

Johanna Pentikäinen

**Myytit ja myyttisyys Paavo Haavikon teoksissa
*Kaksikymmentä ja yksi, Rauta-aika ja Kullervon tarina***

Johanna Pentikäinen

**Myytit ja myyttisyys Paavo
Haavikon teoksissa
*Kaksikymmentä ja yksi, Rauta-aika
ja Kullervon tarina***

**Esitetään Helsingin yliopiston humanistisen
tiedekunnan suostumuksella julkisesti
tarkastettavaksi salissa 5 perjantaina 11.
lokakuuta 2002 klo 12.**

ISBN 952-91-5001-6 (nid.)
ISBN 952-10-0647-1 (pdf)

SISÄLLYS

Aluksi: Tutkimusasetelma

I JOHDANTO

1. Tutkimusaiheesta: Myytti, aika ja teokset	
1.1. Mikä on myytti?	1
1.2. Paavo Haavikon <i>Kalevala</i> -aiheiset teokset: Kansallisesta synnystä rappion aikaan	4
1.3. Paavo Haavikon 1970-luvun tuotannosta	11
1.4. Myyteistä Haavikon tuotannossa	17
1.5. Tutkimustehtävästä ja tutkimuksen rakenteesta	24

II KAKSIKYMMENTÄ JA YKSI: BYSANTTI

2. <i>Kahdenkymmenen ja yhden</i> rakentumisesta	29
--	----

SAMPO-EEPOS, RUNOT 1-11

3. Sankarien synty: kollektiivista orjuuteen	33
4. Sampo, kuva täyttymyksestä	39
5. Feminiininen strategia: Bysantin keisarittaret ja sammon ryöstö	
5.1. Feminiinisyyden primaari merkitys	45
5.2. Bysantin keisarittaret Zoe ja Teodora	46
5.3. Naisten kapina, eli sekundäärin myytin rakenne paljastuu	51
5.4. Dualistinen naiskuva: Naaraskotka ja pyhä nainen	54
5.5. Kolmas jäsen: Vareksenpoika ja Miehenmetsä sammon saajina	57

NIILIN-RETKI, RUNOT 12-18

6. Yritys palata primaariin todellisuuteen	
6.1. Kuolematon nimi ja matka Niilin naisenhahmoisille lähteille	62
6.2. Kuolemat Niilillä ja käänös takaisin	67
7. Toissijaiset tekstuaaliset strategiat Bysantissa ja Niilillä: Manipulaatiosta petokseen ja lumoon	
7.1. Kaksipuoleinen kudonnainen tekstin metaforana: Haavikon Bysantti-aiheesta	74
7.2. <i>Odyseeia</i> ja Penlopeen kangas: Usko, uskollisuus ja petollisuus	80
7.3. Unohduksen lumo: Teatterimiehiä ja lootuksenkukkia	86

VENÄJÄN-RETKI, RUNOT 19-32

8. Historiallinen strategia: Venäjän retki ja vallan tiivistymät	
8.1. Myyttisestä menneisyydestä myyttiseksi tulevaisuudeksi	93
8.2. Moskova ja Tver: Kollektiivisesta harmoniasta veljessotaan	100
8.3. Tataarin synty: Mytologisoitu sekundääri todellisuus	107
8.4. Neljäs jäsen eli villisika: Lahja, uhri ja hyväksikäyttäjä	113

PALUU KOTIIN, RUNOT 33-35

9. Myytti, todellisuuden kieltäminen ja halu	
9.1. Kullervo-runo: Todellinen unohdettu primaari taso	117
9.2. <i>Kahdenkymmenen ja yhden</i> pimeys: Kullan kuvajaiset ja sokeutta näkijät	121

III RAUTA-AIKA: KALEVALA

10. <i>Rauta-ajan</i> rakentumisesta	127
11. <i>Rauta-aika</i> , <i>Kalevala</i> ja raudan aika	129
12. <i>Rauta-ajan</i> osat 1 ja 2: Sekundääri todellisuus	

12.1. Seppä Ilmari: <i>mies synnyttää naista</i>	137
12.2. Ilmari ja kultaneito: Ensimmäiset häät	140
12.3. Jouko ja Aino: Perhe on paras	143
12.4. Aino ja Väinö Unen ja kuoleman maassa, yhdessä	146
12.5. <i>Henkeni ostin, elämäni hinnalla</i> : Kaupat ja naimakaupat Pohjolassa	
12.5.1. Kuninkaan näköinen mies ja sammon taonta	150
12.5.2. Ilmari, sammon takoja	154
13. <i>Rauta-ajan</i> osat 3 ja 4: Lemmingin primaari ja syklinen todellisuus	
13.1. Sankarillinen luonteenlaatu: Mies, mieli ja miekka	157
13.2. Lemmingin äiti ja naisen historia	160
13.3. Kahden ovat Kyllikki ja Ainikki kylillä, Lemmingin vaimo ja sisko	162
13.4. Lemmingin uudet syntymät: Ikuinen sykli maailman Naisparatiisissa	165
13.5. Tiera ja Tieran vaimo	168
13.6. Lemminki ja Esiäiti, Hiiden hirvi	173
13.7. <i>Äidit ja tyttäret</i> : Lemmingin tuomio	176
14. <i>Rauta-ajan</i> osa 5: Kullervon tarina ja myyttinen syyn ja seurauksen laki	
14.1. Kullervon primaari todellisuus	178
14.2. Kullervon sekundääri todellisuus	182
15. <i>Rauta-ajan</i> osa 6: Sammon ryöstö, karhunpeijaiset ja loppu	
15.1. Heräävä tietoisuus: Meren rikkauden tuonpuoleisen kuvajaisina	186
15.2. Feminiininen todellisuus ja kalat	190
15.3. Karhun peijaiset ja hirven häät	193
15.4. Sekundääri kokemuksena ja kohtalona: Väinön pelko, rakkaus ja hämärä	199

IV KULLERVON TARINA: SYNTYMYTTI JA MAAILMAN LOPUN MYYTTI

16. Sankari-Kullervo: Kullervon sekundääri todellisuus	
16.1. Kullervon syntymä: Tulen sylistä, pöydän alta	203
16.2. Sekundäärin myyttisen todellisuuden alku: Kullervo rakentaa korpeen	209
16.3. Kullervo ja sepän emäntä: Tehty ja elävä kohtaavat	213
17. Primaarin todellisuuden pakonomaista etsintää: Lapsi-Kullervo	
17.1. Kulleroita polulla, ja isä	218
17.2. Kullervon sisar	220
17.3. Kullervon äiti	223
17.4. Rutto	226
18. Kaksi näkökulmaa Haavikon Kullervo-myytin tulkintaan	
18.1. Kullervon angst: Ahtaus ja viattomuus	230
18.2. Kullervo Haavikon myyttisten teosten rakenteessa: Sankarista myyttiseksi agentiksi, tekijästä kohteeksi	234

V LOPUKSI

19. Haavikon teosten myyttisyys ja myyttisten rakenteiden merkitys	
19.1. Rappion ja tuhon mytologia: Syvä, ikuinen uni ja muita myyttisiä metaforia	237
19.2. Myyttisestä eriytymättömyydestä: Primitiivisyys, fasismi ja kolmas vaihtoehto	241
19.3. Myyttiset tasot ja primaarin ja sekundäärin syklinen kiertokulku todellisuuden rakentumisen kuvauksessa	244

PAAVO HAAVIKON TEOKSET

LÄHTEET

LIITE I: Paavo Haavikon teksti Karjalaiset, heidän toimintansa ja suhteensa muihin kansoihin	266
LIITE II: Bysantin makedonialaisdynastia: sukupuu	267
LIITE III: Kahdenkymmenen ja yhden rakenne ja runojen pääasiallinen sisältö	269

LIITE IV: Kahdessakymmenessä ja yhdessä esiin tulevia Venäjän tapahtumia vuosina 1042-1328	272
LIITE V: Paavo Haavikon teksti Tapausten kulku, pääpiirteet	273
LIITE VI: Rauta-ajan rakenne ja Uuden Kalevalan rakenne	276
LIITE VII: Kullervon tarina ja Kalevalan Kullervo-runot	282
<u>SUMMARY</u>	284
<u>HENKILÖHAKEMISTO</u>	285
<u>KIITOKSET</u>	290

Aluksi: Tutkimusasetelma

Tutkimukseni kohteena olevan kolmen Paavo Haavikon teoksen, *Kahdenkymmenen ja yhden, Rauta-ajan* ja *Kullervon tarinan*, yhteinen nimittäjä on *Kalevala*. Haavikon teokset liittyvät kirjoittamisajankohtaansa, 1970-lukuun ja sen ilmapiiriin sekä kalevalaisten aiheiden käyttöön suomalaisessa kirjallisuudessa, toisaalta taas niillä on merkityksellinen paikkansa Haavikon kokonaistuotannossa.

Lähtökohdiltaan tutkimukseni on lähellä suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa 1980-luvulla harjoitettua myyttikritiikkiä ja 1980-1990-luvuilla alkunsa saanutta intertekstuaalista tarkastelua. Haavikon teokset liittyvät *Kalevalan* ja muiden pohjatekstiensä kanssa intertekstuaaliseksi prosessiksi, jossa ne paitsi kuvaavat myyttistä todellisuutta tradition avulla, myös saavat itse merkityksensä.¹ Etenkin *Rauta-aika* -teoksessa Haavikko on tulkinnut *Kalevalan* tarinoiden ohella itse *Kalevalaa*, sen ominaislaatua ja sijaintia kehitysketjussa myyttisestä kansanrunoudesta kansalliseepokseksi ja jälleen sekundääristä takaisin primaarin alueelle tuotuna, pyhän historian asemaan. Tulkinta ulottuu *Kalevalan* syntyä ympäröivään kontekstiin ja siihen, millaisena kansalliseepos kuvaa maailmaa.

Kansalliseepos samanaikaisesti pohjaa myyttiin ja rakentaa myyttiä. Tutkimukseni päämääränä on Haavikon teosten myyttisyyden osoittaminen temaattisesti ja rakenteellisesti, ja sen mukaisesti lähdän liikkeelle myytin määrittelystä. Perustelen väitteeni vertaamalla tai rinnastamalla Haavikon tulkintoja niin *Kalevalaan* kuin myyttiseen todellisuuteenkin (mikä sinänsä on abstraktio). Pyrin hahmottamaan Haavikon teosten myyttisen struktuurin, rakennetta luovan dynamiikan. Myytissä rakenne kuljettaa merkitystä ja arvottaa laadullisesti ensisijaisen ja toissijaisen välisen eron.

¹Intertekstuaaliseksi suhteeksi voidaan käsittää ensinnäkin yksittäisten tekstien yhteys toisiinsa. Lisäksi intertekstuaalisuus voidaan käsittää laajasti tekstuaalisen todellisuuden ominaisuudeksi: tekstit rakentuvat suhteensa toisiinsa ja saavat merkityksensä vasta suhteessa kontekstiinsa, muihin teksteihin ja tekstienulkoiseen todellisuuteen. Genetten termejä käyttäen hypertekstit eli tarkasteltavat tekstit myös vaikuttavat tekstienvälisen kanssakäymisen välityksellä hypoteksteihinsä eli edeltäviin teksteihin ja muuhun kontekstiin esimerkiksi esittämällä niistä uusia tulkintoja tai tarjoamalla niihin muuten uuden näkökulman. (Genetten luokittelussa transtekstuaalisuus on ilmiötä kuvaava yläkäsite. Hypertekstuaalisuudesta on kyse, kun hyperteksti kokonaisuudessaan on muunnos hypotekstistä tai joissain tapauksessa hypoteksteistä. Genetellä myös intertekstuaalisuus on alakäsite, ja se merkitsee rajoitetumpia ja paikallisempia sitaatteja ja plagiaatteja osina hypertekstiä. Ks. Genette 1997, 1-3,7-8.)

I JOHDANTO

1. Tutkimusaiheesta: Myytti, aika ja teokset

1.1. Mikä on myytti?

Myytin määrittämisestä

Myyttiä käsitteenä määriteltäessä on pidettävä mielessä sekä keskenään erilaisten näkökulmien paljous että myytin monet mahdolliset funktiot. Myytti on osa paitsi kirjallisuudentutkimuksen, myös esimerkiksi uskontotieteen, folkloristiikan ja muiden kulttuuria ja ihmistä sekä yhteiskuntaa tarkastelevien tieteenalojen kenttää. Lähestymistapa väistämättä vaikuttaa siihen, miten myytti määritellään. Tutkimukseni myyttikäsitys rakentuu Mircea Eliaden, Ernst Cassirerin, Theodor Adornon ja Max Horkheimerin sekä Bronislaw Malinowskin näkemyksiin myytistä sekä kirjallisuudentutkimuksen osalta erityisesti Michael Bellin tutkimuksiin. Erityisesti hyödynnän tutkimuksessani Northrop Fryen ajatusta myytistä primaarin ja sekundaarin välisen eron kuvaajana. Kuitenkaan yhteen erityiseen myyttiteoriaan en ole päätenyt, vaan sen sijaan pidän mielessäni Percy S. Cohenin näkemyksen myytin modernista käytöstä. Sen mukaan eri myyttiteoriat voidaan nähdä toisiaan täydentävinä, ei niinkään toisilleen vastakkaisina tai vaihtoehtoisina (Cohen 1969, 337)². Cohenin hahmottelema lähestymistapa sopii erityisesti myyteissä kuvatun todellisuuden laadulliseen hahmottamiseen.

Tutkimuksessani otan lähtökohdaksi Lauri Hongon esittämän uskontotieteellisen myytin määritelmän, jonka mukaan myytti on tosi tarina, kertomus jumalista ja/tai kertomus suuren alkuajan, maailman luomisen ajan perustavaa laatua olevista tapahtumista ja jumalten (heerosten) esikuvallisista teoista. Näiden tekojen ansioista maailma eri sosiaalisine ja kulttuurisine ilmiöineen on syntynyt, ja näiden mukaan järjestynyt nykyhetkessäkkin. (Honko 1985, 55.) Sisällöstä riippumatta myytti nähdään tässä tarkastelussa erityisesti järjestyksen välineeksi. Sen maailmaa selittävä ontologinen luonne nousee sakraalista taustasta. Lisäksi myyttiin kuuluu kollektiivisuus ja temporaalisuus. Jälkimmäinen aspekti tulee erityisesti esiin Mircea Eliaden hahmottelemassa ikuisen paluun myytissä, jossa myytin syklinen aikakäsitys perustuu kulta-aikaan paluun tavoitteeseen (Eliade 1993/1949).

Osaltaan myytin laadullisuus (eli ominaisuuksia myös arvottaen kuvaava aspekti) aiheuttaa sen,

²Cohen hahmottelee Bronislaw Malinowskin muistoksi pitämässään luennossa (The Malinowski Memorial Lecture, 8.5.1969, London School of Economics and Political Science) näkemystään kokonaisvaltaisesta (holistic) myyttikäsityksestä: (--) establishing the interconnections between the different functions performed by the same item of culture. One of my purposes is to argue that this can, in some cases, be extremely fruitful. For it is not simply that a cultural phenomenon like myth has different functions, but that these may be so closely interrelated that the performance of one lends strength to the performance of another. If this be so, then some of the different theories of myth might be seen not as competing but as complementary. This does not mean that all theories are good in all respects. The task here is to weed out bad theories or bad elements in theories and to seek a synthesis which is not simply an device for avoiding choice. (Cohen 1969, 337.)

ettei myytti käsitteenä ole neutraali. Viime vuosikymmenien kirjallisuuden myyttitutkimuksessa myyttiin on suhtauduttu jo lähtökohdiltaan kovin eri tavoin: on humanistinen, myyttiin positiivisesti asennoitunut suhtautumistapa ja myyttiin ilmiönä ja vaikutusvälineenä kriittisesti suhtautuva tarkastelutapa, joka 1940-1950-luvuilla liittyi laajempaan vasemmalle suuntautuneeseen poliittis-ideologiseen liikehdintään. Klassinen esimerkki jälkimmäisestä lähestymistavasta on Theodor Adornon ja Max Horkheimerin myytin kritiikki teoksessa *Dialectic of Enlightenment* (1972/1944), jossa myytin rakennetta tarkastellaan valtahierarkian näkökulmasta. Kritiikki kohdistui myös romantisoivaan myyttikäsitteeseen. Lisäksi myytin vähäistä arvostusta viime vuosikymmenien kulttuuritutkimuksessa ja etenkin anglosaksisissa maissa tehtävässä kirjallisuudentutkimuksessa ovat osaltaan aiheuttaneet jotkin menetelmät, joilla kirjallisuuden myyttitutkimusta on harjoitettu³.

Humanistinen traditio taas on tähdentänyt myytin kulttuuria luovaa ja jatkavaa merkitystä. Esimerkiksi Thomas Mannin ja Karl Kerenyin myyttikäsitteet tähdensivät myytin merkitystä inhimillisen todellisuuden synnyttäjinä ja jäsentäjinä sekä kulttuurisesti että psykologisesti⁴ (Mann & Kerényi 1975, ks. myös Bell 1999, 238). Samantyyppistä asennoitumista myyttiin on ollut suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa. Suomessa myyttien esiintymistä kirjallisuudessa tarkastellut suuntaukset nimettiin myyttikritiikiksi, mitä sanaa käytettiin erityisesti 1970-1980 -luvulla kirjallisuuden myyttitutkimuksesta. Myyttikritiikkiä kirjallisuudentutkimuksen metodina esitellyt Pekka Tarkka kuvasi myyttejä sukupolvesta ja kulttuurista toiseen toistuvien inhimillisten kokemusten valiomuotoina (Tarkka 1978, 217). Myyttikritiikin tehtävänä oli tarkastella esimerkiksi myyttien eri variaatioita, sitä millaisia muotoja ja tulkintoja eri myytit saivat kirjallisuudessa.

Myytti modernissa kirjallisuudessa

Keskeiset 1900-luvulla myyttiä käyttäneet länsimaiset kirjailijat (esim. Thomas Mann, James Joyce, Michel Tournier, Christa Wolf, Margaret Atwood, Angela Carter) ovat käyttäessään myyttejä teostensa materiaalina samalla tarkastelleet myytin olemusta, sitä mikä myyttille on tyypillistä. Aivan viime vuosina myös kirjallisuuden myyttitutkimus on suuntautunut myyttien käytön funktioihin sekä myytin toimintaan kirjallisuudessa, kun nämä varhaisemmassa tutkimuksessa ovat jääneet vähemmälle huomiolle (Saariluoma 2000, 39). Saariluoman

³Esimerkkinä tästä Michael Bell mainitsee jotkin Northrop Fryen sinänsä ansiokkaan myyttitutkimuksen *Anatomy of Criticism* (1957) metodiikan kriittikittömät sovellukset anglosaksisessa kirjallisuudentutkimuksessa (Bell 1999, 238). Myöhempi Fryeen kohdistunut tutkimus on hahmottanut Fryen myyttiteorian sovellettavuuden ongelmakohdaksi sen, että tietyssä mielessä Frye ei ole ainoastaan myyttiteoreetikko, vaan myös kirjallisuusteoreetikko: hän esittää koko länsimaisen kirjallisuuden pohjautuvan myytistä (ks. esim. Ford Russell: *Northrop Frye on Myth: An Introduction*, 1998, ja Marc Manganaro: *Myth, Rhetoric and the Voice of Authority: A Critique of Frazer, Eliot, Frye and Campbell*, 1992.)

⁴Thomas Mann ja Karl Kerényi hahmottelivat humanistista myyttinäkemystä kirjeissä toisilleen vuosina 1934-1955, jolloin Mann kirjoitti Josef-tetralogiaansa ja Kerényi tutki myyttiä. Horkheimerin ja Adornon tapaan Mann ja Kerényikin ottivat kantaa kansallissosialismiin, mutta päätyivät tähdentämään myytin mahdollisuuksia humanistista kulttuuria uudelleen luovana voimana.

lähtökohtana on, että moderni maailmankuva sulkee pois mytologian varteenotettavana todellisuutena (emt., 7,9), ja siitä syystä modernin todellisuuden osana esiintyvien myyttien merkitykseen on kiinnitettävä erityistä huomiota.

1900-luvun alun modernin kirjallisuuden mytologisaatiota (mythopoeiaa) tarkastellut Michael Bell esittää, että myytti kirjallisuudessa viittaa joko todelliseen tai kuviteltuun kadotettuun yhteyteen tai ykseyteen, joka edelsi tai jonka oletettiin edeltävän modernia todellisuuksien (realms) jakoa. Tämän jaon tiedostaminen on yksi modernismin tai moderniuden määritelmiä tai edellytyksiä. (Bell 1998, 5, 1999, 242.) Bellin mukaan myytti modernissa kirjallisuudessa on ennen kaikkea tietoisuutta siitä, että elämme luodussa tai rakennetussa elämänmuodossa, emme yhdessä ainoassa ehdottomassa totuudessa (1998, 6). Kirjallisuudessa myytin välityksellä voidaan esimerkiksi analysoida konfliktitilanteita olemukseltaan toiset poissulkevien mutta todellisuudessa keskenään samanaikaisten ehdottomien, autoritääristen järjestelmien välillä.

Näkemyksensä osoittaa minkä tahansa elämänmuodon ja sen mukaan hahmotetun maailmankuvan subjektiiviseksi konstruktioksi, myös myyttisen yhden totuuden ajatuksen. Kun modernissa, rationaalisessa todellisuudessa elävälle ihmiselle myytti ja myyttisyys on tarkoittanut tapaa ajatella toisin, ei-rationaalisesti, postmodernissa todellisuudessa myytin ja rationaalisuuden välinen ero on monimutkaistunut tai kokonaan häviämässä (Saariluoma 2000, 47). Myyttisen ajattelun logiikka vain rakentuu toisella tapaa kuin rationaaliseksi nimittämämme analyttis-synteettinen ajattelu.

Miten myyttinen ajattelu sitten toimii? Esimerkiksi filosofi Ernst Cassirerin mukaan myyttille on luonteenomaista ei-käsitteellisyys. Rakenteena myytti rakentaa sisäänsä todellisuuden, jossa todellisuus ei ole (vielä) jakautunut tarkastelijaan ja tarkastelun kohteisiin. Subjekti ja objekti ovat toisistaan eriytymättömiä. Tästä syystä myyttistä ajattelua voi luonnehtia pikemminkin osallisena olemiseksi tai kokemiseksi, joka tapahtuu esitiedostamisen tilassa. (Cassirer 1955/1925, 49,55.)⁵ Siten jonkin myyttisen uskomuksen tai järjestelmän sisällä elävälle ei edes ole olemassa myyttiä, vaan haltuunottava käsitteellinen ymmärtäminen on myyttisessä todellisuudessa elävälle tuntematonta, mahdotonta tai epärelevanttia. Tältä osin Mircea Eliaden ja Ernst Cassirerin myytinäkemyksien eri näkökulmat täydentävät toisiaan erityisesti, kun tarkasteltavana on myyttisen todellisuuden rapistuminen: siinä missä uskontotieteilijä Eliade hahmottaa myyttistä todellisuutta kokemuksellisesti ikään kuin sisältä käsin, filosofi Cassirer taas analysoi myyttistä todellisuutta erillisenä ulkoapäin, pyrkien analysoimaan sen ominaislaatua.

⁵Saksalaisen filosofin ja Hampurin yliopiston professorin Ernst Cassirerin (1874 -1945) teos *Das mythische Denken* (1925) on toinen kolme osaa käsittävästä teoskokonaisuudesta *Die Philosophie der symbolischen Formen*. Uuskantilaisesti suuntautuneen Cassirerin mukaan myyttinen ajattelu on eräs tapa jäsentää, strukturoida todellisuutta symbolisesti. Inhimillinen ajattelu ei pysty käsittämään puhdasta olemista ja siksi todellisuus näyttäytyy symbolisina muotoina. Cassirerin ajatukset vaikuttivat erityisesti mm. kanadalaisen myyttikriitikon Northrop Fryen avaintekoksen *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957) näkemykseen myyttistä erityisenä rakenteellisena muotona (Kts. Ford Russellin teoksen *Northrop Frye on Myth: An Introduction* (1998) lukua 8.)

Ensisijainen (alkuperää kuvaavassa) myytissä määritettävä dimensionaalinen vastakohtaisuuspari liittyy alkutilan tai luomisen tilan ja sen jälkeisen tilan väliseen suhteeseen. Northrop Frye nimittää särkymätöntä luomisen sakraalia tilaa myyttiseksi primaarien kokemusten tilaksi ja toissijaiseksi, sekundääriksi kokemiseksi kaikkea sitä, mitä tulee sen jälkeen, kun primaaritila on menetetty ja korvautunut uusilla myyttisillä tai myyttistä vastaavilla rakenteilla (Frye 1990, 23)⁶. Sekundääri todellisuus on muutoksen jälkeinen tila, joka seuraa ja korvaa alkuperäistä eli primaaria tilaa. Primaarissa todellisuudessa taas ei voi olla tietoisuutta vasta sen menettämisen seurauksena syntyvästä sekundaarista tilasta.

Seurattaessa myytin rakenteessa ilmenevää ajatuskulkua käy selväksi, että koska ainoastaan sekundäärissä tilassa voi olla tietoisuus erosta, välttämättä sekundäärissä tilassa kerrottu myytti luo jännitteen tämän ja oikean eli tavoiteltavan välille. Oppositioerien sakraali/profaani, jumaluus/ihminen ja persoonallinen/persoonaton (luonto) avulla myytissä tarinana yhdistyy näkyvä ja läsnäoleva sekä imaginäärinen todellisuus. Epätäydellinen läsnäoleva pyrkii syklisesti korvautumaan täydellisellä poissaolevalla. Siten laadullinen ero primaarin ja sekundäärin tilan välillä luo myytin ja myyttiin sen dynaamisen juonen .

1.2. Paavo Haavikon *Kalevala*-aiheiset teokset: Kansallisesta synnystä rappion aikaan

Paavo Haavikko ja Kalevala

Paavo Haavikko on käsitellyt *Kalevalan* aiheita 1970-luvun aikana kirjoitetussa kolmessa teoksessaan. Nämä Haavikon kalevalaiset teokset ovat tutkimukseni pääasialliset kohteet: runoepos *Kaksikymmentä ja yksi* (1974), alkuaan elokuvakäsikirjoitukseksi tehty ja siitä proosarunoksi muotoutunut *Rauta-aika* (1982) sekä *Rauta-ajan* viidennestä osasta erilliseksi näytelmäksi muokattu *Kullervon tarina* (1982).⁷ Teokset sijoittuvat kirjoittamisajankohdaltaan varsin lähelle toisiaan: Haavikon muistelmateoksen *Prospero* mukaan televisioelokuvan käsikirjoitus valmistui syyskuun 1977 ja kesäkuun 1978 välisenä aikana (ks. Haavikko 1995, 87). Kirjalliset teokset julkaistiin kuitenkin vasta rinnan *Rauta-aika* -televisioelokuvan valmistumisen kanssa vuonna 1982, *Rauta-aika* keväällä ja *Kullervon tarina* syksyllä.

6

Lainaan tähän katkelman tästä Northrop Fryen alkuaan vuonna 1983 MLA:n (Modern Language Association of America) tilaisuudessa pitämästä esitelmästä *Literary and Linguistic Scholarship in a Postliterate World* : [M]ythology in its turn is an outgrowth of what I call *concern*, a term that I hope is self-explanatory. There is primary concern, and there is secondary concern. Primary concern is based on the most primitive of platitudes: the conviction that life is better than death, happiness better than misery, freedom better than bondage. Secondary concern includes loyalty to one's own society, to one's religious or political beliefs, to one's place in the class structure, and in short to everything that comes under the general heading of ideology. All through history secondary concerns have had the greater prestige and power. We prefer to live, but we go to war; we prefer to be free, but we keep a large number of people in a second-class status, and so on. (Frye 1990, 23.) Northrop Frye kuvaa sekundääriä kokemustodellisuutta toimivan ja hallinnan tunteessa elävän (länsimaisen) ihmisen näkökulmasta.

⁷Luvussa 1.5. käsitelen *Rauta-ajan* ja *Kullervon tarinan* suhdetta toisiinsa. Ks. myös *Rauta-aikaa* käsittelevän osuuden alkua, jossa käsitelen *Rauta-ajan* rakennetta rinnakkaiskertomuksineen.

Rauta-aika ja *Kullervon tarina* keskittyvät tulkitsemaan *Kalevalassa* kerrottuja tapahtumia. *Kaksikymmentä ja yksi* käsittelee *Kalevalassa* keskeistä sampo-myyttiä, mutta lisäksi teoksessa on myyttistä ja historiallista ainesta Bysantista, Kreikasta, Egyptistä ja Venäjältä. Koska olen rajannut tutkimukseni kohteeksi *Kalevala*-aiheiset teokset, esimerkiksi *Kahdenkymmenen ja yhden* sisareepos, niinikään bysanttilainen runoelma *Neljätoista hallitsijaa* (1970) ei ole varsinainen tarkasteluni kohde. Samasta syystä Haavikon historialliset teokset jäävät tutkimukseni ulkopuolelle. Haavikon neljänneksi *Kalevala*-aiheiseksi teokseksi voidaan katsoa Lemminkäisestä kertovan oopperan *Äidit ja tyttäret* -libretto (1999), joka kuten *Kullervon tarinakin* on *Rauta-ajan* pohjalta kirjoitettu. Tämän myöhäisen teoksen käsittelen lyhyesti *Rauta-ajan* Lemminkäisaiheen ohella. Itse asiassa Lemminkäisaiheisen teoksen ilmestyminen täydentää kokonaisuuden: kummastakin *Rauta-ajan* rinnakkaiskertomuksesta henkilöineen on muokattu oma teoksensa, ja lisäksi eepoksen keskeinen kertomus sammon ryöstöstä sekkin käsitelty kahteen kertaan, *Rauta-ajassa* ja *Kahdessakymmenessä ja yhdessä*.

Kalevala-tulkinnoillaan Haavikko on liitettävissä aikakauden kirjalliseen tendenssi-ilmastoon, sillä 1970-luvun tietämissä tapahtui kalevalaisten aiheiden ja kansanrunouden mittava uudelleenhyödyntäminen suomalaisessa kirjallisuudessa⁸. Suomalaisessa kirjallisuudessa edellinen vastaava aalto oli 1800-1900 -lukujen vaihteessa, jolloin *Kalevalan* aiheita tulkitsivat etenkin Eino Leino (*Kalevala*-aiheita lyriikan osalta erityisesti *Helkavirsissä* 1903 ja 1916 ja näytelmissä *Sota valosta* 1900, *Väinämöisen kosinta* 1905 ja *Karjalan kuningas* 1917), mutta myös mm. Juhani Aho (Karjalaan sijoittuva romaani *Juha* 1911) ja J.H.Erkko (näytelmät *Aino* 1893, *Kullervo* 1895, *Pohjolan häät* 1902). 1970-luvulle tultaessa Haavikon aikalaisina *Kalevalaa* ja kansanrunoutta hyödynsivät lyriikassaan mm. Matti Rossi, Arvo Turtiainen, Marja-Leena Mikkola ja Lauri Viita. Prosaisteista voi mainita erityisesti Anu Kaipaisen (romaanit *Magdaleena ja maailman lapset* 1967, *On neidolla punapaula* 1973, *Poimisin heliät hiekat* 1976), kun taas jotkin muut *Kalevalan* aiheiden tulkinnat, esimerkiksi Erkki Mäkisen romaani *Ohoh, Lemminkäinen* (1972) ovat jääneet aikansa ilmiöiksi.⁹ Tätä 1960-luvun loppupuolelta 1980-luvun alkupuolelle ulottuvaa suomalaisen kirjallisuuden kansanrunouden renessanssia luonnehtii niinikään ajan henkeen kuuluva osallistuvuus, mikä näkyi yhteiskunnallisen ja poliittisen aineksen nivomisena *Kalevalan* ja kansanrunouden tarjoamaan materiaaliin. Esimerkiksi Matti Rossi käytti poliittisessa runoudessaan (*Laulu tummana tulevi*, 1976) kansanrunouden tyylikeinoja kuvaamaan työtä tekevän kansan yhteyttä (Alhoniemi 1985, 230).

Ajanmukaistamisen periaate näkyy Haavikon teoksissa siten, että vallan teemoja käsitellään, mutta pääasiassa metafyyysisellä tasolla. *Rauta-ajan* elokuvaversiossa sampo sentään on tulkittu suomalais-neuvostoliittolaisen yhteistyön hedelmäksi, mutta muuten ajan vaikutukset Haavikon teoksiin jäänevät yleiselle tasolle. Lisäksi mielenkiintoisiksi tutkimukseni vertailukohtiksi

⁸Tästä arvokkaasta kontekstuaalisesta huomiosta kiitän prof.emer. Pirkko Alhoniemeä.

⁹Ks. Pirkko Alhoniemen artikkeli (Alhoniemi 1985, erityisesti sivut 229-231) *Kalevalasta* ja *Kantelettaresta* modernissa suomalaisessa kirjallisuudessa.

osoittautuvat historiallisesti ja tulkinnallisesti etäisemmät ensimmäisen polven *Kalevala*-aiheiset teokset suomalaisessa kirjallisuudessa, sillä niissä on mahdollista tarkastella Haavikolle vastakkaisia aiheiden idealistis-ihanteellisia tulkintoja. Vertaan tutkimuksessani Aleksis Kiven varhaista *Kullervo*-näytelmää (1864) Haavikon tulkintaan. Lemminkäis-aiheen käsittelyä aiemmassa suomalaisessa kirjallisuudessa taas edustaa Sakarias Topeliuksen satunäytelmä *Kypron prinsessa* (1860), joka Topeliuksen muiden satunäytelmien lailla korostaa rakkauden ja työn maallisia rikkauksia ylittävää voimaa. Kun Topelius tulkitsee Saaren Kyprokseksi ja Kyllikin kyproslaiseksi prinsessaksi, Haavikon Pohjola sampoineen on 1000-luvun rikas Bysantti.

Kansalliseepoksen kirjallisesta tulkinnasta

Haavikon tulkinnan kohteena on *Kalevalan* tarinoiden lisäksi välillisesti myös eepoksen myyttinen (ja myyttisestä näkökulmasta sekundääri) aatetausta. Merkityksellistä on, minkä vaiheen *Kalevalan* syntyprosessista Haavikko on ottanut teostensa materiaaliksi ja tulkintansa kohteeksi. Toisaalta Haavikko on tähdentänyt alkuperäisemmän kansanrunouden ensisijaisuutta Lönnrotin kokoamaan ja runoilemaan *Kalevalaan* verrattuna (Haavikko 1985, 65), mutta silti ja ehkä oireellisesti Haavikon tulkinnassa eepoksena alkuperäisempi *Vanha Kalevala* on jäänyt sivuun ja on keskitytty *Uuteen Kalevalaan*. Mahdollinen materiaalin sisältöön liittyvä syy voisi olla se, että *Vanhassa Kalevalassa* Haavikon kokonaistulkinnassa tärkeää Kullervon osuutta pienoiseepoksena ei vielä ole.¹⁰ Näkökulmaa tukee se, että Haavikon tuotannossa näkyy Kullervo-aiheen kasvu ja kehittyminen *Kahdenkymmenen ja yhden* toiseksi viimeisestä runosta (mikä vertautuu *Vanhan Kalevalan* Kullervon esiintymiseen vain yhdessä runossa, runossa nro 19) *Rauta-ajan* viidennen osan muodostavaksi rinnakkaiskertomukseksi (vrt. *Uuden Kalevalan* Kullervo-kokonaisuus runoissa 31-36) ja vielä erilliseksi *Kullervon tarinaksi*. Kun Haavikon tulkinnan kohteena oleva *Uusi Kalevala* on mahdollisimman sekundääri, useaan kertaan muokattu ja toimitettu versio alkuperäisistä kansanrunoista, Haavikko menee omassa tuotannossaan vielä pitemmälle ja ottaa sekundäärisyyden ilmiönä tulkintansa varsinaiseksi kohteeksi.

Lönnrotin kokoaman *Kalevalan* eri versiot liittyvät omalta osaltaan eepoksen lajinkehitykseen. Erotan primaarin myyttistä todellisuutta kuvaavan runouden (suullinen kansanrunous eepoksen kehittymisen näkökulmasta) kaikesta sen jälkeen rakentuneesta ja luodusta, kirjallisesta sekundääristä runoudesta (sitä on jo vanha *Kalevala*). *Vanha Kalevala* (1835) sisältää uutta *Kalevalaa* (1849) vähemmän Lönnrotin runoilijantyötä ja siten se on alkuperäisempää kansanrunoutta, myyttinen eepos. Määritellessään epiikan muotoutumista suullisesta kirjalliseksi Alastair Fowler mainitsee lisäksi kolmannen tason (tertiary stage), joka syntyy kirjoittajan tulkitessa sekundääriä epiikkaa uudella tavalla, esimerkiksi symbolisesti (Fowler 1982, 162). Jo *Uusi Kalevala* (1949) nivoutuu osin kolmanteen vaiheeseen, sillä se on aiemmasta *Kalevalasta*

¹⁰Kullervo-aiheen muotoutuminen pienoiseepokseksi on yksi suurimmista muutoksista *Vanhan* ja *Uuden Kalevalan* välillä. Muutoksen sysäyksenä oli se, että kohta *Vanhan Kalevalan* mentyä painoon Lönnrot sai Etelä-Karjalasta ja Inkeristä muistiinpantuja Kullervo-aiheisiä runoja. (Pentikäinen Juha 1989, 62).

uudelleenmuokattu ja runoilu teos, jonka tarkoitus oli olla myyttinen eli pyhä historia¹¹. Uuden *Kalevalan* kompositio tulkintoineen ja merkityksineen oli pitkälti silloista romantiikan aikakautta, muiden kansalliseeposten (etenkin Homeroksen *Iliaan* ja *Odyseian*) tarjoamaa esimerkkiä ja kristityn ja suomalaismielisen Lönnrotin omaa näkemystä; suullinen kansanrunouden traditio ei tuntenut *Kalevalan* kaltaista yhtenäistä teosta. (Ks. esim. Kaukonen 1978, 186-188). Tutkimukseni kohteena olevat Haavikon myytteihin perustuvat teokset liittyvät tähän epiikan genren kehitysvaiheeseen siten, että ne paitsi näyttävät ja tulkitsevat *Kalevalan* asemaa sekundäärin epiikan statuksen ohella jo symbolisen merkityksen näkökulmasta kolmannen asteen teoksena, myös asettuvat itse ketjun jatkeeksi, eepoksiksi eepoksesta. Haavikon teoksissa toteutuu kaksi Fowlerin kolmannen asteen epiikalle hahmottelemaa periaatetta: ensinnäkin ne tulkitsevat lajia koskevia konventioita eepoksen ulkoisista lähtökohdista siten, että niistä syntyy osa teosten merkityksellisyyttä. Toisekseen Haavikon teoksissa tapahtumat (sotaisuudenkin ohella) sisäistyvät, ne saavat henkisen luonteen ja merkityksen. (määritelmistä ks. Fowler 1982, 163).

Haavikon tulkinta Kalevalasta osana eepoksen syntymisajankohtaa

Uusi *Kalevala* syntyi 1800-luvun kansallisuusaatteen vaikutuksen sijasta tai ohella sen tarpeita täyttämään. Esimerkiksi Lauri Honko näkee Lönnrotin *Kalevalankootityön* ja syntyvän eepoksen historiallisen tulkinnan¹² vastauksena niihin yhteiskunnallisiin odotuksiin, joita itsenäistä Suomea rakentamaan lähteneet olivat herättäneet¹³ (Honko 1985, 49). Tässä Suomen rakentajat ovat luonnollisesti eri kansanosia kuin kansanrunot tuottanut kansa. Hongon mukaan perinteen löytämistä seuraa yleensä sen siirto toiseen ympäristöön ja käyttöön, julkaisuksi tai kulttuuripolitiikan välineeksi. Tällöin kansanperinteen keruun käynnistänyt hallinnollinen tai kulttuurinen eliitti ottaa vastuun perinteen uudesta käytöstä, ja usein vasta myöhemmin tästä seuraa perinteen palautuminen sille kansalle tai väestöosalle, jonka parista se on kerätty (Honko 1985a, 5). *Kalevala* on perinteensiirron tulos, kun taas Haavikolle kansan ja eliitin vastakohtaisuus on lähtökohtana laajempiin tulkintoihin.

¹¹Vanhan ja Uuden *Kalevalan* eroista ja syntyprosessista ks. Pentikäinen Juha 1989, 43-48.

¹²Jako myyttiseen ja historialliseen tulee kansanrunouden tutkijoiden tavasta tulkita kansanrunoutta. Myyttisen tulkinnan traditio lähtee Porthanista, joka varovaisen tiedemiehen tapaan lähestyi kansanrunoutta sen kulttuurisesta ja kirjallis-taiteellisesta arvosta käsin, pitäen sitä todistuskappaleena muinaisesta tavasta ajatella. Jusleniuksesta lähtevään kansanrunouden historialliseen tulkintaan sankarillisena menneisyytenä on puolestaan turvaututtu usein silloin, kun on tullut tarve vahvistaa kansallista identiteettiä esimerkiksi poliittisista syistä. (Honko 1985, 47-48.)

¹³Itse asiassa 1800-luvulla ilmennyt tavoite vahvistaa kansallista identiteettiä kansanrunouden avulla ei ollut pyrkimyksenä mitenkään uusi. Lauri Hongon mukaan jo vuonna 1630 Johannes Bureus laati ja Ruotsi-Suomen kuningas Kustaa II Adolf allekirjoitti memoriaalin, joka sisältää määräyksiä kansanperinteen ja muiden muinaismuistojen tallentamisesta, perusteluina halu osoittaa muille kansakunnille etteivät esisämme olleet barbaareja, että olemme vanhin kansa ja että kielemme on vanhin kaikista. (Honko 1985, 47). Perinteisesti on nähty, että suullinen epiikka on häviäjien runoutta ja kirjallinen epiikka voittajien; esimerkiksi hellenismi ja kristinusko uskoivat kirjoitetun sanan voimaan.

Kansallisaatetta henkivä Fredrik Cygnaeuksen varhainen Kullervo-tutkielma *Kalevalan traagillinen aines* (1853/1907) alkaa huomiolla *Kalevalassa* esitetystä miekan voimaa vahvemmassa sanan mahdista. Cygnaeus kysyy, miten riidellyimmässä ja raadelluimmassa maankolkassa, Karjalassa, on voinut syntyä sanan voimaa tähdentävää runoutta ja runoutta ylipäätään, kun kurjien olojen olisi pikemminkin pitänyt estää runouden synty. (Cygnaeus 1907, 4,5). Cygnaeus päättää tutkielmansa pohdiskelemalla unohduksiin jääneiden runonlaulajien nimettömyyttä: *Yhden* nimen he ovat kuitenkin piirtäneet siihen [kansanrunouden nimilehdelle] ikuisiksi ajoiksi: nimen, joka sisältää ja loistollaan voittaa kaikkien heidän yksityiset nimensä. Tämä nimi on Suomen kansan oma nimi. (Cygnaeus 1907, 86).

Haavikolla saa tulkintansa Cygnaeuksen edustama suomenmielisyys, samalla kun hän tulkitsee sanan voiman tähdentämisen Karjalan kansan alisteisen aseman syyksi (vrt. *Rauta-ajan* motto). Runoilijat katoavat menneisyyteen samalla kun runot siirretään vahvistamaan kansallismyyttiä. Teoksen *Kansakunnan synty* (1988) osassa *Kansaton Kansanrunous-Aate* Haavikon kuvaama Fredrik Cygnaeus muistelee vuonna 1880 eli hetkeä ennen kuolemaansa 13.5.1848 Kumtähden kentällä pitämänsä Flooran päivän puhetta. Siteeraan pitkäkhön osan Haavikon Cygnaeusta:

Synnyinmaa, sen nimi, Finland...Se on sen nimi, aina ja nyt, Suomi. On tällä maalla menneisyytensä, aina niille porteille saakka, jo monen vuosisadan takaisille, meiltä suljetuille, tervatuille, raudoitetuille, lukituille porteille saakka, jonne ei ole pääsyä. Mutta siellä sen menneisyys on, siihen päivään jolloin se, nimettömänä vielä, sai nimen niin kuin maailma sai kasvonsa, kun se merestä kohosi. Niin monet portit sulkevat meiltä jo menneen, monet portit, ahtaammat ja ahtaammat, maasta matalana kohoavaan turvekotaan se tie viimein johtaa. Meillä ei siitä muistoa ole. Mutta menneet ajat muistaa synnyinmaan nimi, se ei ole sana vain. Se on muistoa siitä mitä on unohdettu, se kaikki on tähän nimeen kätkeyty. Se on unohdetusta rikas. Se on unohduksesta äärettömän rikas, siksi meille rakas. Synnyinmaan menneisyys on sen nimeen kiinnitetty, se ei ole lippu, joka voi taistelussa kadota, ei vaakuna, joka voi mennä pirstoiksi. Menneisyys on ollut tulta ja tuhkaa, tuhka on maahan hajonnut, viljaksi kasvanut, ja meihin tullut. Se on pyhä tuhka, ja palaa meissä se sama tuli, joka paloi satoja vuosia sitten. Se palaa meihin aina tämän nimen kautta. Unohdettu, mutta ei kadotettu on menneisyys, mennyt, mutta ei kadonnut. Olkoon, että menneisyyden salaiset portit ovat meiltä suljetut. Siksi ei niitä meiltä kukaan voi ottaa eikä viedä. Ne portit ja kaikki mitä niiden takana on, on tähän nimeen, sinun nimeesi, synnyinmaa, kätkeyty, talletettu. (Haavikko 1988, 23).

Haavikon tulkinta puheesta on fiktiivinen; dokumenttiaineistoa historiallisen henkilön Cygnaeuksen pitämästä historiallisesta puheesta ei ole säilynyt. Matti Klingen Topelius-tutkimuksen mukaan historiallinen Cygnaeus piti poliittisesti arassa tilanteessa huolen siitä, ettei hänen puheestaan jäisi tarkkoja tietoja¹⁴. Kuitenkin puhetta on pidetty Suomen historian merkittävimpänä syystä, millainen vaikutus sillä oli pitämishetkenään¹⁵. (Klinge 1998, 149-150.)

¹⁴Samana vuonna 1848 Eurooppaa ravistelivat vallankumoussaallot. Cygnaeuksen piti puheessaan osata ohjata ylioppilaiden potentiaalinen vallankumouksellinen mieliala niin, että sen saattoi ymmärtää yhtä lailla lojaalisuuden osoitukseksi Venäjän keisaria kohtaan kuin suomalaisen kansallishengen nostattamiseksi. (Ks. Klinge 1998, 149).

¹⁵Helsingin yliopiston ylioppilaskunnan historiassa Matti Klinge siteeraa prof. Grotin kuvausta Cygnaeuksen puheesta suomeksi seuraavasti: Parhaiten puhui Cygnaeus, joka ehdotti maljat kanslerille ja isänmaalle (so. Suomelle). En uskonut, että hän olisi sellainen puhuja; totta tosin oli että hänen puheensa olivat valmistettuja, mutta siitä huolimatta hän puhui sellaisella inspiraatiolla, sielunlänäololla, tunteella ja tahdilla, että kaikki

Haavikon fiktiivisen Cygnaeuksen muisteleva puhe paljastaa tarkoitushakuisen kansallismieltä nostattavan retoriikan. Emootioihin vaikuttamisen tarkoituksena on peittää se tosiasia, että menneisyyttä ei käy saavuttaminen. Siten ironisesti esitetyn isänmaallisen puheen kielikuvalla suljetut portit on kahtalainen merkitys: se kuvaa ihannoitua suuruuden aikaa ja samalla sitä osaa suomalaisesta menneisyydestä, jota puhuja ei voi tavoittaa taustansa vuoksi mutta jota hän silti tarkoituseriään varten tarvitsee.

Haavikon tulkinnassa kansaa ja eliittiä asetellaan vastatusten *Kansakunnan synnyn* osassa Kansaton Kansanrunous-Aate¹⁶ myös 1840-luvun muiden suomalaisuusmiesten, Lönnrotin ja Gottlundin sekä venäläisen Grotin henkilöiden tulkinnassa. Tosin K.A.Gottlundista Haavikko kiinnostui jo aiemmin; suomalaismetsiin sijoittuva kuunnelma *Gottlundin yksi matka itään ja toinen länteen* on kirjoitettu vuonna 1974. *Kansakunnan synnyssä* modernina kansanrunoutentutkijana kuvattu Gottlund haluaisi julkaista kansanrunoja yksittäisten runonlaulajien nimet ja muut kontekstiedot mainiten, kun taas Lönnrot kiirehtii julkaisemaan *Kalevalan* omalla nimellään ja uudelleen runoilemine kansan runoineen. Gottlundin *Vermlannin päiväkirjaa 1821* käsittelevässä esseessään Josma sun nännäiskin näkisin Haavikko esittää, että Gottlund syrjäytettiin tietoisesti. Hän toteaa Gottlundin ehdottaneen jo vuonna 1817, että vähän tunnetun suomalaisen kansanrunouden sirusista olisi koottava kreikkalaisten ja roomalaisten eeposten veroinen teos. Myöhemmin Lönnrotin vaikutuksesta Gottlundin ideat unohtuivat. (Haavikko 1996, 40.) Haavikko on painottanut arvostavansa juuri syrjään jääneen Gottlundin työtä ja muinaista suomalaista kansanrunoutta sen alkuperäisyyden tähden (ks. Haavikko 1985, 65).

Haavikon tulkinta eepoksesta: Myyttisestä ajasta historiaan, syklisyydestä kohtaloon

Lönnrotin *Kalevala* kuvaa suomalaisille hyvän, myyttisen alun ja menneisyyden (ns. Golden Age). Samoin teos päättyy lupaukseen vielä koittavasta suuruuden ajasta Väinämöisen kuoleman jälkeen. Siten se noudattaa lineaarisen ajan korvaavaa myyttisen historian eli pyhän historian ideaa (ks. Honko 1985a, 10). Myyttinen syklin idea tekee *Kalevalasta* voittajien eepoksen, kun taas Haavikon *Rauta-aika* kuvaa häviäjiä. *Rauta-aika* -elokuvan käsikirjoituksen¹⁷ selittävän otsikon mukaan teoksessa ollaan kohtalosta eli etenevästä lineaarisesta ajasta riippuvaisia. Koko otsikko kuuluu: *RAUTA-AIKA eli kalevalaiseksi sanotun ajan ihmisiä itsensä, toistensa,*

innostuivat hänen sanoistaan, joka ilmeni loputtomissa hurraahuudoissa ja lakkien heittelemisissä. Toisen puheen jälkeen ylioppilaat tahtoivat kantaa häntä, mutta hän pahastui siitä, että kaikkien yhteisten tunteiden lausumisesta tahdottiin antaa kunnia yhdelle henkilölle, eikä sallinut kantaa itseään. (Klinge 1978, 157).

¹⁶*Kansakunnan synnyn* näkökulma on muutenkin kahtalainen: yhdeltä puoleltaan *Kansakunnan synti* analysoi viidessä eri osassaan niitä eri aaltoja, virtauksia tai kehityksiä, jotka olivat vaikuttamassa Suomen syntyyn kansallisvaltioksi 1800-luvun loppupuolella. Toiselta puoleltaan teos näyttää 1800-luvun Suomen olemukseltaan kahtiajakautuneena: yhtäällä oli kansa ja toisaalta pieni, lähes kokonaan ruotsinkielinen yläluokka tai eliitti. *Kansakunnan synnyssä* itse kansa loistaakin poissaolollaan, se on läsnä korkeintaan toisessa osassa, jossa kuvataan herännäisyyden syntyä ja kansanherätyksiä Jumalan uhkana virkavaltion järjestykselle, kuten toisen osion otsikko kuuluu.

¹⁷ Tutkimuksessani käytän Kalle ja Ritva Holmbergin sovittamaa versiota elokuvan käsikirjoituksesta.

luonnon, kohtalon, tekniikkansa, yhteisönsä, armottoman ajan sekä kertomuksen kulun armoilla, historian. Kalevala-filmin lyhyessä yleissuunnitelmassa Haavikko täsmentää ideaa: Armoilla, niin juuri, se on tärkeä sana. Tämä ei ole aurinkoinen, runollinen maailma, vaan ahdas, ankara, kaiken armoilla (s. 4). Edelleen Haavikon muistelmateoksessa *Prospero* (1995) *Rauta-ajan* syntyminen liitetään samaan teemaan: ihmiset eivät ole elämänsä ja kohtaloittensa hallitsijoita vaan kohtalonsa alaisia (Haavikko 1995, 89).

Haavikolla historiallinen ja taloudellinen kehitys on yhtä. Haavikon kalevalaiset henkilöt elävät laajenevan maailmankaupan ajassa. He ovat viimeinen rengas ketjussa, joka kuljettaa Valkoisen meren tuotteita jokia alas Bysanttiin:

Tämä maailmankaupan rytmi ja suunta jäsentää heidän maailmansa ja sen tavoitteet. Tämä metsän ja pitkän veden luonto, tämä historian ja kaupan vaihe, ja niitä vastaava yhteiskunnan kehitysmuoto ovat ne seikat joiden alaisina Kalevalan ihmiset elävät ja toimivat, niin, ja tietysti myös niitten roolien alaisina joita yhteiskunta heillä antaa, joita he siltä ottavat tai saavat. Ja lopuksi yhden hallitsijan alaisina he myös ovat, nimittäin, sen jota ei voi paeta vaikka pakenisi pois siitä talouspiiristä jossa elää, itsensä kukin. (*Rauta-ajan* käsikirjoitus, teksti Mikä on tausta, eli mistä on kysymys?).

Rauta-ajan käsikirjoituksessa Haavikko määrittelee teoksensa kalevalaiseksi ajaksi tarkemmin noin vuodet 1050-1100 (Ks. Paavo Haavikko: Kalevala-filmin lyhyt yleissuunnitelma, Liite I).

On historiallinen viikinkiretkien ja ristiretkien aika.¹⁸

Haavikon tulkinta *Kalevalan* ajasta ja tapahtumista ei pysähdy teoksen siirtämiseen sekundääriin ja profaaniin todellisuuteen. Haavikolla sekundääristä lähtöasetelmasta avautuvat myytin käsittelemisen mahdollisuudet, jotka seuraavassa esitän sarjana kysymyksiä. Bronislaw Malinowskin mukaan (primitiivisen kulttuurin) myytin todellisena tehtävänä on muuntaa emotionaalisesti musertava ahdistus kohtalosta, joka on välttämätön eikä sääli ihmistä (Malinowski 1960, 116, 147). Missä tehtävässä myyttiä menneisyydestä tarvitaan ja käytetään Haavikon teoksissa? *Uusi Kalevala* Lönnrotin teoksena kuvastaa omaa aikakauttaan, entä miten Haavikon teokset tulkitsevat aikaansa, 1970-luvun Suomea ja sen politisoitunutta ilmapiiriä? Lönnrotin tulkitsemassa kansallishenkeä luovassa ja kristillisen maailmanjärjestyksen tuloa odottavassa *Kalevalassa* sankareilla on aina mahdollisuutensa avarassa maailmassa, millaiseksi Haavikon teosten henkilöiden mahdollisuudet nähdään? Kun *Kalevalan* todellisuus on sisimmältään eheäksi ja vioittumattomaksi rakennettu, millaisena tämä vertautuu Haavikolla? *Kalevalassa* esiintyy sankarien lisäksi vahvoja naisia, esimerkiksi Pohjolan emäntä ja Lemminkäisen äiti. Missä tehtävissä naiset esiintyvät Haavikon teosten kuvaamassa rappeutuvassa maailmassa? Entä miten feminiinisyys liittyy myyttisen syklisyyden ja uudelleen syntymisen ideaan?

Tarkastelen lisäksi Haavikon teosten rakentumista myyttistä todellisuutta kuvaaviksi. Millä tapaa

¹⁸Suomen esihistoriassa vuosiluku 1050 esitetään yleisesti ajanjaksoksi, jolloin viikinkiaika vaihtui ristiretkiaikaan. Vakka-Suomen alueen väestö on ilmeisesti omaksunut kristinuskon jo tätä aiemmin, 1000-luvun alussa. (ks. Purhonen 1998, 14.) Itä-Suomessa sen sijaan kristinuskoko vaikutti jo 800-luvulla.

myyttinen maailman selittäminen ja siihen liittyvä laadullisen ajan problematiikka ja syyn ja seurauksen kausaliteetti esiintyvät Haavikon teoksissa? Jos menetetyistä syyn ja seurausten logiikasta tuloksena on osattomuus ja hallinnan puute, miten siihen reagoidaan? Millaisiksi rakentuvat Haavikon kalevalaisten henkilöiden suhteet kaikkiin niihin, joiden alaisuudessa heidät kuvataan kohtalonsa ohella? Pystyykö Haavikon kuvaama ennen primaarissa myyttisessä todellisuudessa elänyt ihminen muuttumaan ja samalla säilyttämään itsensä ehjänä? Miten myyttinen ajattelu ja toiminta ilmenee tässä muuttuvassa ympäristössä? Entä miten myyttien sisällöt voivat korvautua samalla, kun ajattelun tai kokemuksen myyttinen rakenne säilyy?

1.3. Paavo Haavikon 1970-luvun tuotannosta

Primaarista sekundaariin: Tuhon ja pahan teemat

Haavikon *Kalevala*-aiheisten teosten käsittelyn taustaksi esitän muutamia huomioita Haavikon muusta saman aikakauden tuotannosta. Tarkasteluni kohteena olevat teokset sijoittuvat Haavikon kokonaistuotannon kannalta erityisen merkitykselliseen ajanjaksoon, 1970-lukuun, sillä silloin muotoutuivat Haavikon myöhemmän tuotannon pääasialliset linjat. Lisäksi myyttisissä teoksissa esiin tulevat teemat, menneisyys, aika ja historia, raha ja valta, tuho, rakkaus, perhe ja ihmissuhteet, ovat merkittäviä Haavikon tuotannossa.

Matti Paavilainen on esityksessään Haavikon lyriikasta tehnyt mielenkiintoisen havainnon inhimillisen ajattelun kahdesta eri ilmenemismuodosta: Alkutuotannossaan Haavikko käytti paljon primääriprosessin ilmaisumahdollisuuksia, jotka ovat ominaisia unelle, sadulle ja taiteelle.¹⁹ Hänen ilmaisunsa oli voimakkaasti kokemuksen ja elämyksen sävyttämää. Joskus 60-luvulla Haavikon tekstissä alkaa vaikuttaa ajattelun sekundaariprosessi, joka on kausaalisuhteita kuvaavaa ja älyllistä sekä verrattain kapealla tietoisuuden tasolla tapahtuvaa. Aikaisemmin Haavikon töissä asiat liittyivät toisiinsa enimmäkseen assosiaatiosiltoja myöten ja huomattava osa runoa rakentui osittain tiedostamattoman persoonanosan reaktioihin. Haavikon myöhäistuotanto [1970-luvun tuotanto] puhuu puolestaan logiikan voimakkaasta läsnäolosta, olettamukset ja aavistelut muuttuvat ajatteluksi ja väittämiksi. (Paavilainen 1976, 106). Kuten Hannu Launonen toteaa, Paavilaisen näkökulma on yleistettävissä koskemaan Haavikon koko tuotantoa, ei ainoastaan lyriikkaa (Launonen 1984, 105).

1950-luvulla Haavikko kirjoitti viisi runokokoelmaa, seuraavalla vuosikymmenellä oli lähinnä proosan ja näytelmien vuoro. 1970-luvulle tultaessa tuotanto laajeni niin nimekkeiden määrän kuin myös kirjallisuudenlajien osalta. Haavikko julkaisi keskeislyriikkaa, kertovia runoelmia,

¹⁹Näistä primaaritodellisuuteen liitetyistä ilmaisun lajeista uni rakentuu Haavikon myyttisissä teoksissa keskeiseksi tiedostamattomassa ilmeneväksi primaaritodellisuuden kuvaamisen välineeksi. Sadut taas ovat merkityksellisesti kirjeiden ohella ainoa kirjallisuudenlaji, jota Haavikko ei ole kirjoittanut (ks. myös Sihvo 1999, 8). Metalyyrisiä tai yleisemmin taiteen olemuksen pohdintoja Haavikon myyttisissä teoksissa ei ole lainkaan. Sen sijaan sekundaari artefaktin idea funktioineen tulee esiin *Kahdessakymmenessä ja yhdessä*.

historiateoksen, lukuisia näytelmiä sekä yhden romaaniksi luokiteltavan teoksen pseudonyymiä käyttäen. Tutkimukseni taustaksi hahmotan ajanjakson, jonka aloittaa bysanttilainen runoepos *Neljätoista hallitsijaa* (1970), tutkimukseni kohteena olevan *Kahdenkymmenen ja yhden bysanttilainen pari*, ja joka päättyy *Rauta-ajan* ja *Kullervon tarinan* julkaisemiseen vuonna 1982. Ajanjakson määrittelyni on kohtalaisen väljä. Jo vuosiin 1967 ja 1969 sijoittuvissa näytelmissä *Freijan pelto* ja *Brotteruksen perhe* esiintyy joitain myöhemmin esiin tulevia teemoja, ja toisaalta Haavikon 1981 julkaisemassa teoksessa *Viisi pientä draamallista tekstiä* samojen teemojen käsittely jatkuu niin 1500-lukuun kuin 1900-luvun alun liike-elämäinkin sijoittuen.

Yleisesti Haavikon 1970-luvun tuotantoa on luonnehdittu rahan ja vallan aiheisiin keskittyväksi. Esimerkiksi Kirsti Simonsuuri (1984, 526) on huomauttanut historian käsittelemisestä tulleen 1970-luvulla Haavikon kirjailijantyön keskeinen tehtävä, ja Pekka Tarkka (1984a, 536) puolestaan on kiinnittänyt huomiota Haavikon saman ajanjakson tuotannon ekonomiseen problematiikkaan. Näille aiheille on taustansa ja samalla merkityksensä siinä, että ajanjaksona Haavikon tuotannossa kuvattu yksilön suhde muuhun todellisuuteen on tullut kompleksisemmaksi ja vaikeammaksi, mutta nyt uudella tapaa. Yksittäinen ihminen on hallitsemattomien voimien alainen. Siten rahan ja vallan tarkastelun ohella maailman käsittäminen instituutioina on oireellista, ei ihanteellista.

Jos 1950-luvun lyriikassa ja esimerkiksi romaanissa *Yksityisiä asioita* (1960) suhde oli eristäytyvä ja irrallinen, seuraavalla vuosikymmenellä Haavikon tuotanto käsitteli osallistumisen, toiminnan ja instituutioiden käsittelyn avulla todellisuuden yksityistä ja yleistä rakentumista monitahoisena vuorovaikutusuhteena. Haavikon 1970-luvun myyttisissä teoksissa on tultu tietoisin subjektin erillisyydestä toiseen äärimmäisyyteen, sillä ne käsittelevät vääjäämättömästi etenevää tuhoa, jossa yksittäisille henkilöille on olemassa ainoastaan vaillinaisen tietoisuuden omaavan kokijan osa. Haavikosta tuleekin pahan ja tuhoavan tarkastelija samalla ajanjaksolla. Haavikon tuotannossa kysymys pahasta ei ole niinkään uskonnollinen, sen sijaan se on filosofinen, psykologinen ja jopa sosiologinen. Toisaalta Haavikon tuotannolle tyypillinen vahva maailmankuva ja filosofia lähenee teologista ajattelua kokonaisuuteen pyrkiessään²⁰. Kuitenkin Haavikkoa kiinnostaa pahan ja tuhoavuuden olemus nimenomaan inhimillisenä kokemuksena. Tästä inhimillisestä etäännytetystä tuhoavasta toiminnasta rakenteena Haavikko käyttää yleisnimitystä fasismi.

Sana fasismi ilmaantuu pysyvästi Haavikon tuotantoon ensimmäisessä bysanttilaisessa eepoksessa *Neljätoista hallitsijaa* (1970) ja toistuu eri muodoissaan etenkin lyriikassa ja aforismeissa, joissain näytelmissäkin, läpi Haavikon myöhemmän tuotannon. *Kuningas lähtee Ranskaan* -näytelmän käsikirjoituksessa (päivätty 1.-12.7.1974) teoksen mottona on lainausmerkeissä: *Fasismia vastaan on taisteltava, tässä ja nyt, / aina ja kaikkialla.*²¹

²⁰Ajatus Haavikosta vahvan filosofian omaavana ja omalla tavallaan synkän teologisena ajattelijana on Aarne Kinnusen ja nousi esiin keskustelussa Aarne Kinnusen kanssa 9.11.2000. Ks. myös Kinnunen 1978, 37.

²¹Itse asiassa kirjoituksessaan *Äidit ja tyttäret* (liittyy samannimiseen oopperalibrettoon, päivätty 14.5.1997)

Vuonna 1972 ilmestyneessä aforismikokoelmassa *Puhua, vastata, opettaa* Haavikko tarkasteli fasistista vallankäyttöä instituutioina, jotka piiloutuvat yleishyödyllisyyden ja nimettömyyden taakse. Instituutiot ovat kuolemattomia, sen sijaan *erillinen olento jolla on yksilölliset sormenjäljet ei ole havaittavissa oleva suure* (Haavikko 1972, 6), sillä muuten se kaikesta päätellen olisi uhka instituution olemassaololle. Aforismikokoelman nimi viittaa kehitykseen, joka on viemässä kohti tuhoa ja josta perääntyminen on mahdotonta, eikä runoelmassa tämän mahdottomuuden ymmärtämisen vuoksi haluta oraakkelia (tai esiintyä oraakkelinä), joka alkaisi käydä keskustelua tai opettaa, miten olisi tehtävä. Sen sijaan *[v]alta tarkoittaa samaa kuin pakko tehdä oikein* (emt. 45), missä määrittelyssä se mikä on oikein on luonnollisesti samaisen vallan jo parhaaksi näkemällään tavalla määrittämä ja siis valinnan ja inhimillisen erehtymisen kieltävä. Fasistisuus on äärimmäistä ulospäinsuuntautuneisuutta, maailman muuttamisen vimmaa.²²

Vuotta *Puhua, vastata, opettaa* -teosta myöhemmin ilmestyneessä runoteoksessa *Runoja matkalta salmen ylitse* (1973) on osasto nimeltä Tyrannin ylistys, jonka 15:ssä lyhyessä, aforistisessa pikkurunossa Haavikko määrittelee fasistista ajattelua elämälle vierauden ja elämäntunteisuuden näkökulmasta: *On ehdotettu että tähdet olisi poistettava näkyvistä. Sitä ei ole vastustettu. Se on jo hyväksytty* (Haavikko 1973, 67). ja: *Älä sano tätä vanhalle nenättömälle jumalankuvalle. / Se vihaa kaikkea mitä on olemassa.* (emt. 68) Saman kokoelman osastossa Ammatti kuvataan toiminnallinen persoonallisuus, joka toteuttaa ammattitappajan virkaansa vailla tunnesidoksia. Sisällön sijaan tärkeää oleellista on toiminta. Samalla primaarin ja sekundäärin teemat alkavat vastakohtaistua. Kun kokoelman ensimmäisessä osastossa *Runoja novgorodilaisen kauppiaan talosta* eroottiset tunnelmat yhdistyvät unen ja kohtalon kuviin; viimeisessä osastossa *Runoja matkalta salmen ylitse* tehdään vesitse matkaa Bysanttiin ja sen historiaan, siis Haavikolla sekundääriin todellisuuteen.

Haavikon teoksissa nähdään yksityinen ja yleinen rakentuneena samalla tapaa, samoja asetelmia, kaavoja ja struktuureja toistaen: se mikä määrittää ihmisten välisiä suhteita, toistuu myös politiikassa, historiassa ja talouden rakenteissa. Tästä aktiviteetin näkökulmasta Haavikon lyriikan ja aforismien fasismin kuvaukset rinnastuvat myös hänen muistelmatyypipisten teostensa *Vuosien aurinkoiset varjot* (1994) ja *Prospero* (1995) muodostamaan kokonaisuuteen. *Vuosien aurinkoisissa varjoissa* kuvattu yksityinen elämä on *Prosperossa* muuttunut julkisen toiminnan kuvaukseksi. Tämä kerronnallinen, fiktiivinen valinta, jossa elämä muuttuu toiminnaksi, itse asiassa toistaa samaa muuttuvaa tilannetta kuin lyriikassakin (*Prosperossa* jatketaan

Haavikko nimeää tämän draamatekstinsä primitiivisyyden tarkasteluksi: Tämä on neljäs ja viimeinen [!] oopperalibrettoni. *Ensin oli Ratsumies* ja sitten *Kuningas lähtee Ranskaan*, jonka aiheena on nykyaikaisen yhteiskunnan paluu primitiiviseen. Ajatus oli aikanaan outo, nyt Balkanin tapausten jälkeen sen ajattelu olisi ehkä paremmin ymmärrettävissä. (*Äidit ja tyttäret* -libretton käsikirjoitus).

²²T.W.Adornon luonnehdinnan mukaan manipulatiiviselle autoritääriselle tyyppille (tai persoonallisuushäiriölle) on tyyppillistä toiminnallinen ylirealismi, joka saa hänet kohtelevaan kaikkea ja kaikkia osana omia teoreettisia ja käytännöllisiä mallejaan ja toimintatapojaan (Adorno 1950, 767). - Adornon osio *The Qualitative Studies of Ideology* sisältyy massiiviseen teokseen *The Authoritarian Personality* (1950), jonka julkaisu-oikeudet omistaa The American Jewish Committee. Tämä varsin käytännönläheinen psykologinen, haastattelututkimuksiin perustuva potentiaalisen autoritäärisen persoonallisuuden kartoitus liittyi läheisesti antisemitismin vastaiseen työhön 1940-1950 -luvulla.

kolmannessa persoonassa kerrotun nimihenkilö Haavikon elämän kuvaamista vuodesta 1967).²³ Etenkin *Prosperossa* kerrottu kirjailijan elämä on kuin tietoisista fiktiota, joka ironisesti on rakennettu kirjoitetun kirjallisuuden oheen autenttisen elämän kuvaamisen sijaan, ja sen sijaan toistamaan lyriikan tematiikkaa. Tästä näkökulmasta toiminnan kuvaus autenttisen elämän sijaan Haavikon muistelmateoksissa on merkityksellistä erityisesti rakenteellisesti.

Autenttisen ja epätäydellisen elämän syrjäytyminen ideaalitilaan pyrkivällä toiminnalla liittyy osaltaan fasismin ideaan. Nämä henkilökohtaiset ideaalitulat eivät ainoastaan ole mahdottomuudessaan tuonpuoleisia toteuttaa, vaan ne myös uhkaavat elämän jo olemassaolevia, tuttuja rakenteita, eli niissä on olemassa tuhoava aspekti. Sisällön puuttumisen vuoksi mikä tahansa ideologia, myös äärimmilleen viety kehityksen idea saattaa saada rakenteeltaan fasismin piirteitä. Esimerkiksi näytelmässä *Sulka* (1973)²⁴ tuhoavaa ideologiaa edustaa kasvatus. Teoksessa yleisiin päämääriin pyrkivä mutta todellisuudessa lähinnä luonnehäiriöiseksi luokiteltava perheenisä Nils manipuloi perhettään ideologisilla kokeiluillaan ja puhdasoppisuudellaan. Alkuaan Anders Lieksmanin nimellä julkaistussa agenttiromaanissa *Barr-niminen mies* (1976) taas äärimmäisyyksiin viedyn ja jopa itseen kohdistuvan tiedustelun kuvaus sekoittaa lopulta toimijansa niin, ettei tämä ole olemassa kuin omassa tarinassaan, fiktiossa, roolina, johon voidaan samastua tai pikemminkin vahingossa sekaantua. Jos oikeaa, etsittyä vakoilijaa Barria edes on, hän on luultavimmin betoniseen kivijalkaan muurattuna. Toiminta on ihmisiä voimakkaampaa ja itseohjautuvaa.

Eskelisen ja Koskimaan mukaan Barrin tarinan vakoilun, epäilyn, tunnistamisen ja kadottamisen kierteen kuvaus on itse asiassa itseään valvovan instituution kuvausta, ja siksi vakoilijan etsimisestä tulee organisatorista itsereflektiota, jossa vakoilija on löydettävä, jollei muuten niin siten, että jostakusta on tehtävä tarvittava vakoilija (Eskelinen & Koskimaa 2001, 97). Teoksessa siirretään näkökulma toiminnasta sen älyllisiin ja tiedollisiin ehtoihin ja edellytyksiin, jolloin poliittis-taloudellis-sotilaallinen toiminta näyttäytyy dynaamisena, päättymättömänä kiertokulkuna, sillä tieto synnyttää valtaa ja valta puolestaan tietoa, kulloinkin tarpeen mukaan (emt. 98). Samalla teoksen kerrontaratkaisut monitahoistuvat, jotta kahden tai useamman todellisuuden näyttäminen samanaikaisina olisi mahdollista. Tämä kerrontateknikka tulee myyttisen todellisuuden osalta esiin myös *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* ja etenkin *Rauta-ajassa*.

²³Ajanjaksoon liittyy Haavikon ensimmäisen vaimon Marja-Liisa Vartion kuolema kesäkuussa 1966 41 vuoden ikäisenä ja Haavikon siirtyminen Otavan kirjalliseksi johtajaksi syksyllä 1966.

²⁴Lisäksi näytelmään perustuva *Sulka*-ooppera esitettiin Kansallisoopperassa keväällä 2001, ensi-ilta oli 3.3. Oopperan musiikki oli Tapani Länsiön ja ohjaus Heikki Kujanpään.

Paavo Haavikko osallistui 1970-luvulla myös aikalaishistorian kirjoittamiseen. Haavikon tulkinnan mukaan 1900-luvun viimeiset vuosikymmenet tulivat merkitsemään suomalaisen henkisen elämän ja kulttuurin loppua, niin kuin hän kuvaa ajan poliittista henkeä ja suomalaista henkistä tilaa ensimmäisessä historiateoksessaan *Kansakunnan linja: Kommentteja erään tuntemattoman kansan tuntemattomaan historiaan 1904-1975* (1977). Teoksessa tarkastellaan Suomen itsenäisyyden ajan valtiollisia suuntia aina kirjoittamisajankohtaan, 1970-luvulle asti. Ilmestymisaikanaan teos poikkesi virallisen historiakirjoituksen linjasta näkökulmansa puolesta. Haavikon 1970-luvun Suomi oli tulos teollisen nousun kulta-ajan jälkeisestä äkillisestä, väkipakoin lietsotusta ja hallitsemattomasta kehityksestä, joka rajoittui teollistumiseen ja tekniikan kehittymiseen, mutta sivuutti tavallisen kansalaisen ja etenkin kehityksestä osattoman maaseutuväestön täysin. Kehityksestä tuli sortoa, sillä se rikkoi vanhan elämänmuodon tarjoten tilalle elinkelvottomia oloja. *Kansakunnan linjan* mustavalkoiset kuvat esittävät äänetöntä kansaa, kun taas kielen taso, etenkin kuvatekstit, ilmentävät haluttua näkemystä tapahtumista.

Kansakunnan linjassa esitetty näkemys historiasta ei tarkoita vain uuden näkökulman etsintää, vaan on runoilijan kansanluonteen ja -kohtalon tulkintaa, joka tähtää syvemmälle kuin aikakauden legitimoidun historiankirjoituksen oli mahdollista tuolloin ulottaa. Päämääränä oli tapahtumisen struktuurit ja merkitykset, niin kuin Haavikko ilmaisi tavoitteensa teoksen esipuheessa (Ks. Haavikko 1977, 9). Lisäksi Haavikko otti kantaa historian selittämiseen. Kuten Hannes Sihvo toteaa, historia ei perimmältä olemukseltaan tunne kausaaliselityksiä niin kuin luonnontiede, mutta siitä huolimatta sitä voidaan selittää rationaalisesti ja siis kausaalisesti (Sihvo 1999, 5). Haavikkoa kiinnostaa institutionaalisen historian rakentaminen, tapa, jolla tapahtuneelle selitetään jälkikäteen syy ja asetetaan tapahtunut siten kausaalisesti johtumaan tästä syystä.

Edelleen *Kansakunnan linjan* merkittävää antia on sen tulkinta suomalaisen kansan kehittyvän identiteetin luonteesta. Tulkinta toistuu eepillisessä muodossa etenkin *Rauta-ajassa*.²⁵ *Kansakunnan linjassa* Haavikko kuvaa tavoitteensa mukaisesti 60-70-lukujen Suomea hankalan kriisin läpi käyneen kansan psykologiana. Ennen sotia oli ulkopolitiikkaa hoidettu kansainvälistä oikeutta ja sopimuksia arvostaen, mutta enää tällaiseen suoraselkäisyyteen ei kyetty, vaan Suomi kielsi sodan, vääränä ratkaisuna, ja otti syyn, syyllisyyden itselleen (Haavikko 1977, 265). Henkisessä mielessä jälleenrakennuksen aika merkitsikin alistumista, torjuntaa ja lukkiutumista vanhoihin asetelmiin. Haavikon mukaan Suomen puolueettomuuden ihanteen todellisuuspakoinen ja vääränlainen vaaliminen pahassa maailmassa kääntyi sitä

²⁵*Rauta-ajan* ja *Kansakunnan linjan* ajallisten (*Rauta-ajan* teksti on kirjoitettu syksyllä 1977 eli samana vuonna kuin *Kansakunnan linja* julkaistiin) ja temaattisten yhtymäkohtien lisäksi Haavikon tuotannosta löytyy myös muita tulkinnallisesti mielenkiintoisia teoskytkentöjä. Teoksessaan *Haavikko 2001* Markku Eskelinen ja Raine Koskimaa esittävät, että kirjoittamalla historiaa uusiksi Haavikko samalla luo itselleen puitteita historiallisten aiheiden fiktiiviseen käsittelyyn. Tällaisia tulkinnallisia parikkeja ovat esimerkiksi 1500-luvun loppuun sijoittuvat *Naismetsä* (1987) ja *Nuijasota* (1995) tai 1990-lukua tulkitsevat *Fleurin kouluysky* (1992) ja *Murtuva keskiluokka* (1992). (Eskelinen & Koskimaa 2001, 127.)

itseään vastaan estämällä puolueettomuutta uhkaavan vaaran torjunnan. (emt. 265.) Tämänkaltaisen kehityksen mahdollistava sisäänpäinkääntynyt ajattelumalli tuhosi kansallista identiteettiä ja itsetuntoa. Siksi myös aikakauden kansallinen suomettuminen eli (todellinen ja oletettu) Neuvostoliiton myötäily²⁶ oli mahdollista.

Timo Vihavainen mainitseekin teoksessaan *Kansakunta rähmällään: Suomettumisen lyhyt historia* (1991) Haavikon *Kansakunnan linjan* aikaansa noin vuosikymmenen edellä olleena suomettumisilmion arvostelijana. Osaltaan teos vaikutti ilmapiiriin hitaaseen muuttumiseen suverenimmaksi ja avoimemmin keskustelevaksi. Vihavaisen mukaan *Kansakunnan linjassa* ironisoitiin sitä moralisoivaa asennetta, jota neuvostoliittomyönteiset uuden poliittisen kulttuurin edustajat sovelsivat Suomen historiaan. Maailmansotien välinen demokratian aika nähtiin taantumuksellisena ja fasisisena, kun taas 60-70-lukujen aikana oli päästy kohti edistyksellistä ulkopoliitiikkaa. (Vihavainen 1991, 252-253). Vihavaisen mukaan tosiasiasa näiden aikojen Suomen ulkopoliitiikka oli silloiseen tilanteeseen nähden onnistunutta (Vihavainen 1991, 24). Haavikon *Kansakunnan linjan* kritiikki ei terävimmillään kohdistunutkaan Suomen ulkopoliitiikkaan sinänsä, vaan siihen sisäpoliittiseen asenteeseen, poliittiseen kulttuuriin ja katsantotapaan, jonka vallassa sen mukaan oltiin.

Kansakunnan linjassa Suomen Neuvostoliitto-suhteet ovatkin ensi sijassa merkki, joka kieli kansakuntaa sisältä päin uhkaavasta uhasta. 1970-luvulla Suomen kannalta historiallinen tosiasia oli, että yhteinen raja mahtavan suurvallan kanssa loi turvattomuutta. Haavikon runoilijantyössä Neuvostoliitosta tuli suuri peili, jonka pelottavasta silmästä pieni ja köyhä kansa saattoi katsoa pienuuttaan ja vinoon mennyttä selkärankaansa²⁷. Toisaalta teoksessa 1900-luvun alun suuriruhtinaskunta Suomi esitetään etuoikeutettuna, jopa riistävänä talousalueena suhteessa keisarikuntaan, jota kuvataan sanoin siirtomaa ja kehitysmäa (Haavikko 1977, 27, 30). Haavikon mukaan itsenäisyyden aikaan tultaessa Suomen todellinen asema suhteessa isoon itäiseen naapuriin vaihtui vain nimelliseen itsenäisyyteen.

Lyriikan ja historiakirjoituksen lisäksi Haavikko tarkasteli 1970-luvulla vallan ja hallitsemisen problematiikkaa myös komedian keinoin. Tuloksena oli kaikkiaan viisi Kuningas Haraldista kertovaa kuunnelmaa²⁸. Englantiin sijoittuva Harald-sarja sai *Prosperon* mukaan innokkeensa

²⁶1970-80-lukujen eurooppalaisessa ja amerikkalaisessa keskustelussa käyttöön tullut termi *suomettuminen* (Finnlandisierung, finlandization) ei tarkoittanut sananmukaisesti tuleamista Suomen kaltaiseksi, vaan joutumista Suomen kaltaiseen nöyryyttävään asemaan esimerkiksi Neuvostoliittoa vasten (ks. Vihavainen 1991, 19); suomalaisessa keskustelussa termiä on käytetty etenkin sodanjälkeisestä kritiikittömästä suhtautumisesta Neuvostoliittoon.

²⁷Suuren ja pienen suhteen näkökulmasta Venäjä ja sen historia aihepiirinä on kiinnostanut Haavikkoa läpi vuosikymmenten. Venäjä tai Neuvostoliitto on läsnä esimerkiksi runoelmassa *Talvipalatsi* (1959), näytelmissä *Münchhausen* (1960) ja *Nuket* (1960). Novellissa *Lumeton aika* Neuvostoliitto vilkahtaa kommunistisena todellisuutena 1960-luvun Suomessa, ja Venäjän vallankumoksen aikaan taas sijoittuu kruununprinssi Aleksejn nimellä julkaistu kertomus *Anastasia ja minä* (1992).

²⁸Harald-kuunnelmia on yhteensä viisi. *Harald Pitkäikäinen* (1974) ja *Harald, jäähyväiset* (1976/1978) ovat ilmestyneet painettuina, painamattomia ovat *Kuningas Haraldin pitkä reissu* (1975) ja *Kertomus siitä miten kuningas Harald käsitteli eräitä hankalia kysymyksiä ei ole paljon pitempi kuin sitä käsittelevän kertomuksen tämä nimi* (1976). Viimeisin kuunnelma *Tosi kertomus siitä mitä tapahtui kun kuningas Harald näki unta*

teoksesta *The Comic History of England* (1888), joskin Harald-hahmon viitteelliseksi esikuvaksi löytyi presidentti Urho Kaleva Kekkonen ja Haraldin lähimpiä kahta miestä vastasivat puolestaan Ahti Karjalainen ja Johannes Virolainen. (Haavikko 1995, 47).

Harald-teokset ovat satiiria omavaltaisen hallitsijan ja hänen käskyläistensä suhteesta, jossa komiikka syntyy muun muassa näkökulman vaihdoksilla. Ironia läpäisee Harald-sarjan kerronnan: näytelmien edetessä kerronta muuttuu itsenäiseksi ja kerronnan kohde Harald muuttuu erilliseksi ja tavoittamattomaksi (Kinnunen 1977, 51). Haavikon ironiselle kuvaukselle hallitsijasta ja hallituista on tyypillistä, että uusia toimintamahdollisuuksia nähdään kaikkialla. Samaa ironiseen otteeseen liittyy koko maailmanprosessin näkeminen syklisenä kertauksena. (Sihvo 1980, 26, Kinnunen 1977). Siten Harald-teokset asettuvat Haavikon epiikan vastapariksi, joka puolestaan on tragediaa, täynnä julkilausumatonta ja peruuttamatonta kärsimystä.

Sinänsä kiinnostavaa on, että Haavikon presidentti Kekkonen henkilön fiktiivinen käsittely on jatkunut 2000-luvulle tultaessa kuunnelmana *Viimeinen haastattelu Tamminiemessä* (1993), jonka mottona on elämä hallinnollisena ilmiönä, oopperalibretossa *Paavo Suuri. Suuri juoksu. Suuri uni* (2000)²⁹ ja teoksessa *Tämä minun ankara vuosisatani* (2000), joka on versio Urho Kekkonen vuonna 1981 eli vähän ennen kuolemaansa julkaisemasta *Vuosisatani*-teoksesta eli valtiomiehen muistelmista. Sen on teoksen nimilehden mukaan kirjannut ja toimittanut Paavo Haavikko³⁰. Haavikon myöhemmät 1990-luvun Kekkos-teokset, esimerkiksi *Paavo Suuri* ja *Viimeinen haastattelu Tamminiemessä*, ovat osa Haavikon sekundääriä suurmiesmyyttiä koskevaa tarkastelua³¹.

1.4. Myyteistä Haavikon tuotannossa

1950-1970-luvut: Antiikin myyteistä suomalais-kansalliseen mytologiaan

Tutkimukseni kohteena olevat myyttiset teokset voidaan nähdä Haavikon tuotannossa tietyn kehityskulun tuloksena, joka alkoi 1950-luvun keskeislyriikan antiikki-aihelmien käsittelystä ja eteni sieltä 1960-1970 -lukujen runsaan näytelmätuotannon jälkeen 1970-luvulla kohti suomalaiskansallista mytologiaa ja kertovaa runoutta³². Samankaltainen merkityksellinen

sijoittuu vuoteen 1983.

²⁹Kantaesitys oli Helsingin Olympiastadionilla 11.8.2000. Oopperan musiikki on Tuomas Kantelisen ja ohjaus Kalle Holmbergin.

³⁰Muistelmissaan Haavikko kertoo *Vuosisatani*-teoksen kirjoitusprosessista. Lisäksi teoksen käsikirjoitus löytyy myös Paavo Haavikon SKS:n Kirjallisuusarkistossa säilytettävien käsikirjoitusten joukosta. Haavikon ensimmäinen vaimo Marja-Liisa Vartio puolestaan kertoo omista muistiinpanoissaan suorasanaisesti heidän tuttavuudestaan Sylvi ja Urho Kekkonen kanssa. Ks. Marja-Liisa Vartio: *Lyhyet vuodet. Muistiinmerkintöjä ja kirjeitä vuosilta 1953-1966 sekä novelli Marjapaikka*. Helsinki: Art House, 1996.

³¹Haavikon suurmiehistä ja myyttisistä sankareista ks. Pentikäinen Johanna 2001.

³²Prof. emer. Pirkko Alhoniemi on tähdentänyt tätä kehityskulkua.

kehityskulku on myös Haavikon 1960-1970 -lukujen näytelmätuotannossa. Aarne Kinnunen tekee mielenkiintoisen havainnon Haavikon vuoteen 1974 (siis myös *Kahdenkymmenen ja yhden* kanssa samaan vuoteen) sijoittamista (osa teoksista ilmestyi omakustanteina) ja menneisyyttä käsittelevien näytelmien lukumäärästä. Oireellisesti Haavikko on käsitellyt nykyihmistä vasta vuosina 1975 ja 1976 kirjoitetuissa näytelmissä. (Kinnunen 1977, 7, 20.) Kaukaa on siis tultu lähelle.

Ennen suomalais-kansallista mytologiaa Haavikko käsitteli Bysantin historiaa. Suunta Bysantista Suomeen toteutuu paitsi tuotannon kehityslinjassa, myös konkreettisesti teoksessa *Kaksikymmentä ja yksi*, jossa sammonryöstökertomus on sijoitettu Bysanttiin ja jossa vasta monien vaiheiden jälkeen palataan Suomeen. Bysanttiin taas matkataan vuotta aiemmin julkaistussa kokoelmassa *Runoja matkalta salmen ylitse* (1973). Lisäksi vuonna 1974 julkaistu *Ratsumies* sijoittui sekini Novgorodiin ja Savoona, joten vuosia 1973 ja 1974 voi pitää Haavikon tuotannossa suomalais-bysanttilaisina vuosina. Kun vuodet 1975 ja 1976 ovat nykyihmisen vuosia (vrt. Kinnunen 1977, 7, 20), vuoteen 1977 Haavikon tuotannossa näyttää sijoittuneen suomalais-kansallisen heimon tai yhteisön käsittely eli analogisesti Suomen itsenäisyyden ajan historia ja myyttinen suuruuden aika (*Rauta-aika, Kansakunnan linja*).

Kaiken kaikkiaan Haavikon laajassa tuotannossa ei ole merkillepantavan paljon myyttisyyttä siinä mielessä, että myytti näytelisi itsenäistä ja keskeistä osaa teoksissa. Lisäksi Haavikon myyttiset teokset sijoittuvat vain vaivalloisesti siihen kirjallisuuden traditioon, jossa myytit on nähty perinteestään tietoisena ja sitä tietoisesti rakentavana kirjallisuuden aiheiksi ja ainesosiksi³³. Merkittävämpää sen sijaan on käsittelytavan suhteen Haavikon tuotannossa tapahtuva muutos: tuotannon aloittavassa lyriikassa myytit esiintyvät lähinnä allusioina, kuvastona tai jo olemassa olevan aiheen perinpohjaisempana käsittelynä, kun taas tutkimukseni kohteena olevissa varsinaisissa myytteihin perustuvissa teoksissa keskeistä on vahva tulkinta.

Eniten viitteenomaisella tasolla esiintyviä ja käsiteltyjä myyttejä Haavikolla on erityisesti 1950-luvun lyriikassa, joka on keskeislyriikkaa ja siten liikkuu paljolti runouden tyypillisissä aiheissa, myös antiikin Kreikan ja Rooman myyttisessä perinteessä. Haavikon varhaisen lyriikan tapaa käsitellä myyttejä on tarkastellut Tuomas Anhava esseessään *Haavikko ja antiikki* (Anhava 1973, 413).³⁴ Haavikon varhaistuotannossa antiikin myyttisistä hahmoista erityisesti Orfeus ja Odysseus esiintyvät. Haavikko käsittelee orfista teemaa viiden runon sarjassa *Niin palasi Orfeus* kokoelmassa *Tuuliöinä* (1953). Pirkko Alhoniemen huomio on, että Haavikko muuten noudattelee myytin peruskuvia, mutta Eurydiken Manalasta noutaminen puuttuu hänen

³³Kirjallisuudentutkimuksessa myyttiä on usein käsitelty osana antiikin tradition välittymistä ja tutkimusta, jolloin keskeiseksi nousee kulttuurisen jatkuvuuden idea. Esimerkiksi Pentti Saarikosken runouden yhteyksiä antiikkiin tutkinut H.K. Riikonen toteaa, että Saarikosken tuotannossa keskeisessä asemassa olevat myytit yhdistävät ilman selviä rajoja antiikin ajan miljöön nykyaikaan (Riikonen 1996, 127).

³⁴Anhavan esseestä käy ilmi vahva lähtökohta, nimittäin näkemys siitä, millaista antiikin aiheita käsittelevä runous on. Hän esittää mm. luonnehdinnan, ettei Haavikko ole klassisesti sivistynyt runoilija sen sijaan että hän määrittäisi Haavikon runoilijanlaatua tämän tuotannosta käsin.

tulkinnastaan. Haavikon Orfeus menee Manalaan vasta itse kuoltuaan. Lisäksi Haavikolla Orfeuksen sikalauman hajoittaminen rinnastaa hänet Odysseukseen. (Alhoniemi 2000, 192). Odysseus taas esiintyy kokoelman *Synnyinmaa* (1955) ensimmäisessä runossa Odysseus . Odysseus-myytti sitoo yhteen koko runokokoelman maanpaon ja poissaolon teemoillaan. Kokoelman viimeinen runo on Kruunajaismessu , joka käsittelee hallitsemisen teemaa merimatkan ja ajelehtimisen kuvin. Odysseus esiintyy myös *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* sekä novellissa Arkkitehti . Jälkimmäisessä se esiintyy erään novellihenkilön puheessa yleispätevänä myyttisenä kaavana (Riikonen 1985, 12). (Haavikon myyteistä ks. lisäksi myös Ylimartimo 1975.)

Yksi tyypillisimpiä Paavo Haavikon kirjailijakuvaan liitettyjä luonnehdintoja on, että 1950-luvulla modernistisena runoilijana kirjailijantyönsä aloittanut ja vahvan runoilijantyön tehnyt Paavo Haavikko loi uuden runon kielen. Kirjailijana Haavikkoa on pidetty sen jälkeen edelleenkin leimallisesti modernistina³⁵, vaikka laaja tuotanto on muuttunut oleellisesti. Erityisesti myöhemmässä tuotannossaan Haavikko on modernin runon väitetyistä subjektikeskeisyydestä³⁶ poiketen keskittynyt yksittäistä ihmistä voimakkaampien, maailmaa liikuttavien voimien tarkasteluun. Haavikon 1950-luvun lyriikan determinismiä tarkastellut Kari Tarkiainen huomauttaakin, että Haavikko jo varhaisessa lyriikassaan protestoi ajanjaksona vallinnutta optimista käsitystä siitä, että yhteiskunnan ja laajemmin ottaen koko ihmiskunnan kehitys on ohjailtavissa ja suunniteltavissa (Tarkiainen 1997a, 85)³⁷.

Haavikon 1960-luvun tuotanto on paljolti proosaa ja draamaa, eikä niissä juuri käsitellä antiikin aiheita. Sen sijaan muita myyttejä hyödynnetään. Esimerkiksi kuunnelma *Pelto (Freijan pelto)* vuodelta 1967 on sijoitettu Ruotsiin 1300-luvulle, aikaan jolloin vanhat jumalat alkoivat kuolla. Kuitenkin kuunnelman nimihenkilön, satoja vuosia vanhan naisjumalan Freijan nimi viittaa germaanisessa ja skandinaavisessa mytologiassa esiintyvään auringonjumala Odinin vaimoon, joka turvasi miehille ikuista elämää hedelmällisyyden, avio-onnen ja taisteluvoimien muodossa. Jo *Freijan pellossa* tulee esiin Haavikon myyttitulkinnoissa keskeinen tuhoutumisen aihe vastakohtana ikuisen elämän myyttiselle idealle.

³⁵Kirjallisuudentutkimuksen sijaan siteeraan tässä toista kirjailijaa: Esimerkiksi Veijo Meri mainitsee kirjoituksessaan Paavo Haavikko 60' Haavikon sodanjälkeisen lyriikan ja draaman johtavaksi hahmoksi (Meri 1992, 64; ilmestynyt alkuaan syntymäpäiväkirjoituksena *Uudessa Suomessa* 25.1.1991). Voimassa on edelleen Haavikon luokittelu 50-luvun modernistiksi mm. Tuomas Anhavan, Antti Hyryn ja Haavikon ensimmäisen vaimon Marja-Liisa Vartion yhteyteen.

³⁶Suomenkielisen lyriikan 50-luvun modernismiksi nimitetylle vaiheelle oli tyypillistä yksityiskokemuksen arvostaminen ja kaiken valmiina annetun väheksyminen (ks. Polkunen 1967, 547). Tuomas Anhava kartoitti modernismin suuntalinjoja arvostellessaan vuonna 1956 ilmestyneen Eeva-Liisa Mannerin kokoelman *Tämä matka*: ...enää [ei] ole olemassa erikseen minää , joka subjektiivisesti värittellen puhuu jostakin yleisestä maailmasta, vaan minänmaailma, joka runoihin hahmotettuna annetaan koettavaksi ja toisiin verrattavaksi. (-) Tämä tietää subjektiivisuuden ääriasennetta, mutta vie runonteossa naturalismista vapaaseen luomiseen ja subjektiivisesta esittämisestä objektiiviseen hahmotukseen. (Anhava 1956).

³⁷Tarkiainen esittää myös ajatuksia Haavikon determinismin mahdollisista vaikuttajista ja nostaa esiin Egon Friedellin *Uuden ajan kulttuurihistorian* ja teokseen sisältyvän kuvauksen Spinozan filosofiasta. Ks. edellisen lisäksi etenkin Tarkiainen 1997, 143.

Haavikon tapa käyttää myyttiä ja historiaa liittyy erityisesti menneisyyttä koskevaan problematiikkaan. Jo Aarne Kinnusen *Syvä nauru: Tutkimus Paavo Haavikon dramatiikasta* (1977) määritteli Haavikon näytelmien historiankäsityksen sykliseksi, metafysiseksi ja deterministiseksi³⁸, ja Haavikon varhaisen tuotannon menneisyyteen ja historiaan palaamisen ideasta on vielä aikaisempiakin mainintoja. Mirjam Polkunen on huomauttanut nuoren Haavikon kahden ensimmäisen runokokoelman (*Tiet etäisyksiin*, 1951, ja *Tuuliöinä*, 1953) peittelemättömän nostalgisesta suhteesta vanhaan eurooppalaiseen kulttuuriperimään ja muinaiseen lujaan maailmankuvaan, mikä kulttuuriprimitiivinen rakkaus jo myöhemmissä saman vuosikymmenen kokoelmissa alkaa osoittautua toivottomaksi (Polkunen 1967, 580-581). Pekka Tarkka ilmaisee asian toisin sanoin: hänen mukaansa Haavikko ei ole niinkään perikadon laulaja, vaan hän on kiintynyt hetkiin, jolloin aika kääntää kylkeään ja jotain katoaa (Tarkka 1984, 201). Maria-Liisa Kunnas tekee huomioita Haavikon 1950-luvun lyriikan syklisen historiakäsityksen ja historiallisen aineksen merkityksestä runon rakennetta luovana tekijänä (Kunnas 1981, 104, 105, 122).

1970-luvulle tultaessa Haavikko kiinnostui antiikista uudella tapaa, ehkä siksi, että antiikin kulttuuripiiristä löytyi käsittelyyn sen rappeutumisen ja hajoamisen ajanjakso. Heikki Kirkinen toteaa, että Haavikon bysanttilaisen ajankohdan valikoituminen juuri 1000-luvun alkupuolelle valtakunnan sisäisen hajaantumisen aikaan viittaa siihen, että Haavikko on etsinyt sopivan taustan käsitelläkseen samanaikaisesti nykyhetkeä (Kirkinen 1976, 7). Haavikon lyriikassa 1000-luvun Bysantti kulttuuripiireineen tulikin 1950-luvun lyriikan antiikki-kuvastoa perinpohjaisemman tulkinnan kohteeksi. Tuomas Anhava havaitsee eron Haavikon 1950-luvun lyriikan ja vuonna 1970 ilmestyneen *Neljätoista hallitsijan* välillä ja toteaa, että *Neljätoista hallitsijaa* on pitkälti antiikin lähteensä mukaan toteutettu ja myös sen kautta tulkittava teos, samalla kun nykyisyyttä jäsennetään antiikin aineiston avulla (Anhava 1973, 421). Myös myöhemmissä tarkasteluissa Haavikon hallitsemisen ja vallankäytön teemoja käsittelevän runouden on havaittu anakronistisesti liittyvän nykyaikaan (Ks. esim. Alin 1975, 54, Sihvo 1980a).

Merkittävää on, että Haavikon myyttejä hyödyntävässä lyriikassa vallan teema liittyy paitsi nykyisyyteen, myös suhteeseen menneisyyteen. Tämä selittyy myyttisestä aikakäsityksestä: myyttisessä todellisuudessa elävä ihminen on kohtalosta tietämätön ja vapaa. Menneisyys ja tulevaisuus ovat yhtä, sillä ne molemmat toistavat muuttumatonta myyttistä luomisen alkua. Kokoelmassa *Runoja matkalta salmen ylitse* (1973) tällainen ajattelutapa on lapsekasta henkeä :

*Sanotaan että lapsekas henki sijoittaa Kultaisen Aikakauden
jonnekin kauas menneisyyteen.
Mutta jonnekin se on sijoitettava.
Siellä se sentään on mahdollinen.*

³⁸Kinnusen tutkimus on tähänastisesta Haavikko-tutkimuksesta teemojen tasolla perinpohjaisin, erityisesti näytelmien aiheissa ja rakenteissa analysoidun silmukka -aiheen ansiosta.

Toisaalta.

Menneisyys ja tulevaisuus nukkuvat samaa vuodetta.

Välissään ne kädestä taluttavat Ikuista Lasta.

Ikuinen Lapsi elää samanaikaisesti kuviteltua luomisen kulta-aikaa ja nykyhetken orjuutta, mutta todellisuudessa hänet on tuomittu irrallisuuteen mennyt ja tuleva aika valtiinaan. Sekä mennyt aika (historia) että tuleva aika (kohtalo) tekevät Ikuisen lapsen kaltaiseksi, mutta toisin kuin myyttisessä todellisuudessa, näihin tapahtumakulkuihin Lapsi ei voi vaikuttaa. Siten Ikuisen Lapsen ominaisuutena on epäitsenäisyyden lisäksi myös viattomuus. Runossa koettu myyttinen todellisuus ja tosiasiasa olemassa oleva rinnastuvat saattaen edellisen samanaikaisesti traagiseen ja ironiseen valoon. Haavikon myöhemmässä lyriikassa menneisyyden ja tulevaisuuden välinen tasapainotila muuttuu. Kokoelman *Musta herbaario* (1992) runo jatkaa samaa teemaa, mutta nyt nykyhetkessä elävä ihminen on uhattu: *Sillä hetkellä kun tulevaisuus on kasvanut / kyllin suureksi, / itsensä kokoiseksi, se syö meidät sillä hetkellä / kun menneisyys on käynyt niin vähäiseksi / ettei se jaksa ruokkia meitä.*

Huomioita varhaisemmasta tutkimuksesta

Aiempaa tutkimusta Haavikosta on vähän suhteessa tuotannon laajuuteen ja sen keskeisyyteen suomalaisessa kirjallisuudessa. Suurin osa Haavikosta kirjoitettua on esseitä ja artikkeleita. monografioita ovat kirjoittaneet Aarne Kinnunen, Hannes Sihvo, Kari Tarkiainen ja Leena Kaunonen. Markku Eskelisen ja Raine Koskimaan esseekokoelma puolestaan käsittelee Haavikon proosatuotantoa³⁹. Haavikon myyttisiä teoksia ei ole tarkasteltu myytin kannalta. Käsittelemättä on myös Haavikon tuotannon rappion ja tuhoavuuden tematiikka, vallan problematiikka sekä 1970-luvun tuotannossa tapahtunut muutos. Mainintoja ja luokitteluyrityksiä Haavikosta näiden teemojen osalta on, mutta synteisiä tai analyysisiä tulkintoineen Haavikon kokonaistuotannossa merkittävistä ja Haavikon vaikeaksi mainitun kirjallisen tuotannon keskeisistä avajista ei ole tehty. Haavikon teoksia koskevaa tarkastelua määrittää paljolti se, että ne ovat tyyliiltään luonnehtivia ja Haavikon kryptisyyden luonnetta selvitteleviä, etenkin kun historiallisia tapahtumia käsittelevässä runoudessaan Haavikko antaa vähän valmiina. Etenkin lyyrisistä runoista on löydettävä lähdeaineisto, puhuja(t) ja rooli(t) sekä viittaukset käsiteltävänä olevaan ajanjaksoon ja kirjoittamisajankohtaan, ennen kuin teoksen rakenne ja merkitykset aukeavat. Kertovien runoelmien osalta kokonaisrakenteen hahmotus ja tulkinta on vielä keskeisemmässä asemassa.

³⁹Kaikissa näissä tutkimuksissa kohteeksi on valittu jokin osa Haavikon laajasta ja monitahoisesta tuotannosta, genre- ja aikamäärityksin. Aarne Kinnunen vuonna 1977 ilmestynyt tutkimus analysoi ja tulkitsee Haavikon siihenastista draamatuotantoa, kaikkiaan 19 teosta. Hannes Sihvo on tarkastellut Haavikon bysanttilaisia teoksia, ja Haavikon 1950-luvun lyriikkaa puolestaan on keskittynyt Kari Tarkiainen teoksessaan *Paavo Haavikko - Modernisternas furste* (1997). Teoksessa käydään läpi kokoelma kokoelmalta Haavikon lyriikka 1951-1966 taustanaan myös biografiset tiedot; tutkimuksen lopussa Tarkiainen käsittelee Haavikon runouden keskeisiä teemoja, runouden olemusta ja runoilijan tehtävää, historiaa, rakkautta ja kuolemaa sekä kohtalon ja ajan kulumisen luonnetta. Samalla tapaa teos teokselta Raine Koskimaa ja Markku Eskelinen käyvät läpi teoksessaan *Haavikko 2001* Haavikon proosatuotannon.

Esimerkiksi Haavikon runoelmien vaatimasta aukaisutekniikasta käy useampaan kertaan käsitelty, kokoelmassa *Lehdet lehtiä* (1958) ilmestynyt ja alkuaan *Parnassossa* 1957 julkaistu kertova runoelma Suomalainen sarja . Suomalaisessa sarjassa ollaan Porvoon valtiopäivillä 1809 ja keskeistä roolia näyttelee keisari Aleksanteri I:n kenraaliadjutantti Pavel Gavrilovits Gagarin (Sihvo 1980a), joskin runo viittauksenomaisesti yhdistyy kirjoittamisajankohtaansa, erityisesti vuonna 1956 tapahtuneeseen Hrustsevin ja Bulganinin Suomen-vierailuun (Tarkiainen 1997a, 84). Vilho Viksten avasi runoja sijoittaen ne tapahtumien kannalta mielekkääksi kokonaisuudeksi analysoiden dialogimuotoon kirjoitetun runoelman puhujia (Ks. Viksten 1971). Hannes Sihvo puolestaan jatkoi Suomalaisen sarjan avaamista edelleen tarkastelemalla runojen taustaa, lähdeaineistoa ja eri kerrostumia (Sihvo 1980a). Varsinaisen tutkimukseni valmistumisen jälkeen ilmestynyt Leena Kaunosen perusteellinen tutkimus Haavikon *Talvipalatsin* kertovasta rakenteesta puolestaan ottaa käyttöön tekstiä pitkin etenevän lähiluvun, jonka avulla fragmentaarinen runokokoelma jäsentyy juonelliseksi kokonaisuudeksi (Kaunonen 2001, 23, 284-285). Kaunosen ilmeisen tuloksellinen lähilukutekniikka voisi olla hyödyllinen etenkin *Kahdenkymmenen ja yhden* Bysantti- ja kuvakudos-aiheen käsittelyssä, etenkin kun Kaunosen lähtökohdat eroavat huomattavasti myytteihin keskittyvästä näkökulmastani.

Tarkasteluni kohteena olevista teoksista on olemassa suhteellisen vähän aiempaa tutkimusta. *Kahtakymmentä ja yhtä* on tarkastellut etenkin Hannes Sihvo teoksessaan *Soutu Bysanttiin: Paavo Haavikon metodin ja maailmankuvan tarkastelua* (1980), jossa käydään läpi *Kahdenkymmenen ja yhden* lisäksi myös Haavikon toista bysanttilaista teosta, niinkään runoeposta *Neljätoista hallitsijaa*. Teos kartoittaa Haavikon Bysantti-aiheen lähteitä ja teosten syntyvaiheita ja siten se on tärkeä tutkimukseni taustateos. Sihvo mainitsee *Kahdenkymmenen ja yhden* pohjateksteiksi mm. Mikael Pselloksen *Khronographian*, *Odyseian*, *Nestorin kronikan*, Snorrrin Harald Ankan saagan, W.B.Yeatsin Bysantti-runot, Gunnar Ekelöfin Bysantti-aiheisen lyriikan, *Nestorin kronikan* ja J.L.I.Fennellin teoksen *The Emergence of Moscow 1304-1359*. *Kahtakymmentä ja yhtä* käsittelevä tutkimukseni eroaa oleellisesti tavoitteiltaan ja lähtökohdiltaan Sihvon teoksesta: Sihvo käsittelee Haavikon Bysantti-aiheisten teosten rakentumista, kun taas tutkimukseni tavoitteena on Haavikon myyttitulkintojen tarkastelu ja kontekstina suomalais-kansallinen myyttiperinne. Jo varhaisempia Haavikon Bysantti-aiheen esittelyitä Psellos-huomioineen ovat Tuomas Anhavan (1973) ja Heikki Kirkisen (1976) artikkelit, joista jälkimmäisessä tarkastellaan Haavikon bysanttilaisten teosten Psellos-vaikutteita oivaltavasti vallankäytön ja fasismin syntymisen näkökulmista.

Rauta-aikaa koskeva aiempi tutkimus on luonteeltaan osin kantaaottavaa aikalaiskeskustelua; perusteellista aiheen aikaisempaa käsittelyä edustavat lähinnä Pirkko Alhoniemen artikkelit. Aikalaiskeskustelussa puolestaan korostuivat henkilökohtaiset mieltymykset. Esimerkiksi *Rauta-aikaa* suhteessa *Kalevalaan* käsitellyt Väinö Kaukonen asetti kaksi eeposta vastakkain ja tulkitsi Haavikon teoksen *Kalevalan* ivamukaelmaksi (Kaukonen 1988/1982). Myös muussa aikalaiskritiikissä painottui niin ikään vuonna 1982 esitetyn televisioelokuvan vastaanotto: esimerkiksi Panu Rajala keskittyi analyysissään kommentoimaan elokuvatulkintaa visuaalisine

vaikutelmiseen ja Pekka Laaksonen kokosi *Rauta-ajasta* arvosteluja kirjoittaneiden näkemyksiä yhteen (Rajala 1982, Laaksonen 1982). Myöhemmin Immo Pekkarinen taas teki havainnon siitä, että itse *Rauta-aika* -teos jäi analysoimatta ja siten televisiosovitukseensa eli teoksesta tehdyn yhden tulkinnan varjoon (Pekkarinen 1986).

Pirkko Alhoniemi on tarkastellut Haavikon *Kahtakymmentä ja yhtä* sekä *Rauta-aikaa Kalevalan* ja *Kantelettaren* modernisaatioina suomalaisessa kirjallisuudessa. Alhoniemi tekee tutkimukseni kannalta kiinnostavia havaintoja esimerkiksi *Kahdenkymmenen ja yhden* kollektiivisuudesta ja *Rauta-ajan* yksilöideologiasta (Alhoniemi 1985), joihin huomioihin suhteutan teosten analyysia. Täysin toisenlainen lähtökohta *Rauta-aikaan* on Laura Leraillezin, joka puolestaan on käyttänyt *Rauta-ajan* isien ja poikien välisen suhteen tematiikkaa osana kristevalaisen kirjallisuusanalyysin esittelyä; artikkelissa teoreettiset lähtökohdat painottuvat (Leraillez 1995). Kuitenkin Leraillezin artikkelissa tulee esiin *Rauta-ajalle* keskeinen problematiikka, nimittäin ihmissuhteet etenkin kahden eri sukupolven välillä. Leraillez keskittyy Väinön, Joukon ja Lemmingin isäsuhteiden tarkasteluun etenkin karhunpeijaisrituaalissa, mutta myös itse tehdyn naisen tematiikkaa käsitellään. Aikaisemmin Haavikon tulkintaa Kullervo-myytistä on tutkittu myytissä keskeisten ihmissuhteiden näkökulmasta. Pirkko Alhoniemi antaa erityistä painoa Haavikon Kullervon vastakkaiseen sukupuoleen kohdistuvien suhteiden tarkasteluun, sillä niissä Haavikon tulkinta eroaa kansanrunon, *Kalevalan* tai Kiven vastaavista. (Alhoniemi 1984, 154, 155; ks. myös Alhoniemi 1987.)

Haavikon myyttisissä teoksissa ihmissuhteet ja niiden laatu ovatkin keskeinen maailman tilan ja rakenteen heijastaja. Esimerkiksi kulta-ajan myyttiin ja maailmansyntymyyttiin Haavikolla liittyy konkreettiset synnyttämisen ja naiseuden kuvat, jotka kuvaavat elämän jatkumista ja hedelmällisyyttä. Jo Aarne Kinnunen tekee huomioita Haavikon mies- ja naisroolien erilaisuudesta, sillä Haavikolla kaksi sukupuolta tuntuvat olevan kuin kaksi eri rotua. Mies on yksilö, joka yrittää saavuttaa kaiken ja nainen, positiivinen elämänvoima, on itse kaikki ja hedelmällisyydessään uudelleensyntymään pystyvä (Kinnunen 1977, 177). Paula Kalliolan 1980-luvulla kirjoitettu pro gradu -työ puolestaan esittelee Haavikon ajankohtaista naisliikettä vastustavana kulttuurikriittikkona ja analysoi näytelmien dualistista maailmankuvaa miehen ja naisen roolien erilaisuutena. Kalliolan tutkimuksen mukaan Haavikon näytelmissä esitetty näkemys on, että sukupuoliroolit ovat vain väliaikaisesti uhanalaisia, koska ne ovat todellisia ja perustavaa laatua olevia. Haavikon näytelmien mukaan naisen ei tule pyrkiä historiaan, sillä se on sotkeutumista vallantavoittelun kiihtyvään kierteseen, mikä puolestaan johtaa maailman yhä kiihtyvässä tahdissa syklisen historian loppua ja entropiaa kohti. (Kalliola 1987). Samalla läpi Haavikon tuotannon, jo 1960-luvun näytelmistä alkaen, nainen osoittautuu miestä voimakkaammaksi.

Ehkä Haavikon myöhemmänkin tuotannon kannalta kiinnostavin yksittäinen uudelleen tulkittu myytti on *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* keskeinen sampo-myytti, jota Haavikko on itsekin selostanut (Ks. Haavikko 1974a). Sammon tulkitseminen rahantekokoneeksi liittyy muussa tuotannossa keskeiseen rahan ja vallan aiheeseen paitsi konkreettisin aihelmin, myös maailmaa

määrittävänä ja sitä liikuttavana rakenteena. Haavikon kiinnostuksesta rakenteiden⁴⁰ tarkasteluun ovatkin muistuttaneet useat Haavikon tuotantoa tarkastelleet. Esimerkiksi esseessään Runoilijan raha Aatos Ojala analysoi Haavikon sikermää Rahasta vuodelta 1973 ja toteaa, että Haavikko on siinä pyrkinyt tarkastelemaan numeraalista eli taloudellista järjestelmää etsien siitä synteisiin pyrkivää kokonaisrakennetta, samaan tapaan kuin runoilija saattaa kirjoittaessaan etsiä verbaalista systeemiä eli kielen rakenteita (Ojala 1976, 304). Samalla tapaa myytti liittyy Haavikon tuotannossa keskeiseen struktuurien etsintään siten, että se on tapa yleistää, abstrahoida merkityksiä.

1.5. Tutkimustehtävästä ja tutkimuksen rakenteesta

Myyteistä ja myyttisyydestä temaattisesti ja rakenteellisesti

Paavo Haavikon kalevalaiset teokset liittyvät myytteihin toisaalta välillisesti, *Kalevalan* ja suomalaisen kansanrunouden kautta, ja toisaalta suoraan: teokset on rakennettu myyttisiksi teoksiksi kuvaamaan myyttistä kokemustodellisuutta ja sen rikkoutumista sekä korvautumista vastaavilla myyttisillä rakenteilla ja sisällöillä. Tavoitteeni on osoittaa ne periaatteet, joilla myytti niin teosten materiaalin, pinnan, rakenteen kuin merkityksenkin tasolla hahmottuu Paavo Haavikon kalevalaisten teosten keskeiseksi rakenteen määrittäjäksi. Myyttisyydeksi tässä käsitän erityisesti ajattelumallin, ideasisällön ja primaari/sekundääri -jaon. Kirjallisissa teoksissa primaaria ja sekundääriä kuvaavat eri tasot ja liike niiden välillä ovat keskeinen kiinnostukseni kohde. Vaikka Haavikon lyriikan monitahoiselle kielelle on tyypillistä kollaasimainen eteneminen viitteellisyyden ja alluusioiden varassa (Ks. esim. Kunnas 1981, 138, 158), tutkimuksessani pysyttelen myyttitulkintojen tasolla niin temaattisesti kuin rakenteellisesti. Näin ollen esimerkiksi *Kahdenkymmenen ja yhden* osalta teoksen kielen toteutustapa ja runokielen hienojakoisempi analyysi jää sivuhuomioita lukuun ottamatta myöhemmän tutkimuksen tehtäväksi.

Alastair Fowlerin mukaan kirjallisuuden moodia eli tyylilajia luonnehtii usein adjektiivimuodossa oleva sana, mikä viittaa sen sisältöä koskevaan luonnehdintaan (esimerkiksi myyttinen, engl. mythic), kun taas lajia tai tyyppiä määrittävän sanan on oltava substantiivimuodossa (esimerkiksi epiikka, engl. epic) (Fowler 1982, 106). Käsitteenä laji tai genre on eksklusiivinen, sen sijaan adjektiivimuodossa oleva luonnehdinta on inklusiivinen: myyttisyyttä voi esimerkiksi aiheina esiintyä myös ei-myyttisessä teoksessa ja toisaalta luonnehdinta myyttisyys ei estä toisia (rinnakkaisia) luonnehdintoja. Adjektiivisen luonnehtivuuden ohella käsitän myytin muodoltaan orgaaniseksi ja dynaamiseksi. Keskeistä on, miten lähdemateriaalia on käytetty, mitä siitä on tehty.⁴¹ Esimerkiksi kerronnan keinoin voidaan

⁴⁰Haavikon määrittelemänä teosten rakenne syntyy voimien ja vastavoimien keskinäisissä suhteissa, näiden jännitysten vaikutuksesta. (Ks. Paavo Haavikon *luovuushaastattelu*, s. 28).

⁴¹Kysymyksessä on kirjallisuudessa esiintyvien aineiden tehtävien vaihtumisesta teoksen kokonaismerkityksen kannalta; tämänkaltaisten muutoksien osuudesta kirjallisuudenlajien syntymisessä ja

rakentaa myyttisten teosten merkityksiä.

Myytin kerronnasta

Peter Brooksia lainaten autenttisen myytin kerrontaa voisi kuvata pyhäksi maailmaa selittäväksi järjestykseksi, joka ilmenee myytin juonessa (Brooks 1984, 6: sacred masterplot that organizes and explains the world). Myyttejä käyttävät kirjalliset teokset vastustavat muun modernin kirjallisuuden tavoin ja keinoin tätä autoritäärisyyden ideaa. Kerronnassa esimerkiksi näkökulman eli fokalisaation valinta on tapa säädellä, valikoida ja välittää informaatiota (Genette 1980/1972, 185,189)⁴². Näkökulma on välttämättä jollain tapaa tulkitseva ja sisällyttää itseensä tiedollisen valta-aspektin. Varhaisissa myyttisissä tarinoissa fokalisaatiota ei klassisten kertomusten tapaan ole (zero focalization) (emt, 189). Kuitenkin myyteissä näkökulma on kosmisen maailmanjärjestyksen eli sakraalin voiman. Silti pahan eli demonisen vastavoimana ei voi olla neutraali vaan ainoastaan hyvä, eli neutraaliuden puute kyseenalaistaa myös myytin fokalisaation puuttumisen. Fokalisaation kokonaan puuttumisesta onkin liukuva rajanveto kanonisoituun kiinteään (fixed) fokalisaatioon (emt, 189), joka antaa huomaamattomasti mahdollisuuden rajoittaa informaatiota ja olettaa informaation otettavan vastaan neutraalina ja aukottomana.

Edelleen autenttisen myytin kertoja on ehdottoman luotettava ja kaikkietävä. Kerronnassa myytin autenttisuuden idean toteuttaminen edellyttää Genetten hahmotteleman ekstradiegeettisen kertojan, joka välttämättä on tiedon kannalta ylemmällä tasolla kuin kerrontansa kohteet (Genette 1980, 228-229). Lisäksi kertojan tulee olla heterodiegeettinen, tapahtumiin (näkyvässä mielessä) osallistumaton (ks. emt), jotta vaikutelma sakraalista äänestä säilyy. Myyttejä käyttävässä kirjallisuudessa näitä käytäntöjä voidaan osoittaa, tehdä läpinäkyväksi ja tulkita. Haavikon teoksissa tämä toteutuu kerronnan tasoja muuttamalla ja lisäämällä esimerkiksi siten, että alkuperäinen ekstra- ja heterodiegeettinen kertoja paljastuu osallistuvaksi (homodiegeettiseksi) ja henkilöidensä kanssa samalla tiedon tasolla olevaksi (diegeettiseksi) kertojaksi⁴³ (kerronnan tasoista ks. Genette 1972, 228-231) Samalla ratkaisu edellyttää uuden ekstradiegeettisen tason syntymisen. Kun myytin kerronnassa liikutaan kerronnan tasoissa alaspäin, autenttisuuden idea kyseenalaistuu ja muuttuu valtaa käyttäväksi rakenteeksi. Myyttihän jo rakenteena (eikä ainoastaan sisällöllään) määrittelee, mikä on ja saa olla totta sen määrittämässä kontekstissa.⁴⁴

muuntelussa ks. Fowler 1982, 173-174.

⁴²Genette päätyy käyttämään näkökulman (point of view) sijaan abstraktimpaa ja vähemmän visuaalisia konnotaatioita sisältävää käsitettä fokalisaatio (emt, 185.) Myös esim. Derrida on huomauttanut näkökulman käsitteen metaforisuudesta, sillä se nojaa optisuuteen eli näkemisen ideaan (ks. Derrida 1974, 23.)

⁴³Diegeettisen (eli tarinan tasolla olevan kertojan lisäksi, jonka kertominen kerrotaan) Genetellä on vielä kolmas, jälleen edelliselle alisteinen hypodiegeettinen taso, jossa tarinan henkilö kertoo. (Genette 1972, 228-231). Kerronta tapahtuu aina korkeammalla tasolla kuin sen kertoma tarina, eli ekstradiegeettinen kertoja kertoo diegeettisen tason ja diegeettinen kertoja hypodiegeettisen tason.

⁴⁴Myyttien valtarakenteiden tarkasteluuni ovat vaikuttaneet myös ranskalaisen filosofin Michel Foucaultin (1926-1984) näkemykset joko yhteisöllisesti sallitusta tai torjutusta tiedosta.

Lisäksi henkilöiden kerronnalla tulkitaan ja luodaan myyttistä todellisuutta. Lähtökohtanani on ajatus, että henkilöiden avulla rakennetaan tekstuaalista myyttisyyttä kuvaamalla esimerkiksi, miten he suhtautuvat itseensä, mahdollisiin jumaluuksiin, toisiinsa ja ympäröivään todellisuuteen. Tutkimuksessani henkilöiden ja luonteiden kuvaus ei ole siis itsenäisessä asemassa. Pikemminkin seuran Aristoteleen *Runousopin* käsitystä henkilöiden luonteiden merkityksestä (tragediassa): luonteilla on merkitystä ainoastaan siten että ne ohjaavat ja määrittävät henkilöiden toimintaa ja osallistuvat siten tragedian sielun eli juonen rakentumiseen (Aristoteles 1997, 165 / 6:1450b). Toisaalta Haavikon teoksissa henkilöahmojen olemus ja toiminta selittävät tapahtumista enemmän kuin *Kalevalassa*, jonka ihmiskuvaus on tyyppiteltyä⁴⁵.

Näkemykseni mukaan Haavikon myyttisissä teoksissa henkilöt ovat tekstuaalisia strategioita, eräänlaisia toimijoita tai agenteja, joilla on tehtävänsä myyttisen todellisuuden rakentumisessa. Alan Sinfieldin mukaan henkilöahmo (character) on tekstin strategia, joka tulee hylätyksi, kun esimerkiksi intentiot tekstuaalisessa organisaatiossa vaihtuvat (Sinfield 1992, 78). Character tarkoittaa tässä aktiivista ja itsenäistä olemassaoloa suhteessa tekstissä esitettyihin muihin ideologioihin. Vastaavasti henkilöahmo, joka on rakennettu esimerkiksi (muiden ilmentämien) stereotyyppien varaan, ei ole tällainen varsinainen oma henkilöahmonsensa (character), vaan pikemminkin osa toisten henkilöiden tarinaa tai mitä tahansa muuta järjestystä määrittävää rakennetta (emt, 54). Sinfieldin esimerkit ovat Shakespearelta. Esimerkiksi *Othellossa* näytelmän alun epäkonventionaalisesta käyttäytymisestään huolimatta Desdemona ei tämän mukaan ole itsenäinen henkilöahmo, vaan pikemminkin välttämätön ja mukautunut osa Othellon ja Jagon tarinoissa.

Metonymisuus, metaforisuus ja myyttinen juoni

Primaarin myyttisen todellisuuden luonnetta määrittää suhde sakraaliin. Myyttiseen eriytymättömyyden periaatteeseen kuuluu, että primaari myyttis-maaginen ajattelu on lähtökohtaisesti metonymista, eli osakin voi olla kaikki myyttisen yhteyden ja osallisuuden välittämänä (Cassirer 1955, 64). Eriytymättömässä todellisuudessa ei ole analyttistä erottavaa rajaa osan ja kokonaisuuden välillä.

Eron jälkeisessä sekundäärissä todellisuudessa osallisuussuhde vaihtuu rinnastus- tai korvaavuussuhteeseen. Sekundääreille suhteille on ominaista rinnastettavien käsitteellinen eroavuus toisistaan. Nimitän Haavikon tapaa kuvata alkuaan täydelliseen myyttiseen todellisuuteen kuuluvia, nyt rappeutuneita ja jopa menetettyjä (ja siitä syystä mainitsematta jääviä) asioita metaforiseksi. (Myyttisen ilmaisun metaforisuudesta ks. Simonsuuri 1994, 55, 58,

⁴⁵*Kalevalan* henkilökuvausten osalta August Annistin *Kalevala taideteoksena* (1944) sisältää mielenkiintoisia havaintoja. Annist mm. esittää Lönnrotin yhdistelleen runoja pääsankarien mukaan ja luoneen eepokseen yhtenäisyyttä kehitysjuonen avulla (Annist 1944, 21, 62); havainnot tähdentävät *Kalevalan* henkilökeskeisyyttä.

59). Tämä rinnastussuhde on paitsi primaareja ja sekundäärejä ilmentymiä vertaileva, itsessäänkin uutta *myyttistä* merkitystä luova.

I.A.Richards erottaa metaforan rakenteesta kaksi eri osaa, merkityksen ja välineen: mitä todella ajatellaan ja tarkoitetaan (tenor) ja mihin sitä verrataan (vehicle) (Richards 1950, 96). Rakenne konkretisoituu selvimmin kieliopillisessa metaforassa⁴⁶. Metaforan kaksi eri osaa vertautuvat hahmottamassani rinnastussuhteessa sekundääriin ja primaariin myyttiseen todellisuuteen. Merkityksenanto taas tapahtuu kontaktissa tai *vuorovaikutuksessa*, kahden eri käsittepiiriin kuuluvan todellisuuden yhdistymisessä, *vertautumisessa* toisiinsa. Toisaalta primaari ilmentymä voi *korvautua* sekundäärillä ilmentymällä siten, että todellisuus kuitenkin edelleen rakentuu myyttistä logiikkaa noudattaen.

Tässä yhteydessä mielenkiintoisia ovat ne keinot, joita kielitieteellinen tutkimus on löytänyt selvittäessään ihmisyksilön keinoja korvata puutteellinen kielikyky toisella, yksityisemmällä kielellä. Tutkiessaan vuonna 1957 afaatikkojen tuottamaa kieltä Roman Jakobson tunnisti kaksi kielen toimintatapaa, metonyymisen ja metaforisen. Nämä molemmat ilmaisukeinot ovat kielessä käytössä varsinaisen kirjaimellisen merkityksen sijasta tai ohella: metafora syntyy merkitysten samankaltaisuuden tai vastaavuuden periaatteesta ja metonymia taas osallisuuden, kosketuksen ja läsnäolon periaatteesta. Jakobsonin tutkimien afaatikkojen kielikyvystä puuttui kokonaan tai osittain joko metaforinen tai metonyyminen kielen ymmärtämisen ja käyttämisen aspekti, mitä puutetta afaatikot korvasivat käyttämällä hallitsemiaan ilmaisun keinoja. (Jakobson 1957, 77.)

Haavikon teoksissa primaari todellisuus on ainoastaan metaforisesti läsnä. Edelleen metaforan kahden eri osan, primaarin myyttisen merkityksen ja niiden ilmentymien suhde on osin implisiittinen, piilotettu ja tulkinnanvarainen. Tämä on osa teosten tematiikkaa siten, että se kuvastaa rappeutunutta todellisuutta, jossa merkitykset luodaan suhteessa menetettyyn tai poissaolevaan.

Primaarin myyttisen todellisuuden läsnäolo tai viittauksenomainen läsnäolo voi ilmetä yksittäisessä kirjallisessa teoksessa monella eri tapaa. Erilaisia myytin tai myyttisen (primaari) ilmenemistapoja kirjallisuudessa voi luonnehtia esimerkiksi myyttisen juonen käsitteen avulla. Myyttinen juoni tarkoittaa sitä, että kirjallisessa teoksessa on läsnä sen varsinaisen oman, teokseen kirjoitetun juonen lisäksi primaariin vertautuva todellisuus, eräänlainen toinen kertomus. Yleisesti ottaen juoni tarkoittaa kerrotun tarinan temporaalinen järjestyksen ja kerronnassa luotujen syy-seuraussuhteiden yhtymänä muotoutunutta logiikkaa. Brooksian mukaan juoni on dynamiikka, joka järjestää kertovan diskurssin inhimillisen ymmärryksen ja logiikan mukaisesti. Juonen ideaan kuuluu, ettei se ole kiinteä ennalta määrätty rakenne, vaan tarinaan sisältyvä eteenpäin kuljettava, päämäärätietoinen halujen ja tarpeiden synnyttämä voima

⁴⁶ Kieliopillisella metaforalla tarkoitan tässä metaforaa tyyppiä *tyttö on leijona* tai *tyttö on ruusu*, jossa ihmistä kuvataan villieläimen tai kasvin kategoriaan kuuluvalla käsitteellä/ominaisuuksilla.

(Brooks 1984, 7, 10, 12).

Jos metaforisuus on keino kuvata suhteellisen pysyvä, laadullinen tila (staattinen näkökulma myyttiin), myyttinen juoni puolestaan hahmottaa tarinamaisen rakenteen avulla muutoksen ja siihen liittyvän temporaalisuuden syiden ja seurausten välisine suhteineen (dynaaminen näkökulma myyttiin). Myyttinen juoni voi olla ideasisältö tai järjestymisen periaate, johon suhteessa kirjallinen teos on sekä itsenäinen että epäitsenäinen. Kirjallisessa teoksessa näiden kahden juonen olemuksen hahmottaminen ja niiden toisiaan leikkaavan luonteen ymmärtäminen ja tulkitseminen luo osaltaan myyttisen teoksen tulkintaan oivaltamisen nautintoa. Kuten myyttisessä todellisuudessa sakraaleja voimia pyritään maagisesti manipuloimaan, samoin myyttinen teos manipuloi käyttöönsä primaariin myyttiseen todellisuuteen kuuluvia merkityksiä ja luo niihin kompleksisen ja kätketyn mutta teoksen kokonaisrakenteen kannalta keskeisesti merkityksellisen suhteen.

Tutkimuksen rakentuminen

Tutkimuksessani kukin tarkastelun kohteena oleva teos käsitellään erikseen. *Kahdenkymmenen ja yhden* osalta tutkimusotteeni eroaa muiden teosten käsittelystä. Tämä pohjaa ensinnäkin *Kahdenkymmenen ja yhden* sijoittumiseen Bysantin ja Venäjän historiaan sekä myös Kreikan ja Egyptin kulttuuripiiriin. Myyttisen ja historiallisen taustamateriaalin määrä on osasyynä siihen, että sivumääräisesti *Kahtakymmentä ja yhtä* käsittelevä osa on laajin. Lisäksi teoksen yhteydessä tulevat ensimmäistä kertaa käsittelyyn useat Haavikon myyttisille teoksille tyypilliset yhteiset piirteet, joihin ei ole jälkimmäisten teosten käsittelyssä syytä enää yhtä perusteellisesti palata. Myös teoksen muoto sankariutta kyseenalaistavana runoepoksena edellyttää keskittymistä niin temaattisesti kuin rakenteellisestikin sen kuvaamaan kompleksiseen todellisuuteen. Sen sijaan *Rauta-ajassa* ja erityisesti *Kullervon tarinassa* myytin rakenteelliset ja psykologiset aspektit tulevat keskeisemmin esiin.

Rauta-ajan tarkastelu nojaa erityisesti *Kalevalaan*, josta se on tulkinta paitsi tarinoidensa tasolla, myös myytteihin pohjaavan kansalliseepoksen ideana. Teosten tarkastelussa hyödynnän myös saatavilla ollutta käsikirjoitusmateriaalia, sillä niiden avulla on mahdollista tehdä huomioita siitä, miten Haavikon kalevalaisten teosten muodostaman kokonaisuuden myyttinen näkemys on kehittynyt. Varsinaista teosten syntyprosessia en kuitenkaan tarkastele, vaan se olisi erillisen tutkimuksen aihe.

Kullervo-aiheen merkitys Haavikon teosten kokonaisuudessa on erityisen kiinnostava, sillä se esiintyy muista tarinoista ikään kuin erillisenä kokonaisuutena myös *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* (toiseksi viimeinen runo) sekä *Rauta-ajassa* (viides eli toiseksi viimeinen osa). Käsitellen Kullervoja niin osana *Rauta-aikaa* kuin erillisenäkin teoksena: *Rauta-ajan* yhteydessä käyty tarkastelu nojaa ensi sijassa *Rauta-aika* -teoksen kokonaisuuden hahmottamiseen, kun taas lopussa *Kullervon tarinaa* käsitellään itsenäisenä kokonaisuutena, osaltaan myös Haavikon

myyttisen tulkinnan yhdistäjänä. Vaihtoehtoinen tapa olisi käsittää *Rauta-aika* kokonaisuutena ensisijaiseksi ja *Kullervon tarina* toissijaiseksi teokseksi myös Kullervo-myytin osalta. Tähän ensimmäistä julkaistua versiota jälkimmäisten kustannuksella painottavaan näkemykseen en ole kuitenkaan päätenyt, sillä kokonaisuuden tulkinnan näkökulmasta Kullervo-osion rinnakkaiskertomuksen status sekä *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* että *Rauta-ajassa* on paitsi merkitsevä, myös liian ilmeinen jäädäkseen (tai toisaalta jättääkseen) itsenäisenä julkaistun teoksen varjoonsa. Kalle ja Ritva Holmbergin sovittamassa käsikirjoituksessa kuvaamatta jäänyt Kullervo-osio on sijoitettu kokonaisuuden loppuun. Kullervo-aihe on selvästi hakenut paikkaansa ja myöhemmin muokkautunut merkittävän rinnakkaiskertomuksen ohella itsenäiseksi teokseksi.

Lisäksi Haavikon kuvaamien kalevalaisten henkilöiden tutustuminen maailman voimasuhteisiin (myyttisessä todellisuudessa neutraaliksi koetun harmonian sijaan) määrittää tutkimukseni rakennetta. Ensimmäiseksi käsittelem teosten kirjoittamisjärjestyksessäkin ensimmäistä teosta, runoeposta *Kaksikymmentä ja yksi*, jossa suomalais-karjalainen venekunta tutustuu muuhun maailmaan ja alkaa nähdä itseään kohtaamansa suuruuden kautta osana maailman sivustakatsojia ja häviäjiä. Kuin tälle Bysantti-osiolle vastakohtaisena tutkimukseni *Rauta-aikaa* ja *Kullervon tarinaa* käsittelevä Kalevala-osio tarkastelee, miten teoksissa on kuvattu heimon rappeutumista elinsijoillaan Kalevalassa, jossa sielläkin he löytävät suurempansa, Pohjolan ja kohtalonsa. Kun *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* kerronta tapahtuu venekuntaa enemmän tietävän näkökulmasta, *Rauta-ajan* ja *Kullervon tarinan* kerronta noudattaa henkilöiden suhteellisen alhaista tietoisuuden tasoa.

II KAKSIKYMMENTÄ JA YKSI: BYSANTTI

2. Kahdenkymmenen ja yhden rakentumisesta

Ennen *Kahdenkymmenen ja yhden* analyysiä esitän seuraavassa lyhyesti teoksen rakentumisen pääperiaatteet - yksityiskohtaisempi selostus teoksen rakenteesta ja sisällöstä runoittain on tutkimuksen liitteenä III. Runoepos *Kaksikymmentä ja yksi* muodostuu 35 runosta. Runoissa yhdistyy kaksi metristä systeemiä, sillä ne käyttävät kalevalamittaisia ja vapaarytmisiä säkeitä (Viikari 1987, 33). Kalevalamittaisia säkeitä on vähemmän, ja niillä kerrotaan usein tässä hetkessä etenevässä kerronnassa jo ennen tapahtunutta, eli ne kertaavat syklisyyden ideaa ja viittaavat myyttiseen todellisuuteen. Syklisyys lävistää myös runoepoksen rakenteen: teos ei muodosta yhtä eheää sammonryöstöstä kertovaa kokonaisuutta alkuineen ja loppuineen, vaan pikemminkin runoepoksen alkuun sijoittuva sammonryöstökertomus toimii sysäyksenä myöhemmille teoksessa kuvatuille tapahtumille. Sammonryöstökertomus ei ole siis keskeisin koko eepoksen yhtenäisyyttä luova rakenne (vrt. *Kalevala*), vaan eepoksen ensimmäinen osa, jota seuraa kaksi vastaavaa osaa. Syy-seuraussuhteet kolmen eri paikkoihin sijoittuvan tapahtumaketjun välillä on selvästi osoitettu. *Kahdenkymmenen ja yhden* kolmesta erillisestä

seikkailutarinasta koostuva rakenne kuvaa muutosta, joka johtaa aina uuteen tapahtumaan, uuteen tarinaan ja käsitykseen todellisuudesta⁴⁷. Keskeinen runoepoksen rakennetta määrittävä periaate on, että tapahtuminen ja erityisesti sen aikaan saamat muutokset ovat tosiasiaa peruuttamattomia, ei myyttisen, syklisen idean mukaan aina palautettavissa olevia. Tapahtumakuluissa tullaan eepoksen kollektiivisen päähenkilön, venekunnan, kokemasta myyttisestä, primaarisesta todellisuudesta sekundääriin aikaan ja historiaan. Matkakertomus myytin kehiksenä tarjoaakin mahdollisuuden kuvata muutosta paitsi tapahtumien tasolla, myös koetussa ja laajemminkin henkisessä todellisuudessa.

Kahteenkymmeneen ja yhteen sisältyvät kolme eri eepistä tapahtumakulkua paikantuvat eri ympäristöihin. Runot 1-11 kertovat sammonryöstökertomuksen. Sampo on sijoitettu historialliseen todellisuuteen, Bysanttiin, josta suomalais-karjalainen venekunta sen ryöstää ja menettää takaa-ajettuina Välimereen. Runoissa 12-18 ollaan ensin Kreikassa Bysanttia paossa ja sieltä matkataan myyttiseen todellisuuteen, ylös Niiliä sen lähteitä etsimään kuolemattoman nimen toivossa. Tämäkin matka jää lopulta tuloksetta, ja runoepoksen loppu on pitkää, monipolvista paluuta kohti kotimaata. Runot 19-32 sijoittuvat jälleen historialliseen todellisuuteen, mutta nyt Venäjälle, siellä syntyvän suurvallan taisteluihin. Runoissa 33-35 jäljelle jäänyt venekunta palaa seikkailuistaan kotiin, takaisin Suomeen. Alku ja loppu liittyvät siten syklisesti toisiinsa yhdistäen eepoksen kokonaisuudeksi.

Myyttisellä tasolla *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* esitetyt kolme tapahtumakulkua liittyvät kukin sekundääriin ideaan. Jo runoepoksen ensimmäisen runon viimeisissä säkeissä venekunta alkaa rinnastaa myyttistä sankaritodellisuuttaan reaalisempaan todellisuuteen. Kun Bysantti-Pohjolan porteille tultaessa Väinö suunnittelee myyttistä sankaritekoaan, Pohjolan uneen laulamista, Vareksenpoika puolestaan toteaa: *Siellä on miehet miekka vyöllä, urokset sota-aseissa, humalassa hullut miehet, pahat paljon juotuansa* (K 7). Bysantti-jakso on kokonaisuudessaan primaarin ja sekundääriin todellisuuden kohtaamista. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* ei ole kuvattu sammon takomista, vaan se esitetään alkuaankin Bysantissa olevaksi rahantekokoneeksi. Se on sekundääri objekti, ja sen ryöstö Bysantista edellyttää sekundäärejä keinoja.

Koska *Kahdenkymmenen ja yhden* sammonryöstöjakso siirtää kollektiivin myyttisestä todellisuudesta osaksi keisarikunnan historiaa ja sosiaalisestikin rakentunutta hierarkkista todellisuutta, sivuan tutkimuksessani myös Bysantin keisarikunnan tuolloista historiallis-poliittista tilannetta. Haavikon bysanttilaisten teosten, *Neljäntoista hallitsijan* ja *Kahdenkymmenen ja yhden* taustatekstinä on ollut Mikael Pselloksen kronikka *Kronografia* (engl. *Fourteen Byzantine Rulers*, 1966) (Ks. Sihvo 1980, 38-43). Niin Pselloksen kronikan kuin historiankirjoitukseen genrenä kuuluvan vallankäytön näkökulman kautta tarkastelen tutkimuksessani sankaruuden rakentumista ja rakentamista erityisenä tekstuaalisena tuotteena.

⁴⁷Ks. Paavo Haavikko: Luovuushaastattelu. Haast. Ritva Haavikko. Tehty vuonna 1974. Säilytyspaikka SKS:n kirjallisuusarkisto.

Niilinmatkalla puolestaan mennään ikään kuin ajassa taaksepäin, uudelleen myyttiseen ympäristöön, mutta nyt siten, että matkalla kohdattujen heimojen jäsenet edustavat katoavaa myyttistä todellisuutta, ja suhteessa heihin venekunta on osa kehittyneempää sekundääriä todellisuutta. Tämän myyttisen takauman jälkeen syöksytään äkkiä kehityksessä eteenpäin Venäjälle yhä kiihtyvämpään historian kulkuun, ja sinne tapahtumisen pyörteisiin venekunnan miehet miltei katoavat palkattuina sotureina. Sekundäärisyys on kuvattu myös taloudellisen hierarkian näkökulmasta: Bysantissa ja Venäjällä venekunnan miehet ovat palkattuina työntekijöinä, kun taas Niilillä he itse käyvät pienten heimojen kanssa kauppaa. Samoin runoepoksen lopussa heillä kotiin Suomeen palattuaan on rahallista rahaa ja mielessä enemmän - eri asia vain on, osoittautuuko tämä omaisuus kestäväksi hallinnan kohteeksi.

Runoepoksen runoja on karkeasti luokiteltuna pääasiallisen sisällön mukaan kahdenlaisia: on kertovia runoja, joissa pääpaino on tapahtumien kuvaamisessa ja eteenpäin kuljettamisessa, ja lyyrisiä runoja, joissa pääpaino on jonkin tilanteen, olotilan tai suhteen olemuksen ja laadun kuvaamisessa.⁴⁸ Seuraan analyysissäni runoepoksen kertovaa juonta, mutta samalla otan huomioon lyyrisissä runoissa esitetyn myyttisten teemojen kerrostumisen. Näiden kahden eri runotyypin vaihtelu ja järjestyminen runoelmassa on merkityksellistä. Runojen 1-11 sammonryöstökertomus on tyyliltään melko yhtenäinen kokonaisuus ja se muodostuu pelkästään kertovista runoista, joskin alku- ja loppurunoissa on myös lyyrisiä säkeitä. Tyylimuutoksista huolimatta runoepoksen alkurunojen kertova yhtenäinen tyyli kuvastaa tapahtumien jatkuvaa etenemistä ja osaltaan myös venekunnan osallistumista toimintaan sankareina, joskin häviävinä sellaisina. Tapahtumisen keskeyttävien, lyyristen runojen poissaolo vahvistaa tämän runoepoksen jakson suhteellisen ehyttä, toiminnallista luonnetta. Bysantissakin on paljon sellaista mitä venekunnan miehistö ei hallitse tai ymmärrä, mutta nämä seikat kuvataan eepisenä toimintana, valtakamppailuin sekä kuvakudoksen metaforan ja miesten ja naisten välisen suhteen kautta. Tämä sekundääri todellisuus on vielä melko helposti hallittavissa oleva.

Sen sijaan runojen 12-18 muodostama Niilinmatkasta kertova kokonaisuus sisältää jo enemmän lyyristä ainesta. Tämä kuvastaa sitä, että venekunta liikkuu yhä enemmän alueella, jota sen ei ole mahdollistakaan hallita. Toiminnan ja tapahtumisen seuraamisen lisäksi alkaa paljastua selittämättömiä asioita, joita kuvataan myyttisinä, tavoittamattomina. Niilinmatkan alkusysäys on saatu jo Bysantissa, ja sammon saamisen epäonnistuttua venekunta päättää lähteä selvittämään Niilin lähteitä saavuttaakseen ikuisen maineen. Kuultuaan runossa 12 Kreikassa tapaamansa Homeroksen tarinoita Odysseuksesta venekunta vakuuttuu teatterimiehen tarpeellisuudesta retkellään ja kaappaa teatterimiehen matkaoppaakseen. Teatterimiehen

⁴⁸Tutkimukseni kannalta mielenkiintoinen on Hannu Launosen huomio Haavikon 1950-luvun runokokoelmien muodostaman kokonaisuuden vuoroliikkeestä elämän ja unelman välillä. Kokoelmat *Tiet etäisyyksiin* (1951) ja *Synnyinmaa* (1955) ovat ekspansiivia, täynnä liikettä ulospäin, kun taas *Tuuliöinä* (1953) ja *Lehdet lehtiä* (1958) ovat keskeisiltä osiltaan lyyrisiä, sisäistyneitä ja henkistyneitä kokoelmia. *Talvipalatsia* (1959) Launonen puolestaan kuvaa loitsumaiseksi miellekaruksi. (Launonen 1984, 103, 104.)

hahmo kuvastaa läpi Niilinmatkan pysyvää harhaista (myyttistä) käsitystä todellisuudesta. Venekunta elää Niilin lähteiden tavoittamisen toivossa ja samanaikaisesti yrittää edetä hierarkisesti rakentuneessa todellisuudessa käymällä Niilillä kauppaa sukupuuttoon kuolemassa olevien heimojen kanssa.

Samalla kun eloonjäämiskamppailun, syntymisen ja kuoleman teemoja käsitellään, eepoksen kertovaan ääneen tulee lyyristen runojen muodostamia katkoja. Runoelman ensimmäiset kuvailevat, lyyrisemmät runot sijoittuvat tähän kohtaan: runossa 14 kuvataan keisarin synnyttävien naisten synnytysvyö ja runo 15 taas on eräänlainen muistoruno venekunnan kuolleelle miehelle, joka on ei-mikään. Runoelman rakenteessa lyyrisemmät, kuvailevamat runot, joita esiintyy tapahtumien huippukohtien alla, pyrkivätkin kuvaamaan asioiden todellista olemusta ja lainalaisuuksia tapahtuvan tai nähtävillä olevan sijaan ja ohella. Tapahtumien tasolla runoepoksessa on olemassa tapahtumakulut ja niiden päätökset, voittajat ja voitettut, mutta todellinen kamppailu käydään venekunnalta näkymättömissä, tapahtumien kulisseissa. Runoissa 16-18 lopetellaan Niilinmatkaa kesken turhana ja tuloksettomana: henkilökohtainen menetys osoittaa myyttisen ajan vaihtumisen historiaan, jossa on toiset pelisäännöt.

Runoepoksen niin ajallisesti kuin runomäärällisestikin pisin osa, Venäjän retki, käsittää runot 19-32. Historiaan eli Venäjän alueelle tultaessa kerronta muuttuu toteavammaksi kronikan tyyliin ja eepinen laventaminen ja vähemmälle. Samalla *Kahdenkymmenen ja yhden* venekunta tekee kotimatkaa halki Venäjän parisensataa vuotta, sillä he jäivät siellä syntyvän suurvallan keskinäisen järjestäytymisen aiheuttamien taistelujen jalkoihin. Bysantin keisarikunnan rappeutumisen jälkeen maailmanvalta on siirtymässä sinne, mitä *Kahdenkymmenen ja yhden* näkökulma ja kerronta myötäilee. Runoepoksen Venäjä-jakson kertovat runot poikkeavat tyyliltään muusta eepoksesta, etenkin sitä aiemmasta Niili-jaksosta. Paikoitellen ne ovat pääasiallisen lähteensä, historioitsija J.L.I.Fennellin teoksen *The Emergence of Moscow 1304-1359* (1968) suoraa siteeraamista, lyhyttä, hieman tylyäkin kerrontaa. Selityksenä tälle on paitsi Venäjä-jaksossa kuvattu historiallinen todellisuus ja sodat, myös Haavikon tapa kirjoittaa jaksoa. Hannes Sihvo kertoo Haavikon yhtä aikaa lukeneen lähdeään, tehneen muistiinpanoja ja kirjoittaneen. Jännite syntyi siitä, että en tiennyt, mitä tapahtui, siteeraa Sihvo Haavikkoa. (Sihvo 1980, 93). Haavikon kuvaus kirjoittamistilanteesta myötäilee ajatusta lineaarisesta ajasta, jossa on vain tieto menneestä sekä nykyhetki, mutta ei tietoa tai varmuutta tulevasta, kuten myyttisessä todellisuudessa. Siten niin runoepoksen rakenteessa, syy-seuraussuhteessa kuin Haavikon kertomuksessa tavastaan kirjoittaa Venäjä-jaksoa kuvastuu runoepoksen keskeinen problematiikka, siirtyminen myyttisestä todellisuudesta historiaan.

Venäjä-jakson runoissa venekunnan miehet ovat palkkasotureina tai orjan asemassa syntyvän suurvallan keskinäisissä taisteluissa. Historian paljous vyöryy esiin, samanaikaiset tapahtumat sekoittavat runoelman kertovaa rakennetta siten, että keskeisimmäksi tarinaksi nousee kulloinkin se taho, jossa merkityksellisimmät kamppailut käydään. Samalla historiallinen aines jättää vähäväkiset venekunnan sankarit kertomuksen marginaaliin. Tässäkin osiossa kertomuksen kiihtyvien tapahtumien kulun keskeyttävät lyyrisemmät, kuvailevamat runot 24,

26 ja 29, jotka siirtävät vallasta käydyt taistelut metafyyisemmälle asteelle. Ne sijoittuvat Venäjä-jakson loppupuolelle, siihen vaiheeseen, jossa tapahtumakulkuihin on jo tutustuttu, ne ovat mahdollisesti toistuneet ja niille alkaa venekunnan näkökulmasta muovautua primaariin myyttiseen todellisuuteen vertautuva sekundääri myyttinen selitys. Lopun tapahtumien kululle muodostaa runossa 32 esitetty voitonjuhla, jossa varsinaisen sodan voittaneet osapuolet esitetään etäännytetysti kuulopuhein ja mahdollinen todellinen voittaja nostetaan keskiöön. Runoelman Venäjälle sijoittuvat tapahtumat ovat ohi.

Kahdenkymmenen ja yhden viimeisissä runoissa 33-35 venekunnan miehet tai pikemminkin heidän harvalukuiset jälkeläisensä palaavat takaisin Suomeen. Kun tapahtumaketjusta toiseen siirryttäessä aiemmista tapahtumista johtunut muutos on näkynyt yksittäisten tapahtumaketjujen avoimina loppuina, nyt runoelma päättyy toiseksi viimeisessä runossa sankarien kotiinpaluuseen ja viimeisessä runossa lyyriseen pimeän Pohjolan teeman kertautumiseen. Runoepoksen lopetus on siten kaksinkertainen: tapahtumien tason lopetus ja lyyrinen lopetus kertovat, mitä sankareille jälkeläisineen on tapahtunut, ja millainen todellisuus heitä ympäröi heidän sitä tiedostamattaan.

Runoepoksessa tapahtuvien tyylivaihdosten tehtävänä on osoittaa kompleksisen todellisuuden monitasoinen rakentuminen, etenkin vaihdokset primaariksi käsitetyn myyttisen ja eri sekundäärien todellisuuksien välillä. Kansanrunon kieltä käytetään erityisesti silloin kun eepoksen rakentuvassa todellisuudessa kuvataan jo ennen, ikään kuin aina ollutta todellisuutta (esim. runo 35) tai myyttisiä tekoja sanoin tai teoin (esim. ensimmäisessä runossa suunniteltu Pohjolan nukuttaminen). Jälkimmäisessä tapauksessa kansanrunon kielellä luodaan myös ironiaa. Analogioita on lisäksi esimerkiksi niin *Raamattuun*, Homerokseen kuin kirjoittamisajankohdan talouspoliittiseen keskusteluunkin.

SAMPO-EEPOS, RUNOT 1-11

3. Sankarien synty: kollektiivista orjuuteen

*Kaksikymmentäyksi ja purje, päivät ja yöt,
nukkuvat yöt, soutavat, päivä ja yö, Nevaa ylös.
Muuttuu soutaja käsivarsiksi, käsivarret kämmeniksi,
kämmenet airoiksi, airot joeksi, joki virtaa.
Vaihtuu yö päivään, päivä syksyyn, syksy tuuleksi,
tuuli purjeeksi,
yhtenä lintuna kymmenen airoparia siipiparia lentää
ylös jokea,
kannaksen ylitse, yötä myöten, pysähtymättä
kiskovat, laskevat veneen vesille, antavat mennä*

Pohjaa kohti, etelää.
Etelä on orjan nimi. (K 5.)

Paavo Haavikon *Kaksikymmentä ja yksi* on runoepos, jonka alkaessa teoksen päähenkilöistä tiedetään ainoastaan heidän lukumääränsä, mutta sen sijaan heidän tuleva orjansa esitellään nimeltä. Koska venekunnan alkuperää ei esitetä, sitäkin korosteisemman aseman saa objekti, venekunnan määränpää. *Kalevalan* myyttinen Pohjola on sijoitettu maantieteellisesti etelään, Bysanttiin ja sen pääkaupunkiin, Konstantinopoliin. (Ks. Liite I). Matkaan lähtevän venekunnan tietoisuuteen ei vielä kuulu heidän identifioitumisensa suhteessa itseensä, toisiinsa (nyt itsestäänselvästi samanlaisiksi koettuihin) tai ulkopuoliseen erilaisuuteen, vaan vasta tultuaan vieraaseen ympäristöön heidän kollektiivinsa alkaa enteellisesti hajautua. Kohde siis alkaa synnyttää kokijaansa.

Henkilöiden esittelemisen sivuuttamisella on merkityksensä. Pirkko Alhoniemen mukaan *Kahtakymmentä ja yhtä* voi pitää kollektiivihankkeen idean tarkasteluna (Alhoniemi 1987, 178). Kollektiivi määrittää ihmisen aseman myyttisessä todellisuudessa: kollektiivia sitoo yhteen paitsi ajan, paikan ja tavoitteen (hankkeen) yhteys, myös mielellinen side. Kollektiivin ykseys ja muuta maailmaa koskevan tietoisuuden taso selittyy sillä, että sen jäsenet ovat ikään kuin osa varhaista luomisen tilaa ja siten osallisia yhteisestä myyttisestä, primaarista tiedosta. Kollektiivin yhteenliittävä voima on hyvä sakraali voima, joka kuvastaa yksittäisen henkilön sulautumista kaikkeen häntä ympäröivään, toisiin ihmisiin ja luontoon, menneeseen ja tulevaan. Venekunnan jäsenet näkevät ja kokevat maailman samalla lailla, yhtenä tajuntana, mikä puolestaan on sidoksissa kollektiivin saavutuksiin ja kulloiseenkin elintilaan. Samalla määritellään tietoisuuden rajat: henkilöistä kuvataan vain sen verran kuin heidän itsensä on mahdollista tietää itsestään ja muista.

Tässä vaiheessa eeposta - ensimmäisessä runossa - luonto ja siinä vaikuttavat voimat vaikuttavat harmoniselta kokonaisuudelta. Kollektiivin jäsenet ovat sulautuneet toisiinsa, ja lisäksi heidän kerrotaan sulautuneen luontoon ja siinä vaikuttaviin voimiin, esimerkiksi veneen liikkeeseen, kun he laskevat alas Venäjän jokia. Soutaja muuttuu käsivarsiksi ja airoiksi ja siten liittyy virtaavaan jokeen, soutava alus saa siivet ja tulee siten osaksi tuulta, joka lintuja lennättää. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* aika esiintyy myös kehityksen kuvana: kun päivä kääntyy yöksi ja kevät syksyksi, aivot muuttuvat purjeeksi ja siiviksi. Tapahtuu metamorfoosi. Venekunnan miesten sulautuminen airoihin ja airojen muuttuminen siiviksi kuvastaa heidän myyttistä haluaan lentää eli sankaruuden ja vapauden kaipuutaan.

Venekunnan matkareitti kulkee suuria jokia pitkin: Suomenlahdelta mennään Nevaa pitkin Laatokalle (Aallokkaalle), sieltä Olhavanjokea Novgorodiin, mistä puolestaan lasketaan Dnepriä myöten Mustallemerelle (Ks. myös Sihvo 1980, 96 ja Liite I). Silti *Kahdenkymmenen ja yhden* matka on myös metafyyssinen, määränpäänä on Pohjola. *Kalevalan* Pohjolalla on epämiellyttävä kaiku. Se on Kalevalan kansan vastavoima ja toisaalta myös tuhoon viittaava Kuoleman maa, Tuonela. Siksi myyttiseen Pohjolaan tehtävään retkeen kuuluu paitsi sammon

saamisen, myös uhan mahdollisuus. Ensimmäinen Haavikon venekunnan kokema uhka on sekundääriä todellisuutta enteilevä sisäinen hajaantuminen.

Perinteisesti myyttiseen kollektiivihankkeen ideaan kuuluu, että ihmisyyhteisö näytetään yhteiseen yritykseen sitoutuneena vaaran uhatessa tai muussa yksimielisyyttä vaativassa tilanteessa. Esimerkiksi kreikkalaisen mytologian Troijan sota -tarupiiriin kuuluva myytti argonauteista ja kultaisesta taljasta kertoo Theban kuninkaan istuinta tavoittelevan Iasonin (Jasonin) ja argonauttien, maineikkaiden soturien muodostaman yhteisön merimatkasta. He purjehtivat Argo-laivalla noutamaan lohikäärmeen vartioimaa kultaista taljaa kaukaisesta Kolkhiista.⁴⁹ Taljan saaminen on tehtävänä mahdoton ilman yliluonnollisia kykyjä ja voimia, mutta Iason saa apulaisekseen häneen rakastuneen Kolkhiin kuninkaan tyttären Medeian ja onnistuu pyrkimyksissään. (Henrikson 1996, 367-371.) Argonauttien kollektiivihanke palvelee heitä kaikkia, mutta erityisesti sotajoukon johtajaa. Argonaueteilla on yksi ja sama johtaja, Iason, hankkeen alusta loppuun saakka. Iason joutuu mitteleämään voimiaan ympäröivää maailmaa vastaan, mutta hänen johtajuuttaan ei kyseenalaisteta joukon sisällä.

Kahdenkymmenen ja yhden venekunta yhtenäisenä joukkona on alusta alkaen uhattuna myös sisältä käsin, sillä kollektiiville esitellään jo ensimmäisessä runossa kaksi mahdollista sankaria eli johtajaa, Väinönpöika ja Vareksenpöika. Kaksi erilaista näkökulmaa yhteisen halun kohteen, sammon tavoittamiseen, saa aikaan hajaannusta kollektiivissa. Kuten *Kalevalan* sammonryöstötarinassakin, matkalla Bysantti-Pohjolaan pyydystetään suuri sampi. Väinönpöika, *Kahdenkymmenen ja yhden* Väinämöishahmo, tekee sen kalloluista kanteleen ja aikoo laulaa ja loitsia väkensä Pohjolaan, sen sampon eli ikuisia rikkauksia ryöstämään. Sen sijaan Vareksenpöika, Bysantissa ennen käynyt, tietää pelätä Bysantin voimakkuutta. Vareksenpöika varoittaa venekuntaa: *Tulet turman tuttavaksi miehen syöjillä sijoilla, / sinne on satoja saanut, tuhansia tungettuna.* (K 6). Vaikka Vareksenpöika ei vaadi takaisin kääntymistä, kuitenkin hänen yksittäinen äänensä, kokeneemman näkemyksensä säröttää kollektiivista yhteyttä. Yksilöllisenä ajatteluna se antaa vaihtoehdon kollektiiviselle toiminnalle (jonka kohdekin on kollektiivista hyvää tuottava sampo).

Antropologian näkökulmasta kollektiivisuus liittyy myös myytin funktioon: myytin yhtenä tehtävänä on liittää heimot yhteen ja sulkea siihen kuulumattomat ulkopuolelle. Kun *Kahdenkymmenen ja yhden* toisessa runossa vene saapuu perille Konstantinopoliin, jonka palatsin piha on täynnä seipäitä kuten *Kalevalan* Pohjolassakin, venekunta saa komennon pysytellä tiukasti yhdessä - läpi *Kahdenkymmenen ja yhden* esiintyy pyrkimys pitää venekunta koossa.

⁴⁹Argonauttien retken tausta on seuraava: Iasonin isä, kuningas Aeson, kuoli ja vallan anasti Pelias, Poseidonin pöika ja Iasonin puoliveli äidin puolelta. Peliaksen vihaa välttääkseen Iason kasvatettiin Mount Pelionilla, ja täysikasvuiseksi vartuttuaan Iason ottamaan itselleen kuuluvaa valtaistuinta haltuun. Kultaisen taljan tuomisesta ehtona on kaksi versiota: toisessa Pelios lupasi valtaistuimensa itse Iasonille tämän tuotua hänelle kultaisen taljan, varmana siitä ettei Iason koskaan palaisi tuolta matkalta. Toisessa taas Pelias kysyi tuntemattomaksi naamioituneelta Iasonilta, minkä rangaistuksen tämä antaisi maanpetturille, ja Hera sai Iasonin ehdottamaan rangaistukseksi kultaisen taljan noutoa. (Ks. Graves 1988, II, 215-223).

*Senpä seipähän nenähän teidän päänne leikatahan
jos erkanette.
Sanoi, pysähtyi Isovarvas, edellämenijä,
laski miehet,
sai yhdeksäntoista itsensä lisäksi,
miehiä, miekattomia, keihäättömiä.
Keihäät veneessä, Käyrä vahtina, vahdittavina
kaksikymmentä ja yksi miekkaa.
Kaksikymmentä keihästä nukkuu veneen pohjalla,
yksi valvoo. (K 8-9.)*

Runossa 2 miesten nimet mainitaan, kun nämä ovat tulleet Bysantti-Pohjolan pihaan: Käyrä, Käyrä, Yölintu, Isovarvas, Vareksenpoika, Kukurtajanpoika, Väinönpöika, Vainaanpoika, Muikku, Mustakulli, Miehenmetsä, Luuta, Lemmenpoika, Kurpitsa, Vesiviitta, Kalaton, Sukkainen, Nyrkki, Masto ja Kalastus, ja lisäksi Käyrä-nimisten miesten isä, jonka myöskin on nimeltään Käyrä. (K 9). Teoksen käsikirjoituksessa esiintynyt nimi Vitsi on myöhemmin muutettu Vesiviitaksi (Ks. *Kahdenkymmenen ja yhden* käsikirjoitus, s. 5)⁵⁰ Alluusiot rinnastavat osan heistä *Kalevalan* sankareihin eli muinaisiin suomalais-karjalaisiin esi-isiin. Toisaalta Sihvon mukaan Haavikko on runoepoksensa konkreettisella nimistöllä ilmeisesti pyrkinyt eroon kalevalaisromanttisista assosiaatioista (Sihvo 1980, 89). Lisäksi konkreettiset nimet tähdentävät henkilöiden ulkomuotoa tai tekemisiä, ei niinkään heidän luonnettaan, persoonaansa tai asemaansa suhteessa muihin.

Samalla pyrkimys joukkion koossapitämiseen vastakohtaistuu runoepoksen nimen *Kaksikymmentä ja yksi* muotoiluun⁵¹, jossa konjunktio *ja* korostaa sitä yhtä eli perämiestä, joka ei kuulu kymmenen airoparin soutujiin. Yhden eli erillisen filosofia onkin se, joka lopulta ohjaa alusta, antaa sille suunnan, kun sen liikkumiseen tarvittavan voiman saavat aikaan muut. Heti *Kahdenkymmenen ja yhden* henkilöiden esittelyn jälkeen ja sille rinnasteisena nähdään bysanttilainen kulkue, jossa kuvataan sekä keisarikunnan historiaa että sen nykyistä mahtavuutta. Kerronta seuraa osin venekunnan näkökulmaa, kun heidät kuvataan suhteessa kulkueeseen:

Niin kuin kalaparvi johtajansa kääntyessä menee suoraan

⁵⁰Hannes Sihvo mainitsee tutkimuksessaan, että käsikirjoitusversioita on kolme (Sihvo 1980, 90-94). Tutkimuksessani käytän yhtä koneella kirjoitettua, suhteellisen myöhäistä käsikirjoitusversiota, joka on luultavimmin sama kuin Sihvon mainitsema kolmas versio. Käsikirjoitusta säilytetään SKS:n Kirjallisuusarkistossa.

⁵¹Suomalaisen kirjallisuuden ehkä tunnetuin paralleeli on Aleksis Kiven *Seitsemän veljestä* (1870), joka kuvaa veljessarjan yksilöllistymisprosessin metsäläisyydestä sivilisaation pariin. Sihvo puolestaan viittaa Maksim Gorkin kertomukseen *Kaksikymmentä ja kuusi* ja Eino Leinon teokseen *Sata ja yksi laulua*, samoin kuin arabialaiseen kansantarustoon *Tuhat ja yksi yötä*. (Sihvo 1980, 89.)

*ja tihein pistoin kokoontuu sen taakse,
kääntyi torille loistava seurue, ihmiset
tulvivat ohitse, sitä taas seuraten, täyttivät
aukon joka jäi kuuden ensimmäisen ruhtinasmiehen
ja kuusisarkaisen joukon väliin.*

*Tulevat,
kaksikymmentä, torilla näkevät hirmuisen joukon
niin kuin karhun tulevaksi.*

*Ei se heitä kohti tule, tulee sitä paikkaa kohti
jolla he seisovat,
ei se meitä tarkoita.*

*Alkavat marssia miestuhannet, kaksikymmentätuhatta,
päivän kestävä kulkue.*

*Edellä kulkee kuusi ruhtinasmiestä,
kuin varustettu uni,
uni ennen heräämistä, jota muistelet marssin jatkuessa.*

*Tulee keisari, sormet pitelevät ohjaksia
rautaisen hevosen, jättiläisen sormet (K 9-10)*

Moderniin runoon kuuluu usein jyrkkiäkin siirtymiä runon puhujan siirtyessä kertojan roolista henkilön rooliin ja takaisin (Viikari 1987, 60,61). Haavikon kertovassa lyriikassa näillä asennonvaihdoksilla on selkeä tehtävänsä: ne näyttävät henkilön eli toisen asteen puhujan (vrt. Genetten diegeettinen taso) näkökulman ja tietoisuuden tason (horisontin) suhteessa varsinaiseen kerrontaan (vrt. Genetten ekstradiegeettinen taso). Ylläolevassa kohdassa säkeissä 7-11 siirrytään varsinaisesta kerronnasta ensin venekunnan näkökulmaan ja säkeessä 12 venekunnasta tulee runon väliaikainen puhuja . Venekunnan rajallisesta ja myyttisestä näkökulmasta kerrottu hirmuinen joukko on autoritäärinen olento karhu , jota he oman kertomansa mukaan pelästyvät ja väistävät. Säkeessä 13 varsinainen puhuja taas jatkaa. Tietoisuus runoepoksessa merkittäviksi kasvavista sekundääreistä sotajoukon rakentumisen periaatteista, historian kulusta tai unesta ei kuulu venekunnan tässä kapeaksi ja jopa ironiseksi näyttäytyvän primaarin tietoisuuden piiriin. Näkökulman suhteellisuuden käsittely etenee: runo jatkuu keisarin vertaamisella korvessa satavuotiaaksi kasvaneeseen äreään kuuseen, niin suureen ja tuuheaan, että sen oksat sekä lakaisevat maata että pimittävät taivaan. Lisäksi kulkueen ja kuusen kuvaus saa myös lyyrisiä vivahteita, mikä enteilee myöhempää vallan metafysisempää kuvaamista.

Venekunnan näkökulman ja äänen nopeat käväisyvät runon kerronnassa ovat pikemminkin oire kuin neutraali ratkaisu. Yleensä Haavikon lyriikan puhuja samastuu heikompaan . Näin käy esimerkiksi *Synnyinmaa*-kokoelman sotamies-runossa, jossa mieskäsitys muuttuu uhoavan ironisesta häviäjäksi samalla kun runon puhuja samastuu häviävään mieheen (Hökkä 1991, 71). Mutta *Kahdenkymmenen ja yhden* venekunnan primaaria tietoisuutta rinnastetaan jatkuvasti sekundääriin vallalla olevaan todellisuuteen, mikä näkyy myös kerronnassa. Tultuaan

suhteutetuksi Bysantin valtaan ja historiaan venekunnan primaari todellisuus alkaa vähitellen murtua. Venekunnan miehet näkevät itsensä epäedullisesti miehen syöjän sijaan silmin. Venekunta ratkaisee ongelman selviytymisen kannalta ehkä ainoalla mahdollisella, mutta henkisesti itseään tuhoavalla tavalla: Bysanttiin hyökkäämisen sijaan he myyvät itsensä Bysantin palvelukseen.

*Kaksikymmentä, he kaksikymmentä myivät itsensä
vuokralle
kahdeksi vuodeksi, ja saivat rahaa, hopeaista.
Yhteen laskien he möivät yhden kokonaisen orjaniän
keisarille, Bysantille,
neljäkymmentä vuotta, täysinä miehenvuosia. (K 10)*

Artikkelissaan Haavikon runosta *Rahasta* (ilm. *Parnassossa* 8/1973) Aatos Ojala toteaa, että Haavikolla on kahdenlaista rahaa: toisaalta raha on arvon mitta ja toisaalta se on tuote ja samalla tuotteiden vaihtokerroin. Kahdenlaisen rahan välillä käytävä dialektiikka pitää yllä järjestettyä maailmaa. (Ojala 1976, 305). Haavikon myyttisissä teoksissa kultaraha ja kulta viittaa todelliseen arvoon (primaari merkitys), kun taas hopearaha on jonkin säännellyn järjestyksen institutionaalinen tuote (sekundääri merkitys). *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* venekunnan palveluksesta palkaksi saama raha on hopeaista, toisarvoista kultarahaan verrattuna, joten ainakin alkuperäisiin tavoitteisiinsa nähden he menettävät kaupassa enemmän kuin saavat myydessään yhden kokonaisen mieheniän eli kollektiivinsa vapauden ja yksimielisyyden Bysantille. Saatu hopearaha elämän sijaan liittyy suoraan vallan teemaan. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* sana valta esiintyykin ensimmäisen kerran toisessa runossa⁵²: *Niin heidät, kaksikymmentä miestä, pantiin vahtimaan / palatsin sisintä neliötä, vallan keskusta.* (K 10). Ulkoinen todellisuus heijastuu sisäisessä, sillä venekunta on menettänyt itsensä, mielensä ja tahtonsa: *He katsovat niin kuin eläimet, mitään ymmärtämättä, nämä muukalaiset, kuin ihmisillä olisi silmät joiden lävitse saattaisi nähdä sisään* (K 11). Oman unenomaisen todellisuutensa sijaan kollektiivi sijoittuu osaksi todellista, varsin hierarkisoitunutta maailmaa, joka ei olekaan jumalallisen hyvä eikä täytä heidän tarpeitaan, vaan käyttää heitä omiin tarpeisiinsa. Koska myyttinen kollektiivi on ollut rakenteeltaan äärimmäisen tasa-arvoinen (ts. eriytymätön), venekunnalle tämä on kokemus, johon he eivät ole osanneet varautua. Myydessään ihmiselämän mitan Bysantille venekunta astuu lisäksi lineaariseen eli mitattavaan aikaan, kun lähtökohtaisesti myyttisen kollektiivin aika on primaaria syklisiä aikoja.

Myyttisen kollektiivisen käsityksen mukaan hyvä, ehyt elämä jatkuu ikään kuin ikuisesti, aina

⁵²Ylipäänsä *Kaksikymmentä ja yksi* on ainoa tutkimukseni kohteena olevista Haavikon teoksista, joissa sana esiintyy. Vallan problematiikka on kuitenkin yhtä keskeinen läpi tutkimukseni; *Rauta-ajassa* ja *Kullervon tarinassa* henkilöiden tietoisuus (jota kuvastaa teosten kieli ja näkökulma) vain on erilaista, mutta ei kuitenkaan heikompaa. Sen sijaan näissä teoksissa sanan esiintymättömyys merkitsee sitä, että vallankäyttöä vieraana, muualta tulleenä ilmiönä ei pystytä jäsentämään.

uudelleen luomisen alkuaikaan palaten. Siksi ihmisyksilöiden elämänsäällä ei ole juurikaan merkitystä, joten *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* sankareiden lukumäärää toistetaan ensisijaisesti numeroina eikä niminä mahdollisten henkilömenetysten sattuessa ja lukumäärän muodostavat yksilöt jäävät henkilöinä taka-alalle. Myyttinen jatkuvuus toteutuu silti. *Kahdenkymmenen ja yhden* venekunnan retki Bysantiin ja Niilille vie yli kaksisataa vuotta, vuodesta 1041 1300-luvulle saakka. Sen aikana sukupolvet ehtivät vaihtua toisiksi, uudet, kasvavat pojat täyttävät vapautuvat miesten paikat. Poikien syntymistä, kasvamista ja aikuiseksi tuloa ei kuitenkaan kerrota, vaan näkökulma on kokonaisuudessa, jossa uudet ja elinvoimaisemmat korvaavat vanhat ja rapistuvat kokonaisuuden jäsenet, hieman samaan tapaan kuin luonto uusintaa itsensä. Muutosta ei lähtökohtaisesti ole.

Ernst Cassirerin mukaan vasta ristiriita todellisuuden ja halun välillä luo eron subjektin ja objektin välille myyttisessä todellisuudessa (Cassirer 1955, 212-213). Vallan kokemisen ja sammon saamisen halun vaikutuksesta Bysantiin tultuaan venekunta alkaa hahmottaa yksilöllisyyden luonnetta, mikä vertautuu sekundääriin tilaan. Primaaritilan jälkeinen siirtymätila sekundääriin välivaiheeseen synnyttää joko lannistumista tai sitten pakottavaa halua ja tarvetta uuteen eheyden kokemukseen, mikä taas osaltaan aiheuttaa myyttien vallan ihmisen mieleen, sillä ne ikään kuin pystyvät samaan aikaan kieltämään ihmiseltä jotain mitä tällä on aina ennen ollut ja samaan aikaan mahdollisesti tarjoamaan jotain korvaavaa. Uhatun ja häviävän elämänmuodon kuvaus taas selittyy siitä historiallisesta tilanteesta, johon *Kaksikymmentä ja yksi* on sijoitettu (Ks. myös Sihvo 1980, 98). On 1000-luku, viikinkiaika ja ristiretkien aika, ja Suomikin siirtymässä esihistoriasta historiaan. Esihistoriallinen elämänmuoto on vaihtumassa kristinuskon mukanaan tuomaan yksilöllisempään ihmiskuvaan (yksilöllisen sielun idea). Merkitsevää on, että *Kahdenkymmenen ja yhden* venekunta ei kuitenkaan jäsenny osaksi tätä muuttuvaa, ympäröivää todellisuutta, vaan sen myyttinen todellisuuskäsitys säilyy ja rakentuu uudelleen vaihtuvissakin ympäristöissä.

4. Sampo, kuva täyttymyksestä

Bronislaw Malinowski luonnehtii primitiivisen ihmisen uskomusmaailmaa yritykseksi hallita sakraaleja ja demonisia voimia, sillä niistä kaikki merkityksellinen on peräisin⁵³. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* venekunnan myyttinen tarpeen kohde eli sakraalin ilmentymä on Bysantin sampo. *Kalevalan* Sampo on ihmemylly, tavoiteltu ja menetettävä runsaudensarvi, joka Pohjolan Louhen omistuksessa ja Pohjolan kivimäkeen talletettuna jauhaa mittaamattoman määrän hyvää: jauhoja, suolaa ja rahaa (*Kalevala* 10: 409-416). Ehtymätön hyvä ajatuksena pohjanee myyttiseen käsitykseen maailmasta, joka on kykenevä uusiutumaan ja palautumaan

⁵³Malinowskin mukaan primitiiviselle uskollle on tyypillistä usko ylliluonnollisiin, persoonattomiin voimiin, jotka voivat esiintyä missä vain, ja jotka voimat määrittelevät maailman lait. Näitä voimia pyritään kontrolloimaan maagisesti niiden armoille jäämisen uhan vuoksi mm. myytein ja riitein. Siksi kokeminen on ei-neutraalia ja vaihtelee osallistumisesta torjuntaan kohteen mukaan. (Malinowski 1960, 17, 19, 41.) - Antropologi Bronislaw Malinowski (1884-1942) teki huomioita primitiivisestä uskonnosta 1920-luvulla Itäisen Uuden Guinean alueella eläviä melanesialaisia ja papualais-melanesialaisia heimoja tutkiessaan.

syklisessä ajassa kulta-aikaan loputtomasti. Haavikon tulkinnassa sampo kuitenkin paljastuu kultaa (väärää rahaa) tekeväksi rahanlyöntikoneeksi. Tämä pintatasolla materiaaliseksi katsottava sammon tulkinta liittää sampo-myytin kulta-aikaa kuvaavaan myyttiin, sen sekundääriksi versioksi.

Haavikon sampo-tulkinnalla on yhteytensä suomalaisten kansanrunoutentutkijoiden sampo-käsityksiin. Esseessään Sampo (1977) Matti Kuusi käy läpi painavimpina pitämiään selityksiä: sampo voi olla valon lähde, aurinko (Iivar Kemppinen), rotaatiokone (Martti Haavio), maailmanpatsas tai -pylväs (Uno Harva) tai iso sampi, kala, jonka päällä maailma lepää (Matti Kuusi, Pentti Aalto ja Osmo Mäkeläinen) (Kuusi 1977, 272-275). E. N. Setälää Kuusi taas mukailee todetessaan kansan laulamien samporunojen jakautuvan kahteen jaksoon: toisessa niistä sammon taonta ja ryöstö esitetään maailman luomisen jatkona, toisessa taas pääjuonena on Pohjolan neidon kosinta ja sammon taonta suoritetaan yhtenä neidon saavuttamisen ehtona (Kuusi 1977, 270). Yhteistä Kuusen mukaan luoteisen (muinaispohjoismaisten saagojen vaikutusalue) ja kaakkoisen (venäläis-karjalaisen ihmesadun vaikutusalue) redaktioryhmän sampo-käsityksille lienee ainoastaan se, että sampo on mielletty hyväksi (Kuusi 1977, 271).

Kahdessakymmenessä ja yhdessä tällaista ehdottoman hyvää, jumalallista maailmanvoimaa ei kuitenkaan ole, vaikka sitä yritetään tavoittaa tai jäljitellä. Sen sijaan rahanlyöntikone sampo tekee *Rauta-ajassa* barbaarivaltio Pohjolasta äkkirikkaan ja samalla Kalevalan yhteisöä riistävän. *Kahdenkymmenen ja yhden* syntyyn liittyvässä artikkelissaan Sampo - Bysantin rahamyly Haavikko selittää *Kalevalan* sammon Bysantin kirjokantena, jonka omistaja saattoi lyödä halvasta metallista oikeaa, aidon kultaisen näköistä rahaa (Haavikko 1974a, 355).⁵⁴ Haavikko kuitenkin jatkaa sammon vääränrahanlyöntikoneeksi todisteltuaan: Ja silti olen yhtä mieltä niiden kanssa, joista sana sampo tarkoittaa maailmanpatsasta, maailmanpatsasta, jonka ympärillä maailman kuviteltiin pyörivän. Sen päässä on teräsnaula tai -piikki, ja se on joskus yhdistetty alasin-käsitteeseen. (Haavikko 1974a, 356). Etenkin Haavikon *Rauta-ajassa* sampo liittyy juonen tasolla Pohjolan neidon kosintaan, mutta myyttisellä tasolla se liittyy (maailman)luomisen ja sekundäärin uudelleenluomisen problematiikkaan. Tällöin keskeistä sammon määrittelyn sijaan on se, miten sampo toimii ja vaikuttaa.

Keväällä 2001 Haavikko tarkensi Sampo-näkemyksensä kuvastavan primitiivisen ihmisen käsitystä todellisuudesta. Haavikon selityksen mukaan runoepoksen kuvaamat alkuaan primitiiviset ihmiset eivät tieneet mikä raha oli ja mistä sen voima sai alkunsa, mutta myyttisen, haltuunottavan ja toistavan periaatteen mukaan he kopioivat löytämiään pyöreitä, ihmisen kuvalla varustettuja esineitä ja käyttivät niitä esimerkiksi koruina.⁵⁵ Myyttisen

⁵⁴1000-luvulla kulloisenkin keisarin tai keisarinnan kuvalla varustettu Bysantin täyden kultapitoisuuden sisältävä kultaraha oli tunnettua ja arvossaan Euroopan pohjoisia alueita myöten, jonne sitä kulkeutui viikinkien kaupparetkien seurauksena. Bysanttilainen raha oli tunnettua ja maksuvälineenä käytössä Suomenkin alueella. Samoihin aikoihin Bysantin kultarahoja värennettiin kömpelösti ainakin Ruotsissa. (Haavikko 1974a, 355; Sihvo 1980, 84.)

⁵⁵Näkemyksen vääränrahanlyöntikone -sammon taustalla olevasta ajatusmaailmasta primitiivisen ihmisen voimaa sisältävän esineen jäljittelynä tai kopiointina antoi Paavo Haavikko puhelinkeskustelussa 11.4.2001.

periaatteen mukaan rahassa nähty mystinen voima kopioitui sen kaltaisiin jäljennöksiin. Siinä kontekstissa ei voinut olla sekundääriä rahan väärentämistä (sanan nykyisessä merkityksessä), sillä primaarissa todellisuudessa elävä ihminen pyrki ja ainakin symbolisesti kykenikin sykliseen primaarin todellisuuden säilyttämiseen. Selvittäessään mahdollisen runonlaulajan sampokäsitystä Haavikko tulee itse asiassa lausuneeksi jotain keskeistä primitiivisen mielenlaadun omaavan ihmisen kohtalosta muutoksen maailmassa: Ennallaan säilyttämisen pyrkimys oli hänen maailmansa säilymisen edellytys ja sen häviön syy (Haavikko 1974a, 353). Se myyttinen hyvä, johon Haavikon sampokin viittaa, liittyy myyttiseen luomisen aikaan. Teoksessaan *Ikuisen paluun myytti: Kosmos ja historia* Mircea Eliade esittää, että syklisen aikakäsityksen ideana erotukseksi tuhoavalle, historialliselle, lineaariselle ajalle (huom. Eliaden teoksen ilmestymisajankohta pian toisen maailmasodan päättymisen jälkeen) on koko elämänkulun näkeminen pohjimmiltaan varhaisen luomisen ajan jäljittelyä, toistamisena ja siihen mielellisesti samastumisena (Eliade 1993/1949, 34). Toisaalla Eliade on määritellyt koko myyttisen todellisuuden ja ajattelun taustalle pyrkimyksen päästä uudelleen osalliseksi ihmiskunnan kultaisesta alkuajasta. Siksi merkityksellisiä ovat ainoastaan ne teot, joiden kautta primitiivinen ihminen sijoittaa itsensä myyttiseen aikaan. (Eliade 1958, 395.) Toisaalta myyttisessä todellisuudessa elävän ei ole tarvetta luopua mistään tai saada mitään lisää: hän elää jo olemassa olevan ideaalitalan illuusiassa.

Luomisen problematiikkaan viittaa lisäksi se, että *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* venekunnan sammon saamisen halua ei ole selitetty tarinan tasolla (toisin kuin *Kalevalassa* tai *Rauta-ajassa*, joissa sampo on alun perin itse tehty). Sen sijaan myyttisen ajattelun tasolla sammon tavoittelu selittyy esimerkiksi primaaritodellisuutta (tai sen muistoa) elävän ihmisen vaillinaisuudella ilman itseä voimakkaampaa, hyvää voimaa, johon sulautua. Teoksessaan *Anatomy of Criticism* (1973/1957) Northrop Frye esittää, että kerronnan termein myytti on niiden tekojen tai toimien jäljittelyä, jotka ovat lähimpänä ihmisen halua tai syvimpiä tarpeita (Frye 1973, 136). Haavikon tulkinnassa rahan voima on yksi sakraaliin tai demoniseen vertautuvista voimista, jotka määrittävät maailmaa. Venekunnan mielissä ajatus rahan mahdin omistamisesta viittaa sekä primaariin täyttymykseen että sekundääriin vallan himoon. Samalla kuviteltu täyttymyksen kohde alkaa hallita eriytymätöntä kollektiivista mieltä ja saa venekunnan ryöstöaikeisiin.

Hannes Sihvo toteaaakin, että Haavikon venekunnalle Bysanti edustaa ikuisuutta, rahan ja vallan avulla katoamattomuutta (Sihvo 1980, 30). Säilyttämään pyrkivä myyttinen todellisuus vain on heikoilla muutoksessa, sillä se on rakentunut kestävään harmoniaan, ei levottomuutta, puutetta ja sankaruuden tavoittelua. Muutosta kuvaa myös venekunnan pakonomainen erkaantuminen toisistaan Bysantissa: heidät hajautetaan turvallisuussyistä eri tehtäviin. Fyysinen eriytyminen johtaa myös henkiseen eriytymiseen, kun heille alkaa yhteisen kokemustodellisuuden sijaan kertyä yksityisiä kokemuksia. Osa venekunnasta pääsee lähelle sampoa, rahansynnyttäjää ja sen turvallisuutta vartioimaan, eli he ikään kuin vartioivat sitä itseltään, mikä sekin viittaa

Haavikko kertoi sijoittaneensa rahaa lyövän sammon vuoteen 1050 ja myöhemmin saaneensa arkeologi Pekka Sarvaalta tämän kirjoittaman artikkelin, jossa tämä ajoittaa vuoteen 1048 Suomessa löydettyjä ja bysanttilaisen mallin mukaan Suomessa tehtyjä rahoja.

kompleksiseksi muuttuvaan todellisuuteen.

Sukupuolijako puolestaan viittaa hierarkiaan: sampo on feminiininen, hallitsija taas maskuliininen hahmo. Kolmas sukupuoli taas viittaa myyttiseen kollektiivisuuteen. *Kahdenkymmenen ja yhden* toisessa runossa venekunta kuvataan kuhnureiksi, lähes sukupuolettomiksi työmiehiksi:

*Niin heidät, kaksikymmentä miestä, pantiin vahtimaan
palatsin sisintä neliötä, vallan keskusta.
Niin kuin kuhnurit vartioivat mehiläisten kuningatarta,
paisunutta, kömpelöä, ikuista synnyttäjää
joka ei liikahda valtapaikaltaan.
Yhtä täydellinen on keisarin kaikkivalta,
yhtä muodoton, valtaa synnyttävä, joka hetki.
Niin syntyy neitsyestä Jomala, valta rikoksista. (K 10.)*

Sekä feminiininen että maskuliininen ovat produktiivisia, feminiininen primaarilla ja maskuliininen sekundäärillä tavalla. Yhteistä tälle uuden luomisen idealle on, että maailma ei synny enää kaltaisekseen, vaan synnyttää hallitsijalle yhä lisää valtaa. Sekundääri luominen muuttaa maailmaa tuottaen yhä uutta hierarkisuutta, rikoksiksi asti. Sen sijaan ei-yksilöllinen kolmannen sukupuolen toiminta on stabiilia sen itsensä kannalta, sillä sukupuolisen kyvykkyyden poisto on kuvattu vallan saamisen mahdottomuutena. *Kahdenkymmenen ja yhden* kahdeksannessa runossa kuvataan eunukkivartijat ikihedelmällisen sammon sisimmässä, joka samalla on palatsin eli symbolisesti vallan keskiö:

*(-- missä syntyy raha,
kultaiset mehiläiset synnyttää rahansynnyttäjä.
Sillä täytyy olla valtava lantio, hirmuinen vyötärö!
Hirmuiset synnyttimet.
Vartijat kertovat toisilleen toisten kertomaa.
Rahapajan toista rakennusta, jossa kiveä ruokitaan
kullalla.
Se on nähty. Se on nähty orjien silmissä. (K 28).*

*Niin monta miestä kuin keisari oli antanut kuohita,
ylhäisiä.
Ja oliko se estänyt ketään yrittämästä ylös
vallan tikapuita,
eivätkö he siis ole aina hyväksyneet sen riskin? (K 21).*

Eunukit kuuluivat bysanttilaiseen kulttuuriin etenkin hoviväen palvelijoina ja seuralaisina sekä vartijoina. Bysantin eunukit olivat usein ulkomaalaisia, ostettuja tai ryöstettyjä miehiä, joilta oli

viety heidän miesvoimansa ydin poistamalla kivekset. Bysantissa eunukit käsitettiin eräänlaiseksi kolmanneksi sukupuoleksi, jonka luonto ja sen luomistyö oli kokonaan hylännyt ruumiin biologisten tuntomerkkien osalta, mutta joilla oli kuitenkin oma (sukupuoleen - tai pitäisikö sanoa sukukolmannekseen - pohjautuva) kulttuurinsa (Pathlagean 1987, 597). Hallitsija saattoi luottaa heihin, sillä eunukista itsestään ei voinut tulla keisaria, ja sitä paitsi heitä oli turvallista pitää naisten lähetyvillä. Toisaalta mikään ei estänyt heitä keinottelemasta vallalla, ja useat heistä olivat kykeneväisiä myös sukupuolielämään, vaikkakaan eivät voineet saattaa naista raskaaksi. (Tougher 1997, 168-170.)

Kahdessakymmenessä ja yhdessä kuohitseminen tulkitaan vallankäytön strategiaksi. Sammon ytimessä nähdään kullalla mässäilevä keisari-hallitsija, jolta mikään ei ole kiellettyä tai saavuttamatonta. Toista ääripäätä edustavat sampo vartioivat ja ruokkivat (sammon) orjat, jotka näkevät sen tavoittamattomuutta koskevassa himossaan valtavana naishahmona. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* kullan synnystä tulee myyttinen, kun selittämätön naisenahmoinen synnyttäjä kuvataan kullan syntymän syyksi. Mitä suuremmaksi puutteen ja tavoittamattomuuden tuntu käy, sitä suuremmaksi kasvaa myös myytti vieden kokijoidensa itsenäisyyden. *Kahdenkymmenen ja yhden* 8. runo jatkuu hallitsijan ja orjien yhä kasvavan vastakohtaisuuden kuvauksella:

*He loputtomana jonona kantavat sinne, alemmas, sisemmäs,
puuta, puuhiiltä, hiiltä ja kultakiveä.
Siellä uusi keisari syö entisen rahat, raha rahaa,
eikä raha siitä tule rautaisemmaksi, ei kulta kulu,
sulatetaan raha, tarjotaan sulatettu kulta vallan
juotavaksi, maistettavaksi että se on yhtä vahvaa,
ja se joisi, jos ei olisi jo kyllin juonut, juopunut
vallasta, joisi kivisestä astiasta, korkeasta
joisi, nostaisi kivisen maljan, joisi tulisen kullan. (K 28).*

Haavikolla kullalla itsensä täyttävä hallitsija juopuu ja turtuu sen sijaan että kulta-ajan myytin mukaan palautettaisiin luomisen harmoninen tila.

Kahdessakymmenessä ja yhdessä sammon tulkinta on kerrottu orjien näkökulmasta ja tulkinta kuvastaa heidän myyttistä todellisuuttaan. Historiallisessa todellisuudessa Bysantin kultaa tekevällä sammolla on toisenlainen selityksensä. Ehkä Bysantin sampo on konkreettinen suurvallan aarrekammio, josta rikkauksia tuntuu riittävän loputtomiin, sillä historia tuntee 1000-luvun Bysantin vielä rikkaana keisarikuntana, vuonna 476 loppunsa nähneen Länsi-Rooman valtakunnan perillisenä. 1000-luvun alun Bysantti ja etenkin sen pääkaupunki, Konstantinopoli, oli kristinuskon ja koko sivilisoituneen maailman keskus, jonka maa-alue ulottui laajemmalle kuin koskaan. Etenkin voittoisia sota- ja ryöstöretkiä harrastanut keisari Basileios II (hallitsi 976-1025) oli kunnostautunut omaisuuden keräämisessä. Hän oli rakennuttanut suunnattomalle määrälle kultaa ja arvoesineitä erityisiä aarrekammioita palatsin alle. Ympyräkuvio toistui

niissä, kammiot oli rakennettu spiraalin muotoon. (McCormick 1997, 235.) Basileioksen ajan jälkeen alkoi Bysantin rappeutuminen, ja hänen jälkeensä tulleet hallitsijat tuhailivat edeltäjänsä keräämää varallisuutta.

Haavikon Bysantti-tulkinnalle on taustansa lisäksi kirjallisuudessa. Tavoittamattomuudessaan ja yliluonnollisuudessaan Haavikon Bysantin kultainen sampo rinnastuu irlantilaisen runoilijan ja näytelmäkirjailijan William Butler Yeatsin (1865-1939)⁵⁶ kahdessa Bysantti-aiheisessa runossaan *Sailing to Byzantium* (1928) ja *Byzantium* (1930)⁵⁷ kuvaamaan Bysantin kultaiseen satakieleen, *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* Bysantissa mainittuun keisarin soitannolliseen lintuun (K 11). Haavikon yhteyksiä Yeatsin Bysantti-aiheeseen voi nähdä myös muita. Kun Yeatsin *Sailing to Byzantium* -runon alkuversiona tanskalainen kauppias lupasi kuljettaa runon puhujan salmen yli Bysanttiin (Stallworth 1963, 95; ks. myös Sihvo 1980, 29), Haavikon runouden Bysantin aihepiiriin siirtymiseen liittyvä kauppias puolestaan on Novgorodista kokoelmassa *Runoja matkalta salmen ylitse* (1973). Kokoelman viimeisessä osassa tehdään vesitse matkaa Bysanttiin ja sen historiaan.

Haavikon ja Yeatsin Bysantti-tulkinnat eroavat kuitenkin toisistaan. Yeatsille Bysantin kullasta tehty soiva lintu edusti ihmettä, ja samalla se symboloi runoilijan halua ikuisuuteen runoissaan. Tietoisuus kuolemasta ja unohduksesta on jo läsnä. Myyttiseen rappeutumisen ideaan kuuluu myös torjutun vanhuuden idea. Peter Middletonin mukaan Yeatsin *Soutu Bysanttiin* -runo on ennen kaikkea runo puutteesta sekä kateudesta. Ylevään ilmaisuun ja persoonattomaan kaapuun verhoutunut ikääntynyt runoilija kadehtii nuorten rakkautta, hedelmällisyyttä ja luomisen eli synnyttämisen mahdollisuutta. (Middleton 1992, 63.) Haavikon myyttisissä teoksissa ikääntymisen problematiikka taas liittyy myyttiseen maailmantilaan. Yeatsin Bysantti-runoihin rinnastuu myös *Kahdenkymmenen ja yhden* kullanvartijaorjien pyrkimys yhteensulautumiseen sammon kanssa. Kyseessä on mahdoton yritys elämän lakien ylittämiseen ja ikuisuuden saavuttamiseen. Mutta siinä missä Yeats ihanoi Bysantin ikivanhaa kulttuuria, Haavikon tulkinnassa ikuinen, kuolematon ja koskematon merkitsevät valtahierarkian kokemusta vähäpätöisen ja häviävän näkökulmasta: sekä valta että vallan lähde on tavoittamattomissa.

Samaan kolmannen osapuolen ideaan liittyy myös Haavikon kuvaama sammon feminiinisyyttä, sillä primaaritodellisuutta elävän sukupuolettoman sulautuminen ja harmonia suhteessa sampoon on tehty mahdottomaksi. Tämä vertautuu tulkintoihin, joissa sampo on nähty maailmanpatsaan kaltaisena taivaan ja maan eli maskuliinisen ja feminiinisen elementin kosmisena yhdistäjänä (Nyberg 1972). Ajatus rinnastuu alkemiseen ideaan paitsi aineen, myös

⁵⁶Vuoden 1923 kirjallisuuden nobelisti W. B. Yeats oli 1800-luvulla heränneen Irlannin kansallistunteen ajan keskeisiä kirjallisia vaikuttajia ja hän osallistui myös politiikkaan. Irlantilainen mytologia ja kelttiläinen symboliikka kiinnostivat häntä erityisesti, samoin kuin okkultistiset liikkeet, mystiikka ja alkemia. (Ks. esim. Yeatsin kertomus *Rosa Alchemica* vuodelta 1893).

⁵⁷Vuosina 1926-1927 kirjoitettu *Sailing to Byzantium* ilmestyi vuonna 1928 kokoelmassa *The Tower*, ja vuonna 1930 kirjoitettu *Byzantium* ilmestyi seuraavassa, vuonna 1933 ilmestyneessä kokoelmassa *The Winding Star*. Kokoelmaan *The Tower* sisältyy osasto *A Man Young and Old*, jossa käsitellään vanhenemisen ja rakkauden problematiikkaa.

ihmisen perimmäisestä olemuksesta: täydellisen pitoisuuden ihminen on hermafrodiitti, jossa sekä mieheys että naiseus yhdistyvät. Samalla tapaa kulta edustaa aineen täydellisintä olemusta. (Fabricius 1976, 92.) Tämän dynaamisen liikkeen näkökulmasta osattomuutta kuvastaa *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* kuhnuriorjien, pakonomaisen kollektiivin jäsenten jo olemassa oleva neutraalius (eli samalla staattinen harmonia). Alkemistisessä prosessissa saavutettava täyttymys ei ole siten mahdollista. Lisäksi *Kahdenkymmenen ja yhden* sampo rinnastuu ironisesti alkemistiseen ideaan epätäydellisen metallin muuttamisesta kullaksi. Sekundäärissä todellisuudessa se kuitenkin merkitsee manipuloivaa, ei syklisesti toistavaa uudelleen luomista.

5. Feminiininen strategia : Bysantin keisarittaret ja sammon ryöstö

5.1. Feminiinisuuden primaari merkitys

Kahdenkymmenen ja yhden kolmen sukupuolen todellisuudessa feminiinisyys näyttäytyy vallan primaarina lähteenä. Maailmanjärjestyksen näkökulmasta tämä liittyy todellisuuden uusintamiseen rappeutuvassa todellisuudessa. Haavikon myyttisissä teoksissa rappion tematiikan kuvaus on toteutettu myös sukupuolistrategiain: maskuliininen kollektiivinen (sukupolvien) jatkuminen on kuvattu merkitsevästi ikään kuin itsestäänselvytenä ja siten neutraalina, kun taas feminiinisyteen liittyvä biologinen synnyn idea on problematisoitu. Se on tavoittamatonta tai kuvattu torjuttavana. Sen sijaan sekundäärit uudelleen luomisen yritykset kukoistavat.

Haavikon tuotannossa naiseudella on keskeinen merkitys. Bysantissa *Kahdenkymmenen ja yhden* venekunta tulee ensimmäiseksi sampo-tarinassa kokemaan naiseuteen, eroottisuuteen ja seksuaalisuuteen sekä kieleen ja valtaan liittyvän vaikutuksen heidän elämäänsä määrittävänä tai rajoittavana tekijänä. Myös tätä merkitsee heidän matkansa läpi Euroopassa 1000-luvun alussa tunnetun maailman kohti tuntematonta maanosaa, Afrikkaa ja naisenhahmoisia Niilin lähteitä. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* keskeisillä venekunnan tavoittelemilla rikkauden ja vallan objekteilla, sammolla ja Niilin lähteillä on naisen hahmo. Lisäksi runoepoksen loppu sijoittuu feminiiniseksi käsitetylle Venäjän mantereelle (Äiti Venäjä). Sen sijaan venekunnan jäsenenä ei aluksi kerrota naisia, heitä ilmestyy kertomukseen vasta kerronnan niin vaatiessa.

Epiikan politisoitumista tutkinut David Quint toteaa, että voittajien näkökulmasta vihollisia eli vastavoimia on Itä (lännen sijaan), nainen, luonto, irrationaalisuus ja kaaos sekä kerronnan pakonomainen sortuminen (Quint 1993, 45). Koska epiikan perinteeseen kuuluva sankaruus on maskuliininen konstruktio, naiseus merkitsee uhkaa sen rakenteelle ja edustaa siis rappiota. Tarkastelen Haavikon myyttisissä teoksissa naiseutta erityisenä tekstuaalisena sankarieepoksen rakennetta kyseenalaistavana strategiana. Lisäksi naiseus esiintyy strategiana, jonka avulla kollektiivin yhteyttä koetellaan, kyseenalaistetaan ja jonka avulla siitä irrotetaan yksilöitä.

Kysymys on siis vallasta. *Kahdenkymmenen ja yhden* kuvaamassa todellisuudessa naiseus on

sekä biologinen että sosiaalinen tila, joka Haavikon maskuliinisille sankareille jää tavoittamattomaksi. Lisäksi naiseuteen kuuluu myös seksuaalinen (veto)voima, joka tekee naiseuteen liittyvästä vallasta myös yksilöitä koskettavaa eroottista valtaa. Se muodostaa jännitteen kollektiivin (kolmannen sukupuolen) ja maskuliinisen kategorian välille. Edelleen Haavikon kuvaamassa rappeutuvassa todellisuudessa naiseuteen liittyy metafyyssiseen ja sakraaliin vertautuvaa synnyttämisen ja uudelleenluomisen voimaa, mitä maskuliiniset, eepoksen luomassa todellisuudessa heroiset tavat luoda uudelleen yrittävät turhaan jäljitellä tai ottaa haltuun. Heroiset strategiat kuvastavatkin tavoittelussa sankarieepoksessa niitä keinoja, joilla sekundäärissä todellisuudessa pyritään luomaan uutta myyttistä eli primaariin vertautuvaa merkitystä.

Kalevalassakin maskuliinisuuden ja feminiinisuuden vastakkaisuus määrittää sankarien (maskuliinista) todellisuutta: *Uudessa Kalevalassa* pimeän valtakunta Pohjola on Kalevalalle vastakohtaisena naisen hallitsema maailma, jota hallitsee pelätty Pohjan akka, syöjättäreksi kuvattu Louhi. Toisaalta Pohjolan nuoret naiset ovat haluttuja, Kalevalan miehet käyvät kosimassa Pohjolasta itselleen vaimoksi Pohjolan tytärtä. Haavikon *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* tullaan Bysanttiin historialliseen vaiheeseen, jossa keisarikuntaa hallitsee kaksi naista, keisarittaret Zoe ja Teodora. Haavikon Zoe on Pohjolan emäntä. Samassa historiallisessa tilanteessa Bysantin keisarikuntaa hallinnut makedonialainen hallitsijasuku on kuolemassa sukupuuttoon ja maassa tapahtuu toistuvien vallankumousten rinnalla sosioekonomisia muutoksia. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* naiseuteen liittyvä synnyttämisen ja maailman uusintamisen kyky saa siksikin vallan ja tavoittamattomuuden merkityksen. Mutta nämä maailmankaikkeutta ylläpitävät rakenteet eivät avaudu omaa primaaria todellisuuttaan elävälle venekunnalle. Sen sijaan *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* liikkuminen kahden eri järjestelmän, historiallisen ja myyttisen alueella tähdentää primaariin vertautuvan myyttisen kokemusmaailman erityistä laatua.

5. 2. Bysantin keisarittaret Zoe ja Teodora

Tarkastelen seuraavassa *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* kerrottua Bysantin historiaa etenkin keisarittarien ja sisarusten Zoen ja Teodoran vaiheiden kautta. *Kahdenkymmenen ja yhden* runoissa 3-6 kuvataan Bysantin hallitsijanvaihdoksia vuosina 1041-1042. Historiankirjoitus kertoo, että noina vuosina Bysantissa elettiin vehkeilyn, korruption ja jatkuvien vallanvaihtojen aikaa. Tänä aikana kolmen kuukauden ajan Bysantin valtakuntaa hallinneet Zoe ja Teodora olivat edesmenneen keisarin Konstantinus VIII:n (hallitsi 1025-1028) ainoat elossa olevat jälkeläiset. He olivat molemmat jo ikääntyneitä ja lapsettomia naisia. Tavallisesti tuon ajan Bysantissa naiset eivät osallistuneet poliittiseen elämään, mutta lain mukaan keisariskuun kuuluva nainen saattoi kuitenkin hallita, jos miespuolisia sukulaisia ei enää ollut elossa. (Talbot 1997, 141, Hill 1997, 76.) Teodora teki luostarilupauksen ja pysyi naimattomana, mutta Zoe täytti hallitsijasukuun kuuluvana velvollisuutensa. Hän jatkoi makedonialaissuvun hallintokautta lähes 30 vuotta, vuoteen 1056 asti, menemällä naimisiin yhteensä kolme kertaa ja

adoptoimalla pojan, joista kaikista neljästä miehestä tuli laillisia hallitsijoita. (Ks. Liite III, makedonialaisdynastian sukupuu). Hänen asemassaan olevalle naiselle avioliitto oli ennen kaikkea dynastinen ja poliittinen liitto, mutta kuitenkin Zoe käytti valtaa maskuliinisella tavalla luopumatta naiseudestaan (Hill 1997, 76).

Mikael Pselloksen *Kronografiassaan* esittämän tulkinnan mukaan Zoen vallanhalu ja aktiivisuus oli liikaa hänen miehilleen ja ottopojalleen, kukin heistä vuorollaan halusi vallan omiin käsiinsä. Voimakastahtoinen Zoe oli kasvatettu ottamaan vastaan esi-isiltään perinnöksi saatu keisarillinen valtaistuin. Hän olikin vallanperimyksessä seuraava isänsä keisari Konstantinus VIII:n kuoltua, sillä vanhin Konstantinuksen kolmesta tyttärestä, Eudokia, oli kuollut. Psellos kertoo, kuinka Zoe myöhemmin itki muistellen isäänsä ja etenkin suuresti rakastamaansa Basileios-setää:

Sinä, setäni ja keisari, kiedoit minut kapaloihini heti syntymäni jälkeen, rakastit minua ja kunnioitit minua enemmän kuin sisariani, sillä, niin kuin usein kuulin heidän, jotka sinut tunsivat, sanovan että olin kaltaisesi. Sinä suutelit minua ja pitelit sylissäsi ja sanoit: Onnea sinulle, rakkaani. Elä pitkä elämä, tuo kunniaa perheellemme ja ole ihana lahja Keisarikunnallemme! Sinä kasvatit ja harjoitit minua huolella, sillä näithän minun käsissäni suuren tulevaisuuden tälle valtakunnalle. (Psellos 1966, 135, suom. JP.)⁵⁸

Zoen ikävöimän sedän, Basileios II Bulgaarientappajan aikana (976-1025) Bysantti oli loistossaan. Sen alue oli laaja ja aarrekkammiot olivat täynnä rikkauksia. Zoen hallinta-aikaan tultaessa makedonialaisdynastian parhaat päivät olivat jo ohitse, ja rappion sekä hallitsijasuvun sammumisen aika lähestyi uhkaavasti. Psellos kertoo toistuvasti, että vahvan keisarin Basileios II:n ajan suuruutta ei kyetty palauttamaan. Syynä tähän olivat ainakin huonot hallitsijat, jotka eivät kyenneet pitämään valtaa käsissään. Zoen henkilökohtainen historia kertoo Bysantin keisarikunnan historiaa. Setänsä ja isänsä hallitessa hänen oltavansa hovissa olivat turvatut ja hyvät. Mutta edellisen sukupolven kuoltua Zoen itsensä oli aika ottaa vastuu valtakunnasta ja avioitua, mikä ennakoi hankaluuksia. Ensimmäisen kerran avioituessaan vuonna 1028 Zoe oli jo 48 vuotta ja ohittanut hedelmällisen ikänsä. Psellos kuvaa, kuinka Zoe ja hänen tuore aviomiehensä keisari Romanos III (1028-34) kuitenkin pyrkivät saamaan jälkeläisiä:

Romanos turvautui spesialisteihin, jotka tuntevat seksuaalisia häiriöitä ja väittävät omaavansa kyvyn aiheuttaa tai estää hedelmättömyyttä. Hän antoi käsitellä itseään voiteilla ja hieronnalla ja neuvoi vaimoiaan samaan. Tosiasiassa Zoe meni paljon pitemmälle: häntä neuvottiin taikakeinojen käyttöön ja niin hän kiinnitti kiviä vartalonsa ja ripusti itseensä riipuksia ja vitjoja ja muita tyhjänpäiväisyyksiä koristautuakseen. Koska heidän toiveensa eivät täytyneet, keisari Romanos lopulta luopui toivosta ja kiinnitti Zoen vähemmän huomiota. Todellisuudessa hänen halunsa olivat heikohkot ja

⁵⁸It was you, my uncle and emperor, you who wrapped me in my swaddling clothes as soon as I was born, you who loved me, and honoured me too, more than my sisters, because, as I have often heard them say who saw you, I was like yourself. It was you who said, as you kissed me and held me in your arms, Good luck, my darling, and may you live many years, to be the glory of our family and the most marvellous gift to our Empire! It was you, also, who so carefully brought me up and trained me, you who saw in my hands a great future for this same Empire.

ruumiinvoimansa ehtyneet, olihan hän Zoea yli kaksikymmentä vuotta vanhempi. (Psellos 1966, 65, suom. JP.)⁵⁹

Lisäksi Zoe tuli nuoren naisen syrjäyttämäksi, sillä Romanos III eli myöhemmin avoimesti rakastajattarensa kanssa ja hylki rakkaudennälkäistä Zoea. Romanos myös rajoitti Zoen elämää. Tämä ei voinut vapaasti käyttää setänsä ja isänsä keräämää valtion rahaa, vaan pääsy arrekammioihin oli häneltä kielletty. (Psellos 1966, 66, 75.) Zoen tyytymättömyydessä oli seuraavan vallankumouksen ainekset: jo keski-ikäinen Zoe iski silmänsä nuorukaiseen, myöhempään toiseen aviomieheensä ja keisariin Mikael IV:een, jonka Mikaelin keinotteluun ryhtyneet veljensä olivat toimittaneet palatsiin Zoen saataville. Veljeltään eunukki Johannekselta Mikael IV oli saanut käskyn Zoen viettelemiseen:

Zoe vihjaili rakkaudestaan yrittäen innostaa Mikaelia. Kun Zoe eteni alkaen rakastettavasti osoittaa suoranaisia mahdollisuuksia kanssakäymiseen, Mikael pani itsensä vastaamaan Zoen yrityksiin aluksi ilman minkäänlaisia tosiasiallisia aikeita, mutta vähitellen hänen siirtonsa tulivat häpeämättömämmiksi ja hän alkoi käyttäytyä rakastavaisen lailla. Hän saattoi äkkiä kietoa kätensä Zoen ympärille ja suudella häntä tai kosketella hänen kaulaansa tai käsiään niin kuin hänen veljensä olivat häntä neuvoneet. Zoe takertui Mikaeliin yhä tiiviimmin. Hänen suudelmansa muuttuivat intohimoisiksi ja hän todella rakasti Mikaelia. Mikael taas ei missään mielessä halunnut Zoea (sillä tämä oli jo ohittanut kukkean ikänsä), mutta mielessään hän ajatteli sitä kunniaa, johon valta hänet johdattaisi. (Psellos 1966, 76-77)⁶⁰

Zoen rakastuttua Romanos III sairastui outoon tautiin ja kuoli; Psellos vihjaa myrkyttämisen mahdollisuuteen (Psellos 1966, 81). Zoe nai Mikaelin, josta tuli seuraava keisari. Heti kohta uuden keisarin mielenkiinto Zoea kohtaan lopahti, mutta samalla Mikael alkoi pelätä kokevansa edeltäjänsä kohtalon. Siksi Mikael IV pyrki rajoittamaan Zoen elämää ja valtaa edeltäjänsä kovemmin ottein. Hän sulki Zoen ainoastaan naisille varattuihin huoneisiin⁶¹ kieltäytyen tapaamasta tätä lainkaan.

Tähän historialliseen tilanteeseen *Kahdenkymmenen ja yhden* venekunta saapuu Bysanttiin. He saapuvat ikään kuin myyttisestä hämärästä, eivätkä voi tietää tuhatvuotisen Rooman perinnöstä tai sen eri hallitsijoiden välisistä valtakamppailuista, joissa politiikka ja rakkaudenharjoitus

⁵⁹Nevertheless, he did have recourse to the specialists who deal with sexual disorders and claim the ability to induce or cure sterility. He submitted himself to treatment with ointments and massage, and he enjoined his wife to do likewise. In fact, she went further: she was introduced to most of the magical practices, fastening little pebbles to her body, hanging charms about her, wearing chains, decking herself out with the rest of the nonsense. As their hopes were never realized, the emperor at last gave up in despair and paid less attention to Zoe. In truth, his desires were somewhat dulled and his bodily powers exhausted, for he was more than twenty years older than she was.

⁶⁰She hinted at love, tried to encourage him, and when she proceeded to give her beloved manifest opportunities to make love on his part, he set himself to answer her desire, not with any real confidence at first, but later his advances became more brazen and he acted as lovers will. Suddenly he threw his arms about her, kissing her and touching her hand and neck, as his brothers had taught him he should do. She clung to him all the closer. Her kisses became more passionate, she truly loving him, he in no way desiring her (for she was past the age of love), but thinking in his heart of the glory that power would bring him.

⁶¹Bysantin tapoihin kuului, että etenkin ylempien luokkien naimisissa olevat naiset viettivät suurimman osan ajastaan sisällä kotonaan, erityisesti naisille varatuissa huoneissa (Talbot 1997, 129).

sekoittuvat toisiinsa. He tulevat tuntemattomuudesta suoraan tapahtumien keskiöön, jossa yksittäisten henkilöiden intohimot ja vallanhalut liikuttavat kokonaista keisarikuntaa. Todellisuus on aivan toista kuin se sammon ryöstön yritys, mitä he omassa myyttisessä todellisuudessaan suunnittelivat. Kun venekunta saapuu *Kahdenkymmenen ja yhden* 3. runossa Bysantiin, eletään jälleen vallankumouksen kynnyksellä. Zoen aviomiehekseen ottama, epilepsiasta kärsivä keisari Mikael IV (1034-41) tekee parhaillaan kuolemaa ja kieltäytyy tapaamasta luokseen pyrkivää Zoea, joka kulkee ulkona jalkaisin kuin alhaista arvoa oleva nainen. Samanaikaisesti kuolemaa tekevän keisarin neljä veljeä vehkeilee jo seuraavaa vallansirtoa. *Kahdenkymmenen ja yhden* 4. runossa kuvataan heidän sukulaispoikansa Mikael V:n valtaannostaminen:

*Nyt siirsivät näkymättömät kädet valtaistuimelle
hänen veljenpoikansa, Mikael Viidennen.
Neljän veljeksensä näkymättömät kädet kannattivat häntä
järkähtämättä, niin päättäväisesti,
seisoivat valtaistuimen lähellä, osoittaen kunnioitusta
niin vilpittömästi, ettei hän voinut liikahtaa siltä,
paitsi kun he antoivat hänet äitinsä tai rakastajattarensa käsiin,
joita heidän tahtonsa liikutti,
niin kuin keisarin kädet liikuttivat armeijoita,
meren aaltoja, aikaa,
liikkeeseen saatetut.
Ja Viides toisti usein, että ilman neljää veljestä,
ilman äitiä tai rakastajataria, kaikkia yhdessä,
tai ilman yhtäkään heistä ei hän olisi mitään. (K 14)*

Samaisen nuoren, vallanhaluisen ja siksi setiensä marionetiksi suostuneen Mikael V:n Zoe oli aiemmin adoptoinut. Ottopojasta oli ollut tarkoitus tulla nimellinen hallitsija ikääntyneen Zoen palvelukseen, mutta kanssahallitsijaksi päästyään Mikael V setiensä ajamana halusi syrjäyttää adoptioäitinsä. Mikael V antaa karkoittaa Zoen Konstantinopolista. Psellos kuitenkin kuvaa, että kansan sympatia pysyi Zoen puolella, sillä kansa muisti vielä valtakunnan parhaat ajat ja hallitsijat. (Psellos 1966, 121-123.) *Kahdenkymmenen ja yhden* 5. runossa kerrotaan Zoen konfliktista ottopoikansa keisari Mikael V:n kanssa. Mikael V kuljetuttaa keisarinna Zoen vankeuteen Prinkipo-nimiselle saarelle ja ostaa palvelukseensa muukalaisia itselleen uskolliseksi palvelusväeksi:

*Sitten keisari jonka suu, silmät ja kaula puhuvat totta
antoi siirtää vartijansa pois,
otti tilalle skyyttejä⁶².*

⁶² Psellos kertoo: Hän täytti henkivartiostonsa rivit uusilla sotilaille, nuorilla skyyteillä jotka hän oli ostanut jonkin aikaa sitten. Jokainen heistä oli eunukki. He ymmärsivät mitä heiltä odotettiin ja sopivat hyvin hänen tarpeisiinsa. Hän ei koskaan kyseenalaistanut heidän luotettavuuttaan, koska häntähän heidän oli kiittäminen ylenemisestään korkeimpiin riveihin. (Psellos, 131, suom. JP.) As for his personal

*Jokainen heistä oli tehty eunukiksi.
Keisari osti heidät, yhtenä kauppana, suurella summalla.*

*Nyt vahtivat Yölintu, Kalaton, Mustakulli ja Masto
keisaritarta, entistä, jonka nimi on Zoe.
Mutta keisari Mikael vihasi kaikkia joilla on valtaa,
koska heitä on vähän, ja he ovat lähellä, mutta
sanoi rakastavansa niitä joita on paljon.
Että he ovat kaukana, sen tiesivät kaikki,
sanomattakin. (K 15.)*

Kahdessakymmenessä ja yhdessä venekunnan miehet menevät mukaan tapahtumiin: eunukiksi tehdyistä neljästä venekunnan jäsenestä, Yölinnusta, Kalattomasta, Mustakullista ja Mastosta tulee Zoen uusia vartijoita. He vertautuvat naishahmoisen sammon kuhnurivartijoihin. Myöhemmin käy ilmi, että *Kahdenkymmenen ja yhden* Mikael V tuli aliarvioineeksi venekunnan miesvoiman ja myös heidän uskollisuutensa laadun. Runoepoksen feminiinisyyden tematiikka alkaa kerrostua, samalla kun keisarin totuus viittaa yhä selkeämmin manipuloituun ja hallittuun käsitykseen todellisuudesta.

Pselloksen mukaan Mikael V:n hallitseminen ei ollut millään muotoa taidokasta, eikä hänen persoonastaankaan anneta kovin imartelevaa kuvaa. Psellos kuvaa valtaan keinottelulla päässeeseen Mikael V:n henkisen rappiotilan vallanhaluun sairastumisena ja ahnaana suuruudenhulluutena, joka sai hänen alemmuudentuntonsa purkautumaan vihana Zoea kohtaan. Totuus on että keisarinnasta tuli järjettömästi vastoin kaikkea säädyllisyyttä hänen vihansa kohde, tästä naisesta, josta oli adoption kautta tullut hänen äitinsä. Sitä paitsi tämä tunne ei ollut edes laisinkaan uusi, vaan se pohjautui aikaan jolloin Zoen pyrkimykset olivat tehneet hänestä keisarin. Hän oli kerran kutsunut tätä valtiattarekseen ja nyt ajatuskin siitä sai hänet mielessään puremaan kielensä poikki ja sylkemään sen pois inhon vallassa.
(Psellos, 132, suom. JP)⁶³

Kahdessakymmenessä ja yhdessä todetaan, että vehkeilystään lopulta rangaistuksensa saaneiden petturien, Mikaelin ja hänen setänsä kohtalo on *jätteiden korjaamista, roskatynnyrien kaivelemista* (K 22). Sitä ennen tarvitaan kuitenkin kansanjoukkojen apua, että Mikael-tyrannin aika on ohitse.

bodyguard, he filled the corps with new soldiers, Scythian youths whom he had bought some time previously. Every one of them was a eunuch. They understood what he required of them and they were well fitted to serve his desires. Indeed, he never questioned their allegiance, because it was to himself that they owed their promotion to the highest ranks. Psellos muuten nimittää skyyteiksi kaikkia slaaveja. Ks. Psellos s. 112, alaviite.

⁶³The truth is, the empress was the object of his wrath, the woman who had become his mother by adoption, contrary to all propriety and reason. This feeling of his, moreover, was no new one, for it dated back to the time when through her efforts he had been made emperor. He had once called her his mistress and the very thought of it made him feel like biting off his own tongue and spitting it away in disgust.

5.3. Naisten kapina, eli sekundäärin myytin rakenne paljastuu

Runossa 4 Haavikon *Kahdenkymmenen ja yhden* tulkinta ja näkökulma alkaa erota Pselloksen kronikassaan kertomasta, sillä Haavikon eepos alkaa järjestäytyä sankarikertomukseksi ja sen tekstuaaliset strategiat eli ne periaatteet, joiden mukaan sankarieepos on rakennettu, alkavat näyttäytyä merkitsevinä. *Kaksikymmentä ja yksi* noudattaa Pselloksen kronikassaan kuvaamaa tapahtumien kulkua, mutta näkökulma on korosteisesti kulloinkin valtaa käyttävän. Samalla kerronta alkaa tulla läpinäkyväksi, ja sen intentiot mytologisoituvat.

Max Horkheimer ja Theodor W. Adorno kritisoivat teoksessaan *Dialectic of Enlightenment* (1972/1944)⁶⁴ myyttiä rakenteena siihen sisältyvän valtahierarkian vuoksi. Heidän mukaansa myyttille on merkityksellistä vain se, mikä on tapahtunut aikaisemmin, ja siten myyttinen todellisuus rakentuu toistamisen ideaan. Uutta ja erilaista ei ole myyttisessä todellisuudessa olemassa, eli se on tukahdutettava olemattomiin. Myyttinen ajattelu käyttää valtaa samankaltaistamalla erilaisuuden ja antamalla abstrahoidun valmiin merkityksen tapahtumiselle. Edelleen valtaa käyttävän myytin merkityksen abstrahoituminen edellyttää toistumista ja myös etäisyyttä subjektin ja objektin, siis hallitsijan ja hallittavan välillä. (Horkheimer & Adorno, 1972, 12-13.) Hallitsevan subjektin asenteena on mukauttava tavoittamattomuus, ja yksittäinen ja erillinen objekti sulautetaan osaksi yhteistä kokemusta. Horkheimer ja Adorno näkevät myytissä vaarallista karismaa. Esimerkiksi myytin kuvaama halu palata menneisyyteen on käyttövoima, jota voi käyttää synnyttämään liikkeitä ja kultteja, mitkä kuitenkin vertautuvat pakotettuun yksimielisyyteen pohjaaviin ajattelun ja toiminnan tapoihin (vrt. emt, 13).

Niin Pselloksella kuin Haavikon *Kahdessakymmenessä ja yhdessäkin* Zoen karkoitus Prinkiposaareen saa aikaan kansanjoukkojen nousun kapinaan, mutta Haavikon teoksessa kapinoinjina ovat erityisesti naiset. Taistelu yhteisen totuuden määrittämisestä on runoepoksessa toteutettu paitsi kertomisen keinoin, myös sukupuolistrategioin:

*Kuka kuvittelee että tarina päättyy tähän? eivät
Yölintu ja Kalaton, ei Mustakulli ja Masto!*

*Miten se alkoi, mistä, mieletön kysyä. Se alkoi,
ja saattoi liikkeeseen koko kaupungin,
kaikki ihmiset,
ja paljouden naisia jotka eivät olleet liikkuneet
syntymäkaupunginosaansa kauemmas, eivät
toista kaivoa nähneet.*

⁶⁴Saksanjuutalaisten Max Horkheimerin (1895-1973) ja Theodor W. Adornon (1903-1969) teos julkaistiin vuonna 1944 Amerikassa, jonne kirjoittajat olivat paenneet maansa kansallissosialistista hallitusta ja sen vainoja. Kyseinen teos on kirjoitettu Kaliforniassa aikana, jolloin kansallissosialisten aika Saksassa alkoi olla lopuillaan.

Olivat asuneet naisten huoneissa, siellä.

*He, vetäen tukkansa silmille, repien rintojaan, raapien,
huutaen sanoja joista jokainen on lause:
hän, kerran niin kaunis, koskematon ja puhdas,
he ovat satuttaneet kätensä häneen, kurjat,
häneen joka yksin on vapaa, häneen jolle kuuluu
koko keisarikunta, isänsä tyttärenä, keisarin,
isänsä isän, keisarin tyttärentyttärenä, hänelle
yksin, jolta on viety hänen perintöosansa.
Eikö tästä koskaan tule loppua, hirveydestä,
jota on jatkunut aina ensimmäisestä naisesta,
Lilithistä, ja joka ei lopu keisarittareen, häneen. (K 17).*

Zoe-keisarittaren valtaistuimelta ja Konstantinopolista karkoittaminen rinnastuu *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* Aatamin ensimmäisen vaimon Lilithin paratiisista karkottamiseen⁶⁵. Tässä kohden Haavikon eepoksen kielessä onkin muistumia vanhatestamentillisesta, profeetallisesta päätöksestä. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* Zoen kohtelu tulee merkitsemään perustavaa laatua olevaa, yhteistä totuutta kyseenalaistavaan naiseen kohdistuvaa vallankäyttöä. Naisten kapinaan kohdistuu välitön miehinen vastaisku toteuttajana tyrannikeisari Mikael V:n sotilasväki. Runo jatkuu:

*Kun nyt miehet olivat aikansa kuunnelleet tätä, he
kaikki ottivat aseensa, menivät kadulle.
Ei heitä tarvitse käskeä, ei kutsua, niin kuin ei
sadepisaraa joka tietää mihin on mentävä,
jokeen.
Ja tämä tuhatpäinen joukko käyttäytyi yhtenä,
niin kuin yksi hullu joka ei epäröi,
niin kuin runoilija, draamantekijä jolla on henkilöitä
eri puolilta tulossa, vaatimassa sanoja suuhunsa,
mutta muuten valmiina jo, varustettuna osaansa. (K 17).*

Naisten eli kansan hysteerinen kapina saa miehissä aikaan hallitun rationaalisen järjestäytymisen ykseydeksi eli sotaväeksi. Samanaikaisesti eepoksessa aukeaa metafiktiivinen taso. Kertojan työ ja tarinankertomisen rakentuminen kuvataan samalla tapaa vallankäytön

⁶⁵Hannele Koivunen kirjoittaa, että Genesiksen kertomuksesta ensimmäisten ihmisten synnystä on olemassa kaksi versiota; toisessa niistä Lilith luodaan Aatamin kanssa samaan aikaan maan tomusta. Aatamin ja Lilithin yhteiselo ei kuitenkaan kestänyt kauan, sillä tarinan mukaan Lilith alkoi pian vaatia täyttä (seksuaalistakin) tasavertaisuutta perustellen vaatimustaan sillä, että heidät oli luotu samalla tavalla ja samaan aikaan. Erimielisyyksien vuoksi Lilith pakeni itse tai Jumala ja Aatami yhdessä ajoivat hänet pois Paratiisista. (Koivunen 1995, 96-97.) Sen sijaan seuraavaksi luotu nainen, Eeva, tehtiin miehensä Aatamin kylkiluusta ja he sopeutuivat yhteiselo.

näkökulmasta, pyrkimyksenä ainakin näennäiseen monofoniaan, symmetriaan ja harmoniaan. Mutta kun tarinan synnyttäjä on mainittu, sen rakentaja-kertoja on kuvattu runoilijaksi sekä draamantekijäksi, sotajoukko taas kuvataan ikään kuin siihen osallistuvien omaehtoisena yhteisenä yrityksenä siten ettei heidän yhteenliittäjänsä ole kuvattu. Kuitenkin runoepoksessa merkitsevät rakenteet toistuvat. Aiempi kuvaus sammon hallitsijasta ja orjista antaa ymmärtää, että myös sotajoukolla on näkymätön organisoijansa eli hallitsijansa .

Sotajoukon rakentuminen vertautuu kollektiiviin, mutta primaarin myyttisen yhteyden sijaan yhteys on sekundääriä, tietoisesti rakennettua ja sen mukaisesti runoepoksessa ulkoapäin kuvattua. Sekundäärin yhteyden rakentaa kohdattava uhka. Puolustukseksi ja ylivoiman saamiseksi rakentautunut sekundääri kollektiivi , myyttinen yhteys merkitsee voimaa ja valtaa, joka on yksilöiden yhteistä voimaa suurempaa. Näkyviin tulee eepoksen kertoja, jonka henkilöt ovat varustettuja osaansa eli heitä varten on olemassa roolit (vrt. Alan Sinfieldin character). Kertomuksen on tarkoitus rakentua valmiina olevien periaatteiden mukaan, ei esimerkiksi henkilöiden luonteiden aiheuttaman luonnollisen tapahtumisen varassa. Sen sijaan myytin kertautumisen aiheuttama merkityksen abstrahoitumisen rakenne alkaa vaikuttaa, synnyttää itse merkityksiä.

Haavikon eepoksen kertoja, joka näin paljastetaan, on osa kapinan vaijettajien eli sotilaallisen eliitin sotakoneistoa. Kun *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* runoilija, myöhempi tapahtumien kulun eli historian kertoja marssii esiin ja alkaa kertoa tapahtunutta niin kuin miesjoukko sen haluaa kuulla, tämä merkitsee naisten äänien vaimentamista ja merkitsemistä kapinaksi.⁶⁶ *Kahdenkymmenen ja yhden* kerrottavan ja näkökulman vaihtuminen tästä lähin voimakkaimman mukaan liittyy läheisesti sen teemaan: kerronnan tasolla maailma nähdään kulloinkin valtaakäyttävän näkökulmasta, mikä samalla mytologisoi syntyvää historiaa .

Bysantin naisten esiintulo muodostaa särön tähän muuten rationaalisesti huolella rakentuvaan myyttiin. Naisten kuvaaminen järjettöminä ja hysteerisinä, pakenevina olentoina rinnastuu tavoitellun järjestyksen järjenumukaisuuteen, jossa itselleen tilaa haluavat naiset olisivat poissa. Kun myytti oikeuttaa itsensä, se oikeuttaa myös väärän jäsenen mitätöimisen. Haavikon *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* kuvattu järjestyksen ihanne on kuitenkin liian ideaali ja esiintuotu, jotta sen voisi käsittää runoepoksen varsinaiseksi koossapitäväksi rakenteeksi. Järjestys osoittautuu petokseksi. Aarne Kinnunen toteaa petoksen aiheuttavan näkökulman vaihtumisen Haavikon dramatiikassa: kun *Sulka*-näytelmän aviomies, Nils, on tullut petetyksi, hänen oma näkökulmansa vaihtuu häneen kohdistuvaan draamalliseen ironiaan (Kinnunen 1977, 16). Kun kertomusta eli voittajien historiaa kirjoitetaan *Kahdenkymmenen ja yhden* tekstin sisällä , sen vastaanottajina ovat vaiennetut naiset, jotka joutuvat ottamaan

⁶⁶Samankaltainen pyrkimys on myös *Kansakunnan synnyssä*, jossa kuvatus Fredrik Cygnaeuksen mukaan kansan tulevaisuus on yhtä kuin sen menneisyys (Haavikko 1988, 24), ja tästä syystä syntyvälle Suomelle on tehty ja tehtävä komealta kalskahtava mennyt aika, jotta se palvelisi pian itsenäistyvän kansallisvaltion tarpeita ja siis sen eliittiä. Menneisyyttä ei kuitenkaan voi tehdä, se on syntynyt ennen nykyhetkeä ja siinä eläviä ihmisiä tarpeineen.

vastaaan voittajien näkökulman.

Heti *Kahdenkymmenen ja yhden* kuudennessa runossa naisten vaijantamisen jälkeen näkökulma vaihtuukin korosteisesti ylivoiman näkökulmaan. On vallankumous, ja vallankumouksen mukanaan tuoma sekasorto kuvataan juhlaaksi - juhla-kuva kertautuu *Kahdenkymmenen ja yhden* lopussa. Bysantin tapojen mukaan vallankumouksen aikana palatsin aarekammioihin mentiin ryöstämään:

*Bysantissa liikkui suuria juhlia, valittuja kiviä,
sen vuotuisessa kaulakoristuksessa,
pyhäinkuvin varustetussa,
ukonkuvin,
naisenuvin, rinnattomin,
mutta palatsien ryöstö - keisarin kuollessa, ja vain
ulkoisen rauhan vallitessa - se oli
Juhlaa. (K 18).*

Sammon idea esiintyy taas yhteydessä feminiinisen voiman kahlitsemiseen ja sen tuottamien rikkauksien ryöstöön.

5.4. Dualistinen naiskuva: Naaraskotka ja pyhä nainen

Kahdessakymmenessä ja yhdessä tulee esiin dualistinen naiskuva (madonna ja huora, Eeva ja Lilith jne) ironisesti kahden eri keisarittaren, Zoen ja Teodoran hahmossa. Zoe on ahne, vallanhaluinen ja aktiivinen nainen, portto Pohjolan emäntä sampoineen, kun taas hänen sisarensa Teodora kuvataan nöyräksi ja Jumalalle omistautuneeksi hartaudenharjoittajaksi. Lisäksi Haavikon eepoksessa naisen ja miehen väliset suhteet nousevat korosteiseksi: sukupuolisuhte rinnastuu yhteiskuntasuhteeseen, jolloin se voidaan nähdä samankaltaisena kuin hallitsijan ja hallitun, alkuaan aktiivisen ja passiivisen välinen suhte. Kun *Kahdenkymmenen ja yhden* kapinoiva naiskansa niin vaatii, Zoe tuodaan Konstantinopoliin ja näytetään kansalle (valtaa käyttävän näkökulmasta) esikuvallisena pyhänä naisena :

*Tulee Zoe, haamuksi puettu, sukupuoleton,
Jomalalle myydyn naisen puvussa, niin kuin myyty tavara
kiedotaan peittoon, pannaan sivuun.
Ja hän suostuu kaikkeen, kaikkeen, kaikkeen.
Lupaa kantaa tätä pukua, aina, kyllä,
aina olla kaikessa keisarin hyödyksi, kyllä, kyllä.
Ja jos hänet olisi voitu kuivattaa
olisi keisari ripustanut hänet kaulaansa.
Nyt hänen hiuksensa kammattiin, suu maalattiin ja*

*kulmakarvat, jotta hän näkyisi, kauas, niin kuin näyttelijä
jonka täytyy näkyä teatterin huipulle saakka,
maalataan kuin laiva, silmät kuin laivan silmät. (K 19-20.)*

1000-luvun historiallisessa Bysantissa naisen tuli mennä joko naimisiin tai luostariin, eli avioliiton vaihtoehtona oli hengellinen liitto Kristuksen kanssa. Pyhät naiset taas olivat neitsyitä, elämäntavoistaan parannuksen tehneitä entisiä prostituoituja tai pyyteettömiä uhrautujia, armeliaita rouvia. (Talbot 1997, 142.) *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* Zoen esitetty luostarilupaus merkitsee kieltäytymistä maallisesta elämästä ja hallitsemisesta, eli vallanhalu ja seksuaalisuus tukahdutetaan. Jälkimmäisellä oli se merkitys, että seuraavaksi keisariksi saattoi päästä kuka tahansa, joka onnistuisi herättämään Zoen intohimon.

Kahdessakymmenessä ja yhdessä Zoen esittäminen kansanjoukkojen rauhoittamiseksi on korostetun fasadimainen. Zoea ei vain kahlita, vaan häntä pyritään käyttämään hyväksi kansan suosion saamisessa. Teatteriin ja esiintymiseen viittaavat kuvat ovat Haavikon teosten tekstuaalinen keino osoittaa yksisuuntainen, ainoastaan vastaanottamiseen pakottava todellisuuskuva, jossa julkisivu kätkee taakseen valtahierarkian. Ne rinnastuvat myyttiseen rituaaliin, jossa niinkään manipuloidaan todellisuutta. Mutta samalla *Kahdenkymmenen ja yhden* kerronnan näkökulma tulee kompleksisemmäksi: valtaa pitävän palveluksessa olevan kertojan tulee toinen keino kertoa, esittää jo tapahtunutta sitä merkityksellistään. Tämä osoittaminen on äänetöntä, ja sellaisena se kuvastaa tarvittuja merkityksiä varten alistettujen asemaa. Edelleen kapinoivalle kansalle etsitään näkymättömissä pidetty toinen keisari Teodora:

*(--) vanhempi sisar joka on aina pidetty
näkymättömissä,
vanhempi, isäänsä lähempänä, isoisäänsä lähempänä,
Jomalaa lähempänä, oikea perijä. Ja missä hän on? (K 20).*

Kahdessakymmenessä ja yhdessä Teodora tarjotaan kansalle oikeana perijänä, mitä tukemaan kyhätään myyttinen selitys; Pselloksen mukaan Teodora oli kuitenkin sisaruksista nuorin. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* Teodora, omasta tahdostaan luostarilupauksen tehnyt sisar löydetään, mutta hän pakenee kansan hälyä Hagia Sofiaan. Runossa 6 hänet haetaan kirkosta ja hänestä yritetään tehdä tyrannikeisarin ja tämän sedän suojelijaa, pyhää äitiä. Adoptiokuva toistuu:

*Ja Hagia Sofiassa on tuttuja, isossa talossa,
Mikael, ja on se Nobilissimus, setämies,
alttarilla, niin kuin Jomalan isäpuoli ja poika,
ja Jomalan äitinä Teodora, pyhä perhe,
äkkiä kokoonhaalittuna. (K 21).*

Mutta *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* tämäkään petos ei onnistu, vaan lopulta kansa saa tahtonsa läpi. Mikael V ja hänen setänsä Konstantinus Nobilissimus saavat julman kohtalon, heidät sokaistaan torilla. On aika valita sopiva hallitsija kahdesta keisarin tyttärestä:

*On kaksi naista, Zoe Palatsissa, Teodora kirkossa,
kaksi sisarusta, keisarin tyttäriä,
eikä senaatti pysty päättämään kumman se tahtoo.
Niin Zoe tekee ratkaisun, jonka, ehkä,
joku pyhimys kuiskaa hänen korvaansa.
Hän valitsee sisarensa, Teodoran.*

*Tuodaan nähtäväksi Palatsissa asuvat naiset,
ei yksi, mutta kaksi,
sisarukset, Zoe ja Teodora.
Syleilevät, syleilee Zoe Teodora, Pohjan Akka,
kahdelle vihitty, monelle vihkimätön, julkinen,
julistettu, niin kuin julkinen Jomala,
taivas julki taivas tähtinensä. (K 22.)*

Zoen henkilössä on tapahtunut kehitys primaarista sekundääriin: nuoruuden myyttinen harmonian kokemus on muuttunut vallanhaluksi. Rakkauteen pettyneenä ja sitä vaille jääneenä hän alkaa kahmia itselleen korvaavaa tyydytystä eli rikkautta ja valtaa, kun sen (ja sen jakamisen) aika tulee. Ovela Zoe ei halua anastaa valtaa sisareltaan säilyttääkseen kansan suosion itsellään, mutta kuitenkin hän haluaa vallan käsiinsä. Kahden sisaruksen välinen vallanjako kuvataan petollisen sentimentaalisenä rituaalisena näytelmänä: Zoe ja Teodora luovuttavat syleilemällä vuorotellen vallan toisilleen, mutta lopulta heistä molemmista tulee keisarittaria. Heidän suhteensa vertautuu myyttiseen sisarussuhteeseen⁶⁷. Keskinäinen hierarkia ei kuitenkaan jää epäselväksi:

*Niin kansa halusi heidät kaksi. Ja Zoe suostui.
Kiireesti hän kutsui luokse arkkitehdit
ja sisustustaiteilijat,
ja käski. Oli muutettava hänen huoneistonsa
ja hänen sisarensa huoneet
hallitsijoitten huoneiksi.
Asiantuntijat alkoivat miettiä millainen olisi oleva
naaraslinnun pesä? Vieläpä kahden!*

⁶⁷1000-luvun Bysantissa oli myös erityinen vapaaehtoinen veljeyden sakramentti, henkisen sukulaisuuden side, jonka kaksi ihmistä (miestä) saattoi solmia syvän ystävyytensä ja yhteenkuuluvaisuutensa takeeksi. Kristillisen opin kanonisoiijat kuitenkin hyljeksivät tätä miestenvälisen syvän yhteyden sakramenttia, sillä se heidän mukaansa saatettiin yhdistää homoseksuaalisuuteen. (Pathlagean 1996, 473.)

*Joku yritti vetää analogiaa kaksipäisestä kotkasta
jonka pesä on Bysantti. (K 23)*

Nykyhetkeen viittaavat analogiat kohdistavat huomion valtataistelujen ikuisuuteen: nyt areenana vain on perinteistä eepoksen kuvaamaa todellisuutta arkisemmat kysymykset.

5.5. Kolmas jäsen : Vareksenpoika ja Miehenmetsä sammon saajina

Kahdenkymmenen ja yhden sammon ryöstö rinnastuu kiinnostavalla tavalla pohjatekstin kuvaamaan historialliseen todellisuuteen. Pselloksen kronikassaan kertoman mukaan näiden kahden keisarittaren, Zoen ja Teodoran, lyhyt valtakausi vuonna 1042 ei ollut lainkaan ongelmatonta aikaa, sillä heistä ei ollut hallitsemaan eikä vakaviin poliittisiin keskusteluihin. Psellos myös paheksuu heidän tapaansa sekoittaa valtion tärkeitä asioita haaremin eli naisten huoneiden joutavuuksiin ja Zoen tapaa tuhlailla rahaa ikään kuin hänen setänsä Basileios olisi kerännyt rikkauksia ryöstöretkiltään juuri sitä varten. (Psellos 1966, 157-159.) Psellos mainitsee hovin tuhlailevan elämän pian koittavan tuhon syyksi. Zoelle, jolta pitkään oli evätty pääsy aarrekammioihin, rahankäyttö aiheutti nautintoa, mutta samaan aikaan hänen impulsiivinen rahan jakelunsa alkoi kasvattaa eriarvoisuutta ja korruptiota keisarihovin palvelijoiden joukossa.⁶⁸

Kahdessakymmenessä ja yhdessä Zoen ja Teodoran lyhyeksi jäävä tuhlailevan valtakausi on venekunnalle mahdollisuus: silloin he pääsevät käsiksi rahaa tekevään sampoön. Kuten *Kahdenkymmenen ja yhden* alussa Väinönpoika ja Vareksenpoika esittävät kaksi erilaista näkemystä Bysanttiin pääsemisestä, myös sammon saamiseen Bysantista liittyy kahden sankarin näkökulma ja uroteot. Sammon ryöstössä sankarit eivät kilpaile keskenään vaan toimivat kumpikin tahoillaan, näennäisessä harmoniassa. Haavikolla ei ole yhtä sankaria, joka nousisi ylitse muiden, mikä kuvastaa *Kahdenkymmenen ja yhden* venekunta-kollektiivin alkuaan hierarkiatonta rakennetta. On vain tavoite, ja sen toteuttamiseksi erilaisia strategioita. Kumpikin sankareista on yhteydessä naiseen, jolta saa tarvitsemaansa. Miehenmetsä on sankareista se, joka pääsee livahtamaan Zoen makuukammariin ja sitä kautta sampoa säilyttäviin aarrekammioihin. Vareksenpoika puolestaan kulkee omia polkujaan, mikä myös vie venekuntaa kohti uusia vaiheita.

Myös muissa Zoe-tulkinnoissa rikkaudet, niiden saaminen ja eroottisuus kuvataan yhteydessä toisiinsa. Snorrin *Norjan Kuningassaagojen* viikinkikuningas Harald Ankara, jonka ryöstöretki Bysanttiin noudattaa osin Haavikon venekunnan retkeä Bysanttiin (Ks. Sihvo 1980, 86),

⁶⁸Kahden keisarittaren valtakausi jäi mm. näistä syistä vain kolmen kuukauden mittaiseksi. Zoe meni kolmannen kerran naimisiin, ja hänen miehensä Konstantinos Monomakhos (hallitsi 1042-1055) tuli keisariksi. Tässäkään avioliitossa Zoesta ei tullut onnellinen: Konstantinos eli julkisesti yhdessä erään Skleros-klaaniin kuuluvan naisen kanssa (joka kaiken lisäksi oli Konstantinoksen entisen vaimon veljen- tai sisarentytär) odottaen Zoen kuolemaa.

onnistuu keräämään itselleen omaisuuden Bysantissa. Hänenkin retkensä Bysanttiin alkaa köyhyydestä, menetyksen ja puutteen kokemuksesta, mutta kuin taustana tuleville voitoille. (Snorri 1961, 436-438.) Harald Ankan saagassa Bysantin kuningatar Zoe kuvataan ahnaaksi miestennielijäksi, joka olisi tahtonut palvelukseensa palkkautuneen Haraldin miehekseen. Harald kuitenkin kosi Zoen veljentytärtä (!) Mariaa, nuorta ja kaunista neitoa. Zoe ei suostunut kosintaan, vaan saagassa kerrotaan, että Zoe vihastuneena ja pettyneenä laitatti Haraldin vankilaan. Zoe halusi kostaa Haraldille kokemansa hylkäämisen, ja tekosyynä hän piti sitä, että tämä oli (muka) anastanut hänen omaisuuttaan. (Snorri 435-444.) Harald olikin onnistunut Bysantissa keräämään ja piilottamaan itselleen omaisuuden ottamalla omakseen osan saaliista, jota hän kokosi Bysanttia laivastoineen palvellessaan. Harald oli Miklagaardin aikoina osallistunut kolmesti myös palatsinryöstöön; tapanahan oli, että varangeilla oli oikeus mennä kreikkalaisten kuninkaan kuoltua tämän aarekammioihin ja ottaa sieltä aarteita.

Kahdessakymmenessä ja yhdessä Bysantin perikadon eli sammon menettämisen syyksi mainitaan Zoen eroottiset tarpeet. Jos Psellos kuvasikin Zoen rakkaudennälkäiseksi, *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* Zoe kuvataan ahneeksi naaraaksi, joka tuskin maltaa pysytellä keisarittaren kammarissaan:

Zoe tuskin jaksaa odottaa tulevaista päivää, ja valvoo.

*Niin sinä yönä, muutamana, on Miehenmetsä, Lemmenpoika,
vartiossa Palatsia.*

Yö musta, keihäs pitkä, tuli kylmä, viini juotu.

Niin menee ohi keisaritar, Zoe, niin menee iso lintu,

isosiipi, tai niin kuin lepakko, hupsu,

levoton ihminen, tai henget autiossa talossa

elämättä asuvat, puhumatta kiukuttelevat.

Menee ohitse, kerran, niin iso lintu pään ohitse,

tulee pään kääntämättä, Zoe, keisaritar, niin syö miehiä orava, ei heti, mutta kohta,

ei pöydässä, mutta sängyssä, ei syö koko miestä,

ottaa parasta, koira makkaraa,

tahtoo herkkua kahdelle kielellensä,

suille ristikkäisillensä,

toinen käy hampaitten takana toinen hampaattomassa,

eivät syö toistensa ruokia.

Puhuu puhetaivoinen puhumattoman edestä

niin kuin sisar sisarensa, Zoe Teodoran. (K 23-24.)

Venekunnan sankareista Miehenmetsälle löytyy siis ironisesti miehen syöjä sija. Tähän päättyy 6. runo. Zoen ja Miehenmetsän tarina kertoo myös 2. runon mahtavan kullansynnyttäjänaisen ja sitä ruokkivien kuhnurien tarinaa; nyt vain haluava nainen on aktiivinen ja pääosassa ja mies, Miehenmetsä naisen vaikutuspiirissä. Tavoitteet kohtaavat: Zoesta on hyötyä koko

venekunnalle.

Samanaikaisesti *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* esitetään toinen naisseikkailu . Sankarina on Vareksenpoika, joka pyrkii vapautumaan kollektiivista ja livahtaa omille teilleen, vaikka venekunnan piti Bysantissa pysytellä yhdessä. Vareksenpojan yöllinen reissu kuvataan kahteen kertaan, ensin seitsemännessä runossa:

*Joi Vareksenpoika. Sekä joi että juopui.
Osti olutta punaista, viiniä rahanalaista.
Kysyi Vareksenpoika, tytöltä oluen kantajalta,
hameenkantajalta,
kysyi leuan, kysyi kaulan, kysyi käden, kämmenet,
sormet, kynnet
kysyi, rinnat, kysyi vatsan nimeä,
kysyi vatsanalaisen.
Ei satu tuttua sanaa, kieli on koiran kieltä,
kreikankieltä, jota Jomalat puhuvat, itseksensä,
puhutteluttavat itseänsä. Eivätkä itse vastaa.
Oppi Vareksenpoika, ennen käynyt, sanat, sanojan,
oluen kantajan, kaksikorvallisen,
oluen punaisen, punaviinin rahanalaisen, kantajan. (K 25).*

Tytöstä muukalainen Vareksenpoika saa opettajan ja johdattajan. Kreikan kieli, Jomala ja humala vertautuvat ironisesti toisiinsa toisina todellisuuksina . Kömpelökin niihin tutustuminen vihjaa venekunnan primaarin todellisuuden menettämiseen⁶⁹. Kun muutos on kerran alkanut, oppia seuraa uusi oppi:

*Niin meni Vareksenpoika, meni väen sekaan, puhui
väen kieltä, murti, kohisi, sihisi,
katsoi kaupankäyntiä, sekä katsoi että kysyi,
kysyi tavaran hintaa,
katsoi tavarat, katsoi kauppatavat, katsoi miehet,
katsoi naiset,
katsoi nuoret naiset, vanhat naiset,
katsoi kauniin tytön tingintää pataa ostaessa,
tinki kahta penninkäistä, kahta kuudesta,
niin kysyi Vareksenpoika, ennen ollut niin kysyi:*

⁶⁹Seitsemäs runo jatkuu: *Niin oppi Vareksenpoika, ennen käynyt, oppi, opetti, / Jomalan oppia, kreikkalaisen. / Että kun lyö poskellesi, käänny vähän, kyljikkäin, (--) kun sen kiinni saat niin koko os hiiliä sen päälle, tulisia, vihollisen. Sen silmä silmästä, kieli hampaasta, / sormesta käsi, varpaasta jalka. / Henki hengestä. Ei heti, mutta niin kuin Jomala / kosta neljanteen polveen. / Jos et ehdi neljanteen, odota viidettä. (K 25).*

*tuon tingit padasta, kahta penniä kuudesta,
paljonko pataan pantavasta. Minkä tingit linnusta,
pataan pantavasta?
Minkä tingit itsestäsi, mieheltä, taikka Jomalalta,
jolle sinä itseäsi säilytät? (K 25-26)*

Vareksenpoika tulee todellisuuteen, jossa kaikella on oma hyötynsä ja siitä määräytyvä arvonsa. Siivekkäänä lintuna nähty tyttö viittaa siipi-kuvan kautta venekunnan soutuveneeseen, kollektiiviseen yhteyteen ja ylipäättään ihmiselle mahdollomaan tehtävään, lentämiseen. Vareksenpojalle tytön, linnun, siivekkyys on viatonta ja vaaratonta; tämä tyttö ei ole Zoen lailla syöjä, verta imevä lepakko, pimeän eläin, joka imee uhristaan verta. Sen sijaan tyttö on ikään kuin vapauttaja, joka tarjoaa mielihyvän lisäksi uutta tietoa. Eeppisen heroisuuden vastavoimana on mukautuva feminiininen hahmo. Naisen avulla ylös muuria myöten kiipeävä Vareksenpoika saa kuvaannollisesti uudet siivet entisten, kollektiivisten sijaan, joilla vapautuu entisestä osastaan. Mutta siivet eivät ole todelliset: Vareksenpoika putoaa ja lävistyy keihäsaitaan, juuri niin kuin venekunnan Bysanttiin tullessa Isovarvas ennusti joukosta erkanevalle tapahtuvan.

*Niin yönä muutamana Vareksenpoika, ohutsääri,
kiipesi muuria, sisiliskona,
niin kiipesi mies kuin kiipeäisi reittä myöten,
meni kuin puuorava, lento-orava, lepakko mustasiipi.
Kiipesi, sovitteli sormiansa, varpaitansa,
ylös tiilistä muuria, ikkunalta ikkunalle,
kiipesi Vareksenpoika. Putosi, Vareksenpoika,
putosi niin kuin pesästä siivetön, jalat edellä.
Ei putoa maahan saakka. Keihästi keihäsaita
Vareksenpojan,
lävisti hartialihaksista.
Ei putoa, ei lennä Vareksenpoika. Eikä rääy. (K 26).*

Runossa 7 muistutetaankin, ettei kaupunkia, jossa on useampia portteja, saarreta yksin. Vareksenpojan myyttiseen metamorfoosiin viittaava individualistinen vapaudenlento jää siis lyhyeksi ja ponnettomaksi: hän on rampa ja äänetön varis, arvoton lintu. Vareksenpojan sankarius saa ironisen luonteen, sillä hänen myyttinen (lento)matkansa ei onnistunut. Toisaalta siipi-kuva liittyy Vareksenpojan ensimmäisen runon veneen ja venekunnan muodostamaan kollektiiviseen kokonaisuuteen, kun taas tyttö ei ilmesty auttamaan vangittua Vareksenpoikaa.

Sen sijaan *Harald Ankaran* saagassa Harald vapautuu vankilasta pyhimysveljensä ja salaperäisen naisen avulla. Kun kuningatar Zoe passitti Haraldin vankilaan Haraldin kieltäytyttyä naimasta häntä, matkalla kohti vankilaa veli Olavi Pyhä ilmestyi Haraldille ja lupasi auttaa. Seuraavana yönä vankilan korkeaan torniin tuli ylhäinen nainen, joka oli kiivennyt

sinne tikapuilla mukanaan kaksi palvelijaa. He laskivat alas vankilaan köyden, jota pitkin kiipeämällä Harald ja hänen lähimmät miehensä pääsivät vapaaksi. Harald palasi sotajoukkonsa luokse. Aseistautuneina he menivät Konstantinos Monomakhoksen makuuhuoneeseen ja Harald puhkaisi keisarin molemmat silmät kostaakseen vangitsemisensa. (Snorri 1961, 443-444.)

Kahdessakymmenessä ja yhdessäkin vankilaan joutunut Vareksenpoika tekee pimeyttä päästäkseen pois vankilasta. Hän lyö vartijaa niin että tämä menettää tajuntansa, ottaa vartijalta avaimet, aukaisee oven ja lähtee tiehensä. *Kahdenkymmenen ja yhden* 10. runossa esitetään venekunnan vallankumous : Vareksenpoika pakenee vankilasta, Miehenmetsä Zoen kammareista, *pesästä, jonka valta höyhenillä pehmentää*, ja Luuta, Muikku, Isovarvas, Nyrkki, Kalastus ja Kurpitsa kantavat sammon veneeseen. Yksilön ja kollektiivin kuvaus jatkuu: pakenemaan onnistunut Vareksenpoika esitetään rujona, maata pitkin kulkevana siivekkäänä, kun taas sampo taas kulkee sadankahdenkymmenen kynnen ja varpaan avulla, kantajiensa lukumäärän mukaan. Toisaalta kukin kollektiivin jäsen sankariteon jälkeen tuntee itsensä erityisen osallisiksi sankaruudesta: *Kun sampo on ryöstetty Bysantissa, tehdään luku, ja luku täyttyy, kaksikymmentä ja yksi. Ja jokainen on se yksi, muut ne kaksikymmentä.* (K 40).

Kahdessakymmenessä ja yhdessä jo olemassa oleva myyttinen kertomus sammon ryöstö Miehenmetsän ja Zoen välisine suhteineen on kuvattu lyhyesti ja toteavasti. Samoin muu sammon ryöstöön liittyvä myyttinen aines, esimerkiksi kertomus Maston kyisen pellon kyntämisestä ennen sammon ryöstöä, on kuvattu yksitasoisesti ja toteavasti. Sen sijaan sekundääri eepinen sankaritarina, Vareksenpojan seikkailu on kuvattu pitkästi, monipolvisesti ja osin kahteen kertaan. Tältä osin Haavikon eepoksen kerronta luo kerrostamalla uutta myyttiä ja harhauttaa jo olemassaolevia myyttisiä merkityksiä etsivän, aivan kuten se välttää näyttämästä todellista hallitsijaa rakenteiden takana.

Kahdenkymmenen ja yhden kahden naissankari-sankarin, Vareksenpojan ja Miehenmetsän sankaruus on luonteeltaan erilaista, minkä heidän nimensäkin osoittavat. Aulis Ojan mukaan Vareksenpojan nimi on diminutiivinen ja poika-suhteeseen viittaava⁷⁰, kun taas nimi Miehenmetsä kuvaa miehuutta ja omistussuhdetta. Toivo Vuorelan *Kansanperinteen sanakirjan* mukaan historiallinen sana miehenmetsä tarkoittaa yhden miehen omistamaksi, yksityiseksi osaksi luettua erämaakappaletta, miehenosaa. Se viittaa myös senkokoiseen metsäalueeseen, jonka yksi mies saattoi kulkea läpi päivässä, eli jolta alueelta ehdittiin kokea pyydykset yhden päivän aikana.⁷¹ Sen kokoisen alueen yksi mies saattoi menestyksekkäästi omistaa ja hoitaa. Nimi Miehenmetsä viittaa myös Paavo Haavikon *Naismetsään* (1987). Kuunnelma alkaa: *Se on metsä jossa kun kulkee kyllin kauaksi alkavat puut lopulta muuttua naisiksi, eivät kaikki puut,*

⁷⁰ Vareksenpoika on keskiajalla tyypillinen -poika-loppuinen nimi. Nimeä on tavattu nykyisen Konneveden ja Pihtiputaan alueella. Nimi on luultavimmin johdettu savolaisesta sukunimestä Vareksinen. (Oja 1972, 155). - Aleksis Kiven *Kullervo*-näytelmän Kullervo nimeää otsaansa poltetun orjanmerkin variksenjalaksi: Siinä, missä miehuus loistaa, istuu meillä tämä vareksen-jalka ja polttaa vielä ijankaikkisesti, polttaa vielä Tuonen maassa. (Kivi 1922, 8).

⁷¹Ks. Toivo Vuorela: *Kansanperinteen sanakirja*, sana-artikkelit miehenmetsä ja päiväkuuta .

mutta koivut. Mutta niin kauas ei kenenkään miehen ole tarvinnut mennä, on löytynyt lähempää, siitä metsästä. (Haavikko 1987, 11.) Miehenmetsä liittyy Haavikon teoksissa esiin tulevaan maan symboliikkaan, kun taas Vareksenpoika liittyy ironisesti myyttiseen yliluonnolliseen ominaisuuteen, lentokykyyn.

Kahdessakymmenessä ja yhdessä venekunta on ollut merkitsevästi sivussa varsinaisista Bysantissa keskenään kamppailevista, keisarittarien ja naisten sekä valtaa anastavien miesten kaksijaosta. He ovat ikään kuin kolmas jäsen, joka noudattaa omaa myöhemmin ironiseksi muuttuvaa primaaria todellisuuttaan. Myös muussa Haavikon tuotannossa on tällaisia kolmansia jäseniä merkitsemässä olemassaolevan todellisuuden tai järjestyksen ulkopuolella olevia henkilöitä. Esimerkiksi 1900-luvun alkuun sijoittuvan kuunnelman *Herra Östenskog* (1980) nimihenkilö on ilmestynyt puutavarayhtiön johtokunnan hallituksen jäseneksi, mutta pian käy ilmi että hän on olemassa olevalle institutionaaliselle järjestykselle vieras jäsen, joka ymmärtää syntyneen järjestyksen luonteesta liikaa ja on siksi uhka ja torjuttava. Östenskog itse puolestaan nousee järjestyksen yläpuolelle ja käyttää sitä hyväkseen, ikään kuin paljastaakseen järjestyksen keinotekoisien ja valheellisten rakenteen. Viimeisinä sanoina ja samalla kuunnelman lopetuksena Östenskog kertoo sadun, joka rinnastuu H.C.Andersenin *Keisarin uusiin vaatteisiin*: *Oli kerran niin suuri valtakunta eli yhtiö että siellä putosi silmäneula lattialle ja putosi lattialankkujen väliin, rakoseen. Nyt näyttäytyisi maailma kohta alastomana, kulkisi vaatteitta, kuin sadussa. Kaikki ihmettelemään, miettimään ja neuvomaan että olisi viisainta kääntää maailma nurinpäin niin putoaisi neula kuin kypsä omena käteen. Niin tehtiin.* (s. 31). Mutta kun *Herra Östenskogissa* (kuunnelman nimi viittaa niinkään itäiseen metsään) kolmannen jäsenen tieto on enemmän kuin muiden osapuolten, *Kahdenkymmenen ja yhden* venekunta noudattaa omaa rajoittunutta primaaria todellisuuttaan. Sammon ryöstö heiltä kuitenkin on onnistunut, sillä sammon ryöstö on myytti, jonka kertaaminen aiheuttaa sen todellistumisen.

NIILIN-RETKI, RUNOT 12-18

6. Yritys palata primaariin todellisuuteen

6.1. Kuolematon nimi ja matka Niilin naisenhahmoisille lähteille

Kahdenkymmenen ja yhden Niilinmatka vie ajassa ja kehityksessä taaksepäin. Siinä tullaan myyttiseen ympäristöön Afrikkaan. Niilinmatkassa vastakohtaistuu kaksi toisensa poissulkevaa käsitystä maailmasta, myyttinen ja realistinen, jotka vertautuvat primaariin ja sekundaariin. Afrikan alkukantaisten heimojen keskuudessa venekunta saa vuorostaan esittääkseen myös realistisemman todellisuuskäsityksen roolia. Silti sillä itsellään on myyttinen pyrkimys: sammon menettämisen jälkeen venekunta yrittää pyrkiä historiaan ja ikuisuuteen hankkimalla kuolemattoman Lähteittenlöytäjän nimen. Realistisemmasta näkökulmasta Niilinmatka on taas

harhainen ja mahdoton yritys, joka saa alkusysäyksensä siitä, että venekunnan miehet uskovat yksitotisesti heille esitettyihin myyttisiin selityksiin.

Vaikka varsinaisesti Niilinmatkasta kerrotaan runoepoksen runoissa 12-20, Niilinmatka saa alkusysäyksensä jo 9. runossa, jossa Vareksenpoika lojuu keihääseen lävistyttyään Bysantissa vankilassa. Kuten Bysantiin tultaessa, jälleen Vareksenpojan ironinen sankarihahmo johdattaa muuta venekuntaa kohti uutta todellisuutta. Toinen vanki, bysanttilainen juopunut sotilas antaa hänelle kukkarossa kolme noiduttua rahaa. Rahat ovat keisarien jumalallisia toivomusrahoja, joilla saa toivoa mitä tahansa, mutta sotilas opettaa Vareksenpoikaa olemaan toivomatta: *Ja tahto, Vareksenpoika, älä toivo koskaan* (K 33). Samalla sotilas runoepoksen kertojan asemassa luennoi sotataidosta, taistelutaktiikasta ja Bysantin Basileioksen sokeuttamasta bulgaarien armeijasta. Tahto on voimaa ja manipulaatiota, toivominen turhaa uskoa. Häviöön päätyneet bulgaarit kuulemma toivoivat aina.

Viimeistään juopuneen sotilaan opetuksia kuunnellessa Vareksenpojan metonyyminen suhtautuminen todellisuuteen vaihtuu metaforiseen, vallankäyttöön pyrkivään asenteeseen. Sotilas neuvoo primaarin uskon ja toivon sijaan korvaavasti (sekundääriin viittaavasti) etsimään Niilin lähteet, niin saa maailmassa ylivallan ja tahtojan aseman. Vareksenpoika uskoo sotilaan tarinoita ja ottaa rahakukkaron. Välittömästi Vareksenpojan toiminta alkaa ilmentää tahtomisen sekundääriä todellisuutta: yöllä Vareksenpoika pyytää vartijaa, joka myös oli kuuntelemassa juopuneen sotilaan tarinoita, viemään hänet toiseen selliin:

*Ei täällä voi nukkua, kun seinästä, kivistä putoilee
rahoja, kiliseväisiä,
häiritseviä, kuuntele,
niitä kilisten putoaa kivistä aina vähän väliä.
Vartija avasi oven, tuli ja katsoi
ja näki pimeyttä.
Sitä teki Vareksenpoika, iski kämmensyrjällä.
Otti rahansa, otti avaimet vartijalta, ja lähti. (K 38)*

9. runon lopussa Vareksenpojan kulta-tarinalla pettämä vartija vertautuu kultaa himoitseviin kullantekijä-sammon vartijoihin. Runoepoksen 10. runossa kerrotaan samanaikaisesti tapahtuva sammon ryöstö, eli naiselta saamansa avun sijaan (vrt. Harald) Vareksenpoika vapautuu petoksella. 11. runo päättää Bysantista ja sammon ryöstöstä kertovan runoepoksen ensimmäisen osan.

Pakovene jää Välimerellä tyveneen. Tuulta yritetään saada ostamalla sitä Jomalilta. Isovarvas syyttää rahaa mereen, mutta tuulesta vaadittu hinta ei näytä täytyvän. Eepoksessa kerrotaan, että Isovarvas on itse aiemmin seissyt Hankoniemen kärjessä myymässä tuulta tumpuroissa, myrskyä mykkeröissä ohitse kulkeville väsyneille soutajille. Kuvaus kansanrunon ilmaisuun viittaavine tuulen nimityksineen pohjautunee Olaus Magnuksen (1490-1557) *Pohjoisten*

kansojen historiaan (Historia de gentibus septentrionalibus): Suomalaisilla oli tapana toisinaan muun pakanallisen eksytyksen ohessa tarjota tuulta ostettavaksi kauppiaille, joita kovat vastatuulet pidättelivät heidän rannikoillaan. Maksun saatuaan he antoivat heille kolme noiduttua solmua (--). (Olaus Magnus Gothus 1972, 42, suom. Kaarle Hirvonen.)⁷² Jos avasi nahkahihnaan tehdyn yhden solmun, sai lempeän tuulen, jos kaksi, sai navamman ja kolmen solmun avaamisella puolestaan sai nostatetuksi melkoisen myrskyn. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* kolme taikarahaa omistava Vareksenpoika naulauttaa itsensä mastoon, jotta välttyisi Toivomisen kiusaukselta eli magian käytöltä. Tuulta lopulta saadaan ja pakomatka jatkuu, mutta Pohjan purren saavuttaessa sampo heitetään mereen. Se vajoaa meren syväteeseen *kalana, sampena, jolla on nystyrät niskassa* (K 42)⁷³.

Sammon ryöstöstä kertova tarina päätetään lyyrisesti kansanrunon poljentoa mukailevilla säkeillä, jotka toistuvat myös runoepoksen loppurunossa: *Sendäh on tämä maailma köyhä, meri pohatta, kun samppu mereh kaatui* (K 43). Vielä samassa runossa matka Niilille alkaa. Motivaationa tarinasta seuraavaan toimii Vareksenpojan toistama kertomus. Kytkös sammonryöstöstä Niilinmatkaan on tekstuaalisesti mahdollisimman huomaamaton, minkä on tarkoitus tähdentää korvautumisen periaatteen luonnollisuutta merkitsevän uuden eepoksen aloittamisen sijaan. Suhteessa sammon ryöstöön Niilin lähteiden löytämisen yritys voidaan nähdä sekundäärisenä, sillä sammon menettämisen jälkeen *Kahdenkymmenen ja yhden* rikkautta ja ikuisuutta etsivälle venekunnalle Lähteittenlöytäjän nimi ja status mahdollistaisi pääsyn keisarikunnan rikkauksiin. Todellisuus muuttuu kompleksisemmäksi, kun kohteeksi tulee välittömän objektin sijaan välillisesti tarpeen täyttävä objekti. Hienovarainen muutos primaarista sekundääriin näkyy myös siten, että primaari itseriittoinen myyttisen tarpeen täyttäminen vaihtuu heräävään tietoisuuteen muusta todellisuudesta. Keisarilta saatavan Lähteittenlöytäjän nimen tavoittelu enteilee samalla myöhemmin runoepoksessa kärjistetyksi esiin tulevaa itsen ja itseä määrittävän toisen suhdetta.

Lisäksi jo nimen merkitys Bysantissa tähdentää valmiiksi määritellyn hierarkian omaksumista. Historiallisessa 1000-luvun Bysantissa nimellä oli arvoa, sillä nimen ja etenkin sen vaihtamisen tehtävänä oli kuvata kantajansa ominaisuuksia ja henkilökohtaisia elämänvaiheita. Esimerkiksi hallitsija saattoi ottaa uuden nimen alkaessaan hallintokautensa tai luostariyhteisöön saapuva munkki sai luostarin hengelliseltä isältä uuden nimen, mikäli symboloi uuden elämän aloittamista (Pathlagean 1987, 610). Lisäksi munkin edistyessä hengellisessä elämässään ja tullessa pyhimykseksi hänelle kirjoitettiin erityinen pyhimyksen elämäkerta, hagiografia.⁷⁴ Siinä

⁷²Kustaa Vilkun esipuhe teoksen *Pohjoisten kansojen historia Suomea koskevat kuvaukset* esipuheessa hahmottelee ruotsalaisyyntyisen Olaus Magnuksen keski- ja uudenajan taitteen suurmieheksi. Oppinut Olaus Magnus oli kosmopoliitti, patriootti, kirkon, paavin ja kuninkaan asiamies sekä lopulta Ruotsi-Suomen viimeinen katolinen arkkiepiispa. (s. 11.)

⁷³Vrt. Matti Kuusen, Pentti Aallon ja Osmo Mäkeläisen sampo-käsitys.

⁷⁴Hagiografia tarkoittaa pyhästä tai pyhydestä kirjoittamista. Tämä konventionaalinen teksti oli tarkoitettu mahdollisimman suureen julkisuuteen, ja siitä luonnollisesti ei erottanut, tai jos erotti, niin vain vaivoin, persoonallisia eleitä ja äänenpainoja. Tulevan pyhimyksen biografian, elämäkerran kirjoittaminen palveli eräänlaisena kehyksenä, sen ainoa tehtävä oli rakentaa ja perustella detaljienkin

hänen nimestään tehtiin pyhä eli mahdollisimman vaikutusvaltainen ja ikuinen . Pyhän elämäntarinan muokkaaminen vertautuukin myytin rakentamiseen.

Myös profaanissa merkityksessä nimellä oli jopa myyttiseen yltävä merkityksensä rappioituvassa Bysantissa. Pathlageanin mukaan ajan Bysantti oli suku- ja sukunimiyhteiskunta: vanhaan ja arvostettuun sukuun kuuluminen tai pääseminen ja sen nimen kanto oli erityinen meriitti. Nimen mukaan määräytyi asema yhteiskunnallisessa hierarkiassa, ja perhe tai suku oli yhteiskunnallinen yksikkö. Sanaa perhe (oikogeneia) ei kuitenkaan 800-1200-lukujen Bysantissa vielä tunnettu, vaan sitä korvasi kaksi sanaa. Toinen niistä tarkoitti (kodin) paikkaa, toinen taas sukulaisuussuhteiden verkostoa. Avioliittojen kautta arvostettujen nimien saaminen tai tavoittelu tuli korruption välineeksi, samalla kun johtaviin asemiin siirtyi kerralla kokonaisia sukuja. Näiden sukujen jälkeläisillä oli yhä vähemmän henkilökohtaisia nimiä, ja sen sijaan heidät tunnistettiin sukunsa jäseninä. Tämäkään ei riittänyt, vaan nämä aristokratiat halusivat luoda itsestään suljetun ja pysyvän järjestelmän. (Pathlagean 1996, 472-474.) Osaltaan tämä rinnastuu pian koittavaan keisarikunnan loppuun, sillä makedonialaisdynastian loppua kohden perheiden vaikutusvalta kasvoi ja samoin lisääntyi nepotismi (McCormick 1997, 238). *Kahdenkymmenen ja yhden* kuvaamaan todellisuuteen tuotuna nimen merkitys myyttisessä mielessä tähdentää sekundäärien (asetettujen) ominaisuuksien painottamista suhteessa yksilön primaariin, alkuperäiseen olemukseen ja henkilökohtaisiin ominaisuuksiin.

Kahdenkymmenen ja yhden venekunnan pyrkimys saavuttaa myyttinen kuolematon nimi rinnastuuikin ikuisen aristokratian rakentamiseen, mikä Haavikon muussa tuotannossa puolestaan saa fasistisen toiminnan merkityksiä. Kuitenkin runoepoksen venekunta joutuu omaa sankarillista todellisuutta rakentaakseen käymään läpi muita todellisuuksia. Primaaria jäljittelevän sankaruuden kokemuksen ja siitä määriytyneen todellisuuden sijaan he sekundääriin sankaruuden merkiksi osallistuvat toisten sankaruuden tai vallan havannoimiseen ja menettävät omaansa. Ensiksi runossa 12 ajaututaan Kreikkaan, jossa vuoren rinteillä tavataan sokea mies, Homeros, ja kuullaan monipolvinen kertomus Odysseuksen vaiheista. *Kahdenkymmenen ja yhden* venekunta rinnastuuikin *Odysseian* maanpako-teemaan paetessaan todellisuutta myös teatteriin . Seuraavaksi venekunnan matkavalmistelu noudattelee afrikkalaisen heimon todellisuutta: runossa 13 käydään kauppaa Kilimandzarosta ja muista heimon jumalista, jotta päästäisiin Niilin lähteille. Runot 14 ja 15 ovat lyyrisempiä runoja: runossa 14 esitetään myöskin kaupankäynnin kohteena oleva keisarin naisten synnytyssvyö (synnyttävät naiset vertautuvat Niilin lähteisiin) ja runossa 15 taas kappale kuolevaa ja väistyvää todellisuutta, muistoruno miehelle, joka on ei-mikään, ei-kukaan .

Kahdenkymmenen ja yhden kokonaisrakenteessa tämä syntymän ja kuoleman teemojen käsittely edeltää kaupankäyntikeskustelua, jossa kaksi eri todellisuutta, myyttinen ja historiallis-realistinen, asettuvat keskenään konfliktiin ja venekunnan valittavaksi. Tietä Niilille etsiessään venekunta tulee runossa 16 alkukantaisen heimon suuren kuninkaan luokse

avulla tulevan pyhimyksen pyhyttä. (Pathlagean 1987, 605.)

kuninkaankaupunkiin, jonka piikkiaita ja naisen pyöreää vatsaa muistuttava kupoli tuovat mieleen naisten hallitseman Pohjolan. Venekunta käy neuvotteluun Niilin lähteistä kuninkaan kanssa. Ironisesti venekunnan ensin saama selitys Niilin lähteistä on realistisin. Ensin he saavat kuulla, että Niilin lähteet ovat vain lintujen ja krokotiilien kuljettavissa, ja vaikka sinne pääsisikin, yritys olisi järjetön. Realistinen selitys ei kuitenkaan tyydytä venekuntaa, joka jatkaa neuvottelua kertomalla omistavansa Kilimandzaron. Tästä vaikuttuneena kuningas joukkoineen lupaa venekunnalle läpikulkuoikeuden ja jomalan (kahdeksantissisen pahkasian), jos heimo vain saa pitää vuoren.

Kaupankäynti ja eri todellisuuksien rinnastuminen jatkuu. Venekunnan mielissä Niilin lähteet vertautuvat myyttiseen maailman syntyyn. Kun he kertovat tähänastisesta matkastaan läpikulkemattomassa ja krokotiilien täyttämässä maastossa, jossa ainoastaan huijauksella selviää, kuningas kertoo heille lisää Niilin lähteistä. Lähteitä onkin kaksi, aivan kuten todellisuksiakin. Mutta koska venekunta on hakemassa itselleen myyttistä Lähteittenlöytäjän nimeä, he etsivät sen mukaisesti Niilin lähteiden myyttistä selitystä. Sen he lopulta kuninkaalta saavatkin, mutta sitä varten runoepoksessa ikään kuin merkitään tuleva harhainen käsitys kertomalla ensin kuluvaan päivää seuraava yö, jossa makea pimeä ympäröi venekunnan itseensä:

*He lähtivät, kaksikymmentä, nukkuivat yön puissa
joen rannalla.
Nykäisivät kiinni itsensä ympärille unen
nahkasäkin, kuristusnarusta
unentuoja sen kiristi, säkit pehmeät,
karva sisällepäin.
Ja uni oli makea, niin kuin lepakon sisäkarvaa sen kohtu
oli heille.*

*Mutta tämä yö tapahtui vasta myöhemmin sen jälkeen,
sen jälkeen kun koko päivä oli menty jokea ylös.*

*Suuri kuningas kutsui heidät veneestä
vielä takaisin,
hän sanoi armahtavansa heitä niin että he
saavat syytä langeta hänen eteensä.
Minä tiedän tämän joen juoksun.
Se päättyy selvään kohtuun,
leveästä päästä tasaisen päärynän muotoinen, ylösalaisin
se riippuu täältä ylöspäin, niin,
se asettuu maailman pohjalle.
Se päättyy selvään mahdottomuuteen,
katso vaikka Ptolemaiosta.*

(--)

*Sillä se joka purjehtii Niiliä ylös ei eksy.
Kaikki ovat tähän saakka löytäneet hautansa.
Eikä teidän tarvitse rullata auki pergamenttia
johon on piirretty tunnettu maailma,
nyljetty, paljastettu, varastettu.
Mutta kartassa eivät näy sen kauhistavat portit.
Hyvää matkaa. (K 62-63)*

Egyptiläinen Klaudios Ptolemaios (100-178) oli vanhan ajan tunnetuin tähtitieteilijä sekä astrologi, joka teoksessaan *Megale syntaktis* selitti maailmankaikkeuden rakenteen geosentriseksi eli maakeskeiseksi. Maa ajateltiin keskuukseksi, jota muut taivaankappaleet, aurinko, kuu ja tähdet kiersivät. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* kaupankäynnin lakien mukaan kysyntä synnyttää tarjonnan: venekunta saa lopulta etsimänsä ja arvokkaana pitämänsä myyttisen selityksen, vaikka se osoitetaankin sekundäärin tietämyksen näkökulmasta paikkaansapitämättömäksi. Kohtu ja umpeen kiristetty turkisvuorinen nahkasäkki tarjoaa miellyttävän unen, joka sulkee muun todellisuuden ulkopuolelle. Tämä miellyttävä pimeys on kokonaisvaltaista myyttistä todellisuutta. Kohtu-kuvana se vertautuukin syntyyn, paluuna menneisyyteen ja samalla ikuisuuteen. Primaaria tilaa pyritään selvittämään niin pitkälle kuin mahdollista: *Ja kohdusta vielä ahdas matka. / Kohti lähteitä. / Kaksi kapeaa jokitietä, joista toinen jää kulkematta.* (K 63). Samalla Niilin tavoittamaton synty rinnastuu toisaalta feminiiniseen maailmansyntymyyttiin ja naisen hedelmällisyyden biologiaan, toisaalta taas sukupuuton ja rappion biologisin kuvin kerrottuun ideaan. Venekunnan saavuttaman myyttisen todellisuuden järjettömyyttä kuvaa sekin, että lämpimässä ilmastossa turkispussi ei enää olisi tarpeen: venekunnan kerrotaankin säilyttävän talvivaatteitaan veneessä naudannahkoihin käärittynä (K 63).

6.2. Kuolemat Niilillä ja käänös takaisin

16. runo jatkuu kertomalla Kukurtajanpojasta. Sammon ryöstöstä kertovan runon tapaan tapahtumasarja vaihtuu kesken runon: tämä tähdentää eepoksen kokonaisuutta yksittäisten tapahtumien sijaan. Niilinmatkalla tapahtuu useita kuolemantapauksia. Ensimmäinen, Kukurtajanpojan kuolema, kuvataan yksilön näkökulmasta, ja toinen, naisen kuolema, taas on kollektiivista koskeva menetys. Silti pitkään ja monipolvisesti kuvattu Kukurtajanpojan kuolema/uudelleensyntymä on juonen etenemisen kannalta toisarvoinen kuolemantapaus, joskin se osoittaa yksilön mittakaavassa toisen todellisuuden vaikutuspiiriin joutumisen tuhoavaksi. Kolmas kuolemantapaus, Käyrä-veljesten kuolema taas suhteuttaa myyttisen syklisyyden kohtalon ajatukseen. Tässä vaiheessa teoksen juonen kannalta erityisen merkityksellinen on Miehemetsän vaimon ja *Kalevalassa* sammon taonnasta saadun Pohjolan tyttären kuolema. Naisen menetys rinnastuu sammonryöstökertomuksen lopetukseen, sammon menetykseen, ja se edeltää jälleen uutta käännettä. Koska runoeepoksen kerronnassa naista ei ole aiemmin mainittu, hänen olemassaolonsa on merkki primaarista todellisuudesta, joka tulee tiedostamisen piiriin

vasta menetyksen jälkeen.

Sen sijaan ensimmäinen kuolemantapaus noudattelee romanttista ideaa yksilön rakastumisesta, itsensä löytämisestä ja uudelleen syntymisestä sekundaarin tunteen vallassa. Kukurtajanpoika⁷⁵ näkee Niilillä purjehtiessaan kohtalonsa egyptiläisen naisen hahmossa, rakastuu sokeasti ja vajoaa pimeyteen:

*Niin rannalle tuli tyttö pesemään itseään
vedellä ja saippualla.
Kukurtajanpoika näki hänet,
sen mustan, valkoisen kiven muotoisen,
papyruksset sen viuhkoja, ja tuuli syntymässä,
parahtamaton,
tahtoisi parahtaa sitä että se syntyi niin myöhään
ja että se on sokea. (K 64)*

Kukurtajanpojan sokeutuminen liittyy paitsi tähän hetkeen, myös suhteeseen menneisyyteen ja tulevaisuuteen. Tulevaisuus on peitettynä, eikä muutoksen tilassa menneisyydellä enää ole aiempaa, myyttisen kaltaista määräävää merkitystä. Kukurtajanpoika huomaa olleensa väärässä todellisuudessa. Ollaan Niilillä ja muutos kerrotaan egyptiläisen mytologian kuvin.

Egyptiläinen myytti Osiriksesta, mustan eli hedelmällisen maan hallitsijasta, kertoo silmän menettämisestä ja sen takaisin saamisesta. Osiriksen kateellinen veli Seth, joka itse hallitsee punaista autiomaata, tappaa ja paloittaa Osiriksen virtaan. Osiris herää henkiin vasta nieltyään neitseellisesti sinneen poikansa Horuksen silmän (nimi merkitsee haukkaa). Myytti Osiriksesta liittyy vuodenkiertoon ja tähdentää hedelmällisen maan ja ajan voittoa kuivuudesta. Lisäksi tarina Horuksesta ja hänen silmästään vertautuu myös sovitukseen. (Holthoer 1994, 82-84.)

Myös *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* Kukurtajanpojan näkeminen ja sokeus rinnastuu uudelleensyntymisen ideaan, mutta tuhoa tuottavasti. Kontakti naiseen saa Kukurtajanpojan tietoiseksi itsestään ja suhteesta myyttiseen yhteisöön, jonka osa hän aiemmin oli. Kukurtajanpoika huomaa olevansa olemassa erillinen, koska hän ei voi liittyä yhteen näkemänsä naisen kanssa ja koska hän itselleen primaarista todellisuudesta eli kollektiivista kerran eriydyttyään ei pysty enää samalla tapaa sulautumaan siihen. Nämä kaksi toisensa poissulkevaa vaihtoehtoa nähtyään Kukurtajanpoika sokeutuu, samalla kun hän tarkastelee naista yksityiskohtaisesti osa osalta, rationaalisesti ikään kuin subjekti-objekti -suhteeseen ja analyttiseen kohteen hallintaan pyrkien. Naisella on mm. paikalliseen tapaan venytetty takaraivo. Välillisesti havainnointi synnyttää Kukurtajanpojassa kyvykkyyden myös itsensä tarkastelemiseen. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* Kukurtajanpojan itseymmärryksen kuvana

⁷⁵Kukurtajanpojan nimi tulee lappalaisesta isän yksilönimestä (Kukurtaja), josta se on johdettu keskiajalla (Oja 1972, 135).

on tuuli, hänen syntyvä tietoisuutensa ja tahtonsa, joka kuitenkin synnyttyään alkaa kärsiä omaa kyvyttömyyttään. Kuten tuuli Bysantissa merkitsi vallan vaihtumista, vesitse liikkuvalla venekunnalle se merkitsee käännettä enteilevää oivallusta.

Kahdessakymmenessä ja yhdessä näkemisen aiheuttama sokeus taas tarkoittaa sitä, että havainnointi synnyttää primaarin täyteen sijaan sekundääriä tyhjyyttä, epätietoisuutta ja epävarmuutta, joka liittyy kaikkeen olemassaoloon. Siten Kukurtajanpoika vertautuu kreikkalaisen myytin Narkissokseen, jolle oli luvattu pitkä elämä, ellei hän tulisi tuntemaan itseään (Narkissos-myytistä ks. Graves 1988, 286). Mutta toisin kuin Narkissos, joka lumoutuu löytäessään oman kuvankauniin kuvajaisensa, Kukurtajanpojan lumon aiheuttaa toinen ihminen, nainen, jota hän ei voi saavuttaa edes peilikuvana. Sen sijaan Narkissos saa pitää lumonsa eli itsetuntemuksensa ihaillemalla veden kalvosta kuvajaistaan. Muita ihmisiä kohtaan hän on piittaamaton ja torjuu luotaan häntä rakastavan nymfin Ekhon (eli kaiun). Kukurtajanpoika taas joutuessaan egyptiläisen naisen vaikutuspiiriin tulee toiseksi eli tuhoavan erillisyyden ja kauneuden kohteeksi ja kokee Ekhon kohtalon. Saavuttamattomuuden olemassaolon oivaltaminen riivaa uhrinsa järjettömään yritykseen:

*Niin Kukurtajanpoika alkoi nousta veneessä
niin kuin lintu lähtemässä.*

*Hän, hänen sokeat rintansa, koko apina ihan hullu,
tämä tyttö ei löydä ulos maailmasta,
maailmaan tullut,
monista käsivarsista ihan monta vettä valuvaa,
yksi olkapäähän kiinnitetty menee ylitse rintojen
turhan pienten, vatsa, sanaan vatsa pyöreä
lisää kilven muotoa litteää,
pesee käsi käden omistajaa
jonka silmillä sisäänpäin katsomista,
ja tältä hän näyttää nurjalta puolelta itseään
vedellä ja saippualla pesemässä,
meni maailman ympärille ympäröi maailman tällä tavalla,
itsensä nurin kääntämällä, ulos nurjan puolen,
joka puolelta maailman ympärillä,
pistänyt sen poskeensa, vatsaansa, itseensä,
tältä hän näytti ulkoiselta nurjalta puolelta itseään
vedellä ja saippualla pesemässä.*

Kukurtajanpojan kerronta sekavoituu. Kahden eri todellisuuden välinen ero on kerrottu ulko- ja sisäpuolen kuvin. Jälleen sisuspuoli vertautuu harhaiseen todellisuuteen, menneisyyteen ja Niilin lähteisiin. Samalla egyptiläisen naisen sisäpuolelta peseytyminen vertautuu onnistuvaan uusiutumisen eli uudelleen syntymisen kykyyn.

Uudelleen syntymiseen viittaa myös Niilin merkitys muinaisten egyptiläisten elinkeinoelämässä ja uskonnossa. Rostislav Holthoerin mukaan Niili oli muinaisille egyptiläisille elämän lain ja tarkoituksen konkretisaatio. Egyptiläiset käsittivät maailman kolmitasoiseksi, ja ratkaisevana maailman rakenteen heijastajana oli heidän maataan halkova ikuinen virta. Niili-virtaa oli oikeastaan kolme: reaalisen, näkyvän Niilin lisäksi oli olemassa Taivaallinen Niili sekä Kuoleman Virta-Niili. Nämä kolme jokea yhtyivät Niilin lähteillä, tuonpuoleisessa paikassa, josta vesi sai alkunsa ja joka sääтели veden kiertokulkua luonnossa. Niilien vedet yhdessä käsitettiin maailmaa ympäröiväksi Nun-alkuvedeksi, josta maailma kerran oli syntynyt. (Holthoer 1994, 59.)

Paradoksaalisesti *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* Kukurtajanpoika suistuu juuri Niiliin, jonka vesi on Elämänantajan ja -luojan vettä ja jonka lähteitä venekunta etsii saavuttaakseen kuolemattomuuden. Samalla Niilin lähteet vertautuvat Kukurtajanpojan näkemään naiseen sisältä. Kukurtajanpojan kaipuu myyttiseen symbioosiin kasvaa: *Hän tahtoi olla ollut jo kuollut ettei hänen tarvitsisi / nähdä tätä näkyä. Kuollut, koska hän ei saa elää ikuisesti.* (K 64). Kukurtajanpoika lähtee naista tavoittamaan lentäen, mikä kuvastaa hänen kokemaansa henkilökohtaista myyttistä todellisuutta. Samalla runoepoksen näkökulma vaihtuu yhden jäsenen menettävän venekunnan näkökulmaksi:

*Ja niin, heti joen kääntyttyä Kukurtajanpoika lähti
kuin lumpeitten ylitse lentoon juokseva lintu,
musta, ja nokikana, ja krokotiilit, äkkiä heräten
kiinnittivät huomiota häneen,
ja meitä on yhdeksäntoista veneessä.* (K 65)

Kahdenkymmenen ja yhden kertoja pitää laskua venekunnan jäsenistä, ovathan he ikään kuin kertojan valitsemia osia runoepoksessa. Jäsenten väheneminen kuvastaa heidän pakoaan yhteisön vaikutuspiiristä ja yhteisön asteittaista katoamista, tuhoutumista ja sukupuuttoa, joka tuhoutuvan myyttisen ajan ihmisiä kohtaa. Toisaalta kadonnut jäsen sivuutetaan hyvin nopeasti. Samalla venekunnan jäsenten laskeminen vastakohtaistaa kollektiivin jäsenyyden ja Kukurtajanpojan erillisyyden. Myyttisen pimeän sisäisyyden kirkaassa päivänvalossa nähnyt ja sinne kaipaava Kukurtajanpoika päätyy itse pimeään. Tavoiteltava myyttinen yhteys ja pimeyteen sulkeutuminen toteutuu ironisesti: Kukurtajanpojan elävässä ja suomukkaassa sarkofagissa ei ole hänen nimeään, vaan syötynä hän tulee täydellisesti sulautuneeksi toiseen.

Kahdessakymmenessä ja yhdessä Niilillä tapahtuva toinen kuolemantapaus kerrotaan runossa 17. Runon alussa kerrataan kuolevien heimojen teemaa ensin lyyrisesti ja sen jälkeen teatterimies (Ks. Sihvo 1980, 131) ja venekunta kertaavat menneitä seikkailuja, mm. vuoren myymistä. Teatterimiehen ja venekunnan suhde vertautuu suullisen runon luojan ja sen kertojien väliseen suhteeseen. Kun vuoren myyminen alkukantaiselle heimolle kerrotaan nyt toiseen kertaan, ikään kuin muistelona, viisijäsenisen heimon kerrotaan myyvän venekunnalle

kaikkensa neljästä hopearahasta (K 68) - aivan runoepoksen alussa venekunta itse puolestaan on itsensä muutamasta rahasta myyneen (kuolevan) heimon asemassa⁷⁶. Mutta heimo puolustautuu, ja samalla tullaan menneestä kerronnan sijaan takaisin eepoksen tapahtuvassa ajassa etenevään kerrontaan. Juuri kun venekunta on lähdössä heimon luota, heimon epätoivoiset miehet lävistävät keihäillään venettä irrottamassa olleet Käyrän ja Käyrän: *kaksoset joille annettiin yksi kohtalo. Kaksoille, vahva todistus siitä että ihminen on ennen kuolemaansa tehty.* (K 69)⁷⁷. Kuolemantapauksen yhteydessä käy ilmi että venessä on naisia: kolme veneessä asuvaa naista ja kolme mustaa naista itkevät kuolleita monta päivää. Tässä kohden kohtalo ja myyttinen käsitys todellisuudesta asettuvat keskenään konfliktiin. Vareksenpoika tuskastuu naisten itkuun, heittää taikarahan jokeen ja kääntää sen virran eli ajan suunnan. Aika kääntyy vinhaa vauhtia taaksepäin, Käyrät saavat elämänsä ja heimo omaisuutensa takaisin. Kuitenkin Käyrät (sillä heistä *on julmaa olla kaksonen joka tietää ettei häntä ole olemassa*) pyytävät Vareksenpoikaa palauttamaan ajan kulun takaisin: *päästä ihminen sinne minne hän on menossa, sinä tiedät* (K 70). 17. runon lopuksi Vareksenpoika heittää toisen rahan virtaan ja ajan kulkusuunta palautuu.

Tätä myyttisen syklisen todellisuusmallin testausta seuraa peruuttamaton kuolemantapaus. Se kerrotaan 18. runon alussa. *Kahdenkymmenen ja yhden* Miehenmetsällä on ollut vaimo mukanaan Niilinretkellä ja nyt Pohjolan neitoon vertautuva vaimo kuolee. *Kalevalan* Ilmarisen tapaan Miehenmetsä tekee itselleen uuden vaimon kullasta:

*Nyt kuoli Miehenmetsän vaimo, nainen ja vaimo,
ja hän valatti itselleen naisen kullasta.
Kylmä kylki, kultakylki, ja hän päätti ettei
hän enää valata entisen näköistä naista,
kullasta,
ja hän mielti ja sanoi, että näin lähellä lähteitä
voi yhtä hyvin kääntyä, käymättä.
Mitä mieltä on mennä sinne perille saakka,
kun kerta on käyty näin lähellä,
ja niin päätettiin palata. (K 71)*

Kun Miehenmetsä vaimonsa kuoltua menettää primaarin todellisuuden, myyttinen todellisuus kokonaisuudessaan menettää merkityksensä. Niilin lähteiden tavoittelu näyttää turhuudelta.

⁷⁶ Tässäkin raha merkitsee lumoa: venekunta tarjoaa heimolle neljä hopearahaa, jotka se voisi asetella neljän ensin kuolevan silmille; viides ei enää tarvitse omaa rahaa. Koska kaupankäynti kuolevan heimon kanssa kerrotaan toiseen kertaan, ikään kuin myyttiä luoden, myös vaihdettavat asiat ovat metafyyysisempiä kuin runossa 16, jossa tapahtumat kerrotaan ensimmäistä kertaa ja tasavertaisempina. Itse tehdyssä myytissä venekunnan kuvataan riistävän heimoa ja aiheuttavan siten sen kuolemaa.

⁷⁷ Siteeratun kohdan loppuosa esiintyy itsenäisenä runona jo kokoelmassa *Runoja matkalta salmen ylitse* (ks. Sihvo 1980, 131). Käyrien kohtalo ja etenkin kaksosuus-teema viittaa Kullervo-myyttiin, jonka esiintymistä *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* tarkastelen osion viimeisessä luvussa. Kohtalon ajatus ennalta määrättyinä lineaarisena aikana rinnastuu tässä sykliseen myyttiseen aikaan, joka perustuu palautettavuuden ideaan.

Vaimon primaaria statusta tähdentää lisäksi se, että hän ei ole Haavikon runoepoksessa vaihdon tai kaupankäynnin väline, vaan osa ennen aina ollutta todellisuutta. *Kahdestakymmenestä ja yhdestä* siis puuttuu *Kalevalassa* Pohjolan tavoiteltuun tyttäreen liitetty kosinta- ja kaupankäynti, sillä Haavikolla nämä merkitsevät sekundääriä todellisuutta.

Sen sijaan sekundääriin viittaava kultanaisen idea on Haavikolla keskeisessä asemassa. Miehenmetsän kultavaimon taonta viittaa niin kulta-aikaan, uuteen luomiseen kuin epäjumalan palvontaankin (vrt. *Vanhan testamentin* kultainen vasikka). Lopullisesti Miehenmetsä havahtuu primaarin ja sekundäärin väliseen eroon, kun kultanaiseen ei tule eloa. Kylmäkylkinen nainen vertautuu merkityksensä menettäneeseen myyttiseen todellisuuteen. Tämä on kerrottu muutoksen todellinen merkitys häivyttäen, hämäävän nopeasti ja toteavasti: *hän päätti ettei hän enää valata entisen näköistä naista, kullasta, ja hän mielti ja sanoi, että näin lähellä lähteitä voi hyvin kääntyä, käymättä* (K 71). Runoepoksen kerronnassa paljon pitempään keskustellaan esimerkiksi mustan miehen nimityksestä: onko kysymyksessä nekeri, mies jolla on hiustöyhtö, jonka iholla on yönväri vai hän-jonka-värillä-ei-ole-merkitystä. Mitä enemmän peitettävästä asiasta eli miehen väristä keskustellaan, sitä ilmeisemmäksi se tulee. Ja lopulta: *Siitä sinä hänet muistat, aina kun jätät hänet sanomatta.* (K 71). Periaate sopii laajemminkin *Kahdenkymmenen ja yhden* poetiikkaan: oleellinen kerrotaan huomaamatta tai jätetään kertomatta, kun taas sekundäärien asioiden kerronta sekundäärin todellisuuden lailla valtaa yhä enemmän alaa.

Kahdenkymmenen ja yhden kuvaamassa todellisuudessa Miehenmetsä osoittautuu poikkeuksellisesti realistisen todellisuuden hallitsevaksi yksilöksi. 18. runo jatkuu:

*Mutta luovutko sinä nyt siitä mitä niille on luvattu
jotka löytävät Niilin lähteet,
veneellinen kultaa, se jolla se lähde löydettiin,
kuolematon nimi ja kunnia, ikuinen nimi
joka ikuiseksi hakataan kiveen?
Miehenmetsä vastasi ja sanoi.*

*Kuolematon kunnia, täyttää ainetta kuin raha, keisarin,
kullalla lastattu laiva uppoaa, enkä minä usko
että keisari antaa lastata heti uppoavaa laivaa kullalla,
hän lastauttaa sen kivillä.
Kuolematon maine, ikuinen kunnia, täydellisen pyöreä
kuin raha, raha, raha,
joka ottaa miehensä, maa nielee miehen,
ja kansan kunnioitus! ikuinen maine! ja kunnia!
vaikea asia, sen takia että jos kansa lopulta
kunnioittaa jotain muuta kuin itseään, se alkaa itseään
vihata,*

Samalla kun Miehenmetsä on havainnut myyttisen ajan palauttamisen mahdottomaksi, hän on havainnut uhaksi myös tulevaisuuden muuttamisen yrityksen. Parempi on olla tavoittelematta sellaista, mikä voisi kääntyä venekuntaa itseään vastaan. Etenkin siteeraamani kohdan säkeiden 11-14 kuolemattoman maineen kuvaus osoittaa voimakkaasti puoleensa houkuttelevaa todellisuutta (raha-sanan hokeva toisto, huutomerkki tarjolla olevia asioita merkitsemässä, sisäänsä nielevä pyörre). Nimensä mukaisesti Miehenmetsä kuitenkin muuta venekuntaa siitä määrästä kohtaloo, mainetta ja kunniaa, joka on heidän osansa ja kohtalonsa.

Osa ja kohtalo myytin sijaan enteilevät *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* tapahtuvaa merkittävää käännettä. Myyttinen aika vaihtuu historiaan eli lineaariseen mitattavaan ja jatkuvasti etenevään aikaan. Kun Miehenmetsän kokeman menetyksen vuoksi tullaan (uudelleen tavoitellusta) primaarista tilasta sekundääriin, tässä udella tapaa järjestyneessä todellisuudessa Miehenmetsä haluaa myydä pois Vareksenpojan vielä yhden taikarahan sisältävän kukkaron. Sitä mukaa kuin ymmärrys todellisuudesta lisääntyy, keinot sen hallintaan vähenevät. 18. runo päättyy opetukseen, joka tähdentää pysyttelemistä lineaarisessa ajassa myyttisen laadullisen tilan palauttamisen sijaan. Tehtyjä virheitä merkittävämpää on, että niitä ei yritä korjata.

Ennen siirtymistä *Kahdenkymmenen ja yhden* Venäjä-osioon, runoihin 19-32, käsitellen vielä lähemmin niitä tapoja ja strategioita, joiden avulla runoepoksessa kuvattu todellisuus on rakennettu myyttiseksi, primaarin, sekundääriin ja primaariksi pyrkivän sekundääriin ideoiden varaan. Nämä myyttiset taktiikat ovat olennaisia myös siksi, että *Kahdenkymmenen ja yhden* venekunnalle retki silloisen tunnetun Euroopan läpi tulee merkitsemään paitsi mantereiden osien, kansojen, kielten ja kulttuurien tuntemusta, etenkin niiden keinojen käsittämistä, joilla kansat ja yksittäiset ihmisluonteet pyrkivät jäämään historiaan, osaksi ihmiskunnan muistia unohduksiin painumisen sijaan. Hahmotan Haavikon teoksista neljä myyttisen mallin mukaan rakentunutta tasoa. Ensimmäisen asteen myyttisyys kuvaa myyttistä todellisuuskäsitystä. Venekunnan näkökulmasta myyttisesti maailmaa tulkitseva primaari ajattelu (1. taso) alkaa muuttua maailman rakenteita tiedostavaksi sekundääriksi havainnoimiseksi (2. taso). Toisen asteen myyttisyys puolestaan kuvaa runoepoksessa tarkasteltua myytin dynamiikkaa. Myyttiseen vertautuvat, valtaa käyttävät sekundäärit rakenteet (jotka piilottavat taakseen hallitsijan) voivat sulkea sisäänsä tai niitä voi tietoisesti muovata ja käyttää hyväksi (3. taso). Tekstuaaliset strategiat puolestaan paljastavat ja käsittelevät erityisesti tason 3 olemassaoloa, liikettä sekundääristä takaisin primaariin merkitykseen ja vaikutukseen (4. taso). Seuraavassa käsiteltävänä on tasoista viimeinen eli 4. taso, eli ne strategiat, joilla runoepoksessa on osoitettu myyttisyyden olemassaolo.

7. Toissijaiset tekstuaaliset strategiat Bysantissa ja Niilillä: Manipulaatiosta petokseen ja lumoon

7.1. Kaksipuoleinen kudonnainen tekstin metaforana: Haavikon Bysantti-aiheesta

Kansanrunouden synnyssä ja esittämisessä runon luojalla ja sen kertojalla on eri funktiot. Haavikon *Kaksikymmentä ja yksi* noudattaa samaa rakentumisen periaatetta: runon kertojan ääni kuullaan, mutta todellinen valtaakäyttävä luoja pysyttelee kulisseissa, näkymättömissä. Kertojan alter egoksi ja osittain näkökulmahenkilöksi osoittautuu Bysantti-osiossa Mikael Psellos. Haavikkoa lienee kiinnostanut erityisesti Pselloksen kaksoisrooli sekä valtiomiehenä että historioitsijana, sillä historioitsija Psellos siirtyi Bysantin keisarikunnan palvelukseen huomattuaan hovin vaikutusvallan.⁷⁸ Psellos on kolmas jäsen : Auli Viikari hahmottaa Haavikon kuvaaman Pselloksen edustavan maailman kahtiajaon ulkopuolella tapahtuvaa toimintaa. Viikarilla ei kenenkään maan trooppi kuvaa yleisemminkin 1950-luvun modernismin runousopissa esiin tulevaa kokemusmaailman jäsentämisen tapaa. Siinä polarisoitunut maailma on tarpeen, jotta sen ulkopuolella pysyttämisen strategia ylipäättään on mahdollinen. (Viikari 1992, 30-32.)

Runoepoksen rakentumisessa kolmas jäsen on kertoja eli tekstissä esitetty kutoja .

Kahdenkymmenen ja yhden runossa 4 esitetään ensimmäisen kerran kangas ja sen kutojat syntyvät myytin tai historian metaforana. Säkeet sisältävät opetuksen: *jos seuraa asioita läheltä, tai kaukaa, ja kuulee ja ymmärtää ja tahtoo ymmärtää, niin ei tiedä. Näkee kankaan, ei kutojia kankaan takana.* (K 15). Näennäisen paradoksaalisesti asioiden seuraaminen ei auta hahmottamaan niiden luonnetta, vaan on ymmärrettävä tavoitteet ja osattava saavuttaa ne. Kohdassa kuvataan sanaa ymmärtämättömät neljä venekunnan jäsentä, Yölintu, Kalaton, Mustakulli ja Masto näkeviksi, ja pian heidät onkin sijoitettu suhteessa myöhempään tapahtumakulkuun merkittävälle paikalle Zoen vartijoiksi. Aluksi kangas-metaforan kangas vertautuu tekstiin ja kutoja sen näkymättömissä pysyttelevään luojaan, mutta kuva moninkertaistuu. Kertojan asemasta käy myöhemmin runossa 12 ilmi, että myös hänet on pakotettu rooliinsa⁷⁹. Kertojan takaa paljastuu näkymättömissä pysyttelevä hallitsija . Hänen persoonallaan ei ole niinkään merkitystä, mutta runoepoksen rakenteen kannalta tieto hänen olemassaolostaan on tarpeen.

Haavikon teoksissa kertoja-kutoja on vallankäyttäjää, joka pyrkii manipuloimaan todellisuutta mieleisekseen, ja se heijastuu myös kudonnaismetaforan luonteeseen. Haavikon kutoja

⁷⁸Tämän lisäksi Psellos oli tunnettu opettaja, Konstantinopolin yliopiston perustajia sekä monien eri tieteenalojen harjoittaja. Hänen vaikutuksensa aikakauden kirjallisuuteen ja tieteeseen oli yhtä lailla mittava.

⁷⁹Runossa 12 Odysseian kertoja tulee uhkailluksi: *Miksi olet kertonut tarinasi niin läpinäkyvästi oi kertoja? / Olitko varma ettei niin monisoutuinen taidokas kudos / lopulta ilmaise totuutta? / Et vastaa. / Sinä olet maksanut hengestäsi hirvittävän hinnan, / kuin lintu silmänsä. / Sinua on tarvittu. / Sinun täytyi elää jotta sinä valehtelisit.* (K 47)

rinnastuu Platonin *Valtiomies*-dialogin hallitsijan ja valtiomiehen määrittelyyn, jota myös käsitellään kudonnaisen ja kutojan työn kuvaamisen välityksellä. Kuten kudonnainen rakentuu lujista loimilangoista ja kuohkeista kuteista, valtiomiehen tehtävänä on nivoa tarmokkaat, päättäväiset ihmisluonteet ja maltilliset, harkitsevat ihmisluonteet sopuisaksi yhteisöksi, sillä muutoin nämä kaksi sinänsä hyvää luonnetyyppiä pyrkisivät toisiaan vastaan ja tuloksena olisi sekasorto (Platon 1999a, 152). Platonin mukaan kuninkaantaito on jumalallisten (käsitykset oikeasta, kauniista ja hyvästä) ja inhimillisten (avioliitot, adoptoinnit jne). siteiden oikeaa käyttöä. Dialogissa erotetaan hyvä valta, joka perustuu hallittavien vapaaehtoiseen asettumiseen valtiomiehen huolenpitoon, ja tyrannius, joka puolestaan on kaksijalkaisten olioiden lauman väkivaltaista kohtelua (Platon 1999a, 109). Kahdenkymmenen ja yhden kuva sekundääristä hallitsemisesta on kyyninen. Ei ole olemassa hyvää valtaa, vaan kudonnaisen luonne on väistämättä manipuloiva ja korruptoitunut. Lisäksi sen rakenne on salamyhkäinen: kudonnaista ja sen kutojaa tarkastellaan ulkoapäin, sen itsestään antaman kuvan vastaanottajina, mikä vertautuu *Kahdenkymmenen ja yhden* venekunnan miesten ulkopuoliseen asemaan. Sen sijaan varsinainen kutoja on kankaan nurjalla puolella, josta häntä ei voida nähdä.

Toisaalta jo sana teksti tarkoittaa etymologisesti kudosta eli rakennelmaa⁸⁰. Tekstin teoreetikoista mm. Roland Barthes on esittänyt tekstistä kudosis-metaphoran, jossa merkitys syntyy paitsi kudonnaisen aineksista, myös sen rakenteesta (Barthes 1993, 181). Haavikon bysanttilaisissa teoksissa kutomisen metafora on kuitenkin liian ilmeinen sekä itseään manifestoiva, jotta se voisi esiintyä yleisenä tekstin metaforana; sen sijaan sillä on muuten merkitystä Haavikon eepoksissa. Kudotun kudoksen tapaan myös teksti rakentuu pienten kielen yksikköjen, äänteiden, tavujen, sanojen ja lauseiden muodostamaksi kokonaisuudeksi, jonka merkitys on aina enemmän ja toista kuin sen sanojen tai lauseiden merkityksen summa. Tekstin merkitys, joka on enemmän, rinnastaa sen myyttiin.

Kulttuurisia myyttejä analysoidessaan Barthes toteaa, että myytin kuvaama totuus on itsestään selvää ja itsensä oikeuttamaa; luonteensa ja rakenteensa mukaisesti se toteaa mutta ei selitä (Barthes 1994, 202). Kun tekstin metaforaksi annetaan kudosis, tekstille oletetaan kudosis ominaisuuksia. Samalla kun myytti pyrkii selittämään sakraleja tai maagisia asioita ja todentamaan niitä rituaalisesti, näiden voima siirtyy myytin rakenteeseen. Itse asiassa myytti rakentaa itse asiassa kaksoissidoksen hallittaviinsa. Sisältäpäin tarkasteltuna se nojaa eriytymättömyyden ideaan osallistumista odottaen, ja ulkoapäin tarkasteltuna se etäännyy myyttisessä todellisuudessa olevista eli hallittavistaan. Subjektiiivista ja eksklusiivista tietoa tarjoava myytti säätelee kokijansa tajuntaa samalla kun se selittää todellisuutta ja turvaa

⁸⁰Nykyisen sanakirjan osa 8 eli Vierassanojen etymologinen sanakirja määrittää suomen kielen sanalle *teksti* latinankielisen juuren *textus* kudosis, rakenne, lauseyhteys . - Tekstin ja kudosis yhdistäminen toisiinsa pohjaa romanttiseen metaforakäsitykseen, joka Gasché mukaan tarkoittaa sitä, että nykyinen metaforinen ilmaus on varhainen, mutta sittemmin eriytynyt nimike jollekin ilmiölle (Gasché 1986, 294). Metaforaan tekstistä kudonnaisena onkin syytä asennoitua kriittisesti. Gasché asettuu puoltamaan näkemystä, että tekstillä on sen osasten keskinäisten, rengasmaisten yhdistymisten kaltainen rakenne (mode of linkage), samalla hän esittää mm. Derridan varauksellisen suhtautumisen tekstiin kudosisena (Gasché 1986, 289).

demonisilta voimilta.

Kahtakymmentä ja yhtä ennen Haavikko käytti *Neljässätöistä hallitsijassa* (1970) kudosta tekstin metaforana. Myös *Neljäntöistä hallitsijan* pohjatekstinä on Pselloksen kronikka ja kuvauksen kohteena Zoen ja Teodoran jälkeinen aika, jolloin vallassa oli ensin Mikael VI Stratiokos (nimi tarkoittaa iäkstä) (1056-1057), ja jolta kenraali Iisak Komnenos pian kaappasi vallan. Koska *Neljätöistä hallitsijaa* sijoittuu makedonialaissuvun hallintakauden loppumisen jälkeiseen Bysantin keisarikunnan siirtymiseen kokonaan uuden hallitsija(suvu)n haltuun, on teoksessa kerrottu valtataistelu vieläkin korosteisemmassa asemassa kuin *Kahdessakymmenessä ja yhdessä*. Jälkimmäisessä teoksessa kerrotut Bysantin tapahtumat sovittuvat jatkuvasti venekunnan myyttiseen tapaan tulkita todellisuutta. Toisaalta *Neljäntöistä hallitsijan* kertomassa ajassa kronikoitsija Psellos itse oli hyvin merkittävässä asemassa: hän oli nostamassa Komnenosta hallitsijaksi ja jopa Caesariksi ja toimi Komnenoksen hallituskaudella jopa pääministerinä (Ks. Sihvo 1980, 39). Kuten odottaa sopii, *Neljässätöistä hallitsijassa* myös historiankirjoittaminen on vallan olemuksen tarkastelun näkökulmasta keskeisessä asemassa.

Neljässätöistä hallitsijassa seurataan Bysantin kutomoissa valmistuvia kaksipuoleisia kudonnaisia: vaikka kutojan työtä seuraisi kuinka, milloinkaan ei osuta nurjalle puolelle, joka ei esitä mitään. Kutoja on voimakas ja taitava vallankäyttäjä, joka luo olemassaolevista kudoksista (historiallisista tapahtumista) kudonnaiseensa parhaaksi katsomansa merkityksen. *Neljäntöistä hallitsijan* neljäs runo kuuluu:

*Minulla oli myös tilaisuus tutustua suurenmoisiin kutomoihin
joissa tehtiin ihania kudonnaisia kahta puolta mielekkäin kuvioin.
Näin miten juuri solmittiin kankaaksi kuningas Kandaules kertomassa
pääministerilleen miten kaunis vaimo hänellä oli kuningattarena.
Lumoutuneena seurasin miten Gyges itse paikalle käskettynä kurkistelee
historia ilvelee meidän kanssamme ja lyö meitä kun emme naura
kun fascistit alkoivat parveilla ja liittoutua päätti Mannerheim
kurkista vielä kerran jotta ikuisesti muistaisit hänen silmiensä värin
silloin Mannerheim päätti lyödä vastustajansa yksitellen peräkkäin
pitääkseen häntä kauniina tarvitsi vain rakastaa, sanoi ministeri
päätti siirtyä aseellisesta puolueettomuudesta taistelevaan puolueettomuuteen
hän sai kaksi vaihtoehtoa: joko kuolla tai surmata kuningas
hän valitsi molemmat vaihtoehdot: surmasi kuninkaan,
meni kuningattaren kanssa naimisiin ja odotti kuolemaansa.
Sitten hän pani taloutensa järjestykseen.
Kertoisin jutun loppuun mutta antiikin sanakirjani on maalla.
Kaikki tämä kudottiin niin, että kun olisi yritettävä filosofoida
miten harvoin selviää hyvin suuri valtio hengissä maailmasta,
tukehtuu kuningattaren rinta pääministerin kurkkuun.
Ja tämä kaikki kudotaan.*

Neljäntoista hallitsijan runon puhuja kertoo Bysantin historian rakentuvan läpäisemättömäksi myyttiseksi kokonaisuudeksi: eri aikaan sijoittuvat tapahtumat ja tarinanaihelmat tiivistyvät aukottomaksi merkitykseksi. Kronikka pitää yllä illuusiota tapahtumisen ja kirjoittamisen samanhetkisyydestä ja välittömästä yhteydestä toisiinsa. Silminnäkiä-illuusiota vaaliakseen Haavikon runon kutoja vaikuttaa kiireiseltä. Hän haluaa säädellä näkökulmaa, antaa tapahtumille merkityksiä ja syy-seuraussuhteita. Todellisuudessa suuri tarina historia on palasia, yksittäisiä tapahtumia. Ei ole olemassa yhtä ja yhtenäistä tapahtumisen virtaa, jota voitaisiin vain kertoa. Kuten A.C.Danto toteaa, historian kertominen ei ole menneen imitaatiota tai toistamista, sen sijaan se vaatii tapahtumien yhdistelyä ja tulkintaa jostain näkökulmasta. (Danto 1985, 115.)⁸¹

Artefaktimainen luonne rinnastaa Haavikon bysanttilaisen kaksipuoleisen kuvakudoksen Yeatsin Bysantti-runojen Bysantin ihmeisiin, kultaisiin kudonnaisiin ja kultaiseen, aina soivaan lintuun, joka korvaa elävän. Vastaavasti teksti-metaforasta tulee eräänlainen kvasimetafora eli keinometafora, luonnollisen kaltaiseksi rakennettu metafora tietoisena omasta olemuksestaan, luonteestaan ja toimintakeinoistaan (Ks. Gasché 1986, 311). Se tavoittelee kielen metaforisuuden lailla todellisuutta uudelleen luovaa luonnetta. Haavikon teoksissa tämä pyrkimys vertautuu sekundääriin myytin rakentamiseen ja asettumiseen primaarin asemaan. Kvasimetafora toimii luottamalla empiirisyyden harhaan, siihen mielivaltaisuuteen, että kun metafora on havaittu, *sen avulla* aletaan ajatella ja ymmärtää jokin jonkinlaisena (epifora), sen sijaan että metaforan luonnetta itseään alettaisiin tarkastella (Gasché 1986, 312).

Kuten myytillä, metaforalla on taipumus luotua ajatteluun kieli välittäjänään. *Neljäntoista hallitsijan* runo kudoksen syntymisestä harhauttaa sitomalla huomion nopeaan liikkeeseen eri yksityiskohtien välillä, jolloin lukijan luonteva reaktio on merkityksellisyyden etsiminen välimerkkejä ja normaalia logiikkaa vailla olevien lauseiden välille. Kun kudonnainen tarjoaa tällaista tehtävää luoda mielekkäitä kuviota, huomioimatta ehkä jää se, ettei luonnollista yhteyttä tapahtumille mahdollisesti olekaan. Kun esimerkiksi kolmannen ja neljännen säkeen ajatus jatkuu vasta kymmenennessä säkeessä, kutojan tarkoitus voi tällä lukijan sitomisella olla esimerkiksi taustalla olevien motiivien peittäminen. Myös viittaus antiikin sanakirjaan on ironinen: syntyvän tekstin merkitystä ei voi tulkita yksittäisten sanojen, henkilöiden tai tapahtumien lähtökohdasta, vaan on osattava nähdä rakenne ja tavoitteet.

Kudonnaisaihe ja erityisesti sen rakenteen kuvaus liittyy sekundääriin todellisuuteen, jonka rakentamisen periaatteita osoittamaan. Toisin kuin rikkaus tai sotajoukon fyysinen ylivoima,

⁸¹A. C. Danto tiivistää kronikan ja historian eron tulkitsevaan näkökulmaan; siinä missä kronikka on rakenteeltaan menneisyyttä koskevaa yksinkertaisempaa ja toteavampaa kerrontaa (plain narratives), historia on tulkitsevampaa kertomista. Ajallinen etäisyys mahdollistaa uusien merkitysten antamisen menneille tapahtumille ja kronologisten syy-seuraus-yhteyksien hahmottamisen. (Danto 1985, 117.)

kielen valta ei välttämättä näy mutta rakentaa ikuisuutta . Myöhemmin *Neljäsatoista hallitsijassa* kudonnainen itse saakin yhä merkittävemmän roolin. Kahdeksannessa runossa kutojalle tulee erimielisyyksiä kudoksen kanssa, joka alkaa esittää aiheesta, Kiovan suuriruhtinaan lesken vierailusta Bysantissa vuonna 957, omia tulkintojaan ja ajatuksiaan:

*Sitten kudos menikin hulinaksi, se kai hermostui,
kun komensin sen takaisin.*

*Seisoin yksin sen edessä katsomassa hetken vielä kun se kutoi
esille tämän Pietarin veistämässä Mayflower-nimistä laivaa.*

Kun kysyin missä, kudos kirjoitti että Amsterdamissa.⁸²

Ei sellaista paikkaa ole, sanoin, ja onko tuo arkki, kysyin,

täynnä taloudellisia eläimiä,

yhteiskunnallista otusta.

Annoin käskyn purkaa kaiken suuriruhtinaan lesken rintoja myöten. (Haavikko 1970, 15).

Tuomas Anhava kirjoittaa, että *Neljätoista hallitsijan* neljännessä laulussa kangas rakentaa historiaa, kahdeksannessa ennustuksia ja sen jälkeen horoskooppisia ennustuksia, joissa siirretään Bysanttia pahaenteiseen Rotan merkkiin (Anhava 1973, 420). Kudonnainen ja kutoja, kohtalo ja myytti alkavat käydä keskenään valtataistelua. Kudonnainen kontrolloi ja kutojasta tulee minä , joka pyrkii saamaan koko todellisuuden hallintaansa. Samanaikaisesti syntyvää kudosta pyritään välittämään myyttinä, jonka oikeutus taas perustuu ajatukseen autenttisesta synnystä . Siksi tiiviin kudoksen idea eli myytin lujouden, selkeyden ja yksitulkintaisuuden ajatus alkaa osoittautua harhaanjohtavaksi.

Kun *Neljätoista hallitsijan* viidennessä laulussa todetaan: *Sillä historia tyydyttää niin monia henkilökohtaisia tarpeita* (Haavikko 1970, 10), huomautus kohdistuu kronikoitsija Psellokseen. Nimensä mukaisesti Pselloksen teos kertoo neljätoista eri hallitsijan ajasta, mutta sen sijaan Haavikon teoksessa *Neljätoista hallitsijaa* onkin 15 runoa eli laulua, kuin nostaen esiin sitä hallitsijaa eli Psellosta, joka ei merkinnyt nimeään vallankäyttäjien jatkumoon, kuin tahtoen kutojan lailla piilottaa oman valtansa. Toisaalta Haavikolla viidestoista hallitsija on ihmistä voimakkaampi vallanhimo, joka liikuttaa kutakin keisaria vuorollaan. Haavikon *Neljätoista hallitsijan* lopussa kronikoitsija laskee aseensa (kynänsä) ja alkaa odottaa kuolemaansa ja mahdollista historian muassaan tuomaa kuolemattomuutta. Kuin ennustaja hän näkee tulevaisuuden mahdollisen lukijan näkökulmasta.

Historiallinen Psellos nautti 1000-luvun Bysantissa merkittävää asemaa. Hän oli tietoinen

⁸²Kudos esittää Pietari Suuren veistämässä Amsterdamissa pyhiinvaeltajaisien Mayflower-nimistä laivaa, jolla he purjehtivat Uuteen Englantiin, siis Amerikkaan vuonna 1620 (Sihvo 1982, 55). -Haavikon teoksessa uudelle mantereelle purjehtiva laivakin rinnastuu vallankäyttäjään, joka haluaa hallita tulevaisuutta: *Hän ei koskaan tuntenut houkutusta hellittää otettaan vallan ruorista / jolloin olisi ehkä näkynyt, että se ohjaa itse, laiva.* (Haavikko 1970, 29).

kyvykkyydestään ja tuo sen tekstissään julki. Psellos, joka itse palveli yhteensä yhdeksän eri hallitsijan aikana, ei kaihtanut esimerkiksi imartelua tai lahjuksia rakentaessaan omaa asemaansa kulloisenkin vallanpitäjän suosiossa (Vasiliev 1958, 368.) Pselloksen mukaan Konstantinos IX ihaili hänen kaunopuheisuuttaan ja käänsi aina korvansa hänen puheelleen; Mikael VI:kin ihaili häntä ja maisteli edukseen hänen huulillaan virtaavaa mettä. Konstantinos X puolestaan täytti itsensä Pselloksen sanoilla kuin ihanalla nektarilla ja Eudokia vihdoinkin piti häntä kuin Jumalana.⁸³ (Psellos 1966, 14.) Tiuhaan vaihtuvat Bysantin hallitsijat tunsivat kronikoitsijan kynän mahdin ja pyrkivät siksi mielistelemällä pitämään Pselloksen itselleen suosiollisena, joskin myös hänen valtiomiehen taidoilleen oli yhtä lailla käyttöä. Kuitenkin historiallisen henkilön Pselloksen onneksi koitui luultavimmin se, että vallanpitäjä toisensa jälkeen suistui istuimeltaan; näin hänestä itsestään tuli äärimmäisen vaikutusvaltainen.

Tämän mukaisesti Pselloksen teoksen huippukohtia ovat kuvaukset, joissa hän kertoo oman statuksensa vaihtelusta. Hän joutui epäsuosioon keisari Mikael VI:n aikana ja odotellessaan parempia aikoja hän lähti luostariin. Itsetietoisuudella hän kirjoittaa tästä epäonnistuneesta keisarista, joka hallitsi vain yhden vuoden. Aikansa onnettoman keisarin toilailtuja seurattuaan Psellos päättää puuttua valtakunnan asioihin. Hän huipentaa kuvauksensa loppua kohti, kun armeijan noustua kapinaan keisari on täydellisen apatian vallassa. Jonkinlaisella huvittuneella ylemmydentunnolla ja turhamaisesti Psellos seuraa sivusta itselleen annettua roolia:

Ikään kuin minkäänlaista hätätilaa ei olisi ollutkaan. (--) Ei tehty mitään vallankumouksellisten joukkojen hajoittamiseksi. Eräät hoviväkeen kuuluvat saivat Mikaelin hätkähtämään apaattisesta tilastaan vaatimalla neuvoja ja runsaasti lisävaroja. He yllyttivät Mikaelia kokoamaan armeijan. Kutsuttiin koolle neuvosto, ja eräiden kansalaismielisten herrojen ohella - heitä löytyi paljon, mutta tähän asti heidän neuvonsa oli täysin torjuttu - Mikael kutsui paikalle minutkin. Hän kohteli minua kuin ottopoikaansa ja teeskenteli että oli pitänyt minua kauan hyvänä kumppaninaan, mutta haistoin hänessä typerän virheen tehneen miehen lemun. (Psellos 1966, 280.)⁸⁴

Haavikon myyttisissä teoksissa historia ja kirjoittaminen alkaa näyttäytyä yhtenä sekundäärinä selviytymisen strategiana. Myöhemmin Haavikko kirjoittaa kahden säkeen mittaisessa runossaan: *Ellei historia kirjoita sinua, et säily Elämän lehdillä* (Musta herbaario, 1992).

Toisaalta myöhemmässä lyriikassa esitetään kyyninen havainto historiallisen aseman tavoittelun turhuudesta ja tuhoavasta merkityksestä:

Menneisyys ja historia joka nuorukaisena
näyttää merkittävältä, pysyvältä ja todelta,

⁸³Katkelmat Mikael Pselloksen kirjeistä ovat alunperin teoksessa Sathas, *Bibliotheca Graeca Medii Aevi*, V, 508 ja IV, 123-24; sit. Vasiliev 1958, 367, 368.

⁸⁴You would have believed no state of emergency existed at all. (--) No action whatever was taken to break up the revolutionary army. Some of the court did indeed jerk Michael out of his apathy by insisting on the need for consolation and a good supply of money. They urged him to collect an army. A council was thereupon summoned, and besides some other public-spirited gentlemen - they were very numerous, but until that moment their advice had been completely disregarded - he also called in myself. He treated me like an adopted son and pretended, with the air of a man who has made a foolish error, that he had long thought of me as a boon companion.

on ämmiksi muuttuvien miesten kehruuta,
kudontaa ja kirjontaa.

Tämä hetki ei koskaan muutu historiaksi,
se muuttuu huomiseksi taisteluksi.

(*Toukokuu, ikuinen*, 1988)

Neljätoista hallitsijaa on metafyyssiin mittoihin yltävä tutkielma vallankäytöstä, missä tehtävässä kudonnaismetaforakin toimii. Sen sijaan *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* kudonnaismetaforan merkitys on välineellisempi: sen tehtävänä on esittää historian ja myytin muovaamisen ja niihin vaikuttavien voimien valta ennen kuin runoepoksessa tullaan Venäjälle ja sotatantereelle. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* on kertojan tai kertomisen manipulaation ja kerrottavaan todellisuuteen vaikuttamisen (3. taso) yrityksiä: Bysantissa *Kahdenkymmenen ja yhden* kertoja on valjastettu kulloisenkin valtaapitäjän tarpeisiin. Toisaalta myös venekunnan yritykset ilmentävät samaa tasoa, kun venekunta kaappaa saamiensa ohjeiden mukaisesti Niilinretkelleen mukaan teatterimiehen, jonka tehtävänä on esittää venekunnan suuruutta. Haavikon runoepoksessa erityisesti tekstiä ja kerrontaa kuvaavat metaforat muodostavat 4. tason, ne osoittavat ja kyseenalaistavat yritykset rakentaa sekundääriä myyttisyyttä.

7.2. *Odyseia* ja Penelopen kangas: Usko, uskollisuus ja petollisuus

Kahdenkymmenen ja yhden Niili-jakson alussa, runossa 12 mainitaan myös toisella tapaa petollinen kangas, jolla onkin nyt feminiininen tekijä. Niilin-matkan todellisuus on korostetun feminiininen synnyn ja Niilin lähteiden ideoineen, ja myös myyttisten rakenteiden paljastumisen strategiat ovat siksi feminiinisiä. Kankaankutojatar on Homeroksen nimiin pannun *Odyseian* päähenkilön, Ithakan kuninkaan Odyseuksen vaimo Penelope, joka kuolleeksi luultua miestään odottaessaan kutoo kangasta muka käärinliinaksi, luvaten kosijoilleen valita uuden miehen aviomiehekseen ja Ithakan hallitsijaksi heti kankaan valmistuttua. Odyseuksen poissaollessa Ithakan hovin ovat valloittaneet ja siellä juhliivat Penelopea ja kuninkuutta tavoittelevat katalat kosijat. Penelopen kangas ei milloinkaan valmistu: aina yöllä Penelope antaa purattaa sen, mitä päivällä on saanut tehtyä, ja niin kosijajoukko odottaa turhaan neljättä vuotta kankaan valmistumista (*Odyseia* 2: 87-110). *Odyseia*ssa Penelopen hyveiksi kuvataan erityisesti uskollisuus ja neuvokkuus siinä, miten hän pystyy käsittelemään kuninkaaksi haluavia kosijoitaan. Ithakan hovia hallitaan petoksella, sillä Penelope ei suostu unohtamaan Odyseusta, jonka hän uskoo edelleen elävän. Ja Odyseus elää, mikä eepoksessa oikeuttaa Penelopen petoksen. Odyseus ilmestyy eepoksen lopussa takaisin Ithakaan, jossa ainoastaan uskollinen vanha koira hänet enää tunnistaa.

Uskollisuuden ja totuudellisuuden sijaan *Kahdenkymmenen ja yhden* eepistä rakennetta määrittää petos. *Kahdenkymmenen ja yhden* lisäksi Haavikko on tulkinnut *Odyseia*-aihetta novellissa *Arkkitehti* (*Lasi Claudius Civiliksen salaliittolaisten pöydällä*, 1964). Novellissa iltaa viettämässä oleva seurue keskustelelee siitä, oliko Penelopen uskollisuus mahdollista, vai

oliko sekin vain yksi petollisuuden muoto.⁸⁵ *Penelope kutoo, purkaa yöllä sen minkä on päivällä kutonut, mitä se on, se on sitä että hän yöllä tekee tyhjäksi päivän, ja päivällä hän on ollut Odysseukselle uskollinen, purkaa sen yöllä. Yöllä hän on kosjoitten kanssa.* (Haavikko 1964, 52). Novellin Antero-niminen henkilö tulkitsee Odysseuksen tarinaa todeten, että jokaisessa suuressa tarinassa on aina kaksi osaa ja näkökulmaa, miehen osa ja naisen osa. Tämä novellissa käyty keskustelu on esimerkki eepoksen tulkinnasta, jossa tapahtumisen todellinen näkökulma noudattaa jonkin muun kuin tarinan varsinaisen päähenkilön näkökulmaa; tässä tulkinnassa Penelopeen tahto on vähintään yhtä merkittävä kuin Odysseuksenkin. Kun Odysseuksen salaisuutena on novellihenkilön esittämän tulkinnan mukaan impotenssi, joka pitää hänet poissa kotoaan ja ajaa hänet etsimään mahdollista parannusta retkillään tapaamiensa naisten seurasta, Penelope puolestaan etsii miehensä kyvyttömyyden vuoksi korviketta kosijoistaan. Paljastumisen pelko on se, mikä saa hänet ryhtymään petoksiin.

Vertautuminen Odysseuksen tekemiin matkoihin ja niistä kerrottuun tarinaan on *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* yksi harharetki muiden joukossa. Runoepoksen 12. runossa kerrotaan, kuinka matkallaan kohti Niilin suistoa vain jokireitteihin tottunut venekunta eksyy merellä ja päättyy Kreikkaan. Eksyminen synnyttää heissä halun vaihtaa Jomalaa, kun he ovat alkaneet tulla tietoisiksi omasta osastaan katoavan kulttuurin edustajina ja siksi parempaa asemaa haluavina. *Heräsi kysymys toisen Jomalalan hankkimisesta tämän / pieneksi käyneen tilalle. / Surkea, köyhä mies jolla on liian pieneksi käynyt Jomala / jonka kanssa neuvotella.* (K 46). Venekunnan miehet nousevat maihin ja kiipeävät vuoren rinteelle, teurastavat ja nylkevät villivuohen ja tekevät verileipää. Vareksenpoika pukee vuodan päälleen ja kömpii puukko suussaan kohti vuohien laidunta, yrityksenään saada uusi saalis. Naamioituessaan vuoheksi hän yrittää pettää vuohilaumaa, mikä myös kuvastaa venekunnan alkavaa yritystä sekundääriin todellisuuden hallintaan.

Kahdessakymmenessä ja yhdessä petokset ovatkin merkinä tekijöidensä tietoisuudesta ja tavoittelusta asemasta suhteessa toisiin ihmisiin. Vareksenpojan kadottua kohti vuohilaumaa vuoren polkua pitkin tulee vanha mies, jota muu venekunta säikähtää, sillä he luulevat miestä vuohia varjelevaksi Jomalaksi. Mies osoittautuu kuitenkin harmittomaksi. Homerokseen rinnastuva mies alkaa kertoa venekunnalle Odysseuksen matkoista ja Troijan sodasta niin ikään petoksesta kertovaa vaihetta, jossa Odysseuksen joukot pääsivät lahjana annetun puuhevosien sisään piiloutuneena Troijaan ja onnistuivat viemään mukanaan Kassandran:

*Tällä paikalla asui muinoin nainen joka oli varastettu, ja siksi
arvokas, hirvittävän arvokas,
sillä hänen arvoonsa kirjattiin ne lukemattomat jotka*

⁸⁵ Artikkelissaan Eepoksen myyttinen maailma ja kaunokirjallinen uudelleentulkinta Hannu Riikonen rinnastaa Haavikon Odysseus-kohdat *Odyssseiasta* tehtyihin kaunokirjallisiin tulkintoihin (esimerkkeinä Robert Gravesin *Homer's Daughter* ja Alberto Moravian *Il disprezzo* eli *Keskipäivän aave*, suom. Kai Vuosalmi) ja toteaa, että Haavikon *Kalevala*-tulkinnoille löytyy runsaasti vertailukohtia muualla esitetyille *Odyssseian* uudelleentulkintoille, joissa on käsitelty niin kerronnallisia ongelmia kuin myyttien rationaalista tulkintaakin (Riikonen 1985, 14).

*menehtyvät,
ja niin, kun hänet kannettiin laivaan tukka riippuen,
vastasi hän painoaan kullassa.
Mutta kirjattiin muutakin, ympäri saaria purjehtivan
miehen kärsimykset.
Eikä hän yrittänyt vähentää niitä.
Ainoa hankala paikka jonne hän ei keksinyt mennä oli
Niilin lähteet.
Sillä aikaa odotti häntä nainen joka eli yhdessä
poikansa kanssa,
miehensä pojan, sen purjehtivan. (K 46-47).*

Kahdessakymmenessä ja yhdessä Cassandra ja Penelope kuvastavat kahta erilaista feminiinistä todellisuuskäsitystä ja yritystä hallita todellisuutta. Siinä missä Penelope hallitsee Ithakaa petoksellaan, Kassandralla puolestaan on myyttinen rooli petoksen epäonnisenä paljastajana Troijan sodassa. Vergilius kirjoittaa danaidien neidonryöstöstä: *Kas jopa raahaavat Minervan pyhän temppelin luota / Kassandran - hajahiuksinen on tytär hän Priamoksen (Aeneis II: 403-404)*. Danaidien kuningas Sinoon, joka on Argoksesta, siis argonauttien synnyinseuduilta kotoisin ja joukkion johtaja, saattaa joukkonsa Troijan muurien sisäpuolelle valtavaan puuhevoseen piiloutuneena. Puuhevonen on muka lahja troijalaisille ja hyvitys Pallas Athene-jumalattarelle, ja Sinoon itse teeskentelee katuva ja joukkojensa kosta pelkäävää. Ainoastaan Troijan kuninkaan Priamoksen tytär Cassandra on ainoa, joka kavahtaa puuhevosta ja aavistaa tuhon tulleen, mutta eepoksessa hänen jumalilta saamaansa kohtalon ennustusta ei uskota. (*Aeneis II: 246-247.*)

Kahdessakymmenessä ja yhdessä Cassandra mainitaan mittaamattoman arvokkaaksi siksi, että hän ennustuksensa mukaan on tiennyt Troijan kansan kohtalon jo ennalta, mutta myyttisen ajattelun mukaan hän on ikään kuin itse aiheuttanut puheillaan tuhon. Toisaalta jälkikäteen nähtynä hänen arvonsa tulee siitä, että hänen puheitaan ei ollut uskottu. Vasta kun lukemattomat ihmishenget on menetetty, tämä primaariin todellisuuskäsitykseen vertautuva merkitys on mahdollista tunnistaa. Kysymys on jälleen kerran menetyksestä todellisuuden laadun paljastajana. Viittaus Kassandraan tähdentää *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* tärkeää myytin ja kohtalon problematiikkaa, mutta venekunnan mielissä myyttinen todellisuus vie voiton ja siksi viittaus sivuutetaan nopeasti.

Jos Haavikon tulkinnassa Cassandra edustaa harvinaista tietoisuutta, sen sijaan Penelopen petoksen teema kertautuu sitäkin keskeisempänä kerronnan kohteena. *Kahdenkymmenen ja yhden* 12. runo jatkuu:

*Niin suuri laiva täynnä onnettomuutta ettei Odysseus
ikinä olisi rohjennut toivoa enempää.
Penelope ei tiedä kenen kanssa jakaisi unen ja viinin,*

*onneton äiti, suree sitä Telemakhoksen kanssa,
onneton, poikansa.*

Joka on poika.

Jolle neitseet nauravat alituista neitsyttauria.

Alkavat hymyillä, hymyä.

*Kun kosijat tulevat, ja tahtovat Penelopeeta,
saavat neitsyttä.*

Nauravat, miehet ja tytöt, jotka ovat hymyileviä naisia. (K 47)

Kahdessakymmenessä ja yhdessä Penelope rinnastuu Kassandraan siinä, että molemmilla naisilla on merkityksellinen rooli tuhoa kohti ajautuvan valtakunnan ja kuningashuoneen pystyssäpitämisen yrityksessä. Mutta siinä missä Cassandra puhuu jumalilta saamiaan sanoja vakuuttaakseen kansaansa ja epäonnistuu, Penelope hallitsee vihollisiaan petoksella ja onnistuu.

Kahdessakymmenessä ja yhdessä kuvaus Ithakan hovista on vihjailevan eroottista, ja Penelopen kosijoille luvattu neitsyyskin rinnastuu kosijoiden pettämiseen. Mielenkiintoinen on myös äidin ja pojan suhde isän poissaollessa. Odysseuksen ja Penelopen poika Telemakhos saa pelätä henkensä puolesta häntä uhkaavien kosijoiden vuoksi; Jumalten, etenkin Zeuksen uutta suosiota toivovan ja merenjumala Poseidonin vihaa kärsivän Odysseuksen kohtalo kertautuu näin hänen pojassaan, joka odottaa isänsä kotiinpaluuta päästäkseen itse vainoojistaan ja saadakseen isänsä takaisin. Telemakhos näytetään voimattomana, äitinsä vallassa olevana poikana. Penelopen vihjataankin pettävän miestänsä poikansa Telemakhoksen kanssa, koska ei ole ketään muutakaan, joka jakaisi unen hänen kanssaan. Lisäksi petos kohdistuu myös Telemakhokseen, jota äiti pitää oman kohtalonsa vankina.

Unen metafora rinnastaa Penelopen petoksen hänen kutomiseensa myös myyttisellä tapaa. Hän ei ainoastaan puolusta, vaan myös rakentaa haluamansa kaltaista todellisuutta. Kun Bysantin kuvankutoja hän piiloutuu kudonnaisensa taakse samalla kun kudonnainen näyttää eheältä sitä jokaisesta suunnasta tarkastelevalle. Merkitystä ei ole enää niinkään sillä, mikä lopulta on totta ja mitä kutoja itse haluaa, vaan todellisuuden luonteen monitahoisuudella, siinä vaikuttavien voimien välisillä suhteilla ja sillä, että todellisuus on manipuloitavissa. *Kahdenkymmenen ja yhden* runo jatkuu edelleen kyseenalaistamalla nyt tarinan kertojan itsensä uskollisuus:

Tarina jatkuu.

*Rehellisesti kerrottuna se on hyvin lyhyt, ja se pitkä vale
uppoaa kehyksiin.*

Miksi olet kertonut tarinasi niin läpinäkyvästi oi kertoja?

*Olitko varma ettei niin monisoutuinen taidokas kudos
lopulta ilmaise totuutta?*

Et vastaa.

*Sinä olet maksanut hengestäsi hirvittävän hinnan,
kuin lintu silmänsä.*

Sinua on tarvittu.

Sinun täytyi elää jotta sinä valehtelisit. (K 47).

Se näkymätön hallitsija, joka haluaa syntyvästä eepoksesta mieleisensä, kovistelee kertojaa: myytistä on tehtävä todellisuutta läpäisemätön. Sitä vastoin, kun *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* tämä kertojaa käskävä ääni tulee esiin, teos rakenteineen itse tulee läpinäkyvämmäksi. Kaikkietävän ja -näkevän eepoksen kertojan kytkökset paljastuvat. Odysseuksesta kertova tarina ja *Kahdenkymmenen ja yhden* venekunnan pyrkimykset saada aikaan kuolematon eepos rinnastuvat toisiinsa, mutta kuolemattomuus ei kuitenkaan ole todellista. Runo jatkuu:

Älä sano tätä kevään kirkkaudeksi, lehdettömän.

Se on vain sitä että oksistojen lävitse näkyy syksy.

Ja kevät ja syksy ovat hengille samaa vuodenaikaa.

Äkkiä herätetyille, jotka surmataan,

ja joitten henkien, pakenevien jälkeen tuomio huudetaan.

Miten Haadeen isäntä pystyy ottamaan vastaan

niin suuren joukon.

Joka vain tulee. Sillä siellä on jo ennestään väkeä

enemmän kuin täällä. (K 48).⁸⁶

Kahdessakymmenessä ja yhdessä Odysseuksen tarina ei päätykään hänen paluuseensa Ithakaan kuten *Odyssiassa*, vaan kuviin syksystä, Haadeesta ja unesta, mitkä Haavikolla merkitsevät loppua tai kuoleman näkemistä, tietoa rappiosta. Sama odottanee kohti Niilin lähteitä suuntaavaa venekuntaa. Tätä kuvastaa myös Odysseuksen asema henkipattona merellä nimeään kantavassa eepoksessa. *Odyssiian* Odysseuksella ei ole riittävää tietoa voimista tai säännöistä, jotka määrittävät hänen matkaansa, niistä jumalista, joiden vallassa hän on (Con Davis 1993, 40). Hän tunnistaa ainoastaan Poseidonin vihan seurauksineen. Odysseuksen toiminta ei ole enää hänen omaa sankaruuttaan, vaan osallisuutta ympäröivästä todellisuudesta. Odysseusta vielä vähäisemmässä asemassa on äitiinsä ja vihamielisiin kosijoihin sidottu Telemakhos. *Kahdenkymmenen ja yhden* kertoja tuntee myötätuntoa poikaa kohtaan. Runo jatkuu:

Ja tässä kohden haluaisin lohduttaa sinua, Telemakhos,

joka et ymmärrä kohtaloasi.

Että ei kukaan ole lopullisesti tullut mieheksi ennen

kuin hänen isänsä on kuollut. (K 48).

Haavikon teoksessa Telemakhoksen sankaruus rinnastaa hänet venekuntaan; molempien asema on lopulta yhtä lailla muista riippuvainen. Venekunnan miehet ovat riippuvaisia paitsi maailmassa vaikuttavista voimista, myös symbolisesti aiemmista sukupolvista myyttisenä

⁸⁶Kahdenkymmenen ja yhden käsikirjoitusversiossa siteeraamani kohdan toisen ja kolmannen säkeen välissä on säe: Varhaiset puut kukkivat keltaista, lehdettöminä; käsikirjoituksen tarkistuksessa säe on merkitty poistettavaksi.

synnyn ideana . Kun kertoja-Homeros kääntyy puhuttelemaan Telemakhosta, hän itse asiassa kohdistaa sanansa venekunnalle. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* venekunnan miehet eivät luonnollisesti kykene ymmärtämään tällaista viittaussuhdetta: heillä ei ole mahdollisuutta ymmärtää Telemakhoksen kohtaloa, sillä he elävät itse myyttisessä riippumattomuuden ja itsenäisyyden illuusiassa. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* Odysseusta koskeva kerronta päättyy: *Ja sitten. Odysseus purjehti kauas, kävi niin etäällä / ettei siellä ole käynyt, ei edes mikään / teatteriseurue.* (K 48). Tämä viittaa *Odyseian* kohtiin, joissa Odysseus kertoo matkoistaan sepitettyjä tarinoita esittääkseen omaa sankaruuttaan. Mutta venekunta ei ymmärrä tällaista viittausta, vaan tämän kuultuaan venekunnan miehet menevät harhaan ja kiinnostuvat Odysseuksen matkareitistä aivan kuten he kiinnostuivat Niilin lähteiden myyttisestä selityksestäkin realistisen sijaan.

Kahdessakymmenessä ja yhdessä venekunta vertautuu Odysseukseen myös purjehtiessaan itse Välimerellä Bysanttia paossa. Ryöstettyään sammon Bysantista venekunta joutuu Välimerta hallitsevan Bysantin kulttuurin silmissä eräänlaisen maanpakolaisen asemaan. Ithakan kuningas Odysseushan joutui omien tekojensa vuoksi kulttuurinsa henkipatoksi ja joutui etsimään tiensä takaisin sivilisaation pariin. Con Davisin mukaan meriä ja maita kiertävä Odysseus tuli siten opetetuksi uudelleen siihen, mikä ihmisiä sitoo yhteisöiksi ja yhteen myös jumalten kanssa (Con Davis 1993, 58). *Kahdenkymmenen ja yhden* venekunta puolestaan omaa ulkopuolisen statuksen alusta alkaen, mutta samoin kuin he meriä ja jokia purjehtiessaan ovat luonnonvoimien alaisuudessa, he ovat neuvottomia myös muun heille ymmärtämättömän ja siten tuonpuoleisen mahdin ja voiman edessä.

Siten *Kahdenkymmenen ja yhden* Penelopen ja Odysseuksen tarinassa feminiinisyiden ja maskuliinisen jakoa on käytetty myyttisten tasojen kerronnassa. Kuvattu todellisuus on läpeensä feminiininen. Kutojattaren ja kertojan takana olevan voiman näyttäminen ja rinnastaminen runoepoksessa näyttää neljännen tason. Kollektiivina venekunta identifioituu sankari-isään sen sijaan että he ymmärtäisivät oman osansa poikana eli Telemakhoksena ja siten käsittäisivät asemansa usean hierarkisesti kerrostuvan voiman alaisuudessa. Myyttisen sankarieepoksen tapaan venekunnan jäsenet ovat mieltäneet itselleen sankarin aseman, mutta näennäisestä toiminnastaan huolimatta heidät *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* kerrotaan heitä paljon voimakkaamman tapahtumisen kohteena. Petollinen kankaankutojatar antaa ymmärtää, etteivät heidän saamansa lupaukset tule toteutumaan.

Kahdenkymmenen ja yhden sankareista Vareksenpoika vertautuu Odysseukseen 11. runossa, jossa sammon ryöstön jälkeen juututaan Välimerelle tyveneen. Kun Isovarvas yrittää ostaa tavallisella rahalla tuulta, Vareksenpoika puolestaan naulauttaa itsensä mastoon, jotta ei käyttäisi saamaansa taikarahaa Jomalten tuulen ostoon. *Odyseian* kahdennessatoista laulussa Odysseus purjehtii seireenien saaren ohitse ja pystyäkseen vastustamaan seireenien ikuiseen unohdukseen johtavaa lumolaulua hän tukkii miehistönsä korvat ja köyttää itsensä mastoon. Tätä kohtaloa Odysseus ei toivo, koska hänen tahtonaan on ikuisen unohduksen sijaan palata takaisin kotiinsa Ithakaan. Feminiinisenä valtana kuvattu lumolaulu ja ikuinen unohdus

vertautuvat tässä niin ikään toista todellisuutta tarjoavaan myyttiin, uneen .

7.3. Unohduksen lumo: Teatterimiehiä ja lootuksenkukkia

Kahdessakymmenessä ja yhdessä kahden edelleen elävän teoksen, Homeroksen eepoksen ja Pselloksen kronikan, välityksellä kuvataan kertoja-kutojan pyrkimystä niin ikään ikuisen sekundäärin myytin rakentamiseen. Niilin alkukantaisten heimojen parissa esitetty todellisuuteen vaikuttamisen tapa taas vertautuu esikirjalliseen kulttuuriin. Runoeepoksen venekunta ottaa Niilin-matkaansa mukaan teatterimiehen , jonka tehtävänä on esittää toivottua sankaruutta. Kysymys on kirjoitetun sekundäärin myytin sijaan rituaalisesta esiintymisestä, joka sekin tähtää todellisuuden manipuloimiseen.

J.B.Hainsworthin mukaan suullisena runoutena elävällä eepoksella ei ole tekijää siinä mielessä, että tekijä tulisi kuuluisaksi eepoksensa myötä, vaan muistinvaraisesti eloon jäävät nimenomaan sankarit ja heidän maineensa. Eepoksen tehtävänä on kertoa sankarien urotöistä. Kertojien ja kuulijoiden yhteisö on oleellinen: kertomukset syntyvät esitystilanteessa ja siten yhteistyössä siihen reagoivan kuulijakunnan kanssa⁸⁷ (Hainsworth 1991, 6.) *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* ennen teatterimiehen mukaan ottamista venekunta itse vaikuttuu kuulemastaan kertomuksesta ja asettuu siten kuulijan asemaan. 12. runossa Homeroksen kertoma tarina Odysseuksesta lumoo venekunnan: he haluavat tulla sankareiksi eepokseen. Suhteessa todellisuuteen Homeroksen kertomuksessa lopuksi mainittu teatteriseurue on harhaan vievä koukku, johon venekunnan jäsenet tarttuvat ja jonka he tulkitsevat niin, että sankaruuden ehtona ja mahdollistajana on kyseinen teatterimies.

Kahdessakymmenessä ja yhdessä teatterimies rinnastuu ironisesti esittämisen ideaan, kun taas venekunnan miehet ovat herkkäuskoisia esittämisen kohteita . Vanhan miehen eli Homeroksen kertomuksen päätyttyä Miehenmetsä hämmentyy ja puhuu sekavia: (--) *jomalat syövät jomalia, / se on niitten tapa lisääntyä.// Niitten isä ei ole niitten isä, niitten äiti on neitsyt, / ne ovat mahdottomia ja lähtemättömiä.* (K 49). Hän ei ole ymmärtänyt vanhan miehen kertomaa. *Kahdenkymmenen ja yhden* käsikirjoitusversiossa on poistettavaksi merkitty ja lopullisesta teoksesta poistettu kohta heti vuohia kaitsevan vanhan miehen eli Odysseuksen kertomuksen jälkeen, jossa selitetään hämmennystä aiheuttanut ilmiö:

Teatteria, se tarkoittaa te-ateria, eli että meidät syödään,
ja sinut, se tarkoittaa minut, Kalastus sanoi.
Teatteria, sen uskon, ja se on sitä että joku on
joku toinen,
syö jonkun, jomalat, ja sitä ennen ihmiselle
on varattu tilaisuus puhua.

⁸⁷Hainsworth toteaa, että useiden modernia heroista epiikkaa keräävien ja tutkivien mukaan juuri kuulijakunnan antama palaute stimuloi ja muovaa epiikan esitystä ja siis esitettävän epiikan luonnetta. Hän siteeraa tutkijoita D.Biebuyck ja K.Mateane (*The Mwindo Epic from the Banyanga*, 1969) ja A.B.Lord (*Serbo-Croatian Heroic Songs*, 1954).

Mutta ei mitä tahansa.
Asiaankuuluvaa. (s. 43).

Kohdan poistaminen julkaistusta versiosta tähdentää myyttistä hierarkiaa ja eri todellisuuksien välistä ylittämättömyyttä. Koska *Kahdenkymmenen ja yhden* venekunnalla ei ole ymmärrystä esittämisen todellisesta, heitä itseään koskevasta luonteesta ja rakenteesta, he ovat yksioikoisesti primaariksi käsittämänsä informaation varassa. Miehenmetsä alkaa ottaa selvää Odysseuksen matkareitistä ja etenkin teatterimiehestä, josta vanha mies on Miehenmetsän mukaan kertonut Odysseuksen retkistä kertoessaan:

*Sinä sanoit että teatteriseurueeseen kuului yksi mies,
Niilin lähteillä käynyt.
Niilin lähteillä, tai niitten lähellä, tai ainakin
vähän matkaa joen keskijuoksua purjehtinut mies.*

*Niin, sillä kukaan ei käy niin kaukana kuin
epäonnistunut teatteriseurue,
niin kauan kuin sillä on toivoa jäljellä.
Vasta sen mentyä se yrittää takaisin kohti suuria keskuksia,
hyvin kaukaa etsittyään vihreitä
tallaamattomia niittyjä.*

*Jos tahdotte nähdä miehen joka on käynyt Niilin lähteillä,
ehkä ainakin lähellä niitä, ja ainakin
etäällä sen suistosta,
niin hän on se etsimänne mies.*

*Mutta ei se ole niin yksinkertaista.
Vuohia kaitseva mies piti tauon.*

Vaan teidän on palkattava hänet suurena teatterimiehenä. (K 49-50.)

Homeroksen neuvoa noudattaakseen venekunta lähtee etsimään teatteriseuruetta ja päätyy Termessoksen kaupunkiin, jossa eräällä seurueella on illalla näytös. Esitetään vallankumousta. Näytelmän keskeisenä henkilönä on bysanttilainen hallitsija Mikael VI, lisänimeltään Stratiokos eli Iäkäs. Samaisen hallitsijan syrjäyttäminen kuvataan *Neljässätoista hallitsijassa. Kahdessakymmenessä ja yhdessä* eri ajat ja tarinat yhdistyvät syklisesti toisiinsa: nyt teatterissa esitetään tulevaisuutta. Mikael VI:n esittäjä on palkattava Niilinmatkan oppaaksi muka suurena teatterimiehenä, vaikka hänet kuvataan *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* sangen kyvyttömäksi näyttelijäksi:

*Naurettava tyranni, jonka nimi on Mikael Kuudes,
tulee näkyville kuin virran tuomana,*

*niin että jos teatteri oli hiidenkirnu, joen pyörre
tai jokin muu sellainen, oli tämä Mikael
pyörteen keskellä, kiviä syövän vesipyörteen,
puita juuriltaan nostavan tuulenpyörteen silmässä.
Mutta ei hän ole myrskyn suu eikä sen ääni.
Hän on kurja näyttelijä. Hän on lehdetön seiväs
sillä kohtaa johon kohta on nouseva Vallan suuri rakennus.
Hän on omeletti joka syötetään sen munineille kanoille. (K 50).*

Mitä enemmän teatterimiehestä kerrotaan, sitä ironisemmalta hänen hahmonsensa alkaa vaikuttaa. Todellisuuden sekundääriys kertautuu ja muuttuu pian kokijansa nieleväksi silmukaksi (omeletti, säkki).

Jos näyttelijä on kurja, ei myöskään Mikael VI ollut esittäjänsä kyvykkäämpi. Psellos kertoo *Kronografiassaan*, että Mikael VI hallitsi makedonialaissuvun surkastumisen jälkeen ainoastaan yhden vuoden ajan (1056-1057), jonka jälkeen hänet erotettiin. Hän oli surkea hallitsija, ja osaltaan sen vuoksi Mikael VI:n vallasta syösseelle Iisak Komnenokselle oli luvattu Caesarin (lähes jumalallisen hallitsijan) arvo. (Ks. Sihvo 1980, 38-43.) Mutta *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* edelleen primaaria todellisuuttaan elävä venekunta noudattaa saamansa neuvoa, ja siksi näyttelijä ryöstetään kesken teatteriesityksen sulkemalla hänet säkkiin: *Se oli ainut keino, oi näyttelijä. Ja jos sinut / voisi ostaa, taivutella tai käskeä sinua, / et sinä olisi se mies jota tarvitaan tällä retkellä. / Sen takia sinut oli ryöstettävä, / lahjomattomuutesi takia. (K 52.)*

Historiallisen henkilön Mikael VI:n kohtalossa on merkittävää, että Bysantissa vallasta erottamisen jälkeen hänet pakotettiin pukeutumaan munkinkaapuun ja hän vetäytyi tämän jälkeen luostariin (Ks. Sihvo 1980, 39); *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* venekunnan miehet puolestaan sulkevat Mikael VI:n esittäjän säkkiin. Myös aiemmin *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* luostarilupaus esiintyy petoksen yhteydessä: Bysantista karkoitettu keisaritar Zoe näytetään kansalle nunnan eli Jomalalle myydyn naisen puvussa, mikä vertautuu hänen vangitsemiseensa. Säkki ja silmukka Haavikolla puolestaan viittaa yhden totuuden todellisuuden lisäksi sekä petokseen että itsepetokseen.

Kahdessakymmenessä ja yhdessä teatteri ja esittäminen ovat metaforia, jotka kuvaavat totuuden imitaatiota omiin tarkoituksiin. Manipuloitu tieto tekee katsojastaan kohteen, kun tämän on varsinaisesti osallistumatta otettava vastaan haluttu tulkinta tapahtuneesta. Manipulaation idea selittyy sillä, että autenttisessa myyttisessä todellisuudessa myytin rituaalinen esittäminen on maailmanjärjestyksen puolustamista, sitä uhkaavien tuhoavien voimien torjumista (Honko 1985, 55). Haavikon teoksissa käytetään ironista visuaalista kerrontaa, esimerkiksi lavastusta, kun halutaan kuvata valta-asetelmia ja etäisyyttä sekä erillisyyttä vallankäytön välineinä. Rituaalikuivat ja teatterikuivat puolestaan osoittavat, minkälainen voima haluaa niiden avulla vaikuttaa ja määritellä haluamansa järjestyksen.

Siksi *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* venekunnan miehet saavat ikään kuin itse lisää valtaa riistettyään teatterimiehen vapauden, vaikka he itse todellisuudessa ovat kerrotun tarinan vaikutettavissa. He yrittävät turhaan käyttää teatterimiestä hyväkseen. Ironisesti merkityksellisen sammon ja merkityksettömän teatterimiehen ryöstöissä huomiotaherättävää onkin venekunnan näennäisen aseman muutos: kun he vallankumouksia seurattessaan Bysantissa olivat tapahtumien sivustaseuraajia, teatterimiehen ryöstössä he ovat nyt toimijia, heillä on oma näkökulmansa. Ja kun mukaan ryöstetty teatterimies runossa 12 todistelee heille kyvykkyyttään, heidän osansa on edelleen hyväuskoisen teatteriesityksen vastaanottajan, mikä vertautuu nyt jo sokeuteen:

*Te olette löytäneet oikean miehen, niin että jos
teidän kohtalonne on sokea ja tarvitsee oppaan,
niin minut.
Sanon sen ihan nöyrästi, itseni edessä.
Repertuaarini on valtava, he saavat nähdä
kaksikymmentä vuotta
näytelmiä vilahtavan ohitse muutamassa hetkessä.
Nyt tunkeudutaan Afrikan sydämeen saakka. (K 52)*

Teatterimies jatkaa jakaen matkaa koskevia ohjeita:

*Meidän on mentävä jokea ylös sen vettä juomatta.
Siinä vedessä kasvaa lootusta.
Viiniä juoda, sekoittaa siihen ensin kastetta miekan terältä,
kilven pohjalle kokoontuvaa,
kylmän ja kuumen kohdatessa,
humalassa! Tulen sisässä! Sen suot! Niilin,
sillä se ei ole virta vaan hirviö!
Se ei lopulta ole perillä edes hirviö.
Niin, se on maailma.
Ja missä asennossa se synnyttää, sen saatte päätellä itse.
Siellä on verta imevien olentojen kotipaikka, ja
yksikin pisara verta,
jonka itikka, hevosjuotikas tai lepakko imaisee,
niin se on menoa sille.
Ja niin ihminen menee sinne minne hänen verensä.
Ne ovat hyvin lempeitä, verta imevät verenimijälepakot,
imettävät illan suussa hirviöpoikasiaan, ohuttukkaisia,
nämä neitsyt Maariat, nisisänsä neitsekkäistä,
maidolla valkoisella.
Jo niitten äidinmaidossa on veren humalluttava haju.*

*Minä vien teidät Niilin lähteille, pyytämättä muuta
kuin että saan puhua niille. (K 52-53.)*

Teatterimiehen ohjeiden mukaan Niilin vettä ei saa juoda siinä kasvavan lootuksen vuoksi. Egyptiläinen pyhä kasvi lootus esiintyy *Odyssiassa* mielenkiintoisessa yhteydessä: Odysseus eksyy merimatallaan Egyptiin, lootuksensyöjien maahan, mutta lähtee sieltä pois, sillä lootushedelmää syötyään ihminen unohtaa kotimaansa ja omaisensa, eikä kaipaa enää muualle. (*Odyssia* 9: 82-105). Lootus on siis todellisuudentunteen vievää mutta hyvää oloa tuottavaa huumetta, ja Haavikon myyttisessä tulkinnassa se vertautuu niin ikään toiseen todellisuuteen sulkevaan uneen. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* koko Niilin virta ja sinne tehtävä matka kuvataan paitsi pyrkimykseksi takaisin myyttiseen menneisyyteen⁸⁸, samalla vaaralliseksi unohduksen tilaksi: Egyptin maata ja sitä osaa Afrikkaa halkova Niili näyttää kartalta katsoen lootuksenkukalta pitkin kiemurtelevine varsineen ja suistoalueineen, jossa se levittäytyy ja haarautuu useiksi pieniksi joiksi. Kun *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* Bysantin kuvakudonnaiset ja historian kirjoittaminen ovat yritystä vaikuttaa muihin ja manipuloida mielipiteitä, ajattelua ja käyttäytymistä, Niilillä sama teema käsitellään metafyyysisesti. Tapahtuva todellisuuden unohdus on konkreettista joutumista toisen todellisuuden valtaan.

Niilinmatka vertautuu ekstaasiin, tuonpuoleiseen kokemukseen lootuksen humalluttavan voiman vaikutuksesta. Ekstaasi, ek-stasis merkitsee läsnäolevan tuolle puolelle pääsemistä, uudenlaista todellisuuden hahmotuskykyä ja pyhää yhtymistä toiseen maailmaan, jota kuvaa unen kaltainen tila. Myös transsendentin alkuyhteyden idea kerrostuu. Mutta toisin kuin myyttisessä todellisuudessa, *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* unohdusta ei aiheutakaan yhtyminen tai sulautuminen sakraalin transsendentin olennon kanssa, vaan sitä on itsensä menettäminen jonkin toisen valtaan (demoninen tila). Unelle vastakohtainen on veren menettäminen. Niilin syntymisen alue kuvataan *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* verta imevien olentojen kotipaikaksi. Verenimijäolennon imettyä ihmisen veren ihminen tulee olennon vaikutuspiiriin, kuten 12. runossa kuvataan: *ihminen menee sinne minne hänen verensä.* (K 52). Verenimijäolentojen valtaan joutuminen kuvaa siis paitsi itsen menetystä, myös halun ja riippuvuuden syntyä ja kierrettä. Enää ei ole merkitystä sillä, mikä syntyvän tarpeen kohde on, vaan tarve synnyttää jo kohteitaan.

Kun lepakko-kuva esittää samanaikaisesti imettävän että verenimijän, kysymys on myyttisen todellisuuden valheellisuudesta. Kun myytti houkuttelee palaamaan menneisyyteen (kuva poikasiaan ruokkivasta äidistä), se samalla tukahduttaa tässä hetkessä eletyn elämän. Lisäksi

⁸⁸Niili myyttisenä aiheena toistuu myös kirjallisuudessa. Tässä Mika Waltarin tulkintaa: Ken on kerran juonut Niilin vettä, hän kaipaa Niilin luokse takaisin. Hänen janoaan ei tyydytä mikään muu mainen vesi. (--) Kirkas oli nuoruuteni vesi, suloinen oli hulluuteni. Katkera ja hapan on vanhuuden viini eikä hienoin hunajaleipä vastaa köyhyyteni karkeaa leipäpalaa. Kääntykää vuodet, vierikää vastaani menneet vuodet, purjehdi Ammon taivasta lännestä itään, jotta vielä kerran saisin nuoruuteni takaisin. Sanaakaan en muuta, pienintä tekoa en vaihda toiseksi. Oi, solakka ruokokynä, oi, sileä kaislapaperi, antakaa minulle takaisin turhat tekoni, nuoruuteni ja hulluuteni. (Mika Waltari: *Sinuhe Egyptiläinen*, 1945)

Kahdessakymmenessä ja yhdessä esiintyy kuolevan heimon kuvana kuihtunut puu, joka symboloi ihmistä, josta veri ja muut elämänesteet eli mahdollinen hyöty on viety:

*Puita on kuolemassa, lukuisammin kuin elukoita,
puitten kuivuneita raatoja niitä useammin,
ja aluksi se ei koske yhtä pahasti. (K 53).*

Konkreettinen kuoleminen, elämänesteen menettäminen ja ihmisen itseä ilmentävän tajunnan menettäminen vertautuvat toisiinsa. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* syntymisen ja kuoleamisen ideat asettuvat vastatusten, lopulta on kysymys elämänkamppailusta. Niiliä pitkin kulkiessaan venekunta tulee tuntemaan itseään alkukantaisempia heimoja, joiden hädänalaista asemaa he opettelevat käyttämään hyväkseen, aivan kuten he itse ovat Bysanttiin tullessaan joutuneet heitä voimakkaampien ja edistyneempien vaikutusvallan piiriin.⁸⁹ Kilimandzaron rinteillä asuvan heimon kanssa käydään kauppaa heidän jumalastaan eli suuresta vuoresta, joka voisi vertautua egyptiläisten luomismyyttien alkuvuodesta nousevaan suureen Tatjenen-nimiseen kumpuun (Ks. Holthoer 1994, 58). Vuori oli myös kreikkalaisessa mytologiassa merkittävä, sillä jumalat valitsivat asuinsijakseen korkean paikan. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* vastalahjaksi vuoresta tarjotaan pientä messinkistä norsujumalaa sekä pientä laihaa tyttöä heimon uudeksi kantaäidiksi: teoksessa viitataan tytön naisjumalakseen ottavaan heimoon Kananpoika-Äidin heimona (K 55). Pieni laiha tyttö vertautuu tässä keskenkasvuisuudessaan Termessoksen teatteriesityksen uhkeaan raudansynnyttäjänaiseen ja salaperäisen keisarin hedelmällisiin naisiin. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* synnyttäjien kuvat esiintyvät tilanteissa, joissa niin vallan kuin konkreettisen sukupuutonkin näkökulmasta häviämisen uhka on läsnä. Kiero kaupankäynnin laki kuuluu, että sitä mitä ei ole, on myytävä toisille, jotta sitä itse voisi saada. Venekunta myy Niilinvartisille heimoille uuden syntymisen ideaa.

Samalla Niilin lähteet kuvataan tavoittamattomana synnyttävänä elimenä, eräänlaisena maailman kohtuna, josta koko maailma ja Niili sen myötä on syntynyt. Egyptiläiseen mytologiaan kuuluu vaikeasti suomennettava *kan* käsite, joka merkitsi kaikkea mahdollista elämänvoimaa, myös seksuaalista elämänjatkamisen kyvykkyyttä. Holthoer kirjoittaa, että *ka* tarkoittaa varsinaisesti siittäviä ja elossa pitäviä elämänvoimia, jotka säätelevät maailmanjärjestystä. Toisaalta ihmisen hallussa olevien elämänvoimien varastoa saattoi saada lisätyksi kuninkaan myötämielisellä avulla. (Holthoer 1994, 64.) Aivan kuten Bysantissa venekunnan tavoitellessa rikkautta keisarin valta kuvattiin kultaa synnyttävän sammon hallinnaksi, nyt Niilillä esitetään keisarin uhkeat, synnyttävät naiset synnytysvöineen

⁸⁹Tähän yhteyteen liittyy myös *Kahdenkymmenen ja yhden* runo 15, joka on lyyrinen muistoruno Kukurtajanpojalle eli primitiiviseen, häviävään elämänmuotoon kuuluvalle, haudassa makaavalle miehelle, joka on *ei-mikään, ei-kukaan*. Runo sijoittuu venekunnan matkaan Niilin lähteille tilanteessa, jossa neuvotellaan matkan varrella tavattavan kuninkaan kanssa matkan jatkumisesta ja jumalakauppojen muodossa riistetään vielä vähäisempää, alkukantaista heimoa ja siten edesautetaan sen surkastumista. - *Kahdenkymmenen ja yhden* syntyprosessissa runo on myöhäinen lisäys, sitä ei ole käsikirjoituksessa. Lisäys tähdentää toisaalta venekunnan muuttuvaa roolia ja hierarkkisuuden sekä hyötymisen ja häviämisen kiertokulun kasvanutta merkitystä eepoksen tapahtumakuluissa.

esimerkkinä eräänlaisesta muilta salatusta tuonpuoleisesta hedelmällisyydestä:

*Hyöty tulee siitä että hänen vatsanahkaansa
painuu kuvioita,
keisarin ja virtahevon.
Niin kuin rannalla nukkuvan naisen olkapään iholle painuu
merenkulkijan parran tiheikön kaikki oksat.
Siitä vyöstä hän tietää että jos hän vielä kasvaisi suuremmaksi,
hän kohta halkeaisi, synnyttämättä,
ja silloin on jollain tanssitulla laululla
yksinkertaisesti houkuteltava lapsi
maailmaan. (K 56.)*

Kuten Bysantin ja Ithakan kertoja-kutojienkin kertomuksen taustalla, myös Niilillä esitetyn rituaalin taustalla on näkymätön hallitsija, joka hallitsee syntymisen ideaa. *Kahdenkymmenen ja yhden* Niilinpurjehdus vilisee lisäksi samanistisia elementtejä: suuri joki, pohja, pohjatappi, tanssi, laulu ja auttajat. Samanistisen ideaan kuuluu ajatus monikerroksisesta maailmasta, joiden kerrosten välillä ainoastaan samaani pystyi kulkemaan: samaani oli eräänlainen yli-ihminen ja perimmäinen ihmistä koskevan tiedon haltija, joka ainoana yhteisössään pystyi ylittämään elämän ja kuoleman rajan. (Eliade 1974, 259). Haavikon tulkinnassa Niili-episodissa käsitelty kysymys synnystä, myyttisestä elämän kertaamisesta on biologinen: feminiininen voima läpäisee koko runoepoksen tämän osan. Kun Penelopen kangas merkitsi petosta ja petollisuutta, Niili-epiodesi puolestaan käsittelee lumoutumista ja sitä seuraavaa kuolemaa (vrt. Kukurtajanpoika).

Kahdessakymmenessä ja yhdessä myyttinen kuolemaa tuottava lumoutuminen on eepoksen tekstuaalisena strategiana myös eettinen: koska se merkitsee elämän ja itsenäisyyden menettämistä, Haavikon teosten vallanhaluisiin ja maailmaansa itse omassa tavoittelussaan rikkoviin henkilöihin ei voi samastua sankareina (sen sijaan sankariepiikka genrenä olettaa myös samastumismahdollisuuden sankareihin). Edelleen ironia on myyttiseksi luullun todellisuuden sekundääriksi osoittamisen strategia: sellaisena se estää sitä samastumista, mikä kuuluu myytin tai ekstaattisen vaikutuksen antamassa ohjeessa.⁹⁰ Haavikon myyttisissä teoksissa neljäs myyttinen taso mahdollistaa lukijan pääsyn tietämään enemmän ja oikeammin todellisuudesta kuin kertomuksen henkilöt, joiden pyrkimykset ovat selvästi näkyvillä.

Juonen tasolla *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* kerrottu sukellus myytin pyörteisiin päättyy ravistautumisella sekundääriin todellisuuteen, kun Miehenmetsän vaimo kuolee ja myyttinen

⁹⁰Haavikon myyttisten teosten ironia on tyypiltään lähinnä vakiintunutta (stable) ironiaa. Wayne C. Boothin mukaan vakiintuneelle ironialle on tyypillistä, että ironinen prosessi ikään kuin pysähtyy: kun merkityksen rekonstruointi kerran on tapahtunut, tekstuaaliset vinkit eivät enää ohjaa jatkamaan tulkintaa (Booth 1984, 6). Haavikon teoksissa ironinen suhde muodostuu ja samalla vaikutukseltaan rajautuu primaarin myyttisen maailman ja tehdyn, sekundäärin maailman välisessä suhteessa, ja laadultaan se on pikemminkin kätkeytyä kuin avointa.

ajan palauttamisen idea osoittautuu mahdottomaksi. Runoepoksen rakenteessa myyttisen todellisuuden vaihtuminen historialliseen näkyy siten, että tapahtumaympäristöksi vaihtuu Venäjän manner sotineen. Samalla kysymys sankaruudesta ja vallasta muuttuu historialliseksi, eli strategiat ovat toiset.

VENÄJÄN-RETKI, RUNOT 19-32

8. Historiallinen strategia : Venäjän retki ja vallan tiivistymät

8.1. Myyttisestä menneisyydestä myyttiseksi tulevaisuudeksi

Runossa 19 matka kohti Venäjää alkaa. Todellisuuskäsitystä koskeva muutos näkyy välittömästi *Kahdenkymmenen ja yhden* kerronnassa, jossa mennään nopeasti ja selittämättä aivan uuteen maailmaan. Ennen historian vyöryä muutos feminiinisestä maskuliiniseen ja primaarista sekundääriin kerrotaan kuitenkin myyttisin kuvin.

Samalla historiallisessa todellisuudessa siirtymä Venäjälle merkitsee uutta vallan keskittymistä. Bysantin Toisena Roomana vaalima Rooman valtakunnan perintö on niin ikään siirtymässä Venäjälle, jonka pääkaupungiksi muotoutuvasta Moskovasta tulee aikanaan kolmas Rooma . Alkuaan Euroopan valtioiden suurvallan muodossa sai alkunsa Kreikasta, tuhoutuneen Troijan raunioista. Vergilius kuvaa sekundääriepoksiksi luokiteltavan *Aeneis*-eepoksensa (ks. Honko 1987, 15) toisessa runossa Troijan tuhoa, minkä johdosta Aeneas joukkoineen jätti Troijan ja siirtyi Roomaan ja perusti sinne myöhemmin Rooman valtakunnan. Sivilisaation uudelleensynty kuvataan maskuliiniseksi. Aeneas pakeni Troijasta mukanaan isänsä, poikansa ja vaimonsa Kreusa sekä vanhat jumalat. Isänperintöä säilyttävä Aeneas kuvataan eepoksessa erityisen hurskaaksi. (*Aeneis* II:707-711.)

Vergiliuksen eepoksessa myös joukon sisäinen tuhattava vastavoima kuitenkin on tarpeen, ja se puolestaan kuvataan feminiiniseksi. Vanhaa maailmaa edustava Kreusa katoaa miesten matkasta, joko hän jää jälkeen eksyen tai kaatuu maahan. Miehet huomaavat naisen poissaolon vasta Cereksen pyhäkön luona. (*Aeneis* II: 738-744.) Kreusa kulkee kolmen sukupolven miehistä erillään ja katoaa arvoituksellisesti, ikään kuin symboloiden miesjoukolle ja itselleenkin tuhoutuvaa Troijaa ja menetettyä valtakuntaa (Con Davis 1993, 9). Myöhemmin matkan aikana Aeneaan kutsuessa Kreusaa tämä ilmestyy esiin surumielisenä haamuna ja käskee Aeneaan lopettaa suremisen. Kreusa ennustaa Aenealle tulevia kohtaloita, joihin hänen itsensä ei ole sallittu enää osallistua. (*Aeneis* II: 778-800.) Aeneaan Troijan tilalle perustama uusi valtakunta aloittaa Rooman tuhatvuotisen valtakauden Välimeren alueella, minkä jälkeen sen perintö siirtyy niinkään tuhatvuotiseen Bysanttiin, jonka loppukautta, voittoisan makedonialaisdynastian (867-1056) viimeisiä vuosikymmeniä *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* tarkastellaan. Haavikon runoepoksen Venäjällä, toisin kuin Bysantissa ja Niilillä, valtaa

synnyttävää voimaa ei kuvata enää feminiiniseksi, vaan se on häivytettyä. Kuitenkin Venäjän maa-alueetta on pidetty feminiinisenä Äiti maana. Yhteisen synnyn idea rikotaan suvun keskinäisissä sodissa.

Kahdessakymmenessä ja yhdessä sekundääriä todellisuutta enteilee ensin se, että venekunnan kollektiivissa on nyt mainittu uusia jäseniä: viisitoista alkuperäistä jäsentä, kaksi kotoa tuotua naista, mustia venemiehiä ja venemiesten naisia. Niililtä Välimerelle tultuaan tämä uudistunut venekunta jättää harhaista myyttistä todellisuutta kuvaavan teatterimiehen äkkiä rannalle, ja jatkaa matkaansa, köyhää menoa naamat noettuna kuuttomana yönä ohi Bysantin kaikkialle haarovien salmien kohti pohjoista. Pimeyden ja köyhyyden, feminiinisuuden ja maskuliinisuuden teemat kertautuvat: Tonavan lihaviinien kylien suistoon tultaessa nähdään lentäviä hedelmän muotoisia hedelmällisiä, lihavia lintuja, jotka vertautuvat naishahmoon ja kuuhun. Primaariin ja syntyyn viittaavan feminiinisuuden menettäminen ja köyhyys rinnastuvat edelleen runoepoksen lopussa.

Kahdenkymmenen ja yhden Venäjänretki kohti tulevaisuutta ja historiaa motivoituu lisäksi Miehenmetsän yksilötarinassa, sillä yöllä tämä leskimies on nähnyt unta venäläisestä työstä⁹¹. Kuitenkin venekunnan tultua Venäjälle aika ja olot osoittautuvat odotettua erilaisiksi, aivan kuten tapahtui heidän Bysanttiinkin saapuessaan. Unessa näkemänsä tytön löytämisen ja saamisen sijaan Miehenmetsä muu venekunta muassaan joutuu sotatantereelle. Todellisuutta ei enää hallita feminiinisin vaan maskuliinisin strategioin, ja taas venekunnan todellisuuskäsitys edustaa mennyttä maailmaa.

Vergiliuksen sekundäärin eepoksen mukaan suurvaltiuden synty on korosteisen maskuliinista luonteeltaan. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* feminiinisellä ja maskuliinisella synnyllä niin yksilön kuin yhteisönkin kannalta on merkityseronsa: feminiininen edustaa primaaria ja maskuliininen sekundääriä, mistä esimerkkinä on myytin siirtyminen eepokseen ja historiaan ja muuntuminen historian käyttövoimaksi. *Kahdenkymmenen ja yhden* venekunnan vaiheita on seurattu primaariin tilaan vertautuvasta eriytymättömyydestä edeltävästä kollektiivisuudesta kohti historiaa, missä kehityksessä kollektiivisuus on merkinnyt eräänlaista neutraalia tilaa. Se on muodostanut eräänlaisen jatkumon, mikä on toteutunut yksilöiden korvautumisena uusilla yksilöillä. Sekundäärin maskuliinisuuden merkkejä siihen on tullut vasta kun kollektiivin on alettu nähdä käyttävän valtaa yksilöihinsä, toisin sanoen tilanteessa, jossa on tultu osaksi sekundääriä todellisuutta. Sama muutos näkyy suhteessa feminiinisyteen. Kun *Kahdenkymmenen ja yhden* alkupuolella, Bysanttiin ja Niilille sijoittuvissa runoissa naiseus merkitsee tavoiteltavaa maailman uusintamisen kykyä ja se on läsnä niin naishallitsijoiden kuin sammon kuin muidenkin synnyttäjähahmojen muodossa, sen sijaan historiaan ja Venäjälle

⁹¹Näki Miehenmetsä unta pitkistä tytöistä, kapeasta,
isokasvoisesta, isorintaisesta,
jotka rinnat ovat yhtä laajat kuin kasvot, lautanen,
kasvot tasaiset, nenä pieni,
nenä nykerö. (K 76)

tultaessa samaa mahdollisuutta ei enää ole.

Pian venekunnan ohitettua viimeisen myyttisen todellisuuden maamerkin, lihaviin lintujen suiston, pajukosta ilmestyy onneton joukko huonokuntoisia kiovalaisia sotilaita, jotka ovat tulossa surkealta kostonyritysmatkalta Bysantista. Historiallisesti ollaan vuodessa 1043, mihin viittaa Pselloksen lisäksi myös Venäjän vaiheita vedenpaisumuksesta Kiovan valtakautteen kuvaava *Nestorin kronikka*⁹². (*Kahdessakymmenessä ja yhdessä* kuvattujen Venäjän tapahtumien osalta ks. liite IV). Runoepoksen kertoja ottaa kantaa näiden läähättävien ja hoipertelevien miesten näkökulman mukaantuloon eepokseen, sillä miehet *eivät näyttäneet oikeilta vaan melkein poispyyhityltä riviltä miehiä* (K 74). Ollaan maskuliinisessa todellisuudessa, johon voitettut eivät kuulu. Venekunta antaa Afrikasta tuomansa mustat miehet apuun kantamaan kiovalaisten kuolevaa päällikköä, mikä vertautuu petokseen ja kiovalaisten myöhempään kuolemaan. Runoepoksessa kiovalaisen sotajoukon pettäminen on strategia, jolla venekunta nostetaan ikään kuin osaksi maskuliinista todellisuutta. Sen sekundääriseen, hierarkiseen todellisuuteen kuuluu välttämättä jonkin voittaminen, jotta olemassaolo olisi ylipäättään mahdollista. Samalla tapahtuu taite myyttisestä kohti historiallista. Saavutetun itsenäisyyden merkiksi venekunta on kontaktissa runoepoksen kertojaan:

*Ja meren yli, sen rantaa seuraten, jokea ylös,
ja tässä,
he kuuntelivat tämän selostuksen tähän saakka,
hyväksyivät sen.*

*Mutta sen kaiken minkä he nyt tiesivät menneistänsä,
tulevista ei mitään, ei mitään,
ei veneen mitan vertaa. (K 76)*

Tavoiteltua harmonista tasapainoa menneen, nykyisyyden ja tulevaisuuden suhteen ei kuitenkaan kestä kuin hetken, taitoksen myyttisestä historialliseen todellisuuteen. Varattomina ja syksyn tullen he palkkautuvat Kiovan Jaroslaville (historiallinen Jaroslav hallitsi Kiovaa vuodet 1034-1054). Jo *Nestorin kronikka* mainitsee yhteyden kiovalaisten ja suomalaisten välillä: vuonna 1042, siis vuotta ennen *Kahdenkymmenen ja yhden* kiovalaisten Bysantin-retkeä, Vladimir Jaroslavinpoika lähti sotaretkelle jaameja vastaan ja kukisti heidät. Nämä jaamit olivat joidenkin tulkintojen mukaan hämäläisiä eli suomalaisia. (*Nestorin kronikka*, s. 99, ks. Sihvo 1980, 133).

Ennen kuin *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* käydään seuraamaan Venäjän hallitsijasuvun

⁹²Muinaisvenäläinen *Nestorin kronikka* (Povest vremennyh let) sai nimensä oletetun tekijän, kiovalaisen munkki Nestorin mukaan. Kuitenkin tämän kahtena käsikirjoituksena säilyneen teoksen tekijä ja alkuperä ovat kiistanalaisia. *Nestorin kronikka* on kirjoitettu vuosien 1040-1120 välisenä aikana; viimeinen merkintä on vuodelta 1110. Nimensä mukaisesti Nestorin kronikka sisältää historiallista materiaalia, mutta myös venäläisen kansanperinteen satuja, legendoja ja tarinoita, ensi kertaa kirjallisessa muodossa.

keskinäisiä mitteloita, myyttinen ja historiallinen todellisuus, venekunta ja Kiovan hallitsija ottavat vielä toisistaan mittaa. Myyttinen todellisuus on tuomittu häviämään ja myyttinen omaisuus menetettäväksi. Kiovalaisen sotajoukon jälkeen 19. runon lopussa kerrotaan Jaroslavissa nouseva halu sankaruuteen, jonka on määrä taltioitua ikuisiksi kertomukseksi hopeahaarikan kylkeen (vrt. hopean sekundääri merkitys Haavikolla). Runoepoksen 20. runo kuvaa kohtaamisen Harald Ankaran ja Jaroslavin välillä; venekunta vertautuu tässä Bysanttia ryöstelleeseen Haraldiin. Näkökulma on Jaroslavin, joka haluaa kuulla Haraldin kertovan matkoistaan. Kysymys lienee ansasta. Jaroslav vetoaa Haraldin onneen ja houkuttelee tämän siten avautumaan. Jälleen petos kerrosta todellisuutta. *Harald Ankaran* saagassahan Bysantissa samanaikaisesti palkollisena ja ryöstelijänä esiintynyt Harald lähetti ryöstämänsä aarteet turvaan Kiovaan, sen hallitsijan Jaroslavin huomaan, mikä yhteys myös osaltaan kytkee *Kahdenkymmenen ja yhden* Bysantti- ja Venäjä-jaksoja toisiinsa. Siteeraan 20. runon kokonaisuudessaan:

*Jaroslav, Harald Ankaralle, vasta tulleelle,
etelästä tulleelle.*

*Sinä, onnesta tehty, sinä osutit itsesi Bysantiin
juuri niinä vuosina kun siellä kahdessa vuodessa
hallitsi neljä hallitsijahuonetta, ryöstön loppuessa
se vasta alkoi,
niin taajaan ei osinkoa ole jaettu ennen,
niin, mikään lasti ei täytä laivaa niin tarkasti kuin onni,
hyvä ettei se pudota miehiä yli laidan,
ei, ei kulta, ei, ei vilja, ei nahat, merenpihka,
syöksyhampaisten syöksyhampaat,
vaikka niitä lämmittämään
lastattaisiin yhtä monta mustaa orjaa,
kuin syöksyhampaita, keltaista luuta, tai villoja väliin,
ei silti, eivät ne täytä laivaa niin tarkasti
kuin sinun onnesi.*

*Kerro sinä minulle keisarittaresta, että millainen
Zoe on nainen?
syöjätär, harvahammas, hymyilee Pohjan akka?*

*Ja Harald Ankara alkaa kertoa. Istuvat iltaa,
juovat yötä. (K 76).*

Kiinnostavaa on, että SKS:n Kirjallisuusarkistossa olevassa käsikirjoituksessa Haraldin ja Jaroslavin keskustelu on esitetty, kun runoepoksen julkaistusta versiosta se on Jaroslavin aloitusrepliikkiä lukuun ottamassa poissa. Kun muuten *Kahdenkymmenen ja yhden* julkaistu

versio on käynyt läpi vain vähäisiä muutoksia verrattuna koneella kirjoitettuun käsikirjoitusversioon, tämä laajahko poisto ilmenee runoelmassa vastakkain asettuvien todellisuuksien kannalta sitäkin merkittävämmäksi. Käsikirjoituksessa runo jatkuu säkeen kuin sinun onnesi jälkeen Haraldin kertomuksella seuraavasti:

Harald sanoo.
Kolme palatsinryöstöä, olivat Hyvät Ajat Bysantissa,
niin uskollisesti oli ilo palvella
niin lyhytaikaista hallituskautta,
ja silti, syytti keisaritar Zoe minua kavalluksesta,
että en olisi ottanut kaikkea mitä minulle kuului,
olisi oikea syytös, sillä minä jaoin merien takaa
tuodut ryöstösaaliit Bysantin kanssa,
siinä suhteessa kuin meillä oli varoja, hänellä, Bysantilla,
ja minulla.
Yhtä vähän minulla oli syytä jakaa itse
ryöstettyä
kuin jakaa sitä sinun kanssasi, Jaroslav, lukko.
Minun päätäni särkee kun siellä on säilytettävä
varmaa tietoa siitä mitä minä lähetin tänne, säilyyn.

Jaroslav sanoo.
Viisaasti tehty, ja monesti olen miettinyt että hyvä
ettei maani ole laiva, se olisi uponnut.
Se olisi uponnut saaliin paljoudesta, jota sinä lähetit,
riittää meille, että saan kymmenen osan säilytyspalkkaa,
jos sinulla ei ole mitään sitä vastaan, niin kuin
on sovittu.
Ja jos se sopii, niin minä toivon että sinä
olisit valloittanut koko maailman kaupungit, paitsi tätä.

Harald sanoo.
Afrikan kaupunkeja, kreikkalaisen meren saariston kaupunkeja,
lujasti linnotettuja, kova työ, se
hedelmien korjuu.
Pidin järjestystä Pyhällä Haudalla, naulautin ristille
epälukuisen määrän ryöväreitä, rosvoja, kiihkoilijoita,
nyt siellä on puhdistettu tietä kulkea sinne rannikolta,
myin sen verotusoikeuden järjestyksenpitoa vastaan,
ja tiettyä korvausta vastaan yhdelle yhtiölle,
sille pyhälle seuralle, synnittömälle puolueelle,
pientä kauppaa hampaisiin saakka aseistautuneen kanssa.
Ei sinne suojelualalle enää ikinä pienyrittäjä tunge,
se on isoa kauppaa.

Jaroslav sanoo.
Kaikki se mitä sinä olet tänne lähettänyt on kirjattu,
velkapuolelle, velaksi sinulle, palkkio saatavaksi,
minun saatavakseni sinulta.
Sinä et voi tietää miltä tuntuu olla mies
joka ei työstä
kaikkea mitä saa käsiinsä.
Älä huolehdi! Minun muistini on hirveä, itseäänkiduttava,
ja se luetaan minulle hyväksi, hyväkseni, kerran.
Mennään katsomaan.
Minulla on täällä vartioimassa miehiä
jotka ovat Bysantin kaupungissa vahtineet
Rahapajaa, Porttia, Palatsia.

Mutta vankilaa vahtii Bysantti itse, miehinensä.

Harald sanoo.

Minä tiedän sen. Minä olen istunut siellä,
minä tahdon
päästä aarteisiini.

Jaroslav sanoo.

Sinä olet liian kiireinen, suureksi mieheksi. Minä
annan sinulle tyttäreni vaimoksi,
niiltä osin norjalaisen,
niin kuin että minun äitini oli, ja vaimoni
norjalainen,
ettei sinun tulisi ikävä pitkällä matkalla
aarteittesi kanssa.

Hän tekee sinulle lapsia joista saat aina laskea
että montako osaa niissä on norjalaista, montako
kultaa ja hopeaa.

[Sinun laivaasi mahtuisi jotain mikä on rahaa
arvokkaampaa,
miekkää terävämpää, muureja kestävämpää,
isoja kirjaimia, piirrettyjä.
Isot kirjaimet, hulluja berserkkejä, eturiviin.- tämä osa pyyhitty yli]
Sanoo Jaroslav.

Kerro sinä minulle keisarittaresta, että millainen
Zoe on nainen?
syöjätär, harvahammas, hymyilee Pohjan akka?

Ja Harald Ankara alkaa kertoa. Istuvat iltaa,
juovat yötä. (s. 6-8).

Kahdessakymmenessä ja yhdessä venekunta ja Harald vertautuvat toisiinsa siten, että venekunta ilmentää primaaria todellisuutta, mutta Haraldin kertomus kertoo hänen sekundääristä maailman ja sen toimintatapojen hahmottamisen tajustaan. Ylläolevan osan poistaminen *Kahdenkymmenen ja yhden* 20. runosta muuttaa runoeposta siten, ettei julkaistu teos esitä tapahtumia Haraldin itse kertomana ja hänen näkökulmastaan. Lisäksi poistetussa käsikirjoitusversiossa Jaroslav esiintyy alkuaan ikään kuin tasavertaisesti keskustelemassa Haraldin kanssa, mutta vähitellen käy ilmi että hän pyrkii keskustelussa vaikuttamaan Haraldiin, saamaan tämän rikkauksia omakseen ja päätyy lopulta antamaan tyttärensä Haraldille vaimoksi välttääkseen tämän kaupungilleen muodostaman uhkan. Poistetussa osassa Jaroslavkin kertoo Haraldiin vetoavasti itsestään, ehkä viitaten aiempaan sotajoukkojensa häviämiseen Bysantissa (*sinä et tiedä miltä tuntuu olla mies joka ei työstä kaikkea*). Painetussa teoksessa Jaroslavin näkökulma kuvataan ainoastaan runon 19 lopussa, jossa vallan ja ikuisuuden himon kuvataan kehittyvän hänessä. Tämä teema esiintyy perusteellisemmin edelleen poistetussa osassa, jossa ilmaistaan selvästi Haavikon myyttisten teosten keskeinen mutta julkaistusta teoksesta ilmeisen häivytetty teema. Kultaa ahnehtivan Harald Ankan rikkaudet rinnastuvat elävään ihmiseen ja rakkauteen, jopa niin että Haraldia, hänen rikkauden himoan ja hänen perimäänsä kuvataan kultaiseksi tulevassa liitossa syntyvissä lapsissa. Toisaalta kulta rinnastuu sitä vieläkin arvokkaampaan kirjoitukseen.

Episodi jatkuu runossa 21, jossa Kiova kieltäytyy maksamasta venekunnalle heidän palveluksestaan palkkaa verukkeen nojalla. Haraldiin rinnastuva venekunta tulee Kiovassa muka vaihtuneen hallitsijan pettämäksi. Hallitsijan nimeä ei edes mainita, hän lienee edelleen samainen Jaroslav. Strategia näyttää paitsi vallankäytön taktiikkaa juuri kuluvassa hetkessä, myös esittää tekstuaalisesti sankarimyytin syntymisen yksittäistä, todellista henkilöä kuvaavasta tarinasta rakenteessaan abstrahoitua merkitystä sisältäväksi myytiksi. Tässä hallitsija alkaa abstrahoitua. Jaroslav houkuttelee Haraldin puhumaan imartelemalla tätä ja poistuu sitten itse venekunnan ja kertojan vaikutuspiiristä katoamalla kulisseyhin. Venekunnan primaari todellisuus ja köyhyys sekä Haraldin ryöstämät sekundäärit rikkaudet vastakohtaistuvat. Kiovaan ei mahdu rinnan kahta näkökulmaa, kahta hallitsijaa eli Jaroslavia ja rikkaasta Haraldia. Jo ennen Kiovan ilmoitusta palkanmaksun vaikeuksista kuvattu ympäristö viestittää epävarmuutta, sitä että venekunnan ei ole turvallista olla: *Villitty mielentila, täynnä kirveitä, ohutta lumisadetta.* (K 21). Runo 20 ja runon 21 alku ovat pareja, joissa toisin kuin runoepoksen kerronnassa yleensä on lainausmerkein merkitty Kiovan Jaroslavin puheet ensin Haraldille (venekunta Jaroslavin näkökulmasta) ja venekunnalle (venekunnan ja eepoksen varsinaisen kerronnan näkökulmasta). Sitaatein merkityt puheet merkitsevät petosta tai muuten kohteeseensa vaikuttava autoritääristä puhetta, jossa kuulijalla on ainoastaan vastaanottajan rooli.

Palkkaa turhaan odotellessa kuluu vuosisata, ja jossain vaiheessa venekunta lähtee Kiovasta ja tulee Novgorodiin. Heidän asemansa käy yhä vähäisemmäksi ja keskinäinen hierarkia katoaa: nyt heillä ei ole enää mukana kertojaa, vaan tarinaa muistellaan sana sanalta itse. Muistin olemassaolo osoittaa, että venekunnan kokemassa todellisuudessa on tapahtunut muutos. *Kahdenkymmenen ja yhden* kokonaisrakenteen kolmijako kertautuu runoepoksen Venäjä-jaksossa. Ensinnäkin venekunta häviää kulisseyhin samalla kun runoepoksen kertoja vetoaa suoraan näköaistiin: *kun näet heidät seuraavan kerran, ovat miehet poikiansa* (K 80). Vastakohtana venekunnan katoamiselle Venäjä-osiossa esiintyy kolme rinnakkaista myyttistä sankaritarinaa : konkreettinen kamppailu Venäjän mantereesta tiivistyy Tverin ja Moskovan välienselvittelyksi, toiseksi välittömästi vaikutukseltaan myyttisenä puolestaan esitetään Venäjän mantereella vaikuttava turkkilaishallinto (myyttisesti tataari) ja kolmanneksi runoepoksessa esiintyy villisika , eräänlainen metafyyssinen, nimeämätön hallitsijahahmo. Petollinen villisika on jalon ja uhrautuvan sankarin vastakuva.

Yhä monitahoisemmaksi ja monitasoisemmaksi käyvää todellisuutta kuvastanee sekin runoepoksen rakenteellinen piirre, ettei eri tarinoiden kertomista ole aloitettu selkeästi yksi kerrallaan ja eri runoihin jakautuen. Sen sijaan rinnakkaiset tarinat eli venekunnan häviäminen ja kolmen muun tarinan aloitus on kuvattu runon 21 lopusta runon 23 alkuun, ja samalla alustetaan Venäjä-jakson tulevia tapahtumia. Eri ruhtinaskuntien ruhtinaat odottavat ajan kulumista ja sukupolvien vaihtumista punoen juonia toistensa varalle. Tämän jälkeen eri suuriruhtinaskunnat esitellään. Jo tässä vaiheessa Moskovaan rinnastuu villisika . Runon 23 aloitus esittelee kolmannen myyttisen sankarihahmon, tataarin. Niin Moskova, tataari kuin villisikakin esittävät historiallisessa eepoksessa sekundäärin myyttisen strategian, eli tavan

jolla korosteisen sekundääri hakee valtaakäyttävää primaariin vertautuvaa statusta myyttistä kohti pyrkivässä todellisuudessa (taso 3). Lisäksi Haavikon runoepoksessa villisian voidaan osin nähdä edustavan myös tasoa 4, sillä 22. runossa se haluaa valittaa, ikään se ironisesti raportoisi vallasta kamppailijoiden pyrkimyksistä mutta samalla osallistuisi kamppailuun omilla pyrkimyksillään. Omalla petollisuudellaan villisika johdattaa käsittelemään sokeuden ja kullan merkitystä *Kahdessakymmenessä ja yhdessä*. Merkittävää lisäksi on, että eri rooleja sekoittavalla esiintymisellään se poistaa runoepoksesta mahdollisuuden yhteen eettiseen tulkintaan.

Kahdessakymmenessä ja yhdessä Tverin ja Moskovan kamppailua kuvataan runoissa 25, 27, 30 ja 31. Tataarista kerrotaan runossa 23 ja lyyrisesti tataaria kuvataan runoissa 24 ja 29. Runossa 26 on lyyrisesti käsitelty uskon ja toivon filosofia. Yksinomaan venekunnasta kerrotaan runon 21 lopun teemojen lisäksi Venäjä-jaksoa tasapainoittavasti keskellä, runossa 28, ja jakson alun runon 22 jälkeen villisika esiintyy Venäjä-jakson päätökseksi jälleen runossa 32. Rakenteellisesti venekunta ja villisika vastakohtaistuvat. Käsitelen seuraavassa kolme rinnakkaista tarinalinjaa järjestyksessä konkreettisimmasta myyttiseen, ensin Moskova ja Tver, sitten tataari ja viimeiseksi villisika; venekunnan osuutta käsitelen Venäjä-jaksossa ainoastaan suhteessa näihin kolmeen tarinaan, sillä muuta roolia sillä ei Venäjällä ole.

8.2. Moskova ja Tver: Kollektiivisesta harmoniasta veljessotaan

Kahdessakymmenessä ja yhdessä käsitelty historiallinen Venäjän suurvalta sai alkunsa, kun sen eri suuriruhtinaskuntia levittäytyvät hallitsemaan Kiovan suurprinssi Vladimir I:n (k. 1054) jälkeläiset. Aikaa myöten Venäjän sukujohtoisuuden kollektiivisuus ja harmonia kuitenkin rikkoutuu, kun hallitsijat kääntyvät toisiaan vastaan ja alkavat taistella keskenään alueen valtiudesta. Veljesvalta vaihtuu veljessodaksi ja tiivistyy lopulta kamppailuksi Tverin ja Moskovan välillä, mikä tutkimukseni kohteena olevien Haavikon teosten muodostamassa kokonaisuudessa enteilee teemana *Rauta-ajan* Kullervo-jakson ja *Kullervon tarinan* lähtöasetelmaa. Haavikon myyttisten teosten rakentumisen näkökulmasta veljesviha ja kollektiivi ovat strategioita käsitellä sekundääriin ja primaariin välistä eroa ja liikettä niiden välillä. Veljesviha osana valtakamppailua tuleekin Haavikon eepoksessa merkitsemään äärimmilleen vietyä sekundäärisyyttä vastakohtana primaariin todellisuuteen viittavalle kollektiiville.

Historiallisista lähteistä käy ilmi, että aluksi syntyvä Venäjän suurvalta kuvattiin yksimielisen harmonisesti saman suvun johtamaksi. Fennellin mukaan tämä johtui siitä, että 1000-luvun Venäjän hallinto perustui muinaiseen tapaan kunnioittaa klaanin vanhinta suvun päämiehenä⁹³.

⁹³*Nestorin kronikassa* kuvataan eräs suvun päämies jättämässä perintöönsä myöhemmille sukupolville: Vuosi 6562 (1054). Mahtavan Venäjän ruhtinas Jaroslav kuoli. Ennen kuolemaansa hän neuvoi poikiaan sanoen heille: Poikani, jätän pian tämän maailman; rakastakaa toisianne, sillä te olette täysiä veljiä, saman isän ja saman äidin lapsia. Jos te elätte keskinäisessä rakkaudessa, Jumala on kanssanne ja alistaa viholliset valtaanne. Ja teillä on rauha. Mutta jos te elätte vihassa, eripuraisuudessa ja riidassa, niin te itse tuhoudutte ja

Kun suku laajeni, nuoremmat miespuoliset suvun jäsenet saivat prinssin arvon ja johdettavikseen ruhtinaskuntia, mutta niiden hallitsijat ja alueet säilyivät alamaaisina suvun päämiehelle, suurprinssille. Venäjän valta oli konkreettisestikin veljesvaltaa: vanhan, kirjoittamattoman perimysjärjestyksen mukaan suurprinssin titteli ja valta sen mukana periytyi ei vertikaalisesti isältä pojalle, vaan horisontaalisesti, veljeltä toiselle käyden koko veljessarjan läpi. Vasta sen jälkeen valta siirtyi seuraavalle sukupolvelle, ensin vanhimman pojan pojille ja sitten toiseksi vanhimman pojille ja niin edelleen. Tällä omalla tavallaan solidaarisella ja hallitsijaperheen tasa-arvoisuutta korostavalla perimysjärjestyksellä oli kuitenkin varjopuolensa: parissa sukupolvessa kruunuun oikeutettujen joukko kasvoi suureksi, ja sitä myöten perheyhteys ja solidaarisuus saattoi kadota, kun suku alkoi keskenään taistella vallasta. Valtaan oikeutettujen määrää myös piti rajoittaa suvun sisällä, mikä entisestään erkaannutti suvun jäsenten intressejä toisistaan. (Fennell 1968, 17.)

Tämä Kiovan Vladimir I:n aikana vakiinnutettu järjestelmä pysyi siis pystyssä vain aikansa. Vielä 1200-luvulla Venäjän federaatiota hallitsi viime kädessä suurprinssi, suvun vanhin, ja hänen alaisinaan olivat suvun nuorempien jäsenten hallitsemat itsenäiset prinsipiitit, ruhtinaskunnat. (Fennell 1968, 27.) Kuitenkin ruhtinaskuntien prinsseillä oli tapansa ajaa oman alueensa etua yli muiden. Silloin tällöin ne saattoivat vahingoittaa yhteistä asiaansa nousemalla taisteluun toisiaan vastaan tai pönkittää omaa valtaansa pyrkimällä saavuttamaan itselleen tataarien suosion. (Fennell 1968, 29.) 1000-luvulta alkaen turkkilaiset tataarit nimittäin olivat saaneet yhä enemmän vaikutusvaltaa Venäjän alueella (Ks. liitettä IV). Niin ulkopuolinen uhka kuin suvun keskinäiset erimielisyydetkin ennustivat sukujohtoisen federaation kriisiä, ja sen huipentumina esiintyivät veljesmurhat.

Myös Venäjän valtakunnan varhaisista vaiheista kertovassa *Nestorin kronikassa* kuvataan veljesmurha tai sen aie ilmentämässä korostunutta vallanhalua. Esimerkiksi vuoden 1015 kuvauksessa kerrotaan Kiovaa haluavan Svjatopolkin viekkaudesta: -- *Svjatopolk alkoi miettiä mielessään: Tapan kaikki veljeni ja ryhdyn yksin hallitsemaan Venäjänmaata . Niin hän kuvitteli ylpeydessään tietämättä, että Jumala antaa vallan kelle haluaa, sillä Korkein asettaa ne kuninkaat ja ruhtinaat, jotka haluaa* (*Nestorin kronikka*, s. 91). *Nestorin kronikassa* Venäjällä vaikuttavia voimia kuvataan jatkuvasti paitsi tarinan tasolla Kiovan, lisäksi merkityksen tasolla kristittyjen Jumalan näkökulmasta, joka tässä teoksessa puolestaan on suurin mahdollinen ja lisäksi kulloisestakin hallitsijasta riippumaton pysyvä voima⁹⁴. Kronikan

tuhoatte myös maan, jonka isänne ja esi-isänne ovat suurella työllä hankkineet; eläkää siis sovussa veli veljeä kunnioittaen. (*Nestorin kronikka*, s. 103, suom. Marja-Leena Mikkola.)

⁹⁴Esimerkki Nestorin kronikan kristillisestä näkökulmasta: (Vuosi 6599/1091) Jumala lähetti pakanat kimppeumme, ei suosiakseen heitä, vaan rangaistakseen meitä, jotta pidättäytyisimme pahoista teoista. Jumala rankaisee meitä pakanoiden hyökkäyksellä, jotta ottaisimme rangaistuksesta vaarin ja palaisimme pahalta tieltämme. (--) Kun meitä rangaistaan, meissä herää usko, sillä olemme ansainneet joutua vieraan ja kaikista maailman kansoista jumalattomimman kynsiin. (--) Pakanoiden hyökkäykset ja heidän tuottamansa kärsimykset opettavat meidät tuntemaan valtaamme, jonka me vihastutimme, sillä vaikka hän ylisti meitä, me emme ylistäneet häntä, vaikka hän piti meitä arvossa, me emme pitäneet häntä arvossa, vaikka hän opetti meitä, me emme ottaneet opiksi, vaikka hän vapahti meidät, me emme palkinneet häntä, ja vaikka synnyimme uuteen elämään, emme kunnioittaneet häntä niin, kuin isää tulee kunnioittaa; me teimme syntiä, ja saamme siitä rangaistuksen. (*Nestorin kronikka*, s. 138-140, suom. Marja-Leena Mikkola.)

rakentumisen näkökulmasta vahva, pysyvä näkökulma luo hyvän ja pahan kategoriat, ja vastaavasti sen puuttuminen sekoittaa järjestyksen. Samaten Venäjän historiassa näkyvän veljesvihan aika tulee, kun vahvat ja luotetut hallitsijat ovat kuolleet ja jättäneet jälkeensä tyhjiön. Historia kertoo, että vuonna 1304 kuoli Venäjän viimeinen suurprinssi Andrei, ja samana vuonna alkoi Moskovan ja Tverin prinssien keskinäinen taistelu (Fennell 1968, 7), mikä johti myöhemmin Moskovan nousuun syntyvän suurvallan pääkaupungiksi.

Kahdenkymmenen ja yhden tulkinnassa Venäjän vaiheissa nähdään nopea siirtymä kollektiivisesta sukuhallinnasta veljesvihaan. *Kahdenkymmenen ja yhden* runossa 23, tataarin tulon jälkeen kuvataan Venäjän hallitsijoiden sukulinjoja, ja kerronta on toteavaa, eri suvun jäsenien vaiheita seurailevaa. Vähitellen näkökulma tiivistyy sinne missä lopullinen kamppailu vallasta käydään. Kiovan Jaroslavin pojanpojanpoika Vsevolod Suurpesä on Suzdalin hallitsijana, ja kun hän kuolee, hänen poikansa levittäytyvät hallitsemaan Venäjää. Suurpesän jälkeläisiä ovat myös serkukset Tver ja Moskova, jotka kuvataan vastakkain runon 25 alussa. He kasvavat, pyrkivät myyttisessä mielessä suuriksi:

*Moskova ja Tver, ne alkavat kasvaa, kasvavat
hitaasti.
Niin kuin serkukset, sisarukset, kaksoset
alkaisivat kantaa samaa lasta.
Niitä toisiinsa verrattaessa ne eivät näytä kasvavan.
Tapahtuu salassa.
Tataari katsoi silmiin, niin, vatsaan vilkaisuilla.
Moskova kasvoi kohdussa, salassa, hyvin isoksi.
Voima siihen virtasi maailman alkulähteiltä,
naisista jotka ahkerasti synnyttivät.
Nyt vuosisata vaihtuu, taas, sen numero kolmetoista
ei tiedä hyvää. (K 87).*

Vallan ja sen halun kasvaminen esitetään maskuliinisen synnyttämisen ja hedelmällisyyden kuvin. Moskova ja Tver paisuvat lapsesta, jota ne kantavat sisällään. Haavikon myyttisissä teoksissa miehen synnyttämisen teema merkitsee luonnotonta, vallanhimoista, mahdotonta tai tuhoa tuottavaa puuttumista olemassaolevaan todellisuuteen. Teeman käsittely jatkuu *Rauta-ajan* Ilmarin luodessa itselleen kullasta vaimoa. Tverin ja Moskovan kantama lapsi on yhteinen siinä mielessä, että he kumpikin haluavat syntyvän suurvallan omakseen, mutta siitä ei ole jaettavaksi.

Vasta toissijaisesti *Kahdenkymmenen ja yhden* 25. runossa kerrotaan näiden serkusten tai kaksosten biologisesta synnystä. Näkökulma on tämän jälkeen Moskovan Jurin, joka pyrki suurprinssin paikalle vaatimalla kruunua itselleen. Historioitsija Fennell kuitenkin kertoo, että tosiasiaa viimeisen suurprinssi Andrein jälkeen vuonna 1304 valtaan oli kutsuttu hänen ensimmäinen serkkunsa, Tverin Mikael; Moskovan Jurin sukuhaaralla ei ollut tradition mukaan oikeutta kruunuun, koska Jurin isä (Andrein nuorempi veli) oli kuollut ennen Andreita. (Fennell

1968, 60). *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* Moskovan Juri moittiikin kuoleman uskottomuutta itselleen: (--) *se erehtyi, otti isäni ensin, tai ehkä / isäni tuppautui veljeään ennen, ymmärtämättä / että olisi sopinut odottaa.* (K 88). Mutta vaikka Jurilla ei traditionaalisen perimysjärjestyksen mukaan olekaan oikeutta kruunuun, *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* hänen kuvataan vallasta kamppaillessaan syntyvän ikään kuin toiseen kertaan myyttisesti vallanpitäjäksi. Ensin Moskovan Jurin (k.1325) ja Tverin Mikaelin (k. 1319) kuvataan kasvavan voimiltaan tasaväkisesti, mutta sitten Moskova alkaa voittaa. Moskovan kasvaa myös konkreettisesti: Jurin ja Mikaelin kamppailun aikoihin sen väkiluku nousi, kun sen puumuurien suojiin paettiin tataarien hyökkäyksiä (Sihvo 1980, 136).

Tästä voi päätellä, että samaan aikaan Venäjän sukujohtoisuus oli rapistumassa myös ulkoisen uhan vuoksi. Näennäisen vapaata Venäjän mannerta piti pelolla hallussaan vieras valtiomahti, turkkilaiset. Vaikutusvaltansa kasvattamisen ohella turkkilaiset alkoivat 1200-luvulla valloittaa Venäjän alueita, esimerkiksi Kiova päätyi tataarien valtaan vuonna 1240 (Meyendorff 1981, 7). Lopulta tataarien valta Venäjällä kasvoi Fennellin mukaan niin, ettei yksikään suurprinssi voinut saada muiden prinssien tunnustusta osakseen, ellei Kultainen Orda⁹⁵ ensin suonut hänelle suosiotaan. Tästä syystä suurprinssi Andrein kuoltua Moskovan Juri ja Tverin Mikael matkustivat kumpikin viipymättä Kultaiseen Ordaan kilpailemaan suosiosta. (Fennell 1968, 61.)

Kahdessakymmenessä ja yhdessä kuvataan, kuinka Moskova ja Tver poimivat kilpaa suojiinsa itseään heikompia ruhtinaskuntia kuin sieninä syksyisessä sienimetsässä ja matkustavat lopulta tataarikaanin leiriin ratkaistakseen tataarin avulla keskinäisen valtakiistansa. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* tuomareita on kaksi, Kuolema ja Tataari. Tataarien leirissä Tver kertoo tuoreen unensa:

*Kahden ruhtinaskunnan syliruhtinaat tahtovat mennä,
Seitsemän Maan Napanuoranleikkaaja Akan luo,
imettäjän.*

*Kolme paria rintoja! Silti tulee riita.
Niin syliruhtinaat riitelevät, ja toinen
heti teloitetaan.*

Se toinen katsoo päältä. Ja yhtenä päivänä se teloitetaan.

*Moskova sanoi:
näe unia, Tver, ne sinussa käyvät toteen.
Ei korppien tarvitse lähteä tästä maailmasta ruuanhakuun.
Saavat olla varmoja että niille riittää ruokaa. (K 89).*

Tverin unessa myyttinen synnyttäjänainen kasvattaa ja ruokkii hallitsijoita, mutta myyttinen

⁹⁵Kultainen Orda eli Kultainen Sarvi nykyisen Istanbulin alueella tarkoittaa muslimien punaista puolikuuta ja myös paikkaa, jossa tataarihallinto sijaitsi.

pohjoiselle kauppavaltiolle sotakorvausvaatimuksensa, jotka ovat hirveät . Analogia Suomen ja Neuvostoliiton väliseen sotaan on ilmeinen; myöhemmin Novgorodista tulee äkkiä puolueeton . Välittömästi tämän jälkeen runossa 28 kerrotaan venekunnan venemiehistä, Novgorodin palkkalaisista, jotka kohtalaisen arvottomina on lähetetty saarretusta kaupungista vaaralliseen mutta sängen arkiseen tehtävään, joelle etelästä tulevaa viljalotjaa vastaan. Vareksenpoika saa solisluuhunsa nuolen ja kuolee. Lumen valkoinen, veren puna ja kuolemaa tuovan korpin musta rinnastavat Vareksenpojan ironisesti Grimmin veljesten sadun Lumikkiin, kauniiseen, kadehdittuun ja petettyyn.⁹⁶ Runoepoksessa sadun (tai satuun toimitettaessa lisätystä) moraalisesta todellisuudesta vain ollaan hyvin kaukana. Viljalotjaa vastaanottavat venekunnan jäsenet esiintyvät jäykkinä ja konemaisina viestinviejinä tietämättä kuljettamansa viestin sisällöstä, puhumattakaan että he voisivat itse siihen vaikuttaa. Alisteinen asema kertautuu: he ovat Moskovalle häviävän Tverin alistamassa Novgorodissa, ja siellä arvottomina palkkalaisina, kun suurvallat selvittelevät suhteitaan. Runon 30 lopussa Miehenmetsä, Isovarvas ja Yölintu vievät irvokasta sanomaa Tveriin, nimittäin Moskovan Jurin Tverin rauhanlähettiläältä irti leikkaamaa päätä.

Venekunnan saamat tehtävät alenevat myyttisessä hierarkiassa: ylhäisestä tullaan alhaisen kategoriaan, kunnes he lopulta ovat julman pilan välineinä. Kerronnan näkökulmat ja niiden vaihdokset kuvaavat kertovan rakenteen uskollisuutta sankareille. Yleensä epiikassa sankarien epäonni kuvataan tilapäiseksi vastoinkäymiseksi, josta on mahdollista selviytyä, ja mikäli epäonni jatkuu, sankari silti säilyttää arvonsa ja arvokkuutensa (vrt. esim. Harald Ankan saaga). Haavikon epiikassa näkökulmavaihdoksetkin myötäilevät petoksen ideaa. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* tämä vertautuu ironisesti siihen myyttisen sankarin rooliin, jota venekunta on kaavaillut itselleen.⁹⁷

Runon 31 alkusäkeet eroavat metrisesti muista *Kahdenkymmenen ja yhden* runoista. Nyt ollaan myös runokielen osalta Venäjällä: säkeet edustavat omanlaistaan grammaattisen parallelismin säätelemää vapaata bylina-mittaa (Viikari 1987, 33).⁹⁸ Runon säkeet jakautuvat pareiksi, joissa jälkimmäinen säe kertoo pääsääntä analogisesti. Toteava, lähes yksinomaan päälauseista muodostuva säemuoto sekä säkeiden muusta runoepoksen typografiasta poikkeava asettelu

⁹⁶Satu Lumikista ja seitsemästä kääpiöstä ilmestyi ensi kerran Jacob ja Wilhelm Grimmin kokoamassa ja toimittamassa teoksessa *Kinder- und Hausmärchen* 1812. Sadun alussa hyvä kuningatar toivoo tytärtä, jonka iho olisi lumivalkoinen, posket punaiset kuin veri ja hiukset eebenpuun mustat. Kuningattaren toive täyttyy, mutta hän kuolee tytön syntyessä. Uusi kuningatar on klassinen paha äitipuoli, joka kateellisenä yrittää tuhota häntä kauniimman Lumikin.

⁹⁷Tämänkaltainen ironinen asetelma, jossa sankarit suorittavat todellista tilannetta tajuamatta heille annettua tehtävää, toteutuu myös Haavikon Harald-näytelmissä, joissa hallitsijan ja hallittujen suhteet näytetään koomisina. Haavikon myyttisten teosten muodostamassa linjassa ironia taas käy vähitellen mahdottomaksi: *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* sitä vielä on (tosin ei enää teoksen loppupuolella), *Rauta-ajassa* sitä voidaan nähdä joissain tilanteissa samoin teoksen alku- ja keskivaiheilla, kun taas *Kullervon tarinassa* sitä ei ole lainkaan.

⁹⁸Bylina on venäjänkielisen kertovan kansanrunon nimitys. Se pohjautuu venäjän kielen olla-verbiin *byt* . Nimensä mukaisesti bylinoiden uskotaan menneisyudessa todella tapahtuneen. Venäläiset runonlaulajat kuvasivat niitä isien jättämäksi pyhäksi perinnöksi, josta ei saa jättää mitään pois. (Harvilahti 1985, 9.)

tähdentää tapahtumisen kiihtyvää luonnetta, mikä enteilee tapahtumasarjalle pian koittavaa loppua.

*Tataari käski Moskovan lähteä Kultaiseen Leiriin.
Tataari käski Tverin lähteä Kultaiseen Leiriin.
Lähti Moskova Kultaiseen Leiriin, suurella seurueella.
Lähti Tver Kultaiseen Leiriin, myöhään, syksyllä, lopulta.
Käytiin oikeutta Kultaisessa Leirissä, syksy ja talvi.
Kolmesta rikoksesta syytetään Tveriä
Kultaisessa Leirissä.
Neljännestä rikoksesta Tver tuomitaan, ei sitä sanota.
Neljäs rikos on Tverin mahtava mahti ja voima.
Siksi sai Moskova käskun mennä ja potkia hänet hengiltä.
Siksi sai Moskova itse potkia Tverin hengiltä
Tverin teltassa. (K 103).*

Runoon uuden tyylin myötä tulviva vierauden tuntu enteilee hallitsemattomuutta. Sota laajenee ja leviää pohjoiselle mantereelle: uusina, joskin vähäisempinä osapuolina nähdään Liettua, Pskov (Pihkova), Ruotsin Wyborg ja Norjan Bjarka. Kerronta palautuu vielä saman runon 31 loppupuolella, jossa runoepoksessa tulkitaan Tverin ja Moskovan välistä suhdetta:

*Miksi hävisi Tver, miksi Tver hävisi Moskovalle,
samaa verta ruhtinaat, peilikuvia.
Hopeasta taottuja, liekehtiviä yöpeilejä.
Tver oli se peili.
Tver katsoi Moskovaa aina, Moskova katsoi sen ohitse.
Niin Tver aina myöhästyi, oli aina paikalla. (K 106).*

Tverin ja Moskovan välisen suhteen kuvaus on ironista siksi, että tataarin kerrotaan käyttävän etenkin tässä runossa todellista valtaa: omalla tavallaan se Haavikon tulkinnassa tuhoaa sekä Tverin että Moskovan. Yöpeleinä ne molemmat heijastavat pimeää, tataarin vaikutusta, sen lisäksi että niiden välillä on peilaussuhde. Samalla kun Tver etsii itseään, omaa voimaansa ja valtaansa Moskovasta, peilaten itseään ja nähden itsensä tämän peilikuvana, Moskova katsoo ohitse, eteenpäin, se rakentaa omaa, mieleistä järjestystä tietoisena siitä, että Tver-peili seuraa sitä ja toistaa kaikessa sen liikkeitä. Yöpeilin kuvaama suhde on epäsymmetrinen: Moskova tekee jatkuvasti eroavaisuutta ja Tver itselleen sokeutuneena heijastaa sitä. Suhde näyttää kummallekin osapuolelle korosteisena tämän aseman suhteessa toiseen, tähdentäen ja osoittaen omaksuttua johtajan tai seuraajan asemaa. Tverin taipumus jäljitellä Moskovaa on itse asiassa myyttisen mallin mukaista jäljittelyä, mutta säilyttämisen sijaan se onkin jäljittelijää itseään tuhoavaa, pimeyttä.

Historia kertoo, että Moskova voittaa kahden viimeisen suvun jälkeläisen kamppailun Venäjän

hallinnasta. Vuonna 1328 Moskovan uudelle ruhtinaalle Iivana I:lle annetaan Kultaisessa Leirissä koko Venäjän suuriruhtinaan arvo, joka jää hänen sukuunsa. (Ks. liitettä IV). *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* sotilasliiton takeeksi osapuolet tekevät naimakaupan, eli sillä tavalla vahvistavat ja vertauskuvallistavat keskinäisen rauhansopimuksensa. Moskovan suuriruhtinaan Iivana I Kalitan (eli Kukkaron) tytär Helena naitetaan Tverin ruhtinaalle Vasili Mihailovitsille (Ks. Sihvo 1980, 142). *Hallitsee Moskovassa Minä. / Nai joku Hän Helena Ivanintyttären. Miksi? Miksi? / Joku on jonkun serkku, joku jonkun kolmas serkku. (K 108).*

Kahdenkymmenen ja yhden näkökulma tiivistyy voittaneen osapuolen ympärille. Samalla runoepoksessa muuten merkityksellinen feminiininen valta on korostuneesti osa maskuliinista omaisuutta, jota käsitellään naimakaupoin. Taistelun aluksi Moskova ja Tver personifioituivat, saivat erisnimisen luonteen ja runossa 25 Moskovan vasta-asetettu suurprinssi esittäytyi valtakuntansa nimellä *Sano Moskovaa Moskovaksi, se on minun ruhtinasnimeni. / Ei ole aikaa sievistellä, sinutella* (K 87). Taistelun lopussa Moskovan Juri on enää pelkkä Minä, pelkistynyt hallitsijan ja vallan yhteenliittymä vailla persoonallisuutta. Voitettu Tver on puolestaan etäisen välinpitämättömästi joku Hän, ja ennen oleellinen sukulaisuussuhde on enää eleeiton havainto kaukaisesta yhteydestä. Eepoksen kerronta tähdentää sisäistäneensä uuden valtahierarkian. Hallitseva subjekti on nostettu voittajien historian keskiöön, ja häviäjä eli voittamisen kohde puolestaan on sysätty tuntemattomuuteen, marginaaliin.

8.3. Tataarin synty: Mytologisoitu sekundääri todellisuus

Kahdessakymmenessä ja yhdessä primaarin ja sekundäärin eroavaisuus on mytologisoitu henkilöhaamoin: sen ääripäihin asettuvat primaarilla tapaa myyttinen kollektiivi ja sekundääri mytologisoitu tuhoaja, tataari. Historia kuvaa Moskovan voittajaksi ja uudeksi Roomaksi, mutta Haavikon *Kahdenkymmenen ja yhden* tulkinnassa on lisäksi kolmas jäsen, todellinen voittaja. Runossa 31 kerrotaan tataarin tuhoavan valtakamppailun lopuksi sekä Tverin että Moskovan. Tveristä tataari etsii pitkään syytä tuhoon, kun taas Moskova tuhotaan toisella tapaa, muistolla siitä että tataari on joskus hyökännyt myös sinne. Muistoksi jää ikuinen tataarin pelko. Runo loppuu: *Siitä saakka kun tataari poltti Moskovan, poltti, on Moskova joskus saattanut äkkiä nauraa, mutta ei hymyillä, ei itkeä, ei hymyillä eikä nukkua silmät kiinni* (K 107). Näin suurta pelkoa herättävä hahmo Haavikon teoksissa on väistämättä myyttinen, sillä se ohjaa niin ikään myyttiseen riippuvuuteen, aivan kuten Moskovaan nojaavan Tverinkin osaltaan. Toivon, vihan ja pelon kierteestä varotetaan Venäjä-jakson lyyrisessä runossa 26:

*Kun sinun ei tarvitse toivoa, ei tarvitse pelätä,
ei pelätä, ei vihata.
Kun sinun ei tarvitse pelätä, sinun ei tarvitse vihata,
eikä toivoa.
Sinun sinun ei tarvitse vihata, ei tarvitse pelätä,*

eikä toivoa.

Kun sinun ei tarvitse toivoa, sinun ei tarvitse toivoa,

eikä toivoa. (K 91).

Sekundääriin todellisuuteen tultaessa entiset uskon ja toivon rinnastuneet yritykset myyttiseen hyvään ja harmoniaan johtavatkin tuhoutumiseen. Lyyrisen runon kertautuvien syy- ja seuraussuhteiden viesti on, että myyttiseen vertautuva harmonia ei enää toteudu muuten kuin itsessä pyrkimyksenä stabiiliuteen.

Runoepoksen rakentumisessa tataarista tulee myyttinen hahmo, jonka vaikutusta niin Venäjän sotien keskinäiset osapuolet kuin venekuntakin heijastaa. Kun *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* Tverin ja Moskovan välinen kamppailu näytettiin niiden keskinäisenä välienselvittelynä ja sivusta tapahtumia seuranneita uhkaamatta, tataarin kohtaaminen puolestaan merkitsee välitöntä uhkaa jokaiselle tataarin kanssa kosketuksiin joutuvalle. Siten se alkaa merkitä absoluuttista paha. *Kahdenkymmenen ja yhden* sankaruuskäsitystä voi verrata John Miltonin kristilliseen renessanssiepokseen *Kadotettuun paratiisiin* (1667), jossa ei ole aikaisemmalle eeposperinteelle tyypillistä, konventionaalista sankaruutta, vaan varsinainen eepokseen kuuluva sankaruuden idea esiintyy ainoastaan Saatanan eli Luciferin hahmossa (Hainsworth 1991, 145). Sankaruus on teoksen tuhoava voima, jonka vaikutuksesta ensimmäisten ihmisten, Aatamin ja Eevan, harmoninen elämänmeno paratiisissa rikkoutuu.

Aiemmassa eeposperinteessä sankarien sinänsä kyseenalaisetkin työt on yleensä motivoitu vetoamalla saavutettavaan hyvään. Vaikka eurooppalaisen epiikan perinteen mukaan sankareiden luonteenpiirteitä ovat muun muassa moraalinen vahvuus, julma saaliinhimo sekä itsekeskeinen ja väkivaltainen tapa edistää omia pyrkimyksiä, he silti onnistuvat aiheuttamaan hyvää maailmassa: he ovat maailman kehityksen ja parantamisen asialla (ks. Hainsworth 1991, 5). Eri asia taas on, mikäli saavutettava hyvä ei ole teoksen maailmassa mahdollista. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* tataarin synnyttämä uhka on jo luonteeltaankin korostetun metafysisistä, se on henkisen vallankäytön tai pikemminkin vallankäytön synnyttämän uhan omaksumisen muoto. Uhka on mahdollista sisäistää niin, että pelko alkaa määrittää myös muuta kuin tataarin kanssa tapahtuvaa kanssakäymistä. Kun *Kahdenkymmenen ja yhden* kerronta noudattaa korostetusti kulloisenkin valtaapitävän näkökulmaa, tämä räikeä valinta luonnollisesti sulkee vallan kohteet sivuun tapahtumisen keskiöstä, ikään kuin sivuuttaen sankaruuden epätoivotut vaikutukset muiden mielistä.

Jotta tataari-hahmon kehitystä ja vastaanottoa muiden näkökulmasta voisi seurata runoepoksessa, on mentävä runoissa taaksepäin, Venäjä-jakson alkupuolelle runoon 23, jossa tataarit ilmestyvät Venäjän vaiheisiin heti villisian esittelyn jälkeen. Tataarit hyökkäävät 1200-luvun alussa Novgorodiin, jossa venekunnan miehet ovat palkkasotureina, ja hyökkäyksessä tataareille itselleen koittaa iloinen kevät, lisää valtaa:

Näin tataarien hyökkäys herätti tämän vuosisadan.

*Se herätessään tiesi mistä nyt on kysymys:
sitä ennen kuolleet niin kuin olisivat päässeet liian vähällä,
niin kuin eivät olisi tulleet tietämään
että kuoleamalla on nimensä,
ei sen sitä tarvitse itse sanoa, tataarin,
sen nimi kulkee edeltä.*

*Katsoo kauppias maailmaa rahanmuotoisesta ikkunasta,
katsoo ruhtinas maailmaa kypäränsä silmärei istä,
katsoo maailmaa nainen naisenmuotoisesta,
katsoo kronikoitsija maailmaa avaimenreiästä,
kypäröity teräväpiikkinen kypäröity kullattu torni,
sen silmänaukot, pahat, katsovat,
nuolia-ampuvat, luukutetut,
kultaiset sipulit, kypärä kattona, tornin
kultaiset rinnat joitten mustakultaiset
kärjet härnäävät Jomalaa.*

*Katsoo maailmaa rahanmuotoisesta korkeasta ikkunasta
Novgorod, kauas,
näkee suuren rysänsä, joen poikki vedetyn,
joka pyydystää kauppaa,
katsot mistä aukosta tahansa, sinun silmäsi
odottavat tataareja.*

*Kun sinä olet ajatellut että tataarien tulo merkitsee
täydellistä tuhoa,
kun sinä olet ajatellut että merkitsisiköhän se
täydellistä tuhoa,
nämä kaksi, sinun vaihtoehtosi,
ja sinä olet hävinnyt ennen kuin olet nähnyt yhtä tataaria.
Sillä tataari on nähnyt sinun sydämesi,
sinua tuntematta
hän tuntee sinun sydämesi.*

*Hän menee rauhallisesti levolle, sillä
hän tuntee vastustajansa.
Tataarit ovat olemassa jotta he osaltaan pitäisivät yllä
sinun käsitystäsi heistä. (K 82-83).*

Tässä historiallisessa tilanteessa tataarien valta oli Novgorodin kukistuttua todellista, mistä se kasvaa myyttiseksi. Kokemus tataarin vallasta täsmentyy vastakkainasettelussa, mikä samalla pakottaa myyttisen eriytymättömän tajunnan muuntumaan subjekti-objekti-suhteeseen siten,

että itse hahmotetaan jonkin vahvemman objektina. Runon loppupuolella tataarin läsnäolon vastaanottajaa puhutellaan sinäksi. Runoepoksen kerronnassa puhutellun ei ole mahdollista väistää, vaan tataarin vaikutus on kohdattava ja jo valmis tulkinta otettava vastaan. Samalla sinä viittaa myyttisen pelon Novgorodia ja venekuntaa laajempaan vaikutukseen. Kukin näkee maailman pelkojensa ja toiveidensa välittämänä, ja pelot ovat toiveita voimakkaampia. Pelon kohde muodostaa pelkääjän kanssa peilisuhteen, jossa tataaria katsova näkee tavoittamatonta ja siten oman pelkonsa, ja heijastaa näin itseään kielteisesti. Edeltä kulkeva kuoleman nimi viittaa pelon myyttiseen kertautumiseen. Se juurtuu katseesta kohteensa tajuntaan ja tuhoaa katsojaansa. Samankaltaista epäsymmetrisyyttä oli jo Tverin kokemassa suhteessa Moskovaan, ja nyt absoluuttisen häviäjän ja absoluuttisen voittajan välinen kontrasti vain suurenee.

Tataarin kerronnassa näkyy Haavikon tapa rakentaa historiasta myyttistä. Myyttistä on historiallisten tapahtumien välitöntä ja lyhytkestoista tapahtumista suurempi vaikutus, joka heijastuu niin menneeseen kuin tulevaankiin. Runoepoksensa myyttistä tulkintaa rakentaessaan Haavikko käyttää historiallisia tosiseikkoja entistäkin huolellisemmin. Kun esimerkiksi *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* Novgorodin hallitsija Jaroslav, Suurpesän pojanpoika ja Aleksanteri Nevskin isä, käy saamassa arvonsa tataarin kädestä, etelästä. (K 85), historia tosiaankin kertoo, että vuonna 1242 tataarikaani Batu käski Jaroslavin Kultaiseen Ordaan antaakseen hänelle, suuriruhtinaalle, suuriruhtinaan arvon (Sihvo 1980, 135). *Kahdenkymmenen ja yhden* myyttistä merkitystä taas on tataarin vallan kertautumisen kuvaus, kun tataari alistaa jo olemassaolevan hallitsijan antamalla tälle ikään kuin uudestaan hallitsijan arvon.

Niin Novgorodin kuin venekunnankin näkökulmasta tataarin valta selitetään myyttisesti ja asteittain syvenevästi siten, että runossa 24 kuvataan tataaria Novgorodin näkökulmasta ja runossa 29 taas venekunnan näkökulmasta. Molemmat lyyriset runot on kokonaisuudessaan merkitty lainausmerkein: ne ovat ikään kuin kuulopuhetta, osoitus kulkevasta ja yhä kasvavasta merkityksestä. Runon 24 verottaja-tataari rinnastuu Haavikon näytelmän *Harald Pitkäikäinen* (1974) nimihenkilöön, joka verottaa maataan vieden kaiken aina erilaista ennalta mietittyä verotusperiaatetta käyttäen riippuen siitä, onko sato huono, keskinkertainen vain hyvä. *Ei tule tataari kahta kertaa samasta syystä, sen verran kekseliäs*. (K 86).

Venekunnan näkökulmaa kuvaavaa tataarin syntyä (runo 29) edeltää ainoa yksinomaan venekunnasta kertova Venäjä-jakson runo 28, jossa venekunta on joella vastaanottamassa viljalotjaa saarrettuun ja sotakorvauksiin tuomittuun Novgorodiin. Vareksenpoika kuolee tällä reissulla verenhukkaan saatuaan solislauhunsa nuolen. Lyyrinen runo 29 esittää myyttisesti tataarin synnyn. Se pyrkii loitsuomaisesti vaikuttamaan tataarin kuolemaa tuottavaan voimaan. *Kahdenkymmenen ja yhden* tataarin luonnetta selittävän runon lainausmerkit rinnastavat sen muualta kuultuun ja siten omaksuttavaan tietoon, mikä tässä tapauksessa on myyttinen selitysmalli:

Hae esille verta lypsävä kivi, heitä se tuleen.

*Se on tataarin synnyttäjä, verta lypsävä kivi.
Maailmassa täytyy olla jossain kivi
joka lypsää verta.
Kivi sen täytyy olla, verta lypsävä,
tataarin synnyttäjä.
Mitä muuta tataari joisi?
Kuka sitä muu imettäisi, verta imevää?
Jos ei sen äiti, kivi? Kuka ruokkisi, kun se kasvaa,
jos ei sen isä, susi, shakaali, kettu
ruumiita syövä, repivä, kuljettava? Tataari. (K 98).*

Tataari saa myyttisen selityksen, kun sen voima käy ilmi. Varhaisessa myyttisessä, metonymisesti rakentuneessa maailmassa jokaiselle asialle ja ilmiölle on mahdollista selittää (myytin mukaan) täsmällinen selitys tai syy. Eliaden mukaan näin annetaan toistava merkitys kaikelle myöhemmälle luomiselle ja tapahtumiselle (Eliade 1958, 410-411). Tässäkin myyttisessä tataarin olemus selitetään selostamalla sen synty, äidin ja isän luonne, ja samalla tataari ilmiönä hyväksytään voittamattomaksi ja voittamiaan kohtaan välinpitämättömäksi, jopa tuhoavaksi demoniseksi voimaksi, sillä sen myytinkaltaiseen selitykseen sisältyy ehdoton olemuksen oikeutus. Siten myyttinen selitys rauhoittaa, luo näennäisen stabiiliuden ja neutraaliuden vaikutelman. Kuitenkin selittämällä tataarin myyttisesti tai hyväksymällä omaksutun selityksen venekunta tekee vain omaa tuhoaan, sillä myytin merkitys on kiinteä ja aina uudelleen kertautuva kerran tuonpuoleisen totuuden hyväksyessään.

Kahdenkymmenen ja yhden käsikirjoitusversiossa tämä tataarin synnyn selittävä runo on teoksen 27. runon lopussa; sen irrottaminen omaksi runokseen ja hieman etäämmäs, runon 28. jälkeen (runojen järjestysnumerot viittaavat julkaistuun teokseen) antaa sen kuvaamille asioille yksityisiä tapahtumia yleisemmän merkityksen, mikä kertautuu venekunnan myyttisessä tajunnassa. Runoelman kokonaisrakenteessa tataaria selitys vertautuu Niili-jakson runoon 15, muistorunoon miehelle joka on ei-mikään, ei-kukaan. Molemmat runot myös ovat myöhäisiä lisäyksiä tai muutoksia runoelman kokonaisuudessa. Runoissa asettuvat vastakkain häviävät, sukupuuttoon tuntemattomina kuolevat Niilin varrella asuvat alkukantaiset heimot (joissa venekunta osin näkee itsensä ja joiden kuolemaa se osittain edesauttaa heimoja riistämällä) sekä miltei tuonpuoleisessa voimassaan ikuisiksi kuviteltu tataari, venekunnan näkökulmasta absoluuttinen pelon kohde. Kyseisissä myöhäisissä lisäyksissä *Kahdenkymmenen ja yhden* kokonaisuus myös saa uutta myyttistä merkitystä: sekundääristä todellisuudesta muovautuu myyttisen mallin mukaan rakentuneessa venekunnan tajunnassa uutta primaaria merkitystä, myyttisesti ehdotonta, kyseenalaistamatonta ja aina ollutta totuutta, jolle annetaan myyttinen selitys.

Siten *Kahdenkymmenen ja yhden* rakentumisessa tataarilla on tekstuaalinen tehtävänsä. Ennen kuin venekunta palaa kotiinsa, heidän Venäjän-retkensä huipentuu tataarin kohtaamisen kokemukseen eräänlaisena tähän retkeen kuuluvana perimmäisenä kokemuksena, aivan kuten

he tulivat tuntemaan (kuulemaan) Niilin synnyttävän lähteen luonteesta täynnä verta imeviä ja imettäviä naarasolentoja ja Bysantin vallan sisimmästä sampona, joka synnyttää keisarille ikuista rikkautta. Halun ja toiveen kohteet, Bysantin rikkaus ja Niilin lähteet jäivät tavoittamatta, mutta pelko ja tataarin valta puolestaan tavoittaa heidät. Lopulta vasta kontakti tataariin on suora kaikessa ulkopuolisuudessaan ja tuloksena on maskuliininen tietoisuus hallitsemisesta ja orjuudesta. Tässäkin mielessä venekunnan sankaruuden synty on kollektiivista: he löytävät itsensä alistavassa maskuliinisessa suhteessa haluamaansa feminiiniseen naisenhahmoiseen sampoon kohdistuvan yhteyden sijaan. Tataari on siis kärjistetyn maskuliininen strategia. Viime kädessä kysymys on objektinkaltaisen aseman löytämisestä läpeensä sekundäärissä todellisuudessa. Tähän asemaan kuuluu myös erillisyyden, äärimmäisyyksiin vietyä vihollisuuden kohtaaminen vallan ja täyttymyksen objektien saamisen sijaan. Venekunta huomaa olevansa jollekin vihollinen ja siis vihattava, ja toiseksi se oppii näkemään kaiken itseään uhkaavan, ei-haltuunsaatavan toisen omana vihollisenaan.

Sama erillisyyden kokemus ja epävarmuus taas tataarille sen valtaa. Tataarin vaikutuspiiriin joutuvat ne, jotka kokevat itsensä epätäydellisiksi täydelliseksi kuvitellussa tai esitetyssä maailmassa. Tataarin katse siirtyy osaksi Venäjällä muukalaisten venekuntalaisten kollektiivisuutta ja sen takana piilevää tuntematonta aluetta, ikään kuin vastakohtana sille tunnetulle sekundäärille maailmalle, jonka hallinnasta parhaillaan soditaan. Tämä viattomuus eli toisin sanoen primaari todellisuus rinnastaa venekunnan *Kadotetun paratiisin* ensimmäiseen ihmispariin. Kun sakraalit ja demoniset tai Haavikolla feminiinisin ja maskuliinisin strategioiden kuvatut voimat taistelevat maailman hallinnasta, omaa itsenäistä roolia ei riitä muille.

Kahdenkymmenen ja yhden kerronta lisää Venäjä-jakson jälkeen vielä yhden näkökulman tataari-aiheeseen. Nyt ollaan runossa 33 eli kotiinpaluussa. Uuden itsenäisyyden aikana venekunnan jälkeläiset, muun muassa Vareksenpojanpoika, pojanpojanpoika, sen poika muistelevat, miten Vareksenpoika muinoin karkoitti kolmannella taikarahallaan tataarin Venäjänmaalta:

*Sen rahan heitti tuleen Vareksenpoika, niin, silloin,
muistatko, kun tataari poltti.
Ja toivoi! Hän toivoi hän että tataari ajaksi ikuiseksi
lähtisi näiltä porteilta.
Niin sillä tataarin kohtalo oli ratkaistu.
Kesti sen lähteminen monta sataa vuotta. (K 109).*

Muuten tataarivaltion myöhempää kukistumista ei kerrota *Kahdessakymmenessä ja yhdessä*. Omalle yhteisölle kerrottuna myyttinä tataarin karkoituksen merkitys on antaa yhteisölle sen tarvitsemää sankaruutta, kääntää näkökulma todellisiin tai kuviteltuihin omiin saavutuksiin. Syntyvä myytti voi olla vaikutukseltaan yhtä todellinen kuin tataarin myyttinen selityskin. Samalla tataarin myyttiset selitykset ja niiden omaksunta ja torjunta osoittaa, ettei ole yhtä hallitsevaa todellisuutta, jota runoepoksen kerronta välittäisi. On vain näkökulmia, joihin

kerronta antaa johdattaa itseään.

8.4. Neljäs jäsen eli villisika : Lahja, uhri ja hyväksikäyttäjä

Kahdenkymmenen ja yhden Venäjä-jakso aloittaa ja päättää kolmas myyttinen hahmo, villisika, joka ei esiinny aktiivisena osapuolena kamppailuissa. Siten se osaltaan kuvastaa Haavikon myyttisten teosten tasoa 4, jonka funktiona on osoittaa syntyvä sekundäärinen ja kohti primaaria merkitystä pyrkivä myytti. Mutta vain ironisesti villisian voi käsittää eettiseen strategiaan vertautuvaksi tekstuaaliseksi hahmoksi. Sen sijaan villisian uhriluonne avaa *Kahdenkymmenen ja yhden* uskon ja toivon filosofiaa.

Aivan kuten *Vanhassa Testamentissa* ennustetaan Jeesuksesta, *Kahdenkymmenen ja yhden* Venäjä-jakson alussa runossa 22 ennustetaan tämän itsekin jumala-nimisen, mutta nimeltä kutsumattoman (hepr. *Jahve*: minä olen) villisian myöhempi saapuminen tarinaan:

*Tulee vielä puhe villisiasta jonka nimi on.
Se on tähän saakka saanut odottaa vuoroansa.
Sille sattui se onni että se syntyi maailmaan.
Se halusi valittaa, valittaa keisarille.
Se tiesi että on kaupungeissa kultaisia kupoleja,
se tiesi, ne ovat keihäänkupuroita kärki ylöspäin
jottei Jomala viskaa kivellä, keihäällä tai Pojallansa.
Koska sille kaikki on mahdollista. (K 81.)*

Toisin kuin ihmiskunnan puolesta maailmaan kärsimään lähetetty Jumalan poika Jeesus, *Kahdenkymmenen ja yhden* myyttinen hahmo villisika haluaa valittaa oman osansa kehnoutta, kun se ei ole itse vielä saanut tarpeeksi haluamaansa. Samoin 25. runossa Venäjällä käydyssä Moskovan ja Tverin keskinäisessä kamppailussa voitoistaan jo varma Moskova yllyttää Tveriä pönkittämään omaa asemaansa, jotta Moskovan voitto Tveristä olisi entistä makeampi:

*Sika, korppi ja ruhtinaat syövät hautajaisissa eniten,
mutta ei sika silti ole aina kauaskatseisempi
vaikka se on paikalla ensin.
Ei vaikka se miten katsoisi kauas pitkin kärsäänsä
silmiään kohti raatoja tähdäten, en sanoisi
sitä kauaskatseiseksi.
Sinä voitat sen aina, Tver.
Tässä on Kultainen Leiri, puhu tässä. (K 90.)*

Kahdenkymmenen ja yhden 32. runon lopussa, ennen kuin runoelmassa siirrytään takaisin venekuntaan ja heidän kotiinpaluunsa, esitetään pakanalliseen voitonjuhlaan viittaava ateriatilaisuus. Moskova juhlii voittoaan Tveristä, mutta nyt todellisena voittajana onkin

villisika:

*Vaan on tullut jo aika kantaa sisälle Kultainen Tarjotin,
kultaisten kattojen alla,
se suojaa Kultainen Katto Taivaan Turhalta anteliaisuudelta,
Kultainen Vati suojaa maan ahneudelta.
Niin kannetaan sisään, Villisika, se,
näkee se liittolaiset, hymyilevät, vesikieliset,
se villisika, on se tullut perille, sen suussa omena, omena!
Sitä kannetaan suurella Kultaisella Vadilla,
korkeista ovista, avatuista, kynttilät nokiset,
ruhtinaat hymyilevät.*

Eikä se valita!

Se villisika jolle sattui se onni että se syntyi maailmaan. (K 108.)

Mytologiassa villisika uhrieläimenä liittyi viikinkien juhlallisuuksiin, jotka ajoittuivat usein ihmishenkiä vaatineiden ryöstöretkien jälkeiseen kotiinpaluun aikaan. Sika, etenkin urossika eli karju oli tyypillinen uhrieläin, kun viikingit viettivät voitonjuhlaansa Valhallassa. Vaikka villisika syötiin joka ilta, aamulla se taas oli elävä. Villisian syöminen viittasi ylösnousemukseen eli ikuiseen elämään ja se aiheutti soturille haavoittamattomuuden. (Davidson 1987, 46.)

Haavikon teoksissa ateriointi viittaa tappamiseen ja tuhoamiseen. Esimerkiksi Napoleonin epäonnistunutta sotaretkeä Venäjälle käsittelevän kuunnelman *Viinin kärsimykset Venäjällä 1812* (1981) käsikirjoitusvaiheen nimi oli Pitkä lounas ; kuunnelmassa ranskalaisten joukkojen paleltuminen Venäjän talveen vertautuu jatkuvasti kylmiin ruokalajeihin. Edelleen Haavikon runokokoelmassa *Toukokuu, ikuinen* (1988) on sika eli sinä tyrannin juhlapöydässä⁹⁹. Mutta siinä missä runon tyranni tai *Kahdenkymmenen ja yhden* tataarihahmo on perimmältä olemukseltaan muita voimakkaampi, kykenevä pelkoa herättävänä merkitsemään toisen ihmisen alemmakseen, tämä juhlallisuuksia varten teurastettu uhrieläin villisika puolestaan itse on ikään kuin tämän voiman tihentymä piikkeineen, joilla se on verhottu kauttaaltaan. Kun tataarin ylivoima nojaa suoraan ja yksisuuntaiseen vaikutussuhteeseen, hyökkäävyyteen sekä pelon synnyttämiseen, villisian käyttämä valta ja voima on monimutkaisemmin rakentunutta, osin piilotettua ja siten tulkintaa vaativaa.

Kahdessakymmenessä ja yhdessä villisian uhriluonne on harhaa. Uhrin käsitteeseen kuuluu omastaan antaminen ja vastuu toisesta ihmisestä. Kuolevainen ihminen voi antaa eli uhrata kaiken muun toisen hyväksi, mutta kuolemattomuutta hän ei voi antaa toiselle edes omasta elämästään luopumisellaan (Derrida 1995, 43). Mikään uhri ei voi siis vapauttaa ihmistä

⁹⁹*Tyranni on antanut piirtää väärän kartan / jokien sijainnista jotta ne eivät karkaisi./ Taistelu jakelujärjestelmästä on taistelua lähteistä. / Jos et ole osallisena jakelujärjestelmässä, / ei sinulla ole puheen paikkaa, / kun keskustelu koskee metsiä, lähteitä / ja virtaavia vesiä. / (-) hyvin katetulle persoonalliselle aterialle, / jonka päätteeksi sinut syödään. / Et voi puhua omena suussa.*

reaalisesta kuolemasta, vaan tähän vaaditaan yli-inhimilliset voimat. Esimerkiksi uhrilampaaksikin kutsuttu Jeesus pystyi nousemaan kuolleista. Kristillisen uhrin perikuva taas on *Uuden Testamentin* Jumalan pojan uhraus ihmiskunnan pelastukseksi. Tätä uhrin ideaa vasten korostuu *Kahdenkymmenen ja yhden* villisian kaksoisluonne, monikasvoisuus ja villisian sikamaisuus .

Kahdessakymmenessä ja yhdessä tuleva kamppailun voittaja Moskova vertautuu villisikaan, joka onkin ovelasti tekeytynyt uhriksi. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* varsinaista uhrautumista ei kuitenkaan tapahdu, sillä armeliasta ja rakastavaa jumalaakaan ei ole. Sen sijaan on olemassa erilaista hyötyä ja omaisuutta, jota tavoitellaan kaikin mahdollisin keinoin. Uhri merkitseekin yritystä manipulaatioon. Tässä kamppailussa jumalat ja jumaluudetkin ovat riistaa , ja lopulta yli-inhimilliseen tai jumalalliseen voimankäyttöön tähtäävä uhrautuminen (ja siten kohteensa sitominen) tulee merkitsemään erityistä vallankäyttöä.

Näennäisesti villisika antautuu muiden käytettäväksi, mutta todellisuudessa kultainen tarjotin ja vati suojaavat sitä muiden ahneudelta , jolloin se, syötäväksi ateriaksi tarkoitettu, onkin itse asiassa mahdoton syödä. Sen sijaan se antautumisellaan pystyy käyttämään toisia hyväkseen. Se saa niin taivaan kuin maankin asukkaat haluamaan itseään, jolloin se pystyy käyttämään näitä hyväkseen. Voimaltaan villisika on peilaavaa ihmistä paremmassa eli suojatummassa asemassa: villisikaa ei voi koskettaa saati haavoittaa tulella samalla itse pistetyksi. Manipuloidessaan toiset tarvitsemaan haavoittumiselta suojattua ja yhä lisää haluavaa itseään villisiasta tulee eräänlainen vallankäytön tiivistymä, jonka valta osaltaan rakentuu toisten tarpeista. Tämän kaksisuuntaisen vuorovaikutussuhteen tähden villisian vallankäyttö on huomaamatonta, näennäisen palvelevaa mutta silti ehdotonta.

Samantapaisia vaikutusrakenteita Haavikolla on myös muita. Bysantin vallanvaihdon kuvioissa teoksen runoissa 3-6 näkyy selvä uhrautumisen kuvio: hallitsijat vaihtuvat jatkuvasti ja toisten ihmisten tai jumalan symbolin (kirjon) käyttämisen vallan edessä uhraudutaan. Esimerkiksi keisari Mikael naulitaan puuhun kuolemaan kuin Jeesus (K 12), keisaritar Zoe myydään Jomalalle kuin nunna (K 19) ja sisarukset Zoe ja Teodora eivät osaa päättää, kumpi heistä hallitsisi, vaan he luovuttavat vallan vuorotellen toisilleen ja lopulta hallitsevat yhdessä, Bysantin kaksipäisenä kotkana (K 22-23). Keskeistä on, että oma tahto ja valta luovutetaan tai myydään pois, mutta uhrautuminen saa epäaidon kuvan. Bysantin Sammon tuottama ikuinen hyvä tulee sakraalin hyvyyden sijaan väärentämisestä . Sammon haltijan on mahdollista käyttää hyväkseen primaarin kokemustodellisuuden omaavia ja käyttää heitä tarpeisiinsa.

Kahdessakymmenessä ja yhdessä villisika on myös perimmäisen vallan symboli. Se vertautuu käsitykseen sammosta maailmanpylväänä: siinä missä sampo on maailmankaikkeutta pystyssä pitävä selkäranka , Villisika taas on kiero kasvanut elähti, joka saa voimansa hyötymällä muista. Edelleen villisika vertautuu myös Bysantin kullasta juopuneeseen turtaan keisariin sillä erotuksella, että villisika ei ole milloinkaan kylläinen, vaan haluaa aina vain lisää. Itse villisika välttää vaikutuksille altistumisen verhoutumalla kultaan. Juhlassa kultainen kuori-kirkko,

kultaan pakotettu, ikuinen ja keinotekoinen rakennelma tarjoaa turvan ja katseen suojan, se heijastaa vain katsojan turhaa tavoittelua. Jeesuksen uhrikuolemaan vertautuen villisika tarjoaa kuolemattomuutta runoepoksessa, jossa muun muassa Ikuisuutta on tavoiteltu. Siksi villisian uhrikuolema rakentuu merkitsemään ennen kaikkea hyväuskoisten petosta: yli-inhimillinen ja kullalla suojautunut myyttinen olento ei kuole, kun taas ihmiset ovat kuolevaisia. Toisaalta uhrilahjan antaminen synnyttää toiveen uhrin todellisesta vaikutuksesta, sillä uhriin sisältyy maaginen vaatimus tekoa seuraavasta muutoksesta haluttuun suuntaan.

Siksi *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* toivominen kielletään, sillä se on harhaista pyytämistä ilman takuuta todellisesta vastineesta. Kun Vareksenpoika Bysantin vankilassa ollessaan saa sotilalta kolme noiduttua mahtirahaa sisältävän kukkaron, sotilas evästää häntä niiden käyttöön: *Älä koskaan toivo, älä koskaan, älä mitään, älä ikinä* (K 34). Toivo esitetään toisen asteen uskoksi, sillä se on kadottanut suoran yhteyden kohteeseensa. Usko taas käsitteenä pitää sisällään oletuksen jumaluuden todellisesta olemassaolosta ja sen mahdollisuuksista ilmentää itsensä maailmassa tekemällä hyvää, eli toisin sanoen jumaluudelle oletetaan todellista valtaa. Toivo ei käsitteenä velvoita toivomisen kohdetta, toivoa voidaan, vaikka toivomus ei täytyisikään, kun taas uskoa ei ole ilman oletusta kohteen olemassaolosta tai toivotun toiminnan toteutumisesta. *Kahdenkymmenen ja yhden* kuvaamassa todellisuudessa toivon kiinnittyminen johtaa pelkoon ja vihaan (vrt. runo 26), kun taas uskon korvaa manipulatiivinen magia, etenkin rahan voima, tai petokset, joiden kohteeksi on helppo joutua. Tässä mielessä usko ja toivo vertautuu Haavikon näytelmissä esiintyvään silmukka-kuvioon (ks. Kinnunen 1977).

Villisian hahmo ei ole kuitenkaan yksitulkintainen. Villisika merkitsee *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* paitsi uhrieläintä, lisäksi myös mielivaltaisen väkivallan uhria. Kun venekunta on paluumatkallaan Niilin lähteiltä, se tapaa nääntyneen kiovalaisen sotajoukkion, joka on tulossa Bysantista kostoretkeltä (vuosi on 1054). Sotajoukko pyytää venekunnalta näiden orjat, mustat miehet, saadakseen kuolemansairaana päällikkönsä kannetuksi suon yli, jotta tämä tulisi haudatuksi kotimaansa multiin ja oikean kiven sisään. Miehenmetsä lupaa mustat miehet, mutta heti kun yksi mies joukosta kääntää selkensä juodakseen vettä virrasta, hänestä tulee villisika :

*Niin yksi heistä kumartui juomaan virrasta,
kourastaan, kiovalainen,
hänen selkäänsä nauliutuivat villisian piikit,
äkkiä, yksitellen, tiheästi niin kuin hän näkisi pahaan unta,
iskivät nuolet, äreät, yhdensuuntaiset jouhet,
pitkät, tärisevät,
selkään, kaatui suulleen jokeen, villisika. (K 76.)*

Uskon ja toivon filosofia saa tässä vielä konkreettisen kuvan. Luottavainen, toisen puheeseen ja lupauksiin uskonut mies tulee tapetuksi virtaan heti kun hän uskoo Miehenmetsän hänelle

antamaan apuun. Juodessaan virrasta hän kääntää selkensä, katsoo toisaalle ja paljastaa suojaattoman puolensa. Katteettomaan lupaukseen uskoneesta tulee itsestään uhri. Hän saa selkäänsä keihässateen, josta tulee hänen villisian piikkensä, kosketusta torjuva suojakuori, mutta todellinen suoja kohdistuu kuitenkin venekuntaan, joka näin pelottaa pois itseään mahdollisesti uhkaavan kiovalaisjoukon. Idean kehittelyä voidaan jatkaa vielä: toisten (primaari) hyväuskoisuus suojaa venekuntaa, joka voi sitä käyttää hyväkseen. Usko tarjoaakin suojan toiselle. Runoepoksen villisiassa tämä konkretisoituu voitonjuhlassa sitä ympäröivässä kultaisessa kuoressa.

PALUU KOTIIN, RUNOT 33-35

9. Myytti, todellisuuden kieltäminen ja halu

9.1. Kullervo-runo: Todellinen unohdettu primaari taso

Kahdenkymmenen ja yhden 33. runossa tehdään paluuta kohti kotimaata samalla kun toisaalla Venäjän suurvaltataistelujen päätökseksi vietetään voitonjuhlaa. Sammon tuottamien rikkauksien tai Kuolemattoman nimen saamisen sijaan he palaavat lähes tyhjin taskuin, mutta mieleltään muuttuneina. Mitä he näkevät kotiin palattuaan, vuosisatoja seikkailtuaan?

*He, lähtivät, neljä miestä, niin, nyt, koska
kaikki tapahtuu joskus.
Miehenmetsä, Isovarvas, Vareksenpojanpoika,
pojanpojanpoika, sen poika, rahat taskussa.
On rahoja, on taskussa, ja mielessä enemmän.
Ei sitä rahaa, toivoa, jota Vareksenpoika säilytti.
On rahallista rahaa. (K 109).*

Runossa kerrotaan, että vuonna 1041 alkanut sammonryöstöretki kesti kaksi vuotta ja että paluumatka vei 300 vuotta. Neljä miestä saapuu takaisin kotiinsa siis 1300-luvun puolivälissä. Ajan kuluminen ja sen aiheuttamat muutokset ovat väistämättömiä, venekuntakaan ei voi enää paeta niitä myyttiseen todellisuuteen. Tämän merkiksi Vareksenpojan toivomusrahat ovat korvautuneet oikealla rahalla.

Paluu on vähäeleistä, mikäli sitä vertaa runoepoksen alun myyttiseen soutumatkaan Bysanttiin. Nyt myyttisten rahojen korvautuminen oikeilla viittaa myös todellisuuskäsityksen muutokseen. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* venekunnan kehitystä kohti sekundääriin monimuotoisen maailman ymmärtämistä kuvaavat ne muutamat kohdat, joissa venekunta kohtaa itseään heikomman tai suojaattomammassa asemassa olijan. Haavikon teoksissa tämä näennäinen enemmän tietävän näkökulman saaminen on samalla taantumista. Se kuljettaa venekunnan yhä

etäämmäs omasta primaarista synnystään ja siten jouduttaa lopun tuhoa. Kotiin tullessaan venekunta kuulee kerrottavan tarinaa siitä yhdestä, joka ei vuosisatoja sitten lähtenyt heidän matkaansa vaan valitsi oman tiensä. Näin vastakohtaisena *Kahdenkymmenen ja yhden* kollektiivisuuden idealle yhden filosofia saa vielä uuden ulottuvuuden. Sen miehen nimeä ei mainita, mutta tapahtumakulkujen mukaan kyse on Kullervosta:

*Tulevat, tutustuvat, vieraina tuttuun maahan.
Kysyvät, kyselevät, hukkuiko se mies
jonka piti tulla mukaan, se jonka sijalle tuli
Käyrä, kaksosten isä.
Niin sekö?
Se unohti sinä aamuna vaatteensa rannalle, ui kauas.
Se jätti vaatteensa.
Se ei tahtonut lähteä, se oli sen asia.
Jokainen lähtee itse, menee sinne minne menee.
Se oli nukahtanut luodolle, lokkien sekaan, kirkuvien.
Se meni pahan emännän töihin,
sai leivän asemesta kiven,
meni paimeneen, iso mies, makasi sisarensa, Marjatan,
Marjatta tappoi itsensä,
tappoi se mies itsensä, pelkonsa hirtti, itsensä miekasti,
miekallansa. (K 110.)*

Kahdenkymmenen ja yhden Isä-Käyrä ja Käyrä-nimiset kaksospojat rinnastuvat *Rauta-ajan* ja etenkin *Kullervon tarinan* Kullervo-tulkinnan kaksosuuden, veljeyden ja kahden sukupolven välisen eron teemoihin. Tässä Kullervon vaiheita kerrotaan tapahtumat lakonisesti luetellen, vailla syyn ja seurauksen välisiä yhteyksiä. Käsittelytapa enteilee jo *Rauta-ajan* ymmärrystä vailla olevaa todellisuutta. Merkityksellistä on, että matkasta pois jääneestä Kullervosta kerrotaan ikään kuin takaumana vasta *Kahdenkymmenen ja yhden* lopussa, kun taas runoepoksen alussa kollektiivi kuvataan itsestäänselvänä myyttisenä kokonaisuutena. Tämä viittaa edelleen sekundääriin todellisuuteen. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* veteen muuta maailmaa väistänyt Kullervo on löytänyt tavan suojella yksityisyyttään muuttuvassa todellisuudessa, mutta siinä onnistumatta. Vaatteensa rannalle riisunut ja kauas merelle uinut mies rinnastuu *Kalevalan* Ainoon, joka myös valitsi oman tiensä. Merkityksellinen yhden filosofia jatkuu: ehkä juuri Kullervon hahmossa esitetään se tapahtumakulku, joka ohjaa venekunnan heimon kehitystä. Haavikon myyttisten teosten muodostaman kokonaisuuden kannalta aiheen käsittely jatkuu myöhemmissä *Kalevala*-aiheisissa teoksissa.

Ilman Kullervo-aiheen syventämistäkin runoepos voidaan tulkinta kokonaisuutena rakenteellisesti. *Kahdenkymmenen ja yhden* kompositiossa on merkitsevää symmetrisyyttä. Kun toisessa runossa esitellään yhteisön muodostavat miehet matkalla kohti sankaruutta ja ikuisuutta, toiseksi viimeisessä runossa taas esitellään mies, joka ei tahtonut lähteä toisten

mukaan. Runoepoksessa, jossa yhtenä pyrkimyksenä on myytin rakentaminen, paluu lähtösijoille nähdään syklisenä. Kotiin jäänyt Kullervo edustaa matkalaisille vanhaa, myyttistä aikaa, johon he palaavat ajassa taaksepäin kuten oikeat myyttiset sankarit ennen palasivat kohti uutta, hyvää alkua. Runoepoksen syklinen rakenne korostuu entisestään, kun verrataan ensimmäistä ja viimeistä runoa. Kun ensimmäisessä runossa mennään myyttistä menoa kohti Pohjolaa, runoepoksen viimeisessä runossa eli 35. runossa Pohjolaan liitetty myyttinen pimeä leviää arkaismilla kuvatuksi köyhyydeksi (*sendäh on tämä maailma köyhä...*) käsittämään koko tunnetun todellisuuden:

*Pohja, Pimentola, Vuojola, Pohjan pitkä lahti,
 Kultainen sarvi, kauhea kaupunki, ikikylä, niin,
 tulevat tuolle puolen linnan seinän, ulkopuolen Uuven linnan,
 Theodosiuksen muurilta Konstantinuksen muurille,
 laettomat pogostat, ikkunattomat kotiset siellä.
 Äijä on sinne tullehia, vähän on sieltä lähteneitä.
 Anni, Annukka, Anninen, Annukkainen Saaren neiti,
 Iso neiti impivöinen, ympyröinen, pikkurainen,
 se siinä katsottiin, kysyttiin, otettiin, jätettiin,
 vedenkylpijä neito, saaren niemessä kylpijä.
 Akka, syöjätär, Portto, Pimettolan pihkakynsi,
 Ukko, keisari, sokea ukko, Untamolan.
 Sampo, kirjokansi, siellä,
 lähetäh sitten tytön kera pakoh yöllä,
 sampo otetah matkahas, veneheh saih on sammin matkahasi,
 tulli luodest suuri tuuli, tulli uogu, vöttis aeru,
 kuin ois maalle päässyt, niin ois ollut vaikka kuinka
 rikas maakunta,
 sendäh on tämä maailma köyhä, meri pohatta,
 kun samppu mereh kaatui. (K 111)*

Vastakohtana runoepoksen kertovalle, kronikkamaiselle tyylille lopetusruno on vivahteeltaan lyyrinen, se kuvaa todellisuuden laatua. Runoepoksen edellinen lyyrinen runo on runo 29, jossa tataarin syntyä selitetään. Kertovassa (ajassa etenevässä) teoksessa lyyriset runot viittaavat syklisyyteen ja ajattomuuteen, niiden kuvaama merkitys on tapahtumista ikuisempaa ja siten primaariin todellisuuteen viittaavaa. Myös runossa 11 kerrotun sammonryöstöstä kertovan osion lopetuksen ja koko teoksen lopetuksen liittyminen toisiinsa kuvastaa runoepoksen rakenteessa todellisuuden järjestymisen periaatetta¹⁰⁰.

¹⁰⁰Vertailun vuoksi esimerkiksi *Kadotetun paratiisin* rakenne noudattaa tarkoituksenmukaisesti syntiinlankeemusta seuraavan pelastuksen ideaa: lopussa Jumala lupaa ottaa langenneet ihmiset takaisin yhteyteensä, joten eepoksessa esiintynyt keskeinen ongelma on ratkennut, jollei tapahtumien tasolla, niin ainakin filosofisesti.

Pirkko Alhoniemi on tarkastellut *Kahdenkymmenen ja yhden* lopetuksessa esiintyvää viittausta kertovaan kansanrunoon Anninkaisen virsi. Osaltaan Anninkais-viittaukset liittyvät Haavikon eepoksessa keskeiseen naiseuden tematiikkaan. (Alhoniemi 1985, 232.) Tämä Lönnrotin *Kantelettaressaan* Kestin lahjaksi nimeämä kansanruno kertoo nuoresta porvaristytöstä, joka Turun sillan päässä neuvoo nuoria tyttöjä olemaan luottamatta kestien (kauppamiesten) houkutuksiin (*Kanteletar* 1966, 290). Itse Anninkainen oli rakastanut ja elättänyt luonaan saksalaista kauppamiestä, joka kuitenkin oli lähtenyt matkoihinsa mahdollisesti jättäen isättömän lapsen jälkeensä. Kestin kerrotaan kyllästyneen talven aikana Anninkaisen holhoamiseen ja alkaneen toivoa Kiesukselta ja Maarialta kevättä, jotta pääsisi lähtemään veneellään matkoihinsa. Martti Haavion *Kirjokannen* kansanrunon versiossa kestin veneellä tapahtuneesta paosta (mikä taas vertautuu venekunnan venematkaan) vihastunut Anninkainen toivoo kostoksi tuulta, joka kaataisi miehen veneen (Haavio 1980, 105). Niin tapahtuu ja rikkautet vajoavat meren pohjaan. Merestä tulee rikas, kuten myös *Kahdenkymmenen ja yhden* loppurunossa. Anninkaisen virren eri toisoinnoissa Anninkainen vielä ilkkuu mereen hukkuvaa miestä.

Sen lisäksi että Anninkaisen virsi on didaktinen runo, nuorille tytöille suunnattua opetus- ja varoituslyriikkaa, se liittyy myös hedelmällisyysrituaaleihin.¹⁰¹ Hedelmällisyyteen ja kasvuun viittaa runossa käsitelty maan köyhyys ja meren rikkaus. Maskuliinisen ja feminiinisen tematiikka taas näkyy selvimmin *Kirjokannen* versiossa, jossa Anninkainen suoraan varoittaa muita tyttöjä noudattelemaasta miehen mieltä, kestin kieltä (Haavio 1980, 105). Jo ennestään vauraan Anninkaisen miehen houkutuksiin suostumisen kerrotaan johtuneen hänen kiinnostuksestaan kauppamiehen rahoja kohtaan, eli asteittaisesta turhamaisuuden tai ahneuden kasvusta. Haavikon *Kahdenkymmenen ja yhden* sampoa ryöstämään lähtenyt venekunta vertautuu petettyyn tyttöön, ei kliseisesti kuvattuun muukalaiseen, maskuliiniseen valloittajapetturiin. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* venekunta menettää sen mitä sillä oli (primaarin itsenäisyyden ja koskemattomuuden), mutta ei saa toivomaansa (sampo, ikuisuutta, rikkautta, valtaa). Toivottua mutta menetettyä rikkautta merkitsee myös Pohjola kuoleman ja pimeyden valtakuntana: sinne päädytään, kun taas sykliseen aikaan eli paluuseen menneisyyteen ei ole pääsyä. Mutta menetettynä primaari tila ja unelma siitä on voimakas. Siten *Kahdenkymmenen ja yhden* loppu voisi vertautua myös kertovaan kansanrunoon *Merens kosijat*, jossa meren rannalla istuva tyttö odottelee kosijaa. Merestä nousee vuorotellen kultamies, hopeamies ja kuparimies (hämäläinen versio) tai rautamies, vaskimies, tinamies ja kultamies (aunuksenkarjalainen versio), mutta runon tyttö suostuu vasta viimeiselle, leipämiehelle (Kuusi 1980, 178). *Kantelettaren* sanoin: *sek on suotu jotta luotu, jotta koissa kasvateltu leipämiehen puoliseksi* (*Kanteletar* 1966, 296). *Kahdenkymmenen ja yhden* venekunta vertautuu sulhoa valitsevan tytön asemaan, joka kuitenkin menee halpaan eli valitsee lumoutuneena väärin. Maan ja leivän idean

¹⁰¹ Anninkaisen virttä laulettiin osana Ritvalan helkajuhlaa, länsisuomalaista helatorstain aikaan vietettyä nuorten tyttöjen laulamaa kevätjuhlaa. Se oli järjestyksessä viimeinen helkajuhlassa laulettavista kertovista runoista, ja harvinaisempi kuin muut. Tutkimuksessaan *Ritvalan helkajuhla* Elsa Enäjärvi-Haavio viittaa mm. K.A. Gottlundin käsitykseen keväisen helanvieton tarkoituksesta: sen katsottiin vaikuttavan peltojen hedelmällisyyteen ja siten koko kylän olemassaoloon. (Enäjärvi-Haavio 1953, 85, 92.)

sekä agraarikulttuurin tulon käsittely jatkuu *Rauta-ajassa* sekä siemenen ja leivän osalta myös *Kullervon tarinassa*.

9.2. Kahdenkymmenen ja yhden pimeys: Kullan kuvajaiset ja sokeutta näkijät

Käsittelen lopuksi *Kahdenkymmenen ja yhden* pimeyden tematiikkaa osana teoksen myyttisyyttä. August Annist hahmottaa *Kalevalan* sammonryöstökertomuksen loppuepisodiksi taistelun valosta: Pohjolan emäntä varastaa Kalevalan kansalta auringon ja kuun (Annist 1944, 40). *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* pimeys liittyy tietämiseen ja siten sekundäärin todellisuuden kokemukseen. Haavikon *Rauta-ajassa* kuvattu Väinö sokeutuu, samoin *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* tavattu Homeros on sokea. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* palataan toistuvasti näkemisen, sokeuden, sokeuttamisen, silmän ja pimeyden kuviin. Näkemiseen liittyy myös venekunnan Bysantista tavoittelema kulta. Kullan kemiallinen symboli *Au* tulee latinan kulta ja kulta-aikaa tarkoittavasta sanasta *aurum*, joka on lainasana seemiläisistä kielistä; klassisessa hepreassa vastaava sana tarkoittaa aurinkoa ja kuvaannollisesti kiihkeää halua¹⁰². *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* kulta liittyy näkemiseen ja ymmärtämiseen, sillä venekunnan tavoittelemat vallan ja voiman symbolit ovat rikkautta, oletettua maailmassa olevan voiman ja muiden ihmisten hallitsemisen kykyä. Ja koska kullan ja rikkauden vaikutus koetaan suuruudeltaan tuonpuoleista laatua olevaksi, kullalla on siten myös ihmismieltä lumoava vaikutus.

Kahdessakymmenessä ja yhdessä Bysantin keisarin kuvataan juopuvan omistamastaan kullasta. Kultaan sisältyvän valon ja kirkkauden ajatus ja toisaalta sen *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* mahdollistama valta tekevät siitä sokeuttajan, ja tämä sokeus on ainakin osittain ihmiselle itselleen tunnistamatonta. Haavikon teoksissa kultainen ei merkitsekään pysyvää ja ikuista, parempaa vaihtoehtoa elävälle, kuten W. B. Yeatsin kahdessa Bysantti-aiheisessa runossa. *Kahdenkymmenen ja yhden* toisessa runossa mainittu keisarin soitannollinen lintu (K 11) on viittaus Yeatsin runoissaan kuvaamaan Bysantin ihmeeseen, kultaiseen, taottuun lintuun: *Once out of nature I shall never take / My bodily form from any natural thing, / But such a form as Grecian goldsmiths make / Of hammered gold and gold enamelling / To keep a drowsy Emperor awake* (Yeats 1969, 218)¹⁰³ Soivassa linnussa puolestaan on muistumia Hans Christian

¹⁰²Latinan *aurum*in taustalla oleva kreikan kielen samaa tarkoittava sana *ἄυρον* on seemiläislaina. (*Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*. Par A. Ernout & A. Meillet. 4. Édition. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1959; Hjalmar Frisk: *Griechisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1970). Klassisessa hepreassa vastaava sana on *חָרָס*. Heprean kielen sana 29; puolestaan merkitsee paitsi aurinkoa, toisessa merkityksessään myös kutinaa ja kuvaannollisesti kiihkeää halua. (*The Dictionary of Classical Hebrew*, Volume III. Ed. John Elwolde. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1996. - Sanan radikaalit oikealta vasemmalta ovat het, res ja samäk; sanan kaksi vokaalia ääntyvät e-e tai a-e; e:llä on avoin, suomen kielen ä:tä muistuttava äännearvo.)

¹⁰³Aale Tynnin suomennos Purjehdus Byzantiumiin : *Kun luonnostani pääsen, milloinkaan / en siirry hahmoon luonnonmukaiseen, / vaan lintuun, jonka Kreikan kultasepät / takoivat kullasta ja emaljista / keisarin torkahdusta torjumaan*. (Yeats 1999, 105.)

Andersonin¹⁰⁴ sadusta Keisarin satakieli (tai Satakieli). Sadussa kuvataan masennukseen sairastunut Kiinan keisari, jota mikään muu kuin pieni elävä satakieli lauluineen ei pysty lohduttamaan. Satakieli ei kuitenkaan viihdy hovissa, vaan se lentää takaisin metsään. Sitä korvaamaan keisari saa kullasta ja jalokivistä tehdyn mekaanisen satakielen, mutta ihmeellinen taidonnäyte ei pysty korvaamaan elävän linnun keisarille antamaa elämäniloa. Siksi tullakseen terveeksi keisarin on saatava elävä satakieli takaisin hoviinsa, kun sen sijaan hänen sairautensa kannalta kullalla ei ole mitään merkitystä. Se ei onnistu suojaamaan häntä lähestyvältä kuolemalta.

Myös Haavikolla esiintyy elävän (ja menetetyn) korvaamista kultaisella. Sekä *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* että *Rauta-ajassa* Miehenmetsä-Ilmarin kuollutta vaimoa yritetään korvata kullasta taotulla, ja samoin väärää kultaista rahaa takovalla sammolla yritetään palauttaa luomisen hyvä kultaiseksi kutsuttu aika. Mutta nämä yritykset ovat lähtökohtaisesti vääriä. Kultainen, ikuisiksi tehty ei pystykään korvaamaan elävää, eikä se myöskään pysty suojaamaan ihmistä itsensä tai muidenkaan kuolemalta ja muilta menetyksiltä. Siksi myöskään Haavikon kuvaamassa maailmassa inhimillistä suojaa menetyksiä vastaan ei ole; sen korvikkeita ja siis sokaisevaa lumoa kyllä tarjoavat valta, rikkaus ja niillä aikaan saatu unohdus.¹⁰⁵ Tältä osin mielenkiintoinen seikka on sekin, että Haavikon tuotannossa satuja ei ole, ne ovat ehkä ainoa puuttuva kirjallisuudenlaji. Sen sijaan esimerkiksi petturuutta käsittelevässä näytelmässä *Lyhytaikaiset lainat* (1966) eräs vippaajista toteaa, että sadut ovat lapsille tarkoitettuja ja turhia, sillä ne eivät auta kestävään elämän reaaliitteja: *Se jota on syötetty saduilla ei kestä kun tulee aikuinen aika* (s. 36).

Mutta Yeatsin Bysantti-runoissa kultainen, elävää korkeampi olento ikuisine todellisuuksineen on olemassa. Lisäksi Yeatsin myöhemmässä Bysantti-aiheisessa runossa *Byzantium* kultaisessa puussa laulava kultainen lintu, artefakti¹⁰⁶, tuntee ylemmyyttä kaikkea epätäydellistä elämää kohtaan:

*Miracle, bird or golden handiwork,
More miracle than bird or handiwork,*

¹⁰⁴ Keisarin satakieli on tunnetuimpia tämän vuosina 1805-1875 eläneen tanskalaisen satukirjailijan yli 150 sadusta ja kertomuksesta. Andersenin saduille on tyypillistä usko inhimillisiin arvoihin; niin *Keisarin satakielessäkin*, ja siksi sadussa kulta ei osoittaudu kestäväksi tavaksi hankkia merkitystä elämään. - Samantyyppinen juonenkulku on Kuningas Midaasta kertovassa kreikkalaisessa myytissä, jossa mielihyvää rakastava kuningas toivoo Dionysokselta, että kaikki mihin hän koskee muuttuisi kullaksi. Ensin Midas nauttii kultaisesta talostaan ja puutarhastaan, mutta sitten hän alkaa kärsiä nälkää ja janoa, sillä hänen ruokansakin muuttuu kullaksi kun hän yrittää syödä sitä. (Graves 1988, 281-285.)

¹⁰⁵ Haavikon myöhemmässä lyriikassa ihmisen heikkous, ikuisuuden halu ja niitä täydentävät rahan ja vallan tarjoamat illuusioiden kuviona toistuva. Esimerkiksi tässä riittänee kokoelman *Con amore, con furore* (1985) lyhyt runo: *Pahuus, alkoholi ja raha. Ja sinä / menetät mielesi, muutut kuolemattomaksi, muka. / Se maistuu niin hyvältä.* (Haavikko: *Runot! Runot 1984-1992*, s. 87.)

¹⁰⁶ *Artefact* tarkoittaa ihmisen (taidolla) tekemää, objektia, esimerkiksi ornamenttia, laitetta tai välinettä. *Artifice* tarkoittaa myös juonta, älykystä ja näppärää tempua tai petkutusta, jopa petosta. (*Collins Cobuild English Language Dictionary*. London: HarperCollins Publishers, 1993.) Suomen kielen sana *artefakti* taas on ihmisen tekemä esine, teennös, tekotuote - selvästi pejoratiivinen sana. (*Nykysuomen sivistyssanakirja*. Helsinki: SKS ja WSOY, 1992.)

*Planted on the star-lit golden bough,
Can like the cocks of Hades crow,
Or, by the moon embittered, scorn aloud
In glory of changeless metal
Common bird or petal
And all complexities of mire or blood.* (Yeats 1969, 280-281).¹⁰⁷

Ei ainoastaan kultainen lintu vaan myös muu Bysantin ikuiseksi rakennettu ympäristö tuntuu kohdistavan ylenkatsetta ihmistä kohtaan: *kuun-, tähdenvaloinen kupoli katsoo halveksuen, / mitä ihminen on, / sekasortoa ainoastaan, / ihmisen suonien liejua, kuohuntaa.* (Yeats 1999, 148.) Se mikä alkuaan on ihmisten itselleen rakentamaa, on muuttunut tietoiseksi omasta kuolemattomuudestaan ja alkanut määrittää tekijäänsä eli ihmistä tästä lähtökohdasta käsin. Näin luoja ja hänen kohteensa eli objektinsa ikään kuin vaihtavat asemia hierarkiassa, ja samalla kultaisuudesta tulee vallankäytön väline.

Myös Haavikon teoksissa esimerkiksi sammon tekemä kulta mahdollistaa vallankäytön, mutta kuten juopuneelle tai masentuneelle keisarille käy, kulta voi ottaa hallitsijastaan vallan turruttamalla tämän. Lisäksi se voi antaa perusteettoman luottamuksen omaan mahtiin. Myös muutenkin kultaan, jalouden ja alkemistisen ajattelun mukaan puhtauden metalliin liittyy piirteitä, jotka tekevät siitä haitallisen väärinkäytettynä. Tämän ohella kullan eli valon ja sen hallitsemisen idea tulee ilmi *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* sokeuden ja sokeuttamisen ideoissa.

Sen sijaan Gunnar Ekelöfin¹⁰⁸ niin ikään Bysanttiin sijoitetussa runoelmassa *Divan över fursten av Emgión* (1965) vangittu ja myöhemmin sokeutettu ruhtinas Emgión kohdistaa intohimonsa pyhään Neitsyeeseen, Jumalansynnyttäjään ja Konstantinopolin suojeluspyhimykseen. Sen sijaan vallanhalun hän tuomitsee likaiseksi intohimoksi (Ks. myös Sihvo 1980, 30-33.) Ekelöfin teoksen 23. runossa uupunut ruhtinas pyytää vettä janoonsa: *En enögd fångvaktare / betjänar denna heliga / undanskymda källa / ger av vattnet / håller över våra händer / samma vatten som renat / besatta kejsar, plågade / av makt och misstänksamhet / O du smutsiga lust efter makt!*¹⁰⁹ (Ekelöf 1991, 27.) Rakkauden ja vapauden kaipuu ei Ekelöfin sokaistulla ruhtinaalla toteudu kuten Haavikon teoksissa, valtaa etsimällä, vaan sen sijaan Ekelöfin ruhtinas rukouksissaan pyrkii visioon, jossa on uskonnollisia, eroottisia ja esteettisiä piirteitä.

¹⁰⁷Aale Tynnin suomennos:

Ihme, lintu tai kultataontatyö, / enemmän ihme kuin lintu tai taontatyö, / tähtienvälisessä kultapuussa / voi kiekua niin kuin Haadeen kukko, tai pilkata kuutamon katkeroittamana / metallissaan muuttumatta tavallista lintua, kukkaa / ja veren ja liejun kaikkea kuohuntaa. (Yeats 1999, 148-149.)

¹⁰⁸Ruotsalainen Ekelöf (1907-1968) kuuluu lyriikan modernisteihin, muodon uudistajiin, mutta samalla hänen runoissaan on mystiikan ja itämaisen ajattelun vaikutusta. *Divan över fursten av Emgión* on kirjoitettu runoilijan myöhäiskaudella, vain muutamaa vuotta ennen runoilijan kuolemaa.

¹⁰⁹*Silmäpuoli vanginvartija / palvelee tätä pyhää kätkeytä lähdetä antaa vettä / valuttaa käsillemme / samaa vettä joka on puhdistanut vallanhimon ja epäluulon riivaamia keisareita. Oi saastainen vallan himo!* (suom. JP)

Rukoillessaan Bysantin Jumalansynnyttäjää eli Blakhernain madonnaa ruhtinas Emgión rukoilee myös naista vapauttamaan hänet rakkaudettomuuden tuskista. Välillä runot ovat kärsivää anelua, ruhtinaan helpompina hetkinä taas analyttisempia, kun hän ymmärtää olevansa menettämässä tietoisuutensa rakkauden ja sen halun vuoksi: *Jag vet att det är verkligt / att skönhet är ett vapen / som slår furstar till marken - / Hur lång tid varar domningen?*¹¹⁰ (Ekelöf 1991, 26.)

Ekelöf laati runokokoelmaansa selitysosan, jossa hän selventää ruhtinaansa taustaa. Ekelöfin ruhtinas Emgión on paitsi runoilijan omakuva¹¹¹, myös seipiteellinen henkilö, joka on sijoitettu Bysantin valtiolliseen tilanteeseen vuosina 1071-1081. Vuonna 1071 käydyssä Manzikertin taistelussa seldukkien yrittäessä päästä Bysantin hallintaan Bysantin keisari Romanos IV Diogenes menehtyi ja monia Romanokselle uskollisia vangittiin; Ekelöf sijoitti Emgióninsa keisarin lähipiiriin. Emgión oli vangittuna Konstantinopolissa Blakhernaelle nimetyssä palatsissa, häntä kidutettiin ja hänet sokaistiin. Aleksios I Komnenoksen noustessa valtaan vuonna 1081 hänet vapautettiin ja hän pääsi palaamaan kotimaahansa Armeniaan. (Ekelöf 1991, 50-51.) Ekelöfin ruhtinas Emgiónille sokeus on fyysinen olotila ja kuvastaa hänen kaipuutaan: hän rukoilee saadakseen nähdä rakkautensa kohteen vakuuttuakseen tämän olemassaolosta. Siten hänen kokemusmaailmassaan rangaistukseksi aiheutettu fyysisen näkökyvyn menettäminen sivuuntuu, ja vankilan yksinäisyydessä hänestä itsestään nouseva tarve rakkauteen tulee korosteiseksi. Uskonnollisen visionäärin tavoin hän kokemustodellisuudessaan ylittää ja sivuuttaa olevaisen muodostamat rajat, samoin kuin vangituksi ja rangaistuksi tulemisen kokemuksen.

Sen sijaan Haavikon *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* ei ole tällaista henkistä tai hengellistä ulottuvuutta, ja siksi sokeutus on rangaistus, josta ei ole vapautumista. Se on merkki alistetun ja hallitun asemasta. Vastaavasti sokeuttajan asema tai sokeutus tekona voi merkitä petosta tai jonkin vallasta vapautumista. Esimerkiksi Vareksenpoika pääsee Bysantin vankilasta sokeuttamalla vartijansa. Hän houkuttelee vartijan selliin kultarahan avulla, mikä viittaa näkemisen mahdollisuuksiin:

*Niin yöllä Vareksenpoika pyysi vartijaa, kuuntelevaa,
viemään hänet toiseen selliin.*

*Ei täällä voi nukkua, kun seinästä, kivistä putoilee
rahoja, kiliseväisiä,
häiritseviä, kuuntele,
niitä kilisten putoo kivistä aina vähän väliä.
Vartija avasi oven, tuli ja katsoi*

¹¹⁰*Minä tiedän / että kauneus on ase, / joka lyö ruhtinaat maahan.
Kuinka kauan turtumistani / tuomiotani kestää?* (suom. JP)

¹¹¹Tulkinta on Ekelöfin kootut runot toimittaneen Reidar Ekmanin, ks. Ekelöf 1991, 8.

ja näki pimeyttä.

Sitä teki Vareksenpoika, iski kämmensyrjällä.

Otti rahansa, otti avaimet vartijalta ja lähti. (K 38.)

Seinästä tipahtelevat kultaa kimaltelevat rahat vertautuvat paitsi Ekelöfin kuvaamaan vallanhalusta ja epäluuloisuudesta puhdistavan veden lähteeseen, myös merkitsevät perusteetonta hyvää, johon vartija uskoo ja jota hän alkaa haluta, ja siitä syystä hän sokeutuu. Sokeutumisen aiheuttaa myös vartijan ahneus ja usko yliluonnolliseen. *Kahdenkymmenen ja yhden* sokeuden filosofialla onkin juurensa uskonnollisessa mytologiassa. Sokeus on ikään kuin käänteinen uskon kuva: sen sijaan, että usko tekisi näkeväksi tai näkeminen saisi uskomaan, perusteita vailla oleva usko saakin sokeutumaan, se haurastuttaa ihmisen ja altistaa tämän muiden tuhoavalle kosketukselle. Silmä ja näkeminen merkitsee elinvoimaa ja uskoa, mutta yhtä lailla uskon kohde voi olla mahdoton. Uskominen on paitsi näkemistä, myös jumaluuden käskyjen tai maailman lakien mukaan elämistä, ja siten sokeutuminen merkitsee näiden lakien ulkopuolelle joutumista.

Kahdessakymmenessä ja yhdessä sokeuttaminen on tyypillinen rangaistus kapinoojia kohtaan: symbolisesti myös itsenäisyys ja ymmärrys viedään näkökyky riistämällä. Kapinointi sinänsä jo edellyttää myytin kuvaamaa yhtä totuutta monitahoisempaa, siis sekundääriä käsitystä todellisuudesta. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* kuvataan runossa 9 bysanttilaisten tekemä laajamittainen bulgaarien joukkosokeutus. Se pohjaa historialliseen tarinaan, jonka mukaan Bysantin keisari Basileios II Suuri (siis Zoen rakastama setä) voitti bulgaarit taistelussa 1014. (Pathlagean 1987, 553-554.) Hän sokaisi koko sotajoukon niin, että vain joka sadas sai pitää näkönsä johtaakseen kumppaninsa takaisin. He pääsivätkin kotiin, missä seurauksena oli, että heidän keisarinsa tämän hirveän saattueen nähdessään kuoli sydänhalvaukseen. (Sihvo 1980, 119.) Myös *Nestorin kronikassa* kuvataan Venäjällä 1000-luvulla tapahtuneen lukuisia sokeuttamisia. Se toimi julmana alistuksen tai koston välineenä poliittisia vihollisia kohtaan. (Ks. esim. *Nestorin kronikka*, s. 150.) *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* sokeutettu kuvataan myös heijastamassa sokeuttajansa valtaa: *sokaistu mies, jonka silmät on vasta viety, / niin että silmänaukot verestävät kuin / aurinko ikkunoissa* (K 10).

Sokeutuminen vertautuu primaarin todellisuuden menettämiseen. Sokeutuminen myös tekee ihmisestä helposti ohjailtavan. Toisaalta sokeutettu ihminen vertautuu uudelleen myyttisesti ajattelevaan ihmiseen, joka tuntee halua sulautua johonkin itseään voimakkaampaan ja kyvykkäämpään. *Kahdenkymmenen ja yhden* maailmassa sokeuden lähde merkitsee ihmisessä itsessään ainakin alttius vaikutteille, sillä nämä vaikutteet ovat väistämättä tuhoavia. Tästä syystä Haavikon venekunnan jäsenet menettävät itsensä alkaessaan etsiä itseään, sillä itsen tunnistamiseen tarvitaan *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* ulkopuolinen impulssi, joka rikkoo itsekseen vielä syntymättömän ihmisen primaarin harmonian tilan, rauhan.

Yleensä impulssit tulevat näkemisen, etenkin ulkopuolisen katseen välittämänä, eli henkilö alkaa nähdä itsensä ulkopuolisen silmin. Vaikka katse sinänsä voi olla hyvä tai paha, sen vaikutus on eri asia. Toisaalta itse voidaan nähdä ainoastaan toisen välittämänä. Kuitenkin

Kahdessakymmenessä ja yhdessä alistajan (esimerkiksi tataarin) katse on stabiilein mahdollinen kuva itsestä ja siten epävarmuutta pakenevassa todellisuudessa luottamusta herättävä. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* sulautumisen kohteet ovat lopulta jopa irvokkaita, esimerkiksi Niilin-matkan alussa, kun kreikkalainen teatterimies tarjoaa itseään oppaaksi venekunnalle, näkijäksi pimeään: *Te olette löytäneet oikean miehen, niin että jos teidän kohtalonne on sokea ja tarvitsee oppaan, niin minut* (K 52). Haavikon lyyrikassa paljon tai tarpeeksi näkevä ihminen tekeekin muista ihmisistä sokeita, ainoastaan oman näkemisensä vastaanottajia, mikä puolestaan luo hierarkiaa¹¹².

Sokeus ei ole kuitenkaan pelkästään negatiivinen ominaisuus, sillä kirkkaan näkemisen sijaan myytin luonteeseen kuuluu epäselvyys ja hämäryys (obscurity), samanaikainen merkityksellistämisen ja käsitteellistämistä pakeneminen, mistä syystä sen yksioikoinen selkeys on väärää ja valheellista selkeyttä. Tällöin oletetun yksitulkintaisuuden idea tarjoaa mahdollisuuden käyttää myyttiä poliittisesti hyväksi. (Horkheimer & Adorno 1972/1944, xiv.) Fasistisen väärän kirkkauden sijaan oikea kokemuksen hämäryys ja tavoittamattomuus on kuitenkin vaikea jäsentää, etenkin kun primaari todellisuus totuttaa yhteen totuuteen. Kuitenkin oikea sumeus voi merkitä myyttistä, transsendenttiäkin ulottuvuutta. Siksi sitä kokeva, epävarmuutta sietämätön ihminen hakeutuu itseä tuhoavan selityksen läheisyyteen. Hämära merkitsee vaikeaa välitilaa.

Menetyksiä kokiessaan *Kahdenkymmenen ja yhden* venekunta pyrkii menetyksen aiheuttamasta sumeasta, ymmärtämättömästä kärsimyksestä kohti vääränlaista kirkkautta, kultaa ensinnäkin vallan, unohduksen ja lumon symbolina, mutta myös konkreettisesti Miehenmetsän tapauksessa, kun menetetty rakastettu vaimo yritetään korvata kultaisella hahmolla. Sen sijaan esimerkiksi Ekelöfillä pimeydessä näkeminen on myyttinen tema, johon liittyy visionäärisyys: kyky nähdä tulevaisuutta, transsendenttia tai ylipäättään nähdä asioiden taakse, silmin nähtävää olemusta syvemmälle. Samalla näkeminen ja ymmärtäminen merkitsee yhteyttä näkijän ja nähtävän välillä; merkitys siirtyy näkemisen kohteesta katsojaan ja päinvastoin. Haavikolla pimeys taas on yhtä kuin Kuolema, tila jota pyritään eri myyttisin strategioin torjumaan. Tässä kamppailussa kullalla elävän korvaaminen merkitsee ikuisuuden, kirkkauden ja selkeyden sekä arvon tavoittelemista väärin, tuhoavin keinoin. Tämä tapahtumisen järjestys on kohtalon lailla muuttamaton, mutta sitä ymmärtämättömälle ihmiselle se merkitsee ikuista Pohjolaa, alistavaa maailmaa.

¹¹²Esimerkki Haavikon myöhemmästä lyriikasta: *Metsän edessä hän näkee terveän metsän / joka on sokea. Metsäkö? / Niin, koska minä näen sen.* (Sarjasta Apokalyptisiä runoja, teoksessa *Kansalaisvapaudesta* (1989).

III RAUTA-AIKA: KALEVALA

10. Rauta-ajan rakentumisesta

Haavikon *Rauta-aika* (1982) kertoo *Kalevalan* keskeisistä henkilöistä, mutta todellisuus on toisenlainen kuin *Kalevalassa*. *Kalevalan* ja *Rauta-ajan* keskeinen ero on, että *Kalevala* kuvaa lähtökohtaisesti primaaria myyttistä todellisuutta, joka eepoksen lopussa on vaihtumassa uuteen aikaan, kun taas *Rauta-aika* kuvaa sekundääriä todellisuutta. Teos jakautuu kuuteen osaan, jotka edelleen on jaettu lukuisiin ”kohtauksiin”, elokuvakäsikirjoituksen muotoa mukaillen. Kirjallisessa teoksessa episodimaisuus kuitenkin rakentaa hajanaisuuden, fragmentaarisuuden vaikutelmaa: tapahtumien ja henkilöiden puheen väliin jää merkitseviä ”aukkoja”. *Rauta-aika* noudattaa *Kalevalan* rakentumisen periaatteita kahdella keskeisellä tavalla: ensinnäkin sammon taonnasta ja ryöstöstä kertova tarina kokoaa *Rauta-aikaa* yhtenäiseksi kokonaisuudeksi, ja toiseksi *Kalevalassa* rinnakkaiskertomuksiksi sijoittuvat kertomukset Lemminkäisestä ja Kullervosta ovat rinnakkaiskertomusten asemassa myös *Rauta-ajassa*. (Ks. liite V: *Rauta-ajan* ja *Kalevalan* juonet). Leimallista *Rauta-ajalle* *Kalevalaan* verrattuna on, että teoksessa keskitytään tarinan tasolla yksilöihin (vrt. *Kahdenkymmenen ja yhden* kollektiivi, ks. myös Alhoniemi 1985, 232) ja heidän ihmissuhteisiinsa. *Rauta-ajan* käsikirjoituksessa Haavikko määrittelee keskeiset henkilöt tekstissä, joka on otsikoitu Henkilöt, neljä miestä, tai viisi, ja kolme tai neljä naista :

Mies joka takoo itsellensä kultaisen neidon vaimoksi, kun häneltä on vaimo kuollut.

Mies joka on kytöksissä äitiinsä, ja on monen naisen naurattaja eikä kenenkään, koska pelkää sitoa itsensä.

Mies joka on vanha, ja tahtoo itsellensä nuoren naisen.

Mies joka ei sopeudu, ei löydä itseänsä, tekee kaiken väärin, ja lopulta makaa sisarensa, tietämättään, kun ei tiedä kuka on. (s. 4).

Haavikon *Rauta-ajassa* maailman luominen on henkilöiden tekemien töiden varassa: siksi raudan, kultaneidon ja sammon takomiset ovat teoksen keskeisiä motiiveja kosmisaiheen ohella. Siksi *Kalevalan* myyttiset aiheumat, esimerkiksi maailman synty tai ison tammen motiivi, ovat poissa Haavikon tulkinnasta. Lisäksi juonen syyn ja seurauksen logiikka on Haavikon eepoksessa toisenlainen kuin *Kalevalassa*. Keskeisellä sijalla *Rauta-ajassa* on teoksen alkuun sijoittuva raudan tekemisen yritys, joka motivoi myöhempiä tapahtumia sammon taontoineen ja ryöstöineen. Tästä syystä Ilmarin henkilö on Haavikolla merkittävämpi kuin *Kalevalassa*.¹¹³

Rauta-aika alkaa Ilmarin taonnan kuvauksesta ja loppuu Ilmarin kuolemaan. Sekundääri maailma esitetään tekemisen jatkumona: teoksen ensimmäisessä osassa (35 ”kohtausta”) raudan tekeminen ei onnistu, koska taontaan tarvittavat synnyttäjähahmot eivät osallistu yhteiseen

¹¹³Artikkelissaan *Kalevalan* sankareista suomalaisessa kirjallisuudessa Pirkko Alhoniemi keskittyy Kullervoon, Väinämöiseen ja Lemminkäiseen. Sen sijaan Ilmarisen henkilöihahmon käsittely jää sivuummalle, koska hänen arkisessa työn sankaruudessaan ei ole ollut aineksia valovoimaiseksi sanataideteokseksi asti. (Alhoniemi 2000a, 111.)

työhön. Sen sijaan Ilmari takoo kultaneidon aiemmin kuolleen vaimon tilalle, mutta kultainen nainen ei kuitenkaan onnistu korvaamaan elävää. Samanaikaisesti Väinökin kokee menetyksen. Väinön ja Joukon kilpataistelun seurauksena Jouko lupaa itselleen kihlaamansa sisaren Ainon Väinölle, mutta Aino menee veteen. Väinö lähtee kosimaan itselleen Pohjolasta tytärtä, ja saa tehtäväkseen takoa sammon.

Rauta-ajan toisessa osassa (23 ”kohtausta”) kerrotaan sammon taonta. Väinö pyytää Ilmariä sammon takojaksi. Samaan aikaan vaimonsa Kyllikin kylillä kulkemiseen vihastunut Lemminki lähtee hänkin tavoittelemaan Pohjan neitoa ja saa tehtäväkseen hiihtää kiinni hiiden hirven. Lemminkiä pilkataan Pohjolassa. Ilmari onnistuu takomaan sammon ja saa Pohjolan neidon omakseen kaupan seurauksena. Pohjolan häissä Väinö esitetään vieraana.

Teoksen kolmannessa (21 ”kohtausta”) ja neljännessä osassa (30 ”kohtausta”) esitetään osin Väinön syrjäytymisen seurauksena ja osin Lemmingin Pohjolassa kokeman pilkan vuoksi Lemmingin tarina uudestaan, nyt hänen itsensä omasta näkökulmastaan kertomana. Tapahtumat kertaavat kerrottua, mutta pääpaino on Lemmingin sankaruudessa. Tarinan kulku on sama kuin *Kalevalassa*: Lemminki lähtee kosiolle Pohjolaan vihastuttuaan vaimolleen Kyllikille, Lemminki riitaantuu Pohjolassa, märkähattu paimen ampuu Lemmingin jokeen, äiti ja Kyllikki herättävät Lemmingin uudelleen eloon ja Lemminki lähtee uudelleen Pohjolaan. Hän tulee Pohjolaan Ilmarin ja Pohjan neidon häiden aikaan, tappaa Pohjolan isännän ja joutuu pakenemaan Saarelle. Pohjolan väki polttaa kostoksi Lemmingin kodin. Jälleen kostamaan lähtevä Lemminki saa talvisessa metsässä kiinni hiiden hirven, nylkee sen ja nukahtaa sen sisään.

Rauta-ajan viides osa (54 ”kohtausta”) puolestaan kertoo Kullervon tarinan, mutta merkityksellisesti vailla yhtymäkohtia muiden sankarien vaiheisiin. Kun Lemmingistä kertovat osat 3 ja 4 tarjoavat rinnakkaisena kertomuksena toisen näkökulman *Rauta-ajan* varsinaiseen tapahtumakulkuun ja hajottavat siten kollektiivista yhden totuuden todellisuutta myös rakenteellisesti, Kullervosta kertova viides osa puolestaan muodostaa rinnakkaiskertomuksen, josta teoksen muiden henkilöiden todellisuudessa ei olla tietoisia, mutta joka merkityksellisesti määrittää heidän todellisuuttaan. *Rauta-ajan* viidennen osan Kullervo-eepos noudattelee pääasiallisten tapahtumien tasolla *Kalevalan* runoja 31-36, mutta Haavikon tulkinnassa hyvän ja pahan problematiikkaa on käsitelty rooleja vaihtamalla. *Kalevalan* runojen 47 ja 48 tulen kesyttämisen teema on keskeisessä osassa Kullervon tarinassa Kullervon synnyn, murhapolttojen ja lopun maailmanpalon muodossa. Kullervon merkitys *Rauta-ajan* kokonaisuudessa on, että se esittää ikään kuin takautumana ja yhden henkilön elämäntarinana myyttisen synnyn idean, eli sen, mikä *Rauta-ajan* todellisuudessa muuten on näkymättömissä, mutta sekundäärinä todellisuutena kuitenkin vaikuttamassa.

Rauta-ajan kuudennessa osassa (64 ”kohtausta”) palataan takaisin pääkertomukseen, sammon ryöstöön ja teoksen kolmen muun sankarin vaiheisiin. Kahden kansan välinen taistelu on päättymässä. Kalevala köyhtyy köyhtymistään, kun taas sammon saanut Pohjola vain rikastuu.

Viimeisillä voimillaan surkea Kalevalan kansa alkaa suunnitella sammon ryöstöä. Samalla jo *Rauta-ajan* kolmannessa osassa Lemmingin tarinasta alkanut kerrontarakenteen hajoaminen moniääniseksi jatkuu: alkuaan näkymätön kertoja näyttäytyy tapahtumiin osallistuvana henkilönä. Sampo ryöstetään Pohjolasta ja menetetään mereen. Paluumatkalla löydetään saalista, kuollut hirvi ja kuollut karhu. Pidetään viimeinen häärítuaali, karhunpeijaiset. Hirven sisästä herännyt Lemminki ja karhun sijaan Väinö saavat morsiamet. Teos päättyy kunkin kolmen sankarin mennessä yksin tahoilleen, kohti luopumista ja kuolemaa.

Kalevala-filmin lyhyessä yleissuunnitelmassa vuodelta 1976 Haavikko määrittelee tulevan työnsä luonnetta suhteessa *Kalevalan* edustaman epiikan perinteeseen: Sillä tässä olisi kaikki asiat myös suoraan sanottavat, mutta ei kalevalaisesti, ei romanttisen perinteen mukaan sanoa sitä mikä on näytettävissä, ei sankarieepoksen mukaan, vain ihmisinä jotka tekevät kohtaloaan, aina sanottava suoraan mitä tarkoitetaan, mutta ei abstraktisesti, ei nimiä ja sanoja vaan kieltä ja ilmaisua joka on kuvan veroista, sen jatkajaa, sen alkajaa, täydentäjää. (s.4). Eepoksen todellisuuden materialisointi heijastuu etäännytyksessä ja jopa töksähtelevässä ilmaisussa. Kieli karttaa syyn ja seurauksen logiikkaa, sillä se pyrkii torjumaan tulkinnan.

Eepoksen lajityyppiin kuuluu Lauri Hongon mukaan kertomuksen ja kerronnan laajuus (Honko 1987, 12). *Rauta-ajassa* sekundäärisyys näkyy kielessä ja kerronnassa fragmentaarisuutena; Haavikko kuvaa korosteisen kapeaa todellisuutta. Henkilöt puhuvat lyhytsanaisesti mutta usein samanaikaisesti itseään toistaen, ikään kuin toistolla pyrittäisiin saamaan sanoihin lisää voimaa niin ilmaisuun kuin tekemiseenkin. Samalla toisto viittaa yksioikoiseen ja paikallaan pysyvään ajatteluun, josta puuttuu analyttisyys. Tapahtumien kerronta on korosteisen toteavaa ja keskittynyt esittämään henkilöiden liikkumisen ja puheen, sen sijaan ympäristön havainnointia ei ole juuri lainkaan. Tähtäkin osin *Kalevalan* lavea eepinen tyyli on vaihtunut lyhytsanaiseen ja kapeaan ilmaisuun. Lähtökohtaisesti henkilöt elävät hyvin rajallisessa, muilta vaihtoehdoilta suljetussa maailmassa. *Rauta-ajan* tyyli lyhyine kohtauksineen (mikä muodon osalta viittaa elokuvakäsikirjoitukseen) on teoksen painetussa, kirjallisessa versiossa tulkittavissa ilmentämään henkilöiden tajuntaa ja ennen kaikkea sen rajoittuneisuutta. Tapahtumat ja kokemukset ovat episodimaisia vailla yhtenäisen syyn ja seurauksen logiikan ymmärtämistä. Episodimaisuus tähdentää hallitsemattomuutta sekä sanoilla ilmaisemattoman maailmantilanteen suurta osuutta *Rauta-ajan* kuvaamassa epätoivoisessa todellisuudessa. Toisto ei tavoita alkuperäisiä, varsinaisia merkityksiä, ja toisaalta kaikki primaarilla tapaa merkityksellinen on jo tapahtunut.

11. Rauta-aika, Kalevala ja raudan aika

Ennen kuin alan tarkastella *Rauta-ajan* tarinoita ja kokonaisrakennetta pää- ja sivukertomuksineen, käsitelen teoksen kuvaaman todellisuuden luonnetta.

Rauta-aikaa tarkasteltaessa on pidettävä mielessä prosessi, joka alkaa elokuvan suunnitteluvaiheesta ja huipentuu rinnakkaiskertomusten, *Kullervon tarinan* (1982) ja

Lemminkäis-aiheisen oopperalibreton *Äidit ja tyttäret* (1999) muokkautumiseen omiksi kokonaisuuksikseen. *Rauta-ajan* syntyä edeltää erityisesti *Kaksikymmentä ja yksi* (1974), jossa Haavikko jo työsti sampoeepoksen ideaa. Julkaistun *Rauta-aika* -teoksen taustaksi hahmotan prosessin, joka käsittää teoksen suunnitteluvaiheen, syntyvän viisiosaisen televisioelokuvakäsikirjoituksen sekä neliosaisen toteutuneen televisioelokuvan (käsikirjoituksen viides eli Kullervoä käsittelevä osuus jäi kuvaamatta).

Näin Haavikko hahmotteli tulevaa *Rauta-aikaa* Kalevala-filmin lyhyessä yleissuunnitelmassa syksyllä 1976:

Mikä on tausta, eli mistä on kysymys?

Kalevalaa tehtäessä on päästävä kansanrunoon sanojen ja sanontatavan ohitse sisälle sen maailmaan, siihen maailmaan josta se todistaa. Siihen historian, tekniikan, talouselämän, talouden ja historian ja yhteiskunnan vaiheeseen jossa Kalevalan tarinat on eletty. Se aika on 850-1.150, kolmesataa vuotta, niin voidaan sanoa¹¹⁴. Sinä aikana karjalaiset ja suomalaiset tulevat ensin maailmantalouden, maailmankaupan ja sitten ideologioitten kanssa tekemisiin ja sitten niiden kanssa tiiviiseen yhteyteen. He ovat metsässä ja vesien äärellä eläviä ihmisiä, mutta eivät metsäläisiä, kummajaisia, erillisiä, vaan tunnetun, historiallista aikaa elävän maailman laitaa, siitä tietoisia, sen alaisia. Heidän maailmansa keskus on siinä ilmansuunnassa minne kauppa käydään. Se on etelä. Heidän maailmansa on matkan, kulkemisen, kalastuksen, metsästyksen, verottamisen, kaupparetkien, sotaretkien maailma, se on meren, pitkän joen, sisäveden pitkä reitti. He ovat viimeinen kaupakäyvä rengas ketjussa joka kuljettaa Valkoisen meren tuotteita alas Bysanttiin, ja kauas itään, jokia myöten. Tämä maailmankaupan rytmi ja suunta jäsentää heidän maailmansa ja sen tavoitteet.

Tämä metsän ja pitkän veden luonto, tämä historian ja kaupan vaihe, ja niitä vastaava yhteiskunnan kehitysmuoto ovat ne seikat joiden alaisina ihmiset elävät ja toimivat, niin, ja tietysti myös niiden roolien alaisina joita yhteiskunta heille antaa, joita he siltä ottavat tai saavat. Ja lopuksi yhden hallitsijan alaisina he myös ovat, nimittäin, sen jota ei voi paeta vaikka pakenisi pois siitä talouspiiristä jossa elää, itsensä kukin.

(--)

Tapaukset, ihmiset, maailmat ovat siis Kalevalasta, mutta repliikit eivät ole kansanrunoa, koska sitä ei pysty kukaan enää puhumaan, ei tajuamaan. Jokin kohta, jokin repliikki voi sitä puhua, mutta vain muutama. Myös ihmiset on konkretisoitu, elävät suhteessa toisiinsa, ovat itsensä, toistensa, kohtalonsa, tekniikkansa, sekä ajan, luonnon, historian armoilla. Armoilla, niin juuri, se on tärkeä sana. Tämä ei ole aurinkoinen, runollinen maailma, vaan ahdas, ankara, kaiken armoilla.

Sen sijaan että *Rauta-aika* kuvaisi Lönnrotin *Kalevalan* tapaan suomalaisten myyttistä menneisyyttä harmonisena aikana, teos on kuvaus menneisyyden ankaruudesta, ahdistuksesta ja pelosta niiden ikuisesta myyttisestä toistuvuudesta eli osuudesta nykyhetkeä ja tulevaisuutta määrittämään. Myös Haavikon *Rauta-ajan* motto määrittää, miten sen kertoma todellisuus poikkeaa *Kalevalan* kuvaamasta eheästä ja hyvinvoivasta todellisuudesta. *Rauta-ajan* (1982)

Myöhemmin samassa käsikirjoituksessa Haavikko määrittelee teoksensa kalevalaiseksi ajaksi tarkemmin noin vuodet 1050-1100. Kts. Paavo Haavikko: Kalevala-filmi: mennyt kalevalainen maailma, sen historiallinen tausta, tapausten kulku, henkilöt, henkilöiden kuvaus eli lyhyt yleissuunnitelma.

motossa käsketään:

Unohda! Unohda Kalevala, sen sankarit, sanat, sanomukset, unohda mitä olet heistä kuullut, kuvat jotka olet nähnyt. Tässä he ovat. Unohda! Sanan mahti! Me, jotka olemme kertoneet eli kuviksi kuvitelleet nämä asiat eli sankarit, olemme nöyriä. Meitä ylpeämpiä ei ole. Se nöyryys on sen ylpeyden korkein aste. Sanan mahti! On sekin. Se on sitä että toiset hirttävät sinut sanoihisi, taikka itse hirtät itsesi. (R 5.)

Motossa ilmaisunsa saa *Rauta-ajan* tietoisuus luonteestaan toiseen eepokseen pohjautuvana kertomuksena. Se ei tapahdu perinteisesti epiikan keinoin sankarien ylistyksenä, vaan käskynä edeltävän epiikan unohtamiseen. Kun esimerkiksi *Odysseia* Otto Mannisen suomennoksena alkaa: *Retkiä miehen kekseliään, runoneito sa kerro (Odysseia 1990, 1)*, vedotaan neutraalilla tapaa jo olemassaoleviin tarinoin (runoneito). *Rauta-ajan* moton käsky unohtaa sen sijaan ilmentää kompleksista suhdetta menneisyyteen, mikä enteilee Haavikon teoksen aiheen käsittelyä korosteisen sekundäärinä problematiikkana ja rappiota tulkiten. Menneisyydestä ei voida kertoa, sillä sitä ei ikään kuin ole olemassa. On vain nykyhetki.

Lisäksi motto rakentaa kompleksisuutta *Kalevalan* ja *Rauta-ajan* välille siten, että se ei esitä kahden eepoksen välistä suhdetta jatkumona vaan korvautumissuhteena (vrt. metaforisuus). Paitsi poissaolevan ja korvattavan kuvaamisen tapana, metaforan ja metonymian käsitteitä on käytetty myös luonnehtimaan kokonaisia kirjallisia tyyliuuntia, tapoja kuvata ja kirjoittaa. Roman Jakobsonin mukaan romanttinen ja symbolistinen runous on metaforista, kun taas esimerkiksi sankariepiikka rakentuu metonymian varaan (Jakobson 1956, 77)¹¹⁵. Metonyymisen, traditionaalien referentiaalisuuden taustalla on esimerkiksi yksittäisen kirjallista teosta huomattavasti vahvempi ja kaikuvampi konteksti, jonka osa kirjallinen teos tavallaan on ja johon se liittyy saumattomasti (Foley 1991, 7). Tällaisessa ympäristössä muodostuva suullinen tai kirjallinen epiikka rakentuu jatkuvuudelle, kosketukselle ja välittömälle läheisyydelle: se ei pyri niinkään rakentamaan uutta tai peittämään taustaansa, vaan pikemminkin heijastamaan sitä. *Kalevalan* ja *Rauta-ajan* välinen torjuttu metonyyminen suhde osoittautuu oireelliseksi.

Rauta-ajan motto ei ole kannanotto *Kalevalaan* tai muinaisrunouteen sinänsä, vaan pikemminkin siinä osoitetaan, mistä teoksen henkilöt ovat osattomia. Motto ei myöskään varsinaisesti kuvaa *Rauta-aika* -teoksen intertekstuaalista suhdetta ja asennoitumista *Kalevalaan*, sellaiseksi se on liian ilmeinen, vaan teoksen henkilöiden tilaa ja tilannetta heitä ympäröivässä todellisuudessa ja suhdetta heitä edeltävään menneeseen. Unohtaminen ei ole tarkoituksellinen teko vaan todellisuutta, jota *Rauta-ajan* henkilöt elävät. Samalla tekstien suhdetta toisiinsa kuvaavan metaforan avulla on mahdollista kuvata *Rauta-ajan* henkilöiden olotilaa menneisyyttä vailla ja tämän hetken tyhjyydessä.

¹¹⁵Itse asiassa jo 1920-1930-luvulla Jakobson ja muut venäläiset formalistit kiinnostuivat ajatuksesta, että kirjallisia tyyliuuntia ominaislaatuineen ja eroineen voisi ymmärtää metaforan ja metonymian vastakkaisuuden avulla.

Kuitenkin ilmestymisaikanaan, vuonna 1982, *Rauta-aika* sijoitettiin joissain tulkinnoissa konfliktiin *Kalevalan* kanssa, sillä teosta tulkittiin materialisoiduksi ja konkretisoiduksi versioksi myyttisestä kansalliseepoksesta¹¹⁶. Sen nähtiin halventavan synnyttäjänsä *Kalevalan* kieltämällä juurensa, ja mottoa tulkittiin syrjäyttämisenä, ei edes perinteen uudelleenjatkamisena. Tässä konfliktissa *Kalevalan* puolustajiin lukeutunut Väinö Kaukonen tiivistä näkemyksensä Haavikon *Rauta-ajasta* seuraavin sanoin:

Syvässä vastenmielisyydessään, etten sanoisi: vihassaan, Lönnrotia ja Kalevalaa kohtaan - onpa hän vaatinut Kalevalan kirjoittamista uudelleen! - Haavikko kuvittelee lyöneensä säpäleiksi suuren runoelman ja tehneensä pirstaleista sen tilalle jotain suurta. Todellisuudessa on syntynyt ainoalaatuinen, paikoin irvokas Kalevalan parodia, ivamukaelma, jonka ymmärtäminen ei ole mahdollista ilman ivan kohteen - Kalevalan - hyvää tuntemusta. Rauta-ajan kyynisyyden ja Kalevalan ihanteellisuuden, Haavikon ja Lönnrotin, vastakohtaisuus tuskin voisi olla täydellisempi. Se huipentuu Sammon, ikuisen hyvinvoinnin ja onnen tuojan, tulkintaan: Haavikolla oikean näköistä väärää rahaa lyövä koje, Lönnrotilla ihmissuvun saavuttama sivistys ja kulttuuri. (Kaukonen 1988/1982, 198-199.)

Kaukonen kielikuvasto on huomattavasti väkivaltaisempi kuin *Rauta-ajan* moton; hän näkee teoksen alkusyyksi tekijän halun lyödä säpäleiksi edeltänyt teksti vastenmielisyydestä ja vihasta. Sellaisena Kaukonen teksti kertoo ennen kaikkea niistä vaikeuksista, joita suuren ja kanonisoidun totuuden jälkeen tuleva kohtaa, kun se tulee mitätöidyksi oikean totuuden nimissä.

Silti *Rauta-ajan* ja *Kalevalan* välille on vaikea hahmottaa kapinasuhdetta¹¹⁷. Sen sijaan *Rauta-ajan* miespuoliset henkilöt vaikuttavat keskenkasvuisilta, ehkä Väinöä lukuun ottamatta. Naisten todellisuus taas on realistisempi ja toimintakelpoisempi. Haavikon kuvaamat mieshenkilöt, Väinö, Lemminki, Jouko ja Kullervo ovat nuorempia kuin *Kalevalassa*¹¹⁸. Heidän nuoruutensa näkyy myös siinä, että heille kuvataan Haavikon eepoksessa kullakin jollakin tapaa epätyytyttävä pojan rooli, eli heillä on liian vähän toimintamahdollisuuksia. Ainoastaan teoksen alkuosassa esiintyvän Joukon suhde kuolleeseen isäänsä vivahtaa oidipaaliseen, mutta Joukon esiintyminen ainoastaan *Rauta-ajan* alussa pikemminkin estää laajemmat tulkinnat kuin

¹¹⁶*Rauta-ajan* vastaanotto oli etenkin sen ilmestymisaikana (1982) ristiriitaista. Toisaalla teos löysi heti ymmärtäjänsä, mutta toisaalla sitä taas syytettiin rienaamisesta. Teoksen ilmestymisen ja sen filmatisoinnin aikoihin korosteiseksi nousi kysymys Kalevalan ei-ihanteellisesta tulkinnasta. Käsky *unohda Kalevala!* tulkittiin kirjaimellisesti provokatiivisena ja konfliktisena, jopa muinaisrunouden halventamisena. Tästä kirjoittavat mm. Panu Rajala, Pekka Laaksonen ja Väinö Kaukonen *Rauta-ajan* filmiversioita koskevissa katsauksissaan (Rajala 1982, Laaksonen 1982, Kaukonen 1988).

¹¹⁷Esimerkiksi Heather Dubrow käyttää teoksessaan *Genre* kielikuvaa autoritääriset isät - kapinoivat pojat esimerkkinä kirjallisuuden valtakulttuurista, jota alakulttuuri yrittää muuttaa (Dubrow 1982, 13). - Haavikon *Rauta-ajan* osalta vihjatussa kapinasuhteessa *Kalevalaan* on kuitenkin kysymys liian selvästä ja siten harhaanjohtavasta tekstin tulkintaohjeesta.

¹¹⁸Kalevala-filmin yleissuunnitelmasta: Ikäsuhteista vielä, Väinö ja Ilmari, elikä Väinämöinen ja Ilmarinen eivät ole vanhoja, näitten tapausten aikaan. He ovat yhteisönsä johtavia miehiä, mahtimiehiä elämän toimissa, kosimassa, sotimassa; vanhoja, sellaisia kuin heidät on kuvattu he ovat vasta kun heidän päälleen, heidän päänsä päälle on satanut lunta.

antaa aihetta niihin. Toisaalta *Rauta-ajan* kahden eri sukupolven väliset suhteet viittaavat myös tabun rikkomiseen. Tabuja eli kiellettyä ovat olleet suomalaisen kansanperinteen mukaan yhteiskunnan muiden jäsenten, vainajien ja jumaluuksien osuudet (Haavio 1955, 455).

Jos *Rauta-ajan* ilmeinen vertailukohta onkin *Kalevala*, avain sen kuvaamaan todellisuuteen löytyy kuitenkin toisaalta, antiikin mytologiasta. J.B.Hainsworth toteaa, että joidenkin eeposten nimet tarjoavat sisältöään vastaavan selityksen tapahtumille, esimerkkinä vaikkapa Tasson *Gerusalemme Liberata* (suom. *Vapautettu Jerusalem*) tai Miltonin *Paradise Lost* (*Kadotettu paratiisi*) (Hainsworth 1991, 7-8). Kun *Kalevala* on saanut nimensä paikan mukaan, Haavikon eepoksen nimi *Rauta-aika* puolestaan viittaa säälittömään maailmantuhon aikaan. Myyttisenä, ajallisena määreenä raudan aika on lähestyvän pimeyden ja hämäryyden aikakausi, ihmiskunnan kehityksen viimeinen sykli ja tuhoon huipentuva degeneraation päätös.

Kreikkalainen filosofi Hesiodos (eli luultavimmin 700-luvulla eKr) esittää didaktisessa runoelmassaan *Työt ja päivät* (*Erga kai Hemera*) myytin ihmiskunnan kehitykseen kuuluvasta toisiaan seuraavasta viidestä eri ajasta, Kulta-ajasta, Hopea-ajasta, ensimmäisestä ja toisesta Pronssiajasta sekä Rauta-ajasta. Hesiodoksen luonnehdinta raudan ajasta on sangen pessimistinen: hän kirjoittaa itse elävänsä raudan aikaa, vaikka toivoisi olevansa kuollut sitä ennen tai syntynyt sen jälkeen. Kyseessä on aikojen loppu, jolloin vääräys on voittanut oikeudenmukaisuuden ja ihmiset elävät rappion tilassa. Ihmisten väliset siteet ovat katkenneet, lapsetkaan eivät enää kunnioita vanhempiaan, eivätkä he tiedä mitään jumalten kostosta. Hesiodos kuvaa ajan ihmiset varsin levottomiksi lähestyvän tuhon edessä ja kertoo, etteivät he saa kivuiltaan rauhaa ei päivällä eikä yöllä. Surkean elämän päässä heitä odottaa kuolema. (Hesiodos 1983, säkeet 174-189.) Runoelmansa myötä maaväestön puolta pitävä Hesiodos toteaa katkerana Pantheonilla asuvan jumalten julman ja tuomitsevan yhtenäisyyden, myös todisteena heidän ihmisiä kohtaan harjoittamastaan sorrosta. Jumalia voidaankin syyttää ihmisten elämän tuhoamisesta, sillä he ovat kätkenneet elämän mahdollisuudet ihmisiltä (Hesiodos 1983, s. 42).

Rappion aika näkyy paitsi ihmisten ja jumalten välisessä suhteessa, myös ihmisten keskinäisten suhteiden surkeutena. Hesiodos kuvaa *Töissä ja Päivissään* raudan ajan rappion tilaa luonnehtimalla lasten ja vanhempien suhteita rikkonaisiksi. Hän toteaa, että raudan aikana lapset eivät enää muistuta ja kunnioita isiään, esi-isistä puhumattakaan, vaan kohtelevat näitä halventavasti. Yhteisöä ja perhettä kiinnipitävät siteet särkyvät eli sosialisatio ja sivilisaatio murenee barbariaksi ja julmuudeksi. Ihmisten välinen keskinäinen kunnioitus katoaa. Lapset eivät tiedä jumalallisesta tuomiosta tai rangaistuksesta, mutta jumalat häpeävät heitä ja haluavat heille rankaisua. Zeus tuhoaa tämän kuolevaisten sukukunnan sitten, kun sille syntyy harmaita lapsia. (Hesiodos 1983, 174-192.)¹¹⁹ Hesiodos tähdentää yhteyttä niin jumaliin kuin esi-isiin:

¹¹⁹Saavutetun sivilisaation murtuminen on yleisesti mytologiassa kuvattu maailmanlopun oireeksi. Tässä eräs toinen kuvaus: Se on aika, jolloin oikeus kielletään ja viattomuutta inhotaan, jolloin kelvottomat käyvät vihamielisin aikein hyviä vastaan, (--) jolloin kukaan ei kunnioita harmaita lapsia, ei osoita hurskautta, ei helly säälimään naista tai lasta. (Lactantius: *Divinae institutiones* VII, 17,9; Cumont, *La Fin du Monde*, 81 - sit. Eliade 1992, 109).

Kulta-aikaan kuuluu harmoninen suhde menneeseen, luontoon ja jumaluuteen. Kirsti Simonsuuri kirjoittaakin, että Hesiodoksen myytti aikansa agraariyhteisölle kirjoitettuna painottaa uskonnollisen kultin merkitystä ja esittää siksi sellaisten maailmojen tuhon, joissa tämä yhteys on särkynyt (Simonsuuri 1994, 76-77).

Hesiodoksen kuvaamassa rauta-ajan myytissä on mielenkiintoista erityisesti se, että se esittää kurjuuden vallitsevana olotilana, jota vastaan ei voida kamppailla inhimillisin voimin, sillä Hesiodoksen rauta-aikamyttin mukaan jumalat ovat pahoinakin voimissaan. Mikä vieläkin julmempaa, he osaltaan ovat itse aiheuttaneet ankaruutensa ihmisiä kohtaan sallimalla ihmisten elää tavallaan. Raudan ajan todellisuus vaikuttaa yhtä lailla jumaliin: heillä on vallanhimoa, mutta ei halua toivoa hyvää ihmisille. Con Davis toteaaakin, että Hesiodoksen runoelmassa Zeuksen valta kuvataan poliittisesti rakentuneeksi ja poliittisesti saavutetuksi vallaksi, jota pitää yllä sosiaalinen ja ekonominen painostus ja sorto. Zeus muistuttaa enemmän Niccolò Machiavellin teoksessaan *Ruhtinas*¹²⁰ (1532) kuvaamaa tinkimätöntä ja keinoista piittaamatonta hallitsijaa kuin Jahvea. (Con Davis 1993, 40.) Sen sijaan Jahven kaltaisen rakastavan isän, jonka ankaruus olisi hyvään ohjaamisen väline, poissaolo on ilmeinen. *Töissä ja päivissä* jumalan rankaisu ilman rakkautta on hirvittävää ja tuhoaa ihmiskuntaa.

Myöskään Haavikon teosten myyttisellä maailmanjärjestyksellä tai niiden takana olevilla jumaluuksilla - mikäli niitä on - ei ole halua tai valtaa saada aikaan parempaa. Toisaalta vallanhaluisessa todellisuudessa jumaluudetkin ovat kilpaileva mahti, joiden suuri valta tuntuu ihmisen näkökulmasta alistavalta ja jotka sen vuoksi halutaan saada omia tarpeita vastaamaan.¹²¹ Mutta tällöin jumaluudet ovat vähävaltaisia, piittaamattomia tai alistettuja ihmisen tarpeille, eikä heiltä siksi voi odottaa avapautusta, koska he eivät enää ole ihmisen yläpuolella apua mahdollistamassa. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* Jumala on mielivaltainen olento, joka voi yllättäen vaikkapa viskata pojallansa; Jumalan mielivaltaisuus kuvastaa venekunnan ymmärtämättömyyttä, kun maailman lait ja muu abstrakti todellisuus jää hahmottamatta muuten kuin oman myyttisen mallin mukaan. Samoin *Rauta-ajasta* poissaoleva jumalallinen luomisen aspekti (vrt. *Kalevalan* luomistarut) kuvaa henkilöiden kokeman todellisuuden rajallisuutta: he elävät ajassa jossa jumalia ei yksinkertaisesti voi olla, koska hyvää ei enää tapahdu.

¹²⁰*Ruhtinaan (Il Principe)* idea on, että politiikassa määrää voima, ei oikeudenmukaisuus, ja siksi hallitsija on pyrittävä ajamaan valtion etuja keinoja kaihtamatta. - *Ruhtinaan* tinkimättömyyttä selvittää se taustatieto, että valtiomies ja kirjailija Machiavelli (1469-1527) kirjoitti teoksensa jouduttuaan valtiolliseen epäsuosiin Medicien noustua uudelleen valtaan Firenzessä vuonna 1512.

¹²¹Esimerkiksi näytelmässä *Kertomus siitä miten Kuningas Harald käsitteli naista ja lammasta koskevaa hankalaa kysymystä ei ole paljon pitempi kuin sitä käsittelevän kertomuksen tämä nimi* (1976) kertoja kuvaa Haraldin mahdollisesti joskus koittavaa kuolemaa: Eräs piispa alkoi miettiä mitä hän sinä päivänä sanoisi ja miten hän lohduttaisi ihmisiä, ja hän ajatteli puhuvansa jotain Jumalan muka suuruudesta, mutta sitten hänestä alkoi syystä tuntua että Jumala sai suuruutensa kuningas Haraldin suuruudesta, joka oli suuri, ja hän jätti ajatuksen kesken, (--). (--). En tiedä heidän välisestä sopimuksesta, mutta sikäli kuin Haraldin tunnen on Jumalalla häntä käteltyään syytä laskea sormensa. (s. 2,3). *Brotteruksen perheessä* (1969) puolestaan Jumala kuvataan läpikotaisin pahaksi.

Kuitenkin Hesiodos opettaa kaiken varalta runoelmassaan maanviljelijäväestöä elämään oikein. Runoilija ohjaa säilyttämään maanviljelysyhteiskuntaa ja sen sivilisaatiota tukevia paternaalisia rakenteita. Myöhemmin *Töissä ja Päivissä* esiintyykin oletus, että raudan ajasta voidaan jumalten armosta palata jälleen uuteen, täydelliseen Kulta-aikaan.¹²² Sen lisäksi että Hesiodoksen didaktisessa myytissä opetetaan mahdollisuuksien mukaan säilyttämään ja uusintamaan hyvää elämää, myytit tarjoavat myös mahdollisuuden selittää kärsimystä. Eliaden mukaan myyteissä niitä kertova ihminen yleensä asettuu syklin loppupuolelle, pimeyden aikaan; tietoisuus ajan laadullisesta ja syklisestä luonteesta mahdollistaa ja perustelee tuhoisan aikakauden aiheuttaman kärsimyksen ymmärtämisen (Eliade 1993, 101). Haavikon *Rauta-ajassa* paluuta uuteen, hyvään aikaan ei ole, mutta sen sijaan esiintyy luomisen yrityksiä palata symbolisesti menneeseen, parempaan tilaan.

Myyttisen jatkuvuuden korostamisen sijaan *Rauta-aika* rakentuu kahdentasoisen alun, synnyn ja polveutumisen metaforan varaan. Ensinnäkin itse *Rauta-aika* -teos sen moton mukaan ehdollistaa itsensä ja haluaa esiintyä yksin, sillä teoksen alussa käsketään unohtaa *Kalevala* ja sen sanan mahti, ikään kuin muut vaikutteet olisivat uhka sen olemassaololle tai sen ymmärtämiselle teoksena. Yksin syntymisen idea eli esimerkiksi aiemman perinteen kieltäminen merkitsee yritystä olla itse ainoa yksi totuus. Esimerkiksi Jouko suhtautuu vanhempiinsa tällä tapaa haluten mitätöidä heidän merkityksensä. Toisaalta yksinäisyys ei kuitenkaan ole henkilöiden oman toiminnan seurausta, vaan osoitus koko kuvattua todellisuutta nimittävistä laadullisista tilasta. Tätä kuvastavat myös ihmissuhteet, joiden huipentumana *Rauta-ajan* Kullervo-osiossa ja *Kullervon tarinassa* nimihenkilön kohtaloksi paljastuu edellisen sukupolvien keskinäinen vihanpito.

Toisaalta eepos ja etenkin kansalliseepos on yhteisöllinen genre, joka luo tekstuaalisesti mennyttä ja merkityksellistä yhteisölleen. Artikkelissaan *The Natural Tears of Epic* Thomas M. Greene tarkastelee sekundääriä, kirjoitettua epiikkaa¹²³ mahdollisuutena koota yhteisö, jonka keskinäiset sidokset perustuvat jaettuun kärsimykseen ja suruun. Jo primaarin epiikan synty on hänen mukaansa motivoitunut menneisyyttä yhtä lailla kuin tulevaisuutta koskevan surun selittämisenä tarinoin. Greenen mukaan herooinen alkuaika on kollektiivisen tietoisuuden luoma todellisuus, jonka tarkoituksellisesti peittää alleen menneisyyden pimeänä, tavoittamattomana ja

¹²²Hesiodoksen aikojen genealogia saanee osittaisen selityksensä hänen runoutensa didaktisesta luonteesta. Kun Homeroksen eepoksissa runous liikkuu kuninkaiden ja aateliston kulttuurimiljöössä, Hesiodoksen runouden ympäristönä on agraarimiljöö. Kovan työn rasittamia talonpoikia lohdutettiin ja heidän työnsä vaivaa perusteltiin vallitsevan kovan raudan ajan kautta. Siksi Hesiodoksella hyve (arete) ja rikkaus eivät enää olleet aatelistolle kuuluvia synnynnäisiä perusoikeuksia, vaan työ ja vaiva olivat mahdollisuus onnelliseen elämään. Hesiodos sitä paitsi piti talonpojan puolta myös jumalia vastaan tuomitsemalla jumalten pahantahtoisuuden ja mielivaltaisuuden. (Kaimio et.al. 1998, 44.)

¹²³Greenen jako primaariin ja sekundääriin epiikkaan motivoituu niin epiikan synnystä, merkityksestä yhteisössä kuin muodostakin. Primaari epiikka on esikirjallisen yhteisön suullista runoutta tai kertomaperinnettä, joka selittää heimon syntyä ja historiaa ja jonka kautta torjutaan menneisyyden unohdukseen vaipumista. Sekundääriä epiikasta tulee kirjallisessa yhteisössä tai yhteiskunnassa, jossa sen asema menneisyydestä kertojana (yhdessä muun tiedon kanssa) muuttuu: muinaisesta heroisuudesta kertovat tarinat asettuvat eri akselille ja tietyille etäisyydelle yhteisössä tunnetusta kronologisesta historian jatkumosta. (Greene 1999, 196-197.)

uhkaa merkitsevänä alueena. Menneisyyden tyhjyyttä selitetään myytein, jotka muokkautuvat eeppeiksi kertomuksiksi ja luovat kollektiivista identiteettiä, tietoa ja tietoisuutta siitä, mistä, keitä ja miksi juuri tämä yhteisö tai heimo on olemassa. (Greene 1999, 196.) Voittoisan sankariepiikan synnyn voikin nähdä tästä näkökulmasta, ikään kuin maagisena yrityksenä vaikuttaa menneisyydessä vaanivaan pienuuden ja mitättömyyden tunteeseen.

Muutenkin *Rauta-aika* rinnastuu pikemminkin häviäjien kuin voittajien sankariepiikkaan. Esimerkiksi muinaisen Rooman valtakunnan vaiheista kertovia kirjoitetun epiikan traditioita voidaan nähdä kaksi: voittajien epiikka ja sille vastakohtaisena kärsivien ja häviäjien epiikka, joka eepisenä perinteenäkin on jäänyt marginaaliin. Siinä missä Vergiliuksen (70-19 eKr) *Aeneis* kuvaa Rooman valtakunnan synnyn Troijan raunioista ja kohoamisen maailmanvallaksi ylistäen sotavoittoja ja maskuliinista heroisuutta, roomalaisen Lucanuksen *Pharsalia*¹²⁴ eli Farsaloksen taistelu (toiselta nimeltään *De Bello Civili* eli *Kansalaissota*) kuvaa samoja Rooman valtakunnan sotia sodanvastaisesti, tuomiten Rooman keisarien tyrannimaisen ja julmuuksiin johtavan vallanhalun. Merkittävää on, ettei Lucanuksen näkökulma ole Rooman keisarikunnan poliittisten vastustajien vaan Rooman valtakunnan kansalaisten, jotka joutuivat kärsimään sodista ja hallitsijoittensa oikuista. Näkökulma ei siis ole edes häviäjien vaan ikään kuin kolmannen osapuolen, osattomien kärsijien.

Quint toteaa, että Lucanus desakralisoi historian sivuuttamalla jumalat ja selittämällä Rooman kansan onnettomat vaiheet kohtalon aiheuttamiksi, eli sattumat hallitsevat maailmaa (Quint 1993, 135). Kohtalolla selitetään epäsuotuisia oloja, kun taas sijaan hyvä tilanne nähdään mieluusti voimakkaan jumaluuden hyvästä tahdostaan aiheuttamaksi. Tämän vuoksi esimerkiksi Vergiliuksen *Aeneiksessa* Troijan Aeneas kuljettaa matkallaan Rooman valtakuntaa perustamaan mukanaan tuhoutuneen Troijan henkistä perintöä, jumalkuvia, isäänsä ja poikaansa. Eepoksessa tiedetään, että ollaan menossa kohden syntyvää suurvaltaa. *Pharsalian* loppu taas on avoin, rakenne episodimainen ja kerronta päämäärätöntä; nämä kaikki piirteet *Aeneikseen* verrattuna tähdentävät sen asemaa häviäjien kuvaajana - ja häviävänä eepisenä perinteenä (Quint 1993, 136). Roomalaisen Vergiliuksen kirjoittaman *Aeneiksen* tavoin eurooppalaisen kirjallisen (sekundäärin) eepoksen perinne pohjaa kreikkalaiseen sankarirunouteen¹²⁵, ja sen mukaisesti eepoksen perinteessä korostuvat maskuliiniset, voittajien arvot. Vastakohtaisesti eepoksen lajityypissä maskuliinisten arvojen korvautuminen feminiinisillä tai kolmannella vaihtoehdolla korostaa rappion, häviämisen tai kohtalon tematiikkaa.

¹²⁴Marcus Annaeus Lucanus (39-65) kirjoitti heksametrieepoksensa Rooman kansalaissodasta vuosien 62 ja 65 välisenä aikana. Vuonna 65 hän teki itsemurhan vain 26-vuotiaana, kun hänen osallisuutensa salaliittoon keisari Neron hengenmenoksi tuli ilmi. Lucanus tunnettiin myös Senecan veljenpoikana.

¹²⁵Kreikkalainen ja roomalainen epiikka puolestaan tulivat vaikuttamaan renessanssin kirjallisiin ihanteisiin sekä sitä kautta niin muodon kuin tyylinkin puolesta Euroopan kirjallisuuteen, kun taas germaaninen, romaaninen ja slaavilainen eeposperinne katosi hiljalleen. Hainsworthin mukaan kreikkalainen heroinen runous ja siitä muovautunut epiikka säilyi kahdesta syystä: niin kreikkalaiset aakkoset 800-luvulla eKr. kuin Homeroksen työn merkitys ja hänen kunnioittamisensa muita runoilijoita enemmän mahdollisti juuri hänen (nimiinsä pannun) työn säilymisen ja muiden painumisen unohduksiin. (Hainsworth 1991, 8-9).

12. *Rauta-ajan* osat 1 ja 2: Sekundääri todellisuus

12.1. Seppä Ilmari: *mies synnyttää naista*

Kun *Rauta-ajassa* kuvattu todellisuus on korostetun sekundääri, mutta samalla on kysymys myyttisestä teoksesta, on etsittävä niitä strategioita, jotka teoksessa viittaavat primaariin todellisuuteen tai ovat primaariin vertautuvia rakenteita. Tällaisia ovat *Rauta-ajan* pääkertomuksessa (osat 1, 2 ja 6) yritykset erinäisiin liittoihin primaarin todellisuuden kanssa, kun taas kahdessa rinnakkaiskertomuksessa (osat 3, 4 ja 5) on tekstuaalisesti toteutettu kaksi erilaista primaarin todellisuuden kuvausta. Myyttisen todellisuuden kahtiajako primaariin ja sekundääriin osoitetaan tekstuaalisesti jo *Rauta-ajan* rakenteessa. Selvää viittausta taas *Kalevalan* symmetrisyyteen pyrkivään, kolmikerroksiseen rakennetyyppiin (Annist 1944, 182-187)¹²⁶ on se, että *Rauta-ajassa* kaikki tapahtuu vähintään toiseen kertaan, mutta nyt siten, että *Rauta-ajassa* toistuminen on osa merkitsevää myyttisyyttä: tapahtumat kertautuvat, saavat uudenlaisia, toisintoina alkuperäistä yleensä vähäisempiä merkityksiä. Siten ne toistavat myyttisen, esikuvallisen tapahtumisen ideaa, mutta merkitystä ne eivät onnistu palauttamaan. Niin kuin luomisen aika eli Kulta-aika on arvokkainta ja puhtainta aikaa, niin myös alkuperäinen, ensimmäistä kertaa tapahtuva tapahtuminen on tavoiteltavaa, mutta mahdotonta, kun ollaan jo sekundäärissä todellisuudessa.

Rauta-ajan kuvaamaa todellisuutta kerrostaa entisestään se, että se liittyy samalla myös historiaan, eli pitää sisällään ajatuksen historiallisesta ajan etenemisestä. *Rauta-ajan* nimi sijoittaa teoksen myyttisen, laadullisen tilan lisäksi rauta-ajaksi kutsuttuun vaiheeseen Suomen esihistoriassa ja viittaa siihen historialliseen tosiseikkaan, että raudan valmistamisen kyky voisi viedä Kalevalan kylän uuteen aikaan, uuteen esihistorialliseen kauteen, ja siten kehityksessä eteenpäin. Suomen esihistorian kulttuurihistoriallisista kausista rautakausi (n.500 eKr-1200/1300 jKr) oli viimeinen ennen siirtymistä kirjalliseen kulttuuriin, ja kausi saikin nimensä raudanvalmistustaidon leviämisen myötä (Siiriäinen 1990, 27). Tähän murrokseen Haavikon teos sijoittuu, mutta historiallisen kehityksen kuva muuntuu samalla myyttiseksi rappion teemaksi. *Rauta-ajassa* raudanvalmistusta ei lopulta tapahdu eikä taito leviä ja yleisty, sillä sen henkilöt eivät yhdessä pysty muuttamaan ja siirtymään ajasta toiseen.

Rauta-aika alkaa uudessa *Kalevalassa* kuvatun feminiinisen maailman luomisen sijaan tilanteesta, jossa mies yrittää synnyttää ihmistä ja itseään eikä yhteisöään varten.

¹²⁶August Annist hahmottaa *Kalevalan* rakennetta seuraavasti: keskeistä eepoksessa on suhteet Kalevalan ja Pohjolan välillä, joita kuvataan neljänä eri vaiheena. Eepoksen alkupuolella suhteet ovat rauhanomaisia kosintaretkiä, loppupuolella sotaisia yhteenottoja. Vastakohtat kärjistyvät asteittain ja taistelut kiihtyvät eepoksen loppupuolelle tultaessa, ja lopulta käydään sota valosta. Kolmikerroksista eepoksessa taas on pääjuoni ja Lemminkäisestä ja Kullervosta kertovat rinnakkaiskertomukset. Symmetrisyyttä eepokseen luovat laulajan alku- ja loppusanat, Väinämöisen syntymä (sekä maanviljelyksen alku) ja lähtö, Aion ja Marjatan kohtalot jne. (Annist 1944, 182-187.)

Samanaikaisesti myytti raudan ajasta toistuu *Rauta-ajan* tarinan tasolla, kun teoksen alussa Kalevalan kylässä yritetään tehdä rautaa järvimalmista, eikä siinä oikein onnistuta. Tämä *Rauta-ajan* feminiininen raudan synty pohjaa myös *Kalevalan* raudansyntyloitsuun, jossa Väinämöisen venettä veistäessään saama polvenhaava tyrehdytetään lausumalla raudan synnystä kertova loitsu. *Kalevalan* raudansyntyloitsussa raudan kerrotaan syntyneen kolmen Ukko ylijumalan luoman naisen, Luonnottaren maahan lypsämästä rintamaidosta, jonka seppä Ilmarinen sitten pajassaan takoo raudaksi (*Kalevala* 9: 29-258). Loitsussa sana ja teko ovat yhtä: niin kuin *Kalevalan* seppä Ilmarinen hallitsee raudan synnyn pajassaan, niin myös loitsua lausuva hallitsee raudan synnyn samoin kuin sen kyvyn haavoittaa ihmistä.

Uudessa *Kalevalassa* maailman alkusynty kuvataan feminiiniseksi, sillä eepoksessa maailma syntyy naarassotkan veden emon polvelle munimasta munasta. Samoin vedenemo synnyttää ensimmäisen ihmisen, Väinämöisen (*Kalevala* 1: 177-212, 281-310). Sen sijaan vanhassa *Kalevalassa* Väinämöisen kerrotaan luoneen maailman. Kuitenkin myös uudessa *Kalevalassa* maskuliiniset luojaolennot, nimetyt henkilöt kuten esimerkiksi seppä Ilmarinen, muokkaavat myöhemmin maailmaa asettuen sen jumaluuksiksi. Uudessa *Kalevalassa* kuvattu ja edellytetty miehen ja naisen yhteistyö on tarpeen sekä maailman että raudan valmistamisessa. Tämä yhteistyö ei *Rauta-ajassa* onnistu, mikä erityisesti luomisen voiman puuttumista, mutta myös raudan ajassa ilmenevää uudenlaista yksilöllisyyttä .

Rauta-ajassa raudan vaikean synnyn takana on perustavaa laatua oleva muutos ja menetys. Raudan taonnasta vastaava seppä Ilmari on vastikään menettänyt vaimonsa, Pohjan neidon, ja siksi hän on sulkeutunut pajaansa. Raudan tekemisen sijaan hän takoo kullasta ja hopeasta itselleen uutta naista, entisen kaltaista, vaikka miehenä hänelle ei kuulu ihmisen synnyttämisen voima. *Rauta-aika*-elokuvan käsikirjoituksessa todetaankin: *jotakin epätavallisen tärkeää on tekeillä mies synnyttää naista* (käsik, s. 1). Koska Ilmari ei osallistu raudan takomiseen, malminsulatuspaikalla rautaa yrittää tehdä Tiera, joka houkuttelee paikalle osunutta Ainoa avukseen synnyttämään rautaa:

Malminsulatuspaikalla hoitaa sulatusta yksi mies, Tiera. Tiera on mies monessa mukana. Nyt se on raudan teossa. Uuni hohkaa kuumana. Tiera on kyykyssä masuunin edessä. Hän kärsii raudan kanssa, kun rauta ei synny, ei sula eikä irtoa kivistä. Ei se synny, ei se sula , Tiera valittaa, yksin. Hän näkee naisen, Aion, ja sanoo: Tule. Aino tulee. Tiera katsoo tätä, naista, nuorta, joka panee käsivarret suojaksi rintojensa eteen, syleilee itseään. Ei se rauta synny, synny synnyttämättä, ei synny rauta ilman synnyttämättä, ilman naista. Nainen se kaiken synnyttää, raudankin, nainen se sen maidolla ruokkii, raudankin. Ei se muuten synny. Kivet halkeavat, mutta rauta ei synny, ei synny synnyttämättä. Näin Tiera valittaa. Älä puhu minulle , Aino sanoo, en minä osaa tehdä sille mitään. Nyt naiset tulevat, synkeät, nuoret, vanhat, monennäköiset, ja Tiera kääntyy heihin ja sanoo: Ei se synny, synnyttämättä, ei se kasva, ruokkimatta. Nainen se raudankin tekee , Tiera sanoo, se sen raudankin ruokkii , Tiera sanoo, maanitellen, valittaen. (R 13.)

Haavikko on kerrostanut *Kalevalan* raudansyntyloitsun kaksitasoiseksi: *Rauta-ajassa* Ainon tehtävänä olisi saada rauta syntymään muiden kylän naisten järvestä nostamasta malmista. *Rauta-ajan* kuva naisesta onkin kaksijakoinen. Elokvakäsikirjoituksessa Aino kuvataan ainutkertaiseksi, nuoreksi, vastakohtana nimettömälle naiskarjalle (s. 9). Sen sijaan karja, työtä tehneet Kalevalan kylän naiset eivät ole jalorotuisia, vaan eläneen oloisia. Malmilautan naisia kuvataan seuraavasti: Heitä on monennäköisiä ja -kokoisia, valtaosa kuitenkin vanhoja ämmiä ja naituja naisia, isolanteisia, paljon imettäneitä rohuja. Joukossa joku lapsikin. Kalevalassa näyttää olevan pula nuorista naisista. (s. 9). *Rauta-ajassa* näillä naisilla ei ole nimiä, he ovat nimetön joukko. Käsikirjoituksessa (s.11) heistä identifioidaan kaksi, utelias isolanne ja vaatimaton riippurinta synnyttäneen naisen ruumiin tunnusmerkkien mukaan.

Tämä *Rauta-ajan* naiskuvan kaksinaisuus ei ole missään mielessä teoksen sellaisenaan välittämä naiskuva¹²⁷, vaan se liittyy *Rauta-ajan* moton teemaan, menneen pakonomaiseen unohtamiseen. Koska elämää nähneisiin vanhoihin naisiin liitetään synnyttämisen voimaa kuvaavat tunnusmerkit heidän ruumiissaan, heissä ilmenee primaarin todellisuuden jäljet kuluvaan ajassa. Primaari todellisuus ja siihen liittyvä yhteys kuitenkin torjutaan. Teoksen alussa ylyksilöllisyyttä edustavat Ilmari että Aino torjuvat tämän menneisyyden kumpikin omalla tavallaan, ja muutenkin *Rauta-ajan* nuorten sankarihenkilöiden yritykset alkavat yhä enemmän saada sekundäärin todellisuuden piirteitä. Nuori ja kaunis Aino pelästyy järvestä malmia nostaneiden vanhojen naisten kulunutta ulkomuotoa ja pakenee. Hän ei halua synnyttäjäksi, toisin kuin luonnottomasti itselleen vaimoa synnyttävä leskimies Ilmari, jolle nämä elämää nähneet työteliäät ja suorasukaiset naiset eivät kelpaa.

Ilmarin luomistyö rinnastaa hänet Pygmalioniin. Ovidiuksen *Muodonmuutoksissa* kuvataan naistenvihaaja Pygmalion¹²⁸, joka ei hyväksy eläviä naisia, vaan veistää itselleen norsunluusta haluamansa kaltaisen naisen. *Rauta-ajan* Ilmari taas haluaa itselleen ennen eläneen naisen korvaavan naisen kullasta ja hopeasta, ikuisesta aineesta. Ensimmäiset fasistiset piirteet Ilmarin persoonassa tulevat esiin: Ilmari nähdään pakenemassa ikään kuin petolliseksi osoittautunutta todellisuutta, ja osin siksi hän haluaa täydellisyyttä ja kammoaa kylän naisten lihallisuutta, kulunutta ja epätäydellistä muotoa. Täydellisyyttä halutessaan hän luottaa omaan työnsä sen sijaan että hyväksyisi ajan kulumisen menetyksineen. Toisin käy Ovidiuksen Pygmalionin, joka ymmärtää kohtalonsa riippuvan häntä suuremmista voimista. Niinpä nöyrästi Venukselle tämän juhlassa uhrattuaan armelias Venus puhalttaa Pygmalionin naiseen elävän hengen ja Pygmalion saa eloon herävän tekeleensä omakseen (Ovidius X 275-282). *Rauta-ajan*

¹²⁷Kalevala-filmin yleissuunnitelmassa Haavikko määritteli teoksensa naishenkilöt Lönnrotin *Kalevalaan* verrattuna: Ja naiset, myös he ovat toisenlaisia kuin kuvitelmat heistä, he ovat ankarampia, lempeämpiä, tietoisempia, niin, kuin heistä tehdyt kuvitelmat.

¹²⁸Riettaat Pygmalion nuo tuntien tyttöjen elkeet
raskasta pöyrityi vikalastia, jonka on naisten
kuormaksi antanut luonto, ja siksipä hän eli pitkään
yksin vaimoa vailla ja kaipasi kumppanin seuraa.
(Ovidius X 243-246, suom. Alpo Rönty)

Kalevalan kylässä ei kuitenkaan ole jumalallisia voimia eikä Ilmari osaa synnyttää, joten naisluomus jää hengettä. Sen sijaan Ilmari tekee kultanaisen tehdessään suuren virheen. Hän mahdollistaa sekundäärin syyn ja seurauksen kierteen alkamisen, kun romuksi ruostuva kultanainen alkaa irvokkaasti muistuttaa kultaisesta ajasta, ja sen tilalle Ilmari alkaa haluta yhä uutta kultaisen ajan korviketta.

Maskuliininen synnyttäminen on osa raudan ajan tematiikkaa. Hesiodos kertoo *Töissä ja Päivissä*, että jumalat häpeävät Raudan ajan ihmisiä ja haluavat kostaa näille tuhoamalla koko sukukunnan, ja siksi myös naisellinen, elämän uusintamisen kyky on tukahdutettu. Hesiodoksen teos *Theogonia* (Jumalten genealogia) puolestaan kertookin käsityksestä, että huonoina aikoina maternaalinen auktoriteetti on alistettuna Zeuksen pahan tahdon alle (Ks. Con Davis 1993, 40). Heimoyhteiskunnassa ja agraarikulttuurissa maan hedelmällisyys ja hedelmällisyys yleensä (vrt. nainen) on yhteisön uusiutumisen ja hyvinvoinnin edellytys.¹²⁹ *Rauta-ajassakin* vanhat naiset ovat primaarin hedelmällisyyden ja luomisen kyvyn symboli, mutta sekundääriä todellisuutta taas ilmentää heidän torjuttu asemansa. Siten tarve ja torjunta rinnastavat kaksi eri todellisuutta, primaarin ja sekundäärin. Sekundäärissä todellisuudessa suhde primaariin todellisuuteen on kaksitahoinen: toisaalta primaaria torjutaan tämänhetkisen todellisuuden oikeutukseksi ja toisaalta sitä jäljitellään sen luomisen voiman käyttöönottamiseksi. Jälkimmäistä on myös kulta-ajan tavoittelu yksilön elämässä: tavoiteltua minän ikuisuutta on huolettomuus, jatkuvan nuoruuden ihanne ja yksilöllinen elämä yhteisen työn sijaan.

12.2. Ilmari ja kultaneito: Ensimmäiset häät

Häät ovat eräs strategia, joilla *Rauta-ajan* tekstuaalisessa todellisuudessa pyritään jäljittelemään primaaria yhteyttä. Kun esimerkiksi *Kalevalassa* kuvataan häitä, ne merkitsevät todellisia liittoja eikä niitä kyseenalaisteta. Sen sijaan sekundäärin todellisuuden *Rauta-ajassa* kerrostuvissa häissä on olemassa kertautuva epätodellisuuden ja jopa vääryyden aspekti: liitot vertautuvat mahdottomaan. Kun *Rauta-ajan* ensimmäisissä häissä Ilmari yrittää liittyä yhteen takomansa kultavaimon kanssa, häät alkavat merkitä epätoivoista paluuta primaariin todellisuuteen tai kontaktia sen voimalliseen aspektiin. Siten *Rauta-ajassa* hääkuvat vertautuvat Haavikon myyttisissä teoksissa primaaria todellisuutta kuvastavaan uneen tai unikuvaan. Mutta siinä missä unet ovat tahdosta riippumattoman tajunnan (siis primaari) ilmiö tai keino ilmentää primaaria olemassaoloa, häät puolestaan ovat tietoinen ja tavoiteltu (sekundääri) taktiikka kohti primaaria merkitystä.

Siten luomisen ja häiden ideat rinnastuvat. Kun Ilmari luo uudelleen menettämänsä maailman takomalla kullasta uuden vaimon, ikään kuin merkiksi menneisyyteen ja hyvään aikaan palaamisesta, hän ihastelee aikaansaannostaan *Vanhan Testamentin* maailman luoneen Jumalan

¹²⁹Bysantissakin maanviljelyksen runsauden metaforana oli Jumalansynnyttäjän hahmo, mutta Theotokos-hymneissä jumalansynnyttäjää ei palvota näiden lahjojen antajana, vaan yhtenä näistä lahjoista (Limberis 1994, 132).

tavoin:

Sisällä vie Ilmari uuden itse tekemänsä, takomansa, varsin vaatettamansa naisen, tuohesta iho tehty, valkoisesta, kädet, kasvot hopeasta, niin, vie vaimonsa pöytään. Katsoo sitä, näkee että se on hyvä, ja viittaa muut istumaan pöytään, kunkin paikalleen, niin että samalla puolella pöytää istuvat hän itse, Ilmari, ja hänen vaimonsa, sekä tämän vaimon toisella puolella Väinö, ja nuoret, nämä sisarukset, Jouko ja Aino, heitä kolmea vastapäätä. (R 17.)

Naisen luominen tuohisesta hopeaiseksi ja kultaiseksi kuvaa Ilmarin mielessä muutosta kuolevaisesta kohti ikuista olentoa (vrt. *Kahdenkymmenen ja yhden* tuohelle kirjoitetut nimet ja Bysantin kulta-tematiikka). Mutta samoin kuin *Rauta-ajan* motossa sanan ja luomisen mahti esitetään tuhoa tuottavana voimana, ei Ilmarinkaan teosta seuraa mitään hyvää. Jumalallinen, primaari luomisen voima varsinkaan sanoin ei kuulu raudan aikaa elävälle ihmiselle. Sen sijaan *Vanhan Testamentin* alun kertomus maailman luomisesta esittää Jumalan (hengen) luoneen maailman, kasvit, eläimet ja ensimmäiset ihmiset nimenomaan sanallaan (*Genesis* 1-2). *Vanhan testamentin* myyttinen alkukieli on Jumalan uutta luova kieli, ja paratiisin tilassa (kulta-ajassa) myös ihminen saa käyttää sitä: hän saa nimetä Jumalan hänelle kumppaniksi luomat eläimet ja ihmispuolison (*Genesis* 2:19-23).

Luomisen idea kerrostuu tähdentäen tapahtuvan teon merkitystä *Rauta-ajassa*. *Rauta-ajan* Ilmari laittaa uudelle vaimolleen linnunmunat silmiksi, mikä viittaa myös *Kalevalan* maailmansyntyrunoon: siinä maailma syntyy naisen, veden emon polvelle sotkan munasta. (*Kalevala* 1: 177-212). *Rauta-ajassa* tähän maailman ja sen kuvan, naisen sekä samalla yhteisön järjestyksen uudelleen luomiseen ei usko kuitenkaan kukaan muu kuin Ilmari itse. Pajassaan Ilmari tuo hopeaisen naisensa ruokapöytään esitelläkseen hänet muulle yhteisölle aivan kuten ennen ensimmäisen vaimonsa (mikä vertautuu *Rauta-ajassa* myöhempiin Pohjolan häihin). Ilmarin tuvassa hääaterialla istuvat pajaan tulleet Väinö, Aino ja Jouko, joista Väinö ei hyväksy Ilmarin luomaa todellisuutta.

Sisällä tuvassa istuu nyt vastapäätä hopeaista naistaan Ilmari, sitä eri puolilta katsoen, penkillä istuen itseään huojuttaen, niin että näkee miten valo elää hopeaisilla kasvoilla, ja valon liikkeessä liikkuvat ilmeet. Pysähtyy Väinö katsomaan tätä miestä, rautaseppää. On se kaunis , sanoo Ilmari. Eikä riitele, ei elävitten eikä kuolleitten kanssa , hän sanoo tyytyväisenä. Niin ovat kuin sisarukset, tämä ja se kuollut. Samoja vaatteita pitävät. Sattui niin samankokoinen , Ilmari selittää, toteaa. Sinä saat yksin elää , Ilmari sanoo Väinölle. On se ihme, naiseksi. On se niin kuin olisi taottu yhdeksi kappaleeksi kaksi asiaa joita ei kukaan muu ole yhteen takonut, unta ja hopeaa , Ilmari sanoo. Unta ja hopeaa , Väinö toistaa. Niin, niin , Ilmari sanoo, niistä se on tehty. (R 25.)

Jo tässä Väinön ja Ilmarin erilaiset käsitykset todellisuudesta hahmottuvat: rajallisuuden ymmärtävä Väinö saa elää yksin , kun taas myyttistä yhteyttä itselleen rakentavalla Ilmarilla on

kumppani. Ilmarin luoma nainen on tuonpuoleinen, sillä sen eloonherättäminen onnistuu ainoastaan mahdollittomaan kohdistuvalla uskolla.¹³⁰

Rauta-ajan Ilmarin kultavaimon taontaa vastaava tarina on myös *Kalevalassa*, mutta *Kalevalan* ja *Rauta-ajan* juonet eroavat toisistaan syyn ja seurauksen välisissä suhteissa. *Kalevalassa* Ilmarisen vaimona on Pohjan neito, jonka hän on saanut itselleen taottuaan Pohjolaan sammon. 38. runossa Ilmari lähtee kosimaan ensimmäisen vaimonsa kuoleman ja kultaneidon takomisen jälkeen Pohjolasta itselleen uutta vaimoa, edellisen nuorempaa sisarta, mutta kotimatalla Ilmari vihastuu häntä ilkeästi ilkkuvaan tyttöön ja muuttaa tämän lokiksi. Vasta tämän jälkeen sampo päätetään ryöstää Pohjolasta takaisin. *Rauta-ajassa* tapahtumat kerrotaan toisessa järjestyksessä, ikään kuin ne tapahtuisivat toistamiseen. *Rauta-ajan* juonen alkuna on tilanne, jossa Ilmarin ensimmäinen vaimo (vrt. *Kalevalan* Pohjan neito) on jo kuollut, Ilmari takoo kultaista naista mutta pettyy kultavaimonsa kylmään kylkeen, ja tästä syystä Ilmari innostuu Väinön ja Lemmingin kanssa kosimaan (vrt. *Kalevalan* ensimmäisen neidon sisar) Pohjolasta tytärtä itselleen vaimoksi. Pohjolassa neidon hinnaksi annetaan kullekin kosijalle tehtävä, ja Ilmari saa tehtäväkseen takoa sammon. *Rauta-ajassa* kysymyksessä on sekundääri kosinta (*Kalevalan* toinen, nuorempi tytär), mikä siis teoksessa vertautuisi tuhoa tuottavaan toiseen kertaan tekemisen ideaan. (Ks. liite V). Tästä näkökulmasta myös sammon taonta neidon saamisen vastalahjaksi on ensimmäistä vähempiarvoisempi kauppa: alkuperäinen rikkautta tekevä sampo (joka sekin toisaalta tekee väärää rahaa eli kertaa jo olemassaolevaa todellisuutta) vaihdetaan toiseen vaimoon, kun taas ensimmäisen (primaarin rakkauden) vastalahjaksi sampoa ei ole tarvinnut tehdä.¹³¹

Kun sekundäärissä todellisuudessa yritetään uudelleen luoda primaaria todellisuutta, tulos ei ole uusi primaari todellisuus (kulta-aika). Sen sijaan esimerkiksi Ilmarin kultaneidon luominen ja häät rinnastuvat itse aiheutettuun viattomuuden menettämiseen sen luomisessa uudelleensaamisen sijaan. Ensimmäisen kerran Ilmari on menettänyt viattomuutensa eli primaarin todellisuutensa luultavasti ensimmäisen vaimonsa kuoltua. Primaaritilan menettäminen rinnastuu paratiisimyyttiin. Esimerkiksi Miltonin *Kadotetun paratiisin* Paratiisiin luodut Aatami ja Eeva ovat viattomuuden ja puutteettomuuden tilassa, kunnes he tulevat Luciferin eli Saatanan viettelemiksi. *Kadotettu paratiisi* kuvaa lankeamisen jälkeisen sekundäärin maailmankaikkeuden muotoutumista hyvän ja pahan keskenään kamppailevien vastavoimien vaikutuksesta. Pahan sekoittuminen ihmisten elämään on toisaalta peruuttamatonta ja toisaalta korvautuvaa: kristillisessä eepoksessa Jumalan voima ei häviä, vaikka väistyikin välillä taustalle.

¹³⁰Ilmarin luoma hopeanainen alkuperäisen mutta jo kuolleen vaimonsa tilalle rinnastuu myös Hesiodoksen kuvaamaan hopea-aikaan, jota määrittä muun muassa matriarkaatti. Haavikon *Rauta-ajan* maailmaa onkin kuvattu feminiiniseksi (Ks. Leraillez 1995, 106).

¹³¹Toinen vaihtoehto olisi käsittää *Rauta-ajassa* kuvattu kosinta Pohjolasta takaumaksi teoksen kerrontarakenteessa, mutta primaarin ja sekundäärin merkityksen eroavuuden näkökulmasta tämä vaihtoehto ei tuo tulkintaan juurikaan uutta. Lisäksi *Rauta-ajan* Väinön ja Pohjolan tyttären välinen suhde tukee ajatusta primaarin rakkauden ja sekundäärin kaupankäynnin vertautuvuudesta toisiinsa.

Kun Aatami ja Eeva havaitsevat lankeamisensa jälkeen olevansa alasti, tämä häpeää tuottava ruumiillinen kokemus on osoitus primaarin tilan menettämisen jälkeisestä tilasta. Vastaavankaltaista menetyksen jälkeistä hämmennystä ei *Rauta-ajassa* kuvata. Myyttisen itsestäänselvästi Ilmari vain tekee uutta kultaista vaimoa entisen menetettyään. Vaikka hän tekee sekundääriä korvaavaa työtä, hänen mielensä on edelleen rakentunut primaarin mallin mukaan. Tätä osoittaa itsestään selvä korvautuminen, myyttisen toiston periaate (maailmaa pakotetaan entisen kaltaiseksi) ja samalla entinen elävä vaimo ja luotu kultavaimo sulautuvat toisiinsa. Aika on edelleen laadullista, syklistä aikaa, eikä tapahtumista koeta peruuttamattomaksi. Kuitenkin kultanaan taonta johtaa sammon taontaan, jonka tekeminen puolestaan aiheuttaa peruuttamattoman muutoksen. Metallit saavatkin teoksen maailmassa symbolisen merkityksen: kulta ja hopea symboloivat mennyttä ja pian menetettävää rikkautta, joka myös vertautuu toteutumattomaan uneen. Niistä ja niitä luotaessa on ainoastaan yksi tahto, myyttisen yhden totuuden periaatteen mukaan. Sen sijaan symbolisesti rauta sekoittaa historiaa myyttiseen todellisuuteen, eli samanaikaisesti todellisuuksia on monta. Itse maailmaa luotaessa raudan ajan todellisuutta ei siksi pystytä hyväksymään.

12.3. Jouko ja Aino: Perhe on paras

Samanaikaisesti Ilmarin ja kultavaimon liiton kanssa *Rauta-ajassa* esitetään myös toinen väärä liitto, nimittäin Joukon ja Ainon sukurutsainen sisarusuhde. Tässäkin kysymyksessä on alkuaan myyttisen mallin mukaan rakentunut yhden totuuden liitto, joka kuitenkin rakoa muun todellisuuden vaikutuksesta. Kirsti Simonsuuren mukaan antropologisessa kielenkäytössä primitiivinen tarkoittaakin kulttuuria, jossa painotetaan sosiaalista hierarkiaa yksilöiden ja yksilön itsemääräämisoikeuden kustannuksella ja jossa avioliittosysteemi ei ole yksinomaan eksogaaminen (eli avioliittoon voidaan mennä myös oman suvun jäsenen kanssa) (Simonsuuri 1994, 11). Haavikon tuotannossa vääristyneet perhesuhteet ja etenkin sukurutsateema on osa rappeutumisen tematiikkaa¹³².

Ehkä selvimmin tätä ideaa käsitellään niin ikään myyttisessä kuunnelmassa *Pelto* (1967), jossa naisjumala Freija¹³³ selostaa sukulaisuussuhteita lapselleen: *Mutta minä olen sinun äitisi, se on totta, ja minä olen sinun tätisi, koska isäsi isä oli minun veljeni, mutta isäsi isä oli myös minun*

¹³²Esimerkiksi näytelmän *Englantilainen tarina* (1988) aiheena on rappeuttava vieraan kulttuurin ihailu. Näytelmän henkilöiden selostuksessa luonnehditaan: Näytelmästä ilmenee englantilaisen kulttuurin leviäminen Venäjällekin vuosisadan alussa, ennen vallankumousta. Pörssi, perheen hajoaminen ensin suhteiksi, sitten sen erotisoituminen psykologian sairaiden kuvitelmien kautta, Freudin saavutus. (--) Freudin näkökulma on pikkupojan (--) Freud unohti, että ensin on aikuisen parin, miehen ja naisen suhde lapsiin, sitten vasta sen heijastuksena lapsen reaktio.

¹³³Mytologiassa Freija, ikuisen nuoruuden ja seksuaalisuuden jumalatar osoitti turhamaisuutta ja koreilunhalua. Saadakseen kuuluisan kaulanauhan tai vyön itselleen hän suostui rakastelemaan kääpiöiden kanssa. Tämän jälkeen Odin jätti hänet ja hän itki kultaa ja meripihkaa. (Ks. *New Larousse Encyclopedia of Mythology*).

serkkuni, koska isäni Njörd ja äitini Njarda olivat sisaruksia. Minä olen kai itseni serkku. Ja edelleen: Sinä olet isäsi velipuoli, niin juuri, ja sinun isäsi isä, niin juuri, minun veljeni, on samalla sinun setäsi. (s. 6-7). Ainakin sen verran käy selville, että Freijan isä ja äiti ovat keskenään sisaruksia, ja Freija puolestaan on saanut oman poikansa kanssa lapsen. Haavikolla sukurutsa ei ole ainoastaan degeneraation merkki, vaan samalla se myös merkitsee kieroutunutta ja jäsentymätöntä suhdetta menneisyyteen.

Aino ja Jouko esiintyvät aivan *Rauta-ajan* alussa. Kun Kalevalan kylän muut naiset ovat järvessä nostamassa malmia, Aino ratsastaa kotoaan hevosella veljensä Joukon kanssa kohti Ilmarin pajaa. Alkuaan *Rauta-ajan* ensimmäinen sukurutsainen pari, Aino ja Jouko, kuvataan tasaveroisena parina. Rikkaus kuvaa jaettua myyttiä, todellisuuden eheyttä:

Ratsastavat hitaasti polkua pitkin mies ja nainen, sisarukset, nuoret. Nainen istuu miehen takana, käsi miehen lanteilla, kiinni pitäen. He eivät ole köyhiä. He ovat rikkaita, jotka ovat perineet maailmansa. Ja he ovat sisarukset, jotka ovat ylpeitä ja iloisia toisistaan, ja muista erillänsä. (R 9).

Rauta-ajassa tämä idyllinen tasapaino rakoaa ja sisarten välinen suhde saa lisää ulottuvuuksia. Kun Aino elää yhdessä todellisuudessa, Jouko tietää ainakin sen verran enemmän että osaa pelätä menetystä. Sisarussuhde alkaa kuvastaa Joukon tietoista halua pitää menneisyydestä kiinni väärin ja jopa epätoivoisin keinoin. *Rauta-ajan* elokuvakäsikirjoituksessa mainitaan, että Aino on ensimmäistä kertaa kotinsa ulkopuolella (käsik. s. 1), ja samalla käy ilmi, että Jouko kuljettaa Ainoa sepän luokse päämääränään kihlata sisar. Joukolla on mukanaan salaa ottamansa äidin vanhat kaulakäädyt, joissa on koristeena rahaa ja meripihkan paloja, ja hän pyytää seppää pienentämään niitä Ainolle.

Käädyt alkavat rinnastaa Ainon ja Joukon liittoa menneisyyteen. *Rauta-ajassa* ei kerrota, mistä käädyt ovat peräisin, mutta elokuvan käsikirjoituksessa niiden alkuperä on mainittu. Naisen käädyt on Ainon ja Joukon isä teettänyt heidän äidilleen seppä Ilmarilla, joka tunnistaa tekemänsä käädyt (käsik, s. 7). Ilmari ja Väinö vaihtavat keskenään merkitsevän katseen, jota Jouko säpsähtää. *Rauta-ajan* Aino kieltäytyy ottamasta käädyjä vastaan.

Jouko ottaa käädyt esille, tahtoo panna ne sisarensa kaulaan, mutta tämä ei halua, ei halua ottaa niitä. Ne ovat jonkun naisen entiset, suuret käädyt. En minä niitä tahdo. Ne ovat jonkun jo eläneen naisen kantamat. Eivät ne minun ole, Aino sanoo. Sinun ne ovat. Minä annan ne sinulle, Jouko sanoo. Mutta Aino pudistaa päätään, tahtoo että veli uskoo tämän kiellon, ymmärtää. Minä en ota niitä, ne ovat jonkun naisen eletyt, pidetyt, entiset. Liian pitkät, liian raskaat. En minä ota niitä. Äläkä pakota. (R 14)

Toisessa yhteydessä vanhassa *Kalevalassa* Ilmarisen takomat kaulakäädyt merkitsevätkin kahletta. Kun 27. runossa Pohjolan akka on lukinnut auringon ja kuun vuoren sisään ja Ilmarinen takoo avainta vapauttaakseen ne sieltä, akka lentää paikalle linnuksi muuntautuneena

ja kysyy, mitä seppä on takomassa. Pelottaakseen linnun pois Pohjan akan tunnistanut Ilmari vastaa takovansa kaularengasta Pohjolan akalle. *Rauta-ajassa* Ainoa yritetään kahlita kahteenkin otteeseen: veljelleen puolisoiksi ja raudan synnyttäjäksi. Rakentuvat maskuliiniset myyttiset järjestelmät hakevat tukahduttavaa kontaktia primaariin synnyttämisen voimaan. Samalla juuri kotoaan tullut Aino ilmentääkin kirkasta sekundääriä todellisuutta: häntä ei saa pakottaa eikä hän halua elettyä, jonkun entistä elämää.

Kuten *Kalevalassa*, Väinö ja Jouko riitaantuvat. *Rauta-ajassa* ovat vastakkain vanha eli nelikymmenvuotias Väinö ja nuori Jouko. Väinö sanoo Joukolle: *Sinä olet vasta äidistäsi päässyt, sisartasi pitelet kädestä.* (R 19). Joukon primaariin vertautuva todellisuus alkaa murtua Väinön pilkan vaikutuksesta. *Rauta-ajassa* sisarsuhteen luonnottomuus paljastuu viittauksella paratiisimyyttiin, jossa alastomuus näyttäytyy häpeällisenä ja seksuaalisuus käsitteenä syntyy. Samalla Joukon halu itse mieltämänsä yhden totuuden todellisuuteen näyttäytyy toisesta näkökulmasta vallanhimona.

Katsovat he toisiinsa, nämä kaksi, sisar ja veli, ja näkevät että he ovat toisillensa mies ja nainen.

- Ja mahtimies sinusta tulee, niin kuin oli isäsikin, sen näkee, sanoo Väinö Joukolle.

Joka on jo myös levittänyt kyynärpänsä pöydälle, aikoo pitää paikkansa. Ei kiellä, ettei sitä aikoisi.

- Näkeekö? Minä katselen että minkälainen se oli se mahtava mies minua ennen, Jouko sanoo Väinölle.

- Sinä katselet että tuolta mieheltä minä haluan periä maailman, Väinö sanoo. Eikä Jouko kiellä. (R 20).

Väinön ja Joukon sanailu muuttuu *Rauta-ajassa* pian miekoin ja puukoin käydyksi taisteluksi. *Rauta-ajassakin* Väinö on vahvempi ja puukko Joukon kurkulla hän vaatii taistelun lopuksi Ainoa itselleen. Kukkopoika (käsik. 14) Jouko menettää siten molemmat myyttistä todellisuuttaan rakentavat hallinnan kohteet, vahvuutensa ja sisarensa. *Rauta-ajan* elokuvakäsikirjoituksessa Jouko joutuu Väinön pistävän katseen alle, joka paljastaa hänen pienuutensa: Jouko näkee Väinön silmät hyvin läheltä, niin läheltä että toisesta silmästä, ikään kuin peilistä, avautuu kipeä näkymä Joukon tajuntaan. (käsik. 14.) Mutta Joukon kipeä näkymä ei ole kuva toisen miehen valtaan joutumisesta, vaan kuva lapsuuden maasta, jossa toteutuu symbioottinen, harmoninen yhteys sisaren ja veljen välillä:

Kuin medaljongiin ilmestyy kuva pienestä työstä ja pojasta keinussa. Keinu liikkuu edestakaisin, lapset hymyilevät, iris sulkee kuvan. Ja ilmestyy kuva kahdesta iloisesta alastomasta lapsesta, työstä ja pojasta, jotka juoksevat, tyttö edellä, poika perässä. Tyttö kääntyy, kääntää päätään, tukka hulmuu, tyttö hymyilee, kuva tiivistyy tyttöön, iris sulkee kuvan ja nostaa uudelleen Ainon hymyilevät kasvot jotka loistavat ja huulet puhuvat...

Toistaa Ainon ääni ensin iloisesti, sitten yhä enemmän ja enemmän tuskaisesti...

Ainon kasvot muuttuvat yhä tuskaisemmiksi ja tuskaisemmiksi.

Kyyneleet valuvat... (käsik, 15)

Käsikirjoituksessa Ainon murtuva ääni toistaa Joukon lupausta Väinölle: *Saat veneen, saat hevosen, saat kypärän, saat miekan, saat hopeaa...* Lapsuuden maailman olemassaolo tekee Joukon haavoittuvaksi, sillä tajunnassaan hänellä jotain minkä kokemus on kipeä. Painetusta *Rauta-ajasta* puuttuvat elokuvan käsikirjoituksessa mainitut tunteen kuvaukset (kipeä näkymä, tuska). Haavikon Kalevala-aiheisissa teoksissa tunteiden kuvauksia nimeämisenä on lähinnä *Rauta-ajan* Kullervoa käsittelevässä osiossa, mutta ei enää *Kullervon tarinassa*. *Rauta-ajassa* tunteiden nimeämisen puuttuminen tähdentää edelleen sekundääriä todellisuutta: psyyken primaarit reaktiot ilmenevät nekin lähinnä toiminnassa ja etenkin toiminnan objekteissa, mutta eivät ole ymmärrettäviä henkilöille.

Kaiken kaikkiaan Joukon luoma todellisuus osoittautuu kestävämmäksi. Kotiinsa palattuaan Jouko pyytää äidiltään, ettei äiti lupaisi Ainoa Väinölle. Elokuvakäsikirjoituksessa Ainon ja Joukon äidin varakkaassa talossa keritään lampaista, ja Ainokin on mukana, nyt veljestään irtautuneena. Joukon äiti johtaa työtä, komea nainen, hameet ylös käärittyinä. (--) Aino, jotenkin muuttuneena, itsenäisempänä, lajittelee toisten tyttöjen kanssa villoja. Heillä näyttää olevan hauskaa. (käsik. s. 19). *Rauta-ajan* Ainon käyttäytyminen ja ilo rinnastaa hänet Lemminki-rinnakkaiskertomuksen Kyllikkiin, joka myös löytää ilon vasta naisseurassa. Turhaan Jouko pyytää mahtinaista, äitiään kieltämään Ainon Väinöltä. *[E]i mies ole elämää pahempi, äiti vastaa, ylpeästi, lujasti.* (R 28), sillä Väinön kaltainen mies kelpaisi leskenä elävälle äidillekin. Joukon on väistyttävä. Tämän jälkeen Jouko ei enää esiinny *Rauta-ajassa*.

Elias Lönnrotin kristillisen tulkinnan mukaan *Kalevalan* Aino mieluummin menee veteen eli hukutetaan kuin menee puolisoiksi ikivanhalle Väinämöiselle (*Kalevala* 4: 189-254). Tulkinta kuvaa Ainon eräänlaisena neitsytpyhimyksenä, jopa marttyyrina, jonka kohtalo enteilee uutta aikaa (koittavaa kristinuskoa). Ainon tarinalle paralleeli onkin *Kalevalan* lopun Neitsyt Mariaan vertautuva legendaruno Marjatasta, joka synnyttää lapsen, uuden heeroksen, ilman miehen osuutta (Ks. myös Oinas 1978, 296). Marjatan kerrotaan tulleen raskaaksi puolukasta, ja tästä sikiämisestä syntyvä uusi heeros on Jeesus. Kotonansa kauan neitona olleen (ja siten *Rauta-ajan* Ainoon vertautuvan) *Kalevalan* Marjatan yllättävälle raskaudelle ei kuitenkaan ole vastaavuutta *Rauta-ajassa*. Sukupuutto kuvataan ilman uuden sukukunnan alkua, mikäli sellaiseksi ei lasketa samanaikaista Pohjolan kukoistusta. Sen sijaan *Rauta-ajassa* Ainon ja Väinön tarina jatkuu, mutta toisessa, primaariin vertautuvassa todellisuudessa.

12.4. Aino ja Väinö Unen ja kuoleman maassa, vedessä

Kun *Rauta-ajassa* Joukon ja Ainon äiti lupaa antaa tyttärensä Väinölle, lupauksen kuuleva Aino lähtee hämmentyneenä kohti metsää, aavistamatta, että Väinö tulisi siellä vastaan. Aino ja Väinö kohtaavat rannalla, tämän ja toisen todellisuuden rajalla:

Nyt tapaa Väinö, veden rantaa ratsastaessaan, kosintamatkalla, Ainon, kosittavansa. Ja Väinö ojentaa vasenta kättään kohti tyttöä, joka alkaa tulla sitä kohti, hitaasti, itse tajuamatta, sitä kohti ja tarttuu käteen lopulta, kun hänen kätensä ensin hitaasti,

hirvittävän hitaasti on sitä kättä lähestynyt, ja odottaa Väinön vapaa käsi että tyttö tulee lähelle ja tulee hänen miehen olemustaan vasten, ja saa sitten tällä kädellä tytön itseään vasten. Liikkuu yksi Väinön sormi tytön selkää pitkin, vähän, seuraavat kättä muut sormet, liikkumatta, kuin kouristuksessa. Panee tyttö kätensä, käden Väinön käden päälle. Liikkuvat tytön sormet, vähän, suurten sormien päällä, ylitse, näkyy kymmenen sormea, miehen ja naisen.

Väinö sanoo:

- Se on liian kauan sivussa seissyt, katsonut, pelännyt, pelästynyt, tämä tyttö. Älä pelkää.

Sormet pysähtyvät.

- Ei sinua pelota maailman keskellä; maailman keskellä, miehen alla, Väinö sanoo.

Alasti ovat puutkin, ne naispuut, koivut. (R 29).

Kohtaaminen on kuvattu Väinön näkökulmasta. Rauta-aika -elokuvan näyttämöohjeissa metsään paenneen Aino seksuaalinen herääminen taas kuvataan Aino näkökulmasta: *Aino, nuori naiseksi heräävä tyttö, makaa sammalella kukkaseppele päässä, koettelee rintojaan, varovasti. Sulkee silmänsä ja näkee suuren, valtavan suuren valkoisen hevosen laukkaavan itseään kohti. (--) Aino hymyilee. Kuuluu kavioiden kapse. Todellinen. Aino havahtuu, avaa silmänsä, nousee äkisti ylös ja näkee puiden välistä kaukaa hevosen ja sen selässä Väinön tulevan rantaa pitkin.* (käsik, s, 20). Aino suljetuin silmin näkemä kuva rinnastuu elokuvakäsikirjoituksen Joukon näkemään kipeään näkymään, jonka senkin Väinön läsnäolo sai aikaan. Nyt kuitenkin *Rauta-ajan* elokuvakäsikirjoituksen unenkaltainen kuva ja todellisuus ovat poikkeuksellisesti yhtä, primaari ja sekundaari liittyvät toisiinsa.

Henkilöiden näkemät unet ovat harvoin toistuva, mutta silti keskeinen Haavikon teosten myyttinen strategia, jossa myyttisen tiedon ja tuonpuoleisuuden kategoria tuodaan mukaan teosten tulkintaan. Ernst Cassirerin mukaan unet ovat merkittävä osa myyttistä ajattelua, sillä myyttisessä tietoisuudessa eivät tieto ja kokemukset jakaannu toteen tai epätoteen, vaan ainoastaan niiden merkityksellisyys ratkaisee (Cassirer 1955, 36.) Varhaisen myyttisen maailman eriytymättömyys pätee myös loogisesti toisilleen vastakkaisten ja toisensa poissulkevien unen ja valveen, elämän ja kuoleman, toiveen ja sen toteutumisen välillä, mutta Haavikon teoksissa tämä eriytyminen on tapahtunut ylittämättömästi. Unikuvat eivät toteudu todellisessa elämässä, toisin kuin myyteissä, joissa myytin sisältö merkityksineen tuodaan myytein ja rituaalein läsnäolevaksi tässä elämässä. *Rauta-ajassa* kahden eri todellisuuden läsnäolo tai ymmärtäminen ei kuitenkaan ole mahdollista (vrt. *Kahdenkymmenen ja yhden Kukurtajanpoika*). Myyttiset yhden totuuden mallit vastakohtaistuvat, ja Aino menettää todellisuuden hallinnan. Hän ei enää tiedä, kehen kuulua, hevoseensa, isäänsä, veljeensä vai mieheen, joka ei olekaan unta. Ennen veteen menoaan Aino lausuu:

Kun minä menen uimaan,

ui minun vieressäni

suuren suuri hevonen.

Se on unta.
Kun minä menen
yötä nukkumaan,
tulee minun isäni, se kuollut.
Eikä se ole unta.
Kun minä kuljen
tuvan poikki,
katsoo minua, minua
minun veljeni.
Metsässä
tulet sinä, mies.
Mihin minä menen? (R 30.)

Runon hevonen on unimaailman animussymboli. Jungin mukaan ylimmällä tasollaan animus merkitsee henkistä inkarnaatiota, eli siitä tulee syvän (uskonnollisen) kokemuksen välittäjä ja elämää koskevien uusien merkitysten antaja (Jung et.al. 1991, 194)¹³⁴. *Rauta-ajassa* Aion animus merkitsee hänen alkavaa uudelleensyntymistään. *Rauta-ajassa* seksuaalisuuteen viittaavia hevosia on monta: Aino ja Jouko ratsastavat yhdessä aivan teoksen alussa, Väinö saapuu ratsain, elokuvakäsikirjoituksen Aion eroottisessa unessa hänen luokseen saapuu valkoinen hevonen. Aion runossa puolestaan on neljä mieshahmoa, isä, veli, Väinö ja hevonen (hevonen voidaan etenkin nuoren tytön unessa tulkita sellaiseksi), jotka voivat symboloida hänen animustaan ja sen kehittymistä ja abstrahoitumista ruumiilliselta tasolta henkiseksi.

Aion lyyrinen runo kuvastaa kertautuvan muodon kautta sekasortoista tilaa useamman eri myyttisen todellisuuden rinnakkaisuudessa. Samalla se kuvastaa viattomuutta, joka myös on monitasoista. Raudan synnyttämisestä kieltäytyvä, itseään suojeleva ja miehiä pelkäävä Aino vertautuu pintatasolla dekadenssin narsistisen neitsyen tyyppiin¹³⁵, kun taas sukurutsaisen suhteen näkökulmasta Aino näyttäytyi petoksen kohteena. Kysymys *Mihin minä menen?* esittää aidon hämmästyksen, ja lyyrinen muoto laajentaa kysymyksen koskemaan paitsi kyseistä tilannetta, myös laajemminkin laadullista todellisuutta. Kun Aino kerran on ymmärtänyt (kysyä) jotain todellisuuden luonteesta, hänen on meneddyttävä. Tässä mielessä Aion kohtalo rinnastuu *Kahdenkymmenen ja yhden* Kukurtajanpojan ohelle Haavikon myyttisten teosten kolmannen jäsenen ideaan.

Lisäksi *Rauta-ajassa* Aion on kadottava myös Väinön henkilön kohtalon ja edelleen koko teoksen juonen rakentumisen vuoksi. Siihen tarvitaan kertautuvia rakkauden menetyksiä osoituksena primaarin todellisuuden menettämisestä. Kun Aino on mennyt veteen, Väinö

¹³⁴Jungin mukaan unella on tehtävänsä niin ihmisen sisäisen kuin ulkoisenkin henkisen todellisuuden kuvastajana. Uni toimii niin ihmisen psyyken tuonpuoleisen (eli tiedostamattoman) heijastajana kuin myös mystiikan tai myyttien toisen todellisuuden läsnäolevaksi välittäjänä (Jung et al. 1991, 194.)

¹³⁵Dekadenssin ajan tyyppillisistä henkilöihannoista ja etenkin dekadentin neitsyen elämää vieroksuvasta tyyppistä ks. Praz 1968, 303.

ratsastaa Ainon ja Joukon taloon kertoakseen Ainon hukkumisesta Ainon ja Joukon äidille. *Kalevalassa* Väinämöisen äiti kehottaa poikaansa lähtemään Pohjolaan kosioreissulle. Kun *Rauta-ajassa* Väinöllä ei ole äitiä, Ainon ja Joukon äiti esittää Väinölle saman kehotuksen:

- *Pohjolassa on tyttäriä. Mene sinne. Meillä ei ole, enää. Olisin minä sinulle tyttäreni antanut.*

- *Ja itsesi, lisää Jouko, joka katsoo miten äiti puhuu tälle miehelle. - Niin puhuu kuin omassa asiassa, tytärtään myi, itseään kauppassi.*

Jouko on äidillensä tarkkasilmäinen, ihan niin kuin sisarelle. (R 32)

Kostonhimoinen Jouko seuraa kohti Pohjolaa ratsastavaa Väinöä. Hän ampuu joella Väinöä jousellaan, Väinöön osuu ja hän putoaa veneeseen. Ironisesti Joukon mahdollistamana Väinö ajelehtii virran mukana suurelle vedelle ja tulee toiseen todellisuuteen, jossa kohtaa Ainon uudelleen. Nyt heidän rakkaudestaan tulee totta:

[H]än joutuu lahteen jossa kasvaa lumpeita, kukkivia, ja lumpeiden keskellä makaa vedessä Aino, Ainotar, joka aukaisee silmänsä, kääntyy ja kohta ui veneen luokse, ottaa sen laidasta kiinni. Hänen silmänsä ovat nyt lämpimät, hän hymyilee, kuin nainen. Ja hän viittaa Väinöä seuraamaan itseään rantaan, saaren rantaan, sinne hän ui, sinne Väinö meloo veneensä. Tekee Väinö tulen, tarpeellisen, kun yö hämärtyy, ja he viettävät yön saarella, yhteisen yön. Väinö ei uskalla sanoa mitään jottei lumous haihtuisi, tämä vedestä noussut nainen katoaisi, kuolisi kuollut. Hymyilevä, lämmin Aino sanoo lopulta vastaukseksi siihen mitä Väinö tahtoisi kysyä:

- *Ei minua pelota. En minä miestä pelkää. Ei kuolleitten tarvitse pelätä. Jatka sinä nyt matkaasi.*

Ja Aino, Ainotar menee rannalle, riisuu vähät vaatteensa, kahlaa veteen, ui pois, katoaa sumuun. (R 34.)

Unen maan Ainotar eli myyttinen Aino on lämmin ja seksuaalinen nainen, ja Ainon ja Väinön välinen suhde on primaari rakkauden suhde, mikä myyttisessä teoksessa vertautuu luomisessa tapahtuneeseen myyttiseen yhteyteen. Haavikon myyttisissä teoksissa Unen ja Kuoleman raja on mahdollista ylittää, ellei sitä tee itse. Väinö suistui Joukon ampumana veteen, kun taas yrittäessään saada kultaneidon takonutta Ilmaria järkiinsä Väinö itse pyysi Ilmaria takomaan raudasta aidan, lukon ja portin, joka estäisi kuolleita naisia palaamasta Kuoleman maasta elävien kiusaksi.

Tuonelan joelta Ainon löytävä Väinö vertautuu Orfeukseen, joka etsii kyykkäärmeen puremaan kuollutta morsiantaan Eurydikeä Manalasta¹³⁶. Ovidiuksen Orfeus itse asiassa menettää

¹³⁶Haavikon toisessa runokokoelmassa *Tuuliöinä* (1953) on Orfeus-aiheinen sikermä nimeltä Niin palasi Orfeus, jonka viimeinen runo päättyy arvoituksellisesti, ehkä katarttiseen kokemukseen. Runon loppu voi myös kuvata kokemusta, joka ylittää tämän todellisuuden toiselle puolelle: *Ja porttien portti murtui, portin / tuhat kaiverrusta, muistelin / porteilla muistelleeni - murtuivat, / vaan portin takana puut seisovat, / oi tasangot, ja oksaan ripustetut miehet / kevyitä puita harteillaan / kantavat ja linnut / keltaiset nokkivat /*

Eurydiken kahteen kertaan, ja toisen kerran Eurydiken menetettyään Orfeus pettyi naissukupuoleen ja alkaa poikarakkauden apostoliksi (Ovidius X 78-85). *Rauta-ajassa* huomionarvoista taas on, että Väinö ei pyri etsimään korvikkeita henkilökohtaisen menetyksensä jälkeen. Kohdatessaan Ainon Väinö on jo matkalla kosimaan itselleen elävää naista Pohjolasta.

12.5. *Henkeni ostin, elämäni hinnalla: Kaupat ja naimakaupat Pohjolassa*

12.5.1. Kuninkaan näköinen mies ja sammon taonta

Rauta-ajassa Pohjolan rantaan tullessaan rääsyihin puettu ja epäsiisti, mutta kuninkaan näköinen Väinö kohtaa Pohjolan neidon. Pohjolan neito tunnistaa Väinössä kuninkaan (vrt. *Kalevalan* Aino, primaari todellisuus) ja suostuisi tälle vaimoksi. He seisovat rannalla, ja Pohjolan neito käskää leikkimielisesti Väinöä tekemään veneen suostumisen ehdoksi, jotta he pääsisivät lähtemään vesitse. Väinö kuitenkin ei ymmärrä Pohjolan neidon puhetta ja lähtee pyytämään neitoa tämän äidiltä, Pohjolan akalta eli Louhelta.¹³⁷

Pohjolaan tultaessa liiton yritykset alkavat muuttua osaksi yhteisöjen välistä kanssakäymistä. Pohjolassa Väinö päättää esiintyä tuntemattomana ja tekeytyy vielä kurjemman näköiseksi kuin on. Hän saakin kerjäläisen kohtelun barbaarivaltiossa, jossa ihmiset selvästi jaotellaan menestyviin ja rääsyläisiin, toisin kuin kotona Kalevalassa. Kun Väinö retalevaatteissaan kosii Pohjolassa tytärtä, hän saa äidiltä pilkallisen vastauksen: *Miehellä ei ole nimeä, ei miekkaa, ei rahaa eikä onnea. Mitä sillä on? Unta, ja ilmaa.* (R 39). Väinön kosintaa verrataan myyttiseen harhaan. Pohjolan realistisen todellisuuden merkiksi Pohjolan emäntä asettaa sammon eli rahantekokoneen tyttärensä hinnaksi. Kaupankäynti merkitsee Haavikolla sekundääriä todellisuutta. Väinö suostuu kauppaan ja lupaa toimittaa sammon.

Rauta-ajassa alkavan sammon tekemisen yhteisöllinen merkitys näkyy myös Kalevalan kylän henkilöiden keskinäisissä suhteissa. Tapahtuu ensimmäinen petos ja todellisuus alkaa kerrostua. Sammon Pohjolaan luvattuaan Väinö rientää suoraa päätä Ilmarin pajalle yöllä ja alkaa patistaa tätä taontatyöhön, aivan kuten *Kalevalassa*. Mutta kun *Kalevalassa* Ilmarinen aavistaa Väinämöisen juonen, ei halua lähteä ja Väinämöisen on saatettava Ilmarinen petoksella Pohjolaan, *Rauta-ajassa* Väinön onnistuu houkutella pahaa-aavistamaton Ilmari sammon taontaan. Väinö kertoo tehneensä kaupat Pohjolan neidosta Ilmarin laskuun, sillä tähän on vaimoa vailla. *Rauta-ajassa* ei kerrota, mitä kultalaiselle on käynyt, mutta elokuvakäsikirjoituksessa Pohjolasta palaava Väinö näkee Ilmarin pajan oven edessä

puissa.

¹³⁷Louhi eli Syöjätär oli myös naishirviö, jolle on vastaavuuksia muissa mytologioissa. Kreikkalaisessa mytologiassa käärmehiuksiset gorgot eli naispuoliset hirviöt olivat merenjumala Forgyksen ja Keton tyttäriä. Heistä tunnetuin oli Medusa, jonka katse saattoi muuttaa kiveksi.

vääntyneen ja loppuunajetun kultanaisen rungon (elokuvakäsikirj., s.40).

Väinö tuo Ilmarille oikean kultarahan, jollaisia sammon olisi tarkoitus tehdä. Ilmari painaa kultarahan nyrkkiinsä ja siihen jää kultarahan painuma. Oikea kulta alkaa kiehtoa Ilmaria, ja rautaseppä alkaa takoa sampoa, rahaa ja epätasa-arvoisesti jakaantuvaa hyvinvointia synnyttävää ihmemyllä¹³⁸. Ilmarin mielessä edelleen elävä myyttinen merkitys alkaa rakentaa todellisuutta, joka tulee hyödyntämään ainoastaan Pohjolaa. Kun myyttiseen vertautuvaa merkitystä luomaan tehdään kone, syntyvä todellisuus ei pysyttäydy enää Kalevalan kylän sankarien hallussa.

Sekundäärin todellisuuden hallinnan menettäminen kerrostuu sekin: Pohjola alkaa kilpailuttaa Pohjolan neidon kosijoita, joita Kalevalasta ilmaantuu yhteensä kolme, Väinön ja Ilmarin lisäksi Lemminki. Kullekin heistä luvataan vaimoksi sama Pohjan neito, mutta eri tehtävästä: Ilmari tekee sampoa (jonka Väinö sai tehtäväksi Pohjolan emännältä), Väinö tekee venettä (jonka sai leikkimielisesti tehtäväksi Pohjolan neidolta) ja Lemminki hiihtää kiinni Hiiden hirveä. Kalevalan heimon yhteisen työn, raudan tekemisen epäonnistuminen rinnastuu intoon, jolla näitä myyttisiä tehtäviä yritetään tehdä. Henkilöiden intressit osoittautuvat vastakohtaisiksi: kun venettä veistävä Väinö pelkää jäätä, jolloin hänen veneensä ei enää pysty kulkemaan, Lemminki taas odottaa talvea ja lunta päästäkseen hiihtämään. Korruptio näkyy myös teoksen kielellisen kommunikaation tasolla: Väinö pettää Ilmaria, mutta ei itse ymmärrä Pohjan neidon puhetta.

Rauta-ajassa ensimmäinen osa vaihtuu toiseen tilanteessa, jossa Väinö pyytää Ilmaria sammon taontaan. Ensimmäisen osan viimeisessä runossa esitetään Väinön pyyntö, ja toisen osan alussa taas esitetään Ilmarin lupaus mahdolloman tekemiseen (R 47). Osien välissä tapahtuu muutos sekundäärimpään todellisuuteen. Samalla kerronta alkaa herättää huomiota ja muuttua läpinäkyvämmäksi. Heti toisen osan alussa, toisessa runossa esiintyy ensimmäinen takauma. Kertojan kerrontaan puututaan ensimmäisen kerran, minkä tarkoituksena on osoittaa kertojan epäluotettavuus tai ainakin hänen näkökulmansa. Kun Väinö alkaa korjata kertomusta kertoakseen kohtaamisestaan Pohjolan neidon kanssa, kertoja taas ei halua huomata Väinön erehdyistä. Sen sijaan kertoja haluaisi pettää tulevia kuulijoitaan tekemällä Väinöstä entistä suuremman sankarin:

- Näin on kerrottu, mutta ei se niin ollut. Näin se tapahtui: Kun minä olin lähdössä Pohjolasta, irrotin venettä, tuli siihen se tyttö, se nainen...

Näin alkaa Väinö kertoa siitä miten hän lähti Pohjolasta, että hän oli rannalla yksin, varasti veneen, ja nyt rannalle ilmestyy Pohjolan tytär, joka vain sattuu siitä kulkemaan juuri kun Väinö on venettä varastamassa. Muka sattuu; satuttaa se tulonsa sille hetkelle, Väinön lähtemisen hetkelle. Se tyttö sen tietää. Ja tyttö hymyilee, kovan

¹³⁸Haavikko on tulkinnut sammon hyvinvointia antavan aspektin materialistisesti, mikä sopii rappeutumisen ja syntyvän luokkaeron ja hierarkisuuden kuvaukseen. Kalevala-filmin yleissuunnitelmasta: Sampo oli kone, joka tuotti varallisuutta, sanoi O. W. Kuusinen, ei yhtään huonosti (s. 5).

hymyn katkerasti, niin, ja sitten kohta hyvästiksi lempeälle miehelle joka on tahtonut tehdä hänestä kaupat hänen äitinsä kanssa. Kysy ensin , Pohjan neito sanoo. Mitä , kysyy Väinö, pala kurkussa. Väinön käsi hiertää veneen kaulaa, pyöreätä, ja hän katsoo naista joka tekee hintaa eli ehtoa itsestään, millä itsensä antaisi. Ja nainen sanoo: Tee vene, tee vene käden koskematta, taikka rahalla maksamatta , Pohjan neito sanoo ja katsoo, ymmärsikö mies, eikä se ymmärrä, se innostuu ja ottaa todesta, epäilee ja ottaa tarjouksen vastaan. Se lähtee, Väinö, huutaa lähteissään: Tulen sinua hakemaan. Odota. Miksi se lähti minua hakemaan. Tässähän minä jo olen , Pohjolan tytär sanoo itselleen.

- Miksi se tahtoo minut ostaa. Ja maksaa. Olisi ottanut. En minä miestä ymmärrä. (R 48).

Primaarin ja sekundäärin välistä eroa kuvastaa sekin, että Väinön näkökulmasta totuus alkaa vaihtua kertojan rakentamaan myyttiin. Samalla rakkaus vaihtuu kaupankäyntiin, mutta kauppa ei kuitenkaan pysty korvaamaan alkuperäistä . Vasta myöhemmin, kotona veneen tekoa epätoivoisesti yrittäessään Väinö oivaltaa, mistä Pohjolan neidon sanoissa oli kysymys: *Sen piti tekemättä syntyä, sanasta lähteä, Väinö miettii. Ei se sitä venettä tahtonut. Se sen sillä tavalla sanoi. Itseänsä se tarkoitti. Sanalla se oli tehtävissä, saatavissa, otettavissa. (R 51.)* Tässä primaarin merkityksen ominaisuuteen kuuluu ainutlaatuisuus ja se, ettei sitä pysty itse toistamaan. Raudan ajan todellisuus on jo etäällä varsinaisesta myyttisestä todellisuudesta, johon nimenomaan kuuluu symbolinen ja rituaalinen toistettavuus.

Koska primaari mahdollisuus on jo ohitettu, veneen rakentamisesta tulee Väinölle *Rauta-ajan* toisessa osassa myyttiseen vertautuva sekundääri yritys. Sitä varten Väinö hakee unessa veneensä alla nukkuessaan tietoa myyttisestä Tuonelasta :

Kuolema ottaa Väinön vastaan, kysyy:

- Mitä sinä täältä haet?

- Miten minä saan veneen tehdyksi, sano, käden koskematta, rahaa maksamatta.

- Mitä sinä veneellä, vanha mies, Kuolema kysyy.

-Ostan itselleni naisen.

-Olisit saanut kun et olisi pyytänyt.

Olisit osannut jos et olisi yrittänyt.

- Sano vielä, Väinö pyytää.

- Lähde pois täältä, kun vielä pääset, Kuolema sanoo.

Väinö herää, näkee veneen kaaret, nurinkäännetyn veneen, jonka alla hän on sadetta pitämässä, yötä nukkumassa. (R 56.)

Rauta-ajan elokuvan käsikirjoituksessa Väinö on unessa pieni poika, joka turhaan yrittää seurata isäänsä joella. Isä katoaa, ja sen sijaan pojan veneeseen tulee Kuolema:

Väinö nukkuu veneen alla. Näkee unessa kuinka pikkupoika sauvoa isoa venettä joella jonka yli kaartuvat puut. Yrittää seurata vanhempaa miestä joka soutaa edellä. Mies

kääntyy, katsoo poikaan, häipyä, tulee pimeää ja yhtäkkiä pojan veneessä on joku. Tumma hahmo veneen keulassa, liikkumaton, kasvoja ei näy, korkeintaan jotain pysähtynyttä, valkeaa, luunväristä - Kuolema. (s.58)

Kalevalassa maailmaa määrittävä auktoriteetti on hyvä, minkä vuoksi maailman autoritaarisuus jää itse asiassa huomioimatta. Esimerkiksi Väinämöisellä on *Kalevalassa* kaksoisrooli: toisaalta hän on opettaja, jonka hallussa on muilta salattuja tietoja ja kykyjä, ja toisaalta teoksen lopussa uuden aikakauden tieltä väistyvä heeros, joka itse tiedostaa ja hyväksyy kohtalonsa heroisen asemansa mukaan. Väinämöisen kyvykkyys ja viisaus on lisäksi edellytyksenä siihen asemaan, mikä hänellä yhteisössään on. Sen sijaan Haavikon teoksissa autoritaarisuuden edustajat, äidit, isät ja esi-isät, ovat torjuvia tai poissa, eli heidän koetaan opetuksissaan käyttävän kielteistä valtaa. Kun Haavikon *Rauta-ajan* Väinö unessa vieraillessaan yrittää turhaan tavoittaa isäänsä, hän itse asiassa törmää sekundäärin todellisuuden rajallisiin mahdollisuuksiin, jotka suhteessa muistiin primaarista todellisuudesta tuntuvat vieläkin rajallisemmilta.

Lisäksi Väinön näkemät unet ennustavat hänen kohtaloaan ja samalla tuonpuoleisuutta, jota hän ei voi tavoittaa. Ensimmäinen Väinön uni kuvasi todellista yhteyttä naiseen, Ainoon. Toinen uni kuvasi lapsuutta, (kadotettua) yhteyttä isään ja Kuolemaa, jonka ainoastaan Väinö voi yhteisön sankarina nähdä ja silti säilyä elossa. *Rauta-ajassa* tämä sankarin asema merkitsee lähinnä muita korkeampaa tietoisuuden tasoa. Aivan kuten Ainolle tämänpuoleisessa todellisuudessa rakkaus oli jotain mitä hän pelkäsi eikä ymmärtänyt, samoin Väinön kohtaama toinen rakkaus todellisessa Pohjolassa jää ottamatta vastaan. Siten Väinö rinnastuu *Rauta-ajan* rinnakkaiskertomuksen ja *Kullervon tarinan* Kullervoon. Väinön kohtaama Kuoleman rajakin merkitsee primaarin kokemuksen tavoittamattomuutta, kun sen oikea aika on ohi.

Lisäksi Väinö kohtaa sekundäärin todellisuuden keskeisen ominaisuuden, menneisyyden palautumattomuuden myös tässä elämässä. Kun Pohjolan tytär tunnustaa rakkautensa Väinölle, on jo liian myöhäistä. Kahden todellisuuden välinen ero on kuvattu kaupankäynnin termein: ilmainen vaihtuu hankalaksi kauppatavaraksi. Pohjolan tytär sanoo:

*Etkö sinä tiedä että kaikista maailman kauppatavaroista
on nainen se kaikkein hankalin kauppatavara,
myy taikka osta.
Minut saa antaa sille joka maksaa minusta rahansa.
Sinulle minä tahdoin tulla, rahatta, hinnatta,
ilman kaupan käymistä.
Mutta sinä tahdoit ostaa minut.*

Näin sanoo Pohjolan tytär, jo toiselle luvattu, annettu, suostunut, menossa, ja mennyt. (R 64).

12.5.2. Ilmari, sammon takoja

Kun *Rauta-ajan* toisessa osassa Ilmari luo sammon, hän ikään kuin kertaa ensimmäisessä osassa kerrottua omaa luomistyötään, kultanaisen taontaa. Sammon taonta on kuitenkin erilainen työ: sampo tehdään Pohjolaan sitä väärin käyttävälle vieraalle heimolle, ja samalla joudutetaan oman heimon tuhoa. *Kahdenkymmenen ja yhden* ja *Rauta-ajan* sampotulkinnat eroavat toisistaan siinä, että *Rauta-ajassa* sampo todella tehdään itse ja luovutetaan pois, ja *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* Bysantissa sijaitseva sampo taas kuvitellaan myyttisen selittämisen ja haltuunoton keinoin itselle kuuluvaksi, vaikka todellisuudessa se ryöstetään.

Rauta-ajassa Pohjolan tytär annetaan sammon tehneelle Ilmarille. Sekundääriä luomista seuraa sekundääri liitto. *Rauta-aika* -elokuvassa Pohjolan häät ovat pitkään kestävä, irvokas ja pakanallinen juhla. Sen sijaan julkaistussa teoksessa häihin viitataan vain muutamalla sanalla: ne ovat ankarat, tylät, äkkiä alkavaiset (R 68). Lisäksi häistä seurauksena on Pohjolan ikuisiksi kuvattu ja vääryydellä hankittu hyvinvointi, sillä sampo tuottaa rahaa ja valtaa, kaikkea sitä mikä ennen on puuttunut Pohjolasta. Pohjolan komeus on kuitenkin sielutonta, sillä se edellyttää ja aiheuttaa vastavuoroisesti Kalevalan köyhtymistä. Silti sammon valmistuttua Ilmari laulaa rikkauden ylistystään, rakkauden kohdekin on muuttunut sekundääriksi:

*Tekee se köyhästä rikkaan,
tekee se vaskesta kultaa.
Tekee se rahaa,
oikean näköistä,
mutta väärää.
Minä sitä rakastan.
Se yksi mylly tekee
jauhoja, suolaa, rahaa,
tekee se hopeasta
hopeaisia;
tekee se syötäviä,
tekee se myötäviä,
tekee se rahan, maailmassa kulkevaisen,
maahan maatuvaisen. (R 61)*

Haavikon henkilöt eivät oikein kestä muutosta todellisuudesta toiseen. Kun sampo on valmis ja Pohjolaan luovutettu, Ilmari menettää itsenäisyytensä myötä toimintakykynsä. Onnistumisen ilo vaihtuu pian suruun, sillä sampoa ei tehdä toista kertaa eikä toista kappaletta, se on ainutlaatuinen. Siten sen luominen tekona rinnastuu primaariin todellisuuteen.

Rauta-ajan henkilöistä luoja eli seppä-Ilmari noudattaa Lemmingin ohella toiminnallisuuden ideaa selvimmin. Kalevala-filmin yleissuunnitelmassa Haavikko määrittelee Ilmarin henkilön seuraavasti:

Kuka on Ilmari. Hänestä sanotaan että:
Sehän tappoi anoppinsa. Syötti sen sen tyttärelle, elikä
vaimollensa, joka on kuollut
kuollut kuollut kuollut.
Nyt se takoo itsellensä naista, vaimoa, kullasta kimaltavasta,
hopeasta hohtavasta, oman mielensä mukaista, oman mielensä mukaan.
Ei siinä ilo asu eikä siihen kuolema pysty.
Ei maailmaa eikä ihmisiä tehdä itse, takomalla eikä takomatta.
Maailma ja ihmiset, meidät on jo meitä ennen tehty.

Suunnitelmassa Ilmarin tekemiset rinnastetaan luonnottomuuksiin. Ilmarin ensimmäinen tekemisen tuotos, kultainen nainen, on ihmisen korvikkeena kammottava, iloton ja eloton ihmisen kuori, ja sellaisena siis fasistinen luomus. Toinen taos, Sampo, synnyttää korruptiota ja epätasa-arvoa tasaisesti jakautuvan hyvinvoinnin sijaan. Sammon tehtyään Ilmari kokee äkillisen, hänelle kuulumattoman ja siksi *Rauta-ajan* todellisuudessa kestäättömän hyvinvoinnin ja onnen seuraukset. Elokvakäsikirjoituksen mukaan Pohjolan kotivävyinä ollessaan Ilmarista tulee passiivinen syöttiläs, hän ei kiinnostu nuoresta vaimostaan eikä tämä hänestä (käsik, 85). Ilmari muuttuu apaattiseksi vastakohtakseen. Tämä osoittaa juonen tasolla, ettei hänen tekemisen eli luomisen kykynsä ole *Rauta-ajan* kuvaamassa maailmassa kestävä.

Haavikon myyttisissä teoksissa raha ja valta ovat merkkejä sekundääristä todellisuudesta, ja näitä teemoja voidaan tulkita ainoastaan suhteessa primaarin ideaan. Kahtiajako hahmottaa myös joidenkin muiden Haavikon teosten rakenteessa. Esimerkiksi näytelmässä *Brotteruksen perhe* (1969) Haavikko on käsitellyt rakkauden vaihtumista kovuuteen ja ahneuteen. Näytelmä alkaa tilanteella, jossa nimineuvos Brotteruksen vaimo ja suuren perheen äiti Anna Katarina on rakastunut upseeriin ja paennut tämän kanssa kotoaan. Nimineuvoksen olemuksesta ja puheista voi päätellä Anna Katarinan lähdön todelliset syyt¹³⁹, ja perheen hajoamisen kuvio jatkuu tytärten epäonnistuneilla avioliitoilla. *Brotteruksen perheen* vihkiseremonioissa kerrotaan, että ihmisiä liittää toisiinsa Jumalan rakkauden sijaan se paha, joka maailmassa ja siten myös heissä vaikuttaa.

Rauta-ajassa Pohjolan häistä kerrotaan myös Väinön näkökulmasta. Käy ilmi, että molemmat *Rauta-ajan* pääkertomuksen sankarit ovat ajautuneet tapahtumisen keskiöstä sen marginaaliin, vallitsevan tilanteen objekteiksi. Kun Ilmari turtuu yltäkylläisyydessä, Väinö puolestaan vieraantuu läsnäolevasta:

*Kun Väinö on palannut Pohjolan häistä, joku kysyy häneltä, kun hän katsoo järvelle:
- Oliko paljonkin vieraita, niissä häissä.*

¹³⁹Näytelmästä käy ilmi, että Brotteruksen pariskunta on nuorena ollut rahaton, ja sitten rikastumisen pyrkimys on vienyt nimineuvoksen ajan ja mielen. Nimineuvos pohtii: Minkä takia hänen piti kirjoittaa minusta oikeudelle niin. Vihasinko minä häntä, niin kuin hän kirjoitti. Jo kolmannelta lapsesta saakka, niiltä vuosilta jolloin minä rakennutin tämän. [tapahtumapaikkana on Räisälän hovi vuoden 1770 tietämillä]. Minulla oli muutakin tekemistä niinä vuosina. Se on toinen asia mitä minusta on tullut mutta voiko minusta sanoa että minä en olisi ollut tunnollinen ja tarkka, etten minä olisi hoitanut asioitani niin kuin huolellinen mies niitä huolellisesti hoitaa. (s. 15).

- Oikein vieraita ei ollut kuin morsian, sulhanen ja minä. Vieraalta tuntui, Väinö vastaa.

- Niin, sinusta.

- Ja minä se olin kaikista vieraista kaikkein vierain, vieras itselleni, ja muille, paitsi morsiamelle. Hänelle minä en ollut vieras. Se minut teki vieraaksi, siellä, niissä häissä, Väinö sanoo.

Sitten hän sanelee, itseksensä:

Tulin vieraaksi. Jäin vieraaksi.

Olin vieras. En yksin.

Oli paljon vieraita.

Kolme ainakin.

Morsian, sulhanen ja minä. (R 70).

Tämä *Rauta-ajan* toisen osion päättävä Väinön yksinäinen ja vieraantunut sanailu vertautuu *Kalevalassa* kerrottuihin Pohjolan häihin, joissa Väinämöinen laulaa onnea hääparille. *Rauta-ajan* Väinön suhde Pohjolan häissä nähtyyn on vaikea, mikä heijastuu myös kerronnan kieleen. Lyhyet lauseet muodostavat toistuessaan hakkaavan vaikutelman. Osoittavien se- ja ne-pronominien paljous tähdentää yritystä määrittää suhteita kolmen välillä: vieraan, morsiamen ja sulhasen. Samalla pronominein kierretään nimeämistä ja määrittelyä. Lisäksi niillä kuvataan määräisyyttä, mikä taas ilmaisee asioiden erityistä merkitystä. Väinön kielessä hakee ilmaisuaan kahdellakin tasolla väärä tapahtumien kulku, Pohjolan neidon ja sammon menetys.

Kuten *Kahdessakymmenessä ja yhdessä*, myös *Rauta-ajassa* sampo liittyy kollektiivisen, yhteisen liiton idea. *Rauta-ajassa* Kalevalan heimo vain jää paitsi tästä liitosta. Kun sampo merkitsee rikkautta ja yhteyden kokemusta, se merkitsee sitä Pohjolalle. Tästä näkökulmasta jotkin vähemmän huomiota saaneet *Kalevala*-tulkinnat ovat mielenkiintoisia. Esimerkiksi Harry Järvin tulkinnan mukaan *Kalevalasta* on jäänyt puuttumaan kohta, jossa Pohjolan emäntä Louhi ja Sampo viettävät ikuisia, myyttisiä häitä vaskivuoren sisässä. Sen mukaan *Kalevalaan* sisältyy laajemminkin myyttisen symbioosin kuvaus maskuliinisen sammon (maailmanpylväs tai keskusakseli) ja feminiinisen kirjokannen (taivas) yhtyessä toisiinsa.¹⁴⁰ Lisäksi Bertel Nybergin postuumina julkaistu teos vuodelta 1972 esittää näkemyksen sammosta Anthropos-myyttinä eli kertomuksena ensimmäisestä ihmisestä: sampo ja kirjokansi ovat yhdessä eräänlainen ihmissuvun kantaisä ja maailmanäiti tilanteessa, jossa ihminen ei ole vielä syntynyt eivätkä sukupuolet eriytyneet. Samalla kuvataan maailman rakenne, kun sampo yhdistää maan ja taivaan.

¹⁴⁰Kalevalan tuntija Harry Järv toteaa *Suomen Kuvalehden* haastattelussa: Kalevalan pääaiheena on jumalallinen luomiskertomus, yhtyminen.(--) Ikivanhan mallin mukaan Sampo-tarun juonen pitäisi huipentua Pohjolan emännän ja Sammon väliseen jumalalliseen lemmentaukukseen vaskivuorella. Sitä ei kuvailta *Kalevalassa*, koska runoilijat ovat kadottaneet sen sisällön. (Hän: Harry Järv. Yhden miehen yliopisto. Kirj. Svenolof Karlsson. *Suomen Kuvalehti* 19 (83) 1999 s. 70-73.)

Kun *Rauta-ajassa* Pohjolan emäntä saa sammon, tämä tapahtumien päätös sysää *Rauta-ajan* Kalevalan heimon (*Kahdenkymmenen ja yhden* tapaan) marginaaliseksi ja neutraaliksi vaikuttajaksi vallitsevassa todellisuudessa. Samalla feminiininen todellisuus muuttuu vallitsevaksi ja maskuliininen todellisuus alkaa hävitä. Kun *Kalevalassa* Pohjan akka on pahan ruumiillistuma, *Rauta-ajan* Pohjolan emäntää ei ole kuvattu aktiivisesti yhtä pahaksi. Hän on ainoastaan ahne, seksuaalisesti aktiivinen ja vallanhimoinen, mutta ei pyri teoillaan tuhoamaan Kalevalaa, vain keräämään itselleen omaisuuden. Myös tytär on ahne rahalle taikka omalle arvolleen (R 65), mikä piirre häneen tulee vasta kun käy ilmi, ettei hän saanut Väinöä. Pohjolan miespuolinen hallitsija on marginalisoitu, hän on väistytävä, kuten omalla tavallaan Kalevalan hallitsija Väinökin. *Rauta-ajassa* Pohjolan isäntä esiintyy ainoastaan Lemmingin tarinassa Pohjolan häissä, joissa Lemmingin ja isännän kaksintaistelu päättyy siihen että Lemminki sivaltaa isännältä pois pyöreän, kaljun pään vierimään maahan kuin pallon (R 101). Tarinan jatkumisen kannalta isännän kuolema on tarpeen, jotta viha Lemmingin ja Pohjolan välillä voi yltyä. Kuitenkaan isäntä ei ole eepoksen rakentumisen kannalta keskeisessä asemassa, hänen häviämistään ei seuraa muutosta.¹⁴¹ Sen sijaan Väinön syrjäytymisestä seuraa merkitsevä muutos: *Rauta-ajan* kokonaisrakenteessa tulee rinnakkaiskertomusten vuoro.

13. *Rauta-ajan* osat 3 ja 4: Lemmingin primaari ja syklinen todellisuus

13.1. Sankarillinen luonteenlaatu: Mies, mieli ja miekka

Lemminki ilmestyy tapahtumiin jo pääkertomuksessa *Rauta-ajan* toisessa osassa. Hän alkaa ottaa osaa kilpakosintaan, aluksi marginaalisena, osin ironisesti kuvattuna henkilönä. Kun Lemmingin oma tarina alkaa, vuodenaikakin on jo vaihtunut. On talvi, ja Lemmingin reki voi kulkea meren jääkantta pitkin. Väinön vene taas vaati sulan veden ajan. Kun Väinö väistyy ja Ilmari turtuu *Rauta-ajan* toisen osan lopussa, jo alussa pyrkyriksi kuvattu viikinkihahmo Lemminki saa tilaa tarinalleen.

Varsinaisesti *Rauta-ajan* kolmas ja neljäs osa kertoo soturin ja tappelupukarin Lemmingin tarinan. Kutsun tätä osaa *Rauta-ajasta* Lemmingin tarinaksi siksi, että rinnakkaiskertomuksen päähenkilö ja näkökulma on toinen kuin muussa teoksessa. Toisen *Rauta-ajan* rinnakkaiskertomuksen muodostaa Kullervosta kertova viides osa. Nämä kaksi rinnakkaiskertomusta kuitenkin liittyvät pääkertomukseen eri tavoin. Kuten *Kalevalassa*, Kullervosta kertovat runot ovat erikseen ja Lemminkäisestä kertovat osat nivELYTYVÄT myös osaksi muuta keskeistä tarinarunkoa. Alkuaan Kalevala-filmin yleissuunnitelmassa Lemmingin tarina oli kirjoitettu yhteen muista heeroksista kertovien tapahtumien kanssa¹⁴². Kun

¹⁴¹ Pohjolan isäntä rakentaa myös feminiinisen todellisuuden hallitsevaa merkitystä *Rauta-ajassa*. Vastaavankaltaisia naispuolisia, ironisia ja merkityksettömiä henkilöitä *Rauta-ajassa* ei ole. Naiset eivät marginalisoidu. Silloin kun heitä esiintyy, heillä on täysi henkilöllisyys.

¹⁴² Kalevala-filmin yleissuunnitelmassa esimerkiksi Lemminkäisen Kyllikin kotiintuominen oli sijoitettu

julkaistussa *Rauta-ajassa* Lemmingistä kerrotaan toisen osan pääkertomuksen (sammon taonta, kilpakosinta, Pohjolan häät) jälkeen peräti kahdessa seuraavassa osassa, rinnakkaiskertomuksen (ja samalla Lemmingin näkökulman) laajuus viittaa sen kasvavaan merkitykseen teoksen kokonaisrakenteessa.

Suhteessa pääkertomukseen rinnakkaiskertomuksen asema on sekundääri. Lemmingistä kertovan rinnakkaiskertomuksen laajuus viittaa siten sekundäärisyyden painottumiseen myös eepoksen rakenteessa. Toisaalta Lemmingin henkilössä tuodaan uusi näkökulma primaarin merkityksen käsittelyyn. Lemminkiä kuvataan Kalevala-filmin yleissuunnitelmassa seuraavasti: Lemminki, äitinsä poika, hyvin pidetty, huonosti kasvanut, kaunis nähdä, heikko mies. Luonnehdinta kertoo, ettei Lemminkiä ole mahdollista käsitellä erillään kasvuympäristöstään, etenkin äidistään. *Rauta-ajan* tekstuaalisessa rakentumisessa rinnakkaiskertomuksen Lemminki on edelleenkin primaarissa todellisuudessa elävä henkilö, ja siksi hänestä kerrotaan osin muista henkilöistä erillään ja omasta näkökulmastaan. *Rauta-ajassa* eri sankareiden, etenkin Väinön ja Lemmingin tarinat kulkevat rinnakkaisina, samaan aikaan tapahtuvina, mutta eri tahoilla. Lemminki liikkuu yksin, jotta hän voisi olla ainoa sankari ja pitää henkilökohtaisen primaaritodellisuutensa. Kuitenkin, koska pääkertomuksen ja rinnakkaiskertomuksen esittämä käsitys Lemmingin henkilöstä eroavat toisistaan, Lemmingistä tulee koominen hahmo. Samalla Lemminki-osio kuvaa eepoksen rakenteen hajoamisen moniääniseksi ja monitasoiseksi konstruktioksi. Lemmingin primaarisuuden voimakas laatu paljastuu vasta tarinan loppuun tultaessa, jolloin koomisuus muuttuu tuhoa tuottavaksi, fasistiseksi tukahduttamiseksi.

Lemmingin halu ja kyky kertoa itse oma tarinansa (vrt. Väinön ja kertojan erimielisyydet) rinnastuu siten hänen yhteyteensä primaariin luomiseen. Lemmingin heroisuus tulee siitä, että hän säätelee itse itseään primitiivisellä tekniikalla, toisin kuin muut *Rauta-ajan* sankarit, jotka ovat kohtalonsa alaisia. Muun juonenkulun ja Lemmingin kertomuksen merkitykset myös eroavat toisistaan perustavanlaatuisesti: Lemmingin tarina toteuttaa myyttistä uudelleensyntymisen ideaa, se toistuu yhä uudelleen, mutta tuhoavalla tavalla; sen sijaan Väinölle kaikki on peruuttamatonta, korjaamatonta ja siten menetettyä. Synty mahdollistaa luomisen jatkumisen. Lemminki haluaa sankariksi kertomukseen, ja siksi hän haluaa itse olla sekä henkilö että kertoja. Kolmannen osan aluksi Lemminki ottaa oikeuden kertoa itse oma tarinansa, jotta siitä tulee varmasti hänelle mieleinen:

- Minä tahdon itse kertoa itsestäni, elämästäni, en anna yhdenkään toisen kertoa siitä, en miehen, en naisen, en yhden, en toisen, enkä kolmannen, en kenenkään, en yhdenkään, Lemminki vannoo. - Olen sen verran nopea mies lähtiessäni, liikkeissäni, ettei minua ole vielä ehditty nähdä kun olen tekemiseni tehnyt, lähtenyt, kun kerran on lähdeävä. (R 73).

Lemmingin on kertomuksensa alussa lähdeävä äkkiä siksi, että hän on ryöstämässä vaurasta sukua olevaa Kyllikkiä itselleen vaimoksi ja on ehdittävä pakoon. Kyllikki odottaa jo reessä.

tapahtumajärjestyksessä toiseksi, heti raudan tekemisen jälkeen.

Tapahtuma edeltää jo *Rauta-ajan* toisessa osassa kerrottua Lemmingin kosiomatkaa Pohjolaan. Lemmingin mukaansa ryöstämä vaimo Kyllikki kuvataan vahvaksi naiseksi, joka etsii itselleen isänsä ja veljensä vertaista miestä (vrt. Aino). Aluksi Lemminki nauraa Kyllikin puheelle, mutta sitten sävy muuttuu vakavammaksi:

*Kyllikki on iso komea nainen, kaunis, pehmeä ja kova,
hyvillä päivillä kasvatettu, kasvanut.*

- *Minä hain itseni näköistä, itseni kokoista, kauniimpaa, mutta miestä! sanoo Kyllikki.*

- *Sehän vasta olisi ollut, peto mieheksi, sanoo Lemminki, nauraen.*

- *Ja hyväskuista. Itseni veroista. Isäni veroista.*

- *Älä sitä sano, Lemminki varoittaa.*

- *Veljeni veroista, tuttua, mutta vierasta. Ihan niin kuin itseä, tuttua, mutta miestä.*

Suurta sukua, yhtä suurta kuin isä, taikka hänen isänsä, taikka poikansa.

- *Sekin vielä, kaikki pahat asiat sinä osasit toivoa, Lemminki sanoo. - Itsesi kokoista, itsesi näköistä, veljeäsi, sukulaista.*

- *Mikä on sinun sukusi?*

- *Sen sinä näet. Minä en ole suuri suvultani, mutta on tässä tulinen miekka. Ja se on suurta sukua, miekka. Se on suurta miekkojen sukua. Se on kuninkaitten sukua.*

Menee Kyllikki mykäksi, parahtaa sitten:

- *Sinä jos menet sotaan, miekkoinesi, sodassa sinä kuolet, jätät minut. (R 74.)*

Lemmingin ryöstö kuvaa vain yhden todellisuuden, Lemmingin näkökulman. Kun Lemminki ja Kyllikki tutustuvat toisiinsa, kaksi eri todellisuutta vastakohtaistuvat. *Rauta-ajassa* tämä on toteutettu viittaamalla isään ja äitiin. Kyllikki tajuaa Lemmingin köyhyyden ja huonosukuisuuden, joka on tämän omaa syytä, ja hän myös ymmärtää mikä sitä aiheuttaa, Lemmingin rakkaus miekkaansa, joka puolestaan saa ruokansa äidin rakkaudesta. Tähän primaariin jatkumoon Kyllikillä ei ole osallisuutta. Toisaalta Lemminki kieltää Kyllikiltä tämän isän muiston, koska hänelle itselleen ei ole olemassa muita miehiä. Hänellä on tarve mitätöidä jokainen potentiaalinen kilpailijansa, jotta voisi itse tulla tämän paikalle. Siksi sotimisen mahdollistava miekka on hänen rakkautensa. Tarinan alussa Kyllikki väistyy ja suostuu Lemmingin leikillään ehdottomaan kauppaan: hän suostuu pysymään kotona, jotta Lemminki lopettaisi sotaretket: *On hänen nyt pidettävä kiinni tästä miehestä jonka rekeen on joutunut, lähtenyt, ja pidettävä veli, isä vain mielessä, hampaitten takana (R 74).*

Henkilökohtaisessa myyttisessä todellisuudessa elävän Lemmingin suhde naisiin ja miehiin on erilainen. Naiset ovat saavutettavaa omaisuutta ja samalla primaarin voiman lähde. Naiset ruokkivat, rakastavat ja synnyttävät elämään. Lähtökohtaisesti suhde naisiin on siten metonyminen: kokonaisuus omistetaan osan kautta. Sen sijaan miehet ovat kilpailijoita, sillä he pystyvät kyseenalaistamaan Lemmingin yhden totuuden todellisuuden. Suhde miehiin on siksi metaforinen. Lemminki pyrkii korvaamaan itsellään muiden miesten todellisen tai kuvitellun sankaruuden. Lemmingin metaforinen pyrkimys on esitetty myös *Rauta-ajan* rakenteessa siten,

että pääkertomuksen (ja sen sankarin) syrjäytyessä Lemmingin tarina esitetään ironisesti korvaavana sankarikertomuksena. Lemmingin suhde naisiin ei noudata hänen aikomaansa. Toisin kuin *Kalevalassa*, *Rauta-ajassa* esitetään sekä Lemmingin äidin että hänen vaimonsa ja siskonsa toiminta aktiivisena tapahtumiin vaikuttavana tekijänä, ei myyttisen kerronnan tapaan ennalta säädettyinä ja asetettuina tapahtumisena.

13.2. Lemmingin äiti ja naisen historia

Kun Lemmingin todellisuus on primaari ja sen mukaisesti hänen toimintansa on myyttisen mallin mukaan toistavaa, Lemmingin äidillä puolestaan on muisti ja historia, eli tietoisuus ajasta. Silti äidin rakkaus on Lemmingin myyttistä todellisuutta luovaa ja samalla Lemmingin aikuisuuden tuhoavaa. Lemminki saa syntyä äidin rakkaudesta yhä uudelleen, ja toisaalta sidottuaan poikansa itseensä äiti ei jää yksin. Hänen uhrautuva rakkautensa on samanaikaisesti tarpeen luomista ja täyttämistä. Omaa naisen elämäänsä ja naisen historiaansa kotona toteuttamalla hän mahdollistaa miesten suuruuden, sotasankaruuden eli tarpeen päästä osaksi voittajien myyttistä historiaa. Lemmingin äiti myös siirtää ylvästä osaansa eteenpäin. Näin hän tervehtii pieneen kotiinsa tuotua suurisukuista miniää:

Leuka korkealla Lemmingin äiti katsoo naista jonka poika on tuonut.

- Ylhäisemmän sait, itseäsi paremman, sait niin kuin isäsikin, kun se sai minut. Hyvä minä sille olin, vaikka ei se hyvä ollut. Ole sinäkin hyvä tälle pojalle, ei se siitä kyllä parane. Se on vihassa lähtijä, verissä tulija, riidan se hakee, siihen sen mieli palaa, sotaan, ryöstöön ja tappeluun. Hyvä mies se on. Ne ovat mitä ovat. Sanoo Lemminkäisen äiti, muistellen. (R 76).

Rauta-ajan rinnakkaiskertomuksessa Lemmingin tarinassa myyttinen eli primaari osoittautuu sekundääriä vahvemmaksi, aivan kuten pääkertomuksessa sekundääri syrjäytti primaarin. Tekstuaalisesti tämä on toteutettu myös Lemmingin dominoivassa persoonallisuudessa. Vaikka Lemmingin äiti tietää jo toisessa polvessa suvun miesten surkean laadun, hän hyväksyy sen (vailla vaihtoehtoja) ja alistuu auttamaan näitä näiden tuhoavassa elämäntavassa. Ehkä äiti itsekin on sidottu omiin tarpeisiinsa. Kuitenkaan *Rauta-ajassa* Lemmingin äidin rakastamisen halua ei kuvata suoraan. Miesten tarpeet täyttävät koko näköalan, ainakin Lemmingin naisen ja rakkauden nälkä on pohjaton ja hän ahmii koskaan kyltymättömänä itseensä feminiinistä voimaa.

Nälkä on Lemmingin primaari avunhuuto keskellä muuta eli sekundääriä todellisuutta, jonka hän kokee pyrkivän vieroittamaan itseään ensisijaisesta täyttymyksen lähteestä. Se osoittaa hänen symbolista kaipuutaan äidin yhteyteen. Tarve on niin tukahduttava, ettei Lemminki pysty sietämään äidin rakastavan ruumiin menetystä. *Kalevalan* ihanneäidin Lemminkäisen äidin henkilörooli on *Rauta-ajassa* muutettu näkymättömästi paha aiheuttavaksi rooliksi. Sitova ja hyväksikäyttävä asenne on verhottu rakkauteen. Sellaisena se alkaa rinnastua *Kahdenkymmenen*

ja yhden myyttisiin konstruktioihin, jotka niinkään sitovat vastaanottajiaan (vrt. esim. Niilin lähteen idea). Toisaalta Lemmingin tarinan äidin ja pojan yhteyden syklisyys rakentuu äidin tietoisuudelle menneisyydestä, suvun historiasta. Samat piirteet ja kohtalot toistuvat, joten niitä on turha yrittää muuttaa. Äidin näkemyksen mukaan isän kohtalo on määrätty toistumaan pojassa (vrt. *Kaksikymmentä ja yksi*), mikä piirre edelleen tähdentää todellisuuden primaaria luonnetta. Oireellisesti tämä aspekti, kahden sukupolven välisen yhteyden näkeminen jatkumona puuttuu kokonaan *Rauta-ajan* pääkertomuksesta, joka on rakentunut sekundäärin todellisuuden idean mukaan. Tuhon ajatusta primaarin mukaan rakentuneen rinnakkaiskertomuksen todellisuudessa taas tähdentää se, ettei isän malli osoittaudu kovin hyvin esikuvaksi kelpaavaksi. Isänsä sanoin Lemminki kehuu ryöstäneensä naisen, Kyllikin, mukaansa:

Tämän minä otin, oli niitä siellä, naisia saarella, Lemminki sanoo, ja äiti kuulee tässä isältä opitun kehumisen.

- Osaisit olla kehumatta, onneasi, paranna sitä sillä että rakennat tähän uudet huoneet.

- Minä en ole rakennusmies.

- Niin sanoi isäsikin. Ja niin sai poikakin itseään paremman, sukuaan suuremman. Mutta talo ei suurene, rakennus ei kasva. Puheet niillä kasvavat, monta hirsikertaa päivässä, ei rakennus. (R 76.)

- Aina se oli isäsikin lähdössä eli tulossa, eikä äsken tullut, kohta lähtevä mies taloa rakenna, Lemmingin äiti valitti. - Niin ne ovat nämä miehet kuin liekkiä, jotka eivät pysy tulisijassa, ne ovat huoneessa kulkevaisia tulenliekkejä, ulos tahtovat, miekan tahtovat. Ja kun ne tulevat, retkiltänsä, niin tuhkaa on niillä mieli ja sielu täynnä. Eivät ne puhu, äiti puhuu ensin niin kuin pojallensa, mutta sitten vain Kyllikille, kertoo omaa elämänsä tällä tavalla, kertoo myös sen ettei Kyllikin elämä Lemmingin kanssa tule olemaan hyvä. (R 77.)

Tieto menneisyydestä ja sen toistuvuudesta siirtyy tämän hetken ja tulevaisuuden tapahtumiseksi. Lemmingin elämäntarinassa tämä toteutuukin, mutta ei Kyllikin. Kun *Rauta-ajassa* Lemmingin äiti alkaa siirtää oman elämänsä kulkua Kyllikin osaksi, Kyllikki kavahtaa tätä alistavaa vaikutusta. Se mikä Lemmingin äidin tarinassa on hiljaista viisautta ja vahvuutta primaarin maskuliinisen sankaruuden vastavoimana, merkitseekin Kyllikille vierasta osaa. Maskuliinisessa sankaritarinassa tarjolla oleva väistyvän ja enemmän ymmärtäjän rooli ei sovi hänen tietoisuuteensa kahdesta eri todellisuudesta, lapsuudenkodistaan ja Lemmingin kodista. Rakkaus on primaaria, se ei ole siirrettävää tai toistettavaa vaan sisäsyntyistä. Kyllikille on tarjolla ainoastaan sekundäärinen asema tai rooli vailla rakkautta. Rinnakkaiskertomuksen Kyllikin osa Lemmingin tarinassa on osoittaa toiston muuttava vaikutus. Naisen asemaakin toistettaessa primaari muuttuu väistämättä sekundääriksi.

Vertailun vuoksi Topeliuksen *Kypron prinsessassa* (1860) sekundääri todellisuus liikkuu kohti

primaaria henkilöiden kehityksenä ylpeydestä kohti ylevyyttä ja hyvyyttä. Chryseis eli Kyllikki lähtee rakkauden vuoksi rikkaasta kotimaastaan Kyprokselta Suomen köyhiin mutta lopulta kauniiksi kokemiinsa oloihin. Hän on myös uskollinen, ja Lemmingin kokemus petoskin johtuu väärinkäsityksestä. Kyllikki on kotoa poistuessaan vain lähtenyt hyvästelemään Suomesta lähteviä maanmiehiään. Edelleen hän teoksen lopussa jopa luovuttaa kruununsa rakastamalleen Lemminkäisen äidille. Todellisuuskäsitys on vastakkainen Haavikon *Rauta-ajan* todellisuudelle: maailmassa on jo ennalta olemassa hyvät rakenteet, jotka henkilöiden tulee löytää ja kehittyä niiden mukaisiksi.

13.3. Kahden ovat Kyllikki ja Ainikki kylillä, Lemmingin vaimo ja sisko

Jo *Kalevalan* tapahtumakulku kertoo, että Lemminki vihastuu vaimonsa Kyllikin kyläilyyn ja lähtee siksi kosiolle Pohjolaan. Haavikon *Rauta-ajassa* Kyllikin kyläily rakentuu merkittävämmäksi tapahtumaksi kuin pelkästään Lemmingin lähdön aikaansaavaksi impulssiksi. Mieheensä pettynyt Kyllikki lähtee merkitsevästi miehen siskon, Ainikin kanssa. Kuten *Kahdessakymmenessä ja yhdessä*, myös *Rauta-ajassa* naiseus ja erityisesti naisten keskinäinen yhteys on vastavoima maskuliiniselle järjestykselle. Maskuliinisen strategian näkökulmasta vastakkainen strategia on tarpeen, jotta myyttisesti rakennettava todellisuus voisi kyseenalaistua.

Rauta-ajassa Kyllikin lähtö on merkittävä myös siksi, että se osoittaa ettei Kyllikki hyväksy osaansa. Sukupuuttoa tekevässä todellisuudessa Lemminki ja Kyllikki ovat Ainon ja Joukon lisäksi *Rauta-ajan* ainoa nuori pari, joka ylipäänsä perustaa perheen, ja heistä olisi voinut saada alkunsa uusi sukupolvi. Mutta heidän hatara liittonsa on alkuainkin yhden, Lemmingin piruuttaman ehdottaman sopimuksen varassa. Kyllikki ei saa kiertää kyliä, eikä Lemminki saa sotia. Sopimukseen sitoutunut Kyllikki jää yksin kotiin, kun taas Lemminki kiertää menoissaan. Hyville päiville tottunut kelvottoman miehen vaimo Kyllikki alkaa ikävöidä entistä elämäänsä:

Kyllikki sanoo:

- Ei oma elämä yhtään mene niin kuin toisten elämä. Toisten elämä jokena juoksee, itse olet kivenä koskessa.

- Mitä sanot? kysyy Lemminki.

- Kesä tulee, Kyllikki sanoo.

Lemminki lähtee järvelle, on kalan kutuaika, lähtee pyytämään kaloja, monen miehen kanssa.

Lemmingin äiti katsoo miniäänsä, nuorta, kaunista, ikävissään istuvaa, tuvassa.

- Tytöt kerääntyvät kylällä, näin iltaisin, äiti sanoo.

- Niin, tytöt, Kyllikki sanoo, hän on vaimo.

- Sinä jo taisit saada tarpeeksi nuorena tyttönä olemisesta, Lemmingin äiti sanoo.

- Minäkö? kysyy Kyllikki ihmeissään, kuin nyt vasta tajuaisi että tyttöaika on nyt jo ohitse. Niin joku sanoi.

Edessä sen piti olla, aina jatkua, joskus vain päättyä. (R 78).

Lemmingin kotona odottamaan tottuneen äidin katseesta Kyllikki oppii tuntemaan osansa tässä kertomuksessa. Kyllikin puheissa on muistumia kalevalaisesta naisten huolilyriikasta, jossa naiset surkuttelevat elämäänsä. Kuitenkaan Kyllikin osan kuvaus ei ole lyyrinen (vrt. Aino), vaan se toteutetaan eepissä kerronnassa. Tämän mukaisesti Kyllikki myös toimii, ei ainoastaan tunne. Hän muuttuu ja pyrkii muuttamaan tätä todellisuutta kuluvassa hetkessä, sen sijaan että jäisi kohteeksi ja hyväksikäytettäväksi jo ennalta määrättyyn primaariin todellisuuteen, jota Lemminki äiteineen merkitsee. Lemmingin äidin ehkä ilkeämielisten vihjauksien johdattamana Kyllikki ryhtyy tytöksi jälleen Lemmingin sisaren, Ainikin kanssa:

Alkaa Kyllikki pukea itseänsä, pukea nuoreksi tytöksi, sanoo itselleen:

- Menen minä silti, kun mieli tahtoo mennä.

Lähtee Kyllikki kylille, yhdessä Ainikin, Lemmingin sisaren kanssa.

Menevät käsi kädessä, kaksi tyttöä, tytöiksi ruvenneina, nuoriksi.

He ovat nuoria. (R 79.)

Tässä tarinan vaiheessa Lemmingin ympärillä oleva todellisuus vaikuttaa yhä enemmän naisten tahtojen määrittämältä, mikä viittaa Haavikon myöhäiseen tulkintaan Lemminkäis-aiheesta (oopperalibretto *Äidit ja tyttäret*, 1999). Kalevala-filmin yleissuunnitelmassa Kyllikki lähtee kylille nimenomaan Lemmingin äidin vuoksi. Hän ei tunne mahtuvansa tämän taloon toiseksi naiseksi: Lähtee Kyllikki vähän kyliä käymään, nuoruuttansa nuoruudella jatkamaan, koska kotona on jo yksi nainen Lemminkäistä varten, ja sen lähdön nähtyänsä, lähtee myös tämä Lemminki, äitinsä poika, hyvin pidetty, huonosti kasvanut, kaunis nähdä, heikko mies. (s.5). Kyllikille Ainikin kanssa solmittu vapaaehtoinen ja tasavertainen liitto on keino ratkaista häneen ikään kuin äitihahmona projisoitu ylevän tarpeen ja hylkimisen välinen ristiriita. *Rauta-aika*-elokuvassa tasa-arvoisuus kuvataankin naisrakkaudeksi. Kyllikki pakenee feminiiniseen yhteyteen itseltään riistettyä feminiinisyyttä: toisessa naisessa hän näkee itsestään kaltaisensa ja haluamansa laisen kuvan. Lemmingin näkökulmasta nähtynä Kyllikin teko on sekundääri, se muuttaa voimassa olevaa todellisuuden järjestystä. Kyllikin itsensä näkökulmasta taas nuoruuteen ja tyttöyteen palaamisen yritys on primaari.

Myös muualla *Rauta-ajassa* sisaruus merkitsee todellista tasavertaisuutta ja (tavoiteltua) kaltaisuutta, toisin kuin veljeys (vrt. Joukon suhde Ainoon). Ilmari toteaa takomansa kultavaimon olevan täsmälleen samanlainen kuin mennyt ihmisvaimonsakin: *Niin ovat kuin sisarukset, tämä ja se kuollut. Samoja vaatteita pitävät. Sattui niin samankokoinen. (R 25).* Samanlaisuus on merkki vastaavuudesta, täydellisestä rinnastettavuudesta, ihmisten välisestä yhteydestä. *Rauta-ajassa* naisten välinen yhteys on mutkattomampaa kuin miesten, ja naiset myös kykenevät tekemään yhdessä työtä, toisin kuin miehet. Teoksen alussahan naisjoukko nostaa yhdessä malmia järvestä ikään kuin yhtenä ruumiina, se on heidän kollektiivinen suorituksensa, minkä kaltaiseen keskenään kilpailevat miehet eivät pysty. Myös Ainosta tuli takaisin kotiinsa päästyään yhteistyökykyinen ja hän alkoi iloisena lajitella villoja yhdessä

muiden tyttöjen kanssa.

Kun kotiin tuleva Lemminki kuulee Kyllikin olevan kylillä, hän vihastuu mutta on salaa vain tyytyväinen. Lemmingin äiti tulkitsee Kyllikille Lemmingin tarkoitusta:

- Mistä sinä tulet, kylältä, naisten iloista, vai mitä, tyttöjen luota. Tyttökö sinä vielä olet. Minä muistin sinusta muuta.

- Se tahtoo lähteä, ja kuolla, sotia, taikka hakea itsellensä naisen, sinun lisäksesi, Lemmingin äiti sanoo.

- Tähän tupaan, Kyllikki kysyi.

*Tänne. Tänne mahtuu kaksi naista,
yksi niistä on on kylillä,
yksi kotona, kolmas aitassa,
neljäs pihalla.*

Lemmingin äiti katsoo poikaansa.

*Älä sano. Kamala on kaksi naista
yhden miehen vuotehella. (R 82).*

Äidin mukaan Lemminki saa Kyllikin poissaolosta tekosyyn lähteä jälleen sotaan ja toisen vaimon kosintaan. Lemmingin itsekkyyttä kuvaa se, että hän on alkuaankin ottanut Kyllikiltä lupauksen olla kiertämättä kylä, vaikka ei itse sitoutunutkaan päätökseen. Lemmingin tapa oikeuttaa oma toimintansa Kyllikin virheellä tai rikoksella on primitiivinen. Näin Lemminki käyttää toisen inhimillistä heikkoutta hyväkseen samalla kun vaatii muilta täydellisyyttä. Äiti alkaa syrjäyttää epätäydelliseksi havaittua Kyllikkiä, joka jää taka-alalle käydystä keskustelusta. Lemminki jättää poikansa kotiin jäämistä anevalle äidille suan, joka tihkuu verta, kun Lemminki tarvitsee äidin apua.

Lemmingille Kyllikin poissaolo (uskottomuus) on ensimmäinen primaariin kohdistuva symbolinen menetys. Tiedostamattoman menetyksen tunteen vuoksi Lemminki alkaa täyttää uhkaavaa tyhjyyttä edelleen primaarein keinoin. Hän ahnehtii itselleen naisia ehtiäkseen käyttää naisia hyväkseen ennen kuin nämä ehtivät hylätä hänet. Kuin vastakohtaisena Lemmingin kielletylle toisen vaimon haulle Kyllikin muita ihmissuhteita esimerkiksi Ainikin kanssa ei hyväksytä, vaan Kyllikkiä rangaistaan. Kun Lemminki nyt omassa kertomuksessaan lähtee kosimaan Pohjolan tytärtä, *Rauta-ajan* kokonaisuudessa tämä itse asiassa kerrotaan jo toiseen kertaan. Jo toisessa osiossa on kuvattu Lemminki kilpaa Pohjolassa kosimassa ja Pohjolan emännän antamia myyttisiä tehtäviä suorittamassa. Kun toisessa osiossa Lemminkiä pilkataan Pohjolassa, Lemmingin tarinassa (eli kolmannessa osiossa) Lemmingin Pohjolassa käynnistä kerrotaan äidin kertomana. Kun äidin kertomukset kolmannen osan kohdissa 12, 16 ja 17 sisältyvät Lemmingin tarinaan jonka hän halusi kertoa itse, tämä kuvastaa sitä että äidin

näkökulma on edelleen keskeinen kuvattaessa Lemmingin todellisuutta. Lemminki on riippuvainen äidin näkökulmasta ja osuudesta, etenkin Tuonelan jokeen jouduttuaan. Vasta neljännessä osassa Lemminki kertoo itse Pohjolassa käynnistään kohdassa 2, ja silloinkin kertojan kertomusta paikaten. Muuten neljännessä osassa kertoo näkymätön kertoja, ja tapahtumat noudattavat Lemmingin vaiheita.

13.4. Lemmingin uudet syntymät: Ikuinen sykli maailman Naisparatiisissa

Myyttisen eriytymättömyyden mukaan Lemmingin persoonaan kuuluu sidonnaisuus, ei yksilöys, vaikka hän tekee yksilöllisiltä pinnalta katsoen näyttäviä tekoja sotiessaan ja ryöstäessään. Vaikka Lemminki kuinka haluaa itselleen oikeuden kertoa itsestään, tosiasiasa Lemminkiä ei haluamansa kaltaisena ole olemassa muuten kuin naisten silmin. Naiset merkitsevät maailmassa vaikuttavaa voimaa, jota Lemminki yrittää hallita ja käyttää parhaakseen. Hyvän (sakraalin) ja pahan naisen (demonisen) väliä kulkeva Lemminki kerrotaan *Rauta-ajassa* samaten kahden naisen näkökulmasta, Lemmingin äidin ja Pohjolan emännän. *Rauta-ajan* neljännessä osassa kertoja puolestaan on suhteellisen neutraali. Määrääväksi osoittautuu tekstuaalisesti osoitettu ensimmäinen näkökulma, mikäli muuta ei anneta ymmärtää. Jo *Rauta-ajan* pääkertomuksessa kertojan kertomuksen mukaan Lemminkiä ainoana ei kutsuta Pohjolan tyttären ja Ilmarin häihin, sillä Pohjolan emännän mielestä Lemminki on pillopoika ja riidanhaastaja. Äidin näkökulma esitetään tätä myöhemmin: Rauta-ajan käsikirjoituksen mukaan taas Lemminki on toisenlainen, ainoa poika, jota äidin rakkaus kuvailee sankariksi (käsik, koht. 107). Äidin kuvaus Lemmingistä ei *Rauta-ajassa* kuitenkaan synnytä ironista vaikutusta, vaan on pikemminkin traaginen. Äidin kertomus kolmannessa osassa täydentää Lemmingin tarinaa: *Näen minä, tiedän minä, mutta en minä sille mitään voi. Se retkensä tekee.* (R 84).

Lemminki kulkee kahden naisen hallitseman todellisuuden väliä. Pohjolaan häntä ei haluta. Päästäkseen eroon Lemmingistä Pohjolan emäntä käskää tämän Hiiden hirven hiihtämisen jälkeen uuteen tehtävään, Tuonelan joelle ampumaan Tuonelan joutsenta. Lähtiessään Pohjolasta Lemminki kiusaa ovensuussa istuvaa märkähattu paimenta. Tämä vanhaksi ukoksi *Rauta-ajassa* kerrottu ampuu Lemmingin kostoksi Tuonelan virtaan, jossa Kuoleman poika pilkkoo Lemmingin pieniksi palasiksi kirveellään. Kun Lemmingin kotiin jättämä suka tihkuu verta, äiti ja Kyllikki ymmärtävät Lemmingin vahingoittuneen. Kyllikki kavahtaa verta valuvaa sukkaa, mutta äiti menee vieläkin lähemmäksi ja jää siihen, koska tietää itseään tarvittavan. Äiti kulkee pitkän matkan Pohjolaan pyytämään poikaansa takaisin itselleen. Hän kumartaa mahtavan Pohjolan emännän edessä kolme kertaa, kunnes Pohjolan emäntä suostuu neuvomaan hänet Lemmingin luokse Tuonelan joen mutkaan.

Äiti menee seppä Ilmarin luokse ja taottaa tällä pitkäpiikkisen haravan, jolla sitten haroo poikansa palaset Tuonelan joesta veneeseen, jota soutaa nuori poika. Äiti käärii palaset huopiin, kunnes kaikki on koossa. He soutavat saaren rantaan ja kokoavat Lemmingin jäännökset.

Lemminki herää kahden nuotiotulen välissä eloon.

Silittää sormellansa poikansa sormeja, vesissä silmin, vesien silmistä valuessa pojan ylitse, sulkiessa veriset haavat, äiti! Kun äiti siirtää huopaa syrjään, näkyvät hirveät arvet, siinä mistä on lyöty Lemminki kappaleiksi, ja, mutta, kokoontuu se ehjäksi taas, sitä äiti itkee, sen elämää, kuolemaa, katsoo poikansa ylitse, suurille ulapoille, näkee suuret tyhjät vedet, joille se lähtee heti kun elää, ja elää se. (R 90).

Lemmingin elämä palautuu kaksivaiheisesti, ruumis ja mieli heräävät erikseen. Lemmingin viiptyessä toisessa todellisuudessa hänen fyysiset voimansa ovat poissa, kun taas mielen poissaoloa kuvataan seuraavasti: *Silmät elävät, näkevät puut alhaalta päin, kuuset, suuret, karsiutuneet. (R 91).* Näkökulma on konkreettisesti vainajan, maassa vaakatasossa makaavan. Karsitut puut taas viittaavat kuolleen karsikkoihin, joita ruumiinkuljetusmatkan varteen veistämällä muinaiset suomalaiset viestivät vainajille, että nämä olivat kuolleet ja kuuluivat Tuonelaan, eikä elävien maailmaan saanut enää palata elävien häiriöksi (Ks. Pentikäinen Juha 1990, 61).

Tapahtuu *Rauta-ajan* ensimmäinen uudelleensyntyminen. Kun *Rauta-ajan* pääkertomuksessa Ilmari yrittää turhaan herättää kuollutta vaimoan kullasta tehtynä henkiin ja Väinö taas pyytää häntä takomaan ylittämätöntä rautaista estettä elämän ja kuoleman valtakuntien väliin, rinnakkaiskertomuksen Lemminki puolestaan pystyy heräämään kuolleista. Primaari voima on äidin rakkautta. Mutta vaikka Lemmingistä kertovassa rinnakkaiskertomuksessa uudelleen synnyttämisen voima on läsnä, sillä ei kuitenkaan saavuteta kuin lisää tuhoa. Tuho kohdistuu myös Lemmingin henkiinherättäjiin, äitiin ja Kyllikkiin, joka osaltaan osallistuu miehen synnyttämiseen naisen ruumiillaan:

Lojuu Lemminki pitkällään monta viikkoa. Kyllikki tuo ruokaa, velliä, pistää lusikalla suuhun.

Ojentaa Lemminki kättänsä Kyllikkiä kohti, kun se on kumartuneena hänen puoleensa, sen rinnat liikkuvat yläpuolella.

On se kuin äiti.

Lemminki on kuin lapsi, äidistänsä, vaimostansa riippuvainen, naisesta syntynyt, naisen ruokittava, tätä naistansa tavoitteleva.

Herää, hitaasti, Lemmingin mieli, sormi ja käsi, naisensa hiuksille, kaulalle, tahtoo sen viereensä, ympäröi käsivarrella.

Pitää kauan kättä, liikkumatta, sen lanteilla. Kahta kättä, katsoo eteensä, kuollut, sielunsa menettänyt.

Alkaa käsi liikkua sitä naista pitkin. Muistaa käsi naisen. (R 92.)

Vasta naisen kosketuksen avulla Lemmingin sielu tulee takaisin. Lemminki toteaa: *Niin tuli sieluni takaisin, joltain retkeltänsä. Ja minä lähden. (R 93).* *Rauta-ajan* neljännessä osassa Pohjolassa vietetään edelleen häitä ja Lemminki tunkeutuu sinne uudestaan, nyt kosto

mielessään. Primitiivisesti hän hakee kostamalla oikeutta itselleen. Nyt Pohjolan isännän ja Lemmingin välinen kamppailu näytetään myös mielen taisteluna. Kun Pohjolan isäntä yrittää turhaan opettaa Lemminkiä, he vertautuvat Kullervoon ja hänen isäänsä (R 99). Taistelu päättyy, kun Lemminki sivaltaa Pohjolan isännältä pään pois miekallaan¹⁴³. Kostoa pelkäävä Lemminki pakenee äidin neuvon mukaan kaukaiselle Saarelle (eli Viron Saarenmaalle), jossa isäkin on ennen piileksinyt.

Lemmingin tarinan kertautumisen periaate jatkuu edelleen. Koska Lemmingin isä ei ole enää elossa, Lemminki on vapaa astumaan tämän paikalle. Korvautumisen periaatteella Lemminki jo tukahdutti kolmannen osan alussa kertojan ilmaisemalla halunsa kertoa itse itsestään. Lemminki tulee nyt korvautumisen kautta isäksensä (primaari todellisuus), vaikka hänestä itsestään on samaan aikaan tulossa isä, uudelle sukupolvelle. Sillä jotta myyttinen toistuminen jatkuisi ja kääntyisi itseään vastaan, nyt myös Kyllikki odottaa lasta toiselle lapselle, Lemmingille. Samanaikaisesti Lemmingin äiti evästää Lemminkiä Saarelle lähtöön kuvailemalla lyyrisesti Saaren naisten hyvää huolenpitoa: *Siell on hyvä ollaksesi; / noppivat nuoret naiset, / tinarinnat riipivät. / Tulet sitten, aikanasi.* (R 105.) Lyyrisyys merkitsee laadullisesti pysyvämpää olotilaa, ja samalla se sitoo Lemmingin entistä tiukemmin isän kohtaloon ja äidin rakkauteen.

Saari merkitsee (sekundäärin) aikuisuuden, erillisyyden ja vastuun sijaan primaaria nautintoa ja samalla asemaa myyttisessä jatkumossa, sakraaliin vertautuvan aina auliin ja yltäkylläisen rakkauden ympäröimää isän paikkaa. Sellaisena Saarella kuvattu todellisuus vertautuu sammon *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* tarjoamaan täyttymykseen ja *Rauta-ajan* pääkertomuksessa kuudennessa osassa kerrottuihin karhunpeijaisiin. Lemmingille Saari on nuorten, seksuaalisesti aktiivisten naisten kansoittama maa, mutta sen miehiltä hän pysyttelee piilossa, sillä nämä tuntuvat hänestä äreiltä. Lemmingin näkökulmasta Saaren naiset ovat kollektiivi (vrt. malminnostajanaiset *Rauta-ajan* alussa), mutta nämä naiset ovat koonneet voimansa yhteen palvella häntä hänen tarpeissaan. Elokvakäsikirjoituksessa muutamilla Saaren naisilla on nimet, jotka kuvaavat heidän täydellisiä fyysisiä avujaan: Altis Intohimo, Mietteliäs Korkeapovi, Vaalea Pitkäraaja. (käsik, koht. 133). Mutta Lemminki ei voi asuttautua, ainoastaan piiloutua Saarelle. Naisten mukaan kaikki saaren maa on jo jaettu siellä asuvien miesten kesken. Saaren naiset piilottavat Lemmingin, ja Lemminki kulkee öiseen aikaan naisia huvittamassa. Sitten hänen mieleensä tulee epäilyksen häivä:

- *Joskus se mietti, se lieto Lemminkäinen elikkä kaunis Kaukomieli, että moniko näistä minun sylissä sylityistä on minun isäni lapsia elikkä minun sisariani. Sehän ei niillä paljon kehumut, isä, mutta täällä se eli kaksi kesää, kaksi kevättä, kaksi talvea ja kaksi syksyä. Se on jo pitkä aika. Yritän varoa. Sisareensa ei saa koskea, ei edes*

¹⁴³Lemmingillä miekka esiintyy miehisyuden eräänlaisena jatkeena tai takeena. Miestutkija Peter Middleton kirjoittaakin, että miehen kädessä miekka on luotettavampi peili ja kumppani kuin toinen mies, sillä se näyttää todellisemman kuvan itsestä, kuvan, joka säilyy vuosisatoja (Middleton 1992, 60). Maskuliinisessa kamppailusuhteessa miekanpistona annettu oma sankarillinen kuva uppoaa vastustajan lihaan niin, ettei tämä voi olla sitä huomaamatta.

Kalevalan Kyllikki on Saarelta kotoisin, mutta *Rauta-ajassa* Kyllikin kotipaikkaa ei kuitenkaan mainita. Unessa Lemmingille ilmestyvät naisen kasvot, sen ainoan naisen, jota hän ei ole tällä saarella vielä pidellyt. Unikuva houkuttelee häntä saaren päähän, jossa Lemminki ei ole vielä käynyt. Elokuvakäsikirjoituksessa unen nainen on Saaren noita, kyttyräselkä, kiersilmä ja oudon groteski hahmo, joka maireasti kutsuu Lemminkiä kielellä lipoen (käsik, koht 139). Noitahahmo voisi viitata Lemmingin pelkoon, että hän sekaantuu sisarensa. Toisaalta se voi viitata Lemmingin mielestä hänelle pahaan naiseen, joka rajoittaisi Lemmingin elostelevaa elämää ja siten ottaisi hänet valtaansa. Sellainen hänen elämässään itse asiassa jo on: Lemmingillä on jo lapsi ja vastuuta perheestään.

Vapaus on uhattuna myös Saarella. Yössä Saaren päähän kulkiessaan Lemminki kuulee, kuinka saaren miehet takovat miekkoja ja nauloja Lemmingin surmatakseen ja naiset aittoihin naulatakseen. Lemmingille tulee jälleen kiire lähteä, kuten tarinansa alussa, jolloin hän ryösti Kyllikin mukaansa (Saarelta). Kyllikki vertautuu tässä salaperäiseen unen naiseen, siskoon. Uni antaa aavistaa, että vaimo on sisarpuoli. Muutenkin Lemmingin tarina alkaa vertautua Kullervon tarinaan, joka kerrotaan *Rauta-ajan* seuraavassa, viidennessä osiossa niinikään rinnakkaiskertomuksena. Kuten Kullervonkin koti, myös Lemmingin koti poltetaan, sillä saarella paossa ollessa Pohjolan miehet ovat käyneet polttamassa sen kostoksi. Palaneen kotinsa raunioille tullessaan elokuvakäsikirjoituksen Lemminki näkee painajaisen, jossa hän on sidottu suurilla rautakahleilla talon seinään ja Saarella nähdyn unen kaamea noita hyväilee häntä. Samassa unessa hän näkee äitinsä kasvot ja kuulee äitinsä äänen, joka sanoo: Siellä on hyvä ollaksesi... Taustalta kuuluu lapsen itkua. (käsik, koht 143). Lemmingin palatessa kotiin on talvi. Lemminki löytää äitinsä, Kyllikin ja lapsen oksista tehdyssä piilopaikassa metsästä surkeista oloista. Lemmingin noita-painajaiset selittyvät: unen pelottava nainen on todellisuudessa vanhaksi ja väsyneeksi tullut äiti, joka ei enää pysty auttamaan Lemminkiä, vaan tarvitsisi itse apua. Lemmingille kuitenkin häneen kohdistuva tarve ja jo entisen itsestään selvän rakkauden lähteen ehtyminen merkitsee pahuutta.

13.5. Tiera ja Tieran vaimo

Rauta-ajan tekstuaalisessa todellisuudessa Tiera ja hänen vaimonsa ovat henkilöinä tarpeen, sillä he esiintyvät vastakohtana Lemmingille vaimoineen ja naisineen. Tieran ja tämän nuoren vaimon suhde kertoo todellisen primaarin yhteyden särkymisen samalla kun Tieraa tarvitaan Lemmingin primaarin todellisuuden ylläpitoon. Haavikon tulkinnassa primaari ei ole enää yhteinen, jaettu todellisuus, vaan sidoksissa yksilön henkilökohtaisiin tarpeisiin. Siten se mikä yhdelle (yhdestä näkökulmasta) on primaaria, merkitseekin sekundääriä toiselle (toisesta näkökulmasta). Kun Lemminki tulee Pohjolan miesten polttaman kotinsa raunioille, hän alkaa viipymättä lähteä kostoretkelle ja tahtoo Tieran mukaansa sotakumppanikseen:

- *Joko sinä menet? kysyy Kyllikki, näkee jo että Lemminki on taas lähdössä*

- *Nukun minä yön, ensin, sanoo Lemminki, - sinun kanssasi, hän lisää.*

Kysyy Kyllikki, yöllä, illalla ja aamulla: - Pitääkö sinun mennä?

- *Pitää.*

Kun Kyllikki ei enää kysy, selittää Lemminki että:

- *Otan Tieran mukaan. Se on ennenkin ollut mukana. Kaksi olla pitää. Enemmän on tiellä.*

- *Ei se lähde.*

- *Miksei lähtisi.*

- *Sillä on nuori vaimo. Ei lähde sen vierestä, ei vielä, ei lähde sinun kanssasi, sanoo Kyllikki, varmana.*

- *Lähtee mies sotaan. Kun pääsee. Kun otetaan, Lemminki sanoo, selvän asian. (R 119).*

Tiera esiintyy myös *Kalevalassa*. Lönnrotin eepoksessa Lemminkäinen houkuttelee Tieraa mukaansa muistellen tämän kanssa ennen kahden tekemiään sotaretkiä. *Kalevalan* Tieralla on perhe, isä, äiti ja sisarukset, jotka kertovat Tieran juuri tehneen kuulun kaupan, menneen naimisiin. Tiera lähtee kuitenkin Lemminkäisen matkaan, mutta yhdessä kumppanukset palaavat Pohjolasta kostotoimista kotiinsa kierreltyään sitä ennen surkeassa tilassa. (*Kalevala XXX*).

Rauta-ajassa Lemminki ja Tiera esitetään sotakumppanuuden ohella vastakkaisina hahmoina. Viettiensä primaaritodellisuudessa elävä Lemminki on ehdoton: hänelle ei ole olemassa muita vaihtoehtoja kuin sotaanlähtö. Sen sijaan Tieran tekee epävarmaksi se, että hänellä on kaksi vaihtoehtoa: sotaanlähtö Lemmingin houkutuksesta ja kotiinjäätminen nuoren vaimonsa luokse. Poikkeuksellisesti hyvässä primaarissa todellisuudessa elävä Tiera kohtaa sekundäärin todellisuuden joutuessaan valitsemaan kahden vaihtoehdon väliltä, mikä tilanne *Rauta-ajassa* enteilee hankaluuksia. Hän valitsee sotaanlähdon toisen miehen, Lemmingin kanssa, mikä valinta vertautuu Kyllikin ja Ainikin kylille lähtemiseen, samaa sukupuolta olevien henkilöiden liittymisenä yhteen. Kuitenkin Tieran ja hänen vaimonsa suhde näyttäytyy alkuaan tasavertaisena rakkaussuhteena toisin kuin Lemmingin ja Kyllikin suhde. Alkuaan hyvästä liitosta on merkinä myös se, että Tieran sotaanlähtö saa aikaan muutoksen hänen vaimossaan:

Selin, tuvan uunin keittosyvennyksen yli kumartuneena, puhaltaa Tieran nuori vaimo tulen palamaan, paljaat käsivarret, hartiat. Panee sytykkeitä, kun hiilet tulevat tuhkan alta näkyviin, puhaltaa tulen henkiin, tuhkan alta. Siirtävät Tieran sormet, käsi niskaa pitkin kulkeva, hänen hiuksiansa syrjään. Siirtää Tieran vaimo kattilan, keittokoukussa tulen päälle, kääntyy. Hänen takanaan ottavat puut tulen, siinä hän on, tulen ja miehen, Tieran välissä.

Siinä hän on, vakava, vieras, hento ja vahva vaimo, tuli takana, selkä uunin reunaa vasten, vatsa edessä.

Yrittää vielä Tieran käsi nousta, koskea tätä naista, vierasta, joka vieraasti katsoo.

- *Se tuli jo pihalle, Tieran vaimo sanoo. Sinne on Lemminki tullut, tulee, tulossa.*

- *Älä sano sanaakaan! Ei kannata. Ei enää! Älä pyydä. Olisin jättänyt menemättä, olisin ollut lähtemättä, jos et olisi sitä pyytänyt!*

Mutta ei Tieran vaimo enää pyydä.

- *En minä pyydä. (R 120).*

Sotimisvietissään Lemminki tuhoaa paitsi oman avioliittonsa, myös Tieran ja tämän vaimon suhteen. Tulen symboliikka enteilee *Rauta-ajan* Kullervo-osan ja *Kullervon tarinan* tuhoavaa voimaa. Tieran sotainto on kuin uunissa tuhkien alla kipinästä kytevä tuli, lieska, joka leimahtaa kun sitä vähän ruokkii. Tiera alkaa Lemmingin lailla himoita sotaa. Kun Tieran vaimo sytyttää tulen uuniin, häntä ympäröivät tulenliekit ja hän jää Tieran ja uuninpesän väliin. Tieran vaimon tuli on hallittavissa ja tarkoitukseen tehty, sillä hän keittää hellalla ruokaa. Mutta sotaan lähtevä mies on tuli, joka tuottaa tuhoa. (vrt. myös epäonnistuva raudan takominen tulella).

Tieran ja hänen vaimonsa välille kuvataan primaari side , rakastava yhteys, joka kyseenalaistettaessa rikkoutuu. Kyseenalaistaminen eli konkreettisesti kysyminen merkitsee toisen mahdollisuuden olemassaoloa. Sekundääriin todellisuuteen kuuluu mahdollisuus useampaan eri vaihtoehtoon, kun taas primaarissa todellisuudessa on ainoastaan yksi, kyseenalaistamaton ja itsestäänselvä totuus. Samalla tapaa myyttinen yhteisymmärrys rikkoutuu yhdellä kysymyksellä Väinön ja Pohjolan neidon kohdatessa. Myyttisesti *Rauta-ajassa* on primaaria todellisuutta kuvaava laki , joka kieltää kysymästä silloin kun toisen ihmisen voi rakkaudella omistaa. Primaarin todellisuuden luonteeseen taas kuuluu, että siinä onnistumiset eivät näy, sillä ne ovat olemassa itsestään selvästi, kun taas erehdykset ja väärin tulkinnat tulevat esiin rikkoen todellisuutta sekundääriksi. Lisäksi *Rauta-ajan* ehdottomassa todellisuudessa ei erehtymisen tai edes epäroinnin jälkeen tule toista mahdollisuutta. Koska Tieran vaimo ehti pyytää Tieraa jäämään kotiin, pyynnössä kuului oletus Tieran mahdollisesta lähtemisestä. Jo primaarista todellisuudesta irtautunut ulkopuolinen näkökulma riittää rikkomaan primaarin tilan. Samaan aikaan vaimo tulee itselleen vieraaksi (vrt. Väinö) ja torjuu miehen ennen kuin tämä ennättää lopullisesti hylätä hänet:

Sanoo, sanelee tämä nyt itsellensä vieras nainen uuden itsensä lävitse uusia sanoja:

- *Ja kun menet...niin älä tule...koskaan takaisin! Älä tule...minkäänlaisena...kun et kerta itse tule, kun kerta lähdet! Älä tule. Älä koskaan puhalla hiilten päältä tuhkaa, älä koskaan koske hiuksia, älä muista minua siellä minne menet. Katso minua nyt, niin ettei sinun tarvitse muistella. Etten minä heti tuntisi että se olet sinä, kun oksa metsässä tarttuu minun vaatteisiini. Ettet sinä puhalla savua minua kohti, itse tulematta! Ettet sinä kesäistä viljaa pitkin tuulena kulkiessasi äkkiä pysähdy, mutta tulematta! Kun sinä nyt menet niin mene! Mene hyvin.*

Kun Tiera ei vielä mene, sanoo Tieran vaimo:

- *Kun se sinun sotasi ja ryöstösi on sinulle enemmän nainen kuin minä niin mene ja ota se. Elä sen kanssa! (R 121).*

Tieran ja hänen vaimonsa tarinassa kuvastuu myös toinen *Rauta-ajan* keskeinen myyttinen

periaate, nimittäin pakotetun unohtamisen ajatus. Primaarin todellisuuden menetyksen jälkeen vaimo kieltää itseltään ja Tieralta aikaisemman (primaarin) todellisuuden muistamisen. Tämä unohtamisen käsky rinnastuu *Rauta-ajan* mottoon, jossa niin ikään käsketään unohtamaan aikaisempi, syntyneeseen eepokseen verrattuna primaari eepos, *Kalevala*. Tässä tilanne selittää Tieran vaimon käytöksen: hän kieltää primaarin eli eheän rakkauden muiston varjellakseen itseään menetyksen aiheuttamalta tuskalta. Kuitenkin *Rauta-ajan* kuvaamassa todellisuudessa menneen pakonomainen unohtaminen on kohtalokasta. Mutta kun Tieran vaimossa kuvataan syy-seuraussuhteen kaltaisena menettämisen aiheuttama muutos avoimuudesta torjuntaan, suurin osa *Rauta-ajan* henkilöistä jo elää menetyksen jälkeistä tilaa siten etteivät he enää muista menettäneensä. Ainoastaan unissa he muistavat menetystä edeltävän ajan, mikä on kuvattu lapsuutena. *Rauta-ajan* kuvaamassa todellisuudessa primaarissa todellisuus on tuomittu menetettäväksi tai siinä eläminen on tuhoisaa. Itse primaaria todellisuutta toteuttava Lemminki kylvää (sekundääriä) peruuttamatonta tuhoa ympärilleen.

Kuten Väinön ja Pohjolan neidon suhteessa, myös Tieran ja hänen vaimonsa suhteessa muutos sekundääriin merkitsee omistamisen käsitteen käyttöönottoa. Eriytyminen merkitsee hylkäämistä ja eroa, tuloa subjektiksi ja objektiksi. Sekundäärin todellisuuden merkiksi sekä Tiera että hänen vaimonsa kokevat itsensä korostuneesti objekteiksi. Vaimo tietää ettei Tiera enää tule takaisin ja on jo hylännyt tämän, Tiera puolestaan jättää vaimolleen jäähyväisiä, muttei vaimo ole enää hänelle läsnä:

Tiera:

- Minä sinut merkitsin, itselleni.

Sen hän on tehnyt, sillä siinä kauniissa niskassa, sen kauniin niskan alapuolella on hartiassa merkki, Tieran tekemä.

- Mutta maailmassa ei ole mitään mitä ei mies vaihtaisi säkilliseen pimeyttä, taikka kouralliseen tuhkaa!

Panee hän silmänsä kiinni, kuljettaa kätensä pitkin vaimon lantionviivaa, pysähtyy käsi, peittää hänen kämmenensä hänen vaimonsa mahan.

Pysähtyy käsi, ja irtoaa.

- Pane sille nimeksi minun isäni nimi. Jos se on poika.

Menee hän, lähtee hän, taaksensa katsomatta; menee sen ikuisen ja ainoan kerran. (R 122).

Omistamisen ele ja vaihtosuhteen ilmestyminen Tieran suhteeseen vaimoonsa merkitsevät primaarin itsestäänselvyyden harmonian vaihtumista sekundääriin, Haavikolla usein kaupankäynnin käsittein kuvattuun todellisuuteen. Mutta siinä missä Tiera menettää vaimonsa tultuaan Lemmingin houkuttelemana sekundääriin todellisuuteen, Lemminki elää edelleen myyhtisessä rakkauden osallisuudessa. Hänen primaari todellisuutensa voi jatkua, kun hän saa toisia osallistumaan sen ylläpitoon. Lemminki käyttää hyväksi ja saa aikaan sekundääriä todellisuutta. Matkalla kohti Pohjolaa Lemminki opastaa vielä sotaanlähtöään epäroivää ja Pohjolan miesten piiritystä pelkäävää Tieraa siitä, ettei naista kannata kaivata, sillä naisia on

kaikkialla:

- *Kuule naisia on maailmassa sata tai tuhat, akkaa, neitoa, vaimoa, leskeä. Mutta sinä kuolet vain yhden kerran. Älä naisia sure. Sinulle ovat maailmassa kaikki naiset, mutta yksi kuolema. Kaikki naiset, paitsi äitisi ja sisaresi, täysi- ja puolisiskokset, sekä liian vanhat että liian nuoret, niin, ja liian kauniit sekä liian rumat. Mutta muut! Kaikki. Kun sinä kuolet, et sinä niitä enää tarvitse. Älä sure, ennen aikojaan. Jos maailmassa ei olisi naisia, ei kuolema tuntuisi niin yhtään miltään. Ei kannata pelätä.*

Tiera viittaa Lemmingille, että ole hiljaa, ja hiljaa tämä on jo puhunutkin.

- *Ei sinua missään odota, paikallansa, mikään kuolema eikä mikään nainen! Et sinä niitä pysty löytämään, et menemään ohitse.*

Tässä uhossa, melkein tuhonsa tietäen, nähden, on Lemminki, kun Pohjolan miehet ovat jo hiljaksensa heidät piirittäneet. (R 123).

Lemminki tulee samalla määrittäneeksi oman primaarin todellisuutensa rajat: ainoastaan kuolema estää häntä täyttämästä tarpeitaan. Lemmingin julistus naisten ja rakkauden täyttämästä maailmasta rinnastuu ironisesti siihen, että *Rauta-ajan* rakentuvassa myyttisessä todellisuudessa uhkaava maskuliininen todellisuus eli tarinan Pohjolan miehet tosiasiasa piirittää heitä. Lemmingin julistuksessa ja Pohjolan miesten piirityksessä tiivistyy kahden eri todellisuuden, myyttisen ja realistisen, välinen konflikti.

Samalla Lemminki ja Tiera ovat ehtineet hyvin lähelle Pohjolaa. He ovat sytyttäneet hyvin pienen ja pihkaisen nuotiotulen ja aikovat sytyttää tulisilla nuolilla Pohjolan tuleen. Kun Pohjolan miehet yllättävät heidät, he pakenevat vasta jäätyneen salmen ylitse saareen. Siellä he pyydystävät ansasilmukalla naarashirven, nylkevät nahan ja irrottavat lihat saadakseen ruokaa, sillä heillä on jo nälkä. *Kalevalassa* Lemminkäinen ja Tiera ainoastaan eksyvät, vastaavaa hirven pyydystämistä ja nylkemistä kuvaavaa kohtaa ei ole. Naarashirven pyytäminen vertautuu Haavikon tulkinnassa Lemmingin Pohjolassa tehtäväkseen saamaan Hiiden hirven pyytämiseen. Lemmingin primaarin todellisuuden mukaan hänen saavuttamansa tehtävät koituvat lopulta hänen itsensä edukseen (vrt. sammon taonta Pohjolalle). Kun sankka lumipyry eksyttää Lemmingin ja Tieran toisistaan, Lemminki ryömiä lämmittelemään naarashirven nahan sisään kuin äidin kohtuun ja nukahtaa sinne. Sen sijaan Tiera menehtyy yhä sakenevaan lumipyryyn: *Haparo metsässä, vitikossa, tiheässä, kädet, sormet edellä, lumimyrskyssä, Tiera, eksynyt. (R 127).*

Tieran kuoleminen hämärään lumimyrskyyn merkitsee hänen sekundääriä todellisuuttaan ja enteilee *Rauta-ajan* lopun Väinön kuolemaa. Primaarista todellisuudesta sekundääriin todellisuuteen joutuneen kohtalona on epävarmuus ja hämmennys häntä voimakkaampien luonnonvoimien (vrt. myös primaari tahto) armoilla. Tieran kohtaloksi koitui myös se, että hänen vaimonsa symbolisesti hylkäsi hänet. Näin Tieralla ei ollut enää pääsyä feminiinisen uudelleen syntymisen voimaan. Sen sijaan Lemmingin elämän kohtalona on kylvämästään tuhosta huolimatta selviytyä itse hengissä, sillä yksikään nainen Pohjolan tällä puolen ei kiellä

häneltä apuaan, rakkauttaan eikä ruumistaan.

13.6. Lemminki ja Esiäiti, Hiiden hirvi

Rauta-ajan neljäs osa päättyy Tieran eksymiseen ja Lemmingin nukahtamiseen hirvennahan sisään. Tarina jatkuu edelleen kuudennessa osassa, jossa sammonryöstöstä Pohjolasta palaavat Kalevalan miehet löytävät hirvennahan, jonka sisässä on Lemminki. Näin Lemmingin tarina niveltyy takaisin *Rauta-ajan* pääkertomukseen. Käsittelen tässä Lemmingin ja Hiiden hirven suhdetta (epiteetti hiiden antaa ymmärtää, että suhde on laadultaan paha). Se rinnastuu muiden miesten myyttisen objektin, sammon, saamisen epäonnistumiseen. Lemminkiin liittyvien tapahtumakulkujen tarkastelu jatkuu *Rauta-ajan* kuudennessa osassa karhunpeijaisten käsittelyn yhteydessä.

Lemmingin uni nyljetyn ja osin syödyn naarashirven sisässä on ruumiillistettu primaarin tilan kokemus. Aivan kuten *Rauta-ajan* kokonaisrakenteessa Lemmingin tarinaa eli rinnakkaiskertomusta motivoi se, että Lemminki pyrkii ympäröimään itsensä sankarikertomuksellaan, naarashirven sisällä nukkuminen merkitsee Lemmingin koteloitumista rakkauden ja hoivan kokemukseen ollakseen menehtymättä. Hirvi rakentuu myyttiseksi, sakraaliksi eläimeksi, jolla on Lemmingille erityinen, henkilökohtainen merkitys (vrt. karhu, toinen *Rauta-ajan* myyttinen eläin). Lisäksi hirvennahka symboloi hänen jo menneeseen elämäänsä kuuluvaa elinvoimaista äitiään, joka on nyt vanha ja eikä jaksa enää synnyttää häntä uudestaan. Hirvi on lisäksi sidottu Lemmingin tarpeeseen, kun se on pyydetty ansasilmukalla pujottamalla se hirven kulkureitille. Samalla Lemminki jää itse satimeen jäätymällä hirvennahan sisään, mutta vain unensa ajaksi, sillä hänellä on keinonsa syntyä aina uudelleen. Sitä paitsi elokuvakäsikirjoituksessa Lemmingin uni on onnellinen:

Nukkuu.

Uneksii kesästä, näkee itsensä pikkupoikana äitinsä sylissä, onnellisena. Aurinko paistaa, auringon säteissä hymyilevät hänelle lukemattomien naisten kasvot, erilaiset, ihanat. Lemminki hymyilee unissaan. (käsik. koht 157)

Lemmingin uni on paluuta hänelle itselleen tärkeään olotilaan, varhaiseen täyttymyksen tunteeseen. Se ei johda mihinkään uuteen merkittävään vaan palaa taaksepäin ja tuodittaa hänet hyvän olon tilaan. Lemmingin Kulta-ajan paratiisitila merkitsee perimmäistä itsekkyyttä: siellä ei ole muita eikä rajoja. Samanaikaisesti Lemmingin myyttinen uni ja realistinen todellisuus asettuvat vastakohtaisiksi: kun Lemminki uneksii onnellista unta lämpimän nahan sisässä, hänen äitinsä värjöttelee kylmänä ja nälkäisenä talvisessa metsässä vailla kunnollista asumusta. Syyn ja seurauksen suhteiden tarkastelu tiivistää kierrettä: asumus on poltettu Lemmingin sotaretkien seurauksena, ja niitä Lemminki taas on tehnyt varjellakseen primaaria tilaansa.

Haavikon tulkinta Lemmingin ja hänen äitinsä suhteesta kansalliseepoksessa on oireellinen. Raudan ajassa Lemmingin tavoittelema primaari tila on mielihyvän väline, ei viittaus

jumalalliseen todellisuuteen tai muuhun yhteisölliseen merkitykseen. Toisenlainen kuolleen äidin unessa ilmestys on Vergiliuksen *Aeneis*-eepoksen Aeneaalla. Viisaan ja huolehtivan äidin unikuva käskee Aeneasta etsimään perheensä ja pakenemaan kostoyrityksen sijaan, kun hänen kotiaan Troijaa tuhotaan hänen ympärillään.¹⁴⁴ Äidin rooli Aeneaan muuttuvassa sankaruudessa myös säilyy, toisin kuin matkalla menehtyvän Kreusan. Myöhemmin Rooman valtiaana ollessaan Aeneas löytää itselleen uuden puolison, mutta äiti edustaa Aenealle viisautta ja rakkautta, joka kestää yli aikojen ja valtakuntien rajojen.

Hirvestä tulee Lemmingin seuraava äiti. Hirven tappaminen ja siihen (kuolemalta) suojautuminen rinnastuu Lemmingin suhteeseen kaikkiin naisiin. Synnyttäminen on kaikissa naisissa piilevä naisen perimmäinen olemus, Esiäidin ihmeellinen rakkaus. Lemmingin menestyksen salaisuus on hänen primaarissa, primitiivisessäkin taktiikassaan: hän pystyy manipuloimaan maailmassa vaikuttavia voimia käyttöönsä epäröimättä. Hän ei myöskään kiinny, rakastamisesta puhumattakaan, vaan kykenee vaihtamaan objektia vaistomaisesti heti kun edellinen voimanlähde vaikuttaa ehtyvän. Sekundääri, inhimillinen tapa toimia sen sijaan on vähemmän menestyksellinen, mitä kuvastaa erityisestä Väinön suhteet toiseen sukupuoleen. Vaikka Lemmingin tarina korostaa feminiinisyyden merkitystä ja sen voimaa, kuitenkin juuri Lemmingin tarinassa on nähtävillä kärjistetyksi maskuliinisen vaan ei paternaalisen järjestyksen roolirakenne. Haltuun saatu nainen edustaa stabiilia mielihyvän ja voiman lähdeä, kun taas vapaa ja tahtova nainen edustaa dynaamisuutta, hallitsemattomuutta ja siten pahuutta (Lemmingin unen noita, sisar, johon ei saa koskea, vrt. Ainikin itsenäisyys ja vaikutus Kyllikkiin, Pohjolan emäntä).

Siten Lemmingin metsästysvietti on samalla oman elämän hallinnan kysymys. Yhä uudet saaliit ovat tarpeen elinvoiman ylläpitämisessä. Primaari nälkä on pohjaton. Lemmingille tarpeen kohteen tuhoaminen on keino totaalaisesti torjua primaarin menetystä seuraava masennus ja pitää yllä symbolinen maailman järjestys. Todellisuudessa tämä näennäinen hallinnantunne on riippuvuutta kaikkivoipuuden tunteesta. Kun Lemminki on feminiinisesti rakentuneen todellisuuden vallassa, tapetulta ja Lemmingin tarpeita varten käyttöön otetulta feminiiniseltä riistetty nahka eristää *Rauta-ajan* Lemmingin sekundääristä todellisuudesta, muusta Kalevalan yhteisöstä ja etenkin sen miehistä. Koska Lemmingin minä koostuu sekä feminiinisessä että maskuliinisessa todellisuudessa käydyistä valloitusprosesseista, hänellä ei ole neutraalia pysyvää sosiaalista roolia. Itsen tekemisen ja täyttämisen pyrkimys ajaa hänet itsettömyyteen, sillä hän on olemassa ainoastaan toiminnassaan.

Rauta-ajan kuudennessa osassa Lemminki lisäksi liittyy jälleen pääkertomukseen. Kuudennessa osassa kerrotussa karhunpeijaisissa Lemminki herää hirvennahan sisällä ja saa omakseen

¹⁴⁴ mulle nyt ilmestyy oma äitini silmien nähdä / entistään ihanampana yön läpi valkeudessaan loistaen ilmentää jumalhahmon - niin kuni aina / näyttäytyy jumalille hän muhkeudessa - ja tarttuu poikaan hän kädellään sekä lausuu näin rusohuulin:

Poikani, voi, mikä tuska nyt niin vihan kiihkeän nostaa? / Miksikä raivoat tai mihin häipyi huolesi äitiin? / Miettisit ennemmin, mihin jäi iän painama taatto, / Ankhises, elon maillako lie oma vaimosi Kreusa, / poikasi Askanios? (*Aeneis* II: 589-598, suom. Päivö ja Teivas Oksala.)

karhulle ensin aiotun naisen aitassa: *Lemminki suukottelee tytön, joka veteen kastetulla rätillä puhdistaa hänet verestä, hirven verestä verisen, rakkaan miehen. Rakastetun.* (R 245). Lemminki syntyy uudelleen ja erkanee samalla epätäydellisestä jätteestä saavuttaessaan uuden yhteyden uuteen Feminiiseen Toiseen, auliisti rakastavaan tyttöön. Siksi kuolleen hirven liha ja veri tarjoavat Lemmingille uuden syntymän. *Rauta-ajassa* Lemmingin uudelleensyntymät merkitsevät uudelleensyntymistä myös myyttisestä todellisuudesta historialliseen. Tosin ne merkitsevät sitä ainoastaan Lemmingille, ei muulle yhteisölle.

Haavikon *Rauta-aika* kuvaa myyttisen, esihistoriallisen kulttuurin kuolemaa ja aikaa kristinuskon kynnyksellä ennen kaikkea Lemmingin henkilössä.¹⁴⁵ Vastakohtaisena korosteisen myyttiselle synnylle esiäiti-hirvestä Lemminki kerrotaan myös historiaan kuuluvana sankarihahmona. Teoksen lopussa tämä *Rauta-ajan* viikinkihahmo alkaa suunnitella uutta sotaretkeä Ruotsin pääkaupunkiin Sigtunaan. Lemmingin sotasuunnitelmiin kuuluu, että retkellä vietäisiin piispalta pää, Sigtunan kirkosta ryöstettäisiin ovi ja annettaisiin se novgorodilaisten kirkon oveksi.

Kirjoituksessa Karjalaiset, heidän toimintansa ja suhteensa muihin kansanosiin Haavikko kertoo Sigtunan sotaretkestä ja pohtii samalla karjalaisten asemaa idän ja lännen valtapiirien välissä: Kun Lounais-Suomi ja Häme olivat tulleet Ruotsin valtapiiriin, torjuvat karjalaiset lähtistä uhkaa tekemällä virolaisten kanssa vastaretken Ruotsiin, Sigtunaan, jonka he polttivat ja hävittivät, niin ettei sitä enää rakennettu uudelleen. Se oli vuonna 1187. Sigtunan tuomiokirkon ovet sai Novgorod karjalaisilta lahjaksi, ja ne saivat palvella jonkin Novgorodin monen kirkon ovina. Enää niitä ei täällä ole, kaikkien kirkonovien joukossa. Karjalaiset joutuvat ahtaalle, sitä ei tämä retki estä. Kun Viipurin linna perustetaan, repii se kahtia karjalaisten maan. (s. 2) (Kirjoitus on liitetty Kalevala-filmin yleissuunnitelmaan). Siten *Rauta-ajassa* sotamatka Sigtunaan rinnastuu Pohjolan kanssa käytyyn sotaan, Pohjolan isännän pään menetykseen ja sammon ryöstöön. Historiallinen tosiseikka taas on, että jo ennen Sigtunan hävitystä novgorodilaisilla, jotka levittäytyivät länteen ja myös suomensukuisten heimojen keskuuteen puhtaasti kaupallisiin intressein, oli ollut kauppa-asema Sigtunassa. Tämä silloinen Ruotsin pääkaupunki kuului lännen kirkon valtapiiriin ja siellä sijaitsi myös yksi Ruotsin hiippakunnista sekä dominikaaniluostari, kunnes novgorodilaiset tosiaankin hävittivät kaupungin vuonna 1187. (Ks. Siiriäinen 1990, 46, 47, 53,55.)

Rauta-ajassa historiaan kuuluva paikannimi avaa uuden, historiallisen todellisuuden mahdollisuuden sekundäärin ja rappeutuneen myyttisen todellisuuden vastapainoksi. Historia paikoittaa ja konkretisoi, mutta myös luo runoepoksessa myyttistä merkitystä, osana myyttisen todellisuuden menetyksen eli raudan ajan lopun oireita. Lemminki sijoittaa itsensä (perisuomalaiseen tapaan) lisäksi idän ja lännen valtapiirien välimaastoon: *Mitä me ovella, kun ei asuta kirkossa. Asutaan maailmassa.* (R 248). Lemminki pääseekin lopulta osaksi voittajien

¹⁴⁵Kulttuurihistoriallisena aikakautena Suomen rautakauden loppuun kuuluu viikinkiaika (n. 800 jKr-1050 jKr) ja ristiretkiaika (1050 jKr-1150/1300 jKr), jolloin siis kristinusko tuli Suomeen.

historiaa. *Rauta-ajan* kertoja toteaa Sigtunaan tehdystä sotareissusta: *Niin siinä kävi että se retki onnistui, unohtui. Se oli liian hyvä asia. Se unohtui, unohtui...* (R 250). Hyvin onnistuneesta sotaretkestä ei ole tarvetta runoilla, kertoa kertomuksia jälkeenkäpäin. Ne unohtuvat, mutta epäonnistumiset muovataan sankarikertomuksiksi. Lemminki haluaa osansa onnistuneen sotaretken kunnian ja vaatii päästä mukaan, jollei todellisuudessa, niin sitten kertomuksessa. *Rauta-ajan* kertoja lisääkin kyynisesti: *Ja minä sitten lauloin sen retken niin, että siinä oli Lemminki mukana. Itse tahtoi sitä.* (R 250).

13.7. *Äidit ja tyttäret*: Lemmingin tuomio

Symbolisesti *Rauta-ajassa* (1982) Lemminki jää ainoana sankarina elämään, eikä häneen kukaan pysty puuttumaan. *Rauta-ajan* elokuvaversiossa tätä kuvastaa se, että Lemminki muuttuu loppua kohden kertojaksi ja historiallisen kertomuksen henkilöksi, eli hän saa tulevaisuuteen viittaavan uuden aseman, symbolisesti ikuisuuden. Sen sijaan Haavikon myöhäisessä Lemminkäis-aiheen tulkinnassa, syksyllä 1999 esitetyssä Lemminkäisestä kertovassa oopperan *Äidit ja tyttäret*¹⁴⁶ libretossa Lemminkäinen saa lopulta tuomionsa. Sekundäärinä pidetty todellisuus järjestäytyy ja asettaa primaarille rajat. Samalla maailma muuttuu yhä feminiinisemmäksi. Kaikki maailman naiset, äiti, Kyllikki, Pohjolan emäntä ja kaksi tytärtä sekä Saaren emäntä yhdistävät voimansa Lemminkäistä vastaan ja sitovat hänet yhteisellä tuomiollaan. Koottu naisten oikeus tuomitsee Lemminkäisen hänen rikoksistaan naista eli naiseutta (primaaria uusintavaa todellisuutta) vastaan, ja rangaistuksena on Lemminkäisen ikuinen elämä itsenään, ilman varjoa.

Äidit ja tyttäret -ooppera kääntää Lemminkäisen kohtalon uusiksi *Rauta-ajan* Lemminkiin verrattuna: ikuinen elämä ei olekaan muilta voimaa anastamalla saatu etuoikeus vaan langetettu tuomio. Siten Lemminkäiselle annetaan uudessa järjestyksessä rooli, sen sijaan että häntä pyrittäisiin muuttamaan. Lemminkäisestä tulee yhtä kuin hänen rikoksensa, ironinen karikatyyri, eikä hänen elämänsä milloinkaan pääty. Vaikka kuinka Lemminkäinen pyrki pakenemaan vallitsevaa todellisuutta ja kertaamaan primaaria itseään yhä uusien naisvalloituksia tehden, hän ei enää ole vapaa. Entisestä primaarista tulee primarin muisto sekundäärissä, eli tietoisuus on uutta. Sen mukaisesti Lemminkäinen on tuomittu ikuisiksi myytiksi eli toistamaan itseään. Tästä myös hänen myyttisempään tulkintaan vivahtava nimensä pitempi versio Lemminkäinen oopperalibreton tulkinnassa. Se paljastuu kärsimykseksi, jolle sankari itse ei mahda mitään. Samalla Lemminkäiseltä viedään pois vastuu itsestään. Syklisessä todellisuudessa edes kuolema ei vapauta tästä kiertokulusta, ja toisaalta pakko poistaa mahdollisuuden täyttymykseen.

Lemminkäisen tuomio on näennäisen pehmeä, mutta silti ehdoton. Dualistista käsitystä

¹⁴⁶Tapio Tuomelan säveltämän ja Erik Söderblomin ohjaaman kolminäytöksisen oopperan kantaesitys oli Suomen Kansallisoopperassa 6.11.1999.

todellisuudesta ironisoidaan sukupuolten välisessä sodassa. Kirjeessään oopperan musiikin säveltäjälle Tapio Tuomelalle 2.9.98 Paavo Haavikko ehdottaa kukkaisu oikeudenkäyntiä: Voisi ajatella että naiset äänestäisivät Lemminkäisen kohtalosta kukilla, punaisilla kukilla, jotka merkitsevät elämää ja rakkautta tai keltaisilla kukilla jotka tarkoittavat vihaa, kateutta ja kuolemaa. Jokaisella naisella olisi toisessa kädessä punainen, toisessa keltainen kukka, joilla he äänestävät Lemminkäisen kohtalosta. Punaista! (*Äidit ja tyttäret* -oopperan käsikirjoitus). - Kukkaäänestys viitanee Shakespearen Henrik VI -näytelmiin, joissa taistelevat Valkoruusut eli Yorkit ja Punaruusut eli Lancasterit. Kirjeessään Paavo Haavikolle 4.7.98. Tapio Tuomela taas toteaa: Tervehdimme Erikin [Söderblom] kanssa suurella ilolla mahdollisuutta huvitella lopuksi Lemminkäisen kustannuksella. Vetivätkö naiset miestä nenästä kaiken aikaa, vieläpä yksissä tuumin... - Tuomela mainitsee kirjeessään Federico Fellinin elokuvan *Naisten kaupunki* mahdollisena vertailukohtana Lemmingin iloitteluille Saarella. (Ks. *Äidit ja tyttäret* -libretton käsikirjoitus.)

Äidit ja tyttäret -oopperalibretton käsikirjoituksesta käy ilmi, että libretto oli alkuaan tarkoitus kirjoittaa niin, että sammon ryöstön alku voisi olla tapahtumajärjestyksessä seuraava tapahtuma. Tämä jatkoa koskeva suunnitelma jäi kuitenkin toteutumatta (Ks. Paavo Haavikon 14.5.1997 päivätty kirjoitus *Äidit ja tyttäret*, joka sisältyy libretton käsikirjoitukseen). Toisaalta Haavikon Lemminkäis-aiheen käsittely on jatkunut temaattisesti myöhemmässä sankaruutta käsittelevässä oopperalibretossa. Haavikon Lemminkäisen persoonallisuuden ja kohtalon kuvaus rinnastuu *Paavo Suuri. Suuri juoksu. Suuri uni* -oopperan (2001) juoksusankariin, joka täydellisen juoksun ja täydellisen liiketoiminnan avulla pyrkii yksinäisyyteen, vapauteen ja riippumattomuuteen. Tämä ei kuitenkaan onnistu. Paavo Suuri etsii Lemmingin lailla naisen psyykeä ja kohtaa myös maskuliinisen alistajahahmonsa, juoksuvalmentajan, joka on saanut Urho Kaleva Kekkosen hahmon. Siten Lemminkäinen ja Paavo Suuri liittyvät Haavikon *Kuningas Harald* -teoksiin.

Haavikon tulkinnassa Lemminki/Lemminkäinen eroaa Harald-näytelmien päähenkilöstä siten, että Lemminki-aiheessa aluksi koominen sankaruuden tavoittelu vaihtuu vähitellen traagiseen tuhoutumisen ja tuhoamisen kierteeseen, kun taas komedian sankari pysyy muuttumattomana. Samoin *Rauta-ajan* kokonaisuudessa Lemmingin persoonallisuuden käsittelystä siirrytään raudan ajan todellisuuden seurausten tarkasteluun. Lemmingin kypsymättömyys ja eriytymättömyys kehittyvät alistavaksi fasistiseksi toiminnaksi samalla kun näkökulma siirtyy yhä enemmän toiminnan ja siten myyttisen todellisuuskäsityksen kohteisiin. Samalla enteillään siirtymää toiseen, Kullervosta kertovaan rinnakkaiskertomukseen, jossa ainut pysyvä esitetty näkökulma on kohteen ja jopa uhrin.

Ennen siirtymistä *Rauta-ajan* viidennen osan, Kullervon tarinan tarkasteluun, käsittelen lyhyesti fasismien psykologista selitystä. Kärjistäen voisi todeta, ettei fasistisessa todellisuudessa ole muita kuin uhreja. Eräs selitys fasistisen käytöksen synnylle voi olla se, että kehityksessään vaurioitunut lapsi pysähtyy johonkin kehitysvaiheeseen, eikä hänen ajattelustaan ja käyttäytymisestään tule itsenäistä vaan tuhoavalla tapaa muista riippuvaa. Päästäkseen eroon

riippuvuuden aiheuttamasta epävakauden ja mitättömyyden tunteesta fasistiseksi kehkeytyvä persoonallisuus alkaa jäljitellä jotain mallia, yleensä toteuttajalleen turvallisuuden eli vallan tunteen antavaa autoritäärisen käyttäytymisen mallia. Toisen osapuolen alistuminen ja jopa tuho on edellytys olemassaolon tunteelle. Samalla suhtautuminen muuhun todellisuuteen voi olla primitiivistä: erillisen ihmisen vastuun tunnetta ei ole, vaan elämästä, ajatuksista ja teoista vastaa symbolisesti mikä tahansa voima (vrt. sakraali ja demoninen). Edelleen riippuvuuden kehää vahvistaa se, että vastuussa oleva voima symbolisesti aiheuttaa henkilöä ohjaavat tunteet, hyvän rakkauden (sakraali voima) ja pahan vihan (demoninen voima) kokemukset.

Toisaalta rinnakkaisten kilpailevien todellisuuksien tarpeet tulee tukahduttaa, koska ne uhkaavat totalitaristista pyrkimystä sakraalin voiman täydelliseen käyttöön. Tähän yhteen totuuteen fasismi kuitenkin tarvitsee toisia, järjestystä sulautumisellaan tukevia voimia. Myös äärimmilleen viedyn identiteetin toteuttaminen voi kääntyä vapauden sijaan tuhoavaksi.¹⁴⁷

14. *Rauta-ajan* osa 5: Kullervon tarina ja myyttinen syyn ja seurauksen laki

14.1. Kullervon primaari todellisuus

Rauta-ajan kahden rinnakkaiskertomuksen erilaisuutta kuvaa se, että kun rinnakkaiskertomuksessa kuvattu Lemminki näytetään omasta näkökulmastaan yhteydessä toisiin henkilöihin (mitkä suhteet myös paljastavat hänen koomisuutensa ja hyväksikäyttäjän luonteensa), Kullervosta kertova *Rauta-ajan* viides osa taas on vailla yhteyttä muuhun tarinankulkuun. Ainoa kytkös on, että seppä Ilmarin kuvataan takovan Kullervolle kirveen.

Sen sijaan Lönnrotin eepoksessa yhteys Kullervo-osuuden ja *Kalevalan* pääjuonen välillä on osoitettu mm. siten, että seppä Ilmarisen vaimo (siis Pohjan neito) kuvataan teoksessa Kullervon tappamaksi. Pohjolan neidon kuolema voidaankin *Rauta-ajassa* merkityksellisesti käsittää kahden keskeisen tuhoavan tapahtumaketjun, Ilmarin kultaneidon taonnan ja Kullervon koston alkusysäykseksi. Lisäksi Pohjolan neidon menettämällä on osuutensa Väinön syrjäytymiseen. Esimerkiksi Aleksis Kiven *Kullervossa* taas Kullervon seppä-Ilmarisen vaimon tappaminen liittyy *Kalevalan* pääjuoneen siten, että emännän kuolema synnyttää uudelleen vihan Kalevalan ja Pohjolan välille. Sen seurauksena Väinämöinen, Ilmarinen ja Lemminkäinen lähtevät ryöstämään sampoa Pohjolasta (Kivi 1922, 70). Kivellä Untamolän ja Kalervolan välinen veljesviha laajenee Kullervon vuoksi sodaksi kahden eri heimon, Kalevalan ja Pohjolan välille.

Yleistäen voisi todeta, että *Rauta-ajan* kokonaisuudessa molempien rinnakkaiskertomuksien

¹⁴⁷Pohjimmiltaan fasismi on kyvyttömyyttä sietää epävarmuutta ja epätäydellisyyttä. Kulta-aikaan vertautuvan täydellisen identiteetin tuntu tarjoaa varmuuden olemassaolosta ja paikasta. Identiteetti taas on tarpeen erityisesti silloin, kun eletään nopeiden muutosten aikaa, kun elämänmuodot muuttuvat nopeasti ja ihmisten olisi yhtä nopeasti kyettävä sopeutumaan täysin uudenlaisiin ajattelutapoihin ja tottumuksiin. (Bauman 1997, 162-163.) Epäjärjestyksen pelko luo epävarmuutta myös itsestä, mikä edelleen heijastuu kaikessa siinä, mitä ihminen havaitsee maailmasta. Identiteetti on henkisen kontrollin väline. Sillä luodaan tulkintaa, järjestystä ja uutta kontrollia uhkaavaan kaaokseen, mitättömyyteen sekä häviämiseen.

tehtävänä on kuvata todellisuuden rakentumista primaarin järjestyksen mukaan. Lemmingistä ja Kullervosta kertovat rinnakkaiskertomukset vain ovat keskenään hyvin erilaisia, mikä kiinnittää huomion primaarin todellisuuden rakenteeseen tapahtumien tason tarkastelun ohella. Tämä näkyy esimerkiksi Pohjolan neitoon liittyvässä tapahtumakulussa siten, että kun sekundääriä todellisuutta kuvaavassa *Rauta-ajan* pääkertomuksessa Ilmarin ensimmäisen vaimon kuolema on osa ensi kertaa tapahtunutta ja kuuluu siis kerrotun eepoksen alkua edeltävään, motossa unohtamaan käskettyyn aikaan, Kullervo-osiossa on vielä läsnä primaari aspekti. Pohjan neito (sepän emäntä) elää, kuolee ja muuttaa Kullervo. Samalla primaaria todellisuutta kuvaava rinnakkaiskertomus selittää myös myyttistä syyn ja seurauksen logiikkaa, mikä niinkään on häivytetty pelkästään sekundääriä todellisuutta kuvaavasta pääkertomuksesta. Unohtamisen käsky toisaalta viimeistelee häivyttämisen ja toisaalta taas kiinnittää huomion teoksen sekundääriin myyttisyyteen. *Rauta-ajassa* Kullervon primaari todellisuuden kerronnan ongelmana on Kullervon tietoisuus itsestään, hänen tietoisuutensa, ymmärryksensä ja kyvyttömyytensä muodostavat ristiriidan.

Lemmingin tarinan päähenkilössä primaari ilmenee muuttumattomana ja siten koomisena, kun taas Kullervo on traaginen primaarin ja sekundäärin välisen muutoksen kohde. Kullervokertomuksen niveltymisen *Rauta-aikaan* tapahtuu ennen viimeistä eli kuudetta osaa. Kuudennen osan alkupuolella tapahtumien tasolla yritetään vielä vaikuttaa maailman menoon ja sen uudelleen syntymiseen (karhunpeijaiset häirituaaleineen, sammon ryöstö). Kuitenkin myyttisen periaatteen mukaan jo ennen viimeisten yritysten epäonnistumista teoksessa esitetään vallitseva lainalaisuus, mitä yritykset sitten toistavat.

Tässä tarkastelen Kullervon tarinaa *Rauta-ajan* rakenteen ja traagisen rinnakkaiskertomuksen näkökulmasta; perusteellisempi Kullervo-aiheen tarinan tason analyysi ja tulkinta jää lukuihin 20 -24, joissa käsittelen erillistä teosta *Kullervon tarina*. Nyt kiinnitän huomiota ainoastaan *Rauta-ajan* Kullervo-aiheen käsittelylle tyypillisiin piirteisiin, jotka tukevat *Rauta-ajan* rakenteen ja kokonaisuuden tarkastelua. Muutenkin erillisenä julkaistu Kullervosta kertova teos on tulkinnan näkökulmasta eri asemassa kuin *Rauta-ajan* kokonaisuuteen asettuva rinnakkaiskertomus. Toisaalta, mikäli lähestytään aihetta siitä lähtökohdasta, että ensin julkaistu versio on ensisijainen ja muut vasta toissijaisia, silloin *Rauta-ajan* Kullervo-osuus voitaisiin käsittää ensisijaiseksi ja *Kullervon tarina* vasta toissijaiseksi Kullervo-aiheen tulkinnaksi.

Valitsemani tutkimusnäkökulma perustelee ratkaisuni: Haavikon myyttisten teosten muodostamassa kokonaisuudessa tulkinta *Kalevala*-aiheesta ja myyteistä on myös prosessuaalinen, sekundääriä merkitystä ja sen kirjallista muotoa etsivä. Tästä näkökulmasta Kullervo-aiheen käsittely on muuttunut merkitsevästi *Rauta-ajan* ja *Kullervon tarinan* välillä. *Rauta-ajan* Kullervo-aiheen käsittely liittyy osaltaan Hesiodoksen raudan ajan teemaan siten, että *Rauta-ajan* Kullervon kerrotaan olevan jatkuvasti tietoinen omasta kärsimyksensä ja ikään kuin ennakoivankin sitä, silti pystymättä siihen vaikuttamaan. Sen sijaan *Kullervon tarina* on tragedia, jonka traagisuuden muodostaa toisaalta nimihenkilön omaa ja ympäröivän todellisuuden laatua koskeva tiedostamattomuus ja toisaalta hänen merkityksensä niin maailman

syntyä kuin sen loppuakin koskevassa myytissä.

Haavikon Kullervo-osiossa näkökulma on keskeisesti Kullervon, toisin kuin *Kalevalassa*. Tarina alkaa Kullervon, setänsä luona kaltoin kasvatetun lapsen, muistin havahtumisesta, kun Kullervo muistaa murhapolton, jossa setä Untamo on yrittänyt polttaa hänen perheensä. Siten Haavikon tulkinnasta puuttuu kokonaan *Kalevalan* Kullervo-runoston alku, jossa kerrotaan veljesten, Untamon ja Kalervon välisestä vihasta. Koska näkökulma on korosteisesti Kullervon, alkuaan lapsen, tulkinnassa korostuvat oireet ja niiden ilmeneminen tapahtumien nykyhetkessä eli Kullervon kohtaamassa todellisuudessa. Samalla myös kuvataan niiden syy eli veljesten välinen viha ja tuhopoltto, mutta ei enää vihan syytä.

Merkittävää on, että Kullervolla on muisti, toisin kuin *Rauta-ajan* muilla sankareilla. Hän muistaa, kuinka kotitalo paloi. Muisti saa aikaan sen, että *Rauta-ajan* Kullervo ei olekaan enää kuin lapsi (R 131). Kullervoa luonaan kasvattaneet setä Untamo ja hänen vaimonsa alkavat pelätä mahdollista kosta, ja Untamo lähettää Kullervon korpeen raivaamaan ja viljelemään kaskea. Seppä Ilmari takoo Kullervolle kirveen ja kehuu häntä. Jo tässä kohden *Rauta-ajassa Kalevalan* tulkintaa Kullervosta pahana kyseenalaistetaan: Kullervo auttaa parhaansa mukaan työtä tekevää seppää (vrt. *Rauta-ajan* Aino).

Korvessa ollessaan Kullervo kaataa ja pilkkoo rakkaalla kirveellään nuoren koivikon sijaan Untamon hirsimetsän. Untamo järkyttyy. Seuraavaksi Kullervo saa tehtäväksi polttaa kaskan, aidata sen ja kylvää sille viljaa. Kullervo rakentaa tiheän ja korkean aidan, joka pitää vaikka karhun poissa oraalta. Kullervo leikkii karhua. Aidattuaan maailman hän alkaa itse haaveilla sen luojan tai jumaluuden asemasta: *Minusta olisi saanut tekijät tehdä karhun* (R 145). Vilja kasvaa ja leikataan, mutta Kullervo yltyy puimaan sen niin että jäljelle jää vain silppua. Menetyksistään hermostunut Untamo myy turhaan talven yli ruokkimansa Untamon halvalla taloon, jossa on vanha isäntä, mutta nuori emäntä.

Kullervon ja emännän kohtaamisessa *Rauta-ajan* Kullervon kerrotun tietoisuuden ja väistämättömän kohtalon ristiriita näkyy ehkä selvimmin. Heti alusta alkaen Kullervon ja emännän välille syntyy jännitteinen suhde. *Sinä jos sanot maailmassa sanankin niin siihen sinut hirtetään* (R 150), Kullervo pohtii ja päättää olla hiljaa. *Rauta-ajan* Kullervo kieltäytyy kommunikaatiosta, koska oivaltaa sen mahdottomaksi. Tästä tietoisuudesta huolimatta hän ei kuitenkaan osaa tulkita mitään itselleen myönteisesti. Kun emäntä käskee Kullervon halparvoiseen työhön, paimeneen metsään, Kullervo ei oivalla että emännän tarkoitus on tulla itse perässä, jotta he voisivat olla kahden. Emäntä seuraa Kullervoa metsään. Kullervo puhuu hitaasti ja vaikeasti asiasta: *Minulla ei ole mitään, ei sinulle, eikä kenellekään. (--) Minut on kivistä tehty.* (R 152). Erehtymättä hän valitsee kivisen leivän, vaikka tarjolla olisi emännän rakkautta ja hyvä leipä syödä. Molemmat vaihtoehdot Kullervo kyllä tunnistaa.

Rauta-ajassa Kullervon valintaa pitää kerronnassa vielä selittää: *Hän ei osaa, ei saa kättään nousemaan, ojentumaan, suuntautumaan toista ihmistä kohti. Ei osaa.* (K 155). Kun Kullervo ja emäntä ovat päätymässä syleilyyn, Kullervo pohtii: *Yksin minä tiedän kuka minä olen, ja*

mikä. Minusta ei jää mitään jäljelle, jos minä sinua pitelen (R 159). Vasta kun alkaa olla liian myöhäistä ja kun se *Rauta-ajan* kerronnassa on ollut jonkin aikaa itsestään selvää, Kullervo alkaa oivaltaa että emäntä olisikin ollut hänelle hyvä. Kullervon traagisen elämäntalon näkökulmasta hän ja emäntä eroavat kovin laimeasti ystävinä : *Ihan kiltisti koskee emäntä Kullervo, Kullervo tätä myös* (R 161). Emäntä kuitenkin putoaa metsän poikki kulkiessaan pitkospuilta suohon ja hukkuu.

Emännän ja Kullervon kohtaaminen muodostaa vastakohtan muiden *Rauta-ajan* sankarien, Väinön, Lemmingin ja Joukon näkemille (elokuvakäsikirjoituksessa kuvatuille) unikuville, joissa kukin sankari on menneisyydessä yhteydessä nyt kaipaamaansa rakastettuun. *Rauta-ajan* Kullervo sen sijaan on tässä hetkessä yhteydessä naiseen, jota voisi rakastaa, mikäli rakastaminen olisi hänelle mahdollista. Samalla Kullervon mieleen sekoittuu unikuvaan vertautuva toinen todellisuus, joka vie häntä pois rakkaudesta ja yhteydestä:

Nousee Kullervo, levittää vaateen, päällysvaatteensa maahan, emännän viereen, aukeaa hänen mielensä, hänen kätensä suurta syleilyä varten, ja, mutta kun hänen kätensä ovat auki, leveällä, kuin siivet, tuntee hän itsensä turvattomaksi, alkavat kädet sulkeutua nyrkkiin, hän sanoo:

- ...olisi pimeä, olisi yö.

Mutta on kesä.

- ... jos ei minusta jää mitään jäljelle.

Sanoo Kullervo.

- *Yksin minä tiedän kuka minä olen, ja mikä. Minusta ei jää mitään jäljelle, jos minä sinua pitelen.* (R 159)

Mutta nyt alkaa Kullervon mielessä tämä nainen elää, hän sanoo, synkkä mies:

- *Minä aina luulin että olisi pimeä, sinä hetkenä, enkä minä tiennyt että se olisit sinä.*

- *Olisitko sinä minulle hyvä! Olisitko sinä ollut minulle hyvä! Kysyy Kullervo, ihmettelee, pelkää.*

Hän on yksin.

Hänen silmänsä, metsään katsovat, löytävät taas emännän kasvot. Niillä on suru.

- *Sinulle pitää olla paha, et sinä muuten usko! Emäntä sanoo.* (R 160).

Kullervon primaaria todellisuutta määrittää hänen kokemansa viha ja siksi hän pelkää. Tätä myyttiseen todellisuuteen viittaavaa pelkoa taas ei voi olla ilman aavistusta menneestä ja sen mahdollisesta kertautumisesta tässä hetkessä ja tulevassa. Pelko muodostaakin eräänlaisen vastakohtan hyvää toistamaan pyrkivälle sykliselle luomismyytille. *Rauta-ajan* Kullervo-osion mottona onkin *Mutta rakkautta sinä pelkää, vihaa sinä rakastat*. Motto kuvastaa Kullervon syklistä elämää: kerran vihassa kasvettuaan hän etsii tähän primaariin kokemukseen vertautuvaa kokemusta kaikkialta.

Kuitenkin, jotta Kullervon tarina voisi jatkua, hänen on koettava vaihtoehtoisen primaarin kokemuksen, rakkauden mahdollisuus ja kyvyttömyytensä rakkauteen. Menetettyään emännän hän oivaltaakin ra-kas-taneensa tätä (Kullervo änkyttää vaikean sanan). Jäljellejäänyt, vihattu maailma saa hänen kostonsa. Kullervo uhoaa: *Minä sen rikon, rikon sen, koska se meni rikki* (R 162), ja lähtee polttamaan tuohikattoista Untamolaa. *Rauta-ajassa* Kullervon puhetta esitetään vapaana suorana esityksenä, mikä on tyypillinen ensimmäisen persoonan sisäisen monologin muoto (puheen esittämisen tavoista ks. Rimmon-Kenan 1999, 140). Kullervo miettii kosta: *On tämä niin hyvä maailma että tämän pitää hävitä. On tässä vielä se järki! Miettii Kullervo. Se on pahasti tehty, se on kosto. Mutta murha ja rikos, ne vasta tekevät ihmisestä ihmisen, miehestä miehen.* (R 163). Kerronnassa ei ole mahdollisuutta irtautua Kullervon tietoisuudesta. Tämä kerrontaratkaisu rakentaa lisäksi *Rauta-ajan* Kullervon pahuutta, sillä lukija seuraa Kullervon olemassaolevaksi koettua tietoisuutta ja suhteuttaa hänen tekonsa hänen ymmärrykseensä. Hieman toisin on *Kullervon tarinassa*, jossa Kullervon tietoisuus on vähäisempää ja siten hänen työnsä ovat selitettävissä onnettomaksi kohtaloksi.

14.2. Kullervon sekundääri todellisuus

Koston jälkeen *Rauta-ajan* Kullervon henkilön käsittelyssä tapahtuu välitön muutos. Rikoksen myötä Kullervon vaiheet alkavat ilmentää primaarin lisäksi myyttisesti itseään toisenlaiseksi luomaan pyrkivää sekundääriä todellisuutta. *Rauta-ajan* kerronnassa tämä merkitään keväällä ja unella:

Sehän on kai kevättä, tämä aika, Kullervo kulkee metsässä. Hän nukkuu, mättäällä, näkee kurkien lentävän, näkee unta miten hän tulee kotiin, kotiinsa, miten äiti, isä, kääntyvät ja katsovat, kuka sieltä tulee. He tuntevat hänet. On sinua jo odotettukin, sanovat, nyökkäävät. Kun Kullervo herää, näkee hän kukan aukeavan, nimellisensä, kullervon, ja niitä on aina vähän matkan päässä, niin että kukkia seuraamalla kulkee Kullervo keväisen metsän lävitse, ja tulee juuri samaan hetkeen jonka jo unessa näki, eli siihen miten hän tulee tuvalle, veden rannalle, avaa oven, ja siellä sanovat: On sinua jo odotettukin. (R 164).

Poltettuaan ensimmäisen kerran Untamolaa ja tultuaan metsän ja suon läpi korvessa sijaitsevaan vanhempinsa piilomökkiin Kullervo tulee uudeksi itsekseen, ensin unessa ja sitten todellisuudessa. Kevään tulo siirtää Kullervon syklisesti uuteen alkuun, uuteen luomisen aikaan. Kevät rinnastaa Kullervon synnyn *Kahdenkymmenen ja yhden* Novgorodiin hyökkäävien tataarien iloiseen kevääseen. Todellisuus kerrotaan: primaarin unen ja sekundäärin todellisuuden tulot kotiin tapahtuvat samalla lailla, jopa isän lausumat sanat ovat samat, mutta merkitys täysin toinen. Kullervo raivostuu huomattessaan itseään odotetun ainoastaan raskaan työn tekoon. Kullervo lähtee kotoaan tahtoen vieläkin muuttaa todellisuutta: *Niin on tästä kohtalo muuttuva, paraneva, nainen löytyvä, elämä elettävä* (R 166). Isä nimittäin on sanonut

hänen lähtiessään: *Löytäisi edes naisen siltä tieltä. Tekisi lapsia, edes jonkinlaisia.* (R 166).

Kun Kullervo kohtaa tiellä ensimmäisen tytön, tämä osoittautuu liian itsenäiseksi. Tytöstä Kullervo ei ole tarpeeksi iloinen. Kun Kullervo kohtaa toisen tytön, tämä istuu hänen rekeensä *kädet ympärille puristettuina, itseään syleillen* (K 170). Tälle tytölle Kullervo taas on liian iloinen, ja tyttö hyppää reestä pois. Sitten Kullervo kiihtyy, hän on huimapäinen, nauraa ja päättää, ettei tulevana yönä nuku yksin:

- On minua varten nainen, maailmassa, on montakin. On kaikki, kaikki naiset, paitsi liian kauniit, liian rumat, liian vanhat, liian nuoret, sekä äiti, ja sisar, jos sisarta olisi. Mutta kaikki muut, ne on minua varten. On ne minua varten tehty! Vielä tarkempi saa olla ettei sekaannu sisareen jota ei ole olemassa! Ettei ala kuvitella. Minua se ajatus jo naurattaa. Etten minä sekaannu omiin kuvitelmiini, etten ala kuvitella.

Ei hän aio alkaa kuvitella, pitää hän päänsä selvänä, mielensä kirkkaana, ajaessaan. (R 171).

Kaikki naiset omistavassa uhmassaan Kullervo vertautuu Lemminkiin. Kahden pettymyksen jälkeinen kirkas ajattelu rinnastuu tulevaan erehtymiseen, sisaren kanssa makaamiseen. Sekundääri todellisuus alkaa vaikuttaa myyttiseltä, itse itsensä oikeuttavalta, toteuttavalta ja omien odotustensa mukaan maailmaa tulkitsevalta. Kun Kullervo kohtaa kolmannen tytön, hän äänettömästi kutsuu tytön mukaansa ja pitää mahdollisimman pitkään yllä hiljaisuutta. Kun Kullervo yöllä kieltää tyttöä kysymästä mitään, hänen puheessaan kertautuu *Rauta-ajan* moton ajatus sanojen muodostamasta ansasta: *Siksi minä en puhu, kun sanan mahti maailmassa on niin suuri, että jos minä nyt mitä sanon niin niihin minun sanoihini minut vielä hirtetään! Nuku!* (R 173). Kullervon suhde sanoihin on muuttunut olennaisesti, jos sitä verrataan hänen ensimmäiseen kohtaamiseensa naisen eli sepän emännän kanssa. Kun Kullervo emännän kanssa metsässä ollessaan puhui vaikeasti, epäröi, ymmärsikö oikein ja päätyi ymmärtämään väärin (primaari todellisuus), tämä Kullervo tietää puheen petollisen merkityksen ja on siksi hiljaa (sekundääri todellisuus). Myyttisen todellisuuden rakentumisen näkökulmasta Kullervon rikokset (murhapoltto eli kosto ja sukurutsa) ovat myös tekstuaalisia keinoja, joilla esitetään kerrotun todellisuuden muuntuminen primaarista sekundääriksi. Tästä näkökulmasta toista todellisuutta merkitsevä uni Kullervon käskyssä sisarelleen merkitsee väärää yritystä palata tai muuttaa todellisuutta sekundääristä takaisin primaariksi.

Kullervon luomistyötä kerrataan vielä: *Osaan jo, osasin! Tein itse itsestäni miehen.* (R 175). Vasta sitten sisaruussuhde selviää Kullervolle, kun hän kysyy tytöltä, kuka tämä on. Sitten tulee hiljaista. Tällä kertaa lausumatta jääneet sanat merkitsivät ansaa, johon Kullervo jää: *itseni minä löysin, tapasin, makasin, sisareni, ihan niin kuin itse itseni, enkä mitään muuta koko avarasta maailmasta.* (R 175). Kullervo ei puhu, vaan ajattelee. Sisar ei tiedä vielä sisaruusteesta. Hänet näytetään onnellisena ja rakastavana naisena, joka on matkalla kotiinsa. Mutta kun Kullervo tuo sisarensa miltei väkivaltaisesti retuuttaen heidän yhteisensä äitinsä eteen, äiti vaikertaa kauhuissaan ja voimattomana. Äidin silmissä Haavikon Kullervosta tulee aiemmista

Kullervo-myytin tulkinnoista tuttu hirviö (R 178). Haavikon Kullervo ei kuitenkaan kiroa syntyään ja synnyttäjäänsä, pikemminkin hän valittaen toivoo että olisi saanut heti synnyttyään kuolla. Kullervon karkeasti nautiskellen ilmaisema valitus liittää hänet osaksi Hesiodoksen kuvaaman raudan ajan ihmisten tiedostettua mutta jalostamatonta kärsimystä.

Kuten Lemminginkin äidillä, myös *Rauta-ajan* Kullervon äidillä on hiljaista viisautta. Peläten Kullervon tappavan itsensä äiti sanoo Kullervolle: *Anna ajan kulua, aika pesee kaiken.* (R 179). Kullervon itse itsensä tehneen luonne kuitenkin estää häntä ottamasta neuvoa vastaan.

Kullervon äidin viisaus näkyy lisäksi siinä, että hän oivaltaa sisaren sairastuttua syyn ja seurauksen yhteyden: *Niin tuli tyttäreni takaisin, toi ruton taloon. Poika makasi sisarensa.* (R 180). Samalla kun äiti hoitaa sairastavaa sisarta, Kullervo valmistautuu parantamaan maailmaa. Hän on lähtee uudelle kostomatkalle Untamolaan. Kullervon maailman luoja asennetta kuvastaa sekin, että vaikka kuolema ruton hahmossa on lähestymässä Untamolaakin, hän haluaa ehtiä tappamaan ennen Kuolemaa. Samalla hänestä itsestä alkaa rakentua haavoittumaton. Kun hän työntää kätensä nuotion liekkeihin, käsi ei enää pala, ja tuli tuntuu kylmältä (R 181).

Kun entinen orja ja nykyinen maailman luoja saapuu Untamolaan, hän rinnastuu *Odyseian* lopun Ithakaan maanpaosta palaavaan Odysseukseen. Tunnistamiskuvio on vain päinvastainen: Kullervo tunnistaa Untamolän vanhan koiran, kun taas koira ei enää tunnista uutta Kullervoä. Tullessa haavoittumattomaksi muuttunut Kullervo polttaa Untamolän ja tappaa sen asukkaat. Tästä Kullervo haluaa hallitsemaan koko maailmaa: *Kuin olisi maailma tehty puusta, oljilla katettu, ja tuohilla, koko maailma, minä sen polttaisin* (R 182). Sekundääriä todellisuutta kuvastaa sekin, että tämä toinen kosto tuntuu Kullervosta turhulta. Lisäksi Kullervo alkaa kadehtia kuolleiden helppoja oltavia. Kuolema tuntuu Untamolän väelle liian huolettomalta olotilalta, kun taas Kullervo kärsii:

- *Nehän eivät enää tiedä, eivät muista, eivät kärsi, ne tapetut. Hän kauhistuu tätä ajatustansa.*

- *Onnelliset kuolleet, pahat ihmiset, hän mieltii miekkaansa kuivatessaan.*

- *Kuka tappaisi minut.*

Hän kääntyy, katsoo metsän puita, synkkiä, monilukuisia, pahalla silmällä varustettuja, jotka työntävät sokeaa oksaa, tuhansittain. (R 183).

Tosiasiassa Kullervo ei pysty muuttamaan todellisuutta. Samalla kun maailma tyhjenee vihattavista ihmisistä, Kullervoä seuraava pahan kokemus siirtyy kaikkialle minne Kullervo katsoo, tässä esimerkiksi metsään. Kun Kullervo tulee takaisin kotiinsa, hän löytää äidin, isän ja sisaren kuolleina. Kullervo kieltää viimeisen kerran syntynsä: *Ei minua kukaan synnyttänyt, en minä ketään hautaa, itse kuolivat, saa haudata kuka tahtoo* (R 184). Sitten hän tappaa itse itsensä miekallaan, samalla muistellen lapsuuttaan pöydän alla ja hampaissa Untamolassa.

Kullervon viimeiset sanat osoittavat, että hän on onnistunut vain osittain luomaan itsensä uudelleen. Kuolemansa hetkellä hän syklistesti kuitenkin palaa varsinaiseen luomiseensa,

Untamolalan kokemuksiin, jotka ovat tehneet hänestä kaltaisensa. Tämä primaari syntyy säätelee hänen tarpeensa, eikä hän opi ymmärtämään toisella tapaa rakentunutta todellisuutta (vrt. emännän rakkaus, äidin neuvo). Primaarin kokemuksen laatu säätelee sitä, millaiseksi hän sekundäärin todellisuutensa haluaa luoda. Kuitenkin sekundäärissä todellisuudessa ilmenevä pyrkimys alkuun eli menneisyyteen osoittautuu *Rauta-ajassa* tuhoavaksi niin Lemmingin ja Kullervon tarinoissa kuin pääkertomuksessakin.

Tarkasteltaessa Kullervon osuutta *Rauta-ajan* kokonaisuuden rakentumisessa on mielenkiintoista, että *Kalevalan* kompositiossa¹⁴⁸ juuri Kullervon kuvataan tappavan seppä-Ilmarisen rakastama ensimmäinen vaimo. *Rauta-aika* taas alkaa tilanteesta jossa Ilmarin ensimmäinen vaimo on kuollut ja Ilmari tekee korvaavaa naista. Tämän seurauksena *Rauta-ajassa* alkaa tuhoa tuottavien tapahtumien ja yritysten kierre. Mikäli *Kalevalan* tapahtumajärjestystä ajattelee, Haavikon tulkinnassa Kullervo-eepos voisikin muodostaa ikään kuin vaihtoehdoisen rungon, kehyskertomuksen *Rauta-ajan* tapahtumille, vaikka se nyt onkin sijoitettu rinnakkaiskertomukseksi teoksen viidenneksi osaksi ja irralleen pääkertomuksesta. Pohjan neito ja tämän kuolema niveltää yhteen pääkertomuksen ja rinnakkaiskertomukset. Kun kaikki *Rauta-ajassa* esitetty on ikään kuin toistoa, kertausta unohduksen jälkeen, Kullervo puolestaan ei pysty itse olemaan muistamatta onnetonta syntyään vaan lopulta kohtaa sen vielä kuollessaankin. *Kullervon tarinan* yhteydessä käsittelen laajemmin Haavikon Kullervo-tulkinnassa ilmeneviä sekä maailman syntyä että maailmanloppua kuvaavan myytin piirteitä. Myös *Kahdenkymmenen ja yhden* kotiinpalaavalle venekunnalle Kullervo edustaa alkua, aikaa ennen matkaa. Kun Kullervo esitetään henkilönä, joka halusi yksin jäädä kotiin ja hukkuu, hän vertautuu *Kalevalan* ja *Rauta-ajan* Ainoon, joka niin ikään veteen menollaan vastusti vallitsevaa maailmanjärjestystä. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* Kullervo asettuu vastakohtaksi paitsi kollektiiville, myös sen kokemalle Bysantin sammon kullan houkutukselle. Toisaalta merkityksellistä on, että *Kahdenkymmenen ja yhden* Kullervo menee juuri veteen, kun muualla Haavikonkin tulkinnoissa hän tappaa itsensä miekallaan. Veteenmeno merkitsee toisen todellisuuden tunnistamista (vrt. Kukurtajanpoika, Väinö). Sen lisäksi että Kullervon hukkumiskuolema vertautuu muiden sankarien heroiseen soutumatkaan Bysanttiin ja sankaruudesta syntyvän, itse kerrotun eepoksen taltioimiseen, se vertautuu myös runoeepoksen lopun maan köyhyyteen ja meren rikkauteen. Kullervo ei myöskään pyri kertomaan itsestään, vaan muut kertovat hänestä hänen kuolemansa jälkeen oikeaa myyttiä vastakohtana itse luodulle myyttille. Edelleen Kullervon vaiheet vertautuvat venekunnan vaiheisiin, sillä molemmat ovat palkkautuneet mahtavan naisen (Pohjolan emännän) palvelukseen, venekunnan miehet Zoelle Bysantissa ja Kullervo tahollaan kotona: *Se meni pahan emännän töihin, sai leivän asemesta kiven, meni paimeneen* (K 110), kerrotaan Kullervosta. Samalla Kullervon kivisyyden ja muiden

¹⁴⁸*Kalevalaa* kokoavalle Lönnrotille ei Kullervosta kertovien kansanrunojen sijainti ja yhtymäkohta muuhun eeposaineeseen ollut mikään itsestäänselvyys, mistä kertoo se, että Kullervo-runot ovat suurimpia muutoskohtia Vanhan ja Uuden *Kalevalan* välillä. Vanhassa *Kalevalassa* (1835) Kullervo oli Ilmarisen onneton orjapoika. Uudessa *Kalevalassa* (1849) Lönnrot sijoitti aikaisemmin irralliset Kullervo-runot yleisempään tarinayhteyteen yhdistämällä Untamon Ilmariseen, jolla on vaimonaan sammon taonnalla ansaitsemansa Pohjan neito. Tämä saa kuitenkin Kullervon toimesta surmansa, jonka jälkeen Ilmarinen takoo kultaneidon. (Pentikäinen Juha 1986, 62-63.)

sankarien tavoitteleman kullan teemat vastakohtaistuvat. Lopulta todellinen rikkaus on meressä. Siellä se on tavoittamattomissa, toisin kuin *Rauta-ajan*in pääkertomuksessa kuvattu ja luotu toinen todellisuus (eli sekundäärissä todellisuudessa luotu primaari), jota sekundäärein keinoin voidaan aina yrittää luoda itse uudelleen.¹⁴⁹

15. *Rauta-ajan* osa 6: Sammon ryöstö, karhunpeijaiset ja loppu

15.1. Heräävä tietoisuus: Meren rikkaudet tuonpuoleisen kuvajaisina

Rauta-ajan kuudes osa kuvaa Kalevalan kansan köyhtymisen, sammon ryöstön, karhunpeijaiset, Ilmarin ja Lemmingin osalta sankaritarinan päätöksen sekä Väinön kuoleman. On kohtalon kohtaamisen aika. Martti Haavion *Kansanrunojen maailmanselityksen* (1955) mukaan ilmaisu kohtalo viittaa konkreettiseen metsästysretken päätökseksi tehtyyn riistasaaliin jakamiseen. Suomen kielessä kullekin sallittua lihanpalaa merkitsevät metsästystermit osa ja kohtalo ovat saaneet henkisen merkityksen¹⁵⁰; vastaavasti osaton on se, joka ei ole ehtinyt tai päässyt saaliinjakoilaisuuteen. (Haavio 1955, 451, 453.) Kuten saaliinjaossa jaettavaa lihasaalista, myyttisessä todellisuudessa niin hyvää kuin pahaakin on olemassa jokin tietty määrä. Siitä kullekin kuuluisi osansa, mutta osien jakautuminen ei *Rauta-ajassa* mene tasan. Kun sammon saanut Pohjola rikastuu, Kalevala köyhtyy. Kun Lemminki kykenee syntymään yhä uudelleen, muuta Kalevalan heimoa alkaa jäytää apaattisuus ja elämän vähittäinen hiipuminen. Osaltaan hyvän ja pahan tasamäärän idea liittyy sekin myyttiseen eriytymättömyyteen ja aiheuttaa riippuvuutta vallitsevasta materiaalisesta ja sosiaalisesta todellisuudesta sekä maagista suhtautumista materiaan. Lemmingin ja Kullervon tarinassa eriytymättömyys on kuvattu primaarin todellisuuden rakenteena, kun taas *Rauta-ajan*in pääkertomuksessa Väinön heräävä tietoisuus kuvastaa sekundäärissä todellisuudessa heräävää tietoisuutta primaareista lainalaisuuksista. Myyttinen vakiomäärän periaate jatkuu ankarasti: Väinö kuvataan *Rauta-ajan* kuudennessa osassa ikään kuin teoksen pääkertomuksessa kerrotut aiemmat tapahtumat jo unohtaneeksi, niitä vain vaivoin muistavaksi. Siten Väinön heräävä tietoisuus tuhoaa häntä itseään (vrt. *Kalevalassa* koittava uusi aika). *Rauta-ajan* moton unohtamisen käsky täsmentyy: unohtaminen merkitsee rajaa eri myyttisesti rakentuneiden todellisuuksien välillä (vrt. yhden totuuden periaate)

Myyttinen eriytymättömyys eli riippuvuus tekee voimakkaiksi koetut objektit merkittäviksi, sillä ne kuvastavat valtaa, voimaa ja rikkautta. Rikkaus ja köyhyys saavat *Rauta-ajassa*

¹⁴⁹Kulta ja kivi vertautuvat *Rauta-ajassa* toisiinsa eri tavoin. Teoksen alussa rautaa yritettiin takoa järvimalmista, siinä ilman synnyttäjänään kuitenkin onnistumatta. Sampo tekee väärää rahaa: alkemistisen ajattelun mukaan kivi on epäpuhdasta ainetta, josta voidaan kuitenkin saada aikaan puhdasta kultaa. *Kullervon tarinassa* kivi leivässä vertautuu kovuuteen, sen vastakohtana on pehmyt ja lämmin tuore leipä, emännän tarjoama rakkaus.

¹⁵⁰Haavio huomauttaa, että esimerkiksi kreikan kieli on henkistänyt vastaavat saaliin osapalaa tai ruoka-annosta merkitsevät termit *moira* ja *aisa* kohtaloksi. Toisaalta se joka ottaa tai haluaa ottaa osansa enemmän, anastaa *hyper moron*; hän syyllistyy hybridiksi. (Haavio 1955, 453.)

materiaalista omaisuutta metafysisemmän merkityksen. Samalla rikkauden objektien tavoittelu tulee merkitsemään vallan saamisen sijaan tuhoavuutta, mikä näkyy Haavikon sammon tulkinnassa. *Rauta-ajassa* koittavalle tuholle on oireellista, että väärä alkaa näyttäytyä oikeaa kestävämpänä. Ensinnäkin sampo kuvastaa myyttistä ja siten realistisessa todellisuudessa mahdotonta yritystä saada aikaan jotain sellaista onnea tai rikkautta, mikä ei Kalevalan heimolle tässä maailmantilanteessa kuulu. Kun sampo tehdään ja viedään Pohjolaan, samalla menetetään itsenäisyys. Riippuvuus Pohjolaan syntyy, kun sammon luovutuksen seuraukset näkyvät. Naimakaupoista alkanut kanssakäyminen Pohjolan kanssa on muuttunut Pohjolan loputtomaksi rikastumiseksi ja Kalevalan köyhtymiseksi. Epäsuhta koetaan jo myyttiseksi, tämän ja toisen todellisuuden vastakohtaisuutta rakentavaksi: *Oli totuttu siihen, että isot kauppapaikat olivat niitä, kaukaisia, joihin mentiinkin rosvottaviksi, matkojen päähän. Mutta tämä, lähellä; ja toista maailmaa. Ei tarvinnut kauas mennä, siinä tulit rosvotuksi.* (R 193). Jälleen kaupankäyntiin liittyvä käsitteistö osoittaa korostuneen sekundääriin todellisuuden. Sampo ei ole kaikille yhteistä hyvää yhtä lailla jakava hyvä (vrt. *Kalevalassa* kuvattu sammon tarkoitus), vaan riiston väline. Sen avulla synnytetään myyttinen tarve, mikä taas mahdollistaa valtahierarkian syntymisen.

Kalevalassa sammon ryöstöä edeltää yritys saada rauhanomaisesti sammon tuottamaa hyvää Kalevalaan. 42. runossa miehet matkustavat Pohjolaan ja ilmoittavat haluavansa jakaa sammon, mutta Pohjolan emännän mukaan sampo ei ole jaettavissa. Vasta tämän jälkeen Väinämöinen laulaa Pohjolan uneen ja sampo ryöstetään. Sen sijaan *Rauta-ajassa* rauhanomaista yritystä ei ole, vaan Pohjolan rikastuminen ja Kalevalan köyhtyminen synnyttää ylittämättömän hierarkian. Todellisuuden kerrostuminen näkyy myös Rauta-ajan eepoksen kerronnan muuttumisessa siten, että kerrontaan tulee yksi uusi kertomisen taso lisää. Nyt kerrotaan nimettyjen henkilöiden ohella kertojasta ja raportoidaan tämän kerrontaa. *Rauta-ajan* kuudes osa alkaa:

Kertoja alkaa kertoa, kun maassa näkyy keltaisia lehtiä, haavanlehtiä, pyöreitä ja kauniita kuin kultarahat, ja lumi sataa niiden päälle. Monena syksynä sataa kultaiset lehdet, ovat kuin rahat; keväällä harmaita, lehdet maassa. Mutta Pohjola rikastui, sammollansa, rahavalta. Kertoja alkaa:

- Siinä ne ovat meidän rahat. Lehtiä maassa. (R 189).

Lehtiä maassa rinnastuu Haavikon varhaisen runokokoelman *Lehdet lehtiä* nimeen.¹⁵¹ Suomalaisen sarjan lisäksi kokoelmassa on lyyrisiä kuoleman ja luopumisen teemaa käsitteleviä runoja. Kun *Rauta-ajan* kertojasta tulee itsestäänkin välttämättä olemassaolevan uuden kertojan kertoma henkilö, tämä merkitsee uudella tapaa rakentunutta hierarkiaa. Genetten kerrontahierarkian mukaan ekstradiegeettinen, tapahtumiin osallistumaton kertoja on välttämättä tiedon kannalta ylemmällä tasolla kuin kerrontansa kohteet (Genette 1980, 228-229). Uusi kerronnan taso liittyy osaltaan myyttisen valtaakäyttävän tarinan hierarkkisuuden

¹⁵¹Kokoelma on saanut nimensä runon säikeestä: *Kirjat jäävät, kun muutan lintu maailmasta, / kirjat, muutossa hankalat, / ovat kirjeitä vailla osoitetta, tuuli repii / ja kun kirja on luettu, sen lehdet ovat lehtiä.* (Haavikko 1962, 210)

näyttämiseen, kyseenalaistamiseen ja uuteen järjestymiseen. Kun *Rauta-ajan* rakentumiseen ilmestyy vanhasta kertojasta kertova uusi kertoja, pyrkimyksenä on näyttää edellisen kertojan näkökulma intentioineen osana näkökulmien ja tavoitteiden moninaisuutta. Samalla heterodiegeettisestä, tapahtumiin osallistumattomasta kertojasta tulee homodiegeettinen, tapahtumiin samalla osallistuva kertoja (ks. emt, 228-229).

Kun kertoja osallistuu tapahtumiin, tarkoituksena on osoittaa valmistuva kertomus rakennetuksi konstruktioksi. Sen rakentumista seurataan tarkastelemalla kertojan kerrontatyötä, kuten *Kahdessakymmenessä ja yhdessä*. Tästä neljännen tason myyttisyydestä huolimatta teoksen kielellinen rakenne ei kuitenkaan voi välttää kertovaa hierarkiaa, vaan jokin näkymätön toisen asteen kertoja on välttämättä läsnä. Kuitenkin toistuva rakennekuvio saa aikaan sen, ettei syntyvään kertomukseen tapahtumineen enää voi suhtautua autenttisena vaan käsiteltynä ja annettuna tulkintana tapahtuvasta. Lisäksi *Rauta-ajan* kuudennen osan kerronnan hierarkisoituminen vertautuu edeltävään Kullervo-osioon, jonka kerronta on myytiin tapaan mahdollisimman näkymätöntä. Kullervo-osion kerronta rinnastaa sen primaariin myyttiin. Kerronnan hierarkisoituminen rinnastuu sekundääriin todellisuuden syklin loppuun.

Lopun aikaan viittaa myös vuodenaika. Kuudennessa osassa syksyn jälkeen tulee talvi. Kertoja kertoo, Väinö on juovuksissa. Väinön mieli alkaa kääntyä sisäänpäin: *On sekin minun syytäni. Ettei kesä tule. (--)* *Köyhyys, ja talvi, minun tekemiäni, itse tehtyjä.* (R 191). Kun Haavikon myyttisissä teoksissa iloinen kevät merkitsee fasistista todellisuutta, Väinön nauru jatkuvassa talvessa on ilotonta. Häivähdys kevättä on kuitenkin olemassa. Köyhän heimon muut miehet puhuvat kirkkain silmin tulevasta yrityksestä, sammon hakemisesta, kun he tervaavat isovenettä sotaretkeä varten. Sitä varten kootaan kansan omaisuus yhteen. Köyhän kansan varainkeruu kuvataan myyttisenä suorituksena. Se vertautuu Suomen ja Neuvostoliiton sotien jälkeisiin sotakorvauksiin:

Raha, rahat liikkuvat kädestä käteen, käsi sen sulkee, avaa, katsoo silmä, antaa toiselle, riisuvat naiset hopeaiset kaulaketjunsä, joissa rahat riippuvat, riisuvat otsakoristeet, otetaan raha irti, katoaa se, köyhtyy maa ja kansa, kokoaa joku, veneellä lähtijä, veden taa lähtijä, rahat, eikä enää sanota että raha loisti rinnan päällä, pään päällä hopea hohhti .

*Ei, enää, ei raha loista rinnan päällä,
pään päällä hopea hohda, ei, eipä. Ei.*

*Näin joku sanoi, katkerasti, kun rahat riisuttiin, ketjut, korut, jäivät hiukset,
tyhjä.*

Tyhjää kohtaa koskee naisen käsi, korutonta, köyhtynyttä, joku sanoo, piruuttaan:

- Turha on nyt varasta odotella, ei se tule, tytöt.

Niin köyhää on. (R 197.)

Elokuvakäsikirjoituksessa köyhyyttä katkerasti valitteleva nainen on Pohjolan tytär, nykyinen Ilmarin vaimo, köyhään maahan joutunut: äkeissään, huonoista kaupoista kärsimään joutunut,

vaimo-ihmisen harmaus hahmossaan . (käsikirj, 168). Myyttistä vastakohtaisuutta ilmentää sekin, että Pohjolasta tuotu kullanarvoinen, kultaa tekevään sampoon vaihdettu nainen on menettänyt elinvoimansa (vrt. rakkauden primaari merkitys *Rauta-ajassa*), mutta sekundääriin todellisuuteen viittaava väärää rahaa tekevä sampo puolestaan kuvataan ikuisiksi. Luonnon syklinen elämän ja kuoleman kierto sekä luonnottomaksi kuvattu ikuisuus vastakohtaistuvat vanhenevan naisen ja sammon hahmoissa. Haavikon myyttisissä teoksissa ikuisuutta kaipaavan näkökulmasta nähty ja kerrottu vanheneva nainen ja etenkin vanhenevan naisen ruumis tulee merkitsemään kyvyttömyyttä hyväksyä luonnon kiertokulkua. Se puolestaan on merkki korostuneen sekundääristä yhden totuuden todellisuudesta, mikä usein johtaa fasisiseen toimintaan.

Rauta-ajan kuvaamassa todellisuudessa henkilöiden ikuisuuden tavoittelu tuomitaan merkinä raudan ajasta siten että sampo menetetään, myöskin ikuisiksi ajoiksi. Kun Kalevalan miehet ovat ryöstäneet sammon Pohjolasta ja kantaneet sen veneeseensä, he merellä Pohjolaa paetessaan joutuvat pudottamaan sammon mereen, jottei vene jäisi kiinni matalikolle:

Kertoja, kertoo:

- Sai Ilmari sammon irti, piti sitä käsissänsä, kun Väinö käski: Heitä se .

Piti Ilmari sitä käsissänsä, itse tehtyä, sen kirjokantta, jonka hän itse oli kirjaellut, rahamylyä.

Ilmari muistaa, muistaa hän kultaisen naisen jonka oli tehnyt ja takonut itsellensä, on se hänellä sylissä, mielessä, silmissä, sylissä. Havahtuu hän, on käsissä sampo, sen kirjokansi, se on nyt heitettävä veteen, sillä salmesta on päästävä lävitse, on uhrattava tämäkin, hengen edestä. Nostaa hän käsillensä sammon laidan ylitse, sulkee silmänsä, antaa sen pudota, näkee tyhjät kätensä. (R 223).

Ilmarin mielessä myyttiseksi pyrkivät liiton yritykset kerrostuvat: ikuisen liiton toivossa tehdyt kultanainen ja sampo osoittautuvat ikuisuutta tuottamattomiksi. Sen sijaan ne on ironisesti uhrattava hengen edestä. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* meren kuvataan toistuvasti rikastuvan sammon mereen putoamisen myötä: *Sendäh on tämä maailma köyhä, meri pohatta, kun samppu mereh kaatui.* (K 43, 111). *Rauta-ajassa* meri on puolueeton rikastuja, kolmas jäsen , mikäli ajatellaan Kalevalan ja Pohjolan välistä kamppailua. Toisaalta meren rikkaus vastakohtaistaa maan ja meren, eli peruuttamaton menetys tähdentää inhimillisen todellisuuden rajallisuutta. *Rauta-ajassa* sammosta ei jää ihmisille mitään, kun taas *Kalevalassa* Väinämöisen merestä kokoamien sammon murusten maahan kylvämässä on nähty maanviljelyskulttuurin alku.

Sammon menettämisen myötä Pohjola katoaa *Rauta-ajan* kerronnasta. Sen sijaan kahden eri todellisuuden vastakkainasettelu siirtyy tämänpuoleisesta valtasuhteesta tuonpuoleiseen viittaavaksi maan ja meren väliseksi vastakkainasetteluksi. Meri merkitsee rikasta todellisuutta, jossa ihminen ei voi elää. Sen sijaan mereen meneminen, hukkuminen (Aino, *Kahdenkymmenen ja yhden* Kullervo), on tiedostettuna menetyksenä peruuttamatonta; Lemmingin tiedostamaton,

henkilökohtainen myyttinen todellisuus muodostaa tässä kuitenkin poikkeuksen. *Rauta-ajassa* meri ja meren rikkaus edustaa mennyttä todellisuutta, josta voi unelmoida mutta jota ei todellisuudessa voi saavuttaa. Väinön yliluonnolliset kokemukset, käynnit Tuonelan joella isää (Kuolemaa) ja Ainoa tapaamassa, merkitsevät hänelle tästä todellisuudesta vieraannuttavaa kokemusta. Kahden eri todellisuuden, maan ja meren kuvat määrittävät läsnäolevaa ja poissaolevaa.

15.2. Feminiininen todellisuus ja kalat

Rauta-ajan kuudennessa osassa meren asukas, kala, kerrotaan myyttiseksi, feminiiniseksi olennoiksi. *Rauta-ajan* meren ja maan ylittämättömässä vastakohtaisuudessa naisiakkin on kahta laatua, maan ja meren naisia. Hyödyllinen, läsnäoleva nainen on maan asukas, *Rauta-ajan* elokuvakäsikirjoituksen hyljeksittyä naiskarjaa (s. 9). *Rauta-ajan* miehinen näkökulma ei ole heistä kiinnostunut. Naiskalaksi puolestaan kuvataan mereen hukunut Aino, joka on yhteisön näkökulmasta hyödytön, mutta Väinön ja Joukon rakkauden kohde. *Rauta-ajan* lopussa sekopäinen ja kade Ilmari rähisee Väinölle:

Kalasti se sinun onnesi sen tyttönaisen sinulle yhdeksi yöksi, ei se toista kertaa. Näkee sinut vesien rantoja kulkemassa, sitä miettimässä, että joko on sillä naiskalalla siellä kylmä veden alla, kun vesi jäätyy. (R 239).

Väinölle mereen menneen Ainon kaipaaminen on kuitenkin turhaa. Aino ei ole palautettavissa meren todellisuudesta. Myös muualla Haavikon tuotannossa esiintyy menneen kaipaus meren ja naisen hahmossa. Haavikon kuunnelmassa *Tosi kertomus siitä mitä tapahtui kun kuningas Harald näki unta* (1983) Harald joutuu traagisen tunteen valtaan: hän on merikuningas, joka unenkaltaisessa tilassa yrittää kalastaa joesta naista. Jokikin on naisenhahmoinen kuten *Kahdenkymmenen ja yhden Niili*¹⁵²:

Kuningas Harald: *Nyt kahlaan joelta kohti ikuista merta, se näkemättömin silmin yrittää katsoa minua ja äänettömällä äänellä huudan sille nimeäni että minä se olen, kuningas Harald, merikuningas, tulossa sinun valtakuntaasi. Enkä minä enää kiellä että sinä olet suuri... etkä sinä kutsu minua kysyäksesi neuvoa, ei, ei, ei.*
Kamariherra: *Niin, nyt olette nähneet varjon siitä syvästä depressiosta....* (s. 15-16).

Tämä Harald-kuunnelma päättyy naiskansan hallintaan, kuten Lemmingistä kertova *Äidit ja tyttäret* -ooppera. Sen lisäksi, että *Rauta-ajassa* feminiiniseksi kuvattu meri rikastuu, menetettyjen naisten saavuttamattomuus liittyy kahteen vastakkaiseen strategiaan, jolla menetystä hallitaan. Väinö edustaa väistyvää ja sisäänpäinkääntyvää tyyppiä, joka kohtaa ja tiedostaa kahden eri todellisuuden yhteensovittamattomuuden. Lemminki taas torjuu

¹⁵²Samaan teemaan liittyy Haavikolla suunnitteilla ollut näytelmä Venetsian dodgesta eli dugesta, neuvoston alistamasta ja kontrolloimasta yksinäisestä hallitsijasta, joka kihlaa meren itselleen puoliseksi. Ks. Paavo Haavikon käsikirjoitukset, Venetsian dodgesta, Kirjallisuusarkisto, SKS.

vaistomaisesti uhkaavan menetyksen tunteen primitiivisellä tarpeen täyttämisisellään.

Väinöllä ei ole onnea naisasioissa, sen sijaan Lemmingin naissaalis on poikkeuksetta riistaa. Kun *Rauta-ajan* alussa Väinö, Ilmari ja Lemminki ovat kaikki koolla Ilmarin pajassa ja pohtivat yhteistuumin ja kilpailijoina Pohjolan tyttärestä vaadittuja tehtäviä, Lemminki ilmaantuu sinnekin pyyntireissuiltaan, mitä kohtaa on tarkennettu *Rauta-ajan* elokuvakäsikirjoitukseen riistanpyynniksi. Alkuaan Lemminki oli kalamiehiä: Kalevala-filmin yleissuunnitelmassa Kyllikin kerrotaan lähteneen kylille sillä välin, kun Lemminki oli kalassa muiden miesten kanssa¹⁵³. Myös *Rauta-ajan* elokuvakäsikirjoituksen mukaan Lemminki on ollut miehineen kalaretkellä, kalasaalista mukanaan, mutta käsikirjoitukseen on jälkeinpäin korjattu (Paavo Haavikon käsialalla) että Lemminki on ollut metsällä ja palaa riistasaaliin kanssa. (käsik, 44). Lemmingin henkilön muuttuminen kalastajasta riistanpyytäjäksi on ymmärrettävä hänen selviytymiskykynsä näkökulmasta. Käsikirjoituksessa on muutenkin korostettu riistasymboliikkaa: esimerkiksi Ilmarin taottua kultanaisten hän käärii ja peittelee tämän ensin hiehonnahkaan (vrt. *Rauta-ajassa* peitteisiin) ikään kuin haluaisi korostaa tämän todellista olemusta, ennen kuin nainen näytetään muille yhteisellä aterialla. Merkittävin riistasymboli on kuitenkin *Rauta-ajan* Naarashirvi, josta tulee (Lemmingin) uudelleensyntymisen vertauskuva.

Samalla kun sammon tuottama rikkaus päätyy mereen, merestä tulee siihen kaipaavalle köyhyyttä tuottava toinen todellisuus, kuten ennen Pohjolasta. Esimerkiksi Haavikon näytelmässä *Pelto* (1967) myyttisen ajan ja elämänmuodon muuttumisen merkinä on hirvenlihan vaihtuminen kalaan¹⁵⁴. *Rauta-ajan* Väinön matkat unessa veden maailmaan Kuolemaa ja Veden lämmintä Ainoa tapaamaan vertautuvat (veden eläjän) kalan sisäpuoleen, josta ei kuitenkaan pysty syntymään uudelleen. Kun heimonsa menetetyt hedelmällisyyden merkiksi yhteisön heeros muistelee retkeänsä Vipuseen¹⁵⁵, kalan sisään: *Se oli iso Vipunen, se jossa minä kävin, oli katto korkealla niin kuin on ison kalan vatsassa, minulle, kerjäläiselle. (--)* *Nauraa, hirveästi. - Olin kalan sisällä. Oli ahdasta.* (R 190). Väinön kalan sisään meneminen vertautuu *Kahdenkymmenen ja yhden* lepakko-kuviin. *Rauta-ajan* lopussa Väinön unitodellisuus on vaihtunut humalaan. Kun Väinö muistelee retkeään humalassa, kalasta tulee tyhjyyden ja puutteen vertauskuva:

- *Minulla oli raha. Minulla oli nahkoja. Nyt minulla ei ole muuta kuin nälkä ja kimppu haukia.*

Haukia on halkaistuja seinällä kuivamassa. (R 198).

¹⁵³Kts. Kalevala-filmin yleissuunnitelma, kohta Tapausten kulku, pääpiirteet, s. 2, kirjoitettu joulukuussa 1977.

¹⁵⁴Kertoja aloittaa näytelmän seuraavasti: Joka aamu naulasi joku tuvan sokealle pohjoiselle seinälle hirvenlihaa, lintuja, tai jos ei muuta, niin isoja kaloja. (--). Talvi on ollut luminen, ja kylmä. Kevät on myöhässä. Kun joku naulasi sokealle pohjoiselle seinälle hirvenlihaa, tai muuta lihaa, lintuja, tai sitten kaloja, se kuulosti tältä. (--). Mutta kuka sen teki, sitä ei sisällä tiedetty. Niin vain tapahtui.

¹⁵⁵*Kalevalassa* Antero Vipunen on mahtava ja viisas, jo kuollut tietäjä, jonka luona Väinämöinen vieraillee tiedonsaannissa.

Kahden todellisuuden vastakkain asettuminen alkaa näkyä myös *Rauta-ajan* kerronnan rakentumisessa. Teoksen loppupuolella useampi kuin yksi henkilö haluaa määrittää muodostumassa olevan maailman ja käyttää kieltä sen ilmentämiseen. Väärä alkaa korvata oikeaa myös sankaritarinaa kerrottaessa. Koska Pohjola on vahva, sampo käydään ryöstämässä Pohjolasta yöllä, Pohjolan väen nukkuessa. *Rauta-ajassa* sammonryöstö halutaan kuitenkin kertoa toisin, siitä halutaan tehdä sankarikertomus voittoisine taisteluineen. *Rauta-ajan* kuudennessa osassa, kun miehet ovat matkalla hakemaan sampoa takaisin köyhtyneeseen maahansa, he iltaisin leiritulilla, kala-aterialla ovat muistelevinaan vanhoja retkiään:

Joku kertoi tulilla suuresta kalasta, sammesta johon vene oli joskus etelänretkellä törmännyt.

Istuvat tulilla, syövät kalaa, elehtii mies, kertoo valehtelee totta asiaa, suurta kalaa, nyökyttää muistoille.

Kertoja:

- Oli syöty hauki. Sen leukaluu oli maassa, Väinö sanoi:

- Siitä on moni kala mennyt.

Kertoja:

- Väinö lähti pois, teki pillin ja soitti sillä. Siitä lähti pieni ääni. (K 206)

Rauta-ajassa Väinö tarkastelee oudoksuen hauen leukaluuta kuin ei ymmärtäisi sen luonnetta - *Kalevalassahan* Väinämöinen tekee hauenluusta kanteleen ja soittaa sillä juovuttavasti vaivuttaen Pohjolan uneen, minkä jälkeen sampo ryöstetään (*Kalevala* 42: 65-164). *Kalevalassa* korvautuminen on muutenkin mahdollista: kun Väinämöinen menettää hauenluuisen kanteleensa mereen, hän tekee maalla koivupuusta uuden. *Rauta-ajan* Väinön pillin ääni on kuitenkin pieni, ja hän soittaa sitä vain itsekseen joukosta vetäytyen.

Jos *Rauta-ajassa* meri ja vesi merkitsevät toista, saavuttamatonta todellisuutta ja samalla puutteen ja köyhyiden tilaa, meriretkellä kerrotut tarinat alkavat nekin kertoa toisesta todellisuudesta. Pieni ja merkityksetön muuttuu suureksi, vanha ja raihmainen Väinö vertyy suureksi sankariksi, ja vielä vastoin omaa tahtoaan. Hän jää sekä tarinoita kuuntelevan joukon että kertojan armoille: nämä tarvitsevat tarinoita hänestä juuri tietyn kaltaisena, eikä vanha Väinö pysty enää puolustautumaan näitä tulkintoja vastaan.

Kertoja:

- Mutta mitä auttoi että hän meni pois. Sillä se tapahtui silti, tämä, että hänestä tuli puolijumala. Se tarkoittaa, ihminen jota kohtaa sekä jumalten viha että ihmisten kateus. Sekä ihmisten viha että jumalten kateus. Minulta on kysytty että olinko siinä, sillä retkellä mukana, olin, ja minulta kysytään että näinkö sen ison kalan jonka yli vene meni, eikä siinä auta, minunkin on myönnettävä että näin sekä kalan että kanteleen jonka hän teki sen kalan leukaluusta, ja kun hän soitti sillä niin aallot asettuivat, kalat tulivat kuuntelemaan, ja linnut ja kaikki.

Kertoja näkee Väinön tukalan aseman sankarina, ihmisten tiedon ja jumalallisen tiedon välikappaleena, mutta hän asettuu tekemään Väinöä kerrottavan kertomuksen sankariksi:

- Ja aina minulta on kysytty että eikö ollut niin että hän soitolla vaivutti Pohjolan kansan uneen, ja sitten vasta varasti sammon. Siitä on jo kauan, mutta jotain minä muistan vielä, sen, ettei se niin ollut. Miten hän itse edes olisi voinut väittää kyselijöitä ja kertojia valehtelijoiksi, kun nämä kertoivat hänestä. Hänen oli annettava myöten, suostuttava siihen, että kannel oli tehty, leukaluulla soitettu, Pohjolan kansa laulettu uneen. Vaikka yöllä me se sampo varastettiin, mutta koska totuutta ei usko kukaan, niin minä kerron millaiseksi tämä retki on tullut, kun olen siitä vuosia kertonut. (R 208.)

Väinön näkökulmasta sankarimyytti osoittautuu elämää tuhoavaksi ansaksi. Todellisuus jakautuu, kun kokemus itsestä on toinen kuin kertomuksen antama rooli (vrt. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* kuvatut peilisuhteet esim. tataariin). Kertomus alkaa rakentua myyttisesti todeksi, kun taas Väinö alkaa väistyä. Samalla kun hänestä tulee yhteisön heeros, hän kärsii todellisuuden sekundääristä luonteesta.

Sammonryöstöretken aikana kertoja kiinnittää huomiota Väinön tyhjiin ja puhumattomiin kasvoin ja kysyy tältä tämän mietteitä. *Väinö vastaa: Maatuuli. Ja merituuli. Toinen maalta, toinen mereltä. Ja kummallakin on itsensä tuoksu.* (R 202) Kun hän näkee kahteen todellisuuteen samaan aikaan, ne rinnastuvat ja vertautuvat toisiinsa Kalevalassa ja Pohjolassa, meressä ja maassa, hänessä itsessään ja hänestä kerrotuissa tarinoissa. Mutta samalla Väinö on syrjäytynyt olemassaolevasta todellisuudesta. Kertoja, joka toimii välittäjänä Väinön ja yhteisön välillä, tarkkailee nyt kertomisensa kohdetta ja raportoi: *- Hän ei nuku. Yöllä minä kuulin hänen sanovan, itselleen: - Sieluni meni edeltä. Se kuoli ensin. Minä menen perässä.* (R 203). Toisin kuin muissa *Rauta-ajan* henkilöissä, Väinössä itsessään eriytyy kaksi todellisuutta, tai ainoana hän tunnistaa itsessään tämän jaon kadotetuksi sieluksi (primaari) ja jäljelle jääneeksi osaksi (sekundääri). Sekundäärin periaatteen mukaan tunnistaminen on mahdollista vasta sielun kuoltua, eli menetyksen jälkeen. Tunnistamisessa Väinön kohtalo ennakoii ja esittää koko yhteisön kohtaloa.

15.3. Karhun peijaiset ja hirven häät

Rinnastamalla karhunpeijaiset hirven häihin Haavikko murtaa ironisesti *Kalevalassakin* kerrottua myyttiä (muinaisten) suomalaisten yhtenäisyydestä. On nimittäin esitetty, että karhu ja hirvi olisivat olleet kahden eri kivikautisen klaanin toteemieläimet (Ks. Pentikäinen Juha 1989, 240). *Rauta-ajassa* kuudennen osan karhunpeijaiset liittävät pääkertomuksen ja Lemmingistä kertovan rinnakkaiskertomuksen takaisin toisiinsa. Kun sammonryöstöstä palataan metsien

halki, kuolleena löydetty karhu otetaan mukaan ja pyritään herättämään henkiin. Toiseksi (feminiiniseksi) rituaaliseksi jumaleläimeksi otetaan metsästä löydetty naarashirvannahka, jonka sisällä Lemminki on.

Anna-Leena Siikalan mukaan suomalaisessa kansanperinteessä karhu vertautuu Isään ja valtiaaseen. Karhu on pelottavan vahva valtias ja toisaalta maanläheinen, jyrkäv ja turvallinen olento, eräänlainen metsän salatun viisauden ja intuition eläin. Karhu oli yhteisön toteemieläin eli sen alulle pannut esi-isä, mutta se voitiin käsittää jumaluudeksi ilman korostettua sukulaisuussuhdetta, jolloin karhu saattoi olla esimerkiksi ylisen maan Torum-jumalan poika ja siis eräänlainen (kuolleeseen) Kristukseen rinnastettava hahmo. Joka tapauksessa karhu katsottiin hyvin voimalliseksi eläimeksi, ja se oli myös tyypillinen tietäjän apueläin. (Siikala 1992, 193.) Kiertoilmaukset (otso, mesikämmen, metsän omena jne.) myös osoittavat, että karhun nimeä ei haluttu lausua turhaan.

Haavikon teoksista *Ratsumiehessä* (1974) ja novellissa *Arkkitehti* esiintyy karhu, jälkimmäisessä yhteydessä Odysseus-myyttiin: Esikuvana siinä [Odysseus-myytissä] on karhu, uskontojen perustaja, joka katoaa joka syksy maan alle, kuolee, tulee joka kevät esille, nousee kuolleista. Nyljetty karhu on ihan ihmisen näköinen. (Haavikko 1964, 53). Karhu kuvastaa jumaluutta ja myytin syklistä kaavaa (Riikonen 1985, 12). *Ratsumiehessä* nimihenkilö pukeutuu karhuksi eli jumaluudeksi, joka herää keväällä aloittaen uuden elämän. Karhuksi pukeutuminen liittyy näytelmän alun eroottiseen teemaan, kahden parin väliseen parinvaihtoleikkiin, mikä niinkään symboloi uuden alun kertaamista. *Ratsumiehen* loppupuolella muutokset tähdentävät yhä enemmän vallan ideaa: alussa karhuksi pukeutunut ratsumies muun muassa murhaa, varastaa ja johtaa kapinaa.

Rauta-ajassa karhunpeijaiset ovat ironinen rituaali. Myyttiseksi kuvatussa fiktiivisessä todellisuudessa kontrollin ja valmiiden tulkintamallien antaminen alkaa näyttää manipuloinnilta. Menneisyys, johon niillä pyritään saamaan kontakti, on sekä ajan syklisen palautumisen että muistin tavoittamattomissa. Lisäksi karhunpeijaiset rinnastuvat *Rauta-ajan* muihin eloonherättämiin. Myyttisen isähahmon henkiinherättämisen asemesta *Rauta-ajan* karhunpeijaiset ovat siinä hetkessä elävän sekundäärin yhteisön sekundääri draama, osoitus poissaolevista merkityksistä ja lopusta.

Kuten *Rauta-ajan* kokonaisrakenteessa yksilöllisiä primaareja todellisuuksia kuvataan rinnakkaiskertomuksin, myös teoksen kuudennessa osassa kuvatussa karhunpeijaisrituaalissa on rinnakkainen episodi. Hiiden hirven sisään nukahtanut Lemminki kuvastaa katkeamatonta yhteyttä riippuvuutensa feminiiniseen kohteeseen. Samalla yksilön ja yhteisön tarinat vertautuvat. Muun heimon palatessa sammonryöstöretkeltä Lemminki on nukahtanut talvisessa metsässä naarashirven nahan sisään niin ikään epäonnisen Pohjolaan tehdyn sotaretkensä päätteeksi ja nauttii unenkaltaisesta tilasta, yhteydestä Esiäitiinsä. Mutta tästä sammonryöstöstä palaava miesjoukko on tietämätön, kun he löytävät saalista, hirven ja karhun kuolleina. Toinen symboloi tämän hetken tarpeiden täyttymättömyyttä ja toinen taas kuilua menneisyyden ja

nykyhetken välillä. Ensiksi löydetään Naarashirven nahka:

He tekevät tulet, kylmät ja surkeat, pienet, savuavat.

Aamulla, kun he heräävät, heräilevät havuilla, yön nukuttuansa, juoksee joku kauempana käynyt sanomaan, viittoon että on löytänyt jotain. Se on hirven nahka, jäätynyt, lumeen jo peittynyt, sammuneen tulen luona, ja sinne menevät kaikki. Vahvat miehet ottavat ruhon, kaksi heikkoa miestä saa ottaa nahan. Sepä ei ole keveä, sillä siellä on Lemminki sisällä, puhumattomaksi jäätynyt, elossa, mutta armoilla. Isot vahvat miehet leikkelevät ruhosta lihaa, kypsentävät sitä nuotiossa, pienet miehet eivät ehdi, heidän on vietävä kirokun painava nahka veneeseen, tehtävä oma tuli, jossain välissä saatava vähän leikatuksi ruhosta, koska heilläkin on nälkä. (R 225)

Hirven kantamisessa konkretisoituu Kalevalan kylän nykyinen hierarkia riiston periaatteena: pienet heikot miehet tekevät isoja ja vahvoja paljon suuremman työn. Pian Hirven löytämisen jälkeen löytyy myös Uroskarhu:

Karhu, lihava syksykarhu, mennyt ansaan, taikka karhunkuoppaan, en muista enää, aika on pitkä, mennyt ansaan, marjoja syönyt lihava syksykarhu, taikka pudonnut kuoppaan, lävistynyt seipääseen, joka oli karhukuopan pohjalle pystytetty. Siinä se oli, liikkumaton iso liha, turkki päällä, kädet levällä, kämmenet haralla, sormet. Se oli kuollut, se oli saalis, se kannettiin taloon. Siellä oli jo aitassa hirvi, hirven ruho, vähän syöty, hirven nahka, aivan jäässä, Lemminki sisällä. (R 226).

Rauta-ajan sankarit löytävät karhun kuolleena, he eivät tapa sitä itse. Sen sijaan *Kalevalassa* karhu liittyy Kalevalan ja Pohjolan väliseen kamppailuun sammonryöstön jälkeen. Karhu ilmestyy Pohjolan emännän lähettämänä tuhoamaan Kalevalan karjaa, Väinämöinen kaataa sen ja pidetään karhunpeijaiset. (*Kalevala* 46: 1-606.) *Rauta-ajassa* aika, jolloin karhu on elänyt, vertautuu primaariin todellisuuteen, muisti ei kannu sinne asti. Seipääseen lävistynyt karhu rinnastuu *Kahdenkymmenen ja yhden* ja *Rauta-ajan* seipäiden ympäröimään Pohjolaan. Lisäksi lävistävä seiväs on myyttisessä mielessä vastakkainen kuva kuin sisäänsä sulkeva hirvennahka. Seivästäminen kuvaa haltuunottamista subjektin tekona, kun taas nahan sisään tai *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* pussiin sulkeminen merkitsee sisäänsuljetun objektin haltuunottoa. Siten haltuunottamisen kohteena oleminen osoittautuu primaariksi, uudelleen syntymisen mahdollistavaksi tavaksi olla olemassa, kun taas subjektin toimintana haltuunottaminen on sekundääriä ja siten vähemmän menestyksestä.

Karhunpeijaiset liittyvät lisäksi *Rauta-ajassa* keskeiseen hedelmällisyyden tavoittelun ideaan. *Rauta-ajan* myyttisiin häihin vertautuvat hääkuvat kerrostuvat: karhunpeijaiset rinnastuvat Pohjolassa vietettyihin Ilmarin ja Pohjan neidon hääjuhliin sekä *Rauta-ajan* alun Ilmarin ja hänen kultaneitonsa esittäytymiseen ruokapöydässä Ilmarin pajassa, samoin kuin Väinön ja Ainon kohtaamiseen Unen maassa eli kuolemassa. Karhunpeijaisissa eli karhun uusissa häissä oli pyrkimys uuteen liittoon karhun kanssa sen kaatamisen jälkeen. *Rauta-ajan* henkilöt eivät käy karhunpeijaisten tarpeellisuutta koskevaa pohdiskelua, vaan rituaali on karhun löytämistä

seuraava automaattinen ja sisällöllisesti tyhjä reaktio. Karhunpeijaisten aluksi karhu tuodaan tupaan yhdessä aikaisemmin löydetyn Lemmingin sisältävän naarashirvennahan kanssa. Rituaali alkaa väistymisen eleellä (metonyyminen osa-kokonaisuussuhteen tähdennys). Väinö on isäntä, joka antaa paikkansa karhulle:

Alkavat juhlat.

Tulee Väinö karhun eteen, sanoo, toivottaa sen tervetulleeksi, juhlavieraan:

- Hyvä että tulit! Sinua on jo odotettu.

Ei juhlat ala ennen!

kuin että sinä olet hirren alla.

Metsä kotisi, tässä talosi.

Olin täällä isäntä. Sinä olet nyt,

isäntä.

Puhuu Väinö käsin myös, on käsi rinnan edessä, aukeavat sormet, osoittaa peukalo, aina sitä mitä puhe tarkoittaa.

Niin että jos karhu, vieras, ei kaikkea puhuttua käsitä, niin näkee mitä on tahdottu sanoa.

(R 227.)

Karhun paluu merkitsee myyttistä ajassa taaksepäin palaamista, kun *Kalevalan* lopussa Väinämöisen kuvataan väistyvän uusien, entistä suurempien sankarien tieltä, millä Lönnrot viittaa esimerkiksi tulevaan kristilliseen Jeesukseen. Edelleen karhunpeijaiskohtauksella on merkityksellinen tehtävä *Rauta-ajan* kokonaisrakenteessa: se on käänneinen teko teoksen alun unohtamisen käskylle ja Joukon yritykselle korvata edellinen sukupolvi (metaforinen ele). Kuitenkin karhunpeijaisten karhun passiivisuus ja vieraus estää sen tulkitsemisen metonyymisesti yhteisön esi-isäksi. Lisäksi Väinön performanssi viittaa pikemminkin uuden luomiseen kuin jo olemassa olevan suhteen esittämiseen. Esimerkiksi talo merkitsee pyrkimystä rakentaa uutta todellisuutta tuhoutuvan tilalle¹⁵⁶.

Muinaisessa suomalaisessa heimoyhteisössä karhupeijaisrituaalin sai aikaan syyllisyys karhun tappamisesta ja pelko karhun kostosta tulevaisuudessa. *Rauta-ajan* sankarit eivät ole tappaneet karhua, eikä heillä niin muodoin voi olla syyllisyyttä teosta. Heitä vaivaa ainoastaan unohdus, eivätkä he itse tiedosta sitä. Siksi Väinön yritys luoda yhteys karhun jumalallisen mielen ja ihmisen mielen välille on lähinnä irvokas: *Minä en tiedä mitä sinun otsaluusi takana liikkuu, etkä sinä, mitä minun. Maailmassa tavattiin! Terve.* (R 228). Eloton karhu ei reagoi, mutta rituaalia toimittavat alkavat itse uskoa omiin sanoihinsa:

¹⁵⁶Talo ja sen rakentaminen merkitsee yhteisön rakentamista ja ylipäätään sen pysyvyyttä myös esimerkiksi siteeraamassani Lemmingin äidin sanoissa, joissa hän toteaa, ettei talo synny puhumalla. Myös Kalle Holmbergin *Rauta-aika*-elokuvassa talo, jossa rituaali toimitetaan, kuvastaa tuhoutumista, sillä rituaali näytetään toimitettavaksi uudessa, asumattoman näköisessä ja ahtaassa hirsitalossa. Uutuudestaan huolimatta siinä on jo mätä nurkka. Kaisa Kantola on kirjoittanut Haavikon runojen talo-kuvan merkityksestä: talo symboloi paitsi minää, myös kuluva, rajoitettua aikaa, mennyttä, tätä hetkeä tai tulevaa (Kantola 1974, 135).

Ihmiset, väki, eli miehet:

Ei me sinua tapettu, ei tapettu! Itse putosit kuoppaan, itse menit ansaan.

Tarjoavat karhulle juotavaa.

- Me ei sinua tapettu, ei, me sinut löydettiin. Tuotiin tänne taloon, omaan taloosi!

Alkavat jo uskoa mitä sanovat:

-Niin, ei sinua tapettu, sinua me itketään, surraan, valitetaan, kuule, näin kovaan ääneen.

Ääni on suuri. (R 229.)

Samalla kun *Rauta-ajan* karhunpeijaisrituaali paljastuu yhä sekundäärimmäksi, huomio kiinnittyy myyttisen rituaalin merkityksen rakentumiseen. Kun primaarin myytin mukaan toimitetun rituaalin keskeinen merkityssisältö on olemassa valmiina, sekundääriä rituaalia käyvä Kalevalan heimo alkaa täyttää myytin merkitystä omilla henkilökohtaisilla pyrkimyksillään.

Niinpä karhun häissä kertautuu jo aiemmin alkanut kamppailu heeroksen paikasta. Nyt käydään keskustelua siitä, kenen paikka on keskellä, eli kenen näkökulmaa rakentuva kertomus seuraa. Eri henkilöiden muistelukset ja kerronnat sekoittuvat, kerronta tapahtuu kansanrunouteen vertautuen kansan toimesta yksittäisen kertojan sijaan. Lisäksi kaksi aikaa, tapahtumien aika ja tapahtumista jälkeenpäin kertomisen aika ovat limittäin. Karhunpeijaisrituaalissa karhun morsiameksi valitulla nuorella tytöllä on keskeinen rooli. *Rauta-ajan* karhunpeijaisia tarinaksi kerrottaessa karhulle ensimmäiseksi aiottu tyttö pääsee kertomaan itsestään. Käy ilmi, että hän karhua pelätessään (vrt. Aionon pelko) päätyy myyttiselle hirvelle eli Lemmingille, koska kokee tämän läheisyydessä feminiinistä turvallisuutta:

Nainen, valittu, puettu, tyttö eli nainen, kertoo, muistelee miten pöydässä istuttiin, hänen äänensä kertoo näin:

- Minä istuin keskellä, näissä karhun häissä. Minua se karhu pelotti.

Niin yrittää nainen kääntää päänsä, kallistaa kaulaansa, taivuttaa päätään, kauemmaksi karhusta, sen kohotetusta käpälästä.

Joutuu se likelle hirveä, sitä hirvannahkaa, joka on nyt Lemmingin puku eli asu.

Ottaa sen hirven eli Lemmingin käsi kiinni tätä naista, näkee se nainen reidellään hirven eli Lemmingin ihmiskäden.

- Pelottaako se sinua, Väinö kysyy tältä karhun morsiamelta, tältä naiselta eli neidolta.

Pelottaa sitä.

- Anna minä puhun sille sinun puolestasi, Väinö sanoo. (R 232)

Niin syleilee tyttö eli nainen hirveä, hakee siitä turvaa, ja Väinö sanoo:

- Pelotta, pelkäämättä nostaa kuoleman alamainen kätensä, juodaksensa. Mutta kuolemattomia vapisuttaa, pelottaa aina. (R 233).

Hirvi-Lemminki ja tyttö viedään aittaan, jonne he jäävät. Rituaali ei kuitenkaan pääty vaan

kertaa itseään, sillä karhulle valitaan uusi morsian. Kun uusi tyttö hakee karhun morsiamen pukua aitasta, hän näkee siellä ensimmäisen morsiamen ja Lemmingin ja ymmärtää, mitä häneltä odotetaan. Ainoa *Rauta-ajan* häissä tapahtuva muutos on karhun kahden morsiamen välinen ero. *Rauta-ajassa* karhun morsiamien nimiä ei mainita, mutta he vertautuvat kahdessa eri todellisuudessa kerrottuun Ainoon. Kalevalan kylässä oleva Aino oli väistyvä ja pelokas, kun taas veden maan Aino kuvattiin aistilliseksi ja pelottomaksi. Jos myyttisen rituaalin merkitys on yhdistää tämä ja toinen todellisuus, *Rauta-ajan* karhunpeijaisrituaalissa tämä toteutetaan kuvaamalla yksittäisen tapahtuman kertautumisen avulla tapahtumien muuttuvia merkityksiä.

Samalla morsiamen rooli kertaa edelleen feminiinisen todellisuuden ja synnyttämisen voiman sekä maskuliinisen haltuunoton välistä ristiriitaa. Tästäkin näkökulmasta tapahtuu muutos. *Rauta-ajan* alussa ensimmäinen Aino ei suostunut ottamaan vastaan Joukon hänelle tarjoamia naisen, äidin vanhoja käätyjä, sillä Ainosta ne olivat *jonkun naisen eleyt, pidetyt, entiset* (R 14) ja siksi halvat. Tämä toistuvan naiseuden halveksunta liittyi Ainon maailmassa ensi kertaa olevan ylimielisyyteen ja pelkoon. Kun varsinaisessa primaarissa myyttisessä todellisuudessa mennyttä jäljitellään ainoana oikeana vaihtoehtona ja menneisyyden osoittamaa mallia tavoitellaan, *Rauta-ajan* uudeksi pyrkivässä sekundäärissä todellisuudessa menneen merkkejä halveksitaan, pelätään ja torjutaan. Mutta *Rauta-ajan* lopun karhunpeijaisrituaalissa käytetty morsiamen puku kelpaa uudelle tytölle. Ensimmäinen tyttö ja toinen tyttö vertautuvat toisiinsa. Toinen tyttö kulkee kohti sänkyä hitaasti, miettien: *Minusta tuntui että tämä kaikki oli tapahtunut minulle jo ennen* (R 243).

Rauta-ajan karhunpeijaiskohtauksen loppua kohti tullessa osanottajat alkavat riidellä keskeisestä paikasta rituaalissa ja siinä rakennettavassa todellisuudessa. Kukin heistä haluaa vuorollaan kertoa: *Minä istuin keskellä*. Ironisesti toista tyttöä ja karhua johdatellaan rituaalissa kohti kerrossänkyä, mutta Väinön ja miestenkään auttama karhu ei mahdu tytön kanssa kerrossänkyyn. Siksi Väinö ottaa karhun osan ja pujahtaa tytön viereen. Tyttö toteaa vihjaillen, jo ennalta tietäen: *Ei karhu koskaan siihen sänkyyn mahtunutkaan* (R 243). Sen sijaan Ilmari, nyt ilman kumppania jäänyt, lohdutautuu kantelemalla Väinöstä:

Ilmari, hurjana, kantelee Väinöstä näin:

- Se vei karhulta viran. Se meni tytön viereen. Olivat tyttö ja karhu sen kanssa samassa pöydässä syöneet. Se vei karhulta viran, se otti karhun osan. Se näytteli karhua niin että sai viedyksi siltä viran. Se itseksensä puhui, sitä virkaa varastaessaan, sitä osaa tahtoessaan, sekä pöydässä että sängyssä. Ihmistä pitää näytellä, ei sitä muuten ole, ihmistä minä näyttelen, olematonta. Nyt pitää ottaa karhun osa, kohtalo. Otan eläimen naamion, kuolemattoman. Kumarran sen edessä. Kumarran. Otti, kuolematon, eläimen hahmon ja kuoli, nousi kuolleista, istui pöytään, paikallensa. Tarjosin sille ruokaa, tarjosin sille juomaa. Kuollut, kuolematon, Väinö sanoi. Minun on sitä kumarrettava, minun on sen osa näyteltävä. Ei se saa kuolla. Otti eläimen muodon, kuoli, eikä kuollut. Kuolemalla kuoleman voitti. Näyttelen sen edessä sen itsensä osan. Näyttelen sen edessä

Väinön jumalallinen rooli rituaalissa kertoo hänen sankarin tehtävänsä yhteisössä. Ortodoksisesta pääsiäisyön jumalanpalveluksesta lainattuine liturgisine sanontoineen *Rauta-ajan* karhunpeijaisissa vietetään sekä jumalolennon kuoleman että ikuisen elämän juhlaa. Kuolemalla kuoleman voittaminen voi lineaariseen aikaan joutuneelle tuhoutuvalle kalevalaiselle yhteisölle ja elämänmuodolle tarkoittaa sitä, että hyväksymällä aikansa olevan ohi se ohittaa kuolemaa koskevan pelkonsa alistumisen ja häviölle joutumisen sijaan. Kohtalonsa sekä rajansa hyväksynyt onkin niitä vahvempi. Myyttisessä, syklisessä todellisuudessa elävä on tosin osa ikuisuutta, mutta silti sidottu pelkoon myyttisen voiman menetyksestä. Sen sijaan sekundääriin, lineaarisen todellisuuden hyväksynyt on hyväksynyt kuolemansa, eikä se enää merkitse demonisen valtaa.

15.4. Sekundääri kokemuksena ja kohtalona: Väinön pelko, rakkaus ja hämärä

Rauta-aika alkaa uuden luomisen yrityksistä ja loppuu talviseen kylmään ja hämaraan¹⁵⁷. Sekä vuodenajat että vuorokaudenajat ovat merkittäviä etenkin *Rauta-aika* -elokuvan käsikirjoituksessa. Ne toistavat myyttistä syklin ideaa. Samaa myyttisen syklin ideaa käyttää Hesiodoksen kuvaaman kulta-ajan ja raudan ajan myytin ohella esimerkiksi Northrop Frye esittäessään kirjallisuudenlajit myyttisenä jatkumona: kevättä edustaa komedia, kesää romanssi, syksyä tragedia ja talvea ironia ja satiiri (Ks. Frye 1973). Haavikolla kevät viittaa primaaritodellisuuteen: uneen, lapsuuteen ja ylipäätään tätä todellisuutta suurempaan tunteeseen, kykyyn tai tietoisuuteen. Ensimmäinen osa on kokonaisuudessaan sijoitettu alkukesään, mikä kuvastaa uuden luomisen yrityksiä. Kesä edustaa mennyttä tavalla, joka on vielä muistin ulottumattomissa, mutta vertautuu jo menetettyihin mahdollisuuksiin. Syksyyn sijoitetut tapahtumat alkavat vähitellen edustaa nykyhetkeä. Talvi taas merkitsee yksittäisen tapahtumakulun tai tapahtumien päätöstä ja peruuttamattomuutta. Ylipäätään myyteissä primaarin syklin alku sijoittuu kevääseen (esim. karhun ilmestyminen vuonna 1964 julkaistussa novellissa *Arkkitehti*). Haavikon myyttisissä teoksissa kevät ja erityisesti iloinen kevät on erityisen merkityksellinen vuodenaika, sillä se näkyy kerrostuneen uuden alun ideasta sekundääriksi uuden luomisen tavoitteluksi ja rakennetun yhden totuuden tekemiseksi (3. taso).¹⁵⁸ Lemminkikin syntyy naisten herättämänä kuolleista juuri keväällä.

Vuorokaudenajat noudattavat samankaltaista sykliä: aamu merkitsee uuden alkua. Keskipäivä

¹⁵⁷*Kahdenkymmenen ja yhden* ja *Rauta-ajan* lisäksi tämänkaltainen rakenne toistuu myös muissa Haavikon teoksissa, esimerkiksi Paavo Suuri-oopperan libretossa. Myös näytelmän *Airo ja Brita* (1999) yleiskaavauksessa Haavikko määrittelee näytelmän ensimmäisen ja toisen näytöksen alkavan valosta ja päätävän pimeään; kolmas näytös puolestaan on kathartinen (Haavikko 1999, 7).

¹⁵⁸Myyttisen kolmannen tason kevään suhteellisen myöhäistä syntyä oleva mutta sitäkin suurempi merkitys *Rauta-ajassa* näkyy myös siinä, että käytössäni olleeseen Kalle ja Ritva Holmbergin sovittamaan elokuvan käsikirjoitukseen Haavikko on lukuisiin kohtauksiin korjannut käsin kohtauksen tapahtumisajan kevääksi.

vertautuu myyttiseen väärään kirkkauteen, esimerkiksi *Rauta-ajan* Kullervo kiroaa äitinsä ja syntymänsä keskipäivällä (*Rauta-ajan* käsikirjoituksen V osa, s.59). Iltapäivä vertautuu tapahtuvaan todellisuuteen, jota ei käy muuttaminen, ja ilta tähdentää kohtalon merkitystä vielä enemmän. Pimeässä yössä tehdään kostot ja muut tuhotyöt.

Esimerkiksi Kullervo-osiossa pimeä ja kirkkaus vastakohtaistuvat vasta osion lopussa.

Kirkkaalla, pimeällä ja hämärällä onkin myyttinen merkitys. Hämärä kuvaa *Rauta-ajassa* luonnollista elämää ja kohtaloa, kun taas kirkas ja kevät kuvaavat tehtyä myyttistä todellisuutta. Edelleen hämärä kuvaa Väinön herännyttä tietoisuutta kahdesta (samanaikaisesta) eri todellisuudesta sekä sen seurauksena orastavaa muistia, joka osaltaan kerrostaa tämän ajan ja menneen ajan. Yleisesti Haavikon myyttisissä teoksissa muistittomuus on kansojen häviämisen merkki¹⁵⁹. Kuitenkin Väinön henkilökohtaisessa todellisuudessa muistikokemukset ovat nykyhetkessä koettuja aistimuksia voimakkaampia¹⁶⁰. Muistaessaan ihmisruumiin lämmön Väinö tuntee koskettamansa lumenkin lämpimänä:

Väinö, sokea, harmaa ja vanha, lumisateessa, kulkee, haroo käsillä eteensä, tapaa suurta puuta, koivua, siirtää kätensä sen runkoa pitkin. Kuin naisen lantiota pitkin, pysähtyy käsi, muistaa mies. Koettaa hän jalalla, eteensä, kumartuu, koettaa kädellä maata, lunta, ja sanoo:

- Lumi on lämmintä. Yhtä lämmintä kuin nainen.

Hän kääntyy, nostaa päänsä, kuin kuuntelisi, katsoo, kuin näkisi, kuin joku tulisi. Menee taloa kohti, sanoo itselleen:

- Kolme asiaa minä olen elämässäni pelännyt, kuolemaa, köyhyyttä ja rakkautta. En muuta. (R 252).

Myös näkö- ja kuuloaisti rakentaa kahden eri todellisuuden samanaikaista läsnäoloa. Tietoisuus menneestä, nykyhetkestä ja tulevasta heijastuu pelossa, ajatuksena siitä että kaikki voi syklisesti toistua tai olla toistumatta. Siten pelko on myyttinen teema. Pelon kohteet näyttävät riippuvuutta, eriytymättömyyttä ja haavoittuvuutta synnyttävät ihmistä suuremmat voimat: kuoleman, rahan ja rakkauden. Tiedostettuna pelko viittaa sekundääriin tietoisuuteen, kun taas primaari toiminta kuvastaa tiedostamatonta puutteen tilan torjuntaa ja tarpeen täyttämistä (vrt. Lemminki).

Rauta-ajan lopussa kertoja lähestyy erikseen Lemminkiä ja Ilmaria kertoakseen näille heidän kuolemastaan. Lemmingille elämää tärkeämpää on pääsy sankarikertomuksen henkilöksi. Hän

¹⁵⁹Esimerkiksi *Kahdenkymmenen ja yhden* 17. runossa Niilinvartisten sukupuuttoon kuolevien heimojen kuvataan kutistuvan kaktuspuiksi. *Ne yrittävät muistaa sitä minkä ne unohtivat, sen mitä varten ne kasvavat siinä missä kasvavat, muistimerkit, sen kuolleen kansan kohdalla, sen nimen. Sitä he muistelevat, muistittomat, jotka vastaavat kyllä, kun niiltä kysytään.* (K 66.)

¹⁶⁰Haavikon myöhemmässä lyriikassa toistuu aiheen käsittely: *Vuodet ovat nimettömiä. Vuosikymmenet / sinetöidään menneisyydeksi. / Niin omistat ajantakaiset seudut joilla mieli vaeltaa.* (*After the Deadline* (1984), *Runot! Runot*, s. 55)

julistaa kertojalle, ettei hän pelkää kuolemaa, sillä hän on jo kerran kuollut (R 251). Sen sijaan Lemminki ei kuoltuaan eikä unessa tahdo nähdä yhtään naista, ettei alkaisi kadehtia itseltään omaa elämäänsä. Hän ei ole tottunut menettämään. Primaaria todellisuutta kuvastava Lemminki on henkilökohtaisesti kokenut myyttisen toistumisen idean. Lemminki ei halua toistumisen syklin lopettavaa unohdusta, ja siksi hän pyrkii manipuloimaan kertojaa (3. taso). *Rauta-ajassa* on yli-inhimillistä ymmärtää todellisuuden luonne. Puuttuvan tietoisuuden vuoksi Lemminki säilyttää vitaalisuutensa. Toisaalta juuri pelottomuus ennustaa kuolevaisuutta, kuten Väinö toteaa Isä-karhulle karhunpeijaisrituaalissa: *Pelotta, pelkäämättä nostaa kuoleman alamainen kätensä, juodaksensa. Mutta kuolemattomia vapisuttaa, pelottaa aina.* (R 233).

Itsensä, rahansa ja rakkautensa menettämisen pelko paljastaa *Rauta-ajassa* tekstuaalisesti rakennetun sankarin todellisuuden ja muodostaa siten myyttisen neljännen tason. Näennäisesti itsenäisen tai muita itsenäisemmän henkilön vapaus on elämän hallitsemisen tunteen varassa, ja samalla itsenäisyyden tavoittelu tunne sitoo ihmisen. Sitä on erityisesti pyrkimys kohtalon manipuloimiseen ja myytin rakentamiseen sekundäärissä todellisuudessa. Väinö puhelee ennen kuolemaansa:

Niitä minä pelkäsin, kolmea! Kuolemaa, köyhyyttä, rakkautta. Turhaan. Ihan turhan takia. En pelkää enää.

- Enkä minä enää edes tiedä mitä minä niistä enimmäin pelkäsin. Sitä. Että tulisin avuttomaksi, joutuisin toisten armoille.

Maailma, ilmaa ja unta vanhalle miehelle.

- Mikä on tämä maailma, sehän on ilmaa ja unta. Ei muuta, Väinö sanoo. - Näen selvästi. Käy hämäräksi.

Vanhus sokea, harmaa, ihan niin kuin sinä. (R 252.)

Sokean ja harmaan vanhuksen olo hämärässä tuodaan viedä lukijankin olotilaksi. Harmaa ja hämärä kuvastavat samalla neutraalia ajan lineaarista kulkua, jolla ei todellisuudessa ole mitään tekemistä inhimillisen kokemuksen kanssa. Edelleen romanttiseen eeposkäsitykseen liittyvä kulttuurinen samastuminen kansallisten sankareiden urotekojen vaiheissa liikkuvaan kerrontaan (Ks. Honko 1987, 12) on Haavikon eepoksessa tehty mahdottomaksi. Teoksessa henkilöt tietävät vähemmän kuin lukija, ja lopuksi lukija rinnastetaan keskeiseen sankariin, Väinöön.

Sankarin kamppailu näytetään liian läheltä, ja samalla lukijan liiallista läheisyyttä seuraava ulkopuolinen asennoituminen teosten henkilöitä kohtaan on estetty myös lukijan asettaminen potentiaalisen mutta ehkä toteutumattoman empatian kohteeksi, sinäksi.¹⁶¹ Samaa kuvaa Haavikon aforismikokoelman *Pimeys* (1984) havainto: *Kollektiivinen tuho on sitä, että ihminen laskee itsensä mukaan, tuhottavaksi, häviäväksi* (s. 30). Kuitenkin *Rauta-ajan* loppu on eleetön.

¹⁶¹Vertailun vuoksi Miltonin *Kadotetussa Paratiisissa* Lusiferin valtaansa saamiin Aatamiin ja Eevaon on vaikea samaistua, sillä heidät näytetään viattomina. Sen sijaan empatiaa he kyllä herättävät joutuessaan heitä kavalamman kynsiin ilman omaa syytään. Tästä näkökulmasta empatian kieltäminen ja unohtamaan käskeminen (*Rauta-ajan* motossa) on Haavikon teoksissa osa raudan ajan tematiikkaa. Sen sijaan Miltonin *Kadotettu paratiisi* kuten *Kalevalakin* loppuu myöhemmin koittavan paremman ajan lupaukseen. Empatia on osa inhimillisen todellisuuden jatkumisen tematiikkaa.

Loppuminen ei ole analysoitu vaan koettu asia. *Rauta-aika* loppuu siihen, että maailman tekijää, seppä Ilmaria väsyttää. Hän haluaa nukkua pajassaan pitkät unet. Ilmarin näkökulmasta kuolemakin tekee työtä. Itse hän luovuttaa, lopettaa maailman tekemisen ja elämän keinotekoisien jatkamisen.

16. Sankari-Kullervo: Kullervon sekundääri todellisuus

16.1. Kullervon syntymä: Tulen sylistä, pöydän alta

Rauta-ajan Kullervo-osiosta kehittyi Haavikon tulkinta Kullervo-myytistä. Se julkaistiin erillisenä teoksena *Kullervon tarina: Moniääninen monologi* (1982)¹⁹⁹. Teosta on esitetty kuunnelmana. Itsenäinen Kullervo-aiheinen teos muodostaa lopetuksen Haavikon 1970-luvun myyttisten teosten muodostamalle kokonaisuudelle. Erillisenä teoksena *Kullervon tarinasta* tekee kiinnostavan myös se, että se sisältää merkityksellisiä muutoksia suhteessa *Rauta-ajan* Kullervo-osioon (Haavikon Kullervo-aiheen kehittymisestä ks. myös Alhoniemi 2000a, 113).

Kullervon tarinassa Haavikko tarkastelee sekundäärin maailman laatua ja merkityksiä primaarin mukaan rakentuneessa todellisuudessa. Tuloksena on nopea tuho. Haavikon teoksissa kerrottu muutos myös kiihtyy teoksesta toiseen siirryttäessä: *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* se on sukupolvien ja vuosisatojen mittainen, *Rauta-ajassa* aikuisen ihmisiän pituinen, sillä sen sankarit kuolevat vanhoina, mutta *Kullervon tarinan* Kullervo on kuollessaan vasta nuorukainen. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* näytetään venekunta aluksi kuviteltuja, suuria mahdollisuuksia ja samalla koko 1000-luvun Euroopassa tunnettua maailmaa vasten: heillä kuitenkin on löydettävänä ainoastaan oma kohtalonsa. Edelleen *Rauta-ajassa* ja *Kullervon tarinassa* maailma käy yhä ahtaammaksi paikaksi sankareiden elää, vaikkakin heidän ympäristönään on koko tuolloin Euroopassa tunnettu maailma. *Kullervon tarinassa* vapauden idea kääntyy pääläelleen: maailma tyhjenee ihmisistä ja tuhoutuu Kullervon pyrkinessä vapauteen.

Haavikon varhaisessa Kalevala-filmin yleissuunnitelmassa Kullervo on mies joka ei sopeudu, ei löydä itseänsä, tekee kaiken väärin ja lopulta makaa sisarensa, tietämättään, kun ei tiedä kuka on (s. 4). Kysymyksessä on syy-seuraussuhteen kuvaus: Kullervo ei voinut löytää maailmasta muuta syyttäjää, syyllistä ja uhria kuin oman itsensä eikä muuta naista kuin oman sisarensa (Ks. Haavikko 1985). Menneisyydessä tapahtunut myyttisiin mittoihin paisuva rikkomus, viha Kullervon isän Kalervon ja tämän veljen Untamon välillä aiheuttaa Kullervon onnettoman kohtalon. *Kalevalassa* Untamo hävittää koko Kalervon perheen ja henkiin jää vain yksi, raskaana oleva nainen, joka synnyttää jonkin ajan kuluttua Kullervon (Kullervo-runosto käsittää *Kalevalan* runot 31-36). Sen sijaan Haavikon *Kullervon tarinassa* kuten Aleksis Kiven *Kullervo*-näytelmässäkin (1864)²⁰⁰

199

Haavikon kuunnelmista moniääninen monologi on myös *Naismetsä*.

²⁰⁰Pirkko Alhoniemi toteaa Haavikon Kullervojen olevan lähellä Kiven Kullervoa, yhtymäkohtana estyneisyys ja kommunikaatio-ongelmat. Alhoniemi käsittelee myös Kullervo-aiheen muita tulkintoja suomalaisessa kirjallisuudessa ja hämmästelee sitä, ettei Eino Leino käsitellyt Kullervoa. J.H.Erkon *Kullervon* (1895) Alhoniemi mainitsee kirjallisuushistoriallisena kurioositeettina, yrityksenä modernisoida kalevalainen sankari työväenluokan edustajaksi. (Alhoniemi 2000a, 113.)

Untamon sytyttämän tulipalon kerrotaan tuhonneen ainoastaan Kalervon talon. Kalervo perheineen pääsee pakenemaan palavasta talosta, ja perhe Kullervoa lukuun ottamatta muuttaa kauas metsään.

Toisin kuin *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* sekä *Rauta-ajassa*, *Kullervon tarinassa* ei ole kerronnan tasolla merkityksellisiä muutoksia. *Kullervon tarina* vertautuu yksittäiseen kerrottuun myyttiin. Kun aiemmissa teoksissa Haavikko tarkasteli myyttisen todellisuuden rakentumista myös kerrontateknisin keinoin, *Kullervon tarinassa* testaamisen kohteena on myyttisen todellisuuden ja mielen laatu sekä myyttinen syyn ja seurauksen logiikka. Muisti kerrosta *Kullervon tarinaa* ja avaa siihen primaarin ja sekundaarin välisen eroavuuden. Haavikon tulkintana *Kullervon tarina* alkaa Kullervon muistamisen kuvauksella: muistikuvassa koti palaa, vanhemmat pakenevat ja tulen sytyttäneet Untamo ja hänen vaimonsa nostavat Kullervon liekeistä ja vievät omaan kotiinsa. Samanaikaisesti Untamo ja hänen vaimonsa pohtivat tuvassaan, muistaako heidän luonaan kasvanut ja orjana pidetty Kullervo murhapolttoa. Kullervo, vielä poikanen, tulee sisään setänsä tupaan, laittaa puun lieden tuleen ja lämmittelee siinä käsiään puhuen samalla itseksensä:

- *Muistan minä tulen. Minä en sano sitä. Minä en puhu siitä. En puhu ikinä. En kysy, en puhu, en sano. En tästä, en mistään. Tekevät minulle sanoista ansan, kuopan, jossa on terävä seiväs pystyssä. Puhuvat, jotta minä puhuisin. Minä en puhu, en sano, sanon sen saman minkä ne minulle sanovat, en muuta. Kun ne kysyvät, minä sen saman kysymyksen annan niille vastauksena takaisin. Olen niin tyhmä. Olen huono puhumaan, vähä. Minulla on hyvä muisti. Minä muistan sen kun minä synnyin, en naisesta, mutta tulesta. Se oli se minun syntymäni. Minua ei tapettu, ei tehty minulle oikeutta, ei edes sitä oikeutta, että olisin kuollut sinä päivänä kun synnyin. Muistan minä, miten isä heräsi, äiti heräsi, ne katosivat savuun jaloista ylöspäin. Minä olin matalalla. Siellä ei ollut savua. Sitten tuli rätisi, tämä isäntä tuli ja otti minut. Ettäkö minä muistan tämän, en muista, enkä ikinä unohda. Enkä muistele ettei se kauhdu ja kulu minun mielestäni, Kullervo miettii, ääneti. (Ku 8)*

Vaikka Kullervo puhuu itselleen, puheen takova tyyli kuvastaa vaikeasti hahmottuvaa, torjuvaa maailmaa. Toisin kuin *Rauta-ajan* sankarit, Kullervo muistaa oman syntynsä. Kuitenkin tulesta syntyminen on sekundaaria (vrt. Ilmarin kultaneito), kun taas primaari tila on unohdettu. Siten *Kullervon tarinassa* tulesta syntyminen vertautuu myyttiseen täydelliseen syntyyn, mutta sen merkitys on negatiivinen, epäinhimillisessä mielessä täydellinen (fasistinen). Kullervon tulisyntyisyys rinnastaa hänet herooiseen poikkeukselliseen syntyyn, mutta samalla se tekee hänestä inhimillisiltä kyvyiltään vajavaisen. Ristiriita kärjistyy entisestään: Haavikon kuvaama Kullervo pyrkii hyvään, mutta tuhoaa.

Kullervon sukua rasittavan veljesvihan taustaksi *Kalevalan* runossa 31 kerrotaan, että veljekset Untamo ja Kalervo ovat varttuneet toisistaan erillään, toinen Venäjällä ja toinen Karjalassa. Venäjällä kasvaneesta Untamosta on tullut kauppias. Palattuaan Karjalaan Untamo on alkanut vainota Kullervon elintilaa ja elinkeinoa viemällä kaloja tämän verkosta ja puimalla tämän kasvattaman viljan. Kiusanteosta tai riidosta on yltynyt riita ja riidasta sota veljesten perhekuntien

välille. Sukunsa orjana Kullervo joutuu kärsimään kirouksesta.²⁰¹ Haavikon *Kullervon tarinan* kerronta noudattaa ainoastaan Kullervon näkökulmaa, ja siten teoksessa ei selitetä vihan alkua. Sen sijaan viha on mytologisoitu maailmaan itsestään selvästi kuuluvaksi. Lisäksi se on Kullervon muistama ensimmäinen kokemus.

Pirkko Alhoniemi toteaa, että Kullervo on niin *Kalevalassa* kuin Aleksis Kiven niinikään Kullervosta kertovassa näytelmässä *Kullervo* (1864) kohtalokkaalla tavalla oman koti- ja sukupiirinsä kahlehtima mies²⁰², mutta Haavikon *Kullervon tarinassa* sosiaalisesti osaton ja sopeutumaton Kullervo on Alhoniemen mukaan asetettu kokonaan toisenlaisiin tehtäviin, merkitsemään individuaalia yksilöä ja sankaruutta (Alhoniemi 1984, 149,152). Alhoniemi myös seuraa Haavikon tulkintaa veljesvihasta ja jäljittää aiheen käsittelyn erityisesti Joel Lehtosen *Putkinotkoon* (1919-1920) (Alhoniemi 1984, 151). Vaikka Haavikon *Kullervon tarina* käsittelee pakotettua yksilöllisyyttä, se on samalla kertomus yhteisöstä, vaikkakin rikkoutuneena ja siksi yhden yksittäisen henkilön silmin nähtynä. *Kullervon tarinassa* on nähtävissä muitakin suvusta lähteviä syitä Kullervon erillisyyteen: Kullervon biologiset vanhemmat kuvataan *Kullervon tarinassa* läpeensä kovasydämisiksi ihmisiksi Kullervoä vastaan. Haavikon Kullervo-aiheen tulkinnassa muutos *Rauta-ajan* Kullervo-osion ja *Kullervon tarinan* välillä on ilmeinen, jälkimmäisessä ei ole enää rakastavaa äitiä. Mitä lähemmäs vihan ilmapiiri tulee, sitä myyttisemmäksi, koko maailmantilan ominaisuudeksi se selittyy.

Lisäksi Kullervosta kertova kansanrunosto on Matti Kuusen mukaan myyttillistä alkuperää, sillä runon inkeriläisessä toisinnossa sen alussa on jääne ensimmäisen ihmisparin synnystä kertovasta myytistä (Kuusi 1963, 324-326). Länsi-inkeriläinen Kullervo-runo alkaa:

*Kullervo Kalervolainen,
Kalervikko poisikkainen,
Kynsi metsät, kynsi meret,
Kaikki kynsi kynsillään,
Astuvoi kätösillään,
Varpahillansa vakosi.
Jäi yksi mätäs jällelle,
Seki katkesi kaheksi.
Kasvoi tuosta kaksi lasta,
Yksi kasvoi Kalervo kaunis,
Toinen Untamo isäntä.
(Suomen Kansan vanhat runot III (1), runo 324)*

²⁰¹ Aristoteleen mukaan tragedian sankarin tulee olla hyvää syntyperää, suurimaineinen ja menestynyt kuten Oidipus ja Thyestes, sillä silloin näytelmän traaginen vaikutus on suurin: näytelmän henkilö ei ole erityisen hyveellinen tai paheellinen (oletetun syntyperänsä mukaan), vaan hän joutuu onnettomuuteen nimenomaan tietämättömyydestä johtuvan erehdyksensä takia. Aristoteles mainitsee myös, että (hänen aikansa) parhaat tragediat näyttävät koostuvan harvojen perheiden ympärille; perheiden jossa on tapahtunut tragedian luonteen vaatimia kärsimyksiä. (Aristoteles 1997, 171,173,174.)

²⁰² Alhoniemi siteeraa Väinö Kaukosta, joka korostaa Kullervon kasvuympäristön eli Untolan liikkumattomuutta. Kaukonen kirjoittaa: Erään äidin kolmesta pojasta yksi joutuu Venäjälle, toinen - Kalervo - Karjalaan --- ja kolmas - Untamo - jää kotiin. Vain kotosalla eläessään Untamo kehittyi luonteeltaan vääriin suuntaan, sillä maailmassa mies tulee joksiki, kotinurkissa usein ei muuksi, kun vanhempainsa ristiksi. (Kaukonen 1956, 486, 263, sit. Alhoniemi 1984, 149.)

Kansanrunon tulkinnassa kertomus kahdesta toisilleen vihamielisen veljen perheestä, Kalevalasta ja Untamolasta palautuu syntymyyttiin. Synty kasvina rinnastaa Kullervo-myytin esimerkiksi persialaiseen Gayomart-myyttiin²⁰³, jossa nais- ja miesluojan välinen viha ja valtataistelu aiheutti ensimmäisen ihmisparin syntymisen kasvin kotilosta, ilman ihmisosuutta ja sukupuolten välistä kanssakäymistä (ks. Hinnells 1988). Gayomart-myytin kaksineuvoisena kasvina alkunsa saava ihminen rinnastuu primaariin viattomuuteen. *Kullervon tarinan* tuli-symboliikka ja Kullervon ja hänen sisarensa välinen sukurutsainen suhde vertautuu myös skandinaaviseen Ymir-tarinaan, joka kuvaa samaan aikaan sekä tulen ja jään yhdistymistä elollisuudeksi että maailman ensimmäisen ihmisparin syntyä. Ymir oli maailman ensimmäinen elollinen olento, jossa tapahtui kylmän ja polttavan, jään ja tulen yhtyminen, ja hän synnytti yksinään jättiläissuvun, huurreturjaat. Kuitenkin Ymir surmattiin maailman luomiseksi uudelleen, jotta kylmyys saataisiin talttumaan. Tämän kaksineuvoisen alkuolennon kainalossa hautui kaksospari Yama ja Yima, ensimmäiset ihmiset. (Ks. Kuusi 1985, 147-148.)

Tulen, lämmön ja kylmän kuvat vastakohtaistuvat myös Haavikon Kullervo-tulkinnassa. Kalevalaisessa kulttuurissa hengen, laulun ja kohtalon yhteys oli ehtona kulttuurin syntymiselle. *Kalevalan* alussa yhteisen laulun synty kerrotaan veliyhteyden jakamisena:

*Veli kulta, veikkoseni,
Kaunis kasvinkumppalini!
Lähe nyt kanssa laulamahan,
Saa kera sanelemahan
Yhtehen yhyttyämme,
Kahta alta käytyämme;
Harvoin yhtehen yhyimme
Saamme toinen toisihimme
Näillä raukoilla rajoilla,
Poloisilla Pohjan mailla. (Kalevala 1:10-20).*

Haavikon teoksissa veljeyden ja sisaruuden idea merkitsee lähtökohtaisesti tasavertaisuutta ja kaltaisuutta, mikä yhteys ei kuitenkaan toteudu. *Kullervon tarinaan* tultaessa veljeys ja sisarus molemmat merkitsevät tuhoavaa tai sukurutsaista suhdetta. Kun *Kalevalan* ensimmäisen runon laululle alkaja kysyy sisään tullessaan: *Veäkö vilusta virret, lapan laulut pakkasesta* (*Kalevala* 1: 81-82; vrt. myös *Rauta-ajan* Tieran kodin liesi), Haavikon Kullervolla on aina kylmä. Hän koettaa lämmittää käsiään tulella:

- Lämmitän käsiäni. Ikinä en pyydä ihmisiltä mitään, en pyydä, kysy enkä sano. Pakkanen käy käsiin, minä mietin että se on käsien asia. Tuli käy niihin pakkasen jälkeen, minä sanon käsille, että Kullervon nahka ei ole koiran nahkaa huonompi kestäämään pakkasta. (Ku 9.)

²⁰³Bertel Nyberg (1972) yhdistää sukupuolisuuden syntyä kuvaavan sampomyytin persialaiseen (iranilaiseen) Gayomart-syntymyyttiin sekä skandinaaviseen Ymir-hahmoon; molemmat kuvaavat ihmisen alkuaan eriytymättömäksi olennoiksi. Persian Gayomart oli maskuliininen alkuihminen, jonka siemen haudattiin maahan, sillä naisjumala oli myytin mukaan vallanhimoinen. Maahan haudatusta siemenestä kasvoi ensimmäinen ihmispari Mashye ja Mashyane.

Kun *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* todellisuuden sekundääriä kerrostumista merkitsevät silmän ja näkemisen eri kuvat, *Kullervon tarinassa* itsensä löytämisen elementtinä on puolestaan tuli. *Rauta-ajan* Kullervo-osiossa Kullervon kädet tulella kuvataan vasta aivan osion lopussa, kun Kullervo on viimeisellä kostomatallaan Untamolassa: *Nuotiolla, kostoretkellään, hän pistää kätensä tuleen, tulen liekkien lävitse. - Tuli on kylmää! Hän katsoo kättään, joka ei pala.* (R 181). *Rauta-ajan* mukaan Kullervo tulee (tai näytetään) tulta kestäväksi vasta kun hän on menossa viimeistelemään kostoaan, eli kerronnassa näytetään syyn ja seurauksen välinen suhde. Sen sijaan *Kullervon tarinassa* tulen kuvaukset sijoittuvat aivan teoksen alkuun. Kullervo on jo kaltaisensa, hänen kohtaloaan ei tarvitse teoksessa enää rakentaa. Sen sijaan *Kullervon tarinassa* kerrotaan, miten kohtalo ilmenee Kullervon ja samalla suvun viimeisissä vaiheissa.

Tuli on lisäksi yhteyden symboli, alkeminen puhtaan aineen synnyn mahdollistaja, joka polttaa epäpuhtaat aineet yhteen yhdeksi kokonaisuudeksi, tehdyn yhteyden vertauskuvaksi. Kuitenkin myyttisessä todellisuudessa kirkkaus on tuhoavaa ja vertautuu fasismiin (vrt. Horkheimerin ja Adornon myytin kritiikki). Haavikon Kullervonkin tietoisuus on täysintä *Kullervon tarinan* alussa ja lopussa, juuri tulesta syntyneenä tai tulella syntyensä kostaneena. Aleksis Kiven *Kullervossa* vihalla kasvatettua ihmistä kuvataan pakkasilmalla tehdyksi lumiukoksi. Kiven Kullervo sanoo: *Tyyni olla tahdon ja kylmä, kuin jää: Untoa ja hänen väkeänsä tästälähin katselen, kuin lumi-äijä lapsia, jotka hänen tehneet ovat, mutta vaikka oma kättensä teos, se yöllä heitä kuitenkin kamoittaa kuin kuolleen haamu.* (Kivi 1922, 12). Jo Kiven tulkinnassa tehdyn ihmisen teema on läsnä. Tietoisuuden kirkkaus merkitsee paitsi tunnetta itsestä ja tehtävästä, myös ehdotonta näkemystä oikeasta maailmanjärjestyksestä.

Vielä voimakkaampana maailmanjärjestyksen pakottaminen oman mielen mukaiseksi ilmenee, kun primaariin myyttiseen todellisuuteen kuuluvat jumalat ovat poissa Haavikon *Kullervon tarinasta*. Syklistä maailman luomisen tilaan palauttavaa voimaa ei ole kuin Kullervon teoissa. Aleksis Kiven *Kullervossa* taas on lopulta tapahtumien kulkuun puuttuvia oikeudentuntoisia jumalia. Kun *Kullervon tarinassa* Untamo ja hänen vaimonsa saavat pelätä ainoastaan itsestään tietoisien Kullervon kostoja, Kiven *Kullervossa* kosto voi tulla myös jumalilta. Jumaluudet ovat myös murhan tehneiden Unton ja hänen emäntänsä tietoisuudessa. Untamon ja hänen vaimonsa selittävät Kullervon tappamisen yrityksensä epäonnistumista: *ymmärsimme jumalten surmaansa ei suvaitsevan* (Kivi 1922, 6). Paikkanakin Untamola edustaa demonista todellisuutta: Aarne Kinnusen mukaan Aleksis Kiven *Kullervossa* Untola eli sedän talo on irronnut yhteisöllisistä yhteyksistään metafysisiksi pahuuden paikaksi (Kinnunen 1967, 84). Kun Kiven Kullervo ei ymmärrä maailmaa kohdannutta häiriötä, hän alkaa itse poistaa väkivalloin pahuuden syytä maailmasta (Kinnunen 1967, 80, 85). Samoin Haavikon Kullervosta tulee kostaja, kun hän alkaa poistaa pahuutta ja epäoikeudenmukaisuutta.²⁰⁴

²⁰⁴Kullervon Untamon talon polttaminen voi vertautua myyttiseen tekoon, sankarin yritykseen poistaa paha maailmasta. Näin myyttisessä maailmassa voidaan perustella myös sinänsä väärä teko. Tämän ajattelutavan on matemaattisen kaavan muodossakin esittänyt strukturalisti ja antropologi Lévi-Strauss, joka formuloi havaitsemastaan alkuperäiskansojen myyttien syntyminen logiikasta keinon neutralisoida väärät teot saavutetun hyvän lopputuloksen varjolla (Lévi-Strauss 1967, 225).

Haavikon *Kullervon tarinassa* pahuus ilmenee paitsi yksittäisinä tekoina, myös ihmissuhteiden laatuina. Esimerkiksi Untamon emäntä yrittää johdatella nuorta Kullervoja ja ottaa selvää tämän muistista ja mielentilasta teeskentelemällä ystävällisen uteliasta: *Et syömään muistanut tulla, niin se on lyhyt lapsen muisti* (Ku 9). Kullervo taas muistaa saaneensa nälkäänsä tyhjän kupin nuoltavaksi. *Kullervon tarinan* Kullervo on uskollinen omalle kokemukselleen, vaikka onkin orjan asemassa emännän alaisuudessa. Yhtä lailla ehdottoman todellisuuden omaava Untamon emäntä puolestaan raivostuu Kullervon ehdottomuudesta. Henkilöiden joustamattomuus ja sopeutumattomuus merkitsee vastakohtaa harmoniahakuiselle primaarille myyttiselle todellisuudelle. Myyttiseen todellisuuteen kuuluva ajatus yhdestä totuudesta on muuttunut mielipuolisuutta läheneväksi toisen ihmisen vainoamiseksi:

- Minä yritin olla sille hyvä. Näytin sille hyvän naaman, emäntä sanoi. - Kerkisi ulos ennen kuin ehdin lyödä. En lyönyt sitä lapsena tarpeeksi, nyt se on liian iso piestäväksi. Kehen siitä on tuollainen tullut, veljeesi vaiko sinuun. Lapsi, mutta kova kuin kivi. Oikein kieroon kasvanut puu, uunista vielä hyppii silmille! (Ku 10).

Rauta-ajassa Untamo ja hänen emäntänsä riitelevät Kullervosta. *Rauta-ajan* mukaan *On heillä paha omatunto rikoksistaan, eivät tiedä, pitäisikö jatkaa rikosta rikoksella, tuhopolttoa murhalla.* (R 134). Sen sijaan *Kullervon tarinassa* Untamon ja hänen vaimonsa kuvataan vailla syyllisyyttä, näkökulma on ulkopuolisen kertojan. Haavikon kuvaamana Untamo katuu ainoastaan sitä, ettei polttanut Kullervon kotitaloa paremmin niin että hänen veljensä olisi palanut sen mukana. Ja emäntä vain lietsoo hänen vihaansa: *Sinä olet pehmeä, siitä vielä pehmiät, kohta itket veljesi joukkoa.* (K 7). *Kullervon tarinassa* koston pelon lisäksi Kullervon olemassaolo muistuttaa heitä siitä, mitä heiltä itseltään puuttuu, nimittäin lapsia:

- Siitä ei tule miestä, ikinä! Miten se niin isoksi kasvaa, kysyy emäntä saman tien, huolissaan. - Mitä sille tekisi.
- Kysy että mitä sillä teetetään, kun se on vahva, sanoo Untamo.
- Ei se mitään osaa, kun et ole sitä opettanut, emäntä moittii.
- En ole osannut, toisen lasta. Oma ei ole, Untamo sanoo vaimolleen. - Veljellä oli. Se oli rikas. (Ku 12)

Kun *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* sekä *Rauta-ajassa* luominen ja feminiininen synnyttäminen ovat yhteydessä toisiinsa, *Kullervon tarinassa* maailman loppua enteilevä pahuus ilmenee myös hedelmättömyytinä.²⁰⁵ Tämä on erityisesti Untamoon vaimoon liitetty ominaisuus, sillä Untamon

²⁰⁵Toisaalta paha voi toistua maailmassa myös inhimillisen lisääntymisen kuvin. *Kalevalan* 43. runossa Pohjolan väkeen kuuluva Tuonen Tyttö hankkiutuu pakkastuulesta raskaaksi ja synnyttää yhdeksän poikaa eli tautia Kalevalaa riivaamaan, kättilönä hääää Pohjan akka eli Louhi. *Nimitteli poikiensa (--): Minkä pisti pistokseksi, / Kunka änkäsi ähyksi, / Minkä laati luuvaloksi, / Kunka riieksi risasi, / Minkä painoi paiseheksi, / Kunka ruohutti ruveksi, / Minkä syöjäksi sysäsi, / Kunka ruhtasi rutoksi. / Jäi yksi nimittämättä, / Poika pahn-pohjimmainen, / Senpä sitte käski tuonne, / Työnti velhoiksi vesille, / Noi iksi noroperille, / Katehiksi kaikin paikoin.* (*Kalevala* 45: 159-177.)

- Kahdeksan ensimmäistä tautia on fyysistä laatua, yhdeksäs vitsaus on kateus.

vaimo kuvataan Untamoa pahemmaksi. Hedelmättömyyteen liittyy myös kalasoppa (vrt. *Rauta-ajan* maan ja meren hedelmien symboliikka), jota Untamon emäntä on keittänyt *Rauta-ajan* elokuvakäsikirjoituksessa. Kohtauksessa nälkäinen Kullervo-poikanen saa nurkkaansa lähes tyhjän kupin nuoltavakseen: pohjalla on kalakeiton tähteet, enimmäkseen ruotoja. (käsikirj, koht. 10; käsikirjoitettu lisäys on Paavo Haavikon käsialaa).

16.2. Sekundäärin myyttisen todellisuuden alku: Kullervo rakentaa korpeen

Kun *Kalevalan* Kullervo kuvataan väkivahvaksi mutta kömpelöksi pojaksi, joka jo kätkyessä hautoo kosta Untamoa vastaan (*Kalevala* 31: 83-202), Haavikon *Kullervon tarinassa* Kullervon taas kuvataan yrittävän luoda maailmaa ensin hyvin keinoin, ja vasta myöhemmin hän muuttuu kostajaksi. Myös *Kullervon tarinassa* Kullervo on niin ruumiin- kuin tahdonvoimiltaan vahva, mitä kuvastaa myös se, ettei hän ole pystynyt alistumaan Untamon ja tämän emännän orjaksi. Kullervon kosta pelkäävät Untamo ja emäntä lähettävät Kullervon korpeen hakkaamaan kaskea, mitä ennen seppä (*Kullervon tarinassa* nimetön) takoo Kullervolle kirveen. Korvessa Kullervo kaataa vahingossa isännän hirsimetsän ja pilkkoo puut kauniiksi, lyhyiksi paloiksi, jolloin niistä ei ole enää talonrakennuspuiksi. Kullervo esittelee työtään isännälle:

- Tällä kirveellä, kun käskit, minä tein työtä käskettyä. Tuli sileätä. Oli järeää puuta. Ei tahtonut kaatua. Olisi ollut haapaa, ja olisi ollut majava yrittämässä, kesken se olisi siltä jäänyt, se olisi alkanut pelätä että tekee omaa ansaansa, tulee niin syvä lovi puuhun, että kun se kaatamisen suuntaan viimeksi jyrssi, voi jäädä pää väliin. Ei olisi uskaltanut. Minä olen nähnyt niin ison haavan, että majava on jättänyt kaatamisen kesken, Kullervo kertoo, pitkän puheen. (Ku 16).

Työtä tehnyt ja kiitosta odottava Kullervo on kuin uusi ihminen, monisanainen ja ylpeä. Untamo taas menee sanattomaksi katsellessaan vuosikymmeniä kasvattamaansa ja nyt kaadettua hirsimetsää. Kullervo miettii: *Ei saa ilkeyttänsä liikkeelle, lyhyesti puhuu, vähän se sentään puhui* (Ku 17). Jo nyt, ennen koston ajatusta Kullervon kohtalo alkaa vaikuttaa tarinankulkuun: tietämättään ja tahtomattaan Kullervo tekee Untamolle saman kuin Untamo hänen perheelleen. Kullervo tuhoaa Untamon kodin, tai pikemminkin toiveen tulevaisuudesta.

Kullervon tarinassa talo tai asumus on maailma pienoiskoossa ja samalla siinä asuvan vapaan ihmisen symboli. Myyttisessä mielessä asumus kuvastaa primaaria ja omaa koskematonta todellisuutta, johon kuitenkin ei ole *Kullervon tarinassa* mahdollisuutta. Sen sijaan talojen rakentaminen, tuhoaminen ja tuhoutuminen kuvastaa maailman pakotettua eheyttä (tässä todellisuudessa) ja vallan halua. Ensin Kalervo talo tuhotaan Untamon sytyttämässä tulipalossa, mutta sitten Kalervo rakentaa uuden kodin korpeen (kuten Kullervokin metsässä ollessaan yrittää). Toisaalta metsässä Kullervo silppuaa Untamon uuden talon rakentamiseen tarkoitetut hirret ja edelleen Kullervo polttaa Untamolta talon, jossa Untamo vaimoineen nyt asuu.

Samalla Kullervon korpeen rakentaminen vertautuu hänen itse itsensä tekemiseen. Kullervon henkilökohtaisen sivilisaation ongelma vertautuu maailman myyttisestä kaaoksesta kosmokseksi eli luonnosta kulttuuriksi muovautumiseen. Kun kaaos asutetaan eli siitä tulee osa kosmosta, se toistaa maailman luomista eli absoluuttista alkua jälleen kerran (Eliade 1992, 68). Kuitenkin luominen on etenkin *Kullervon tarinassa* teko, joka ei voi onnistua. Sitä tietämättä Kullervo yrittää opettaa itseään:

Hänellä on hirveä into, hirveät voimat, hirveä kirves. Hän teroittaa kirvestänsä, rakasta. Taas kohta hän hakee syvältä metsästä taikka kalliolta jostain sammalia, niillä hän aikoo tilkitä metsäasumuksensa raot, ja hän mittaa maahan kuusikon varjoon metsäasumuksensa paikan. Siinä on valmiina kivet, Jumalan siihen jo asettamat nurkkien alle, eikä se asumus ole liian korkea. (Ku 14-15.)

Kullervolle asumus ei saa olla liian korkea, sillä hän on kasvanut pöydän alla. Kullervon tarinan luomisen merkitystä kuvastaa se, että kun Kullervo saa tehdä maailmaa mieleisekseen, Kullervon mielessä esiintyy Jumala olemassaolevana sekä ikään kuin hänen vertaisenaan. Muuten Jumalaa ei esiinny *Kullervon tarinassa*, sillä missään muualla kuin korvessa näkevä ja kokeva Kullervo ei ole vapaa.

Jumalan roolin lisäksi Kullervo täyttää korvessa myös toisen myyttisen roolin, nimittäin isän ja opettajan osan. Metsässä raatava Haavikon *Kullervon tarinan* Kullervo alkaa opettaa itseään: *Minä sanon tämän itselleni opiksi, opetan itseäni: älä yhtenä päivänä polta paljon, älä ahnehdi liikaa.* (Ku 19). Tulesta syntynyt Kullervo alkaa korvessa Untamon kaskea polttaessaan toistamalla säilöä myyttiseksi aikomaansa tulenkäsittelytaitoa, jolloin tulesta tulee se elementti, jonka hän hallitsee ja kokee omakseen. Synnyttävä-tuli vaihtuu opettaja-tuleksi. Vapaa Kullervo opettaa orja-Kullervoa. Haavikon Kullervon tarinassa jopa oppiminen vertautuu väärään luomiseen, sillä se muuttaa olemassa olevaa toisen kaltaiseksi.

Untamo käski Kullervoa aitaamaan kasken. Kullervo rakentaa korpeen ylitsepääsemättömän maailmanaidan. Sen toiselle puolelle hän sijoittaa itsensä ja toiselle puolelle muun maailman:

Katsoo aitaansa.

- On se tiivis, siitä tulikin korkea, pajunvitsoilla, kuusen oksasista väännettyillä siteillä sidottu, nivottu, oikea maailmanaita, ihme aidaksi, kumma keskellä metsää. Ei sanottu, että aitaanko minä itseni sen ulkopuolelle vai sen sisälle. Mitä eroa sillä on. Se on aina edessä silti. Ja se kestää, koetan kestääkö, kestää, kestää se rynkytystä, se kestää vaikka juoksen sitä vasten. Se kestää vaikka karhu tuli, hirvi taikka mikä....

Teen tiiviin, ettei näe elukka lävitse enkä minä, teen aidan, taikka mikä tämä on, kun puut ovat pystyssä, maahan lyöty joka ainoa, joka puu on pylväspuu, joka puu on pystypuu. On tiheä, kuollut aitametsä. Ei näy lävitse. Se on kuin majavan tekemä, vettä pitävä. Mutta minun piti tehdä aita, sanon itselleni, muista että olet tekemässä aita, et patoa. Sinä olet

Kullervo, et majava. Sinä, niin minä. Minä teen aitaa niin kuin käsketty on, isäntä käski, jos muistaa vielä käskynsä, että aita...tämän kirokun kasken ympäri, siitä ei mene mikään lävitse, ei ylitse, ei alitse, ei metsän elävä eikä Kullervo. (Ku 22.)

Myyttinen maailmanaita, jota mikään elävä ei pysty ylittämään, alkaa vertautua syntyvään Kullervoon itseensä. Todellisuus eriytyy, muodostuu sisä- ja ulkopuoli, kaksi eri todellisuutta, joiden välinen raja on ylittämätön. Tekemällä ylittämättömät rajat Kullervo luo itselleen yhden totuuden todellisuuden. Sinne hän siirtää primitiivisen ja fantastisen todellisuutensa.

Kullervon tarinassa aidat ja ovet ovat kokemuksellisesti merkittävämpiä kuin mitä niiden eri puolille suljetaan. Ne kuvaavat samanaikaista psyykkistä sulkeutumista ja vapautta syntyvän itsen rajojen sisällä. Toisaalta rajat eheyttävät persoonaa myyttisestä kokonaisuudesta, toisaalta ne taas kuvastavat fasistisen, mustavalkoisen maailman viatonta esiasetta. Tehdyn vapauden sekä salassa tapahtuneen luomistyön monitahoisuutta kuvaa *Kullervon tarinassa* korkeus. Se on pöydän alla kasvaneelle kielletty ulottuvuus:

Oli korkea kesä, oli korkea taivas, yhtään kertaa ei Kullervo katsonut ylös, jottei aita karkaisi. Laiho olisi syöty, jos aita olisi karannut. Kullervo oli tarkkana, oli iloinen että hänelle oli annettu kaksi silmää eikä ollut edes toista sokaistu, oli kaksi väkevää silmää joilla katsoa ja pitää vahtia. (Ku 24.)

Jo *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* sekä *Rauta-ajassa* esiintynyt näkemisen ja sokeuttamisen symboliikka viittaa siihen, että *Kullervon tarinassakin* silmä merkitsee sekundäärin todellisuuden olemassaoloa. Kullervon molemmilla silmillään vahtiminen merkitsee sitä, että Kullervo alkaa hallita todellisuuttaan primäärin sulautumisen sijaan. Lisäksi Kullervo vertautuu luojaan, metsän kuninkaaseen ja esi-isään, karhuun, jonka kanssa hän ensin mittelee:

- Niin sen kesän tämä Kullervo, elikkä minä eli sen kasken kaataja vahti sitä, kylvi ja korjasi. Jommallakummalla puolen tätä aitaa on karhu, ja se joka on sillä puolella tätä aitaa, se on karhu. Se ei osaa puhua. Se ei osaa sitä sanoa. Se tietää sen. Se pudistaa päätä, tällä tavalla, jos sinä kysyt siltä onko se karhu. Silmät suurina se pudistaa päätä että mistä arvasit kysyä, kun minä en arvaa vastata. Se ottaa sammalta maasta näin, karhunsammalta, panee sitä päänsä päälle, se sanoo että onko vai ei karhulla karhunsammalta päässä, suussa, kynsissä. Ei suussa ole. En ole karhu, en ole karhu, ei ole suussa karhunsammalta. Mutta kulkee kuin karhu, kun tämän käpälän nostan niin eipä kukaan kysy...että oletko karhu. Puhun karhun äänellä. Minusta olisi saanut tehdä karhun. Ihan totta, minusta olisi tullut hyvä karhu, iso ja vahva, enkä minä olisi ihmistä syönyt. Olisin nuorena kuollut, maasta ruokani kerännyt. Talven olisin nukkunut. Pesässä. En muuta kuin muurahaisia ja hunajaa olisi syönyt. Muuta kuin hunajaa en olisi teidän suustanne vienyt. En ikinä. (Ku 23.)

Kullervon mittelössä karhun kanssa ilmenee Kullervon epävarmuus, jonka hän kuitenkin voittaa oveluudella. Hän samastuu karhuun, jota hän eniten pelkää ja jonka hän mielikuvituksessaan kuvittelee läsnäolevaksi. Aikaisempi orjan elämä on läsnä, ja mielessään Kullervo käy karhun

lisäksi dialogia samalla Untamon ja tämän emännän kanssa tai pikemminkin näiden häneen synnyttämän orjuuden äänen kanssa, sillä juuri he ovat ottaneet Kullervolta hänen vapautensa. Kullervo-luoja haluaisi päästä metsän kuninkaaksi, ja siksi hän pyrkii vakuuttamaan karhun hyväntahtoisuudellaan. *Rauta-ajan* Kullervon suuhun on pantu vielä selvemmin tähän viittaavat sanat:

- *Minusta olisi saanut tekijät tehdä karhun.*

*Ja lisää kohta, ovelasti, tekijöitensä liian myöhään
tähän ajatukseen taivuttaen:*

- *Minusta olisi tullut hyvä karhu, iso ja vahva. (Ra 145.)*

Se mitä *Rauta-ajan* Kullervo sanoo tekijäksi, on *Kullervon tarinassa* korvattu lakonisella toteamuksella ilman lauseopillista subjektia: *Minusta olisi saanut tehdä karhun* (Ku 23). *Kullervon tarinassa* muut maailmassa mahdolliset voimat ovat alkaneet häipyä Kullervon tietoisuudesta. Samalla luomisen kuvat ovat myös konkreettisia. Kuin syntymisen kuvana Untamo tuo Kullervolle korpeen pussillisen leipää ja pussillisen siemeniä: leipä on tarkoitettu Kullervolle ruoaksi, jotta siemen saa itselleen kylväjän ja pääsee maahan. Kullervo kylvää siemenet, mutta epäonnistuu puidessaan viljaa hirvittäville voimillaan:

Hakkasin jyvät irti, hakkasin, hakkasin. Hakkasin niin ettei yhtään jyvää jäisi, ettei isäntä sano...että on huonosti puitu. Teen puintityön ennen kuin se arvaa tulla, tein varstan, se on hyvä varsta. Älä sano että se on hyvä, Kullervo, se sana on pahan alku. Sanoit jo. En jätä yhtä jyvää, kaikki irtoavat, itkisin jos löytyisi yksikin puimaton jyvä isännän silmästä.

- *Se hakkasi kaiken ruumeniksi, jyvät rikki, hakkasi...ruumeniksi, silpuksi, jyvät ja akanat, oljet, teki ison kasan, vahingon, isäntä sanoi, - ison vahingon. Ei sille ole sanaa. Ei muuta sanaa kuin Kullervo.*

- *Ja se Kullervo, se on kirous, eikä nimi, Kullervo sanoi, - sen kanssa minun on sitten eletävä. Ei siitä pääse, kirouksesta. (Ku 24-25).*

Hetkessä luomisen onni vaihtuu kiroukseksi. Untamolle Kullervon aiheuttama tuho merkitsee katovuotta, vuotta ilman hedelmällistä ajanjaksoa, kesää. Hän pohtii:

- *Se teki Kullervo kesästä syksyn minulle, isäntä sanoi. - Ei ole aurinkoa nähty sen päivän perästä. Sanoin emännälleni että siellä on metsäriihessä sato, käyn rekikelillä hakemassa. Ajattelin että jos vaikka metsän eläimet ja karhu ottavat sen rikoksen syykseen, ettei se tule Kullervon, taikka minun niskoilleni vaimon sanoissa ja mielessä. Hänelle minä vastasin kun hän sanoi että:*

- *Mitä sinä sitä talven yli ruokit. Johan se on työnsä tehnyt, syksy on paras aika päästä siitä eroon. (Ku 25).*

Luoja-Jumalaksi ja omaksi isäksi rakentumisen jälkeen feminiininen todellisuus alkaa vaikuttaa yhä hallitsevammalta *Kullervon tarinassa*. *Kullervon tarinan* naiset tietävät, mitä haluavat. *Minä*

olen aina oikeassa siitä pojasta puhuttaessa (Ku 26), sanoo Untamon emäntä. Sen sijaan Untamossa taas näkyy hienoinen muutos. Untamo näkee, ettei Kullervo ole tuhonnut satoa tahallaan vaan tahtomattaan. Silti hän on liian heikko pystyäkseen vaikuttamaan Kullervon vaiheisiin. Untamon viha vaihtuu jopa hienoiseksi myötätunnoksi, kun Kullervo lähtee. Untamo myy Kullervon orjaksi taloon, jossa on vanha isäntä ja nuori emäntä, sillä hän arvelee että sellaisessa talossa Kullervon kaltaiselle nuorelle miehelle voisi olla käyttöä.

16.3. Kullervo ja sepän emäntä: Tehty ja elävä kohtaavat

Kullervon tarinassa Kullervon ostanut seppä ja hänen emäntänsä ovat nimettömiä. *Kalevalassa* he ovat seppä Ilmarinen ja tämän ensimmäinen vaimo, Pohjolan tytär²⁰⁶. *Rauta-ajan* alussa taas Ilmarin emäntä on kuollut. Pirkko Alhoniemi toteaa, että *Rauta-ajan* Ilmarissa ja Kullervossa on myös yhteisiä piirteitä: emotionaalisesti molemmat ovat menettäjiä, he menettävät saman rakastamansa naisen (Alhoniemi 2000a, 115).²⁰⁷ Siten *Rauta-ajan* Kullervo-osio ja Haavikon myyttisten teosten muodostamassa kokonaisuudessa myös *Kullervon tarina* on takauma suhteessa *Rauta-ajan* sekundääriin tapahtumien kulkuun. *Rauta-ajan* Kullervo-osiossa ja *Kullervon tarinassa* sepän emäntä nimittäin saa surmansa. Haavikko on tähdentänyt Kullervosta kertovan tapahtumasarjan primaaria luonnetta siten, että hän on tulkinnut sepän emännän eli Pohjolan tyttären Kullervonkin näkökulmasta rakastavaksi naiseksi. Tulkinta on päinvastainen kuin *Kalevalassa*, jossa Pohjolan tytär eli sepän emäntä kuvataan ilkeäksi ja pilkalliseksi, ja siksi Kullervo aiheuttaa tämän kuoleman. *Kalevalan* 33. runossa miekkansa eli miehuutensa pahan emännän antamaan kiviseen leipään rikkonut Kullervo haluaa kostaa emännälle ajamalla tämän karjan suohon ja johtamalla pedot emännän navettaan, jossa pedot raatelevat emännän tämän mennessä pahaa aavistamatta iltalypsyille. Haavikolla *Kahdenkymmenen ja yhden* Miehenmetsälle, *Rauta-ajan* Väinölle ja *Kullervon tarinan* Kullervolle toista todellisuutta edustava Pohjolan tytär taas rakentuu merkitsemään ainoaa mahdollista ja korvaamatonta rakkautta, jonka menettäminen muuttaa maailman peruuttamattomasti. Ennen kuin *Kullervon tarinan* Kullervo päätyy toteuttamaan tuhoon päättyvää fasisista täydellisyyttä, rakkauden kokemuksen on ensin vahingoitettava häntä, tehtävä mahdolliseksi vielä suurempi koston halu.

Kullervon myyneen Untamon ajatus käy toteen, sillä sepän emäntä iskee silmänsä Kullervoon ja alkaa piirittää tätä. Kullervosta nainen tuntuu olevan kaikkialla, silloinkin kun ei ole läsnä.

²⁰⁶Itse asiassa Kalevala-filmin yleissuunnitelmassa seppä-Ilmari ja hänen vaimonsa Pohjan neito mainitaan nimeltä tapahtumien selostuksessa, mutta henkilöluettelossa Haavikko pohtii nimien mainitsematta jättämistä: Hyvä on jos näistä miehistä ja näistä naisista ei muita sanota nimeltä kuin Kyllikki, ja Lemminkäinen, ja Lemminkäisen äiti. Ja toisaalla Haavikko esittää perustelun samalle asialle: Olen pyrkinyt siihen että ne [henkilöt] ovat sekä tuttuja että niin uusia, että niitä on katsottava suoraan, ihmetellen, kuin elämää (s. 4).

²⁰⁷Alhoniemi mainitsee myös Haavikon sankarien eroavaisuudesta: toisin kuin Kullervo, Ilmari saa käytännön hankkeensa poikkeuksetta onnistumaan (Alhoniemi 2000a, 115). Tämä on kuitenkin vain näennäistä: tarkasteltaessa Ilmarin yritysten seurauksia Kalevalan heimolle onnistuminen saa vähintäänkin ironisen merkityksen.

Kullervo ei saa naista mielestään, mutta syystä jota ei oikein ymmärrä:

Emäntä kulki edellä, minä menin perässä. Se näytti minulle yösijan, aitan. Minä katselin kaikki paikat, ja menin riihelle. Se kulki riihen oviaukon ohitse, kun minä olin riihessä. Katsoin järvelle, se meni silmien editse. Minusta näytti että se hengitti yötä päivää, yhtä lailla kävi tuuli taikka ei, ja yhtä lailla yöllä nukkuessaan kuin päivällä polkua kulkiessaan. Ja kun se, kun se tuli minun silmiini, se hitaasti hengitti ja käveli, kokonaan hengitti ja käveli, kokonansa, ja joka askeleella keinahti, ja samalla se koko ajan hengitti, emäntä, ei ihan nuori, mutta nainen.

Ovi kävi.

- Ja nuorikin, koska isäntä on vanha, Kullervo mietti. Join vettä oven suussa, saavista, ja se tuli ulkoa niin että minun käteni sattui koskettamaan sitä. (Ku 27-28).

Emännän tarkoituksella merkitseväksi rakennettu käytös ja Kullervon epävarmuus hyvässä eli vieraassa todellisuudessa vastakohtaistuvat. Epävarmuus vahvistaa Kullervon todellisuuden hallinnan halua entisestään. Kuitenkin Kullervo yrittää parastaan:

- Se kävi ulkona, katsomatta kuulien ja näin sen menevän, tulevan ja panevan suolarakeita pöydälle minun eteeni. Se sanoi:

- Älä luule!

- Mitä se sillä tarkoitti. Sitä mitä se sanoi. Minä otin suolarakeen kämmenelleni. - Syön sen, yksikseni.

- Maista sitä nyt, emäntä sanoi.

- En.

- Minä otan sen sinulta pois, sen suolan, emäntä sanoi.

- En anna. Sinä annoit sen minulle. En anna sitä, en anna periksi, en anna periksi tässä maailmassa, en suolarakeen vertaa.

- Ja mikset, emäntä kysyy, ihmetellen muka.

- En. Enkä osaisi. Jos minä sen antaisin, olisi kaikki jo annettu. Muuta minulla ei ole. (Ku 28-29).

Se mikä emännälle on viatonta leikkiä, on Kullervolle totista totta (vrt. Pohjolan tyttären ja Väinön kohtaaminen Pohjolan rannassa). Suolan ja veden, janon ja sen tyydyttämisen kuva merkitsee tässä myyttisen todellisuuden mukaista eriytymättömyyden ideaan pohjaavaa tarpeen rakennetta. Vihaan kahlittuna kasvanut ja juuri itsensä vapaaksi tehnyt Kullervo ei pysty hyvään riippuvuussuhteeseen, vaikka vesisaavi on merkinä siitä että janoinen saa juoda. Kullervossa herää torjunta, pelko emännän valtaan joutumisesta, sillä hän ei osaa tulkita tarkoitusta sitä kuvittavasta kielestä. Samoin emännän lähettäessä Kullervon metsään paimeneen saadakseen olla tämän kanssa kaksin Kullervo ei ymmärrä hyvää tarkoitusta hänelle pahaa merkitsevässä käskyssä, vaan tuohtuu arvoaan alentavasta ehdotuksesta:

Kulkevat emännän askelet tuvan lattian ylitse, pysähtyvät kohta taas Kullervon eteen.

- *Vie karja metsään.*
- *Minäkö, Kullervo parahtaa.*
- *Minä käyn näyttämässä sinulle laidunpaikat.*
- *Minkä takia sinä sen häpeän minulle teet että panet minut paimeneksi, miehen.*
- *Älä kysy.*
- *Parempi minusta olisi tullut karjalle karhu kuin paimen, minusta, Kullervo sanoo häpeissään, alistuen.*
- *Älä kysy. Kysy sitten kun minä tuon sinulle leivän syötäväksi. Kun olen leiponut.*
- *Ei paimenesta ole paljon kysyjäksi.*
- *Sitten et kysy. (Ku 29)*

Kun *Kalevalassa* ja Aleksis Kiven *Kullervo*-näytelmässä Kullervolle paha tahtova sepän emäntä lähettää orjana taloon ostetun Kullervon metsään, loukkausta lisäävät niin sosiaaliset kuin sukupuolisetkin seikat, sillä niin 1800-luvun kuin muinaissuomalaisenkin miehen näkökulmasta naisen käskettävänä oleminen oli erityisen nöyryyttävää (Alhoniemi 1984, 147). Lisäksi paimenessa käyminen oli halpa-arvoista, lähinnä keskenkasvuisten tyttöjen tekemää työtä. Mutta kun Haavikon *Kullervon tarinassa* Kullervo käsketään metsään, huomio kiinnittyy ainoastaan Kullervon kokeman todellisuuden rakentumiseen.

Samalla kun Kullervo välttää pakonomaisesti emännän häneen kohdistuvaa vaikutusta, hän itse asiassa alistaa kaiken havaitsemansa omalle jo olemassa olevalle kokemustodellisuudelleen. Fasistisessa, ehdottomassa todellisuudessa kokija on itse kaiken mitta, eli se vertautuu primaariin eriytymättömyyden ideaan. Metsään lähetetty ja nöyryytetty Kullervo muokkaa ajatuksillaan omia odotuksiaan ja ymmärtää siksi emännän hänen pehmittämisekseen tekemän kivileipä-kokeenkin väärin: *Jos se tuo minulle leivän niin antaako se sen minulle vai syökö se sen minun edessäni. Se syö leivän minun silmiäni edessä! odottaa että minä pyytäisin siitä palan itselleni, nälälleni.* (Ku 30). Kullervon ensisijainen kokemus ruokaa antavasta naisesta on Untamon emäntä, joka jätti hänet nälkäiseksi. Tämä kokemus säätelee kohtaamista sepän emännän kanssa.

Kullervon tarinassa rakkaus ja hedelmällisyys sekä vilja ja leipä rinnastuvat toisiinsa symboloiden uuden luomisen sykliä. Kuten on luvannut, emäntä tulee metsään Kullervon luokse tuoden tälle joka päivä tuoreen leivän. Ensimmäinen leipä on pehmeä, emännän kaltainen. Emäntä sanoo: *Se leipä on senkaltainen kuin sinä siitä ajattelet. Itsesi kaltainen, taikka niin kuin minä.* (Ku 30). Leipä jää syömättä, sillä Kullervo ei osaa valita kahdesta. Seuraavana päivänä emäntä tulee nyt mukanaan leipä, jonka sisään on leivottu kivi. Emännän mukaan leipä on nyt Kullervon kaltainen, tämän haluama. Emäntä haluaa viestittää Kullervolle, että kivi olisi vaihdettavissa pehmeäksi rakkaudeksi:

- *Toin sinulle leivän, sinun mielesi mukaisen.*
- *En minä ota sinulta toista leipää, kun en ole tätä eilistäkään saanut syödyksi.*
- *Sitä sinä pelkäätkin että siinä ei ole kiveä sisällä. Kivisen leivän sinä haet maailmasta, itsesi mukaisen.*

- *En hae, en osaa valita kahdesta.*

Olin maassa nojallani, leipä vieressä, kun emäntä tuli, toi toisen leivän. Minä näin puut alhaalta päin, ja emännän, eikä kai se koskaan makaa pitkällään ja nuku, aina se kulki ja meni. Se sanoi, ylhäältä:

- *Toin sinulle leivän, emäntä sanoi.*

- *Koske sitä, emäntä sanoi.*

- *Se on lämmin, emäntä sanoi.*

- *Maista sitä, emäntä sanoi.*

- *Se on hyvä leipä, emäntä sanoi. (Ku 31.)*

Emännän selittämättömät puheet hämmentävät Kullervon. Haavikon myyttisissä teoksissa perspektiivin muutos (*puut alhaalta päin*) viittaa toisen todellisuuden myyttiseen rakentumiseen (vrt. esim. Väinön kokemukset unessa ja Tuonelan joella). Sen mitä emäntä yrittää viestiä leivällä, Kullervo puolestaan viestii osaamallaan karulla kiven kielellä. Emäntää varten Kullervo on tehnyt kivistä maahan naisen, jotta tämä ymmärtäisi hänen rakkauden ikävänsä. Kivet viittaavat siihen, mitä Kullervo on saanut kestää yksin ollessaan.²⁰⁸ Mutta kivisen naisen nähtyään pettynyt emäntä sanoo:

- *Sinulla on jo täällä nainen, kivistä tehty. Itse tekemäsi, itsellesi. Sinä olet latonut sen, sinä olet tehnyt kiviset kasvot, kivistä silmät, kiviset sormet, koivuiset käsivarret, rinnat, kaksi kivirintaa, vatsan yhdestä kivistä. Heinistä hame, tuohesta virsut. Niin, on se nainen. Minä näen sen. Minut tekee surulliseksi että sinä olet itse tehnyt itsellesi naisen kivistä ja puista, ruohoista ja tuohesta, vierellesi. Voi sinua. Sen viereen ei mahdu toista naista, elävää ja olevaa; sinä olet kova. Sinä pelkääät pehmeätä, rakkautta sinä pelkääät, vihaa sinä rakastat, emäntä sanoo.*

- *En sano sille että minulla on tässä metsässä vihreistä lepistä ja koivuista tehty huone, ruohoista tehty vuode, leveä, kuusen oksista pohja, pehmeä nukkua, kuusen oksisto kattona, kuolemaansa kukkivat ruohot nukkuvien alla. Tein sen kivisen naisen sinun eteesi, jotta olisit sanonut: Älä tee kivistä naista, minä olen tässä. Minä jo nostin käteni, toista kättä syleilyksi odottavan, mutta se oli tyhjä käsi, se teki itsestänsä nyrkin... Olisi pimeä, olisi yö, mutta on kesä, ja jos minusta ei jää mitään jäljelle. Yksin ollessani, nukkuessani minä tiedän kuka minä olen. Minusta ei jää mitään jäljelle, jos minä sinua pitelen.*

- *Mistä sinä sen tiedät, emäntä kysyy.*

- *Nyt sinä jo kuulet mitä minä ajattelen, Kullervo sanoo.*

- *Minä en koskaan tiedä mitä sinä mietit, emäntä, Kullervo sanoo. - Parempi vihata kuin rakastaa, ei ole tarvis miettiä, Kullervo sanoo. (Ku 32-33).*

²⁰⁸Mytologian kivi-ihmiset ovat lujia ja kestäviä. Ovidius kertoo, että suuren tulvan jälkeinen ainoa ihmispari, Deukalion ja Pyrrha, yrittävät synnyttää uusia ihmisiä ja he tulevat tehneeksi kivisen sukukunnan. He saavat neuvoksi oraakkelilta heitellä taakseen suuren äidin luita, mutta kokeeksi he heittävät maan kiviä taakseen, ja heidän heittämistään kivistä syntyy uusi ihmiskunta, kovaa kuin kivi ja tuskaa ja vaivoja kestävä. (Ovidius I:313-415.)

Elääkseen yhden totuuden todellisuudessa ja voidakseen olla varma Kullervo valitsee vihan. *Sinulle pitää olla paha. Sinä et muuten usko minua todeksi*, sanoo emäntä, ja alkaa tehdä lähtöä (Ku 34). Lopuksi Kullervon ja emännän osat vaihtuvat, sillä nyt Kullervo tietää enemmän. Kullervo varottaa emäntää menemästä väärää polkua, ettei tämä vajoaisi suohon. *En minä suohon mene. Kyllä minä polkuni tunnen*, vastaa emäntä ehdottomasti (Ku 34), putoaa pitkospuilta ja vajoaa suon silmään. Vain juuri ennen menetystä Kullervon on mahdollista ulottaa epäluuloista itseään korkeammalle huolehtimalla toisesta ihmisestä.

Kullervon tarinan tekstuaalisessa todellisuudessa emännän on kuoltava, sillä hän ymmärtää ja rakastaa Kullervoa, eikä rakastaminen puolestaan saa olla mahdollista kostoja kohti kulkevalle Kullervolle. Sen sijaan hyvästä primaarista todellisuudesta muistuttava rakkauden kokemus on teoksessa tarpeen, sillä se muodostaa vastakohtan tulisyntyisen Kullervon pahalle primaarille synnylle. Emännän menetys haavoittaa Kullervoa tavalla, jota tämä ei pysty käsittelemään:

- Menin sen jäljestä, se oli jo suon kattilassa. Minä menin suolle, saramättäitä pitkin, olin upota, polvillani lepäsin mättäällä, se saari hyllyi laineilla. Minä söin menneen talven karpaloita, pakkasen kypsyttämiä, kämmenestä, kuin karhu. Ja kuolemapa on ilkeä minulle. On se ilkeä otus. Se otti sen jota minä ra-kas-tin, se on pitkä ja vaikea sana. Siinä on kieli katketa. Ota nyt, kuolema, minulta ne joita minä vihaan. Ne jo joutavat. En anna niitä sinulle. Tapan ne ennen kuin ehtivät itse kuolla, poltan niitten talon ennen kuin se ehtii itseksensä palaa. Niin minä tätä maailmaa rakastan että minä vihaan sitä. Minä rikon sen, sen takia että se meni jo rikki. Minä teen kaiken pahasti nyt, niin on jotain itkemistä, katumista, muistamista, minä rikon sen koska se meni jo rikki. Kiroan sen, koska se kirosi minut.

- Tulin suon poikki, tulin kuivalle maalle, tuli eteeni Untamon talo. Tässä minä kasvoin. Kasvoin pöydän alla. Kasvoin pöydän tasalle. Kasvoin pöytää korkeammaksi. Olin aina silmissä, jaloissa, kaikkien hampaissa. Niin minut pestiin puhtaaksi vihaksi. Siinä on aita, aitta, riihi ja tupa, elukat ja ihmiset. On tuohiset katot, sammalessa, kuivat. Käyn hakemassa tuvan uunista hiilen tuhkan alta. Poltan ne niiden omalla tulella. Menen hiljaa. Käpristyy tuohi äkkiä, sammuttaa tulen. Sytytän toisen tuohen, teen tuohuksen. Savu on maailman oikea haju ja sitä on hyvä hengittää. On tämä niin hyvin tehty maailma että tämä kannattaa polttaa. Tämä on pahasti tehty, tämä kosto, tyhjän takia. Mutta murha ja rikos ne vasta tekevät ihmisestä ihmisen, miehestä miehen. (Ku 35-36).

Primaariin vertautuvalle kokemukselle tyypillistä on, että sen merkitys voidaan tunnistaa vasta peruuttamattoman menetyksen jälkeen. Kullervossa menetys saa aikaan halun koston, mikä myös pohjaa eriytymättömyyden ideaan: Kullervo syyttää itsestään ja kohtalostaan muita. Kun vääryyttä korjaamaan lähtevä Kullervo löytää itsensä, vihalla ja koston saavutettu varmuus alkaa vaikuttaa hirvittävältä yritykseltä maailman hallintaan. Samalla Kullervo vertautuu Haavikon toiseen primaarin todellisuuden eläjään, Lemminkiin, joka myös haki maailmasta hyvitystä kärsimykselleen. Mutta *Kullervon tarinassa* paha ei katoa poistamalla, ja siksi huomio kiinnittyy Kullervon tekoihin niiden taustalla olevien primitiivisten syy-seuraus-reaktioiden sijaan. Kiven

Kullervolla on valinnanmahdollisuus, hän valitsee Ajattaren tarjoaman vaihtoehdon hyvän sijaan (Alhoniemi 1984, 148). Sen sijaan Haavikon Kullervolla ei ole vaihtoehtoja.

17. Primaarin todellisuuden pakonomaista etsintää: Lapsi-Kullervo

17.1. Kulleroita polulla, ja isä

Menetyksen jälkeinen kosto eli Untamolän poltto jäsentää Kullervon kokeman todellisuuden. Kosto myös tuo Kullervon biologisen perheensä pariin, mutta hän ei pysty liittymään muuten kuin sukurutsaisesti perheen keskinäiseen yhteyteen. Kullervon itse itsensä tekeminen ei mahdollista hänen sopeutumistaan perheessä valmiiksi annettuun rooliin. *Kullervon tarinan* henkilöluettelossa Kullervoita onkin nimetty kaksi, Kullervo ja poika-Kullervo, joka samalla on aikuisen itsensä isä eli tekijä:

ÄÄNET:

Kullervo
Kullervo, poika. Poika on miehen isä, sanotaan. Tämä poika ainakin on aikuisen itsensä isä.
Untamo, Kullervon isän veli eli Kullervon setä.
Untamon emäntä, lapseton
Isäntä, joka osti Kullervon, halvalla
Emäntä, joka on nuori, siksikin että hänen miehensä on vanha
Kullervon isä, onneton
Kullervon äiti, onneton
Kullervon sisar
Tyttö jonka nimeä Kullervo ei kysynyt
Ilmari, seppä

Tapahtuu pahassa maailmassa

Kostoksi sepän emännän menetyksestä Kullervo sytyttää Untamon talon ensimmäisen kerran palamaan. Ensin savuvana seuraa ja sitten unessa kulleroilla nimikoitu polku johdattaa Kullervoa kohti seuraavaa syntyä. Kullervo tulee vanhempinsa metsäasumukselle ensin unessa ja sitten todellisuudessa:

- Savu seurasi minua, oli kuin maailma olisi palanut. Savu kulki minun perässäni, minä kuljin edeltä eikä se saanut minua. Nukuin suolla, keskellä suota, sinne ei savu tullut, sumu tappoi sen. Kurjet lensivät ylitse pohjoista kohti. Sitten minä kuljin kuivaa maata, tulin lehdon lävitse, se oli kevät, ja kullerot kukkivat. Ne ovat minun nimi-kukkiani. Niin minä olin kotia päin menossa. Lehto kukkia keltaisenaan. Näin unta että kun tulen kotiin, isä ja äiti sanovat että on sinua jo odotettukin. Polku jota minä kuljin oli kulleroilla nimikoitu ja se vei perille. Tulin pihalle, astuin porraskivelle, avasin oven. Ne sanoivat minulle:

- On sinua jo odotettukin. (Ku 36-37).

Kulleroita näkevä Kullervo näkee itsensä kaikkialla. Tämä täydellinen uneksittu yhden todellisuus ei kuitenkaan osoittaudu kestäväksi. Kotiinsa löytävän Kullervon viaton ja onnellinen mieliala vaihtuu hetkessä uppiniskaiseen raivoon, kun hän kohtaa isänsä, joka on vaatien odottanut

Kullervoa työhön tulevaksi. Isä on jo vanha ja hänellä on nostettavanaan raskaita viljasäkkejä aitasta rekeen. Kun isä neuvoo Kullervoa pinoamaan säkit ristikkäin reen lavalle, etteivät ne matkalla putoa, poika raivostuu: *Älä neuvo minua. Minua on jo neuvottu.* (Ku 37).

Haavikon tulkinnassa myyttinen uuden luomisen ajatus kääntyy selvimmin vastakohtakseen *Kullervon tarinan* Kullervon suhteessa vanhempiinsa. Kullervon viattomasti odottaman rakkauden sijaan Janten lain²⁰⁹ kalevalainen sovellus jatkuu, kun hyvin rajallisiksi osoittautuvat ja samalla täydellisyyttä vaativat yhden totuuden todellisuudet kohtaavat. Täydellisyyteen pyrkivä yhden totuuden todellisuus uhkaa hyvää, myyttistä jatkuvuutta. Kullervon primaari unelma on olla lapsen asemassa sivilisoituneen, perinteitä ja jatkuvuutta korostavan yhteiskunnan vanhempi-lapsi-suhteessa, joka perustuu kunnioitukseen sekä jälkeläisten elämän suojaamiseen²¹⁰, mutta häneen rakentunut sekundääri todellisuus kuitenkin estää kaikenlaisiin rooleihin soveltautumisen. Vanhemmat taas odottavat Kullervolta, että tämä vastaisi täydellisesti heidän tarpeisiinsa.

Kullervon tarinassa Kalervon torjuvaa ja hyväksikäyttävää asennetta Kullervoon ei selitetä. Sen sijaan Aleksis Kiven *Kullervossa* Kalervo pohtii itsekseen elämäänsä korvessa, jonne hän on paennut veljensä Unton murhayritystä: *Mutta arvetunut on pistoksissa sydämmeni pinta, ja arvista kovaksi kamartunut. (--) Kovan onnen kohdatessa paras keino, sydäntä koventaa.* (Kivi 1922, 36). Kullervon isän täydellisyyden vaatimus selittyy *Kullervon tarinassa* samaan tapaan kuin Kullervollakin. He kumpikin näkevät toisensa vapaina suhteessa omaan (torjuttuun ja toiseksi tehtyyn) kärsimykseensä ja siirtävät koston strategialla omaa kärsimystään eteenpäin.

Kullervon on irtaannuttava tästä suhteesta, sillä hänellä ei ole enää paikkaa isää varten. Paikka on jo täyttynyt Kullervon opettaessa itsensä korvessa ollessaan kaskenpoltoon ja samalla tulen ja syntynsä hallintaan: *Poika on miehen isä, sanotaan. Tämä poika ainakin on aikuisen itsensä isä. Kullervo täyttää itselleen isän tehtävän, hän opettaa itseään.* (Ku 19). Kun Kullervon isä oivaltaa Kullervon muuttamattoman luonteen, hän lähettää tämän saman tien matkaan:

- *Myöhäistä minun on sinua opettaa, täyttä miestä. Äläkä kysy sitä minkä jo tiedät. Älä pyydä sitä minkä aiot ottaa. Älä tingi ostaessasi taikka myydessäsi. Älä missään kauppoissa. Ota, ja pidä hyvänäsi. Sinulla on jo hevonen valjastettuna, itse istut kuorman päällä, myöhäistä on minun sinulle puhua.*

- *Kyllä. Ja ei. Teen ihan niin kuin käskit, isä, Kullervo vastaa, piruuttaan.*

Lähtee.

²⁰⁹Norjalaisen Axel Sandemosen (1899-1965) nuorukaisen kokeman ahdasrajaisten perheen ja yhteiskunnan kuvauksessa *Pakolainen ylittää jälkensä* (1933) kymmenen kohdan Janten laki kuuluu seuraavasti: *Älä luule että sinä olet jotain. Älä luule että olet yhtä paljon kuin me. Älä luule, että olet viisaampi kuin me. Älä luule että olet parempi kuin me. Älä luule, että tiedät enemmän kuin me. Älä luule, että olet enemmän kuin me. Älä luule, että sinä kelpaat johonkin. Älä naura meille. Älä luule, että kukaan voi välittää sinusta. Älä luule, että voit opettaa meille jotain.*

²¹⁰Esimerkiksi Emmanuel Levinasin mukaan isyys merkitsee mahdollisuutta ylittää itsen rajat. Lapsi, tässä tapauksessa poika on isälleen toinen, isästä erillinen minä, mutta jatkuvuudessa kuitenkin sama, ja siten mahdollistaa pluraalisen olemisen eli ajankin ylittämisen. Toisen mahdollisuudet nähdään omina mahdollisuuksina, kykynä astua ulos oman identiteetin rajoista kohti jotain sellaista, joka ikään kuin on itseä mutta kuitenkin ei ole. (Levinas 1996, 65-66.)

- *Mitähän tuosta pojasta oikein on aiottu. Mikä siitä on tullut. Mitä siitä tulee.*
 - *Ei ainakaan kotona istujaa, Kullervon ääni sanoo.*
 - *Lähetin sen myllyyn. Se tuo sieltä jauhoja. Taikka löytäisi edes naisen tieltä, jonkinnäköisen, tekisi sille lapsia, jonkintapaisia.*
 - *Eiköhän se nainen tieltä löydy, jos jostakin. Älä sure, Kullervo sanoo, kuorman päällä.*
- (Ku 37).

Kullervon ja hänen isänsä sanailu tapahtuu, kun Kullervo on jo tehnyt lähtöpäätöksensä. Puhe ei luo merkityksiä, se ainoastaan sekundäärästi kuvastaa jo olemassa olevaa tilannetta. Pirkko Alhoniemi tähdentääkin Haavikon Kullervossa nimenomaan kommunikaation vaikeutta (Alhoniemi 1984, 152). Inhimillisellä kanssakäymisellä ei ole mahdollista luoda mitään uutta, vaan kaikki olemassa oleva on luotu itse tai jo paljon ennen tätä hetkeä. Puhe on merkitykseltään mitätöntä ja tarkoitettu ainoastaan kuvittamaan tylyä todellisuutta. Ironista puolestaan on se, että isän tokaisut viitoittavat Kullervon tulevaa kohtaloa. Kullervon lähdettyä kotoaan hänen herkkä puolensa kääntyy näkyviin:

- *Nyt minä osaan. En kuuntele enää neuvoja, minä osaan jo, tämä sujuu jo. En kuuntele muita, en mieti. Jospa muista ei tunnu miltään. Jos muita ei ole tehty niin kuin minut että minuun sattuu kaikki. Mietin että hevosen kaviosta jää aina jotain siihen missä on kavion jälki lumessa. Mietin kaikkea. Ennen minä mietin, että ihmiset on tehty samalla tavalla kuin minut, mutta minut on tuli tehnyt, tuli synnytti minut. En tahdo tietää kenestäkään mitään, en sukua, en nimeä, annan mennä! Menee tämä jo. Kohtalo muuttui, elämä parani, kuin haava. Miten paranee sellainen elämä josta jää syvä arpi. En tiedä.* (Ku 38-39.)

Kullervon osana on kohdata ja paeta aina uusia ristiriitoja. Niin kuin isä on toivonut, Kullervo kohtaa matkallaan naisen. Ensimmäinen Kullervon kohtaama tyttö ei kuitenkaan lähde hänen rekeensä ja peiton alle, koska Kullervo kysyy väärin. Tyttö olisi tullutkin, jos Kullervo ei olisi alkanut udella. *Niinkö vähästä se oli kiinni, Kullervolla* (Ku 40), Kullervo pohtii ja päättää ottaa opikseen. Itse itseään opettaessaan oppii kuitenkin vahingollisia asioita. Kun Kullervoa vastaan tulee toinen tyttö kuin myyttisen toistuvuuden merkiksi, Kullervo ei kysy tämän nimeä. Toinen tyttö lähtee ilomielin Kullervon matkaan, ja vasta myöhemmin Kullervo saa tietää sisarusuhteesta.

17.2. Kullervon sisar

Kullervon ja hänen sisarensa välinen suhde rakentuu *Kullervon tarinassa* edellisen sukupolven veljesvihaan vertautuvaksi myyttiseksi, koko maailmaa vahingoittavaksi rikokseksi. Samalla se on ainoa mahdollinen myyttinen luomiseen vertautuva toteutuva yhteys teoksessa. Haavikon tulkinnassa Kullervo ja hänen sisarensa ovat kaksosia, eli heidän välisensä rakkaus vertautuu myös konkreettisesti synnyn ideaan, samalla kun se saa aikaan lopullisen maailman tuhoutumisen jatkumon.

Kullervon tarinassa metsässä kulkeva Kullervo kohtaa sisarensa pian sen jälkeen, kun ensimmäinen tyttö on hänet jättänyt. Sen sijaan *Rauta-ajan* Kullervo-osiossa sisar on vasta kolmas tulija, samoin kuin *Kalevalassakin* (R 172, *Kalevala* 35: 69-188). *Kullervon tarinassa* mitään ei olekaan kolme, sen sijaan on pareja, myös veljes- ja kaksosparit, samoin kuin Kullervon kostojakin eli Untamon talon polttoja on kaksi. Lisäksi rakastava sisar vertautuu rakastavaan sepän emäntään. *Kullervon tarinassa* Kullervo päättää ottaa seuraavan tytön, kun kerran ensimmäinen on mennyt ohi Kullervon kysyessä tämän nimeä: *Se tyttö joka nyt tulee vastaan, sille minä puhun kauniisti enkä sano mitään. Enkä kysy. On minulla nyt jo neuvoja yhden elämän varaksi, Kullervo pohtii* (Ku 40). Epävarmuutta välttämään rakentunut myyttinen yhden totuuden malli kuitenkin osoittautuu tuhoavaksi.

Kalevalan 35. runossa Kullervo houkuttelee tytön eli sisarensa, eikä tyttö ole aluksi suostua, mutta kun Kullervo näyttää hänelle matkassaan olevia, isänsä veronmaksuksi tarkoitettuja rahoja ja arvoesineitä, rahasta ilmeisen kiinnostunut tyttö tulee toisiin ajatuksiin luullessaan kohdanneensa rikkaan miehen. Sisaruussuhde paljastuu heille molemmille yhtä aikaa. Sen sijaan Haavikon *Kullervon tarinassa* Kullervo saa tietää sisarusuhteesta vasta paljon myöhemmin kuin sisar, joka taas on tiennyt suhteesta alusta alkaen. *Kullervon tarinan* kerronnassa sisarkuvat toistuvat ironisesti useaan kertaan tähdentäen Kullervon tietämättömyyttä. Ensinnäkin Kullervolla ja tytöllä on sama suunta: *Mihinkä ne menevät, samaan suuntaan, kuin olisivat sisarukset.* (Ku 40). Tätä tyttöä Kullervo haluaa kohdella hyvin ja kuin se olisi jo hyvä tuttu: *Otan sen varovasti, puhun sille kuin se olisi oma sisar* (Ku 41). Huolettoman iloiseksi käynyt Kullervo leikittelee tytön varpailla, jotka näkyvät rikkinäisestä kengästä. *Etkö sinä ole ennen nähnyt tytön varpaita, etkä laskenut, vaikka sisaresi varpaita, kysyy tyttö Kullervolta* (Ku 42).

Vastakohtaisena sille, ettei Kullervo onnistunut kohtaamaan isäänsä, nyt sisarusten yhteinen, jaettu todellisuus alkaa vertautua myyttiseen tilaan, jossa uni on näkijäänsä voimakkaampaa. Kullervo varoo kysymästä tytöltä tämän nimeä. Kullervo on jo oppinut, ettei kysyä saa. Kuten *Rauta-ajan* Väinön ja Tierankin tapauksessa, kysyminen mahdollistaa monta eri vaihtoehtoa ja siten rikkoo primaarin yhden totuuden tilan sekundääriksi. Lisäksi toinen voisi sanoa vaikka väärän nimen, kuten tyttö toteaa. Huolettomuus alkaa rakentaa heidän kohtaloon:- *Oli kaikki jo puhuttu, tyttö kertoo, - unta vailla* (Ku 42).

Rauta-ajassa ja *Kullervon tarinassa* Kullervon ja hänen sisarensa suhde on rakentunut eri tavoin. *Rauta-ajassa* heidän suhteensa on tasaveroinen, he tuntuvat solahtavan kuin yhteiseen uneen yhteisestä sopimuksesta, ja Kullervo miettiikin: *Ihan niin kuin olisin ollut ja elänyt tämän jo ennen, enkä ole! En pääse siitä irti.* (Ra 173). Sen sijaan *Kullervon tarinassa* pahaenteistä tunnelmaa lisää se, että sisar tietää enemmän ja myös hallitsee Kullervoa, vietteleekin tämän. Kun *Rauta-ajassa* korostetaan Kullervon ja tämän sisaren yhteenkuuluvuutta, *Kullervon tarinassa* painottuu sisaren valta-asema suhteessa Kullervoon.

Tästä syystä *Kullervon tarinassa* Kullervon ja hänen sisarensa välillä on ensi hetkestä alkaen yhteyden side, mikä *Kullervon tarinassa* merkitsee samalla poikkeuksellista kommunikatiivista

suhdetta kahden ihmisen välillä. Kullervo ja sisar alkavat kuulla toistensa ajatuksia, eli taas puhe käy tarpeettomaksi. Ja lisäksi, toisin kuin sepän emäntä ja Kullervo, he tuntuvat vielä ymmärtävänkin toisiaan, mikä enteilee tulevaa yhteyttä, yhteistä rikosta. Kullervo yrittää varjella syntynyttä yhteyttä ja kieltää siksi tyttöä kysymästä siitä mitään:

- *Olisin vain kysynyt että miten minä sinun ajatuksesi, miten sinä minun niin hyvin tiedät, tyttö sanoo.*

- *Älä puhu, nuku. On isompi taito maailmassa nukkua elävältä, kuin kuollut, nukkua hyvin ja herätä. Ikinä en enää nuku yksin, enkä ilman sinua. Älä puhu! Älä sano. Sen takia että minkä sinä minulle puhut, sen sinä minulle valehtelet, mutta mitä sinä et sano, sen minä kaiken jo tiedän, sanomatta, sanomatta. Älä puhu. Enkä minä puhu. Mitä minä puhuisin, ja jos minä sinulle nyt jotain sanon, niin niihin sanoihin sinä... taikka et sinä mutta minä itse hirtän itseni! On sanoissa senkaltainen mahti eli lumous ja voima että älä sano. Kun saat olla sanomatta. Nuku! En minä sinua käske nukkumaan, minä nukutan sinut. Sinä et tiedä unesta vielä mitään sen takia että uni on talo joka on rakennettu rakastavaisille. Sinä olet sen unen talon emäntä, ihan kohta. Saat emännän ison vyön ja aitan ison avaimen. Perit sen, kun tulet minulle, perit äidiltäni. (Ku 44-45.)*

Kullervon uni rakastavaisten talosta, jonka he perivät vanhemmiltaan, vertautuu *Rauta-ajan* Joukon haluun lahjoittaa äitinsä vanhat käädyt sisarelleen Ainolle emännyyden merkiksi. Aleksis Kiven *Kullervossa* Kullervon siskon nimeksi mainitaan Ainikki, siis pieni Aino. Haavikon tulkinnassa Jouko ja Aino vertautuvat siten Kullervoon ja hänen sisarensa. Kullervon neitsyyden menettäminenkin rinnastaa hänet *Rauta-ajan* Ainoon. *Rauta-ajassa* Kullervon sisar on nimetön, ja hänen nimettömyytensä mainitaan silloin kun tyttö tajuaa heidän heidän olevan sisaruksia: *Tulevat kotiin, taluttaa Kullervo, melkein väkivaltaisesti sisarensa, tämän ainoan maailmasta löytämänsä naisen, äidin eteen. Tajuaa jo jotain Kullervon sisar, nimetön tyttö tässä kertomuksessa. (R 178).* Kansanrunoissa taas kristinuskon vaikutuksesta Kullervon turmelema sisar nimetään Marjatakksi joissain toisinoissa. Marjatta on kansanrunojen Neitsyt Maria-hahmo, Jumalansynnyttäjä, joka tulee puolukasta raskaaksi ja synnyttää uuden, Väinämöistä vahvemman heeroksen, mikä enteilee uutta aikaa.

Uuden ajan koittamisen sijaan *Kullervon tarinan* sukurutsa enteilee sisäänpäin kääntyvää tuhon aikaa. Haavikon myyttisissä teoksissa sukurutsalla on eri merkityksiä: *Rauta-ajan* Jouko pitää yllä sukurutsausta sisarussuhdetta ainakin osin tietoisesti ja vallanhaluisesti sukurutsatabusta välittämättä, kun taas Kullervo etsii rakkautta ja haluaa siten ylittää pahan kohtalonsa. *Kullervon tarinan* Kullervon mahdotonta hyvää kuvaavassa unessa vanhemmilta periminen merkitsee niin ikään unelmoitua vapautta ja itsenäisyyttä. Kun sukurutsa jo *Rauta-ajassa* esiintyy hedelmättömyyden ja yhteisön tukahtumisen merkityksessä, on sen merkitys *Kullervon tarinassa* suhteessa teoksen kokonaisuuteen vielä totaalisempi: se on ainoa mahdollinen positiivinen yhteys ja (sukupuoli)suhde kahden ihmisen välillä koko teoksessa. Untamo ja hänen vaimonsa ovat salamyhkäisiä rikoskumppaneita, Kullervon kohtaamalla nuorella sepän emännällä on vanha mies ja Kullervon vanhempia yhteen liittää heidän rakkautensa tytärtä kohtaan.

17.3. Kullervon äiti

Samaan aikaan kun Kullervo ja hänen sisarensa pitävät metsässä yhtä, heidän äitinsä näkee kotona valveunen kahdesta lapsestaan:

- Minä näen unta että minulla on kaksi lasta, tytär ja poika. Enkä minä saa olla tätä unta näkemättä. Näen unta että minulla, minussa, tässä unessa, havuilla nukkumassa. Niillä on ahdasta tässä samassa kohdussa, minussa. Ne asettuvat selin sen laavunsa nukkumahavuille, mutta ensin ne käpertyvät itsensä ympärille, sitten kääntyvät yhtä aikaa, tulevat toisiinsa päin, löytävät toisensa. Tätä unta minä näen. Nyt ne syleilevät toisiansa niin kuin äsken itseänsä, käpertyen, muuta osaamatta. Ne ovat yhtenä sylinä, silmät kiinni.

- Kun ne avaavat silmänsä, ne näkevät toisensa, ja kylmähän niiden olisi erillänsä tullut tässä kylmässä maailmassa. (Ku 45-46.)

Äiti näkee unen odottaessaan kotiin tyttärtä, joka on lähtenyt pienillä naissuksillaan hiihtäen hakemaan naskalia kylästä, jotta isä voisi korjata tytön rikkoutuneen kengän. Asetelmasta voi päätellä, että äiti ja isä huolehtivat sisaresta toisin kuin Kullervosta. Kullervon sisko on pienenä pidetty, kun sen sijaan Kullervo on kasvanut liian suureksi ja Untamon luona puhtaaksi vihaksi pesty (Ku 36). Samanaikaisesti äidin näkemä uni käy toteen metsässä, primaari ja sekundaari todellisuus ovat yhtä. Kullervon ja hänen sisarensa yhtyminen merkitsee hirvittävää eheyttä, väärää paluuta myyttiseen luomisyyhteyteen. Kullervo herää unesta:

- Heräsin. Minä heräsin ensin. Nainen nukkuu vielä, hyvin. Minusta tuli mies. Aina ne minua laittoivat, haukkuivat, ja minä osasin, osaan jo. Itse tein itseni, näille havuille synnyin, tämän tytön kanssa, heräsin ennen tätä naista. Osasin nukkua, osasin herätä ennen kuin se. Ajattelin aina että minusta jollain tavalla tulisi ihminen, ja sillä tavalla ei tule ihmistä. En kuuntele ketään, en kysy, en puhu enkä sano, teen itse itseni. Olen tehnyt jo. Minä olen jo, Kullervo sanoo. (Ku 46-47.)

Kullervo kokee tulleensa eheäksi: hänellä on nainen, isä, äiti ja sisar. Harmonisuuden tunnetta ei kuitenkaan kestä kuin hetken. Kun *Rauta-ajan* Jouko tiesi enemmän ja pyrki hallitsemaan sisartaan Ainoa, sen merkiksi hän ohjasti heidän ratsastamaansa hevostakin. *Kullervon tarinassa* sisareissa tapahtuu nopea muutos ja hän ottaa asemansa. Sisar haluaa ajaa rekeä ja viedä Kullervon omaan kotiinsa. Kun Kullervo vasta tunnistaa tutun tien, sisaren kuvataan jo tietävän heidän sisaruussuhteestaan:

- Sinä ajat minun kotiini ensin, vaikka sanoit että ajat oman isäsi luokse, Kullervo sanoo.
- Mistä sinä tämän tien tiedät? Miten sinä tätä hevosta ajat paremmin kuin minä? Sinulla on sille nimi, minulla ei ole sille nimeä. Onko sinulla omakin nimi, kun sinä tiedät tien, tunnet hevosen, Kullervo kysyy.

- *Minä tunsin sinut, tunsin omaksi, tutuksi, olit liian helppo, liian tuttu, kun sinä olet minun sisareni, Kullervo sanoo harmaasti.*

- *Kun nyt sen tiedät niin älä sano sitä, tyttö sanoo. - En minä siitä miksiäkään ole mennyt.*
(Ku 48).

Unikuvat kerrostuvat: sisar on yöllä nähnyt unta, että äiti näkee hänestä unta. Sisarelle tietoisien rikoksen seuraus ei ole syyllisyys ja ahdistus, vaan sen sijaan sisar suuntautuu tulevaisuuteen: *Tehty mikä tehty, tehty ja mennyttä, älä sitä sure äläkä mieli, tyttö sanoo, viisas nainen* (Ku 49). Sisaren tulevaisuuteen suuntautuminen merkitsee valtaa Kullervoon. Huoleton sisar haluaisi jatkaa suhdetta, kun taas orjuutettu Kullervo tuomitsee itsensä. Sisarelle on kaikki luvallista ja Kullervolle kaikki kiellettyä.

Tyttö ei välitä eikä sano sitä niille (Ku 49), Kullervo miettii kotonaan. Kullervo latelee äidilleen sekavan, monisanaisen tunnustuksen, sillä pelko saa hänet puhumaan paljon:

-*Äiti, minä tapasin tiellä tyttäresi, joka on minun sisareni, otin sen rekeen. Siltä oli suksi mennyt poikki. Kevät tuli päivässä, kuun edessä pilvet repivät itsensä riekaleiksi niin että kaksi kuuta meni yhdessä yössä. Talvi meni, kevät tuli, minä toin reen takaisin, ja minä nukuin säkkien päällä jottei yksikään jyvä eikä siemen menisi hukkaan. Kaikki on nyt säkeissä, tallessa on. Pilvet tekivät sen että repivät vaatteet päältä, ne pesivät vaatteensa sateitten puroissa, pimeässä alastomina odottivat vaatteidensa kuivumista, pilvet. Kuunkin ne tekivät pimeäksi, olisivat tappaneet sen jos olisivat yltäneet siihen saakka, kun se vainosi pilvinaisia jotka pesivät vaatteitansa, itse riisumiansa, taivaan vesissä, ja kaksi kuuta meni yhdessä yössä, Kullervo sanoo äidillensä, latelee valetta kuin pieni poika, sanoja paljon.*

- *Johan sinä kerroit pitkän tarinan. Lyhyemmästä olisin heti ymmärtänyt, nyt piti kaikki kuunnella, äiti sanoo Kullervolle.* (Ku 50-51.)

Kullervon outo, hätäntynyt puhe yrittää kertoa todellisen kokemuksen, mutta ilmaisun keinot eivät riitä. *Kalevalan* Kullervon äiti ja Lemminkäisen äiti ovat molemmat lämpimän äidinrakkauden vertauskuvia. *Kalevalan* Kullervon äiti on perheestä ainoa, jonka suhde Kullervoon on lämmin, ja äidin ääni puhuu Kullervolle äidin kuoleman jälkeenkin huolehtien tämän elämästä. Haavikon *Kullervon tarinassa* äidin suhde Kullervoon on emotionaalisesti kylmä ja tuomitseva. Rangaistuskin kuvaisi välinpitämättömyyttä suurempaa huolenpitoa. Kullervo sanookin äidilleen: *Olisit sen verran minusta välittänyt että olisit minut heti tappanut, tukehduuttanut, hukuttanut, polttanut* (Ku 51). Äiti ei vastaa.

Haavikon tuotannossa voimasuhteiltaan epätasapainoinen ja sukurutsainen suhde kuvastaa myös sitä, miten henkilö asennoituu tekojaan rajoittaviin tabuihin, yhteisiin sääntöihin ja muiden ihmisten tarpeisiin ja rajoihin. Myös siinä näkyy primaarin ja sekundäärin ero. *Kullervon tarinassa* äiti seuraa lastensa elämää saman katon alla ja muistuttaa Kullervoa maailman laista, joka kieltää kajoamasta sisareen. Kullervo pelkää maailman lakia, eli hän elää primaarin jälkeisessä sekundäärissä todellisuudessa. Sen sijaan sisarta ei kukaan kiellä. Kun Kullervo on kasvanut

ahtaasti pöydän alla setänsä talossa, tyttö puolestaan on kasvanut vailla mitään rajoja, mikä puolestaan antaa ymmärtää, ettei hänkään ole saanut oikeaa rakkautta. Äärimmäinen määräyksillä kahlitseminen ja totaalinen rajattomuus ovat molemmat välinpitämättömyyden muotoja. Sisarta ei estä äidin tarkkaileva katse, mutta uhattuna olemiseen tottunut Kullervo uhoaa äidilleen: *Sinä et lue minulle lakia, naisen laki, mutta ei miehen. Käske isän lukea sitä minulle, minä sen tapan. Se ei puhu. Minä olen itse oma lakini* (--) (Ku 53). Kullervo pyrkii hyvään, uhoaa ja on kahlehdittu, sen sijaan sisar tekee pahaa ja on vapaa. Tosiasiassa sisarella on oma lakinsa, hän toteuttaa sitä mistään muusta välittämättä, hän toteuttaa omaa tapaansa asettaa todellisuutensa primaarin asemaan.

Kullervon tarinassa äidin tarkkaileva läsnäolo rakentaa Kullervon ja hänen sisarensa vastakohtaisuutta. Hierarkian rakentuminen vertautuu varsinaiseen rikokseen, sukurutsaan.²¹¹ Haavikon tulkinnassa Kullervo kuitenkin on kerrottu niin hyväksi kuin hänen on mahdollista olla. Sisarta taas kukaan ei nuhtelee, kaikkein vähiten tämä itse kokee syyllisyyttä. Kullervolle sisar ei olekaan vertainen, vaan käyttää häntä hyväkseen. Samanaikaisesti petetty Kullervo miettii, miksi joku ihminen ylipäänsä voi tuntua tutulta: *On se outo. Kuin itsensä tapaisi, tietämättä, kuulisi oman äänensä. Se on samanlainen kuin minä, mutta nainen.* (Ku 50.) Vihaa ennakoiva Kullervo kohtaa vihaa kaikkialla, kun taas sisar kohtaa ainoastaan rakkautta. Hänen kuvataan iloitsevan suhteesta, ja hän myös viettelee Kullervon uudestaan. Sen sijaan äiti ja Kullervo ovat kumpikin omalla tahollaan tietoisia rikoksesta. Tässä tuomitsijoihin ja tuomittuihin jakautuvassa todellisuudessa sisarella on yksityinen todellisuutensa. Kullervon viettelijänä hän on ikään kuin erillisellä tasolla liikkuva kolmas jäsen myyttisen todellisuuden mukaan rakentuneessa kahtiajaossa.

Myös muussa Haavikon tuotannossa tällaisia kolmansia jäseniä on.²¹² He kuvastavat syystä tai toisesta johtuvaa erillisyyttä vallitsevasta järjestyksestä. Menestyksekkään perheen tuhoutumista kuvaavassa näytelmässä *Brotteruksen perhe* (1969) kolme Brotteruksen tyttäret solmii tai suunnittelee avioliittoa: ensimmäinen tytär solmii avioliiton vanhan, ahneen ja kieron virkaheiton tuomarin kanssa ja toinen taas juopon papin kanssa. Nämä kaksi avioliittoa ovat nopeasti ja kevein perustein, kuin harhaluulon vallassa solmittuja, ja ne osoittautuvat kestävämmiksi. Sen sijaan näytelmän lopussa kolmas tytär aikoo avioliittoon kaltaisansa nuoren miehen kanssa. He ovat perustamassa yhteistä elämäänsä vähin eväin, mutta tilanteensa ymmärtäen:

Johan Hartlin: En minä ihmettele vaikka sinusta on tullut vähän katkera kun sinä olet tämän kaiken nähnyt.

²¹¹Haavikolla sukurutsa-aiheen käsittely on jatkunut 1990-luvulla teoksissa *Fleurin koulusyky* (1992) sekä *Anastasia ja minä* (1994). Edellisessä teoksessa sukurutsan motivoi koulutyön halu luoda oma todellisuutensa, jälkimmäistä taas Venäjän vallankumous, joka liittyy tsaariperheen lapset Anastasian ja Aleksejn yhteen. Sukurutsa kuvastaa osaltaan tiivistä ja vääränlaista yhteyttä perheen sisällä. Samankaltaisen aiheen tarkastelu ilman sukurutsa-aihetta jatkuu teoksessa *Pahin ja paras* (1996).

²¹²Myös Aarne Kinnusen *Syvässä naurussa* on mainittu termi kolmas jäsen, mutta toisessa merkityksessä. Kinnusella kolmas jäsen sijoittuu traagisen ja koomisen maailmankäsityksen summaksi tai niiden ulottumattomiin. Kinnusen mukaan Haavikon tragedioiden kolmas jäsen on heikko. (Kinnunen 1977, 157.) Haavikon myyttisissä teoksissa kolmas jäsen on tekstuaalisesti ulkopuolinen kahtiajakoon perustuvan dynamiikan osoittaja.

Charlotta: Olen minä nähnyt kun minun äitini rakastui viisi vuotta sitten. Rakkaus on julma asia. Minä olin niin nuori että minä vain kuulin enkä ymmärtänyt, mutta nyt se kaikki on minussa ja minä kuulen ne kaikki äänet, joita talo oli täynnä. Rakkaus on julma asia. Minä olen alkanut pelätä sitä. Mutta sitä ei saisi pelätä.

Johan Hartlin: Meidän täytyy oppia toisten erehdyksistä.

Charlotta: Ai että pitää tehdä ihan omat erehdykset, ihan itse, niinkö?

Johan Hartlin: Sinun ei pitäisi enää puhua äidistäsi ennen kuin osaat puhua hänestä asiallisesti. Kyllä minä tiedän. Minun isäni hirtti itsensä. Sinun äitisi lähti pois ja murhattiin maantiellä. Sinun isäsi kokosi rahaa niin että se teki hänet sokeaksi, ja hän kavalsi rahaa. Katso nyt näitä ihmisiä meidän ympärillä. Minun veljeni vihittiin sinun sisaresi kanssa, ja minun veljeni on retku. Anna Katarina meni Pomoellille joka on vanha. Me emme voi sanoa heille mitään. Me olemme hiljaa. Maailmassa pitää olla jotain oikeata, jotain kohtuullista, jotain mikä ei ole aivan mahdotonta.

Charlotta: Mutta mitä meille sitten enää jää. Jos sinä vaadit liikaa.

Johan Hartlin: Meille jää ylpeys, seitsemäs kuolemansynti joka kestää kaiken. Se ei ole mistään riippuvainen. Se ei koskaan petä sinua ja minua. Se ei koskaan petä meitä. Se tekee meistä miehen ja vaimon. Nämä ihmiset, meidän kummankin vanhempamme ja meidän sisaruksemme ovat vieneet meiltä melkein kaiken. Minä en ole koskaan ollut nuori etkä sinäkään oikein ole nuori tyttö. Sinä tiedät sen itsekin. He eivät antaneet meidän olla nuoria, koska heistä itsestään ei koskaan tullut aikuisia. Meillä ei ole muuta. Ehkä se riittää. (s. 66-67).

Brotteruksen perheessä kerrotaan toistona eletyn ja rakennetun elämän kestättömyys ²¹³. *Kullervon tarinassa* Kullervon sisaresta on tehnyt erilaisen ja muita tietoisemmän se erityinen rakkaus, jota hän on saanut vanhemmiltaan. Kun hän oivaltaa erilaisuutensa suhteessa Kullervoon, hän päätyy käyttämään tätä hyväksi ja siten kasvattamaan hallinnantunnettaan entistä suuremmaksi. Siten Kullervon sisarkin tekee itsensä, mutta *Kullervon tarinan* kerronnasta näkymättömissä. Vallitseva maailmanjärjestys kuitenkin mitätöi sisaren yrityksen itsensä ja kohtalonsa tekemiseen.

17.4. Rutto

Kalevalan sisaren turmelemisesta kertovassa 35. runossa Kullervon sisaren kerrotaan metsässä juoksevan jokeen huomattuaan turmelijansa olevan veljensä. *Kalevalan* Kullervo-kertomuksessa ei siis esiinny ruttoa, pahan ja intohimon tautia. Sen sijaan Haavikon *Kullervon tarinassa* ruton huomataan tarttuneen sisareen, kun tämä on toistamiseen vietellyt Kullervon. Juuri kun Kullervo on saanut pestyä kätensä eli vertauskuvallisesti puhdistauduttua (mikä sekin on merkki Kullervon oikeuden tunnosta), vahvatahtoinen sisar houkuttelee hänet uudestaan luokseen. Tämän todellisen, verhotun pahuuden rinnalla Kullervo jää heikommaksi:

- *Pesin käteni ruoholla vihreiksi, hiekalla hankasin, tuhkalla pesin valkeiksi, kuivasin ne tulen edessä, Kullervo sanoo.*

²¹³Näytelmässä käy ilmi, että rakennettu vahvuus on näennäistä eikä kestä aikaa. Tuomari Pomoell luonnehtii nimeuvosta: Brotterus (--) tavoitteli jotain mitä kukaan ei voi saada. Kai sekin haki jotain järjestystä, tai jotain, en minä tiedä. Niin, se katsoi taakseen. Sitä minä tarkoitan. Se tappeli äitinsä Viipurissa olleesta talosta, niin kuin sinä kai tiedätkin, ja saihan se lopulta vuokraa koko siltä ajalta minkä se oli ollut suuren sodan jälkeen komendantilla, yli viisisataa ruplaa. Mutta siihen sen ajoivat vain äitinsä puheet siitä elämästä jota siinä talossa oli vietetty. Se katsoi taakseen. (--) Mutta jos mies katsoo taakseen, niin siellä on takana aina avoin valmis hauta. (s.41).

- *Tule nukkumaan, tyttö sanoo, sisar.*
- *Tule, vaiko mene, Kullervo kysyy. - Tässä talossa on oudot sanat, kiero kieli.*
- *Tule, minä sanon, tule nukkumaan jo. Minun kanssani. En minä miestä muuta varten pyydä, sisar sanoo.*
- *Sanotko sinä sen vaiko kuulenko minä sen, Kullervo kysyy.*
- *Sanoin jo, tyttö sanoo, - sinä kuulit. (Ku 52-53).*

Kullervon tarinan Kullervo menee toiseen kertaan houkuteltona uudestaan sisarensa vuoteeseen - tätä houkuttelua ja toista kertaa ei ole *Rauta-ajan* Kullervo-osiossa. Toistuvien tekojen ja laajemmin myyttisesti maailman toiseen kertaa tekemisen filosofia alkaa toistuessaan tähdentyä *Kullervon tarinassa*. Toinen kerta tarvitaan, jotta sisaren valta Kullervon mieleen saataisiin teoksessa näytettyä. *Kullervon tarinan* Kullervonkin kohtalossa nähdään, että Haavikon teoksissa toinen kerta ei milloinkaan korvaa tai vastaa ensimmäistä. Ensimmäinen kerta metsässä on Kullervon näkökulmasta ollut erehdys, silkkää sattumaa, josta hän ei voinut olla tietoinen. Toisen kerran sisarensa kanssa nukkuessaan Kullervo syyllistyy tietoiseen rikokseen. Sisaren tahdosta tulee Kullervonkin tahtoa: kysymys sanotko sinä vai kuulenko minä tähdentää heidän tahtojensa yhteyttä, jota sisar johdattaa. Sukurutsaisella tavallaan he toteuttavat parillisuuden eli kaksosuuden filosofiaa, myyttistä jo syntymässä asetetun elämäkulun toteutumista.

Kullervon tarinassa sukurutsaan houkuttelijana on nuori ja näennäisen viaton tyttö, aivan kuten Haavikon teoksessa *Fleurin koulusyksy* (1992), jossa Fleur, 14-vuotias koulutyttö, käyttää seksuaalisesti setäänsä hyväkseen ja myös perii setänsä tämän hukuttua kahluultaaseen. Fleurille sukurutsainen suhde on vallan väline ja keino päästä elämässä eteenpäin. Pieni tavallinen perhe ei riitä hänen toimintakentäkseen. Pakkomielteinen elämässä etenemisen pyrkimys esiintyykin Haavikon teoksissa osana väärää luovaa eli fasistista persoonallisuutta. Haavikon teoksissa sukurutsainen suhde syntyy joko henkilöitä riivaavasta tarpeesta sitoa perheenjäsen omaan yhden todellisuuteen tai tarpeesta säilyttää perheyhteys ulkoisen uhan edessä. Vastaavanlaisia heikon miehen ja vahvan naisen liittoja Haavikon tuotannossa on paljon. Esimerkiksi näytelmässä *Kilpikonna* (1968) kuvataan keskenkasvuisen, kehityksessään keskeytyneen Nikolain ja hänelle liian ison ja itsenäisen Marian liitto, joka päättyy Nikolain kuolemaan ja Marian kamppailuun edistyksellisestä elämästä jälkeenyäämistä vastaan.

Ennen maailmantuhhoa Kullervo päätyy vielä kerran kamppailemaan maailmanmenoa vastaan. Kun sukurutsaisesta suhteesta on tullut Kullervolle tahallinen, hän ajautuu yhä enemmän ristiriitaan ja kapinaan vanhempiansa vastaan ja alkaa suunnitella itsensä tappamista. Äiti vastaa: *Jos odotat. Jos ei tarvitse. Tyttö toi ruton taloon, siinä on rutto, keitin sille keitoksen yrteistä ja kasveista, ne joko ruton tappavat tai se niistä paranee ja saa hyvät voimat. Tyttö menee kohta. Se oli sen elämä.* (Ku 54). *Kullervon tarinassa* ei kerrota, mistä ja miten rutto on tullut, se vain kuuluu sisareen ikään kuin hänen ominaisuutenaan. Kulkutaudista kuultuaan Kullervolle tulee hätä ja kiire. Hän alkaa käydä kuoleman kanssa kilpaa maailman hallinnasta ja oikeudesta :

- *...alkavat kuolla ihmiset, ennen aikojaan. Minä tahdon miekan, isän miekan, takin ja*

saappaat. Lähden tappotielle, lähden ennen kuin ehtivät kuolla. Jos kerta on kohta jo monella kiire pois tästä maailmasta, on minulla kiire ehtiä ennen. Minun on ne tapettava ennen kuin ehtivät itse kuolla. (Ku 54).

Isän sotavarusteet vihdoin liittävät Kullervon perheensä menneisyyteen. Kiven *Kullervossakin* miekka ja sota-asu on sankaruutta tähdentävä vapaan miehen tunnusmerkki (Kinnunen 1967, 102). Haavikon Kullervon ehdoton päätös taas tekee hänestä myyttisen oikeuden tekijän (vrt. 3. taso), kun hän lähtee toiseen kotoon Untamolaan. *Niin putosi koti silmistäni* (Ku 54), kuvaa Kullervo tuloaan kotoaan metsän halki Untamon pihaan. Hän sytyttää Untamon talon tuleen ja tappaa miehet. Hän säästää ainoastaan Untamon vanhan koiran, itseään paremmin kohdellun. Kuolema ja rutto on kuitenkin Kullervo nopeampi, sillä takaisin vanhempiensa kotiin palattuaan hän löytää talon kylmänä ja tyhjänä, vesikin on saavista juotu kuolevien janoisiin suihin. Kun *Kullervon tarinassa* Untamon talo tuhoutuu ulkoiseen uhkaan, tuleen, se symboloi Kullervon siellä kokemaa kuumaa ja polttavaa vihaa. Kalervon talo taas tuhoutuu kylmään, ihmisten sisällä vaanivaan sairauteen, ruttoon, ja se kuvaa Kullervon kotonaan kokemaa välinpitämättömyyttä ja kylmyyttä. Kullervon tarinassa jo valmiit talot, aiemman sukupolven aikaan saamat asumukset, ovat polttavan vihan tai kylmyyden paikkoja, sen sijaan kolmantena paikkana metsä, jota kukaan muu ei ole vielä asuttanut, on toiminut rakkauden mahdollistajana.

Kullervon tarinassa toistuu myös kuva tavoittamattomasta todellisuudesta, mikä *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* ja *Rauta-ajassa* on lähinnä ollut naishahmoisen rikkauden, etenkin sammon kuva. Ahtaaseen maailmaan suljetulle Kullervolle taivas on korkeuden kuva, jota hän ei pysty tavoittamaan. Sen sijaan esimerkiksi *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* venekunnan soutualus saa lopulta siivet ja lentää. Metamorfoosiin viittaavan matkan tarkoitus on johdattaa sankarit myyttiseen, jumalalliseen sankarinkunniaan. *Kullervon tarinassa* lentämisen mahdollisuus on korosteisesti poissa, kun Kullervo rakentaa korpeen maailmanaidan, jonka yli yksikään lintu ei pääse lentämään. Hetkeä ennen itsensä surmaamista Kullervo kuitenkin näkee taivaan, nyt kun maailmassa ei ole enää muita ihmisiä ja hän voi vapaasti kävellä pihamaalla: *Kaunis päivä, kun se laskee. Kaunis piha, puita, taivasta kohti, siellä on taivas, tyhjä aukko. (Ku 55-56).*²¹⁴

Kullervon tarinassakin näkeminen on merkityksellistä ja vertautuu ymmärtämiseen aivan kuten *Rauta-ajassa* maailma peittyi hämärään, joka estää pimeyttä näkymästä: sataa lunta, joka pehmentää pimeyden. *Kullervon tarinan* ja *Rauta-ajan* Kullervo-osion kuuma ja kirkas päätös rinnastuu *Rauta-ajan* loppuun, jossa menneisyyden torjumien henkilöiden kohtaloksi tulee jäinen hyhmä. Sen sijaan *Kullervon tarinan* lopussa esiintyvä maailmanpalon kuva on häikäisevän kirkas, minkä kirkkauden saa aikaan myyttinen yksi totuus, säälimättömän oikeuden ja koston ehdottomuus. Tulen elementti toimii *Kullervon tarinassa* syklisenä menneisyyteen palauttavana voimana. Teoksen lopussa Untamon kotitalo tuhoutuu palaen kuten Kalervon talo aiemmin

²¹⁴Samanistisessa maailmankuvassa taivasaukko on keskellä maailmaa korkean puun tai pylvään päästä ammottava väylä toiseen todellisuuteen eli jumaluuden maailmaan, jonne samaani tai kuolleen ihmisen sielu saattoi lentää linnun hahmossa. Se kuvasi ylitettävää maailmanjärjestystä ja samalla rajoja, jotka määrittävät ihmisten elämää.

Untamon polttamana. Mutta kun paha teko on kostettu pahalla, maailma on autio ja elämä on kadonnut.

Joissain maailmanpalosta eli ekpyrosiksesta kertovissa myyteissä voidaan palata tuhosta uuteen aikaan, kuten Hesiodoksenkin mytologiassa raudan ajan jälkeen. Esimerkiksi Platon esittää *Timaios*-dialogissaan näkemyksen maailman aika ajoitin tapahtuvasta puhdistumisesta siten, että vedenpaisumuksen kaltainen valtava tulipalo polttaa kaiken olevan ja mahdollistaa uuden elämän:

[T]e helleenit olette kaikki ikuisia lapsia. (--)Te olette aina nuoria sielultanne, sillä teillä ei ole ainoatakaan mielipidettä, joka olisi peräisin todella vanhoilta ajoilta, eikä teillä ole iän harmaannuttamaa tietoa. Siihen on syynsä ja se on tämä. Monesti ja monella tavalla on tuho kohdannut ihmisiä ja tulee vastakin kohtaamaan. Suurimpia tuhon syytä ovat tuli ja vesi, mutta on olemassa lukemattomia pienempiäkin. Teilläkin kerrotaan tarinaa siitä, kuinka (--) valtava tulipalo pitkin väliajoin aiheuttaa hävitystä maan päällä. (--) Ja kun tavanomaisen vuosien kierron jälkeen taivaasta lankeaa teidän päällenne tuhoava vesivirta kuin rutto, se jättää elämään ainoastaan kirjoitustaitoon ja runoperinteisiin perehtymättömät. Niin te, alkaen kaiken alusta, olette jälleen nuoria ettekä tiedä mitään siitä, mitä teidän omassa maassanne tai meidän maassamme on muinoin tapahtunut. (Platon: *Timaios*, 22b, 23b, suom. A.M. Anttila.)

Platonilla tuhon ja unohduksen tarkoituksena on auttaa ihmiskunta uuteen aikaan ja uuteen alkuun. Samalla ankara tuho motivoidaan, kun sen tarkoitus kuvataan hyväksi. Mircea Eliaden mukaan Rooman ja Bysantin alueilla (n.100 eKr-300 jKr) oppi maailmanpalosta liittyikin optimistiseen käsitykseen maailmankaikkeuden elinsykleistä; katastrofit kuuluivat sen mukaan osana ikuisen maailman luonnolliseen syntyminen ja kuoleminen kiertoon (Eliade 1992, 75-76). Tuhoutumiseen liittyvä (yksilön) pelko ja kärsimys selittyi uusiutumisen välttämättömyydestä. Maailmanpalosta kertova myytti saattoi jopa lohduttaa, sillä tulen uskottiin olevan perimmältään hyvä: se uudisti maailman (apokatastasis) ja puhdisti sen korruptoituneesta tilasta, eikä hyvillä ihmisillä ollut tarvetta sitä pelätä (emt, 106). *Kullervon tarinassa* puolestaan tuhoutuvat niin hyvät kuin pahatkin, kollektiivisesti käsitettynä koko ihmiskunta. Silti tulisyntyinen Kullervo on sepän emännän ohella teoksessa ainoa, joka ei tuhoudu Kullervon sytyttämään tuleen tai ruttoon, mikä viittaa heidän molempien suhteelliseen hyvyteen ja viattomuuteen.

Toisaalta *Kullervon tarinan* tuli merkitsee myös viimeistä vapautta. Luonnon orgaanisessa kiertokulussa kiinteän aineen palaminen eli hapteen yhtyminen merkitsee sen syklistä paluuta palamisjätteenä ilmaan, vapaampien molekyylien tilaan. *Rauta-ajassa* oleellista osaa näyttelevät eri malmit, rauta ja kulta, jotka molemmat syntyvät ja puhdistuvat tulella, *Kullervon tarinassa* taas on neljä alkuainetta, maa, ilma, vesi ja tuli. Näissä elementeissä elämä kiertää: Kullervo kylvää maata ja rakastaa maan kiviä, emäntä hukkuu suohon, Kullervon kuoleva kotiväki juo (elämän) veden janoonsa aivan kuten Kullervokin joi saavista vettä sepän emännän talossa. Untamolaan tehty murhapolttoli Kullervon aiheuttama roihuava maailmanpalo palauttaa aineet toistensa yhteyteen ja samalla Kullervon kohtalon sille aiottuun uomaan. Alkuaineiden välityksellä yksinäisyyteen ja erillisyyteen sidottu Kullervo myös liittyy osaksi (elotonta) ympäristöään. Hän ei voinut liittyä ihmisten yhteisöön, vaan säilyi loppuun asti tulen lapsena. Siten Kullervon elämä palaa syklisesti alkuunsa, samanaikaisesti synnyttävään ja tuhoavaan tuleen. Edelleen *Kullervon tarinan* tuli liittyy

myös fasistiseen (alkemistiseen) ideaan puhtaasta olemuksesta.

18. Kaksi näkökulmaa Haavikon Kullervo-myytin tulkintaan

18.1. Kullervon angst: Ahtaus ja viattomuus

Tarkastelen vielä Haavikon Kullervo-myytin tulkintaa kahdesta eri näkökulmasta. Ensinnä käsittelen Kullervon henkilöä, jossa Haavikon tulkintana kuvastuu primaari kokemustodellisuus. Toiseksi käsittelen Kullervo-myytin merkitystä *Kahdenkymmenen ja yhden, Rauta-ajan ja Kullervon tarinan* muodostamassa kokonaisuudessa, jolloin näkökulma on erityisesti teosten rakenteessa.

1970- ja 1980 -luvun Kullervo-tulkintoillaan Haavikko tuo myytin osaksi modernia todellisuutta. Pirkko Alhoniemen mukaan juuri Kullervo-myytti on osoittautunut merkitykselliseksi suomalaisen taiteen kasvualustaksi (Alhoniemi 1987, 178). Hän vertaa perisuomalaiseksi käsitetyn Kullervon tulkintoja vilkasverisestä viikinkihahmosta Lemminkäisestä esitettyihin tulkintoihin ja toteaa, että jo alkuvaiheista lähtien *Kalevalasta* aiheensa ammentava suomalaisen kirjallisuuden, musiikin ja kuvataiteen perinne keskittyi erityisesti Kullervo-aiheeseen. Merkitykselliseksi osoittautui myytti, joka voi toimia sekä maailmanselityksen että itsetuntemuksen välineenä. (emt, 178.) Jos 1800-luvun Kullervo-myytin kirjallisia tulkintoja innoitti Kullervossa vapaasyntyisen taistelu orjuutta vastaan, nyt sama myytti on mahdollista käsittää mytologisena kuvauksena individualismin jälkeisestä, jo pakonomaiseksi tulleesta erillisyydestä.

Kun Aleksis Kiven *Kullervossa* (1864) Kullervo kertoo orjatoverilleen Kimmolle tarinan ahtauteen suljetusta vangista, vankeus kuvastaa Kullervon itsensä henkistä liikkuma-alaa, sitä, millaiseksi hänet on tehty.²¹⁵ Myös Haavikon *Kullervon tarinassa* Kullervon luonne ja kohtalo on peräisin häneen vaikuttavasta suvun vihanpidosta, joka on määrittänyt Kullervolle ahtaan, lähes olemattoman elintilan, eivätkä Kullervon yritykset hyvään pysty muuttamaan tätä. Haavikon *Kullervon tarinassa* yhdistyy yritys-erehdykset ja *angst*, todellisuuteen vaikuttamisen mahdottomuus. Sen sijaan Aleksis Kiven Kullervolla on onnettomasta kohtalostaan huolimatta mahdollisuutensa, jollei elämässä niin sitten kuoleminen jälkeen, sillä Kiven näytelmässä maailmassa on (jumalallisia) voimia, jotka voivat edelleen auttaa onnettomia ihmisiä. Kiven *Kullervossa* Kullervon äidin haamun ja hyvän hengen Sinipiian välinen keskustelu käydään viimeisessä näytöksessä, jossa levoton äiti anelee Sinipiikaa vetoamaan jumaliin, jotta nämä armahtaisivat hänen poikaansa. He keskustelevat siitä, onko Kullervo viaton vai syyllinen, onneton olosuhteiden uhri vai jo syntyään peto:

²¹⁵Kullervo: Kimmo, oletko vangista vuorella kuullut? On teräsvuori, joka tuhansia penikulmia korkeuteen kohoaa, tuhansia tunkee syvyyteen ja sama on sen leveys ja pituus. Keskellä tätä vuorta, sen sydämessä löytyy komero, niin pieni, että vanki, joka siellä näantyy, tuskin kymeröissä mahtuu siinä istumaan, eikä läpeä niin suurta, että hyttyinen hengittää taitaisi, juokse tästä ulos raikkaaseen ilmaan. Tähän kuumaan ahtauteen vanki ainiaksi tuomittiin, sillä kuolla ei hän saa, vaan tukahtua ikuisesti täytyy, ja ikuisesti enenee kolossaan tulinen kuumuus. Niin hän kauvas kätkeytyssä kammiossaan asua saa vuosituhansien kuluessa; mutta tämä on tuska. (Kivi 1922, 11.)

Sinipiika: (--) Poikas, emo koito, on itse syypää kohtaloonsa kovaan.

Haamu: Ei muistele syitä äiti, hän lastansa lempii vaan. - Armas impi, hän viatonna rinnoillani maannut on.

Sinipiika: Silloin karitsa viaton, nyt verellä tahrattu peto. (Kivi 1922, 100).

Aarne Kinnusen mukaan Kiven Kullervon viattomuuden ja pahuuden ristiriita voidaan selittää siten että kun henkilölle säädetty kohtalo alkaa paljastua tapahtumissa ja teoissa, henkilökin muuttuu viattomasta pahaksi ja hänessä jo olevat voimat pääsevät näkyviin (Kinnunen 1967, 107). Kinnusen näkökulmaa voidaan ymmärtää hänen valitsemansa lähtökohdan mukaan: tragedian säännönmukaisuudet tekevät sen traagisen henkilön, jolloin henkilön täytyy välttämättä erehtyä ja syyllistyä pahoihin tekoihin, vaikka hän luonnostaan olisikin taipuvainen hyvään. Hyvä puolestaan ei voi toteutua rappeutuvan maailman antamissa kehyksissä. Muutenkin Kiven *Kullervon* maailma on lempeämpi Haavikon *Kullervon tarinaa*, sillä Kullervon saama rangaistus samalla mahdollistaa armahduksen. Kullervon ruumiin ääreen kokoontuneet Väinämöinen, Ilmarinen ja Lemminkäinen pohtivat yhdessä, miten suhtautua onnettomaan Kullervoon, jolloin Ilmari armahtaa vainajan: *Elkөөn kiroukseni hautaansa painako. Rauha hänelle!* (Kivi 1922, 106). Kiven ymmärtämättömän Kullervon vaiheita ja sielutilaa kuvaavat muut henkilöt, jotka näytelmän kokonaisuudessa asettuvat tietoisuudessaan vastakohtaisiksi suhteessa traagiseen sankariin Kullervoon.

Saman periaatteen mukaan Aleksis Kiven *Kullervon* Kullervo ei ole koskaan aivan yksin, vaan hänellä on orjana ollessaankin kosketus toiseen ihmiseen. Kullervon orjakumppani Untamoisen talossa on Kimmo, joka toisin kuin Kullervo on säätyäänkin orja ja siksi teoksessa luonteeltaan Kullervoa alhaisempi. Näytelmän loppupuolella kerrotaan, että juuri Kimmo on lietsonut Kullervoa vihaan.²¹⁶ Kimmossa Kiven Kullervolla on peilikuva, joka on opettanut häntä orjan katkeruuteen. Edelleen *Kalevalassa* ja Kiven kuvaamassa yhteisössä on sellaisia auktoriteetteja, jotka ymmärtävät Kullervoa ja ilmentävät oikeaa maailmanjärjestystä myös siinä, että he tietävät Kullervon mahdollisuuksien rajat. *Kalevalassa* Kullervosta kertovien runojen päätteeksi osoitetaan hänen todellinen paikkansa ihmisyhteisössä, vaikka hän ei eläessään sen pariin kyennytkään sopeutumaan. Väinämöinen selittää Kullervon jo kuoltua tämän onnetonta kohtaloa ja varoittaa samalla kohtelemasta lapsia kaltoin:

*Elkötte, etinen kansa,
Lasta kaltoin kasvatelko,
Luona tuhman tuuittajan,
Vierahan väsyttelijän!
Lapsi kaltoin kasvattama,
Poika tuhmin tuuittama
Ei tule älymähän,
Miehen mieltä ottamahan,*

²¹⁶IV. näytöksessä Kullervo sanoo: Kimmo, elä mua härsyttele. - Taitaisinpa sanoa että kaiken tämän saatoit matkaan sinä. - Muisteles, kuinka ollessamme Untolassa, sinä mieltäni alati kumentelit, mulle vihan kielellä kertoen Unnon koiruuksista isääni kohtaan, ehkä syytä löytyi heistä molemmista. - Se ikä jona sauhuuvasta kodosta ma vietiin Untolaan, se vielä kerkeästi unohtaa menneet pahat. (--) jos vihan sytytetyn kipenän sinä povessani sammumaan laskenut olisit; mutta katsos, päinvastoin sä puhalsit sen liekiksi, joka riehuu vielä. Ja V. näytöksessä Kimmo kysyy Kullervolta: Mikä voima sun suosta nosti, johon vuosia kymmeniä sitten sun syvälle hautasin? (Kivi 1922, 74, 97.)

*Vaikka vanhaksi eläisi,
Varreltansa vahvistuisi. (Kalevala 26: 351-360)*

Kalevalassa Kullervosta kertova tarina päättyy rationaaliin selitykseen: toisenlaisessa ympäristössä Kullervon kohtalo olisi voitu välttää²¹⁷. Samalla epäonnistunut sankari vapautetaan syyllisyydestä siten että hänet nähdään osaksi turmelevaa ympäristöään. *Kalevalassa* viisautta edustavan Väinämöisen selityksen mukaan lapsuus määrittää henkilön myöhemmän elämän. *Kalevalassa* ymmärrys maailmasta ja sen aiheuttama turvallisuus syntyy myyttisissä selityksissä, niiden kautta otetaan maailmassa vaikuttavat voimat hallintaan.

Mircea Eliaden mukaan myyttisessä todellisuudessa elävälle ihmiselle mikä tahansa kärsimys tulee siedettäväksi, kun sille löytyy (tulkitaan) syy ja merkitys. Siten myyttinen ajattelu pyrkii osaltaan poistamaan absurdia kärsimystä. (Eliade 1993, 83.) Haavikon *Kullervon tarinassa* Kullervo itse ja tuhoutuva sepän emäntä ovat ainoita, jotka tulkitsevat Kullervon kohtaloa. Muuten hänellä ei ole ymmärtäjiä eikä auttajia, ei rakastavaa äitiä tai heeroksen esimerkkiä tarjoavaa isää, ei henkiä tai jumaluuksia, jotka säätäisivät hänen elämänsä vaiheita. Haavikon Kullervon kuolemakin tapahtuu autiossa maailmassa, josta kaikki muut ovat jo kuolleet joko Kullervon tai ruton tappamina. Tuomion, vapautuksen tai armon armon antajia ei siis *Kullervon tarinassa* ole, eli Kullervo ei mitenkään kykene vapautumaan häntä vainoavasta kohtalosta. Siten kysymys Haavikon Kullervon henkilökohtaisesta syyllisyydestä on perimmältään absurdi, sillä muutokseen ei *Kullervon tarinassa* ole mahdollisuuksia.

Jotta ristiriita Kullervon henkilössä säilyisi, hänen on itse vapaasta tahdostaan tehtävä tekonsa, jotta ne olisivat olemassa, ja samalla oltava tietämätön tekojensa todellisesta luonteesta, jotta hänen viattomuutensa säilyisi. Kullervon halu saattaa oikeutta maailmaan on *Kullervon tarinassa* lähtökohtaisesti hyvä pyrkimys, mitä kenelläkään muulla henkilöllä sepän emäntää lukuunottamatta ei ole, mutta sen toteutumistavat ovat hirvittävät. Untamo ja hänen emäntänsä vihaavat, hyvä sepän emäntä kuolee, sisar houkuttelee sukurutsaan ja vanhemmat metsässä pitävät pientä maailmaansa pystyssä hellimällä tytärtään, tuhopoltossa kadonneesta ja nyt löytyneestä pojastaan välittämättä. Tässä todellisuudessa oikeutta tahtova Kullervo on keinoton. Hän lamaantuu tekojensa epätodellisen tuntuisista vaikutuksista ja ahdistuu, sillä hän ei pysty vaikuttamaan ympäristöönsä haluamallaan tavalla, ei uudelleen luomisella eikä vanhan korjaamisella (kostolla).

Vaikka *Kullervon tarinan* moniäänisessä monologiassa ääniä on monta ja Kullervoita itseäänkin kaksi, lopulta Kullervon kohtalona on olla tavoittamatta ketään toista. Näin Kullervo tilittää hetkeä ennen itsensä surmaamista: *Itseni täältä löysin taikka tapasin joka oven takaa, joka portin perästä. Miten minä tähän tulin? - Kasvoin pöydän alla, kasvoin pöydänreunan tasalle, kasvoin pöytää korkeammaksi; olin aina jaloissa, hampaissa, silmissä, olin poika, siitä tehtiin Kullervo.* (Ku 56.) Tehty itse kääntyy Kullervoa vastaan. Monologi viittaa myös siihen, miten vaikea Kullervon on

²¹⁷Aarne Kinnusen mukaan *Kalevalan* näkemys noudattaa rousseaulaista kasvatusoptimismia, toisin kuin Kiven *Kullervon*, jossa Kullervo tulee pahaksi omien ratkaisujensa myötä (eikä häntä olisi siis voinut kasvatuskaan auttaa) (Kinnunen 1967, 111).

ottaa vastaan toisten tarjoamaa informaatiota: lopulta hän tulkitsee aina omaa mielensisäistä todellisuuttaan. Yksinolo on sitäkin merkityksellisempää, kun kysymyksessä on näytelmämuoto, jossa kieli muotoutuu repliikeistä. Aarne Kinnunen toteaa, että Haavikon näytelmissä henkilöiden yksinolo on merkityksellistä ja yksinoloa myös arvotetaan: perusajatus on, että yksin jäädessään ihminen tuhoutuu (Kinnunen 1977, 86, 89). *Kullervon tarinan* Kullervon yksinpuhelu on varovaista ja kaikesta kolhiintuvaa, mutta hallitsemattomana hädän tai onnen hetkenä vailla logiikkaa vuolaana ryöppyävää.

Yksin ja tapahtumisen kohteena oleminen synnyttävät Kullervossa ahdistuksen. Suhteessa myyttiseen todellisuuteen ahdistus on leimallisesti sekundäärin todellisuuden synnyttämä tunne, mikäli primaari käsitetään osallisuudena, mielekkyytenä ja merkityksellisyyden kokemuksena. Ahdistus on vastakohtainen myyttiselle harmonialle, joka nojaa tiedostamattomaan tietoon. Sen sijaan Kullervolle kaikki kokemukset palautuvat häneen itseensä heijastaen hänen tyhjyyttään ja erillisyyttään yhdeksi aidatun todellisuutensa sisällä. Siten ahdistus on eräänlaista käänteistä itsekeskeisyyttä. Kun minä ei löydä maailman merkitystä ja mielekkyyttä itsestään, seurauksena on ahdistus *olemisen tapana*. Toisaalta ahdistus myös vertautuu myyttiseen todellisuuteen siten, että ne molemmat perustuvat vaillinaiseen subjekti-objektisuhteeseen kokijan ja koetun tai koetun ja kokijan välillä. Siten myöskään analyytinen kokemuksen erittely ei aina ole mahdollista.

Ahdistuksen filosofia tähdentää sen syitä. Ahdistusta analysoinut eksistentiaalifilosofi Sören Kierkegaard toteaa, että angst eli ahdistus on odotuksen ilmaus. Ahdistus muuttaa tietoiseksi sen epätydyttävän tilan, josta ihminen toivoo pääsevänsä pois. (Kierkegaard 1964, 77.) Angst on erillisyyden kokemuksen huipentuma, mikä merkitsee puuttuvaa mahdollisuutta vaikuttaa epäsuotuisaksi koettuun tilanteeseen tai elämänkulkuun yleensä. Kierkegaard määrittelee angstin tilaksi, joka rakentuu ristiriitaisesti jonkin tunteen tai olotilan kokemisen mutta samalla sen ei-tiedostamisen tai ei-ymmärtämisen varaan. Kierkegaard kirjoittaa:

Tässä [viattomuuden] tilassa vallitsee rauha ja lepo, mutta samanaikaisesti myös jotain muuta, joka ei ole rauhattomuutta eikä sotaa; eihän ole mitään, minkä vuoksi taistella. Mitä se sitten on? Ei mitään. Mutta minkälainen vaikutus on ei-millään? Se tuottaa ahdistusta. Tämä on viattomuuden syvälinen salaisuus; viattomuus on samanaikaisesti ahdistuneisuutta. Haaveksien projisoi henki ympäristöönsä omaa todellisuuttaan, mutta tämä todellisuus on ei-mikään, mutta tämän ei-minkään viattomuus näkee aina itsensä ulkopuolella. (Kierkegaard 1964, 55.)

Kierkegaardin ahdistuksen filosofia pohjaa kristinuskoon, mutta näkemyksillä on kuitenkin psykologinenkin selitys (kristillisille synnin, armon ja syyllisyyden käsitteille ei ole suoria vastineita myyttisessä todellisuudessa). Vaikka Kierkegaard kuvasi ahdistuksen pohjimmiltaan perisyntistä johtuvaksi, hän erotti tämän kuitenkin ahdistuksen ilmenemisestä. Kierkegaardin ahdistuksen filosofian yhtenä lähtökohtana on objektiivisen ja subjektiivisen ahdistuksen erottelu: subjektiivinen ahdistus on ihmisen henkilökohtaista synnintuntoa, kun taas objektiivinen tarkoittaa sukupolven syntisyyden heijastumista koko maailmassa. (Kierkegaard 1964, 76.) Koska primaarissa kokemuksessa ei ole subjektiivisuutta tai objektiivisuutta, jäsentymättä myöskin jää, missä määrin ahdistuksen kokemukselle on syytänsä psyyken rakenteessa tai ympäristössä. Edelleen

ahdistukseen liittyvät viattomuuden, selittämättömyyden ja epätäydellisen olotilan tunteet liittävät sen (menetettyyn) primaariin kokemukseen. Epätäydellisen olotilan tunnistaminen taas on tarpeen, jotta sekundääri odotuksen ilmaus voi syntyä.

Siten ahdistuksen olotila rinnastuu menetyksen kokemukseen siinä, että se voi muuttaa primaarin viattomuuden tilan sekundääriksi tietoisuuden ja ristiriidan tilaksi. Kierkegaard kuvaa angstia vapauden ja potentiaalisten mahdollisuuksien tajuamisen todellisuutena. Mutta kun pelko kohdistuu johonkin tiettyyn kohteeseen, ahdistuksella taas ei ole varsinaista objektia (Kierkegaard 1964, 55, 81). Kun ahdistuksen syyksi nähdään synty (vrt. primaarin todellisuuden murtuminen), tämäkin itse asiassa viittaa peruuttamattomaan laadulliseen muutokseen, mikä puolestaan estää todellisen paluun luomisen viattomuuden tilaan. Kierkegaardin mukaan kaipuu ja odotus viittaavat siihen, että luominen on epätäydellisyyden tilassa (Kierkegaard 1964, 77). Kierkegaardilla ahdistus nousee Paratiisin jälkeisen tilan keskeiseksi ihmisolemuksen nimittäjäksi.

Edelleen 1900-luvun lopun sekulaarissa ajattelussa angst on mahdollista käsittää maailman ja yksilön tilaa kuvaavaksi myytiksi. Esimerkiksi Henri Broms on kuvannut modernin ihmisen angstia tämän vuosisadan mytologiana (Broms 1984, 188). Mytologisoitu ahdistus voidaan käsittää epäitsenäisen oireen kuvauksen sijaan ilmiönä tai laadullisena tilana itsessään, vailla tietoisia ärsykeitä olemassaolevaksi psyyken tilaksi.²¹⁸ Toisaalta Eero Tarastin mukaan myyttisessä maailmassa ahdistuksen pitäisi olla oire jostain saavuttamattomasta ja sen tulisi johtaa tätä tilaa purkamaan pyrkivään toimintaan, myyttiseen lunastukseen tai vapautukseen (Tarasti 1996, 73). Angstinen todellisuus ei kuitenkaan tunne mytologisia sankareita, jotka teoillaan saisivat angstin maailmasta poissaolevaksi, eli angstin syyhyn ei ole mahdollista vaikuttaa. Sen sijaan angstin aikakauden sankari on kokijan roolissa, eräänlaisena aikakauden ilmaston suodattimena ja henkisten merkitysten kannattajana. Angst on tunnetila, joka ei johda sen laukaisevaan tekoon tai toimintaan (Tarasti 1996, 71). Haavikon Kullervossa ilmenevät samanaikaisesti kaksi äärimmäistä tilaa, toisaalta angst pitkälle viedyn sekundääriin kokemustodellisuuden merkitsijänä ja toisaalta pakonomainen primaaria jäljittelevä todellisuuden tekeminen.

18.2. Kullervo Haavikon myyttisten teosten rakenteessa: Sankarista myyttiseksi agentiksi, tekijästä kohteeksi

Kullervo esiintyy niin *Kahdessakymmenessä ja yhdessä*, *Rauta-ajassa* kuin *Kullervon tarinassakin*. Kullervo-aiheeseen kahden ensimmäisen teoksen rinnakkaistarina kuuluu, ettei Kullervolla ole *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* ja *Rauta-ajassa* varsinaista kerrottua yhteyttä muihin sankareihin. Kuitenkin Kullervo-aiheen merkitys kummankin teoksen toiseksi viimeisenä osana on sitäkin

²¹⁸John Hick kirjoittaa kirjansa *Uskonnonfilosofia* esipuheessa: Eksistentialismin kielellä on taipumus olla sielun ahdistuksen kieltä. Se kuvaa kahdenkymmenennen vuosisadan kaupunkielämän teollistuneissa länsimaissa henkiseksi painajaiseksi, jollaiseksi sen kokevat ne ihmismiehet, jotka ovat akuuttisen herkkiiä perinteen rappeutumiselle, vakiintuneiden kulttuurimuotojen luhistumiselle ja ydinkatastrofin uhalle. (Hick 1992, 9.)

keskeisempi. Haavikon myyttisen teosten muodostamassa kokonaisuudessa yksilöllisyyden huipentuma Kullervo on samalla teosten rakenteessa myyttinen agentti, jonka esiintyminen kussakin tarkasteluni kohteena olevassa teoksessa ennustaa maailman tuhoa. Kullervo-myytti tähdentää tässä hetkessä tapahtuvan sijaan tai ohella laajempaa tapahtumaketjua syy-seuraussuhteineen ja muodostaa vastakohtan muulle tarinalle. Haavikon tulkintana Kullervossa vastakohtaistuvat myös myyttiseksi ja rationaalis-loogiseksi nimittämäni maailman selittämisen tapa. - Näkemykseni mukaan näiden ero ei ole itse selityksen luonteessa, vaan siinä, voidaanko selityksen avulla hallita symbolisesti selitettävää tapahtumista tai kohdetta. Kun myyttiseen kuuluu alkutilan täydellisyys ja palautettavuus, rationaalisessa muutos tapahtuu lineaarisessa ajassa.

Rauta-aika ja *Kullervon tarina* on julkaistu samana vuonna 1982. Selitys Kullervosta kertovan osion julkaisemiselle omana erillisenä teoksenaan on aluksi käytännöllinen. Kun *Rauta-ajan* Kullervoä käsittelevä osuus jäi kuvaamatta (televisioelokuvan käsikirjoituksessa se on viimeinen osa), oli luontevaa esittää hyödyntämättä jäänyt draamateksti kuunnelmana. Erillisenä teoksena julkaistu *Kullervon tarina* kuitenkin sisältää merkityksellisiä poikkeamia suhteessa *Rauta-aikaan*, ja lisäksi sen luonne erillisenä teoksena erillisyyden teemasta edellyttää tulkintaa omana teoksenaan. Itse asiassa toistamalla ja muovaamalla kansanrunouden Kullervo-hahmoa Haavikko käsittelee kansanrunouden kehittymisen jatkumoa toistamisen ja uudelleenrunoilun prosessina. Samalla hän viimeistelee oman tulkintansa Kalevalan mytologiasta.

William Stormin (1998) mukaan tietyn kirjailijan samaa aihepiiriä varioivat teokset voidaan käsittää kokonaisuudeksi, joissa rakennetaan niille yhteistä tulkintaa ko. aiheesta.²¹⁹ Storm puhuu traagisesta näkemyksestä, mutta sama pätee myyttikäsitykseen. Siten *Kullervon tarinan* julkaisemista erillisenä teoksena voi tarkastella myös teoskokonaisuuden merkityksen osoittamisen näkökulmasta. Mytologiaanhan kuuluu ajatus saman hahmon tai saman tarinan varioitumisesta jonkin tietyn myyttialueen sisällä, miksei siis yksittäisen kirjailijan samoja teemoja varioivissa teoksissakin. Jyrki Nummi kirjoittaa *Raamatun* tekstinsisäisen koherenssin tutkimisesta: "Luonteva tapa hahmottaa *Raamattua* kokonaisuutena on tarkastella sitä mytologiana. Mytologiat eivät elä yksittäisinä tarinoina vaan tarinaryväksinä, jotka varioivat tiettyä teemaa tai tematiikkaa. Tarinoista syntynyt kokonaisuus on hyvin väljä. Vaikka jokainen yksittäinen kertomus olisikin sisäisesti johdonmukainen, tarinat eivät muodosta välttämättä yhtenäistä kokonaisuutta." (Nummi 1991, 187-188.)

Kalevalan kompositiossa Kullervo-myytillä on tehtävänsä: Kullervosta kertova tarusto on jäsenetty osaksi muuta kokonaisuutta siten, että Kullervon kohtalossa on nähty opetus, joka on muille hyödyllinen ja joka siis toistaa kulttuurin jatkuvuuden ja kehityksen ideaa. Sen sijaan Haavikon kuvaamalla Kullervolla *henkilönä* on, toisin kuin muilla sukunsa henkilöillä, yritys kohti

²¹⁹Suoraa lainausta Stormilta: The tragic vision of an author may be manifested collectively in several works, it may contain a wide and subjective range of attitudes and perceptions, and it may bespeak a world view that is held prior to - or apart from - the play s composition. (Storm 1998, 61-62.)

jatkuvaa, parempaa maailmaan nyt pahassa maailmassa. Siksi hän pyrkii onnettomista lähtökohdista huolimatta luomaan hyvän maailman. Kullervon kohtalon toistuessa kussakin tarkasteluni kohteena olevassa teoksessa teosten fyysis-kielelliset rajat ylittyvät, ja Kullervon hahmo kasvaa omaksi todellisuudekseen merkiten tietynlaista, täysin sovittamatonta maailmantilaa ja kohtaloa. Tämäkin vertautuu mytologisoitumisen prosessiin. Kullervo tuodaan teos teokselta lukijaa lähemmäksi niin näkökulman kuin juonenkin osalta, ja lopulta ei ole enää muuta jäljellä kuin Kullervo ja hänen kohtalonsa. Samalla fatalistinen silmukka kiristyy teos teokselta²²⁰: menneisyyden vääryydet ja tulevaisuudessa odottava kohtalo vaikuttavat nykyhetkeenkin, eikä uudelleen luomisen mahdollisuutta ole.

Haavikon tulkinnassa Kullervosta erityisesti *Kullervon tarinassa* samaan myyttiseen periaatteeseen palautuvat luomisen ja koston teemat yhdistyvät itse itsensä luomisen ideassa. Itse itsensä luomisen teema ei ole uusi, vaikkakin se lienee osa myös 1900-luvun lopun ihmisen syndroomaa. Esimerkiksi filosofi Friedrich Nietzschen teoksessa *Iloinen tiede (Die fröhliche Wissenschaft: La gaya scienza* , 1882) kuvaama viimeinen ihminen on *übermensch*, yli-ihminen, jota aika ja historia ei kahlitse ja joka pyrkii käyttämään aikaa hyväkseen tullakseen haluamansa kaltaiseksi:

Jättäkäämme tämä jaarittelu ja tämä huono maku niille, joilla ei ole muuta tekemistä kuin laahata menneisyyttä vähän matkaa ajassa eteenpäin ja jotka itse eivät ole koskaan nykyisyyttä, - siis monille, kaikkein useimmille! Mutta me *tahdomme tulla niiksi, joita olemme*, uusiksi, ainoalaatuiksi, verrattomiksi, itselleen-lakialaativiksi, itseänsä-luoviksi! Ja sitä varten meidän täytyy tulla parhaiksi kaiken sen oppijoiksi ja löytäjiksi, mitä maailmassa on lainmukaista ja välttämätöntä: meidän täytyy olla *fyysikkoja* voidaksemme olla *luovia* mainitussa merkityksessä. (Nietzsche 1989, 182, suom. J.A. Hollo.)

Nietzschen yli-ihmisellä ei ole persoonallisuutta tai kohtaloa, sillä hän on jatkuvasti tekemisensä kohteena ja siten superlatiivinen olento, kaikki mahdolliset määritykset ja myös subjekti-objekti - jaon ylittävä. Sen sijaan yli-ihmistä määrittää toisaalta hänen maaninen suuri terveytensä , mikä sammumaton energia mahdollistaa jo demonisuutta lähenevän pakkomielteisen luomisen pyrkimyksen, ja toisaalta nykyistä eli vanhaa ihmistä kohtaan tunnettu ylimielisyys. Nietzsche kirjoittaa:

Kuinka voisimmekaan, kun etemme ovat avautuneet sellaiset näköalat ja kun tuntoamme kalvaa sellainen nälkä, enää tyytyä *nykyiseen ihmiseen*? Paha kylläkin: mutta on välttämätöntä, että meidän on hänen arvoisimpia päämääriään ja toivojaan katsellessamme vaikea pysyä vakavina ja etemme ehkä enää niitä katselekaan. Meidän edellämme juoksee toinen ihanne, eriskummainen, viekoitteleva, vaarantäysi ihanne, johon emme haluaisi houkutella ketään, koska emme hevin tunnusta kenelläkään olevan *siihen oikeutta*: sellaisen hengen ihanne, joka leikkii naiivisti, toisin sanoen tahtomattaan ja ylitsevuotavasta kyllyydestä ja mahtavuudesta kaikella, mitä on tähän asti sanottu pyhäksi, hyväksi, koskemattomaksi, jumalalliseksi. (Nietzsche 1989, 240, suom. J.A.Hollo.)

Asenne kuluneeseen muistuttaa W.B.Yeatsin Bysantti-runojen elämää halveksuvaa kultaista olentoa. *Iloisen tieteen* lopussa, kuvattuaan yli-ihmisen voimia määrittävän suuren terveyden,

²²⁰Silmukka on Aarne Kinnusen tutkimuksen kielikuvastoa. Silmukka kuvaa esimerkiksi kietoutumista ja sotkeutumista, hirttäytymistä, asioiden loppuunsa tuloa ja historiankäsityksessä syklisyyttä, eli se on siis asioiden yhteenliittymisen tapa (Kinnunen 1977, 159-160.)

Nietzsche asettaa kuitenkin tämän hengen ja sen säilyvyyden perään kysymysmerkin: [se] kenties vasta panee alulle suuren vakavuuden, vasta piirtää varsinaisen kysymysmerkin, saa sielun kohtalon kääntymään toiseksi, osoittimen siirtymään, aloittaa tragedian... (Nietzsche 1989, 241). Mutta siinä missä Nietzsche asettaa (mahdollisesti retorisen) kysymyksen yli-ihmisen kestävydestä, Haavikon Kullervo-myytti antaa ehdottoman vastauksen.

Haavikon *Kullervon tarinassa* viimeiseksi eloon jäävä Kullervo on vain tekojensa tasolla itsensä ja maailman oikeuden tekijä; sitä korosteisemmin hänet kuvataan samalla tulen, vihan ja muiden ihmisten valmistamaksi tuotteeksi eli kohteeksi. Haavikon myyttisiä teoksia kokonaisuutena määrittävä merkityksellinen piirre on, että myyttinen uudelleen luomisen ja siten hyvän säilyttämisen ajatus on muuntunut Haavikon tulkinnassa tuhoavuudeksi. *Kullervon tarinassa* kuvataan väärin kohdellun ja kohteluunsa viattoman ihmisen kehitys kohti tuhoavaa paremman maailman luoja. Ihmisen itsensä luomista seuraa tragedia, sillä se on vahingossa tai tietien tehty rikos kosmista järjestystä kohtaan. Kosmisen järjestyksen olemassaolo tekee Kullervosta myyttisen sankarin sijasta myyttisen agentin, jonka toiminta edesauttaa etenevää tuhoa. Tämä osa näkyy paitsi Kullervon itseensä käpertyneisyydessä, myös hänen *viattomassa mutta silti väärässä* yrityksessä luoda uutta ja täydellistä.

V LOPUKSI

19. Haavikon teosten myyttisyys ja myyttisten rakenteiden merkitys

19.1. Rappion ja tuhon mytologia: Syvä, ikuinen Uni ja muita myyttisiä metaforia

Uni on talo, joka on rakennettu rakastavaisille. (Kullervon tarina, s. 44-45)

Haavikon teosten primaarin kaltaiseksi muuntuneita sekundäärejä myyttisiä rakenteita analysoidessani olen käyttänyt metonymian ja metaforan käsitteitä merkitsemään kahta erilaista käsitystä todellisuudesta. Samalla ne ovat tapoja kuvata laadullista tilaa. Metonyyminen käsitys todellisuudesta rinnastuu ensisijaiseen eli primaariin. Se kuvastaa myyttistä tapaa kokea itsensä (tiedostamatta) osana suurempaa kokonaisuutta ja osallisuutta kollektiivina tai muuna yhteytenä (jumaluus-ihminen-luonto, myyttinen sankari-jumaluus-yhteisö jne.). Myyttisen metonyymisyyden eli eriytymättömyyden ehtona on kokonaisuuden eli jumalallisten voimien ja ihmisten välisen ykseyden pysyvyys ja korvaamattomuus. Haavikon teoksissa tällaista yhteyttä ei enää ole, vaan se on merkitsevästi poissa. Olen tarkastellut varhaisesta myyttisestä todellisuudesta muuttunutta korvaavaa (sekundääriä) ajattelutapaa ja tavoiteltua merkityksenmuodostusta metaforisena. Metaforinen kieli tässä yhteydessä merkitsee paitsi samankaltaisuutta tavoittelevaa rinnastusta primaarin ja sekundäärin välille, myös poissaoloa. Erillisuus, osattomuus ja puute kuuluvat Haavikon henkilöiden elämään. Merkittävimmät asiat jäävät kertomatta, ne sivuutetaan tabunkaltaisina tai henkilöillä ei ole niitä koskevaa tietoa. Samalla metafora on (myytin

autoritaariseen rakenteeseen vertautuva) keino luoda ja ilmaista harhaanjohtavia ja jopa manipuloivia merkityksiä tarkoitushakuisesti. Se ilmenee pyrkimykseenä primaarin statukseen sekundäärissä todellisuudessa.

Haavikon teoksissa unet (samoin kuin valveilla unelmoidut unelmat) ovat keskeisin primaarin tilan kuvastaja. Lisäksi primaarin rakennetta kuvaa *Kahdenkymmenen ja yhden* kollektiivi sekä yritykset rakentaa toissijaisia myyttisiä todellisuuksia (kuvakudos, teatterimies, kuolematon nimi, valtakunnat). Unissa ja lumossa todellisuuden ahtautta kokevat henkilöt etsivät tiedostamattaan hyvää ja rajoittamatonta tilaa siitä ulottuvuudesta, jossa se on mahdollista. Vain unessa voi kokea metonyymisyyttä, yhteensulautuvaa osa-kokonaisuussuhdetta toivotun objektin kanssa. Haavikon teoksissa harvoin ja uhatussa tilanteessa nähdyt unet liittyvätkin kaikki tavalla tai toisella jo menetettyyn rakkauteen, eli suhteessa valvetilaan ne merkitsevät saavuttamattomuutta. Väinö uneksii kuolleista isästään ja Ainosta, Aino-sisarensa rakastunut Jouko itsestään ja Ainosta lapsina leikkimässä, Lemminki syntymästään äitinsä rakastavassa syleilyssä. Unen irrationaali logiikka merkitsee ajan ja paikan sekä mahdollisuuksien rajojen ylittämistä tässä elämässä, eräänlaista kaikkivoipaa tilaa. Kuvaavaa kuitenkin on, että henkilöt eivät tiedä tai muista näkevänsä unta, unet vain tapahtuvat heille, ovat olemassa kipeänä näkymänä. Kullervo on ainoa Haavikon sankareista, jolla on muisti, lisäksi *Rauta-ajan* lopun Väinöllä on heräävä tietoisuus.

Merkki primaarin mukaan rakentuneesta todellisuudesta kuitenkin on se Haavikon henkilöille tyypillinen piirre, että heillä ei ole suhdetta itseensä ja/tai omaan menneisyyteensä. Siksi unet merkitsevät uudelleensyntymistä eli paluuta hyvään menneisyyteen. Samalla ne ovat traumaattisen paljastavia; niissä elää ja ilmenee kadotettu menneisyys. Aion, Väinön ja Lemmingin unet ovat kaikki jompaan kumpaan vanhempaan ja tämän kanssa koettuun varhaiseen yhteyteen palaavia, josta unesta herättyä vastassa on tyhjyys ja pettymys. Kullervon uni puolestaan toteutuu sukurutsaisessa yhteydessä kaksossisaren kanssa, ja uni viestii Kullervolle menneestä onnentäyteisestä olotilasta äitinsä kohdussa, kun taas sisarelle sukurutsa on keino toteuttaa itsekkäitä pyrkimyksiä nykyhetkessä. Menneisyyteen viittaavat unet myös koetaan merkittävässä tilanteessa, eräänlaisessa käännekohdassa, joissa teoksen merkityksellisyyden kannalta merkki menetetyistä primääritilasta on tarpeen, erityisesti silloin kuin teoksen henkilöllä ei ole ymmärrystä sen hahmottamiseen tai koodia (kieltä) sen kuvaamiseen. Vastaavasti sekundäärissä valvetilassa maailmasta etsitään korvikkeita niin muista ihmisistä, esineistä kuin tapahtumisestakin.

Unen lisäksi myös moni muu myyttiseen maailmaan kuuluva piirre saa Haavikon teoksissa metaforisen merkityksen. Seuraavassa on esitetty, miten myyttiseen todellisuuteen kuuluvat aiheet tai ilmiöt tulevat korvatuiksi Haavikon teoksissa hieman vastaavilla, mutta kuitenkin toisentyypisiä merkityksiä sisältävillä tekstuaalisilla ilmauksilla. Näiden myyttisten metaforien aiheet eli niiden kantamat korvautuneet merkitykset puolestaan tulevat sakraaliin myyttiin kuuluvista ilmiöistä. Esitän seuraavassa luettelonomaisesti Haavikon teosten keskeiset myyttiseen, primaariin todellisuuteen viittaavat asiat tai ilmiöt:

Jumaluus: Myyttinen jumala-, luonto- ja yhteisösuhte on Haavikon teoksissa muuttunut osakokonaissuhteesta metaforiseksi korvaamiseen pyrkiväksi suhteeksi. Samanaikaisesti tuonpuoleiseen liittyvä tavoittamattomuus on Haavikon teoksissa muuttunut sakraalista järjestyksestä vallankäytön kokemukseksi. Osaltaan tämä selittyy rappeutuneesta todellisuudesta: kun järjestyksen mieli, tarkoitus ja merkitys on poissa, sen valtaakäyttävä aspekti korostuu. Äärimmillään muuntunut jumalallisen järjestyksen idea näkyy fasismissa, yrityksissä toteuttaa väkivalloin puhdasta ideaalisuutta.

Alkuaika: Haavikon teokset ovat myyttisiä siinäkin mielessä, että vaikka menneisyys on korosteisesti poissa, todellisuus selittyy sen avulla. Todellisuuden myyttisyys näkyy jo siinä, että lineaarinen aika näyttäytyy tuhoavana, vailla neutraalia kehityksen mahdollisuutta. Yksittäisten henkilöiden elämäntarinoissa tämä näkyy siten, että kadotettu menneisyys traumaattisesti määrittää heitä. *Kahdenkymmenen ja yhden* kollektiivi taas merkitsee ihmisyhteisön harmonista Kulta-aikaa, jota määrittää alun luomisen täydellisyys.

Syklisyys eli ikuisen paluun myytti. Syklisen ja laadullisen aikakäsityksen idea on, että harmonisessa, laadullisesti pysyvässä (primaarissa) todellisuudessa aika ei kulu, vaan laadullinen olotila pysyy. Haavikon teoksissa pysyttelemisen myyttisessä ajassa ei onnistu, vaan todellisuus on rakentunut sekundääriin lineaarisen ajan varaan. Myös se ilmentää laadullisuutta siten, että tapahtuminen on toisaalta peruuttamatonta (samoin kuin sen aiheuttamat muutoksetkin). Toisaalta sitä ei myöskään voi toistaa (vrt. syklinen todellisuuskäsitys). Toiseen kertaan tekeminen on vääristynyttä (esim. *Kahdenkymmenen ja yhden* kuolematon nimi, kultainen, karhunpeijaiset, Kullervon kosto).

Synnyn idea. Myyttisen todellisuuden ylläpitämiselle keskeistä uudelleen syntymisen ideaa on käsitelty *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* naiseuden, naihahmojen, objektien ja lokaalisuuden (sampo, Niilin lähteet ja Venäjän manner) sekä sukupuuton ideoina. Samoin *Rauta-ajassa* synnyttäminen ja luominen ovat ongelmallisia, ne merkitsevät vääriä tekoja rappeutuvassa todellisuudessa. Pahan myyttisen synnyn määräävyys kerrotaan *Kullervon tarinassa*, jossa tulisyntyinen Kullervo tuhoaa lopulta itse maailman tulella.

Feminiinisyys. Haavikon myyttisissä teoksissa tuhon tematiikka on toteutettu myös sukupuolistrategioin. Naisuus edustaa haltuunotettavaa synnyttämisen ja uudelleen luomisen voimaa, minkä vuoksi nainen vallankäyttäjänä on myyttisten teosten rakenteessa vieras järjestys. Haavikon teoksissa tällaisia fasistisia henkilöitä ovat erityisesti Zoe, Pohjolan emäntä ja Untamon emäntä, ja siten he ilmentävät feminiinistä uudelleenluomisen voimaa tarvitsevassa todellisuudessa vastaavan feminiinisen demonisen voiman. Synnyttämään kykenevä sukupuoli on kuvattu muuttumattomina, sen sijaan synnyttämisen biologisesta kyvystä osattomat maskuliiniset henkilöt on kuvattu muuttuvina.

Lapsuus, perhe: Haavikon kuvaamassa rappeutuvassa todellisuudessa ei ole muistia eikä siten myyttiselle todellisuudelle oleellista menneisyyttä. Henkilöt elävät ainoastaan tässä hetkessä, ainoaa menneisyyttä edustaa lähinnä tiedostamattomat lapsuusmuistot, jotka näkyvät unissa, Lemmingin äitisuhteessa ja Väinön kuolleen isän etsinnässä. Myyttistä yhteisöä ja yhteyttä symboloivat *Rauta-ajassa* ja *Kullervon tarinassa* sukurutsaiset ja inestiset perhesuhteet sekä *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* kollektiivi ja rakennettu järjestys. Haavikon teoksissa sankarit etsivät varhaisen metonymisen suhteen ja siinä koetun täyttymyksen korvikkeita maailmasta kokiessaan yksilön henkilökohtaisen primaariyhteyden jälkeistä tyhjyyttä ja puutetta.

Myyttinen yhteys: Idealisoitu, primaaritodellisuuteen viittaava myyttinen yhteys on harmoninen, hyvä ja pysyvä. Haavikon teoksissa valtasuhteet ihmisten välillä korvaavat myyttisestä jumaluus-ihminen-suhteesta mallinsa saaneen myyttisen yhteyden. Selkeimmin primaarin yhteyden rakenne näkyy kollektiivisuhteissa ja eroottisissa suhteissa. Haavikon teoksissa ihmisten väliset suhteet muuttuvat tai paljastuvat vallankäytön (tai sen kokemuksen) näkökulmasta jatkuvasti epäneutraaleiksi. Näitä korvaavia primaariksi pyrkiviä suhteita ovat hallitsija-alamainen-suhde, (tasavertaisuuteen pyrkivä mutta vääristävä) peilisuhde, rakkaussuhde ja uhrisuhde (pyyteetön anteliaisuus tai epäitsekkyys) sekä sen ohella hyväksikäyttävä suhde toiseen ihmiseen tai luontoon. Lisäksi henkilöiden näkökulmasta valtahierarkioiden havaitseminen muuttaa myös heidän kokemustaan siten että metonyminen osallisuuden kokemus tulee mahdottomaksi, tuhoavaksi tai aiheuttaa osattomuuden tunteen.

Kieli: Myyttien kieli ei ole ainoastaan myyttisen maailman ja jumaluuden kuvastin, väline päästä lähemmäksi totuutta ja hyvyyttä, vaan myös luomisen väline. Haavikon teoksissa muinainen jumaluussuhde korvautuu yrityksellä solmia side kaikkivoivaksi ja ikuisiksi toivottuun itseen, mitä uudelleen syntymisen ongelmaa kielikin heijastaa henkilöiden ja kertojan pyrkimyksissä sankarikertomuksiin ja niiden päähenkilöiksi. Tällaisia metaforisia akteja on niin *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* kuin *Rauta-ajassakin*.²²¹ Kieli ja sen avulla tehdyt teot nähdään ikuisina, mutta kuten muitakin voimaa sisältäviä rakenteja tai objekteja, kieltäkin pyritään käyttämään hyväksi ja manipuloimaan. Haavikon teoksissa mimesis (myyttisen ja autenttisesti sakraalia todellisuutta kuvaavan kielen periaatteena) vaihtuu diegesikseen, esittämiseen tietoisena, tarkoitushakuisena toimintana (sekundääri todellisuus). Pyrkimyksenä on todellisuuden kuvaamisen sijaan todellisuuden hallinta ja edelleen tämän pyrkimyksen osoittaminen. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* havainnoidaan kielen ja myytin voimallisia rakenteita (bysanttilainen kuvakudos) ja *Rauta-ajassa* sekä erityisesti *Kullervon tarinassa* puolestaan esiintyy kommunikaation ongelma, etenkin mitä tulee henkilöiden kokemaan rakkauteen. Tämä kuvastaa henkilöiden perimmäistä vieraantuneisuutta inhimillisestä, kielessäkin ylläpidettävästä yhteydestä.

Itseys, sankaruus: Haavikon sekundääriin todellisuuden sankarit eivät ole enää metonymisesti osa jumaluutta. Sen sijaan he haluaisivat peilin, joka näyttäisi heidät suurina. Vallan ja ikuisuuden tavoittelun taustana on halu saada ja nähdä itse myyttinä. Haavikon teoksissa sankarit etsivät itseään mahtavamman ja voimakkaamman kylmästä, välinpitämättömästä ja alistavasta katseesta, jolloin hybrinen mutta voimaton ihminen on väistämättä altis tuhoavalle vaikutukselle. Tietyntylaisena halutun itseyden ja sankaruuden tavoittelu aiheuttaa riippuvuutta, sillä sankaruus samoin kuin sosiaalinen identiteetti on Haavikon kuvaamassa todellisuudessa erityisen kollektiivinen suoritus. Tekstuaalisestikin individuaalin sankarihenkilön vastavoimaksi edellytetään sankaria tukeva ja tarvitseva yhteisö. Riippuvuus aiheuttaa haavoittuvuutta ja haavoittuvuus tuhoutumista.

Sisä- ja ulkopuoli: Sisäisyyden ja ulkoisuuden välinen jako kuvastaa varhaista todellisuuden eriytymistä ja merkitsee Haavikon teoksissa eräänlaista ei-käsitteellisellä tasolla kuvattua alkavaa subjekti-objekti -jakoa. Sitä edeltävä eriytymättömyys alkaa jakautua esimerkiksi *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* venekunnan kontaktissa Bysantti-Pohjolan kanssa, kun henkilöt havahtuvat kokemaansa puutteeseen ja (myös sen seurauksena) havaitsivat muun todellisuuden puutteettomana ja vauraana. Koska Haavikon henkilöt eivät tunne itseään (modernin itsetuntemuksen tarkoittamassa merkityksessä), sisäisesti he ovat tyhjiä, impulssiensa varassa ja ulkoisesti muiden heistä saaman ja heille antaman kuvan vaikutettavissa. Tällöin ulkoapäin toisten näkökulmasta nähty kuva säätelee henkilön käsitystä itsestään, eli toimi sisäisen hallitsemisen kanavana. Ollaan keskellä modernin tietoisuuden problematiikkaa, mutta Haavikon myytin yhden totuuden sisäistäneillä henkilöillä ei voi olla käsitystä monitahoisesta ja monitulkintaisesta todellisuudesta. Sisäisyys voi viitata myös väärentyneeseen tai unenkaltaiseen primaariin tilaan. Esimerkiksi *Kahdenkymmenen ja yhden* venekunnan kääriytyessä sokean eläimen lepakon nahkaan pimeys on väärää tai vahingollista sulautumista sokeuttavaan käsitykseen todellisuudesta. Se imee ihmistä veren ja vie häneltä mielen.

Rikkaus ja kuolemattomuus: Katoamattomuuden sijaan rappeutuvassa todellisuudessa Haavikon henkilöt etsivät symbolista suojaa valtaa, rikkautta ja ikuisuutta tavoittelemalla, sillä heille se näyttäytyy ikään kuin maagisena keinona kiertää tai torjua menetyksiä ja uhkaavaa häviämistä, sukupuuttoa. Edelleen uni, kaipuu yhteyteen jonkin voimakkaamman ja suuremman kanssa tekee Haavikon henkilöistä levottomia, sillä heidän tarpeistaan käsin valta, kuuluisuus ja rikkaus sekä eroottinen täyttymys on olemassa maailmassa vain täyttääkseen heissä vaanivan tyhjiyden.

²²¹Toisaalta nämä uuden, toisenlaisen tarinan kertomisen yritykset kuvastavat konventionaalisen suullisen kerronnan ja modernin kirjallisen teoksen välistä eroa: moderni kirjallinen teos syntyy nimenomaan kirjoittajansa henkilökohtaisena työnä, kirjoittaja käyttää ja yhdistelee saatavilla olevaa aineistoa omiin tarkoituksiinsa, päämääränään omaperäinen teos (vrt. esim. Lönnrotin runoilijantyö). - Kuitenkin Haavikon kuvaamassa maailmassa mimeettisen perinteen rikkoutuminen kuvastaa osaltaan rappeutunutta yhteisöllisyyttä, jossa eri tulkinnat todellisuudesta taistelevat hallitsevasta asemasta. Siksi metaforan ilmaisun voimallisuuteen ja vaikuttavuuteen nojautuva merkityksiä vailla määritelmiä -luonne näkyy Haavikon teoksissa myös metakielessä.

Rikkaus on materialisoitua ja väkisin otettua sakraalin korviketta, hyvää.

Sampo: Haavikollakin sampo on ideaaliobjekti, joka tuo haltijalleen valtaa ja rikkautta. Sammon, sekundäärisen täyttymyksen objektin hallinta voi korvata esimerkiksi metonymian jumaluusihminen -suhteen. *Kalevalan* kaikille onnea tekeväksi tarkoitettu sampo on Haavikon teoksissa tulkittu maailmaa entisestään eriarvoistavaksi himon kohteeksi ja taloudellisen vallan välineeksi. Siten Haavikon sampo-tulkinta liittyy teokset 1970-luvun kirjalliseen osallistuvuuden ilmapiiriin. Sammon idea voidaan tulkita solidaarisuuden toteutumisen mahdollisuuden kritiikiksi: yhteisen hyvän unelma muuttuu pian riistoksi ja luokkajakoiksi. *Kahdenkymmenen ja yhden* sampo on Bysantin keisarin omistama ja lukemattomien orjien palvelema naisenhahmoinen synnyttäjä-sampo, jota ilman kollektiivinen venekunta tuntee itsensä mitättömäksi. *Rauta-ajan* sampo kuvataan ikään kuin väärän luomistyön tuotteena kultaneidon ohella, kun näiden luomistöiden kierre syrjäyttää Ilmarin mielessä raudan taonnan, koko yhteisön näkökulmasta tarvittavan ja hyväksytyin työn. *Rauta-ajassa* sampo muuttuu Pohjolan hallussa riiston, korruption ja epätasa-arvon generaattoriksi. Kun *Kalevalassa* Väinämöinen kerää lopuksi sammon murusia merestä kylvääkseen niistä uutta onnea, *Kahdeskymmenessä ja yhdessä* sammossa tavoiteltu rikkaus ja täyttymys jää mereen ja köyhyys maalle ja *Rauta-ajassa* rikkaus Pohjolaan. On olemassa vain väärää onnea, jota Haavikon kuvaaman kansan on mahdotonta omistaa. Kun yksi sankareista pääsee siitä osalliseksi, kuten *Rauta-ajan* Ilmari Pohjolan kotiväynä, hän turtuu ja muuttuu elottomaksi.

Valta: Haavikon teosten rappeutuneessa todellisuudessa valtahierarkiat korvaavat sakraalin todellisuuden. Myytti ei ole enää yritys kuvata maailmassa vaikuttavien sakraalien voimien hallintaa ja demonisten voimien torjuntaa, vaan siitä tulee keino käyttää valtaa, esittää todellisuus halutun kaltaisena. Tällainen sekundääriin käyttöön tullut myytti on autoritäärinen, logiikaltaan joustamaton, ehdollistava ja jopa manipuloiva. Samalla se hakee itselleen primaarin hyvää statusta. Toisaalta mikä tahansa määrittävä, autoritäärinen ja ehdoton rakenne muuttuu vallankäytöksi ja sen kokemukseksi, kun sen merkityksellisyys ja mielekkyys katoaa. Vallankäytön kokemus on siksi myös merkki kokijan rajallisuudesta ja hauraudesta.

Maailman selittäminen: Myytit pitävät sisällään selityksen, ja myyttisessä todellisuudessa ainoa mahdollinen selitys on joko toimiva tai puutteellinen yhteys sakraaliin tai demoniseen voimaan. Sen sijaan monitahoisen ja muuttuvan todellisuuden ymmärtäminen edellyttää useamman näkökulman hahmottamista. Haavikon teoksissa myyttisen yhteyden menettäminen ja pyrkimys korvata menetyksen aiheuttama puute tai säilyttää toimintakyky siitä huolimatta määrittää henkilöiden elämää. Merkittäviä ovat epäonnistumisten syyt, seuraukset ja niiden peruuttamattomuus, sillä ankaran lineaarisessa todellisuudessa myös nykyhetkessä juuri tapahtunut on osa menneisyyttä, joka ei palaudu.

19.2. Myyttisestä eriytymättömyydestä: Primitiivisyys, fasismi ja kolmas vaihtoehto

Se jota on syötetty saduilla ei kestä kun tulee aikuinen aika. (Paavo Haavikko, *Lyhytaikaiset lainat*)

Seuraavassa tarkoitukseni on kokoavasti osoittaa dynaamisesta näkökulmasta, miten myyttinen logiikka ilmenee Haavikon teosten kuvaamassa sekundäärisessä todellisuudessa. Haavikon teoksissa keskeistä on primaarin ja sekundääriin välinen eroavaisuus, mutta myyttistä niistä tekee se tapa, jolla sekundääri pyrkii kohti primaaria statusta. Tämän liikkeen dynamiikka myös määrittää Haavikon myyttisten teosten rakenteita. Teoksissa sankariepoksen rakentumisessa keskeisessä osassa ovat henkilöt ja heidän vaiheensa ja suhteensa, eli osaltaan sankaruus ja sen tavoittelu edustavat strategiaa, jonka kautta primaarin ja sekundääriin kategorioiden välinen liike näytetään.

Sekä *Kahdeskymmenessä ja yhdessä* että *Rauta-ajassa* teoksen muuttuva kerronta paljastaa, etteivät sankarikertomuksen henkilöt tai sankareiksi haluavat henkilöt ole autonomisia tai erityisen

individuaaleja henkilöitä. Sen sijaan he ovat osasia tai kohteita niin omassa kokemustodellisuudessaan kuin siinä historiallisessa vaiheessakin, johon teokset on sijoitettu. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* tämä on toteutettu sijoittamalla (ikään kuin primaaria todellisuutta edustava) myyttinen kollektiivi päähenkilöksi ja osin myös näkökulmahenkilöksi, jolloin primaari tajunta seuraa eri ympäristöissä kerrottujen totuuksien paljastumista sekundääreiksi myyttisiksi rakennelmiksi. *Rauta-ajassa* taas yhteisön keskuudessa rakentuva eepos hajotetaan siten, että kertoja (jolle eepoksen synnyssä kuuluu erityinen rooli kuten kuulijoillekin) kerrotaan osallisena syntyvään eepokseen. Selkeimmin kohteena oleminen toteutuu (nimeään vasten) *Kullervon tarinassa*, jossa sen nimihenkilö, tuhon agentti, on kontekstinsa muovaama tuote ja tekojensa puolesta juuri tähän maailmanjärjestykseen soveltuva, tarvittava strateginen osa .

Haavikon myyttisten teosten kerronnan kannalta oleellista on, että näkökulmahenkilöt ovat todellisuuden käsittämisesään edelleenkin rakenteeltaan primaarissa todellisuudessa. Siten on mahdollista osoittaa myyttisen todellisuuden ilmeneminen inhimillisessä ajattelussa ja toiminnassa. Samoin ainoastaan primaarista näkökulmasta on mahdollista käsitellä todellisuuden muuttumista sekundääriksi. Primaariin todellisuuteen kuuluva metonyyminen suhde todellisuuteen, eriytymättömyys, siirtyy henkilöiden kokemuksen ja ajattelun rakenteena sekundääriin todellisuuteen. Henkilöille on tyypillistä jatkuva, johonkin kohdistuva yhteyden kaipuu, hän on vaikutettavissa ja epävarma. Samanaikaisesti itseä ja ympäröivää koskeva tietoisuuden taso on alhainen. Tunteita, tarpeita tai motiiveja on vaikea ymmärtää ja itsenäisyys on mahdotonta. Koska henkilöt eivät analyttisesti erota itseään muusta todellisuudesta, he ikään kuin narsistisesti kokevat itsensä kaikkialla (muuten primitiivisyys primaaritodellisuuden merkityksessä on syytä erottaa narsismista, sillä käyttäytymisen syyt ovat toiset).

Tässä mielessä primaarissa todellisuudessa elävää ihmistä ei voi olla olemassa yksin, sillä hänen olemassaolonsa kuuluu sulautuva oleminen jonkin voiman vaikutuksessa, joka samalla määrittää hänet. Alkuperäisessä primaarissa todellisuudessa kysymys on yhteydestä sakraaliin jumalalliseen todellisuuteen, ja sama yhteys voi näkyä ihmisten välisissä suhteissa myyttisenä kollektiivina. Koska primaari puuttuu, henkilöt ovat valmiita liittymään sekundääriin rakenteisiin kokeakseen primaaria yhteyttä ja siten merkityksellisyttä. Haavikon teoksissa tällaisia itseensä sulauttavia voimia eli suuruuksia ovat etenkin luomisen, kulta-ajan ja kullan kuvaukset, jotka kaikki kuvastavat täydellisyttä ja saavuttamattomuutta. Toisaalta primaarin statukseen pyrkivät sekundäärit rakenteet on kuvattu fasistisina, pakottavina ja ideaalisina todellisuuksina, jotka pyrkivät samastamaan ympäröivän todellisuuden itseensä ja ideologiaansa. Ne puolestaan tarvitsevat sulautuvaa materiaalia kasvattaakseen voimaansa. Kun primaaria todellisuutta elävä henkilö tällöin pääsee tarpeidensa mukaisesti yhteyteen suojaan demonisilta voimilta ja olemattomalta itseltään, hän joutuukin vaikutukseltaan demoniseen rinnastuvan voiman valtaan. Toisaalta Haavikon henkilöissä muutos primaarista sekundääriin todellisuuteen aiheuttaa fasistisuutta , pakonomaista luomisen tarvetta, joka kääntyy tuhoavuudeksi. Ilmarin, Lemmingin tai Kullervon fasistinen toiminta alkaa vasta, kun primaari todellisuus menetetään ja sen seurauksena aletaan luoda sekundääriä todellisuutta, jolle (myyttisen periaatteen mukaan) haetaan primaarin tilan oikeutusta. Sekundäärissä todellisuudessa laatu muuttuu, mutta rakenteet säilyvät.

Kuten *Kahdenkymmenen ja yhden* ja *Rauta-ajan* kerronnassa nähdään, että kerrontarakenteen luonteen näyttäminen edellyttää rakenteen säröytymistä, myös teosten rakennetta luovassa dynamiikassa siitä erillinen tai sen kyseenalaistava/ näyttävä jäsen on tarpeen. Toisiaan täydentävien primaarin todellisuuden ja fasismin lisäksi Haavikon teosten dynamiikassa on olemassa myös eräänlainen kolmas jäsen, henkilö, joka tietää tai ymmärtää enemmän ollakseen jäämättä pelkästään kiertokulun osaseksi. Haavikon teoksissa kolmatta vaihtoehtoa edustaa *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* Miehenmetsä (kultavaimon taonnan jälkeen), *Rauta-ajassa* eniten tietävä Väinö ja *Kullervon tarinassa* Kullervon sisar. Kolmannen vaihtoehdon ihmiselle on tyypillistä erillisyyden tunne, joka voi esiintyä joko voimattomuutena (hyvyys) tai vahvuutena (pahuus). Sen lisäksi että sopeutumaton jäsen usein kuljettaa tarinaa eteenpäin (Miehenmetsä, Kullervon sisar), sopeutumaton jäsen voi myös ilmentää melankoliaa, joka tarinan kannalta merkitsee vetäytyvää roolia, mutta kuvastaa teoksessa toisenlaista ymmärrystä (Väinö).

Primitiivisen ja fasisin voiman määrittämässä todellisuudessa melankolia uhkaa ihmisiä, jotka näkevät tai ymmärtävät liikaa (vrt. *Kahdenkymmenen ja yhden* sokeus, Kukurtajanpoika), jolloin sulautuva tai fasistinen kokemistapa on heille mahdoton (koska ne ovat yhden todellisuuden rakenteita). Juuri heidän näkökulmastaan myös fasisin voiman hallitsema todellisuus paljastuukin keinotekoisesti jonkin tavoitteen mukaan rakennetuksi, vaikka se pyrkisikin oikeuttamaan itsensä primaarina. Koska he eivät Haavikon teosten myyttisen rakenteen mukaan rakentuneessa maailmassa onnistu mukautumaan tämän primaarin tilan mukaiseen sykliiseen ajankulkuun, heitä varten on olemassa lineaarinen aika eli kohtalo. Teoksensa *Ikuisen rauhan aika* (1981) käsikirjoituksessa Haavikko on määritellyt seuraavasti ihmisen rajat ja samalla inhimillisen kehityksen kolme sykliä: luonnon (primaari), kohtalon (sekundääri) ja niiden ylittämisen seurauksen, melankolian (kolmannen jäsenen tertiäärinen kehitysvaihe):

On vain yksi sääntö jota on syytä kuunnella eikä rikkoa, olet yhtä luonnon ja luontososi kanssa. Tosiaan, suuri henki on tehnyt maailman. Ja kun se sääntö on rikottu, on toinen jota ei käy rikkoa, tuhoutumatta. Se on kreikkalaisten varoitus että älä ylitä rajojasi. Taikka kohtalo sokaisee sinut. Kun se raja on ylitetty, on jäljellä vielä yksi ohje. Älä anna Melankolialle myöten vaikka mustat torvisienet soittavat pitkää syksyä ja karpässieni on täyttä hulluutta.

Luomisen syklisen tilan rikkoutumisen jälkeen seuraa sekundääri kohtalo ja lineaarinen aika. Kolmas vaihtoehto tulee kohtalonkin rajojen ylittämisen yrityksen jälkeen. Haavikon myyttisissä teoksissa kolmanteen vaihtoehtoon kuuluva hybrisyys ilmenee kuitenkin mielenkiintoisella tavalla, kun on kysymys rappeutuvasta todellisuudesta. Kolmannen vaihtoehdon ihmisille on tyypillistä paitsi piittaamattomuus laeista (esim. *Kullervon tarinan* Kullervon sisar), myös mahdollisuus rakkauteen, mikä ylittää rappeutuvassa todellisuudessa ihmiselle säädetyt rajat. Yksittäiset, teosten maailmassa poikkeukselliset henkilöt, kuten *Rauta-ajan* Pohjolan tytär ja *Kullervon tarinan* sepän emäntä, osoittavat inhimillistä hyvyttä ja rakkautta sekä myötätuntoa, jota heidän kohteensa, Väinö ja Kullervo, eivät kuitenkaan ymmärrä. Toisaalta rakkaus altistaa rakkauden kohteet menetyksille, mistä puolestaan seurauksena on heidän kokemansa primaarin todellisuuden murtuminen sekundääriksi. Edelleen nämä empaattiset ja rakastamaan kykenevät naishenkilöt

tuhoutuvat nopeasti, sillä heidän tapansa käyttää hyvää valtaa kohteisiinsa ei tunnu sopivan ankaraan todellisuuteen. Siten he kohoavat vallitsevan maailmanjärjestyksen yläpuolelle. Rakkauden ja halun kohteina he ovat inhimillisiä, eläviä vastakohtana kultaisille ja ikuisiksi aiotuille sulautumaan tai hallitsemaan pyrkivän mielen objekteille.

Haavikon teoksissa kulta-ajan myytti on erityisen keskeinen, sillä se osoittaa primaarin tilan palauttamattomuuden. Niin *Kahdenkymmenen ja yhden* Bysantissa kuin *Rauta-ajan* Kalevalan kylässäkin kultaan liittyvät teot merkitsevät jo toista yritystä, eivät tapahtumisen alkuperäisyyttä. Kulta-aikamyytin toistaminen merkitsee väärää yritystä ottaa maailma haltuun jo tehtyyn valmiiseen maailmaan sopeutumisen sijaan. Vapautumisen sijaan se merkitsee pakonomaista ja pakottavaa luomista (vrt. Nietzsche), jossa kulta tukehduttaa elämän. Kun maailma on kerran pysäytetty ja jähmetetty kultaiseksi kuvaksi, sen voi kuvitella olevan hallittu ja siten tuskaa tuottamaton. Kuitenkin Kulta-ajan ja luomisen symbolien tavoittelu ilmentää reaktiivisuutta menetyksen jälkeen (siis siirryttäessä primaarista sekundaariin). *Kullervon tarinassa* taas käsitellään demonisen primaarin synnyn ja todellisuuden armottomuutta. Luotua tilannetta ei voi muuttaa Kullervon yritys hyvään ja pahaan eikä sepän emännän rakkaus, vaan Kullervon kohtaloksi kuuluu konkreettisesti hänen omat kaksi syntään, nimittäin kaksossisar ja tuli.

19.3. Myyttiset tasot ja primaarin ja sekundäärin syklinen kiertokulku todellisuuden rakentumisen kuvauksessa

Myyttisen mallin mukaan rakentunut todellisuus nojaa primaarin ja sekundäärin väliselle kiertokululle, rikkoutumisen ja paluun yrityksen liikkeeseen. Mutta kun myyttisessä todellisuudessa tämä malli on kaksivaiheinen ja rakentuu primaarin ja sekundäärin ehdottoman eksklusiiviselle erolle, Haavikon teoksissa todellisuus kertaantuu. Erotan Haavikon teoksista neljä myyttisen rakenteen tasoa.²²² On olemassa hypoteettinen primaari tila eli kulta-aika (jota ei enää näytetä kuin unissa, halun kohteissa tai Lemmingin ja Kullervon synnyssä). Toiseksi on primaarin tilan jälkeinen menetyksen sekundääri todellisuus. Tähän tasoon sijoittuu esimerkiksi *Rauta-ajan* pääkertomuksessa kuvattu todellisuus, raudan aika. Kolmanneksi tasoksi puolestaan hahmottuvat kaikki ne yritykset, joilla sekundäärille yritetään antaa primaaria merkitystä. Korosteisimmin nämä toteutuvat etenkin kullin ideaan liittyvissä luomisen teoissa, sammossa ja kultanaisessa. Neljäs taso puolestaan on tekstuaalinen: siinä näytetään eri strategioiden olemukseltaan sekundääriksi fasistinen primaarin tilan mukaisesti rakentunut kolmas taso. *Kahdenkymmenen ja yhden* Bysantin kuvankutoja, teatterimies ja villisika edustavat henkilöinä tätä tasoa. Edelleen teosten rakenteet, erityisesti kerronstruktuurit paljastavat kertojan ja intentiot kerronnan (myytin tekemisen ja oikeuttamisen) takana.

²²²Tasojattelu voisi mahdollisesti myös jatkaa siten että erilliseksi ulottuvuuksiksi hahmotettaisiin Haavikon teosten intertekstuaaliset suhteet osana suomalaista kirjallisuutta, kulttuuria ja *Kalevala*-aiheen tulkintaa, eli kulttuurisesti merkittävän tekstin intertekstuaalisuus. Nämä mielenkiintoiset kysymykset joudun kuitenkin tutkimuksessani sivuuttamaan.

Kahden viimeisen tason olemassaoloa motivoi Haavikon teosten sijoittuminen jo lähtökohtaisesti sekundääriin todellisuuteen. Keskeinen rappeutumisen näyttämisen keino Haavikon teoksissa onkin osoittaa sekundääriin laadullinen tila primaarissa statuksessa (luomisen ja tekemisen yritykset) tai primaarin eriytymättömyyden kokema tunnistamaton sekundääri todellisuus (esim. *Kahdenkymmenen ja yhden* venekunta maailmalla).

Esitän seuraavassa taulukon muodossa Haavikon teosten rakentumisen näiden tasojen mukaisesti. Kukin teos on käsitelty erikseen. Kunkin taulukon lukeminen edellyttää teoksen tapahtumakulkujen ja rakenteen mielessäpitämistä. Koska olen jo analyysissä käsitellyt tapahtumat ja vaiheet siinä järjestyksessä kuin ne ilmenevät itse teoksessa, kaksiulotteisessa taulukkomallissa tapahtumajärjestystä ei ole enää osoitettu, vaan merkitystä rakentavat tasot ovat keskeisessä asemassa. Myöskään analyysissä käsiteltyä syyn ja seurauksen myyttistä logiikkaa ei ole enää tuotu taulukkoon. Etenkään *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* eri tasot eivät ole kiinteitä, vaan sama episodi saattaa kuulua useampaan tasoon, kuten esimerkiksi Homeroksen ja kuninkaan kertomukset. Nämä kuvastavat todellisuuden monimuotoisuutta ja samalla venekunnan mielessä tapahtuvaa myyttistä vastaanottoa sekundäärissä todellisuudessa.

Kaksikymmentä ja yksi

I taso: myyttinen kollektiivi, harmonia, Miehemetsän ja hänen vaimonsa liitto, venekunnan tapa tulkita myyttisesti eri ilmiöitä. Venekunnan näkökulma ylipäätään. Myös Kullervo-myytti teoksen lopussa kuvaa primaaria todellisuutta. Muuttumattomat naiset ja synnyttämisen kuvat. Naiseuden voima. Myyttinen hämärä, josta venekunta on lähtöisin (vrt. Bysanttilaiseen kulttuuriin kuuluva valon ja pimeyden tematiikka).

II taso: sammonryöstöretki; teoksessa kuvattu tapahtumien taso Bysantissa, Niilillä ja Venäjällä. Tapahtumaympäristö: Euroopassa 1000-luvulla tunnettu koko maailma. Sammon kuvaus rahantekokoneeksi. Venekunnan toiminta Niilillä, esimerkiksi kaupankäynti. Syksyn ja kesän kuvaukset. Maskuliinisuus.

III taso: Runoepokseen upotetut kertomukset, esimerkiksi Homeroksen ja Niilinvartisen kuninkaan kertomukset, kankaan kutominen, teatterikuvat (vrt. niiden vastaanotto I tasolla ja osoittaminen IV tasolla). Kukurttajanpojan lumo. Miehemetsän kultalaisen taonta. Venekunnan kaupankäynti Niilillä (vrt. myös II taso). Venekunnan sankaruuteen pyrkiminen, esimerkiksi Kuolemattoman nimen tavoittelu ja ironiset sankaritehtävät Venäjällä. Tataari. Bysantin hallitsijan ja ylipäätään joukkioiden johtajien, myös kertojan kerrottu valta-asema. Kullan ja vallan lumo. Räikeä valo ja kirkkaus. Runoelman lyyriset runot, joissa rakennetaan mm. tataarin myyttistä merkitystä. Kevät uuden syklin alkuna. Venekunnan kannalta sulautumisen jäsentymättömät kokemukset. Haltuunotettava naiseuden voima.

IV taso: Kerronnan tason ja III tason rakentumisen osoittaminen sekä tekstuaaliset agentit. Kertojan esiintulo Bysantissa. Bysanttilaisen kuvakudoksen rakenteen paljastuminen. Teatterimiehen rakentuminen ironiseksi johdattajaksi. Villisian rakenteen paljastuminen. Petokset. Kulta-myytin osoittaminen pimeydeksi. Ne lyyriset runot tai katkelmat, jotka käsittelevät tai enteilevät pimeyden teemaa, osoittavat myytin merkitystä myös temaattisesti. Talven idea osoituksena jokaisen syklin lopusta. Meren tavoittamattomuus.

Rauta-aika

I taso: *Rauta-ajan* pääkertomuksessa kaikki tavoittamaton ja tiedostamaton. Unet. Tuonpuoleinen todellisuus: Väinön kohtaaminen Ainon ja Kuolema-isän kanssa. Väinön ja Pohjolan neidon toteutumaton suhde. Lemmingin ja Kullervon tarinat (osat 3,4 ja 5), joiden merkitys on viitata primaariin tasoon synnyn ja uudelleen syntymisen ideoineen. Synnyttämiseen viittaavat malminnostajanaiset.

II taso: *Rauta-ajan* raudan ajan pääkertomuksen tapahtumisen taso (osat 1,2 ja 6). Yleisesti ottaen unohtamisen, muistamattomuuden, ymmärtämättömyyden, kyvyttömyyden ja haluttomuuden ideat. Sankareiden keskenkasvuisuus vrt. primaari täyden idea. Puutteen ja halun kokemukset. Raudan tekeminen, joka ei onnistu. Lemmingin ja Kullervon tarinoissa ympäröivä todellisuus lainalaisuuksineen, joita primaarin mielen omaava ei voi hahmottaa. Synnyn epäonnistuminen. Syksy ja loppukesä.

III taso: Tapahtumisen dynamiikka (osin) kuvastaa pyrkimystä uudelleen eli uuteen primaariin todellisuuteen. Onnistuvan luomisen yritykset, eli kultanaisen ja sammon taonta. Joukon suhde Ainoon. Kullan myytti. Lukon tekeminen menneisyyden ja nykyisyyden välille. Häihin vertautuvat liitot. Pohjolan häätjuhla eli elokuvakäsikirjoituksessa orgiat. Ilmarin luomisen onni ja rakkaus. Pohjolan emännän ja sammon suhde. Karhunpeijaiset kokonaisuudessaan. Sankareiden pyrkiminen keskelle eli näkökulmahenkilön tai sankarin asemaan. Lemmingin ja Kullervon tarinoissa menetyksen jälkeinen suhtautuminen todellisuuteen: Lemmingillä tarpeiden hyväksikäyttävä täyttäminen ja Kullervolla kosto. Narsistiset, omaa todellisuuttaan luovat naiset, esim. elävä Aino ja Pohjolan tytär Väinön menettämisen jälkeen. Kevät ja kirkkaus.

IV taso: *Rauta-ajan* tapahtumajärjestys, etenkin kultanaisen taonnan sijoittuminen alkuun. Toistavat tai korvaavat rakenteet. Rakenteellisesti Lemmingin tarinan ja varsinaisen kerronnan eri näkökulmat (Lemminki tai hänen äitinsä kertojina). Kullervon tarinan liittymättömyys muuhun kerrontaan, eli primaaria kuvaavan tason häivyttäminen. Teoksen kuudenteen osaan lisätty uusi kertova taso ja kertojan esiintulo, vaihtuvat kertojat. Kertojan (ja häntä ohjaavan kansan) sekä kerrottavan sankarin eli Väinön väliset näkemyserot. Väinön heräävä tietoisuus kahdesta eri todellisuudesta. Väinön syrjäytyminen ja melankolia. Talvi ja hämärä. Ilmarin täyttymyksen jälkeinen turtumus. Lukijan puhuttelemisen sinäksi teoksen lopussa. Väinön pelon ilmaukset kuolemaa, köyhyyttä ja rakkautta kohtaan (joskin ne viittaavat myös I tasoon eli primaariin ja samanaikaisesti nyt muistettuun todellisuuteen).

Kullervon tarina

I taso: Hyvyys. Kullervon tahto ennen sepän emännän menetystä. Naiseuteen liittyvä syntymisen ja rakkauden idea. Kullervon synty kaksossisarensa kanssa. Kullervon kohtaaminen sepän emännän kanssa.

II taso: Pahuus. Kullervon teot etenkin sepän emännän menettämisen jälkeen. Pääasiallinen tapahtumisen taso ja maailman laadullinen tila. Kullervon kasvaminen Untamolassa ja Untamon ja hänen emäntänsä Kullervon kohtelu. Viha, veljesvaino ja Kullervon suhteet vanhempiinsa.

III taso: Pahan mytologia ja samalla Kullervon onneton yritys hyvään. Menneisyydessä tapahtunut veljesviha ja murhapoltto (osin). Kullervon tulisyntyisyys. Untamon ja etenkin Untamon emännän yritys kahlita todellisuus. Kullervon tekojen seuraukset. Kullervon korpeen rakentaminen (vrt. Kullervon näkökulmasta taso I). Kullervon itsensä ja isäkseen luominen (vrt. taso I). Kullervon kosto. Sisaren makaaminen (liittyy Kullervon näkökulmasta I tason toistumiseen kokemuksena). Sisaren pyrkimys valta-asemaan. Äidin ja isän rakkaus sisarta kohtaan ja Kullervon hyljeksintä. Äidin Kullervolle lukema laki ja sisaren vapaus. Kullervon isänsä, äitinsä ja syntynsä kirous. Kullervon itsemurha. Tuli ja kirkkaus.

IV taso: Myytin tulkinnan taso (*Kullervon tarina* on Haavikon kolmesta teoksesta ainoa yksittäinen tulkittu myytti myyttisenä tarinana, mistä syystä esimerkiksi sen kerrontaratkaisut ovat korostetun stabiileja verrattuna muihin teoksiin). Kohtalo ja sen seuraukset sekä Kullervon yrittämän hyvyden rakenne, joka ei voi toteutua. Moniäänisyyden idea. Kullervon itsen löytämisen eleet ja maailman lainalaisuuksien käsittäminen. Kullervon tarinan liittymättömyys muihin Kalevalan henkilöihin: erillisyyden ja kaltoin kohdellun idea. Auringon lasku, luonnollinen hämärä ja korkeus teoksen lopussa osoittavat maailmanjärjestystä eli ihmisen kokeman ja luoman todellisuuden rajoja.

Koska *Kullervon tarina* on tapahtuma-ainekseltaan suppeampi kuin muut kaksi käsittelemääni teosta, sen avulla on helpointa tiivistää Haavikon kaikissa kolmessa myyttisessä teoksessa toistuva tapahtumisen logiikka. I taso edustaa menetettyä. II taso on teoksissa kerrotun tapahtumisen taso, neutraaliksi kuvattu, mutta suhteessa edeltävään *Kalevala*-aiheen käsittelyyn kuitenkin olennaisesti muuttunut todellisuus. III tasolle sijoittuvat kaikki uuden luomisen, maailman muuttamisen ja todellisuuden rakentamisen pyrkimykset. Nämä voivat olla sekä viattomia (Haavikon kuvaamalla kalevalaisilla henkilöillä) tai sitten todellisuutta manipuloivia hallitsemisen rakenteita pystyttäviä yrityksiä tai jo olemassa olevia todellisuuksia (Haavikon henkilöille vastakkaiset voimat, esimerkiksi Bysantissa, Venäjällä, Pohjolassa ja Untamolassa). *Kullervon tarina* on myös sikäli merkityksellinen, että siinä kuvastuu myös muutos viattomasta III tason toiminnasta tuhoavaan yritykseen maailman hallinnasta: kun Kullervo menettää sepän emännän, hän alkaa kostaa ja luominen muuttuu pahaksi. Tämän jälkeen kerronnan neutraali ja stabiili II taso alkaa väistyä. Siirrytään III tasolle, jossa pyritään I tason merkityksiin. Samalla tekstuaalisena vastavoimana tason IV elementit eli *Kullervon tarinassa* myytin tulkittavuus pyrkii esiin. IV taso tulee esiin myös *Rauta-ajassa* lähinnä teoksen lopussa eli kuudennessa osassa. *Kahdessakymmenessä ja yhdessä* taas IV taso on läsnä lyyrisissä katkelmissa sen kolmen eri osion alku- ja loppuosuuksissa, mikä osaltaan kuvastaa runoepoksen kertojan kaikilla neljällä eri tasolla liikkuvaa tietoisuutta. Sen sijaan *Rauta-ajan* ja *Kullervon tarinan* kertojat noudattavat henkilöiden II tasolla pysyttelevää tietoisuutta, jossa lähtökohtaisesti ei ole tietoisuutta III ja IV tasosta eikä I tason ja II tason välisen eroavuuden ymmärrystä. Traagisuus syntyy siitä, että henkilöiden ymmärryksen rakenteissa on tuhoa tuottavia jäänteitä I tasosta, samalla kun he toiminnassaan ilmentävät III tasoa. Siten myytin rakenne näyttäytyy kohtalona, josta ei ole pääsyä pois. Vaikka todellisuus laadullisesti muuttuu ääripäästä toiseen (myyttisestä harmoniasta sotatantereeksi, kulta-ajasta raudan aikaan), sitä määrittävät rakenteet säilyvät. Toisaalta merkitykset eivät synny tasoissa sellaisenaan (vrt. strukturalistinen ajatus kiinteistä jo olemassaolevista rakenteista), vaan pikemminkin tasojen välisissä suhteissa ja etenkin liikkeessä eri tasojen välillä. Haavikolla tähän viittaa ”kolmas jäsen”, joka edustaa vastakohtien välissä liikkuvaa ja niistä riippumatonta voimaa. Kolmas jäsen tietää ja on enemmän, ja vasta tällöin on mahdollista luoda uutta ja monimerkityksisyyttä. Samalla kirjallinen teos tai teoskokonaisuus luo itse järjestelmänsä ja tasonsa, jolla se operoi. Neljännen tason muodostaakin tekstuaalinen todellisuus.

Palaan lopuksi kansanrunouden ja epiikan käyttöön kirjallisuudessa sekä tämän vaiheen sijoittumiseen Haavikon tuotannossa. Suomalaisessa 1970-luvun kirjallisuudessa kansanrunouden tulkinta sekundäärissä todellisuudessa on leimallista. Sen sijaan myyttisen todellisuuden rakennetta tulkitsevat, osoittavat ja käsittelevät III ja IV taso lienevät Haavikon osuus *Kalevalan* ja ylipäätään

myytin tulkintaan suomalaisessa kirjallisuudessa. Myöskään kirjallisuudentutkimuksessa ei ole käsitelty myytissä keskeistä primaarin ja sekundäärin välistä jakoa sekä jaon hyödyntämisen mahdollisuuksia kirjallisuudessa. Ajatuksen myyttisistä tasoista voi kokeiluluontoisesti heijastaa myös Haavikon tuotannossa tapahtuneeseen muutokseen. Primaariin vielä suoraviivaisesti suhtautuvaa ja sen tunnustavaa on 1950-luvun menneisyyttä rakastava lyriikka. 1960-luvun näytelmätuotannossa liikutaan jo sekundäärissä todellisuudessa. 1970-luvun tuotannossa on paljon kolmannen tason piirteitä: rahaa, hallitsemista, valtaa ja historiaa, joiden käsittelyn oheen Haavikko on rakentanut tekstuaaliset keinonsa osoittaa neljännen tason. Näiden keinojen selvittely vaatisi jatkotutkimuksia. Kolmannen ja neljännen tason mukaantulo määrittää leimallisesti Haavikon myöhempää 1970-1990 -luvulla kirjoitettua tuotantoa. Teemat vaihtelevat historiasta ja historian suurmiehistä keskeislyyriisiin aiheisiin sekä perheeseen ja sukuun, mutta kirjailijan kuvaama todellisuuden rakenne säilyy lähtökohtaisesti samana.

PAAVO HAAVIKON TEOKSET

TUTKIMUKSEN KOHTEENA OLEVAT TEOKSET

Kaksikymmentä ja yksi. Otava, 1974.

Rauta-aika. Otava, 1982.

Kullervon tarina. Otava, 1982.

PAAVO HAAVIKON MUU TUOTANTO

A. Lyriikka

Tiet etäisyyksiin. WSOY, 1951.

Tuuliöinä. Otava 1953.

Synnyinmaa. Otava 1955.

Lehdet lehtiä. Otava 1958.

Talvipalatsi. Otava, 1959.

Puut, kaikki heidän vihreytensä. Otava 1966.

Neljätoista hallitsijaa. Otava, 1970.

Runoja matkalta salmen ylitse. Otava, 1973.

Rauta-aika. Helsinki: Otava, 1982.

After the deadline. 1984.

Con amore, con furore. 1985.

Viisi sarjaa nopeasti virtaavasta elämästä. 1987.

Toukokuu, ikuinen. 1988.

Talvirunoja. Art House, 1990.

Musta herbaario. Art House, 1992.

Puiden ylivertaisuudesta. Art House, 1993.

Prosperon runot. Art House, 2001.

Talvipalatsi. Varhaisversion rekonstruktio vuodelta 1959. Toimittanut ja jälkisanalla varustanut Auli Viikari. Art House, 2001.

B. Aforismit

Puhua, vastata, opettaa. Otava 1972. (Toinen, lisätty painos 1973)

Rahasta. *Parnasso* 8/1973.

Ihmisen ääni. WSOY, 1977.

Ikuisen rauhan aika. Otava 1981.

Pimeys. 1984.

Kansalaisvapaudesta. WSOY, 1989.

Käytännön metafysiikkaa. Art House 2001.

C. Näytelmät ja kuunnelmat

Münchhausen. Näytelmä. 1958 (julk.Münchhausen Nuket, Otava, 1960).

Nuket. Näytelmä. 1960. (julk.Münchhausen Nuket, Otava, 1960).

Lyhytaikaiset lainat. Kuunnelma. 1966. Moniste.

Pelto (tai Freijan pelto). Kuunnelma. 1967. Moniste.

Audun ja jääkarhu. Kuunnelma. 1967. (julk. Näytelmät, 1978)

Ylilääkäri. Näytelmä. 1968. (Näytelmät, 1978)

Agricola ja kettu. Näytelmä.1968. (julk. Näytelmät, 1978)
(Televisiosovitus Agricolan linja 1976)

Kilpikonna. Kuunnelma. 1968. Moniste.

Brotteruksen perhe. Näytelmä. 1969. Moniste.

Sulka. Näytelmä. 1973. (Julk. kokoomateoksessa Sulka, 1997)
(Oopperalibretto 2001)

Ratsumies. Näytelmä. Julk. Esan kirjapaino, Lahti, 1974.
(Oopperalibretto 1974, kuunnelma 1975)

Kuningas lähtee Ranskaan. Näytelmä. 1974. (Näytelmät, 1978)
(Oopperalibretto 1974)

Harald Pitkäikäinen; kertomus siitä mitä tapahtui kun kuningas Harald Pitkäikäinen talvehti kuudetta kesää Englannissa, kutsui kokoon kansansa ja tahtoi luopua vallasta. Kuunnelma. 1974. (Julk. Näytelmät, 1978)

Gottlundin yksi matka itään ja toinen länteen. Kuunnelma. 1974. Moniste.

Kuningas Haraldin pitkä reissu. Kuunnelma. 1975. Moniste.

Kertomus siitä miten kuningas Harald käsitteli eräitä hankalia kysymyksiä ei ole paljon pitempi kuin sitä käsittelevän kertomuksen tämä nimi. Kuunnelma. 1976. Moniste.
(Tai: Kertomus siitä miten k.H. käsitteli naista ja lammasta koskevaa hankalaa kysymystä...)

Ne vahvimmat miehet ei ehjiksi jää eli äiti tietää kaiken paremmin. Näytelmä. 1975. (Julk. kokoomateoksessa Näytelmät, 1978)

Kaisa ja Otto. Näytelmä. 1976. (Julk. Näytelmät, 1978)

Kuningas Harald, Jäähyväiset eli kertomus siitä miten Kuningas Harald kahlasi yli kuivan joen, tuli kelttien eli kelttiläisnaisten maahan syksyllä, omenanpoiminta-aikaan, jättämään jäähyväiset, ja miten se tapahtui. Kuunnelma. 1977. Moniste. (Julk. Näytelmät, 1987)

Soitannollinen ilta Viipurissa 1918. Kuunnelma. Otava, 1978.

Kuninkaat, veljekset. Kuunnelma. 1979. Moniste.

Naismetsä: Moniääninen monologi. Art House, 1987.

Herra Östanskog. Kuunnelma. 1980. Moniste.

Viinin kärsimykset Venäjällä. Kuunnelma. 1981. Moniste.

Tilintarkastus Viini-Yhtiössä. Kuunnelma. 1981. Moniste.

Kullervon tarina. Helsinki:Otava, 1982.
(myös kuunnelma 1982)

Tosi kertomus siitä mitä tapahtui kun kuningas Harald näki unta. Kuunnelma. 1983. Moniste.

Vapaus. Kuunnelma. 1985. Moniste.

Waltteri Wiheriän tarkempi kertomus, tunnustus ja kiitos. Kuunnelma. 1987. (julk. teoksessa *Naismetsä*, 1987)

Mannerheim, Paasikivi ja minä. Kolme Väinö Tannerin monologia. Kuunnelma. 1989. Moniste.

Englantilainen tarina. Näytelmä. 1988. Moniste.

Herra Östanskogenin junamatka. Kuunnelma. 1993. Moniste.

Viimeinen haastattelu Tamminiemessä. Kuunnelma. 1993. Moniste.

Klaus Flemingin uni ja kuolema. Kuunnelma. 1996. Moniste.

Margareeta. Kuunnelma. 1998. Moniste.

Airo ja Brita. Näytelmä jatkosodan päämajasta: sodasta ja rakkaudesta jossa on kaikki pelissä. Art House, 1999.

D. Libretot

Ratsumies. 1974. Otava, 1974.

Kuningas lähtee Ranskaan. 1974. (Painettu omakustanteena)

Äidit ja tyttäret. 1999. Libretto/käsiohjelma. Suomen Kansallisooppera. Kantaesitys 6.11.1999.

Paavo Suuri. Suuri juoksu. Suuri uni. 2000. Libretto/käsiohjelma. Helsingin kaupunginteatteri.

Kantaesitys 11.8.2000.

Sulka. 2001. Libretto/käsiohjelma. Suomen Kansallisooppera. Ensi-ilta 3.3.2001.

E. Proosateokset

Yksityisiä asioita. Otava 1960.

Toinen taivas ja maa. Otava 1961.

Vuodet. Otava 1962.

Lasi Claudius Civiliksen salaliittolaisten pöydällä. Otava 1964.
(sis. novellit Lumeton aika, Arkkitehti ja Pitkiä naisia)

Anders Lieksman: Barr-niminen mies. Otava 1976.

Erään opportunistin iltapäivä. Art House 1988.

Fleurin koulusyksy. Art House 1992.

Aleksej: Anastasia ja minä. Art House, 1994.

Pahin ja paras. Art House, 1996.
(Pahin ja paras eli suku ja perhe. Kuunnelma. 1997)

Lisäksi novelli Gagarin , 1954.

F. Omaelämäkerralliset teokset

Yritys omaksikuvaksi. Art House, 1987.

Vuosien aurinkoiset varjot. (muistelmat v.1966 saakka). Art House, 1994.

Prospero. Muistelmat vuosilta 1967-1995. Art House, 1995.

Kahden vuoden päiväkirja. Art House, 2001.

G. Historiateokset

Kansakunnan linja: Kommentteja erään tuntemattoman kansan tuntemattomaan historiaan 1904-1975. Otava, 1977.

Toinen, lisätty painos: Kansakunnan linja: Kommentteja erään tuntemattoman kansan tuntemattomaan historiaan 1904-1990. Art House, 1990.

Kansakunnan synty. Art House, 1988.

Nuijasota: Sisällissodan vuodet 1596-1599. Art House, 1996.

Suuri keinottelu. Art House, 1997.

Päämaja - Suomen hovi. Art House, 1999.

Tämä minun ankara vuosisatani: Valtiomiehen elämä ja toiminta 1918-1981. Art House, 2000. (Urho Kaleva Kekkonen, kirjannut ja toimittanut Paavo Haavikko)

Tarja Halosen tarina. Art House, 2001.

H. Historiikit

Vuosisadan merikirja: Efoan sata ensimmäistä vuotta 1883-1983. Efoa-Suomen höyrylaiva, 1983.

Wärtsilä 1834-1984. Wärtsilä-yhtiön ja siihen liitettyjen yritysten kehitysvaiheita kansainvälistyväksi monialayritykseksi. Wärtsilä, 1984.

Kansalaisturvaa rakentamassa: Kelan viisi vuosikymmentä 1937-1987. Kansaneläkelaitos, 1988.

I. Pamfletit, aikalaiskeskustelua

Murtuva keskiluokka: aikalaiskirjoitus. Art House, 1992.

Lamavuodesta 91 kriisivuoden 92 kautta katastrofivuoteen 93. Art House, 1992. (yhdessä Tuomas Keskisen ja Kimmo Pietiläisen kanssa)

Suomen tauti: sen diagnoosi ja hoito. Art House, 1992. (yhdessä Tuomas Keskisen ja Kimmo Pietiläisen kanssa)

Jatkoaika presidentille: kaaoksen arvoton järjestelmä. Art House, 1992. (yhdessä Tuomas Keskisen ja Kimmo Pietiläisen kanssa)

Pitkä vuosi mutta kullattu kulttuuri. Art House, 1993. (yhdessä Tuomas Keskisen ja Kimmo Pietiläisen kanssa)

Kyllä se siitä tai sitten ei. Art House, 1993. (yhdessä Tuomas Keskisen ja Kimmo Pietiläisen kanssa)

Tässä sitä ollaan: optimistinen arvio. Art House, 1993. (yhdessä Tuomas Keskisen ja Kimmo Pietiläisen kanssa)

Aikalaishulluudesta: Arvio maan henkisestä tilasta. Art House, 1993.

Tulevaisuudesta. Art House, 1996.

Traktaatit. Art House, 1998. (koottu Suomen Kuvalehdessä ilmestyneistä kolumneista)

J. Käsikirjoituksia

Mommilan veriteot. Elokuvakäsikirjoitus yhdessä Jukka Kemppisen kanssa. 1973. (julk. Esan kirjapaino, Lahti)

Rauta-aika eli kalevalaiseksi sanotun ajan ihmisiä itsensä, toistensa, luonnon, kohtalon, tekniikkansa, yhteisönsä, armottoman ajan sekä kertomuksen kulun armoilla, historian. Kirj. Paavo Haavikko. Sov. Kalle ja Ritva Holmberg. Säilytyspaikka SKS:n Kirjallisuusarkisto.

Muuta tutkimuksessa käytettyä kirjallista aineistoa:

Haavikko 1974a:

Sampo - Bysantin rahamyly. *Mitä missä milloin* 1975: Kansalaisen vuosikirja.

Haavikko 1985:

What has Kalevala given me? *Kalevala 1835-1985: The National Epic of Finland*. Books from Finland, Helsinki University Library, 1985.

Haavikko 1992:

Runot! Runot 1984-1992. Helsinki: WSOY, 1992.

Haavikko 1996:

Josma sun nännäiskin näkisin: K.A.Gottlund: Vermlannin päiväkirja 1821. Teoksessa Juhani Salokannel (toim): *Kirjojen Suomi*. Helsinki: Otava, 1996.

LÄHTEET

A. Painetut lähteet

ADORNO, T.W. 1950, Qualitative Studies on Ideology. *The Authoritarian Personality*. Studies in Prejudice. Ed. Max Horkheimer and Samuel H. Flowerman. s. 603-787. New York: Harper & Brothers, 1950.

ALHONIEMI, PIRKKO 1984, Metsän peikko vai katastrofi-ihminen? Kullervon linjaa Kivestä Haavikkoon. *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 37* (1984), 145-158.

ALHONIEMI, PIRKKO 1985, Modern Finnish Literature from Kalevala and Kanteletar Sources. *World Literature Today*. A Literary Quarterly of the University of Oklahoma. 2 (59) 1985.

ALHONIEMI, PIRKKO 1987, Kalevalan vastaanotto ja taiteellinen omaksunta. Kalevala ja maailman eepokset. *Kalevalaseuran vuosikirja 65*. s.171-180. Toim. Lauri Honko. Helsinki: SKS, 1987.

ALHONIEMI, PIRKKO 2000, Orfeus, vaeltaja: Orfisen myytin variaatioita 1900-luvun kirjallisuudessamme. *Fennistica fausta in honorem Mauno Koski septuagenarii: Juhlakirja Mauno Kosken 70-vuotispäivän kunniaksi 21.2.2000*. Toim. Eeva Lähdemäki ja Yvonne Bertills. Turku: Åbo Akademis tryckeri, 2000.

ALHONIEMI, PIRKKO 2000a, Miten suomalaiset kirjailijat ovat kohdelleet Kalevalan sankareita? Kuvauslinjaa Kivestä Haavikkoon. *Viimeinen Väinämöinen: Näkökulmia kansalliseepokseen*. Toim. Niina Roininen. Turku: Kirja-Aurora, 2000.

ALIN, MARJA-RIITTA 1975, Kansanruno ja Haavikko: Sampokäsitys Haavikon teoksessa Kaksikymmentä ja yksi. *Kaltio* 31 (2) 1975, 53-56.

ANHAVA, TUOMAS 1956, Runon uudistumisesta. (Arvio Eeva-Liisa Mannerin runokokoelmasta *Tämä matka*). *Suomalainen Suomi* 24 (8) 1956, 489-493.

ANHAVA, TUOMAS 1973, Haavikko ja antiikki. *Parnasso* 23 (6) 1973, 413-422.

ANNIST, AUGUST 1944, *Kalevala taideteoksena*. Suom. Elsa Haavio. Helsinki: WSOY, 1944.

ARISTOTELES 1997, *Retoriikka Runousoppi*. (Teokset osa IX). Suom. Paavo Hohti ja Päivi Myllykoski. Selitykset Juha Sihvola. Helsinki: Gaudeamus, 1997.

BARTHES, ROLAND 1994, *Mytologioita*. Ranskank. alkuteos *Mythologies*. Suom. Panu Minkkinen. Helsinki: Gaudeamus, 1994 (1957).

BARTHES, ROLAND 1993, *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Toim. Lea Rojola. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino, 1993.

BAUMAN, ZYGMUNT 1997, From Pilgrim to Tourist - or a Short History of Identity. *Questions of Cultural Identity*. Ed. by Stuart Hall and Paul du Gay. London: Sage Publications, 1997 (1996).

BECKETT, SAMUEL 1964, *Huomenna hän tulee*. Ranskank. alkuteos *En attendant Godot*. Suom. Aili Palmén. Helsinki: Otava, 1964.

BELL, MICHAEL 1972, *Primitivism*. The Critical Idiom 20. London: Methuen & Co., 1972.

BELL, MICHAEL 1997, *Literature, Modernism and Myth: Belief and Responsibility in the twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

- BELL, MICHAEL 1998, Introduction. *Myth and the Making of Modernity: The Problem of Grounding in Early Twentieth-century Literature*. Toim. Michael Bell & Peter Poellner. Amsterdam: Rodopi, 1998.
- BELL, MICHAEL 1999, The Metaphysics of Modernism: Aesthetic Myth and the Myth of Aesthetic. *The Arts and Sciences of Criticism*. Toim. David Fuller & Patricia Waugh. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- BOOTH, WAYNE C. 1974, *A Rhetoric of Irony*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974.
- BROMS, HENRI 1984, *Alkukuvien jäljillä. Kulttuurin semiotikkaa*. Helsinki: WSOY, 1984.
- CAMPBELL, JOSEPH 1990, *Sankarin tuhannet kasvot*. Suom. Hannes Virrankoski. Helsinki: Otava, 1990 (1948).
- CASSIRER, ERNST 1955, *The Philosophy of Symbolic Forms. Volume 2: Mythical Thought*. Transl. by Ralph Manheim. New Haven and London: Yale University Press, 1955.
- CAVALLO, GUGLIELMO 1997, Introduction. *The Byzantines*. Ed. by Guglielmo Cavallo. Translated by Thomas Dunlap, Teresa Lavender Fagan and Charles Lambert. Chicago: The University of Chicago Press, 1997 (italiank. alkuteos v. 1992).
- COHEN, PERCY S. 1969, Theories of Myth. *Man*. New Series. 3 (4) 1969, 337-353.
- CON DAVIS, ROBERT 1993, *The Paternal Romance: Reading God-the-Father in Early Western Culture*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1993.
- CUPITT, DON 1990, *Creation out of Nothing*. London: SCM Press, 1990.
- CYGNAEUS, FREDRIK 1907, *Kalevalan traagillinen aines*. Alkuteos Det tragiska elementet i Kalevala (1853). Suom. Viljo Tarkiainen. Porvoo: WSOY, 1907.
- DANTO, ARTHUR C. 1985, *Narration and Knowledge*. New York: Columbia University Press, 1985.
- DAVIDSON, H.R.ELLIS 1987, *Myths and Symbols in Pagan Europe*. Manchester: Manchester University Press, 1987.
- DERRIDA, JACQUES 1974, White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy. *New Literary History* 6 (1974) 1.
- DERRIDA, JACQUES 1995, *The Gift of Death*. Translated by David Wills. Ranskank. alkuteos 1992. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1995.
- DUBROW, HEATHER 1982, *Genre*. The Critical Idiom 42. London & New York, Methuen, 1982.
- DUFFY, JOHN 1995, Reactions of Two Byzantine Intellectuals to the Theory and Practice of Magic: Michael Psellos and Michael Italikos. *Byzantine Magic*. Ed. by Henry Maguire. Washington: Dumbarton Oaks, Harvard University Press, 1995.
- EKELÖF, GUNNAR 1991, *Skrifter 3: Dikter 1965-1968*. Stockholm: Bonniers Förlag, 1991.
- ELIADE, MIRCEA 1958, *Patterns in Comparative Religion*. Transl. by Rosemary Sheed. London and New York: Sheed and Ward, 1958.
- ELIADE, MIRCEA 1993, *Ikuisen paluun myytti: Kosmos ja historia*. Suom. Teuvo Laitila. Helsinki: Loki-kirjat, 1993 (ransk. alkuteos 1949).
- ELIADE, MIRCEA 1974, *Shamanism: Archaic Techniques Of Ecstasy*. Käänt. Willard R. Trask.

- Princeton: Princeton University Press, 1974 (ransk. alkuteos 1951).
- ENÄJÄRVI-HAAVIO, ELSA 1953, *Ritvalan helkajuhla*. Helsinki: WSOY, 1953.
- ESKELINEN, MARKKU & KOSKIMAA, RAINE 2001, *Haavikko 2001*. Helsinki: WSOY, 2001.
- FABRICIUS, JOHANNES 1976, *Alchemy: The Medieval Alchemists and their Royal Art*. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1976.
- BROOKS, PETER 1984, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- FENNELL, J.L.I. 1968: *The Emergence of Moscow 1304-1359*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968.
- FOLEY, JOHN 1991, *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- FOUCAULT, MICHEL 1978, *The Archeology of Knowledge*. Ranskank. alkuteos L Archéologie du savoir 1969. Transl. A.M.Sheridan Smith. London: Tavistock Publications, 1978.
- FOUCAULT, MICHEL 1997, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Ranskank. alkuteos Les Mots et les choses 1966. London: Routledge, 1997 (1970).
- FOWLER, ALASTAIR 1982, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- FROMM, HANS 1987, *Esseitä Kalevalasta*. Suomi 139. Suom. Liisa Rumohr-Norio ja Anne Gustafsson. Helsinki: SKS, 1987.
- FRYE, NORTHROP 1973, *The Anatomy of Criticism: Four Essays*. 3. painos. Princeton: Princeton University Press, 1973 (1957).
- FRYE, NORTHROP 1990, Literary and Linguistic Scholarship in a Postliterate World . *Myth and Metaphor: Selected Essays 1974-1988*. Ed. Robert D. Denham. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1990.
- GASCHÉ, RODOLPHE 1986, *Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- GENETTE, GÉRARD 1980, *Narrative Discourse: An Essay in Method. (Discours du récit)*. Transl. by Jane E. Lewin, foreword by Jonathan Culler. Ithaca and New York: Cornell University Press, 1980 (1972).
- GENETTE, GÉRARD 1997, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Transl. by Channa Newman and Claude Doubinsky, foreword by Gerard Prince. Stages series, vol. 8. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997 (1982).
- GRAVES, ROBERT 1988, *The Greek Myths*. Complete and Unabridged Edition in One Volume. New York: Moyer Bell Limited, 1988 (1955).
- GREENE, THOMAS M. 1999, The Natural Tears of Epic. *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community*. Ed. by Margaret Beissinger, Jane Tylus, and Susanne Wofford. s. 189-203. Berkeley: London University of California Press, 1999.
- Haavikko-symposiumi* 21.-22.6.1976 Joensuun Korkeakoulussa. Toim. Harri Huhtamäki. Joensuu: Pohjois-Karjalan Kesäyliopisto, 1977.
- HAAVIO, MARTTI 1955, *Kansanrunojen maailmanselitys*. Helsinki: WSOY, 1955.
- HAAVIO, MARTTI (toim.) 1980, *Kirjokansi. Suomen kansan kertomaruunoutta*. 2. painos.

Helsinki: WSOY, 1980.

HAINSWORTH, JOHN BRYAN 1991, *The Idea of Epic*. Berkeley: University of California Press, 1991.

HARVILAHTI, LAURI 1985, *Bylinat: Venäläistä kertomarunoutta*. Tietolipas 98. Helsinki: SKS, 1985.

HATAB, LAWRENCE J. 1990, *Myth and Philosophy: A Contest of Truths*. La Salle (Illinois): Open Court, 1990.

HENRIKSON, ALF 1996, *Antiikin tarinoita*. Käänt. Maija Westerlund. 4. painos. Helsinki: WSOY, 1996.

HESIOD 1983, *Works and Days. Theogony Works and Days Shield*. Introduction, Translation, and Notes by Apostolos N. Athanassakis. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1983.

HICK, JOHN 1992, *Uskonnonfilosofia*. Suom. Taisto Nieminen ja Heikki Kirjavainen. 2. painos. Helsinki: Kirjapaja, 1992 (1969).

HILL, BARBARA 1997, *Imperial Women and the Ideology of Womanhood in the eleventh and twelfth Centuries. Women, Men and Eunuchs: Gender in Byzantium*. Ed. by Liz James. London and New York: Routledge, 1997.

HINNELLS, JOHN R 1988, *Persian Mythology*. New revised edition, second impression. London: Hamlyn, 1988 (1973).

HOLTHOER, ROSTISLAV 1994, *Muinaisen Egyptin kulttuuri*. Helsinki: Otava, 1994.

HONKO, LAURI 1985, *Kalevala ja myytit. Kalevala, perinne ja koulu. Äidinkielen opettajain liiton vuosikirja XXXII*. s.45-60. Toim. Kirsti Mäkinen. Helsinki: Äidinkielen opettajain liitto, 1985.

HONKO, LAURI 1985a, *Kalevala-prosessi. Kotiseutu 1/1985*, s. 5-10.

HONKO, LAURI 1987, *Kalevala eeposten kuvastimessa. Kalevala ja maailman eepokset. Kalevalaseuran vuosikirja 65*. Toim. Lauri Honko. Helsinki: SKS, 1987.

HORKHEIMER, MAX & ADORNO, THEODOR W. 1969, *Dialectic of Enlightenment. (Dialektik der Aufklärung)* Transl. by John Cumming. New York: The Seabury Press, 1969 (1944).

HÖKKÄ, TUULA 1991, *Mullan kirjoitusta, auringon savua: Näkökulmia Eeva-Liisa Mannerin runouteen ja sen modernisuuteen*. Helsinki: SKS, 1991.

JAKOBSON, ROMAN AND HALLE, MORIS 1956, *Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances. Fundamentals of Language*. S. 55-82. *Janua Linguarum* nr.1. Mouton & Co., 1956.

JOYCE, JAMES 1996, *Odysseus*. 6. painos. Helsinki: Tammi, 1996 (1922).

JUNG et al: *Symbolit - piilotajunnan kieli*. Helsinki: Otava, 1991 (1964).

KAIMIO, MAARIT - OKSALA, TEIVAS - RIIKONEN, HANNU 1998, *Antiikin kirjallisuus ja sen vaikutus*. 5. laajennettu painos. Helsinki: Yliopistopaino, 1998.

Kalevala. 18.painos Akseli Gallen-Kallelan kuvittamasta laitoksesta. Helsinki: WSOY, 1994.

Kalevala taikka vanhoja Karjalan runoja Suomen kansan muinosista ajoista. 1835 julkaistun Kalevalan laitoksen uusi painos. Helsinki: SKS, 1999.

- Kanteletar elikkä Suomen kansan vanhoja lauluja ja virsiä.* Toim. Elias Lönnrot. 13. painos. Helsinki: SKS, 1966.
- KANTOLA, KAISA 1974, Ajasta ja rytmistä Paavo Haavikon runoudesta. *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja* 28 (1974), 135-156.
- KARLSSON, SVENOLOF 1999, Hän: Harry Järv: Yhden miehen yliopisto. *Suomen Kuvalehti* 19 (83) 1999.
- KAUKONEN, VÄINÖ 1988, *Kalevala Lönnrotin runoelmana II: Tosiasioita ja kuvitelmia.* Snellman-instituutin julkaisuja 7. Kuopio: Kustannuskiila, 1988.
- KAUNONEN, LEENA 2001, *Sanojen palatsi: Puhujan määrittely ja teoskokonaisuuden hahmotus Paavo Haavikon Talvipalatsissa.* Helsinki: SKS, 2001.
- KEPSU, SAULO 1972, Hikipäästä Äyräpään: Huomioita -pää-loppuisista henkilönnimistä. *Nimikirja. Kalevalaseuran vuosikirja* 52. Toim. Hannes Sihvo. Helsinki: WSOY, 1972.
- KIERKEGAARD, SÖREN 1964, *Ahdistus.* Suom. Eila ja Johan Weckroth. Jyväskylä: Gummerus, 1964 (Alkuteos Begrebet Angest 1844).
- KINNUNEN, AARNE 1967, *Aleksis Kiven näytelmät: Analyysi ja tarkastelua ajan aatevirtausten valossa.* Helsinki: WSOY, 1967.
- KINNUNEN, AARNE 1977, *Syvä nauru: Tutkimus Paavo Haavikon dramatiikasta.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 331. Helsinki: SKS, 1977.
- KINNUNEN, AARNE 1978, Haavikko puhuu. *Parnasso* 1 (28) 1978.
- KIRKINEN, HEIKKI 1976, Paavo Haavikko ja Bysantti. *Haavikko-symposiumi* 21.-22.6.1976 Joensuun Korkeakoulussa. Toim. Harri Huhtamäki. Joensuu: Pohjois-Karjalan Kesäyliopisto, 1976.
- KIVI, ALEKSIS 1922 (1864), *Kullervo: näytelmä viidessä näytöksessä.* Eripainos Aleksis Kiven Koottujen teosten II osasta. Helsinki: SKS, 1922.
- KLINGE, MATTI 1978, *Turun ajoista 1840-luvun aktivismiin. Ylioppilaskunnan historia 1828-1852.* Helsinki: Helsingin Yliopiston Ylioppilaskunta ja Gaudeamus Oy, 1978.
- KLINGE, MATTI 1998, *Idylli ja uhka: Topeliuksen aatteita ja politiikkaa.* Helsinki: WSOY, 1998.
- KOIVUNEN, HANNELE 1995, *Madonna ja huora.* Helsinki: Otava, 1995.
- KUNNAS, MARIA-LIISA 1981, *Muodon vallankumous: Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945-1959.* Helsinki: SKS, 1981.
- KUUSI, MATTI 1963, Keskiajan kalevalainen runous. *Suomen kirjallisuus I: Kirjoittamaton kirjallisuus.* s. 273-398. Toim. Matti Kuusi. Helsinki: SKS ja Otava, 1963.
- KUUSI, MATTI 1977, Sampo. *Parnasso* 27 (5) 1977.
- KUUSI, MATTI (toim.) 1980, *Kalevalaista kertomarunoutta.* Helsinki: SKS, 1980.
- KUUSI, MATTI ja ANTTONEN, PERTTI 1985, *Kalevalalipas.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 413. Helsinki: SKS, 1985.
- LAAKSONEN, PEKKA 1982, Rauta-ajan kevät. *Suomalainen vuosikirja* 83. s.104-112. Helsinki: SKS ja Kansanvalistusseura, 1982.
- LAITINEN, KAI 1985, The Kalevala and Finnish Literature. *Kalevala 1835-1985: The National*

Epic of Finland. Toim. *Books from Finland*. Helsinki: Helsingin yliopiston kirjasto, 1985.
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, 1984.

LERAILLEZ, LAURA 1995, Tekstin kohdussa: Julia Kristeva. *Kuin avointa kirjaa: Leikkivä teksti ja sen lukija*. s.89-133. Toim. Mervi Kantokorpi. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 1995.

LEVINAS, EMMANUEL 1987, *Time and the Other (and additional essays)*. Ranskank. alkuteos *Le temps et l'autre* (1947). Käänt. Richard A. Cohen. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1987.

LEVINAS, EMMANUEL 1996, *Etiikka ja äärettömyys: Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Ranskank. alkuteokset ilm. 1982, suom. Antti Pönni. - Eurooppalaisia ajattelijoita. Helsinki: Gaudeamus, 1996.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE 1967, *Structural Anthropology*. Transl. by Claire Jacobson & Brooke Grundfest Schoepf. New York: Anchor Books, 1967 (1963).

LIMBERIS, VASILIKI 1994, *Divine Heiress: The Virgin Mary and the creation of Christian Constantinople*. London and New York: Routledge, 1994.

McCORMICK, MICHAEL 1997, *Emperors. The Byzantines*. Ed. by Guglielmo Cavallo. Translated by Thomas Dunlap, Teresa Lavender Fagan and Charles Lambert. Chicago: The University of Chicago Press, 1997 (italiank. alkuteos v. 1992).

MACHIAVELLI, NICCOLÓ 1997, *Ruhtinas*. (Italiank. alkuteos *Il Principe*). Suom. Aarne Huhtala. Helsinki: WSOY, 1997 (1532).

MAGNUS GOTHUS, OLAUS 1972, *Pohjoisten kansojen historia Suomea koskevat kuvaukset*. Alkuteos *Historia de gentibus septentrionalibus*. Suom. Kaarle Hirvonen, esipuhe ja selitykset Kustaa Vilkuna. Helsinki: Otava, 1972.

MALINOWSKI, BRONISLAW 1960, *Magia, tiede ja uskonto*. Suom. Leea Aaltonen. Porvoo: WSOY, 1960.

MANGO, CYRIL 1980, *Byzantium. The Empire of New Rome*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1980.

MANN, THOMAS & KERÉNYI, KARL 1975, *Mythology and Humanism. The Correspondence of Thomas Mann and Karl Kerényi*. Trans. by Alexander Gelley. Ithaca and London: Cornell University Press, 1975 (1960).

MERI, VEIJO 1982, *Sanojen synty: Etymologinen sanakirja*. Jyväskylä: Gummerus, 1982.

MERI, VEIJO 1992, *Paavo Haavikko 60. Amleth ja muita Hamletteja: Esseitä, puheenvuoroja ja pakinoita*. Helsinki, Otava, 1992.

MEYENDORFF, JOHN 1981, *Byzantium and the Rise of Russia: A Study of Byzantino-Russian relations in the fourteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

MIDDLETON, PETER 1992, *The Inward Gaze: Masculinity & Subjectivity in Modern Culture*. London: Routledge, 1992.

Nestorin kronikka: Tämä on kertomus menneistä ajoista, siitä, miten Venäjän maa sai alkunsa, kuka oli Kiovan ensimmäinen hallitsija ja miten Venäjän maa kehittyi. Akateemikko Dmitri Sergejevits Lihatsovin venäjänkielisestä tulkinnasta suomentanut Marja-Leena Mikkola. Helsinki: WSOY, 1994.

New Larousse Encyclopedia of Mythology. London: The Hamlyn Publishing Group, 1990 (1959).

- NIETZSCHE, FRIEDRICH 1989, *Iloinen tiede (La gaya scienza)*. Saksankielinen alkuteos Die fröhliche Wissenschaft (La gaya scienza). Suom. J.A.Hollo. Helsinki: Otava, 1989 (1882).
- NUMMI, JYRKI 1991, Kirjoituksia kirjoituksista: Raamatun intertekstuaalisuudesta. *Intertekstuaalisuus: Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Tietolipas 121. Helsinki: SKS, 1991.
- NYBERG, BERTEL 1972, *Sampo und Kirjokansi in der finnischen Volksdichtung. Ihre beziehung zu spätantiken kosmogonischen mythen, vor allem zum makro-anthropos-mythos*. Helsinki: SKS, 1972.
- Odysssea*. Suom. Otto Manninen. 5. painos. Helsinki: WSOY, 1990 (1924).
- OINAS, FELIX J. 1978, The Balto-Finnic Epics. *Heroic Epic and Saga: An Introduction to the World s Great Folk Epics*. Ed.by Felix J. Oinas. s. 286-310. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- OJA, AULIS 1972, Keskiajan *poika*-loppuiset liikanimet. *Nimikirja*. Kalevalaseuran vuosikirja 52. Helsinki: SKS, 1972.
- OJALA, AATOS 1976, Runoilija ja raha. *Parnasso* 26 (5) 1976, 303-306.
- OVIDIUS, PUBLIUS 1997, *Muodonmuutoksia Metamorphoseon libri I-XV*. Suom. Alpo Rönty. Helsinki: WSOY, 1997.
- PAAVILAINEN, MATTI 1976, Havaintoja Paavo Haavikon lyriikasta. *Haavikko-symposiumi* 21.-22.6.1976 Joensuun Korkeakoulussa. Toim. Harri Huhtamäki. Joensuu: Pohjois-Karjalan Kesäyliopisto, 1976.
- PATLAGEAN, EVELYNE 1987, Byzantium in the Tenth and Eleventh Centuries. *A History of Private Life I: From Pagan Rome to Byzantium* (s.551-644). Ed. Paul Veyne. Trans. Arthur Goldhammer. Cambridge, Massachusetts and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987 (ranskank. alkuteos 1985).
- PENTIKÄINEN, JOHANNA 2001, Paavo Haavikon suurmiehet: myyttisistä sankareista keisarilliseen melankoliaan. *Hiidenkivi* 1 (8) 2001.
- PENTIKÄINEN, JUHA 1989, *Kalevalan maailma*. Helsinki: Yliopistopaino, 1989.
- PENTIKÄINEN, JUHA 1990, *Suomalaisen lähtö: Kirjoituksia pohjoisesta kuolemankulttuurista*. SKS:n toimituksia 530. Helsinki: SKS, 1990.
- PLATON 1999, *Timaios*. Suom. A.M.Anttila. *Platon Teokset V*. Suom.työn toimituskunta Holger Thesleff, Tuomas Anhava, Jaakko Hintikka ja Marja Itkonen-Kaila (sihteeri). Helsinki: Otava, 1999.
- PLATON 1999a, *Valtiomies*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. *Platon Teokset V*. Suom.työn toimituskunta Holger Thesleff, Tuomas Anhava, Jaakko Hintikka ja Marja Itkonen-Kaila (sihteeri). Helsinki: Otava, 1999.
- POLKUNEN, MIRJAM 1967, Lyriikan modernismi. *Suomen kirjallisuus*, osa 6.
- PRAZ, MARIO 1968, *The Romantic Agony*. Transl. Angus Davidson. Cleveland & New York: Meridian Books The World Publishing Company, 1968 (1933).
- PSELLUS, MICHAEL, *Fourteen Byzantine Rulers: The Cronographia of Michael Psellus*. Translated, with an introduction, by E.R.A.Sewter. Penguin Classics. London: Penguin Books, 1966.

- PURHONEN, PAULA 1998, *Kristinuskon saapumisesta Suomeen. Uskontoarkeologinen tutkimus.* Suomen Muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 106. Helsinki, 1998.
- QUINT, DAVID 1993, *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton.* Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Raamattu.* Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Suomen kirkon sisälähetysseura, 1992.
- RAJALA, PANU 1982, Rauta-aika. *Parnasso* 32 (4) 1982, 233-236.
- RICHARDS, I.A. 1950, *The Philosophy of Rhetoric.* The Mary Flexner Lectures on the Humanities III. New York: Oxford University Press, 1950 (1936).
- RIIKONEN, HANNU 1985, Eepoksen myyttinen maailma ja kaunokirjallinen uudelleentulkinta. *Katsaus* 25 (5) 1985.
- RIIKONEN, HANNU 1986, *Odyseuksen tiet romaaniin: Odyseia-aiheesta 1900-luvun kaunokirjallisuudessa.* Oulun yliopiston kirjallisuuden laitoksen julkaisuja 11. Oulu, 1986.
- RIIKONEN, H.K. 1996, *Paikkoja ja myyttejä: Tutkielmia Pentti Saarikosken Ruotsin-kauden tuotannosta.* SKS:n toimituksia 655. Helsinki: SKS, 1996.
- RIMMON-KENAN, SLOMITH 1999, *Kertomuksen poetiikka.* Alkuteos *Narrative Fiction: Contemporary Poetics.* Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS, 1999 (1983).
- SAARILUOMA, LIISA 2000, Johdanto: Myytit klassisessa ja modernissa kirjallisuudessa. *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa.* Toim. Liisa Saariluoma. Helsinki: SKS, 2000.
- SANDEMOSE, AXEL 1965, *Pakolainen ylittää jälkensä.* Suom. Rauno Ekholm. Jyväskylä: Gummerus, 1965 (1933).
- SIHVO, HANNES 1980, *Soutu Bysanttiin. Paavo Haavikon metodin ja maailmankuvan tarkastelua.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1980.
- SIHVO, HANNES 1980a, Paavo Haavikon Suomalainen sarja. *Kirjallisuudentutkijain Seuran Vuosikirja* 32 (1980).
- SIHVO, HANNES 1984, Paavo Haavikko: Renewer of the Kalevala Myth. *World Literature Today* 58 (4), 1984, 545-546.
- SIHVO, HANNES 1999, Paavo Haavikko ja historia. Haavikko-seminaari. Helsingin yliopisto, kotimaisen kirjallisuuden laitos 15.2.1999.
- SIKALA, ANNA-LEENA 1992, *Suomalainen samanismi - mielikuvien historiaa.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 565. Helsinki: SKS, 1992.
- SIIRIÄINEN, ARI 1990, Suomen esihistoria. *Suomen historian Pikkujättiläinen.* 4. painos. Helsinki: WSOY, 1990 (1987).
- SIMONSUURI, KIRSTI 1984, The Lyrical Space of Haavikko s Poetry. *World Literature Today* 58 (4), 1984, 524-527.
- SIMONSUURI, KIRSTI 1994, *Ihmiset ja jumalat: Myytit ja mytologiat.* Helsinki: Kirjayhtymä Oy, 1994.
- SINFIELD, ALAN 1992, When is a Character not a Character? Desdemona, Olivia, Lady Macbeth, and Subjectivity. *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading.* s. 52-80. Oxford: Clarendon Press, 1992.

- SNORRI, *Norjan kuningassaogat III* (kringla heimsins). Suom. J.A.Hollo. Runot suom. Aale Tynni. Helsinki: WSOY, 1961.
- STALLWORTHY, JOHN 1963, *Between the Lines: W. B. Yeats s Poetry in the Making*. Oxford: Clarendon Press, 1963.
- STORM, WILLIAM 1998, *After Dionysus: A Theory of the Tragic*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1998.
- Suomen kansan vanhat runot*. Länsi-Inkeri III (1). Helsinki: SKS, 1915.
- TAMMI, PEKKA 1980, Paavo Haavikon tekstit ja subtekstit. *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja* 33 (1980), 145-159.
- TARASTI, EERO 1996, *Esimerkkejä: Semiotiikan uusia teorioita ja sovelluksia*. Helsinki: Gaudeamus, 1996.
- TARKKA, PEKKA 1978, Myyttikritiikki. Teoksessa *Kirjallisuuden tulkinta ja opetus*. Toim. Ritva Haavikko. Tietolipas 80. Helsinki: SKS, 1978.
- TARKKA, PEKKA 1984, Sanojeni sointi, asioiden paino. Teoksessa Pekka Tarkka: *Sanat sanoista: Arvosteluja ja kirjoituksia 1957-1984*. Helsinki: Otava, 1984 (artikkeli ilm. 1975).
- TARKKA, PEKKA 1984a, Haavikko, Money and History. *World Literature Today* 58 (4), 1984, 534-537.
- TARKIAINEN, KARI 1997, *Paavo Haavikko: Modernisternas furste*. Lyriken 1951-1966. Stockholm: Atlantis, 1997.
- TARKIAINEN, KARI 1997a, Determinismi Haavikon varhaisena maailmankatsomuksena. *Kanava* 25 (2), 1997, 83-85.
- TOPELIUS, SAKARIAS 1901, Kypron prinsessa. Alkuteos Prinsessan of Cypern (1860). Suom. Eino Leino. Teoksessa Topelius: *Draamalliset teokset*. Porvoo: WSOY, 1898-1901.
- TOUGHER, SHAUN F. 1997, Byzantine Eunuchs: An Overview, with Special Reference to their Creation and Origin. *Women, Men and Eunuchs: Gender in Byzantium*. Ed. by Liz James. London and New York: Routledge, 1997.
- TOURNIER, MICHEL 1993. *Keijujen kuningas*. Suom. Annikki Suni. Helsinki: Otava, 1993 (1970).
- TYNNI, AALE 1957, *Tuhat laulujen vuotta: Valikoima länsimaista lyriikkaa*. Toimittanut ja suomentanut Aale Tynni. Helsinki: WSOY, 1957.
- VASILIEV, A.A. 1958, *History of the Byzantine Empire 324-1453*. Vol. 1. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1958/1952.
- VERGILIUS, PUBLIUS MARO 1972, *Aeneis*. Kirjat I-IV: Aeneas ja Dido. Suomentanut sekä johdannon ja selitykset laatinut Päivö Oksala. Helsinki: WSOY, 1972.
- VIHAVAINEN, TIMO 1991, *Kansakunta rähmällään: Suomettumisen lyhyt historia*. Kolmas painos. Helsinki: Otava 1991.
- VIKARI, AULI 1987, *Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa*. Helsinki: SKS, 1987.
- VIKARI, AULI 1992, Ei kenenkään maa: 1950-luvun tropologiaa. *Avoin ja suljettu: Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. s. 30-77. Toim. Anna Makkonen. Helsinki: SKS, 1992.

VIKSTEN, VILHO 1971, Paavo Haavikon Suomalainen sarja . *Runo ja tulkinta*. s. 58-69. Helsinki: WSOY, 1971.

WALTARI, MIKA 1992, *Sinuhe Egyptiläinen*. Värikuvalaitoksen 5. painos, valokuvat Heikki Partanen. Helsinki: WSOY, 1992 (1945).

WHITE, HAYDEN 1987, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. s.1-57. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1987.

WOLF, CHRISTA 1985, *Kassandra*. Suom. Oili Suominen. Jyväskylä: Gummerus, 1985 (1983).

WOLF, CHRISTA 2000, *Medeia: Kertomus kuudelle äänelle*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: Tammi, 2000 (1996).

YEATS, W. B. 1999, *Runoja*. Suomentanut Aale Tynni. Näköispainos vuonna 1966 ilmestyneestä 1. painoksesta. Helsinki: WSOY, 1999 (1966).

YEATS, W. B. 1969, *The Collected Poems of W. B. Yeats*. London: MacMillan&Co Ltd, 1969.

YEATS, W.B 1959, Rosa Alchemica. Teoksessa *Mythologies* (s. 267-292). London: MacMillan&Co Ltd, 1959. (Painettu ensimmäisen kerran teoksessa *Rosa Alchemica, the Tables of the Law and the adoration of the Magic*, 1897)

B. Painamattomat lähteet

Käsikirjoitukset

HAAVIKKO, PAAVO, Kaksikymmentä ja yksi. Käsikirjoitus. Päivämätön. Suomalaisen Kirjallisuuden seuran kirjallisuusarkisto, Helsinki.

HAAVIKKO, PAAVO, Kuningas lähtee Ranskaan. Päiväys 1.-12.1974. Suomalaisen Kirjallisuuden seuran kirjallisuusarkisto, Helsinki.

HAAVIKKO, PAAVO, Kalevala-filmi: mennyt kalevalainen maailma, sen historiallinen tausta, tapausten kulku, henkilöt, henkilöiden kuvaus eli lyhyt yleissuunnitelma. 1976. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, Helsinki.

HAAVIKKO, PAAVO, Karjalaiset, heidän toimintansa ja suhteensa muihin kansoihin. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, Helsinki.

HAAVIKKO, PAAVO, Tapausten kulku, pääpiirteet. (päivätty Kirkkonummella 11. päivänä joulukuuta 1977.) Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, Helsinki.

HAAVIKKO, PAAVO, *Rauta-aika eli kalevalaiseksi sanotun ajan ihmisiä itsensä, toistensa, luonnon, kohtalon, tekniikkansa, yhteisönsä, armottoman ajan sekä kertomuksen kulun armoilla, historian*. Rauta-aika -elokuvan käsikirjoitus. Sov. Kalle ja Ritva Holmberg. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, Helsinki.

HAAVIKKO, PAAVO, Ikuisen rauhan aika. Päiväys 22.3.1981. Suomalaisen Kirjallisuuden seuran kirjallisuusarkisto, Helsinki.

Muut painamattomat lähteet

HAAVIKKO, PAAVO - HAAVIKKO, RITVA: Luovuushaastattelu. 1974. SKS, kirjallisuusarkisto.

KALLIOLA, PAULA 1987, *Nainen, mies ja parisuhde Paavo Haavikon näytelmissä*. Pro gradu -tutkielma. Kirjallisuuden laitos, Jyväskylän yliopisto.

KAUNONEN, LEENA 2000, *Sanojen palatsi. Puhujan määrittely ja teoskokonaisuuden hahmotus Paavo Haavikon Talvipalatsissa*. Lisensiaatintutkielma. Kotimaisen kirjallisuuden laitos, Helsingin yliopisto.

PENTIKÄINEN, JOHANNA 1997, *Myytit ja maailman rappio Paavo Haavikon teoksissa Kaksikymmentä ja yksi, Rauta-aika ja Kullervon tarina*. Pro gradu -tutkielma. Yleisen kirjallisuustieteen laitos, Helsingin yliopisto.

YLIMARTIMO, SISKO 1975, *Historiallinen ja myyttinen aines Paavo Haavikon tuotannossa*. Pro gradu -tutkielma 1974. Monistesarja n:o 4. Oulun yliopisto, kirjallisuuden laitos.

Paavo Haavikon teksti Karjalaiset, heidän toimintansa ja suhteensa muihin kansoihin

Johdatukseksi Haavikon Kalevala-aiheeseen ja samalla teosten syntyprosessiin seuraavassa on teksti, joka on kirjoitettu *Rauta-ajan* suunnitteluvaiheessa. Teksti osoittaa, miten Haavikko sijoitti suomalaisen myyttisen ajan osaksi historiaa ja vallitsevaa poliittis-taloudellista tilannetta. Seuraavassa päiväämätön teksti kokonaisuudessaan. Tekstin säilytyspaikka on SKS:n kirjallisuusarkisto.

Paavo Haavikko:

Karjalaiset, heidän toimintansa ja suhteensa muihin kansoihin.

Ne olivat karjalaiset se heimo joka yksitoistasataa vuotta sitten alkavana aikana hankki turkiksia Bysantille. Karjalaisten verotus- ja eräalueet ulottuivat lännessä Pohjanlahdelta aina Vienanmerelle itään, ja pohjoisessa Jäämerelle saakka. Pohjoiset turkikset oli tarkoitettu etelän rikkaille ihmisille. Muinaiset karjalaiset veivät turkiksia Äänisjärveltä Volgalle ja sitä pitkin Bolgariin, itään päin suuntautuvan kaupan välietappiin. Se reitti kulki suomensukuisia kieliä puhuvan alueen kautta, niin että se sopi ja oli tuttu tie karjalaisille.

Toinen reitti kulki etelään, Laatokalta ylös Olhavan jokea, tätä jokea, maakannaksen ylitse Dneprille, ja lopulta Bysanttiin.

Bysantti oli suunnattoman rikas, suuri kauppakeskus, imperiumi, joka säilyi tuhat vuotta ja merkitsi huippukulttuurin ylläpitäjää Euroopassa. Novgorod kasvoi merkittäväksi juuri siksi, että se oli tämän kauppaputken varrella, samoin Kiev, etelämpänä. Turkikset kulkivat täältä etelään, ja etelästä tuli uusi Bysanttilta saatu usko, se lainattiin etelästä. Kun Bysantin pääkirkon nimi oli Hagia Sofia, on Kievin pääkirkko samanniminen, ja samaa nimeä kantaa myös tämä Novgorodin pääkirkko. Valtiollinen valta ja kirkko ovat yhtä, se on osa Bysantin suurta ajatuksellista perinnettä.

Kun karjalaiset tulivat Novgorodiin, tulivat he kauppakumppaneitten ja myöhemmin liittolaistensa luokse.

Samaa reittiä, Gotlannin kauppakeskuksesta Suomenlahtea itään, Nevaa Laatokkaan, Olhavanjokea Novgorodiin tulivat läntiset miehet, viikingit.

Heidän laulajansa kertovat heidän retkistään. Ja ne kertomukset ovat säilyneet.

Suomensukuisista kansoista ei tiedetä paljon täältä. Vain se että tämä oli heidän asuttamaansa maata, että he olivat tulleet idästä näille nykyisille Pohjois-Venäjän seuduille. Näitten seutujen suomensukuiset heimot olivat aluksi metsästäjiä ja kalastajia ja metsästäjiä, metsän ja veden kulkijoita, tämä vesilinnun kansa - kuten heitä on kutsuttu. Heistä kertovat haudat, sen että tämä oli heidän maataan. Heidän hautansa tunnetaan siitä että he hautasivat kuolleen pohjois-eteläsuuntaan. Sellainen oli heidän tapansa. Kun taas slaavit hautasivat vainajansa länsi-itäsuuntaisiin hautoihin.

Mitä muuta näitten seutujen varhaisesta suomensukuisesta asutuksesta ja asukkaista?

Joitakin suomalaisia nimiä kauppasopimuksesta jonka Bysantti ja Kiev tekivät ennen vuotta tuhat, jo 800-luvulla.

Ja täältä, Novgorodin kaupungista on löydetty vanhin suomenkielinen kirjoitettu teksti, tuohelle kirjoitettu.

Siinä lukee: Jumalannuoli, kymmenen nimiäsi. Tämä nuoli on Jumalan oma. Tuomion-Jumala johtaa.

Täällä karjalaiset kävivät kauppaa, Novgorodin kauppakeskuksessa. Täällä he ilmeisesti saattoivat vielä käydä kauppaa omalla kielellään.

Mutta täällä karjalaiset ovat vieraita, kauppatuttavia, myöhemmin liittolaisia, ja sitten verotettavia, sitten alistettuja, orjia.²²³

Heidän valtakuntansa on Laatokan rantamilla. Sieltä sen intressien suuntaa seuraa karjalaisen asutuksen leviäminen, pohjoiseen suuntautuvien kulkuteitten varsille, ja Laatokan ja Oulujärven väliselle alueelle. He viljelevät jo viljaa. He leikkaavat sen itäisen mallisella sirpillä, sen näköisen tapainen, joka nykyisin on symbolina tunnettu, he peltonsa risukarhilla, kun taas läntinen Suomi käyttää risuäestä, he syövät pehmeää leipää, jota leivotaan muutamana kertana viikossa, kun taas läntisessä Suomessa leivotaan pari kertaa vuodessa, syödään kuivaa leipää. Siksi karjalainen, itäsuomalainen tulisijakin on erilainen.

Siinä ruoka kypsennetään uunissa, lännessä se valmistetaan avotulella.

Laatokka on karjalaisten keskus, ja karjalaisten meri. Sieltä he lähtevät meriretkille, sotaisille ja kaupparetkille.

Kun Lounais-Suomi ja Häme ovat tulleet Ruotsin valtapiiriin torjuvat karjalaiset tekemällä virolaisten kanssa vastaretken Ruotsiin, Sigtunaan, jonka he polttivat ja hävittivät, niin ettei sitä enää rakennettu uudelleen. Se oli vuonna 1.187. Sigtunan tuomiokirkon ovet sai Novgorod karjalaisilta lahjaksi, ja ne saivat palvella jonkin Novgorodin kirkon monen kirkon ovina. Enää niitä ei täällä ole, kaikkien kirkonovien joukossa. Karjalaiset joutuvat ahtaalle, sitä ei tämä retki estä. Kun Viipurin linna perustetaan, repii se kahtia

²²³Sanat sitten alistettuja, orjia on lisätty koneella kirjoitettuun tekstiin myöhemmin käsin.

karjalaisten maan.

Vuonna 1323 tekevät Ruotsi ja Novgorod rauhan, joka raja jakaa Karjalan. Novgorod joutuu perääntymään, se luovuttaa kolme kihlakuntaa Ruotsin kuninkaalle Novgorodin ruhtinaan Jurin lahjana ja ystävydenosoituksena, nimittäin Äyräpää, Jääski ja Savo. Ruotsin vallan tunkeutuminen johti Karjalan aseman muuttumiseen. Se joutui alistetuksi Novgorodille.

Aikaisemmissa kauppaa koskeissa sopimuksissa Novgorodin ja saksalaisten kanssa oli Karjalaisten maan itsenäinen asema vielä näkynyt siinä että Novgorodin valta ja vastuu järjestyksen säilymisestä ei ulottunut Karjalaan. Sopimus sanoi Jos joku käy kauppaa Karjalassa, saksalaiset tai gootit, ja heille tapahtuu siellä jotakin, niin ei siitä saa syntyä riitaa Novgorodin kanssa .

Novgorodille oli siunaantunut vastustajia joka puolelle. Lännessä Liettua, saksalainen ritarikunta, ja Ruotsi, Venäjällä monet ruhtinaskunnat ja Venäjälle 1.240 tunkeutuneet mongolit, sekä lopulta yksi Pohjois-Venäjän pienistä ruhtinaskunnista, joka oli kasvava ensimmäiseksi, Moskovan ruhtinaskunta. Novgorodiin saakka ei mongolien valta oikein täysin ulottunut. Novgorod oli muutenkin poikkeus Pohjois-Venäjän ruhtinaskuntien keskellä, sillä se oli kauppavaltio, ja se oli tasavalta. Valta oli kauppiasylimystöllä, joka kansankokouksen kautta valitsi tasavallan johtajaksi ruhtinaan. Ja Novgorod oli ruhtinaistaan tarkka, se antoi vallan mutta rajasi sen toisaalta.

Se valta oli suuri, mutta kontrolloitu. Se oli annettu ruhtinaalle käytettäväksi, mutta ei lopullisesti.

Neuvoston tuli olla läsnä ja hyväksyä hänen päätöksensä, eikä hän saanut omistaa, ottaa haltuunsa eikä ostaa maata Novgorodin alueella.

Hänen asemansa oli hiukan samanlainen kuin toisen mahtavan kauppataasavallan johtajan, Venetsian dogen.

Karjalaiset olivat ensin Novgorodin kauppakumppaneita, sitten liittolaisia, ja lopulta veroamaksavia, osa suuresta Novgorodista.

Novgorodin suuri vastustaja on Moskova. Moskova kasvaa suureksi taisteluissa toisia ruhtinaskuntia vastaan, ja taistelussa mongoleja vastaan, ja kun Moskova lopettaa mongolien ylivallan ajan Venäjällä, tulee siitä Novgorodin suuri vastustaja. Moskova lopulta piirittää Novgorodia niin kauan että ruoka loppuu täältä. Kaupunki antautuu, kukistuu, kun ruoka loppuu täältä, kauppakaupungista. Moskovasta tulee Novgorodin intressien haltija. Ja se ajaa niitä vahvasti länttä vastaan. Moskova tehostaa Karjalan verotusta. Moskova ajaa Novgorodilta perimiään intressejä Karjalassa.

Alkoi ns. Suuri venäläisviha 1495.

Silloin ollaan jo nykyajan porteilla. [Uusi vaihe alkaa kun nykyaikaistuva, suurvallaksi kasvava Venäjä siirtää pääkaupunkinsa Nevajoen suulle, Suomenlahden pohjukkaan. - loppu pyyhitty yli]

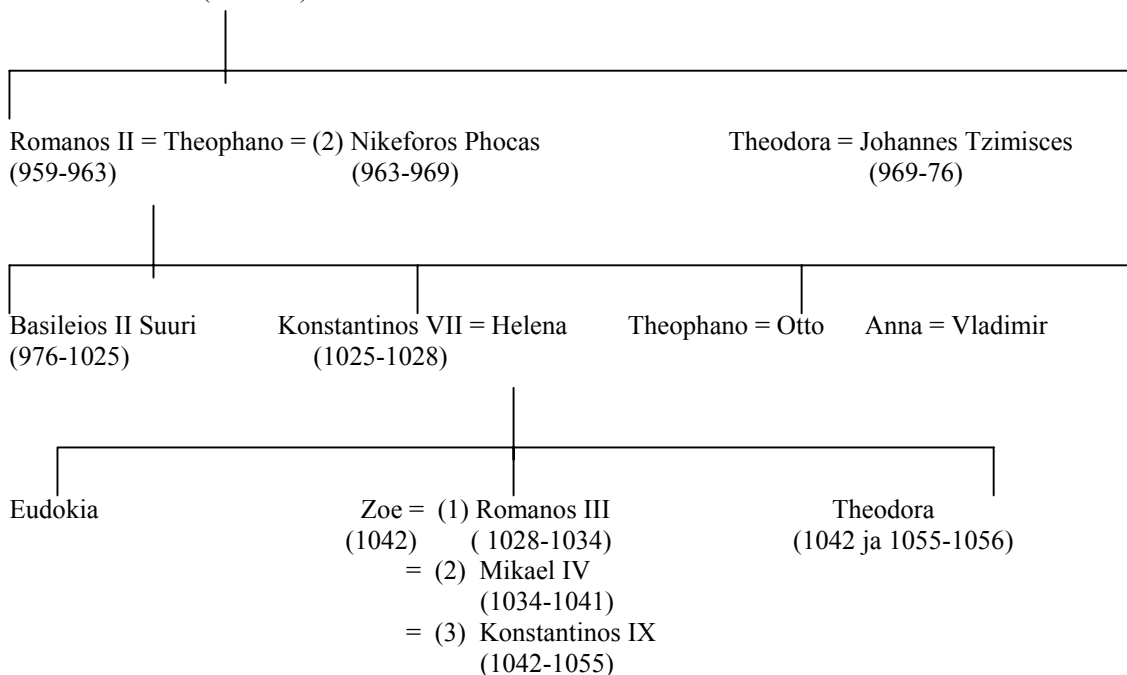
LIITE II

Bysantin makedonialaisdynastia: sukupuu

Basileios II (867-886) = Eudokia

Leo VI (886-912) = Zoe

Konstantinus VII (912-959) = Helena



LIITE III

Kahdenkymmenen ja yhden rakenne ja runojen pääasiallinen sisältö

I. Sammon ryöstö

1. runo

Venekunta laskee veneellään Bysanttiin eli Pohjolaan.

2. runo

Venekunta seuraa Bysantin elämää ja palkkautuu Bysanttiin orjiksi.

3. runo

Ensimmäinen vallankumous: keisari Mikael IV on sairas, ja seuraavaa keisaria valmistellaan.

4. runo

Keisari Mikael V nousee valtaan.

5. runo

Mikael V karkottaa keisarinna Zoen Bysantista, naiset nousevat kapinaan

6. runo

Vallankumous, Zoesta ja hänen sisaristaan tulee hallitsijoita.

7. runo

Vareksenpojan retki vapauteen ja keihästyminen.

8. runo

Sammon ryöstö alkaa.

9. runo

Vareksenpoika vankilassa. Tapaa sotilaan ja saa idean Niilinmatkasta. Pääsee vapaaksi.

10. runo

Sammon ryöstö jatkuu.

11. runo

Pako Bysantista ja takaa-ajo, sammon menetys mereen.

II. Myyttinen matka Niilin lähteille

12. runo

Tulevat Kreikkaan, tapaavat Homeroksen ja kuulevat Odysseuksen matkoista. Uskovat Homeroksen neuvoja. Menevät Termessosin teatteriin ja ryöstävät mukaansa teatterimiehen oppaaksi Niilinmatkalle.

13. runo

Tekevät kauppaa kuolevan heimon kanssa näiden jumalista.

14. runo

Kuvataan keisarin synnyttävien naisten synnytysvyö.

15. runo

Muistoruno kuolleelle miehelle, joka on ei-mikään.

16. runo

Neuvottelevat Egyptin kuninkaan kanssa Niilin lähteille pääsemisestä. Egyptin kuningas antaa ensin realistisen selityksen Niilin lähteistä, sitten myyttisen. Uskovat myyttistä selitystä. Jatkavat matkaa. Kukurtajanpoika näkee egyptiläisen naisen, sokaistuu ja päättyy virtaan.

17. runo

Afrikkalainen heimo on kuolemassa sukupuuttoon ja myy omaisuuttaan. Käyrä ja Käyrä kuolee, ja Vareksenpoika kääntää taikarahallaan ajan taaksepäin. Toisella rahallaan hän kääntää ajan takaisin.

18. runo

Miehenmetsän vaimo kuolee, ja Miehenmetsä tekee kultanaisen. Venekunta päättää olla yrittämättä tämän lähemmäksi Niilin lähteitä. Realistinen, historiallinen aika alkaa.

III. Pitkä paluu Venäjän kautta

19. runo

Paluu Niililtä. Tullaan Tonavan suistolle ja tavataan Bysanttia vastaan käydyltä epäonniselta sotaretkeltä palaava kiovalainen sotajoukko. Venekunta pestautuu Kiovan Jaroslavin palvelukseen.

20. runo

Jaroslav pyytää Harald Ankaraa kertomaan Bysantista ja keisaritar Zoesta.

21. runo

Tullaan 1000-luvun loppupuolelle. Kiovan valta-asema alkaa olla menneisyyttä. Venekunta lähtee Novgorodiin, jossa Miehenmetsä-vanhus kertoo menneistä uusille venekunnan sukupolville.

22. runo

Ajankulun tahti kiihtyy, sukupolvet seuraavat toisiaan. Nyt ollaan 1200-luvun alkupuolella. Venäjällä on useita pieniä valtioita. Tverin ja Moskovan välit huononevat.

23. runo

Tataarit hyökkäävät Novgorodiin. Esitellään pelottava vastustaja ja venekunnan vähäinen asema suhteessa sitä suurempiin.

24. runo

Lyyrinen runo tataarin verotuspolitiikasta.

25. runo

Moskovan ja Tverin kamppailu.

26. runo

Lyyrinen runo teemasta älä toivo, niin et myöskään pelkää.

27. runo

Tverin ja Moskovan monivaiheinen ja kiero kamppailu jatkuu ja päättyy lopulta Moskovan voittoon. Tverille lankeaa maksettavaksi sotakorvaukset.

28. runo

Venekunta veneessä joella viljaa vastassa, Vareksenpoika saa nuolen selkäänsä ja kuolee.

29. runo

Lyyrinen runo, tataari selitetään myyttisesti.

30. runo

1300-luvun alkupuoli. Tverin, Novgorodin ja Moskovan keskinäisiä välienselvittelyjä.

31. runo

Oikeusistuin ja rauhanneuvottelija Kultaisessa leirissä, tataarit sotkeutuvat yhä enemmän Venäjän valtioiden sisäisiin asioihin.

32. runo

Kuulopuheita ja voitonjuhla. Villisika esiintyy.

IV Paluu kotiin

33. runo

Venekunnan jäljellejääneet miehet lähtevät kotiinsa.

34. runo

Tulevat kotiin ja kuulevat Kullervosta, joka ei lähtenyt matkaan.

35. runo

Arkaainen runo Pohjolan pimeästä maasta, sammon ryöstöstä ja mereen menettämisestä, siitä seuranneesta meren rikkaudesta.

Kalevalan sammonryöstötarina

Kalevalassa sampoon liittyvät tapahtumat lävistävät lähes koko eepoksen, runot 7-45; tosin väliin mahtuu muutakin ainesta, kuten esimerkiksi Lemmingistä kertovat runot sekä Kullervo-runot. Kts. Liite IV: Kalevalan runojen pääasiallinen sisältö.

LIITE IV

Kahdessakymmenessä ja yhdessä esiin tulevia Venäjän tapahtumia vuosina 1042-1328

1042: Kiovan ruhtinas Jaroslav Viisas (1034-1054) lähtee sotaretkelle jaameja (mahdollisesti hämäläisiä) vastaan ja kukistaa heidät.

1043: Jaroslav tekee sotajoukkoineen epäonnistuneen retken Bysanttiin ja palaa takaisin Kiovaan. Jaroslavin palveluksessa on ollut myös suomalaisia ja skandinaaveja. Jaroslavin ajan jälkeen alkaa Kiovan laskukausi.

1061: Turkkilaiset hyökkäävät ensimmäisen kerran Venäjän alueelle, ja heistä tulee seuraavien vuosisatojen ajaksi suurin Venäjää koetteleva uhka. Hyökkäykset ovat jatkuvia. 1070-luvulta alkaen Venäjän ruhtinaat alkavat myös tehdä yhteistyötä turkkilaisten kanssa mm. ottamalla heitä liittolaisikseen keskinäisissä välienselvittelyissään.

1147/1156: Moskovan kaupunki perustetaan. Sen väkiluku lisääntyy nopeasti, sillä sen puumuurien suojaan pakenee tataarien hyökkäyksiä turvaan lähialueiden ihmisiä. Samalla Moskovan ruhtinaat alkavat määrätietoisesti asuttaa ympäröiviä alueita, mm. Vladimir-Suzdalille ja etenkin Tverille aiemmin kuuluneita seutuja. Siksi se alkaa joutua hankauksiin kyseisten ruhtinaskuntien kanssa.

1187: Novgorodilaiset hyökkäävät Ruotsiin ja hävittävät Sigtunan, silloisen maan pääkaupungin.

1242: Tataarikaani Batu käski Novgorodin Raroslavin Kultaiseen Ordaan ja kruunasi hänet siellä suuriruhtinaaksi.

Koska kauppavaltio Novgorodin ruhtinas suostui ottamaan arvonsa tataarikaanilta ja maksamaan tataareille veroa, tataarit jättivät Novgorodin rauhaan hyökkäyksiltään.

1304: Viimeinen suurprinssi, Andrei kuolee, ja seurauksena on kahden voimakkaimmaksi kasvaneen ruhtinaskunnan, Tverin ja Moskovan välinen taistelu. Valtaan oli kutsuttu Andrein ensimmäinen serkkun Tverin Mikael; Moskovan Jurin sukuhaaralla ei ollut tradition mukaan oikeutta kruunuun, koska Jurin isä (Andrein nuorempi veli) oli kuollut ennen Andreita ja siten pudottanut poikansa vallanperimysjärjestyksestä. Moskova ei kuitenkaan tyydy tähän. - Kolmas voimakas ruhtinaskunta on Novgorod, joka käy kauppaa idän ja lännen, Moskovan ja Tverin sekä Liettuan ja saksalaisen ritarikunnan välillä.

1313-1315: Tverin ruhtinas viettää aikaa Kultaisessa leirissä suostutellen tataareja myöntämään itselleen suuriruhtinaan arvon.

1314-1318: Tver nujertaa Novgorodin mm. saartamalla sen ja aiheuttamalla sinne nälänhädän. (*Kahdenkymmenen ja yhden* venekunta vie hullunrohkeasti viljalotjaa joella saarrettuun Novgorodiin). Moskovan kasvava voima-asema alkaa näkyä siinä, että kukistettuun ruhtinaskuntaan pyydetäänkin Moskovasta uusi ruhtinas. Novgorod jää Tverin hallintaan joko kaupankäynnin tai sotilaallisen ylivallan keinoin.

Moskovan Juri pakenee Novgorodiin. Tverin lähettiläs käy ehdottamassa rauhaa Moskovalle. Moskovan Juri antaa leikata Tverin lähettiläältä pään ja lähettää sen vastaukseksi. (*Kahdenkymmenen ja yhden* venekunta kuljettaa tätä viestiä Tveriin)

1318: Tataari pakottaa Tverin ja Moskovan käymään oikeutta leiriinsä. Vaikka Tver on ollut vahvoilla, Kultaisessa leirissä Moskovan Jurista tehdään suuriruhtinas. Tämä siitä syystä, että tataarien intresseihin Venäjällä ei sopinut se, että jokin ruhtinaskunta olisi huomattavasti toisia vahvempi, sillä se olisi saattanut uhata heidän asemaansa. Lisäksi Tver oli itsenäinen ja kallistunut länteen päin.

1321: Liettuan ruhtinas Gediminas valtaa länsi-Venäjää ja Kiovan.

1323: Venäjä on käynyt sotaa myös Ruotsia ja erityisesti sen itäistä osaa, Suomea vastaan. Ensimmäinen rauha tehdään ja valtioiden välinen raja määritetään Pähkinäsaareissa.

1328: Moskovan Iivana I Kalitasta (Kukkaro) tulee koko Venäjän suuriruhtinas tataarien leirissä. Iivana kukistaa Tverin tataariarmeijan avulla.

(Lähteet: *Nestorin kronikka*, Fennell 1968 ja Sihvo 1980)

LIITE V

Seuraava Paavo Haavikon kirjoittama teksti on osa SKS:n Kirjallisuusarkistossa olevaa *Rauta-ajan* käsikirjoitusmateriaalia.

Tapausten kulku, pääpiirteet

Osat 1-2

Ilmarin, eli Ilmarisen, kuten kansanruno häntä kutsuu, vaimo on kuollut. Ilmari on seppä, takoo itselleen oman mielensä mukaan vaimon kullasta ja hopeasta. Väinö eli Väinämöinen on myös yksin, hänenkin vaimonsa on kuollut. Väinö on mahtimies. Niin nyt kun Ilmari tekee itsellensä vaimoa kullasta ja hopeasta, takoo kasvot ja kädet sille, tulee Jouko, eli Joukahainen sisarensa kanssa, tahtoo ostaa miekan, rikas nuori mies, jolla ei ole muita vertaisia kuin sisarensa, hänelle rakas, niin rakas että Väinö ja Ilmari sanovat tästä sisarrakkaudesta hänelle. Jouko on tullut nähdäkseen millaisia ovat ne miehet joilta hän asemansa mahtimiehenä perii taikka ottaa. Hän haastaa, suuttuneena pilkasta, riitaa, mutta häviää Väinölle, joka vaatii Joukolta lunnaiksi tämän sisaren. Mutta kun Väinö tulee tätä lunnasta itsellensä hakemaan hukuttautuu Joukon sisar, joka pelkää elämää ja miehiä, ja Väinöä. Kostoksi ampuu Jouko jousella Väinön joka lähti sitten Pohjolaa kohti, sieltä kosiakseen kun tämä nainen kuoli, tämäkin.

Nuolella ammuttuna putoaa Väinö veneeseen, ajelehtii kauas, ja unessa, taikka todessa tapaa vesillä saarella hänelle luvaton naisen, sen joka meni järveen. Eikä tämä unessa elävä nainen enää pelkää miestä. Vesillä ajelehtien tulee Väinö lopulta Pohjolan rantaan, kuin Odysseus, tapaa hän siellä rannalla Pohjolan tyttären, ja tahtoo tätä tämän äidiltä kosia. Saa hän neidon hinnaksi mahdottoman tehtävän, jonka neito hänelle suorasukaisesti sanoo, että tehdä vene käsin koskematta, ja sitä yrittää Väinö. Mutta se tehtävä peittää vain sen asian että Väinö kysyy väärää asiaa eli hintaa ja tehtävää naisen hinnaksi. Naisen vastaus sisältää sen ettei hänelle ole hintaa, koska hän on jo siinä, käden mitan päässä. Mutta Väinö ottaa tehtävän todesta, yrittää. Hän on vaikeata tehtävää pyytänyt, nyt hän on sen saanut, mahdottoman.

Kun Ilmari kosii samaa Pohjolan neitoa eli tytärtä antaa Pohjolan emäntä hänelle tehtäväksi takoa eli tehdä sammon joka on kone joka tuottaa rahaa eli varallisuutta. Se on sepällä sopiva tehtävä. Siihen hän ryhtyy ja sen hän lopulta tekee. Ja sampo siitä syntyy, tekee se vaskesta kultaa, eli rahaa, tekee se köyhästä rikkaan, kuten Ilmari sanoo. Mutta koska sitä jota kaikki kosivat niin sitä kosivat kaikki, niin kosii Pohjolan tytärtä myös Lemminki, eli Lemminkäinen, ja hän saa myös tehtävän, se on se että hänen on ensin ammuttava, hiihdettävä kiinni Hiiden hirvi, ja sen hän tekee, tuo sen taloon, juuri kun jo hääpitoja valmistellaan, Pohjolan neidolle ja Ilmarille. Mutta Pohjolan emäntä tahtoo Lemmingin pois, ja antaa tälle toisen tehtävän ja se on se että hänen on ammuttava joutsen Tuonelan joelta. Kun Lemminki joutsenta Tuonelan joella vaanii, ampuu hänen sanoistaan suuttunut vanha mies Lemminkäistä, ja Lemminkäinen putoaa Tuonelan jokeen.

Nyt pidetään Pohjolassa häät, ja sanoo Pohjolan neito Väinölle, miksi hän meni Ilmarille.

Ilmari viettää häitä, Väinö jäi toiseksi, Lemminki on ammuttuna Tuonelan joessa.

Osa 3-4.

Lemminkäinen ryöstää itsellensä Kyllikin, joka on suurempaa sukua, tuo tämän pieneen taloonsa jossa asuvat myös Lemmingin äiti ja sisar. Lupaa Lemminki olla sotia käymättä, kun Kyllikki kauhistelee että jäisi vielä yksin, leskeksi, lupaa tämän Lemminki, sitä lupausta vastaan että lupaa Kyllikki olla kylillä käymättä. Lemminki tietää että se on tälle naiselle, jos kenelle, mahdoton lupaus. Unohtaa Kyllikki kohta lupauksensa, lähtee kuin nuori tyttö kylille, kun Lemminki on kalassa. Tästä suuttuneena lähtee Lemminki hakemaan itselleen uutta naista, Pohjolasta, kosimaan sitä jota kaikki kosivat. Hän saa siellä tehtävä[t], joista on jo kerrottu, jotka on jo näytetty.

Hän on kotoa lähtiessään heittänyt harjan maahan, sanoen, että kun se alkaa vuotaa verta niin silloin vuotaa verta hänestä. Nyt, kun Tuonelan Joella nuoli sattuu Lemminkiin, alkaa harja vuotaa verta. Lemmingin äiti lähtee Pohjolaan, tulee kesken häitä, kysyy missä hänen poikansa on. Lopulta Pohjolan emäntä sanoo että sitä saa yrittää hakea Tuonelan joesta, ei löydä, jos löytää, ei tunne. Se on kuollut, paloiksi hakattu. Nyt Lemmingin äiti pyytää, tahtoo Ilmaria takomaan haravan jolla hän kokoaisi poikansa Tuonelan synkän joen pohjasta. Sen takoo Ilmari, suuri seppä, lähtee Lemmingin äiti Joelle, kokoaa poikansa, herättää sen henkiin. Vie sen kotiin, avuttoman. Ei se siitä asetu, Lemminki.

Menee Lemminki Pohjolan pitoihin, tap[p]aa siellä Pohjolan isännän, pakenee, pakenee meren saareen jossa jo hänen isänsä on piile[sk]ellyt, pahoja aikoja. Siellä hän saa rakkautta ja lempeä saaren naisilta, neidoilta, vaimoilta ja leskiltä, kaikilta, ja lopulta saaren miehet päättävät tehdä Lemmingistä selvän. He terottavat

kirveensä ja miekkansa, naulaavat naisten aittojen ovet kiinni. Mutta Lemminki näkee, kuulee, miesten aikeet, pakenee saaresta, yötä myöten, syksyistä. Hän tulee takaisin kotipaikalleen, löytää sen paikalta vain hiiltyneet rauniot, hakee äitinsä, ja Kyllikin, vaimonsa esille, he asuvat pienessä piilopirtissä, ja nyt Kyllikillä on lapsi, poika, Lemmingin ja Kyllikin poika. Yhden yön on Lemminki kotona, nukkuu vaimonsa kanssa, ja lähtee sitten Tieran, asekumppaninsa kanssa kostamaan Pohjolalle, että sen miehet hänen tupansa polttivat.

Mutta Pohjolan miehet osaavat väijyä ja odottaa kostajia, ja Lemminki ja Tiera epäonnistuvat.

He pakenevat Pohjolan miehiä. Tulevat saareen, lumimyrskyssä, saavat hirven, eksyy Tiera, jäätyy nyljetty naarashirven nahka Lemmingin ympärille. Tuli raukenee.

Osa 5.

Sodassa orvoksi jäänyt, perheestään erilleen joutunut Kullervo kasvaa Untamon, hänet ottaneen kotona. Hän on vieras lapsi, jää vieraaksi, ei osaa olla, koska hänen sanotaan tekevän kaiken väärin. Niin hän oppii tekemään kaiken väärin, jos ei tee, niin sanotaan tehneen. Siitä tulee tapa. Kullervosta kasvaa hirveän vahva mies. Hän tekee kaiken päin helvettiä, kun hänet pannaan kaskan kaadantaan, hän kaataa sen toisesta paikasta kuin on käsketty, kaataa hirveän suuret puut, julman metsän maahan, aukioksi, tekee sen ympärille metsän eläimiä vastaan hirveän korkean, ylitsepääsemättömän aidan. Kun vilja sitten kasvaa, hän hirveän suuressa riihessä pui sen niin pahasti että kaikki vilja menee ruumeniksi ja pölyksi. Hänet aj[e]taan tiehensä. Hän joutuu Ilmarisen taloon. Niin on hän Ilmarisen emännälle kuin poika taikka kuin mies. Sillä Ilmari on aina pajassansa takoja.

Hänet on, iso mies, ensin pantu, pilan päiten paimeneen, joka on lasten ja vanhusten työtä. Mutta niin teki Ilmarin emäntä eli Pohjan neito, että pani hänet paimeneen, koska oli kuullut hänet aina pojaksi sanottavan, se mielikuva hänelle oli jäänyt, että Kullervo on poika. Antaa, kun Kullervo toisen kerran lähtee paimeneen, emäntä hänelle leivän, ison. On emäntä kysynyt että jos hän tulisi sen leivän tuomaan niin mitä hän siitä saisi. Kullervo on sanonut että mitä minulla on, ei mitään. No mitä, kysyy vain vielä emäntä, ei ole kuin kiviä, sanoo Kullervo, minua varten maailmassa, pään alle, jalkojen alle. Siitä suuttuu emäntä, kun hänet torjutaan. Taikka Kullervo sanoo, tule itse, niin näet. Mutta emäntä leipoo nyt suuren leivän, panee kiven sen sisälle, niin on kivi sen leivän sisällä kuin on lapsi naisen sisällä, niin on nainen kuin leipä, pehmeä, niin on ihminen, kova kuin kivi.

Niin Kullervo kiroaa, hirmustau, kun hän tyytyväisenä kädellä silittää leipää, kuin naisen vatsaa, ja siellä onkin kivi.

Kullervo ivaa itseään, on varma että kivisen leivän jälkeen hän saa emännältä vetisen vellin.

Ja saakin. Sillä ei niin paha, tyhmä mies sen parempata ruokaa tarvitse, emäntä sanoo.

Illalla pyytää Kullervo emäntää tulemaan suurta karjaansa lypsämään, ja emäntä tulee, mutta joutuu susien repimäksi.

Kullervo sanoo: - Rikoin maailman, koska se oli mennyt rikki.

Hän harhailee metsässä, synkässä kuusikossa, yksin, ja joutuu kotiinsa, josta on joutunut lapsena erilleen, tunnetaan siellä.

Koska tämä on hyvä, tämä ei ole totta, Kullervo miettii. Hän joutuu Pohjolaan veroja viedessään, matkalla tapaamaan tytön, jonka kanssa nukkuu yön. Mutta tyttö on hänen oma sisarensa, ja nyt kun Kullervosta tuntui että hän oli sijansa löytänyt, oppinut ihmiseksi, on hän tuhonnut itsensä. Sillä sisarenmakaus on paha teko. Kullervo lähtee kostamaan kasvatusvanhemmillensa, kostaa, tekee itsemurhan, miekallansa. Minä tapan sen lapsen jolle te kaikki olitte pahoja. Sen olen minä, sanoo Kullervo.

Osa 6.

Osa 6. on loppujakso, jossa Väinö ja Ilmari, köyhyiden uhatessa, Pohjolan yhä aina rikastuessa, samponsa avulla, päättävät ryöstää sammon takaisin. Koska nyt tarvittaisiin rahaa uuden vaimon hankkimiseen, ja sammon avulla ostettu vaimo on Ilmarilta jo kuollut, petojen repimänä. Niin katsovat he kaupan rauenneeksi, koska kauppatavarassa oli se vika että se kuoli. He lähtevät sampon ryöstämään, ryöstävät sen. Mutta Pohjolan väki ajaa heitä takaa, ja he vetävät veneensä kapean saaren ylitse, menevät matalan salmen kautta että Pohjolan isompi, syvemmillä uiva vene, sotavene jäisi siihen kiinni, mutta kun he itse ponnistelevat vetäessään venettä saaren ylitse, putoaa heiltä sampo, teräksestä tehty, puupölkkyssä kiinni, monin raudoin alun perin maahan kiinnitetty, nyt heidän käsistään syvään veteen, suurten kivipaasien kohdalle. Vajoaa

heidän käsistään, rikkauden lähde, jää tyhjäksi rikka[ude]sta Pohjola rahasaari, kuten kansanruno sitä sanoo. Niin, on syksy, se sama syksy, kumma kyllä, kronologisesti väärin, muuten oikein, kun myös Lemminki teki retkensä. Aika on kumma, se vääntyy yhdeksi, mielessä. He myös joutuvat talveen, sampo retkeltä palaajat, tappavat karhun, korjaavat mukaansa lumesta näkyvän hirvennahan, jonka sisällä on mies, jota eivät huomaa, tekevät koivuista reen, vetävät kaksi saalista, naarashirven, jonka sisällä on Lemminki, sekä karhun kotiin.

Siellä pidetään karhunpeijaiset, saa karhu seistä tuvan seinällä kypälät pystyssä, hirvi myös toisella puolella, sen sisällä on Lemminki tuskin hengissä, lopulta avaa silmänsä, katsoo hirven si[Imä]naukoista, ihmisten elämää, näkee Väinön, Ilmarin, naiset, ei puhu, ei pysty puhumaan. Niin pidetään karhunpeijaiset, se suuri pyhä juhla.

Kirkkonummella, 11. päivänä joulukuuta 1977
Paavo Haavikko

LIITE VI

Rauta-ajan rakenne ja Uuden Kalevalan rakenne

Seuraavassa on esitetty ensin Rauta-ajan tapahtumien kulku ja sitten Uuden Kalevalan runojen pääasiallinen sisältö. Kalevalan tapahtumien osalta merkitykselliset ja Rauta-ajasta puuttuvat tai tulkinnan kannalta muuten kiintoisat kohdat on merkitty kursiivilla. Vanhan Kalevalan vastaavia tulkintoja on suluissa vertailun vuoksi. Samoin Rauta-ajan osalta on merkitty kursiivilla ne tapahtumat, jotka poikkeavat merkityksellisesti Kalevalasta.

Rauta-aika

Motto ja teoksen aloitus: Kalevala käsketään unohtaa, samoin sen sanan mahti.

I. osa: Nainen, hopeasta tehty, ja kullasta. Itse tehty, taottu, itse tekemäni.

Jouko ja Aino ratsastavat yhdellä hevosella seppä-Ilmarin pajaan, jossa Ilmari on taontatyössä Väinö kumppaninaan. *Jouko on viemässä heidän äitinsä vanhoja käätyjä pienettäväksi, jotta ne sopisivat Ainolle, niillä hän aikoo kihlata sisarensa.* Ilmari takoo kultaista naista, jonka hän piilottaa. Aino pakenee järven rantaan malminsulatuspaikalle, ja näkee järvimalmia järvestä nostavat naiset. Tiera maanittelee *Ainoa raudan synnyttäjäksi. Ainoa pelottaa ja hän pakenee* takaisin Ilmarin pajaan. Hän kieltäytyy ottamasta veljeltään käätyjä. Ilmarin pajassa Ilmari, kultanainen, Väinö, Jouko ja Aino istuvat pöytään, Ilmari tervehtii vaimoan. Väinö ja Ilmari kiinnittävät huomiota Ainon ja Joukon suhteeseen, ja he suuttuvat Joukon. Jouko pyytää Ilmarilta miekkaa, ja Väinö ja Jouko käyvät kamppailunsa miekalla ja puukolla. Häviölle joutunut Jouko lupaa Ainon Väinölle. *Väinö pyytää Ilmariä takomaan portin, avaimen ja lukon, joka estäisi kuolleiden naisten tuloa elävien joukkoon.* Väinö tapaa kosintamatkallaan Ainon ja koskettaa Ainoa. Epätietoinen Aino hukuttautuu. Joukon ja Ainon äiti neuvoo Väinön Pohjolaan, Jouko ampuu Väinön veteen ja Väinö ajalehtii Pohjolaan. Rannassa hän tapaa Pohjolan neidon ja saa tältä tehtäväksi tehdä veneen käsin koskematta. Pohjolassa hän pyytää neitoa omakseen ja saa tehtäväkseen tuoda Pohjolaan sammon. Väinö ottaa Pohjolasta veneen ja purjehtii sillä kotiinsa. Siellä hän menee suoraan Ilmarin pajalle ja pyytää tätä tekemään sampoa.

II. Olisit saanut, kun et olisi pyytänyt.

Väinö kertoo Ilmarille tehneensä kaupat Pohjolan neidosta tämän laskuun, jos tämä tekee sammon. *Väinö mieltii saamaansa veneentekotehtävää, mutta ei keksi ratkaisua.* Lemminkikin alkaa varustautua Pohjolaan kosioreissulle, koska Kyllikki on mennyt kylille. Lemminki saa tehtäväksi hiihtää Hiiden hirven. Ilmari takoo Pohjolassa sammon. Väinö lähtee unessa pyytämään neuvoa Kuolemalta, mutta *saa vain neuvon lähteä pois niin kauan kuin siihen pystyy.* Ilmari saa sammon valmiiksi, siinä on kaksi kirjokantista kirjokantta vastakkain niin että niiden välissä voi painaa rahaa. Väinö tekee veneen, ja Lemminki hiihtää Hiiden hirveä. Ilmari saa *Pohjan neidon, joka olisi mennyt Väinölle pyytämättäkin, mutta nyt on myyty Ilmarille.* Lemminki lähetetään ampumaan Tuonelan joen joutsenta ja sillä aikaa Pohjolassa pidetään häät. *Väinö on häissä vieras.*

III. Nyt sitä vietiin, elämänsä ainoan kerran.

Lemminki haluaa itse kertoa itsestään ja aloittaa tarinansa alusta. Lemminki ryöstää hyväskuisen Kyllikin mukaansa ja vie kotiinsa vaimokseen. Sopivat, ettei Lemminki sodi eikä Kyllikki kyläile. Köyhässä talossaan Lemmingin äiti kertoo pojastaan Kyllikille. Lemminki lähtee kalalle miesporukassa, ja Kyllikki *Ainikin, Lemmingin siskon kanssa* kylille. Vihastunut Lemminki lähtee hakemaan Pohjolasta itselleen Pohjolan neitoa. Lemminki saa Pohjolasta tehtävänsä, ja Tuonelan joella märkähattu paimen ampuu hänet veteen. Lemmingin äiti lähtee etsimään poikaansa Pohjolasta, saapuu Tuonelan joelle, haravoi poikansa palaset vedestä ja synnyttää Kyllikin kanssa poikansa uudelleen henkiin. Lemminki lähtee.

IV. Mutta maailmassa ei ole mitään mitä ei mies vaihtaisi säkilliseen pimeyttä, taikka kouralliseen tuhkaa.

Lemminki tulee kutsumattomana Pohjolan häihin, alkaa haastaa riitaa, joutuu taisteluun Pohjolan isännän kanssa ja iskee tältä päin miekallaan. Pakenee ja tulee kotiinsa, pakenee Saarelle niin kuin isänsäkin aikanaan. Saaren naiset pitelevät Lemminkiä hyvin. *Unessa nähty nainen houkuttelee Lemminkiä Saaren päähän, missä tämä ei ole käynyt.* Saaren miehet alkavat valmistella Lemmingin tappamista. Lemminki pakenee takaisin kotiinsa, ja löytää talonsa poltettuna ja äitinsä, Kyllikin ja lapsensa metsässä asumassa. Lemminki lähtee Tieran kanssa Pohjolaan kostamaan. *Tieran nuori vaimo hermostuu tästä ja ajaa miehen pois.* Lemminki ja Tiera tulevat Pohjolan lähelle, yrittävät sytyttää Pohjolan tuleen ja pakenevat Pohjolan

miehiä metsään. On talvi. *Tiera eksyy lumimyrskyyn*, Lemminki kömpii naarashirven nahan sisään ja nukahtaa.

V. Mutta rakkautta sinä pelkää, vihaa sinä rakastat.

Pieni poika Kullervo juo kauhalla vettä saavista Untamon ja hänen emäntänsä luona. Untamo ja hänen emäntänsä pohtivat hiljaa, muistaako Kullervo tuhopolttoa, jossa hänen kotinsa poltettiin. Kullervo puuttuu puheeseen ilmaisten muistavansa. Untamo ja emäntä alkavat pelätä kirvestä haluavaa Kullervoa. Untamo teettää sepällä Kullervolle kirveen ja lähettää tämän korpeen raivaamaan kaskea. Korvessa Kullervo innostuu työstä ja raivaa vahingossa Untamon hirsimetsän ja pilkkoo hirsipuut. Raivostunut ja järkyttynyt Untamo käskee Kullervoa polttamaan ja aitaamaan kasken. Untamo tuo Kullervolle siemeniä. Aitaa rakentava Kullervo kuvittelee itsensä karhuksi. Kullervo kylvää viljan ja syksyllä leikkaa ja pui sen. Viljaa puidessaan hän innostuu taas niin, että hakkaa kaiken silpuksi. Untamo kiroaa ja myy hänet sepän taloon orjaksi. Sepän talossa on nuori emäntä ja vanha isäntä. Kullervo ei ymmärrä emännän kiinnostusta häneen ja loukkaantuu emännän lähettäessä hänet metsään paimeneksi. Emäntä tulee sinne perässä, jotta he saisivat olla kahden. Emäntä tuo Kullervolle valittavaksi sekä pehmeän että Kullervon itsensä kaltaisen leivän, jonka sisällä on kivi, vihjeeksi siitä että Kullervo voisi vähän pehmitä. Kullervo ei osaa valita, ja ymmärtää väärin. Samanaikaisesti Kullervo on tehnyt kivistä naisen, jotta emäntä ymmärtäisi hänen asiansa, mutta emäntä ei ymmärrä, vaan loukkaantuu, lähtee pois, putoaa suohon ja kuolee.

Kullervo alkaa kostaa. Hän menee Untamolaan, sytyttää talon palamaan ja tulee savuvanan johdattamana vanhempiensa piilomökkiin suon toiselle puolelle korpeen. Matkaa tehdessään Kullervo unelmoi ihanasta vastaanotosta, mutta äreä isä onkin odottanut häntä tekemään työtä puolestaan. Kullervo riitaantuu isänsä kanssa ja lähtee tien päälle. Kullervo ajaa jäällä isänsä rekeä ja näkee tytön. Ensimmäinen tyttö on itsenäinen eikä halua tulla Kullervon kohottaman peiton alle. Toiselle tytölle Kullervo ei ole tarpeeksi iloinen eikä kysy tämän nimeä. Kolmannen tytön tavatessaan Kullervo yrittää välttää aiemmat virheensä ja niin hän päätyy makaamaan sisarensa. Kullervo kieltää tyttöä puhumasta mitään. Sisaruussuhde paljastuu Kullervolle vasta kun Kullervo kysyy tytön nimen, sisarelle vasta kun Kullervo ajaa tytön tämän kotiin ja tuntee tien. Kullervo raahaa sisarensa heidän äitinsä eteen ja kiroaa syntymänsä. Äiti kieltää Kullervoa tappamasta itseään tai sisartaan. Sisareen puhkeaa rutto. Kullervolle tulee kiire kostamaan tämäkin virhe Pohjolaan ennen kuin kuolema ehtii sinne ennen häntä. Kullervo sytyttää Pohjolan tuleen ja tappaa palavasta talosta ulos pyrkivät ihmiset. Hän itse sen sijaan kestää tulta. Kullervo alkaa kadehtia tappamiaan ihmisiä, jotka eivät enää kärsi. Hän tulee kotiinsa ja näkee perheensä kuolleena ruttoon. Kullervo tappaa itsensä.

VI. On se hyvä elämä ollut. Kaiken se on ottanut minkä on antanutkin.

Kertoja aloittaa kertomalla Kalevalan kurjuudesta, köyhyydestä ja talvesta. Pohjola rikastuu rikastumista, ja Kalevala vain köyhtyy. *Hiljainen ja hidas* Väinö muistelee menneitä. Kalevalan kansa alkaa viimeisillä voimillaan valmistella sammonryöstömatkaa Pohjolaan. *Kertoja muistelee, kertoo kertomaansa, miten on kertonut Väinön kanteleensoitosta ja Pohjolan uneen vaivuttamisesta. Lemminki kertoo kertojan kanssa kilpaa, ja vähän eri asioita.* Pohjolaan tultaessa Väinö pyytää sammosta puolikasta, mutta Pohjolan emäntä ei anna. Sampo ryöstetään Pohjolasta, mutta merimatkan ja meritaistelun aikana sampo pudotetaan mereen. Paluumatkalla löydetään jäätynyt hirven nahka. Löytyy myös kuollut karhu, ja pidetään karhunpeijaiset, *väsänyt ja tehoton rituaali. Lemminki herää unesta hirvennahnan sisällä ja saa omakseen karhun ensimmäisen morsiamen. Karhulle valitaan uusi morsian, joka puolestaan menee Väinölle.* Ilmari hurjistuu. Lemminki uhoaa ja haluaa sankariksi kertomukseen. Runoilija ennustaa Lemmingille tämän kuoleman, Väinö haparoi sokeana lumisateessa ja Ilmari menee takaisin pajaansa.

Uusi Kalevala (1849)

1. runo

Laulun aloitus. Ilman impi tekeytyy veden emoseksi ja luo maailman polvelleen munineen sotkan munasta. (Vrt. VK:ssa Väinämöinen luo polvelleen munineen kotkan munan sirusista maailman.)

2. runo

Väinämöinen nousee puuttomalle maalle ja pyytää Sampsa Pellervoista kylvämään puita. *Ensin tammii ei ala kasvaa, mutta toiselle yrittämällä se kasvaa luonnottoman suureksi ja peittää koko taivaankannen.* Pieni mies merestä kaataa tammen. Väinämöinen kylvää ohraa ja rukoilee kasvuunnea ja toivottaa menestystä tuleviksi ajoiksi.

3. runo

Väinämöinen kasvaa tiedoissa ja tulee kuuluisaksi. Joukahainen ja Väinämöinen mittelevät, Joukahainen lupaa sisarensa Väinämöiselle.

4. runo

Väinämöinen kosii Joukahaisen sisarta. Sisar hukuttautuu.

5. runo

Väinämöinen saa onkeensa oudon kalan, joka ilmoittautuu Joukahaisen sisareksi. Väinämöinen yrittää turhaan saada kalaa uudelleen pyydykseen. *Kotona äiti neuvoo surevaa Väinämöistä lähtemään Pohjolaan kosioretkelle.*

6. runo

Joukahainen ampuu Pohjolaan ratsastavaa Väinämöistä, mutta osuu ainoastaan hevoseen. Väinämöinen kaatuu veteen ja ajautuu selälle.

7. runo

Kotka löytää Väinämöisen ja kantaa tämän selässään Pohjolaan. *Pohjolan emäntä lupaa neuvua Väinämöisen kotiinsa* ja antaa tälle vielä tyttärensäkin, jos Väinämöinen takoo hänelle sammon. Väinämöinen lupaa Ilmarisen Pohjolaan.

8. runo

Matkallaan Väinämöinen tapaa Pohjolan neidon ja pyytää tätä vaimokseen. Pohjolan neito antaa hänelle tehtäväksi tehdä veneen käsin koskematta. Veistäessään Väinämöinen saa haavan polveensa ja lähtee etsimään verensä seisauttajaa.

9. runo

Väinämöinen löytää polvelleen parantajaksi ukon, ja muistelee raudan synnyn.

10. runo

Väinämöinen menee kotiinsa ja kehoittaa Ilmaria lähtemään Pohjolaan kosioretkelle. *Ilmari arvaa Väinämöisen juonen, eikä lähde.* Väinämöinen saattaa Ilmarin Pohjolaan petoksen kautta. Sammon taottuaan Ilmari palaa kotiin.

11. runo

Lemminkäinen lähtee kosimaan Saaren suurisukuista neittä, mutta tulee ensin naisten pilkkaamaksi ja sitten rakastamaksi. Vain Kyllikkiä hän ei saa suostuteltua, joten hän ryöstää tämän ja vie kotiinsa. Lemminkäinen lupaa pysytellä kotona ja Kyllikki olla kulkematta kyliä. *Lemminkäisen äiti ihastuu nuoreen miniäänsä.* (Kyllikin henkilö puuttuu kokonaan VK:sta)

12. runo

Kyllikki lähtee kylään, jolloin Lemminkäinen vihastuu ja lähtee kosimaan Pohjolan neitoa. Vaikka äiti kieltää, Lemminkäinen lähtee Pohjolaan kosioretkelle. *Lemminkäinen lumoo laulullaan Pohjolan väen tuvasta ulos;* ainoastaan halpana pitämänsä sokean ukon hän jättää laulamatta.

13. runo

Lemminkäinen saa Pohjolan emännältä tehtäväkseen hiihtää hiiden hirven, *ja lähtee ylimielisesti ja uhoten matkaan, mutta ei onnistukaan.*

14. runo

Kun Lemminkäinen pyytää ja rukoilee kauniisti, hän saa hirven. Toiseksi työkseen hän saa suistaa ja ajaa Pohjolaan Hiiden tulisuisen ruunan. Kolmanneksi tehtäväkseen Lemminki saa Tuonelan joutsenen ampumisen, jossa joella sokea ukko tappaa hänet virtaan.

15. runo

Lemminkäisen äiti lähtee etsimään poikaansa, saapuu Pohjolaan, menee Tuonelan joelle, kokoaa poikansa palaset ja herättää tämän henkiin.

16. runo

Väinämöisen veneentekorunosta puuttuu kolme sanaa, ja hän lähtee etsimään niitä. Saapuu Tuonelaan, mutta ei saa sanoja. Pääsee mahdolliaan pois Tuonelan kurjista oloista pois, vaikka häntä haluttaisiin pitää siellä.

17. runo

Väinämöinen lähtee hakemaan sanoja jo aikaa sitten kuolleelta Antero Vipuselta. *Taottaa matkaa varten rautaiset vaatteet, raivaa Vipusen haudan päälle kasvaneen metsän,* löytää Vipusen ja menee tämän vatsaan. Väinämöinen pakottaa tuskissaan kiemurtelevan Vipusen antamaan kaikki tietonsa ja saa sanat.

18. runo

Väinämöinen lähtee Pohjolaan. Matkalla hän tapaa *Ilmarisen siskon*, joka utelee häneltä matkansa päättä, eikä Väinämöinen aio ensin kertoa, mutta neito ei luovuta. Kuultuaan Väinön olevan matkalla Pohjolaan *sisko rientää veljensä luokse*. Ilmarille tulee kiire. Pohjolassa Pohjan neito on päätyntynyt valitsemaan Ilmarin.

19. runo

Ilmari kosii Pohjolan neitoa ja saa uusia urotöitä tehtäväkseen. Väinämöinen varoittaa ketään ryhtymästä kilpakosiolle itseään nuoremman kanssa.

20. runo

Pohjolassa valmistetaan häitä ja pannaan olutta. Kaikki muut paitsi Lemminkäinen kutsutaan häihin. (VK:ssa olut alkaa nousta ja kuohuta niin voimallisesti, että laulajaa tarvitaan apuun.)

21. runo

Pohjolan häät. Pohjolan emäntä katsastaa Ilmarisen ja mainitsee komeaksi. *Väinämöinen laulaa oluen ja toivottaa onnea Pohjolalle*.

22. runo

Morsianta valmistellaan ja neuvotaan.

23. runo

Morsianta valmistellaan ja neuvotaan.

24. runo

Sulhasta neuvotaan. Morsian jättää kodilleen jäähyväiset.

25. runo

Häät jatkuvat Ilmarisen kotona yhtä yltäkylläisesti kuin Pohjolassakin. *Ilmarisen äiti kiittää morsianta hyväksi. Laulussaan Väinämöinen ylistää sulhoa ja morsianta ja kiittää hääväkeä*.

26. runo

Lemminkäinen kuulee Pohjolan häistä ja lähtee sinne pahoillaan siitä että hänet on jätetty kutsumatta. Äiti varoittelee matkalla Lemminkäistä kohtaavista surmapaikoista.

27. runo

Pohjolassa Lemminkäinen käyttäytyy ylimielisesti. Miekkasilla Pohjolan isännän kanssa Lemminkäinen tappaa tämän. (VK:ssa Lemminkäinen *laulaa koko Pohjolan perheen hajalle, ainoastaan Pohjolan emäntään hän ei pysty*). Emäntä laulaa Lemminkäiselle kostoa ja kerää sotaväkeä häntä vastaan.

28. runo

Lemminkäinen tulee kotiinsa ja pakenee äidin viimein antamasta neuvosta Saarelle, jossa Lemminkäisen isäkin on aikanaan piilotellut hankalissa tilanteissa.

29. runo

Lemminkäinen tulee saarelle, jossa heilastelee sen tyttärien kanssa. Saaren miehet päättävät tappaa hänet. Lemminkäinen pakenee, tulee kotiinsa ja huomaa talonsa poltetuksi. Lemminkäinen löytää äitinsä samalta paikalta metsästä, ja lupaa tehdä tälle uuden, entistä ehomman tuvan, kun ensin on kostanut Pohjolalle. Lemminkäinen kertoo äidille hauskaista elämästään Saarella.

30. runo

Lemminkäinen lähtee vanhan sotatoverinsa Tieran kanssa Pohjolaan. Pohjolan emäntä jätää meren, ja heidän laivansa juuttuu kiinni mereen. Lemminkäinen ja Tiera palaavat koteihinsa.

31. runo

Untamo alkaa sotia veljeään Kalervo vastaan ja tappaa tämän väen niin ettei jäljelle jää kuin yksi raskaana oleva nainen. Untamolassa naiselle syntyy jo syntyessään kostoa hautova poika, Kullervo, jota Untamo ei onnistu tappamaan. Kullervo myydään myöhemmin Ilmariselle orjaksi.

32. runo

Ilmarisen emäntä eli Pohjan neito panee Kullervon paimeneen, leipoo kiven Kullervon leipään ja päästää karhun samalle laitumelle.

33. runo

Kullervo leikkaa leipää ja rikkoo veitsensä, joka on hänen ainoa muistonsa suvustaan. Hautoo kostoa emännälle: ajaa karjan suohon ja sudet ja karhut kotiin. Illalla lypsymennessään emäntä tulee raadelluksi.

34. runo

Kullervo pakenee Ilmarisen talosta ja saa kuulla perheensä olevan vielä elossa. Lähtee etsimään heitä Lapin

rajoilta ja löytää heidät. Äiti kertoo, miten oli luullut Kullervon jo aikaa sitten kadonneeksi. Kullervon sisarta ei ole kotona, hän on marjamatkalla hävinnyt.

35. runo

Kullervosta ei ole apua vanhemmilleen kotona, ja isä lähettää hänet viemään veroja. Tapaa tiellä tuntemattoman tytön, jonka viettelee. Sisarusuhde paljastuu, tyttö juoksee jokeen ja Kullervo kauhuissaan kotiinsa aikoen tappaa itsensä. Äiti kuitenkin estää tämän. Kullervo saa mieleensä lähteä kostoretkelle Untamolaan.

36. runo

Kullervo valmistautuu sotaan. Ainoastaan äiti välittää siitä, eläkö vai kuoleeko Kullervo, muut ovat välinpitämättömiä hänen suhteensa. Kullervo tulee Untamolaan ja löytää talon autiona, ainoastaan vanha musta koira on siellä. Kullervo tulee paikalle, jossa tapasi sisarensa, ja tappaa itsensä.

37. runo

Ilmarinen takoo kullasta ja hopeasta naisen kuolleen vaimonsa tilalle, ja onnistuu vasta kolmannella yrittämällä. *Ilmarinen nukkuu yön kultanaisen kanssa ja havaitsee sen kelpaamattomaksi. Antaa kultanaisen Väinämöiselle, joka ei kuitenkaan huoli siitä, vaan käskää Ilmaria viemään sen muille maille kullan haluajille kosioille.*

(VK, runo 20: Antaa sen Väinämöiselle, joka vilustuu naisen kanssa nukuttuaan. Väinämöinen varoittaa ketään pitämästä kultaista naista)

38. runo

Ilmarinen lähtee kosimaan Pohjolasta nuorempaa tytärtä, jota kuitenkaan ei saa. Suuttuu herjasanoista ja kielloista niin, että ryöstää mukaansa tyttären. Matkalla Ilmarinen hermostuu tyttären herjoista niin, että muuttaa tytön lokiksi. Ilmariselta Väinämöinen kuulee, että Pohjolassa eletään hyvin sammon ansiosta.

39. runo

Väinämöinen ja Ilmarinen lähtevät noutamaan sampoa Pohjolasta veneellä. *Matkan varrella tavattu Lemminkäinen lähtee matkaan kolmanneksi.*

40. runo

Tullaan koskelle ja vene tarttuu ison hauen selkään. Hauki tapetaan, syödään, ja sen luusta Väinämöinen tekee kanteleen.

41. runo

Koko luomakunta kuuntelee ja puhkeaa ilolta itkuun, kun Väinämöinen soittaa ja laulaa. Väinämöisen kyyneleet muuttuvat helmiksi.

42. runo

Miehet saapuvat Pohjolaan ja ilmoittavat tulleen jakamaan sampoa. Pohjolan akan mukaan sammossa ei ole jakamista. Väinämöinen nukuttaa Pohjolan väen soitollaan ja he saavat sammon irroitetuksi. Pohjolan väki lähtee ajamaan sammon anastajia takaa. Pohjolan emäntä nostattaa sumun.

43. runo

Pohjolan emäntä lähtee sotalaivalla ajamaan sammon ryöstäjiä takaa. Mittelössä Kalevala voittaa, mutta Pohjolan emäntä onnistuu silti saamaan sammon Kalevalan veneestä. Sampo hajoaa, ja sen palaset sinkoavat ympäriinsä. Suuret palat vajoavat mereen, mutta pienempiä ajautuu rantaan, ja Väinämöinen toivoo saavansa niistä uutta onnea. *Pohjolaan ei kulkeudu sammosta kuin tyhjä kansi. Väinämöinen kerää tarkkaan sammon muruset rannalta ja laittaa ne kasvamaan, samalla hän toivottaa onnea ikuisiksi ajoiksi.*

44. runo

Väinämöinen lähtee etsimään mereen mennyttä kanteleaan, mutta ei löydä sitä. Tekee maalla, koivusta uuden kanteleen, soittaa ja liikuttaa koko luomakunnan.

45. runo

Tuonen tyttö (VK:ssa *Pohjolan emäntä*) tulee tuulesta raskaaksi ja synnyttää yhdeksän pahaa poikaa, jotka aiheuttavat tauteja Kalevalassa. Väinämöinen parantaa taudit.

46. runo

Väinämöinen kaataa Pohjolan emännän Kalevalaa vastaan nostattaman karhun ja pidetään karhun peijaiset. *Väinämöinen soittaa ja laulaa ja toivottaa jatkossakin samaa riemullista elämää Kalevalaan.*

47. runo

Pohjolan emäntä kätkee taivaalta auringon ja kuun, jotka ovat tulleet ihmettelemään Väinämöisen soittoa, ja

kätkee vielä tulenkin. Ylijumala Ukko iskee tulta saadakseen uutta valoa maailmaan. Tuli kuitenkin putoaa maahan ja Väinämöinen ja Ilmarinen lähtevät sitä etsimään. Tuli on päätynyt järveen kalan nielemäksi.

48. runo

Kala pyydetään ja tuli löydetään kalan vatsasta. *Tuli kuitenkin karkaa ja aiheuttaa paljon tuhoa, polttaen metsiä ja maita.* Lopulta se saadaan kiinni ja viedään pimeisiin Kalevalan tupiin.

49. runo

Väinämöinen käskee Ilmarista takomaan uuden kuun ja auringon, mutta ne eivät kuitenkaan valaise. Väinämöinen lähtee Pohjolaan etsimään päivää, ja mittelee miekoin Pohjolan poikien kanssa. Kuu ja aurinko ovat lukittuna vuoren sisään. Ilmarinen alkaa takoa sopivaa avainta. (VK, 27.runo: Pohjolan emäntä lentää lintuna katsomaan, mitä Ilmari takoo, ja Ilmari vastaa takovansa *kaularengasta Pohjolan emännälle*. Emäntä lähtee äkkiä pois.) Avain valmistuu, ja kuu ja aurinko pääsevät vapaaksi.

50. runo

Kotonansa kauan neitona ollut (VK, 31. runo) Marjatta menee paimeneen ja syö oudon marjan, josta syntyy poika. Poikaa ristimään saapunut pappi ei suostu ristimään isätöntä, vaan kysyy pojan kohtalon tuomaria. Väinämöinen tuomitsee pojan suohon. Kaksiviikkoinen poika avaa suunsa ja paheksuu väärää tuomiota. Pappi ristii pojan Karjalan kuninkaaksi. Vihaisena ja häpeissään Väinämöinen poistuu ennustaen, että häntä vielä joskus tarvitaan ja jättää jälkeensä kanteleensa ja suuret laulunsa kansalle perinnöksi.

Kullervon tarina ja Kalevalan Kullervo-runot

Kullervon tarina

(Teema Rauta-ajassa: Mutta rakkautta sinä pelkää, vihaa sinä rakastat.

Kullervo on pieni poika, ja Untamo ja hänen vaimonsa hätäilevät, muistaako Kullervo murhapolttoa. Emäntä utelee Kullervolta kierosti tämän muistista. Kullervo vastaa vakavasti, kuin mies, muistavansa tulipalon, jossa hänen kotinsa paloi. Untamo ja hänen emäntänsä peittävät pahaa omaatuntoaan riitelemällä keskenään, ja emäntä haluaa lähettää Kullervon pois, koska pelkää Untamon orastavaa pehmeyttä Kullervoa kohtaan. Kullervo tulee kirveen kanssa Untamon tupaan ja Untamo emäntineen säikähtää. Untamo lähettää Kullervon kaatamaan kaskea metsään. Metsässä Kullervo kaataa puita hirveällä innolla, mutta kaskeaan katsomaan tullut Untamo huomaa Kullervon kaataneen hirsimetsänsä kaskeksi aiotun pusikon sijaan. Untamo käskee Kullervoa aitaamaan ja polttamaan kaskan sekä kylvämään siemenet. Kullervo tekee työtä käskettyä ja kuvittelee olevansa korpea raivaava karhu, joka luo uutta maailmaa. Syksyllä Kullervo leikkaa viljan ja pui jyvät niin, että jäljelle jää vain silppua. Untamo hermostuu ja myy Kullervon orjaksi Ilmarin taloon, jossa on vanha isäntä ja nuori emäntä.

Ilmarin talossa emäntä kiinnostuu Kullervosta ja lähettää hänet viemään karjan metsään saadakseen olla hänen kanssaan myöhemmin metsässä kahden. Kullervo ei ymmärrä emännän outoa käytöstä, vaan kokee itsensä loukatuksi. Emäntä leipoo Kullervolle Kullervonkaltaisen leivän, jossa on kivi sisällä sen takia, että Kullervo voisi emännän mielestä pehmitä tälle; omaksi kuvakseen hän leipoo kivettömän, pehmeän leivän. Kahden leivän arvoitus on kuitenkin Kullervolle vaikea, hän ei ymmärrä tätäkään emännän viestiä eikä osaa valita kahdesta. Sen sijaan hän erehtyy ja rikkoo vielä veitsensäkin kiven sisältämään leipään. Toisaalta emäntäkään ei ymmärrä Kullervon viestiä. Kullervo on ikävänsä emännälle kertoakseen tehnyt metsään kivistä naisen; tästä emäntä loukkaantuu ja kokee itsensä tarpeettomaksi. Kullervon ja emännän tiet metsässä eroavat, emäntä eksyy polulta ja vajoaa suohon.

Emännän kuoltua Kullervo kiroaa maailman, joka on hänet rikkonut, ja lähtee etsimään hyvitystä kostosta. Hän alkaa suunnitella Untamon tuvan polttoa. Savun haju johdattaa hänet kotiinsa, suon yli vanhempiensa ja sisarensa piilopaikkaan, jossa hän kuitenkin saa huomata olevansa torjuttu. Isä ja äiti eivät hänestä välitä niin kuin hän oli kuvitellut. Kullervo tuohtuu isänsä vaatimuksista ja lähtee hakemaan jauhoja myllystä. Tiellä hän tapaa sisarensa, joka tunnistaa hänet, mutta Kullervo ei tunne sisartaan. He ovat yhdessä, ja aamulla sisko ajaa heidät hevosella yhteiseen kotiinsa. Äiti tuomitsee Kullervon, mutta ei sisarta. Kullervo yrittää puhdistautua rikoksesta, mutta sisar viettelee hänet uudelleen. Ruttoa on liikkeellä, ja se on sisaressa. Kullervolle tulee kiire kostamaan Untamolaan, ennen kuin rutto ehtii, ja hän polttaa Untamolaa. Kotiinsa tullessaan vanhemmat ja sisar ovat jo kuolleet. Kullervo ihmettelee tyhjää maailmaa ja tappaa itsensä miekallaan.

Uusi Kalevala: Kullervo-runot 31-36

31.runo.

Kaksi veljestä, Untamo ja Kalervo, varttuvat, toinen Venäjällä ja toinen Karjalassa. Venäjän Untamosta tulee kauppias. Untamo alkaa vainota Kalervon elintilaa viemällä kalat tämän verkosta ja puimalla tämän kasvattaman viljan, mistä alkaa riita veljesten välillä. Riita yltyy sodaksi ja Untamon joukot polttavat Kalervon talon. Väestä ei jää jäljelle kuin yksi raskaana oleva nainen, joka viedään Untamon taloon. Siellä syntyy väkivahva Kullervo, joka alkaa hautoa kosta Untamon väkeä kohtaan. Untamo yrittää saada Kullervoa hengiltä, muttei onnistu. Kullervo jää Untamon taloon orjaksi, mutta hän turmelee kaikki työnsä, ja niin Untamo myy hänet orjaksi Ilmariselle.

32.runo

Ilmarisen ilkeä emäntä leipoo paimeneen lähetetyn Kullervon eväsleipään kiven. Emäntä lähettää karjan laitumelle.

33.runo

Kullervo kokee paimenen tehtävän itsensä häpäisyksi. Kun hän leikkaa evääksi saamaansa leipää, Kalervolta ainoaksi perinnöksi jäänyt veitsi osuu kiveen ja menee rikki. Kullervo alkaa hautoa kosta pahalle emännälle. Hän ajaa karjan suohon ja karjan sijaan lauman susia ja karhuja Ilmarisen pihaan. Kun emäntä menee illalla lypsylle, hän joutuu petojen kynsiin. Emäntä anelee Kullervoa säästämään henkensä, mutta Kullervo ei tunne armoa. Emäntä kuolee.

34. runo

Kullervo pakenee Ilmarisen talosta ennen kuin emännän kuolema huomataan ja kätkeytyy korpeen. *Kullervo suree kodittomuuttaan* ja alkaa hautoa kosta Untamo kohtaan. Silloin korven keskeltä ilmaantuu *viidan eukko*, joka ilmoittaa Kullervolle, että tämän isä, äiti, *veli* ja sisar ovat vielä elossa.

Eukko neuvoo Kullervolle näiden majapaikan, ja Lapin rajoilta Kullervo löytääkin omaisensa. Kullervo esittäytyy äidilleen, ja äiti kertoo hänelle marjamatkalla kadonneesta tyttärestä. Itse asiassa Kullervon perheessä on *kaksi poikaa ja kaksi tytärtä*.

35. runo

Huonosti kasvatettu ja kaltoin kohdeltu Kullervo ei sopeudu kotiinsa, eivätkä hänen työnsä ota sujuakseen. Isä lähettää hänet viemään veroja, sillä isän mukaan Kullervo voisi olla *matkassa parempi*. Kullervo lähtee matkaan, tapaa tiellä tytön eli sisarensa, aavistamatta sukulaisuussuhdetta viettelee tytön. *Ensin tyttö kieltäytyy lähtemästä Kullervon matkaan, mutta Kullervon näytettyä hänelle veronmaksuksi tarkoitetut arvotavarat ja rahat tyttö muuttaa mielensä ja suostuu Kullervolle*. Sukulaisuussuhde paljastuu, ja sisar hukuttautuu jokeen. Kullervo palaa kotiinsa, kertoo sisarensa tuhosta äidilleen ja aikoo itsekin lopettaa päivänsä. Äiti kehottaa Kullervoa pikemminkin piiloutumaan kuin tappamaan itsensä. Kullervo päättää lähteä kostamaan Untamolaan.

36. runo

Kullervo teroittaa miekkaansa ja tekee muutenkin sotavalmisteluja. *Kullervo ja hänen perheväkensä hyvästelevät toisensa molemminpuolisen työkeästi*. Ainoastaan äidillä on lämpimät tunteet Kullervoa kohtaan. *Sotatielle Kullervolle tulee kuolinviestejä: yksi toisensa jälkeen hänen perheensä kuolee*. Kullervo menee Untamolaan, tappaa sen väen ja tuikkaa talot tuleen. Palatessaan kotiinsa Kullervoa odottaa vain vanha musta koira. Kun Kullervo harmittelee tyhjää kotia, *kuolleen äidin ääni puhuu hänelle* ja käskää ottamaan koiran mukaan. Kullervo lähtee kotoaan ja tulee paikkaan, jossa tapasi sisarensa. Epätoivoissaan hän iskee miekkansa rintaansa. *Kun Väinämöinen kuulee Kullervon kuolemasta, hän kehottaa Kalevalan kansaa kohtelemaan lapsia hyvin, ettei Kullervon kohtalo toistuisi*.

SUMMARY

Myytit ja myyttisyys Paavo Haavikon teoksissa *Kaksikymmentä ja yksi*, *Rauta-aika* ja *Kullervon tarina*

Myth and Mythic in Paavo Haavikko's *Kaksikymmentä ja yksi*, *Rauta-aika* and *Kullervon tarina*

This study concerns mythic themes in the poetry of the Finnish poet Paavo Haavikko (b. 1931). During the 1970s, Haavikko wrote three works of poetry based on the Finnish national epic *Kalevala* (1835/1849). Haavikko's works include an epical poem from 1974, *Kaksikymmentä ja yksi* (Twenty and One), and a TV-script, written in 1977 and published in 1982, *Rauta-aika* (The Iron Age) and *Kullervon tarina* (Kullervo's Story).

The myths of Haavikko's works are discussed intertextually in the context of *Kalevala*'s myths and other mythic material. Myth is seen as a sacral story of a primitive culture, which is based on the concept of cyclic, qualitative time. Because Haavikko's works are situated within history instead of within the mythic Golden Age of Creation, from the mythic angle this implies the decline of the world. The name *Rauta-aika* also refers to the last, destructive phase of the myth of the Golden Age, written first by Hesiod in his *Works and Days*. The mythical themes in Haavikko's works are seen as 'mythical metaphors', showing the deep connections between the destructed world and the lost ideas of the mythic world which are lost but still ever-present as missing objects and within the mentality.

According to this study, myth is also a special generic structure in literature, based on myths. There is a special 'mythic plot' behind each of Haavikko's work. The most essential mythic structure is primary versus secondary state of world. In the secondary reality, the 'good' power relation between the gods and human persons has transformed in to a power relation between the 'fascist' and 'primitive person'. The 'weak' primitive has a need for identifying with the stronger, like in mythical union, and so the 'fascist' acquires his or her power. However, the idea of 'Golden' instead of 'life' leads to lost vitality and depression, which also implies the superior power of Fate over that of the mythic idea of an eternal good life.

HENKILÖHAKEMISTO

Adorno, Theodor W. 2, 3
Aho, Juhani
Aleksanteri Nevski, Venäjän keisari
Aleksej, Venäjän prinssi / Haavikko, Paavo
Alhoniemi, Pirkko 5, 6, 17, 127, 203, 204, 205, 213
Alin, Marja-Liisa 17
Anastasia, Venäjän prinsessa 16, 225
Andersen, Hans Christian 63, 123
Andrei, Tverin suurprinssi 102, 104
Anhava, Tuomas 18, 19, 20
Annist, August 26, 121, 137
Aristoteles 26
Atwood, Margaret 2
Barthes, Roland 75
Basileios II Bulgaarientappaja, Bysantin keisari 43, 47, 57, 63, 125
Batu, tataarikaani 110
Bauman, Zygmunt 178
Bell, Michael 1, 2, 3
Biebuyck, D. 86
Booth, Wayne C. 92
Broms, Henri 235
Brooks, Peter 25, 27, 28
Bulganin 22
Bureus, Johannes 7
Campbell, Joseph 2
Carter, Angela 2
Cassirer, Ernst 3, 26, 39, 147
Cohen, Percy S. 1
Con Davis, Robert 84, 85, 93, 134, 140
Cygnaeus, Fredrik 8, 9
Danto, Arthur C. 77
Davidson, H. R. Ellis 114
Derrida, Jacques 25, 75
Dubrow, Heather 132
Ekelöf, Gunnar 22, 123, 124, 125, 126
Ekman, Reidar 124
Eliade, Mircea 1, 3, 41, 92, 111, 135, 210, 230, 233
Enäjärvi-Haavio, Elsa 120
Erkko, J. H. 5, 203
Eskelinen, Markku 14, 21
Eudokia, Bysantin keisarinna 47, 79
Fabricius, John 45
Fellini, Federico 177
Fennell, J. L. I. 22, 32, 100, 101, 102, 103
Foley, John 131
Foucault, Michel 25
Fowler, Alastair 6, 7, 24, 25

Freud, Sigmund 143
 Friedell, Egon 19
 Frye, Northrop 1, 4, 41, 199
 Gagarin, Pavel Gavrilovits 22, 253
 Gasché, Rodolphe 77
 Genette, Gérard 25, 37, 187
 Gorki, Maksim 36
 Gottlund, K. A. 6, 9, 120, 251
 Graves, Robert 35, 81, 122
 Greene, Thomas M. 135, 136
 Grimm, Jacob ja Grimm, Wilhelm 105
 Grot, J. K. 9
 Gyges 76
 Haavikko, Ritva 29, 133
 Haavio, Martti 40, 120, 186
 Hainsworth, J. B. 86, 108, 133
 Harald Ankara, Englannin kuningas 16, 17, 22, 57, 58, 60, 61, 63, 96
 Harva, Uno 40
 Harvilahti, Lauri 105
 Helena, Iivana I:n tytär 107
 Henrikson, Alf 35
 Hesiodos 133, 135, 142
 Hick, John 235
 Hill, Barbara 46, 47
 Hirvonen, Kaarle 64
 Hollo, J. A. 237
 Holmberg, Kalle 29
 Holmberg, Ritva 29
 Holthoer, Rostislav 68, 70, 91
 Homeros 65, 85, 121
 Honko, Lauri 1, 7, 8, 88, 93, 129, 201
 Horkheimer, Max 1, 2, 51, 126, 207
 Hrustsev, Nikita 22
 Hyry, Antti 19
 Iivana I Kalita, Moskovan ja Venäjän suuriruhtinas 107, 274
 Jakobson, Roman 27, 131
 Jaroslav, Novgorodin hallitsija 95, 96, 97, 98, 99, 102, 110, 272
 Joyce, James 2
 Jung, Carl Gustav 148
 Juslenius, Daniel 7
 Juri, Moskovan prinssi 102, 103, 104, 107
 Järv, Harry 156
 Kaimio, Maarit 135
 Kaipainen, Anu 5
 Kalliola, Paula 23
 Kandaules, kuningas 76
 Kantelinen, Tuomas 17
 Kantola, Kaisa 196
 Karjalainen, Ahti 17
 Kaukonen, Väinö 7, 22, 132, 205

Kaunonen, Leena 21, 22
Kekkonen, Urho Kaleva 17, 177, 254
Kempainen, Iivar 40
Kempainen, Jukka 254
Kerenyi, Karl 2
Kierkegaard, Sören 234, 235
Kinnunen, Aarne 17, 18, 20, 21, 23, 53, 80, 116, 144, 207, 228, 231, 232, 233
Kirkinen, Heikki 20, 22
Kivi, Aleksis 6, 23, 178, 203, 205, 207, 215, 218, 219, 220, 222, 228, 231, 232
Klinge, Matti 8
Koivunen, Hannele 52
Komnenos, Aleksios I 124
Komnenos, Iisak, keisari 76, 88
Konstantinos IX Monomakhos, keisari 61, 79
Konstantinus Nobilissimus 56
Konstantinus X, keisari 79
Koskimaa, Raine 14, 21
Kujanpää, Heikki 14
Kunnas, Maria-Liisa 20, 24
Kustaa II Adolf 7
Kuusi, Matti 40, 120, 205, 206
Kuusinen, Otto Wille 151
Laaksonen, Pekka 23
Launonen, Hannu 11, 31
Lehtonen, Joel 205
Leino, Eino 5
Leraillez, Laura 23
Levinas, Emmanuel 219
Lévi-Strauss, Claude 208
Liekman, Anders (Haavikko, Paavo) 14
Limberis, Vasiliki 140
Lord, A. B. 86
Lucanus, Marcus Annaeus 136
Lämsä, Tapani 14
Lönnrot, Elias 6, 7, 9, 10, 120, 130, 132, 146, 169, 178, 196
Machiavelli, Niccolò 134
Magnus Gothus, Olaus 63, 64
Malinowski, Bronislaw 1, 10, 39
Manganaro, Marc 2
Mann, Thomas 2
Manner, Eeva-Liisa 19
Mannerheim, C. G. 76, 252
Manninen, Otto 131
Mateane, K. 86
McCormick, Michael 44, 65
Meri, Veijo 19
Meyendorff, John 103
Middleton, Peter 44
Mihailovits, Vasili, Tverin ruhtinas 107
Mikael, Tverin prinssi 102, 103

Mikael IV, keisari 48, 49
Mikael V, keisari 49, 50, 52, 55, 56 115
Mikael VI Stratiokos, keisari 76, 79, 87, 88
Mikkola, Marja-Leena 5, 101
Milton, John 108, 133, 142
Moravia, Alberto 81
Mäkeläinen, Osmo 40
Mäkinen, Erkki 5
Nestori, munkki 22, 95, 101, 125
Nietzsche, Friedrich 237, 238, 245
Nummi, Jyrki 236
Nurmi, Paavo 17
Nyberg, Bertel 44, 156
Oinas, Felix 146
Oja, Aulis 61
Ojala, Aatos 24, 38
Oksala, Päivö ja Oksala, Teivas 174
Olavi Pyhä, kuningas 60
Ovidius, Publius 139, 149, 150
Paavilainen, Matti 11
Pathlagean, Evelyne 43, 64, 65, 125
Pekkarinen, Immo 23
Pentikäinen, Johanna 17
Pentikäinen, Juha 6, 7, 185
Pietari Suuri 78
Platon 75, 228, 230
Polkunen, Mirjam 19, 20
Porthan, Henrik Gabriel 7
Praz, Mario 148
Psellos, Mikael 22, 30, 47, 48, 49, 50, 51, 55, 57, 58, 74, 76, 78, 79, 86, 88, 95
Ptolemaios, Klaudios 66, 67
Purhonen, Paula 10
Quint, David 45
Rajala, Panu 132
Richards, I. A. 27
Riikonen, H.K. 19, 194, 81
Romanos III, keisari 47, 48
Rossi, Matti 5
Rousseau, Emile 232
Russell, Ford 2
Rönty, Alpo 139
Saarikoski, Pentti 18
Saariluoma, Liisa 2, 3
Sandemose, Axel 219
Sarvas, Pekka 41
Setälä, E.N. 40
Shakespeare, William 26, 177
Sihvo, Hannes 15, 17, 20, 21, 22, 30, 32, 34, 36, 39, 41, 44, 47, 70, 76, 88, 95, 103, 107, 110, 123, 125
Siikala, Anna-Leena 194
Siiriäinen, Ari 137, 175

Simonsuuri, Kirsti 12, 26, 134, 143
Sinfield, Alan 26, 53
Snorri Sturlurson 22, 57, 58, 61
Spinoza, Benedict 19
Storm, William 236
Söderblom, Erik 176
Talbot, Alice-Mary 46, 55, 48
Tarasti, Eero 235
Tarkiainen, Kari 19, 21
Tarkka, Pekka 2, 12, 20
Tasso, Torquato 133
Teodora, keisarinna 46, 54, 55, 56, 57, 58, 76, 115
Topelius, Sakarias 6, 8
Tougher, Shaun 43
Tournier, Michel 2
Tuomela, Tapio 177, 176
Turtiainen, Arvo 5
Tynni, Aale 121, 123
Vartio, Marja-Liisa 14, 17, 19
Vasiliev, A. A. 79
Vergilius, Publius Maro 82, 93
Vihavainen, Timo 16
Viikari, Auli 29, 37, 74, 105
Viita, Lauri 5
Viksten, Vilho 22
Vilkuna, Kustaa 64
Virolainen, Johannes 17
Vsevolod Suurpesä 102
Vuorela, Toivo 61
Vuosalmi, Kai 81
Waltari, Mika 90
Wolf, Christa 2
Yeats, William Butler 22, 44, 77, 121, 122, 123, 237
Ylimartimo, Sisko 19
Zoe, keisarinna 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 74, 76, 88, 96, 97, 98, 115, 185, 240

KIITOKSET

Pitkään tehdyn työn päättäminen herättää monenlaisia ajatuksia. Toisaalta tunnen iloa vapautuessani uusien asioiden pariin, toisaalta tämän tutkimuksen kirjoittaminen monine vaiheineen ja aina keskeneräiseksi paljastuvana voisi houkuttaa tavoittelemaan eheää, ikuista muotoa ja sisältöä.

Työprosessini on ollut monien paikkojen, aikojen, luettujen kirjojen ja ihmisten kohtaamisen ja vaikutuksen tulos. Vuonna 1992 ensimmäisen vuoden opiskelijana muistan ostaneeni silloin ilmestyneen Haavikon runojen kootun laitoksen ja vaikuttuneeni. Myytti, niin ikään vaikeasti ymmärrettävä ilmiö, alkoi lopullisesti kiehtoa minua opiskellessani semiotiikkaa keväällä 1995 Tarton yliopistossa Juri Lotmanin koulukunnan vaikutuksessa. Varsinainen inspiraation lähde oli Mihail Lotmanin Kulttuurisemiotiikan opetus. Kansanrunoudesta kiinnostuin lopullisesti opiskeluvuosieni kesinä Seurasaaren ulkomuseon karjalaistalon oppaana, jossa joskus joutohetkinäni mietin kansanrunojen kuvaamia ihmisiä ja maailmaa.

Suurimmat kiitokset tutkimustyöni muuttumisesta vakavaksi hankkeeksi ja työni käytännön mahdollisuuksista sekä tutkimukseni kommentoimisesta sen eri vaiheissa kuuluvat prof. H.K.Riikoselle. Hänen asiantuntemuksensa ja otteensa ovat ohjanneet työtäni päämäärätietoisesti eteenpäin. Varsinainen tutkimusideani Haavikon rappiota kuvaavista myyteistä muotoutui FT, arkistonjohtaja Anna Makkosen ohjaamassa gradupiirissä vuonna 1996. Tuki vaivalloisessa työn käynnistämisessä tuli tarpeeseen. Viime vuosina prof. emer. Aarne Kinnunen on lukenut ja kommentoinut tutkimukseni eri versioita perusteellisesti. Hänen laaja-alainen näkemyksensä toimii minulle innoittavana ja haastavana esimerkkinä. Jään kaipaamaan Haavikon tuotantoa koskevia keskusteluja kahvikupin äärellä. Tutkimukseni esitarkastajat prof. emer. Pirkko Alhoniemi ja FT, dosentti Jyrki Nummi ovat paneutuneet väitöskirjani käsikirjoitukseen ja sen ongelmakohtiin. Heidän esittämänsä arvokkaat huomautukset ovat auttaneet minua tutkimustyöni viimeistelyssä. FT, dosentti Henri Bromsin huomiot käsikirjoituksestani kannustavat minua jatkamaan myytin tarkastelua. Kommentteja olen saanut lisäksi apeltani prof. Juha Pentikäiseltä. Kiitän tuesta vuosien varrella. Prof. Panu Rajala, prof. Auli Viikari ja prof. Börje Vähämäki ovat hyväksyneet osia tutkimuksestani julkaistavaksi toimittamissaan julkaisuissa ja prof. Liisa Saariluoma ja FT Markku Soikkeli ovat kutsuneet minut esittelemään tutkimustani järjestämässään seminaareissa. Prof. Heta Pyrhönen puolestaan on luotsannut sekä pro graduni että väitöskirjani loppumetrit. Kiitän myös monia tutkijakollegoitani sekä niitä ystäviäni, joita olen vaivannut kysymyksilläni. Vielä osoitan kiitokset SKS:n hallitukselle ja kustannusosastolle väitöskirjani ottamisesta kustannettavaksi. Toivomuksestani väitöskirjan kustannettu versio ilmestyy vasta varsinaisen väitöksen jälkeen.

Kirjailija Paavo Haavikkoa tahdon kiittää mielenkiintoisesta suomalaisen kansanrunouden ja Kalevalan tulkinnasta, joka osaltaan rakentaa suomalaisessa kirjallisuudessa merkittävää perinnettä. Paavo Haavikko on osoittanut kiinnostusta tutkimustani kohtaan sen eri vaiheissa, kommentoinut tutkimustani sekä auttanut SKS:n Kirjallisuusarkistossa olevan materiaalin käyttöön saamisessa. Lisäksi Paavo Haavikon SKS:n Kirjallisuusarkistoon lahjoittama käsikirjoitusaineisto on tuonut tutkimukseeni mielenkiintoisen lisän.

Mahdollisuudesta keskittyä täysipainoisesti tutkimuksen kirjoittamiseen kiitän Helsingin yliopiston 350-vuotissäätiötä (nyk. tiedesäätiö), E.J.Sariolan säätiötä, Jenny ja Antti Wihurin rahastoa sekä Suomen Kulttuurirahastoa.

Vanhemmiltani olen saanut hyvän lapsuudenkodin, ymmärtävän asenteen elämään ja mahdollisuuden perehtyä kirjallisuuteen jo lapsena. Äitini näkemykset lukemisen arvoisesta kirjallisuudesta ovat

jääneet mieleeni. Isääni kiitän monenlaisten yritysteni tukemisesta vuosien varrella. Kiitän ystäviäni hiljaisesta myötäelämisestä ja lämmöstä ja lisäksi monia sukulaisiamme avusta käytännön kysymyksissä. Miehelleni kiitos kuuluu elämäkumppanuudesta, rakkaudesta ja tuesta sekä lapsillemme Ohdolle ja Vienalle siitä ilosta ja tulevaisuudesta, jota he ovat tuoneet mukanaan.

Omistan tämän kirjan lapsilleni, jotka johdattivat minut takaisin unen ja sadun primaariin maailmaan.

Espoossa 1.8.2002

Johanna Pentikäinen

KORJAUKSIA

Sivulta 6 kohdan *Kansalliseepoksen kirjallisesta tulkinnasta* ensimmäisen kappaleen lopusta puuttuu alaviite, jonka teksti on seuraava: *Kalevalan* reseption tarkastelijoista erityisesti Hans Fromm on tähdentänyt Haavikon tietoisuutta kansalliseepoksen suhteesta kansanrunouteen. Fromm kirjoittaa: Haavikko on *poète savant*; tehdessään *Kalevalan* sammonryöstöstä eepisen runosikermänsä teeman hän tuntee Kaarle Krohnsa ja Martti Haavionsa, hän on lukenut Matti Kuusensa. Tällä hän jopa tarkastuttaa tekstejään ennen niiden julkaisemista. Lönnrotin eepoksen hän oivaltaa vastaavasti yhdeksi runojen reseptioasteeksi, mikä antaa sen käyttämiseen aivan uutta ennakkoluulottomuutta, kritiikki mukaan luettuna. Esim. konkreettisuuden puutetta eepoksessa Haavikko arvostelee. (Fromm 1987, 100.)

Sivulta 36 *Kahdenkymmenen ja yhden* venekunnan miesten nimiä käsittelevästä kappaleesta puuttuu seuraava alaviite: Artikkelissaan ”Hikipäästä Äyräpään: Huomioita -pää-loppuisista henkilönnimistä” Saulo Kepsu toteaa ihmisen ulkomuodon olleen menneinä aikoina yksi tärkeimmistä nimeämisperusteista. Henkilönniminä tavanomaisia ovat olleet ns. bahuvrini-yhdyssanat, jossa yhdyssanan jälkiosan muodostaa ruumiinosan nimitys. (Kepsu 1972, 116.) Yhdyssanan alkuosa taas on kuvannut laatua. Kepsu mainitsee artikkelissaan Haavikollakin esiintyvän nimen Mustakulli (emt. 116, 122). Kepsun mukaan ruumiinjäsenen nimityksen sisältävät henkilönnimet ovat alkuaan olleet ihmisen ulkoisia ja sisäisiä ominaisuuksia kuvaavia liikanimiä, joihin on lähes poikkeuksetta liittynyt halventava tai leikkilinen sävy ja joilla on esimerkiksi huomauteltu ruumiillisista puutteista (Kepsu 1972,130).

Henkilöhakemistosta puuttuu Fromm, Hans (s. 6), Hökkä, Tuula (s. 37), Kepsu, Saulo (s. 36).

Seuraaviin kohtiin tekstissä kuuluu kappalejako:

- s. 41 tekstirivin 7 jälkeen
- s. 146 toisen tekstikappaleen rivin 10 jälkeen
- s. 158 toisen tekstikappaleen rivin 16 jälkeen
- s. 169 ensimmäisen tekstikappaleen rivin 6 jälkeen
- s. 178 ensimmäisen tekstikappaleen rivin 8 jälkeen
- s. 185 toisen tekstikappaleen rivin 13 jälkeen
- s. 195 kolmannen tekstikappaleen rivin 12 jälkeen
- s. 196 toisen tekstikappaleen rivin 9 jälkeen
- s. 236 toisen tekstikappaleen rivin 3 jälkeen