

Rimma Erkko

”SÖIT SÄ TISSIT TYTTÄRESI, SÖIT NÄNNIT OMAN SIKIÖN”

Groteski vihamielinen maailma suomalaisessa
kansanrunoudessa

TIIVISTELMÄ

Rimma Erkkö: "Söit sä tissit tyttäresi, söit nännit oman sikiön" – groteski vihamielinen maailma suomalaisessa kansanrunoudessa

Pro gradu

Tampereen yliopisto

Kirjallisuustiede

4/2021

Avainsanat: groteski, makaaberi, abjekti, kansanrunous, folklore, nurinkääntäminen, tabu, traumaattinen nauru, kehokauhu

Tutkin pro-gradussani kolmea suomalaista kansanrunoa: "Joukosen nainen" "Sodankuvaus" ja "Hiihtäjä surma" groteskin ja makaaberin näkökulmasta. Väitän, että aineistossani ilmenee sellaista groteskia naurua, jolle ei ole alan tutkimuksessa vielä omaa käsitettään. Kutsun tällaista naurua traumaattiseksi nauruksi. Se on yhdistelmä kayserilaisen groteskin redusoitunutta, melankolista naurua ja bahtinilaista karnevaalinaurua. Traumaattisen naurun käsite tunnistaa pelon ja naurun suhteen kulttuurissamme uudella tavalla ja tuo siten uutta groteskin tutkimukseen. Tutkin kaikissa runoissa ennen kaikkea kauhun ja naurun suhdetta ja vihamielistä, groteskia maailmaa, jonka runot rakentavat.

Tutkimani kansanrunot ovat aiemmassa tutkimuksessa jääneet sivuosaan ja niihin on suhtauduttu myös paheksuvasti. Aineistoni runot käsittelevät äärimmäisiä tabuaiheita kuten kannibalismia ja nekrofiliaa. Näiden tabuaiheiden kautta runot paljastavat edelleen ajankohtaisia yhteiskunnan kipukohtia esimerkiksi vanhemmuudesta ja sodan oikeutuksesta. Tulkitseen runojani pääosin kayserilaisen groteskin kautta, mutta sovellan myös modernin groteskintutkijoiden ajatuksia. Tärkeäksi käsitteeksi nousee myös makaaberi ja sen jatkumo groteskin traditiossa. Sovellan myös aiemmin lähinnä moderniin aineistoon käytettyä kehokauhun käsitettä rinnakkain abjekti käsitteen kanssa ja käytän sitä sanoittamaan makaaberin traditiolle tyypillistä groteskia ruumiillisuutta.

Groteskia kansanrunoudessa on aiemmin tutkittu Suomessa vähän. Olen tietoisesti valinnut aineistooni myös runoja, joita on tutkittu aiemmin hyvin vähän. Tutkimukseni toimiikin tästä näkökulmasta keskustelunavauksena jatkotutkimukselle ja tuo uutta tietoa niin groteskin tutkimukseen kuin kansanrunouden tutkimukseenkin. Tutkin aihetta monitieteisellä metodilla hyödyntämällä kirjallisuustieteellistä osaamistani folkloristiseen aineistoon. Hyödynnän kuitenkin myös folkloristista tutkimusta silloin, kun on tarpeen kontekstoida runojen taustoja.

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

Sisällys

1	Johdanto	1
1.1	Tutkimuskohde ja tutkimuskysymys	1
1.2	Teoriakehys	3
1.3	Kauhun ja groteskin käsitteet	6
1.4	Naurun ja groteskin käsitteet	10
1.5	Runojen tausta ja aiempi tutkimus	14
1.6	Monitieteinen tutkimus – kirjallisuustiede, kansanrunous ja groteski	19
2	Makaaberin nurinkääntäminen ”Hiihtäjä surma” -runossa	22
2.1	Kauhea, naurettava ruumiillisuus	27
2.2	Abjekti ja kielletyt tunteet	33
3	Groteski metaforisuus ”Sodankuvaus” -runossa	38
3.1	Luonto, disharmonia ja vihamielinen maailma	39
3.2	Traumaattinen nauru sodanvastaisuuden välineenä	47
4	Abjekti ja groteski liha ”Joukosen nainen” -runossa	51
4.1	Groteski kosto	55
4.2	Traumaattinen nauru ja groteski erotiikka	62
5	Johtopäätökset	66
	Lähteet	71

1 Johdanto

1.1 Tutkimuskohde ja tutkimuskysymys

Tutkimuskohteenani on kolme eri kansanrunoa niiden kirjallisessa muodossaan: ”Joukosen nainen”, ”Hiihtäjä surma” ja ”Sodankuvaus”. Kahden ensimmäisen runon tunnetuimmat versiot on julkaistu *Kantelettaressa* (1840). Nämä *Kantelettaressa* julkaistut versiot toimivat tulkintani pohjana. Hyödynnän runojen tulkinnassa kuitenkin myös SKS:n ylläpitämää *Suomen kansan vanhat runot* -teossarjaan (1908—1948) pohjaavaa digitaalista arkistoa (= SKVR), josta löytyy muita versioita kyseisistä runoista. ”Sodankuvaus” -runosta ei ole julkaistu ainuttakaan versiota muualla kuin SKVR:n arkistossa. Olen valinnut yhden arkistosta löytyvän runon tulkinnalliseksi pohjaksi, mutta hyödynnän myös runojen muita versioita. Runot ovat arkistossa toisinaan murteellisessa muodossa ja niissä käytetään vanhaa Suomea. Tämän vuoksi avaan tarvittaessa alaviitteissä sellaisten murre sanojen merkityksiä, jotka eivät ole yleisesti tunnettuja. En ole kuitenkaan korjannut runojen kirjoitusvirheitä tai poistanut arkistomerkitöjä.

Tutkin näitä kansanrunoja groteskin ja makaaberin näkökulmasta. Tutkimuksessani nousee esiin uudentyyppinen groteski nauru, jota kutsun työssäni traumaattiseksi nauruksi. Tällainen nauru pitää sisällään sekä karnevalistisen naurun että kayserilaisen redusoituneen naurun aspektit, eivätkä ne sulje toisiaan pois kuten aiemmassa tutkimuksessa on helposti ajateltu. Kansanrunous määritellään yleisesti folkloren yhdeksi lajiksi. Folkloreksi määritellään klassisen määritelmän mukaan kaikki esteettinen kommunikaatio, joka tapahtuu ryhmässä ja toimii virallisen kulttuurin vastavoimana (Heimo 2013, 55). Perinteisesti folklore on ymmärretty suulliseksi perinteeksi, joka sellaisenaan on myös aina kertojasta riippuvaista ja muuttuvaista. Folklore käsitetään kansanomaiseksi kulttuuriksi, joka voi olla niin runoutta, laulua kuin leikkejäkin. Folkloren ominaisuudet ovat klassisen määritelmän mukaan suullinen periytyminen, anonymiteetti, yhteistöllisyys, kansanomaisuus ja kaavamaisuus. (Heimo 2018.)

Aineistoni on kerätty kirjalliseen muotoon 1800-luvulta alkaen, kun kiinnostus kansanperinteeseen oli huipussaan ja kansanrunojen kerääjät lähtivät liikkeelle ympäri Suomea aineistonkeruuseen. Aineistoni kansanrunoja on tutkittu hyvin vähän laajemmin ja

voisi sanoa, että ne ovat unohtuneet arkistoihin. Juuri tämän vuoksi valitsin nämä kansanrunot oman tutkimukseni kohteiksi. Erityisesti ”Joukosen naisen” kohdalla on ollut nähtävillä myös yksittäisiä yllättävänkin tuomitsevia äänenpainoja ja välttelevää suhtautumista runon kannibalismiin. Palaan tähän tarkemmin luvussa 1.5, jossa kerron enemmän tutkimieni kansanrunojen historiallisesta taustasta. Voisi ajatella, että ”Joukosen naisen” vastaanotto liittyy myös laajemmin folkloristiikan tieteenalan konservatiiviseen historiaan, jota käsittelen jonkin verran luvussa 1.6. Tutkimukseni pääpaino on kuitenkin folkloristisesta aineistosta huolimatta kirjallisuustieteellinen. Sen monitieteinen näkökulma tuo uusia näkökulmia vähän tutkittuun folkloristiseen aineistoon.

”Joukosen nainen” kertoo miehestä, joka tekee erilaisia mahdottomia koetuksia saadakseen vaimokseen kauniin Kommin tyttären. Joukonen saakin Kommin tyttären vaimokseen, mutta käy ilmi, että nuori neito ei haluakaan Joukosen vaimoksi. Kostoksi Joukonen surmaa nuoren vaimonsa, viskaa ruumiinpalaset metsään ja leipoo tämän rannoista kalakukon, jonka hän vie naisen äidille lahjaksi. Neidon äiti syö tietämättään kalakukon seassa oman tyttärensä rinnat. Totuuden paljastaa selvännäkijän kykyjä omaava orja. Kuultuaan totuuden, äiti kuolee suruun itkettyään ensin kolme päivää. Runon kaksi eri versiota on julkaistu *Kantelettaressa* nimillä ”Kojosen poika” ja ”Joukosen nainen”. Arkistoissa runon eri versiot löytyvät nimillä ”Hekon laulu” sekä ”Iivana Kojosen poika”.

”Hiihtäjä surma” kertoo personoidusta Surmasta, joka hiihtää talvisessa metsässä ja pohtii kenet tappaisi talosta. Hän käy läpi koko perheen ja pohtii, mitä hyötyä kenestäkin on talolle. Lopulta Surma päättää tappaa miniän, koska hän on talolle hyödyttömin. Naisen lapset jäävät kuitenkin itkemään. Joissakin versioissa Surma vie myös lapset. Runo on julkaistu *Kantelettaressa* nimellä ”Hiihtäjä surma”. Arkistosta runon eri versiot taas löytyvät nimellä ”Hiihtävä surma”. Käytän siis nimeä ”Hiihtäjä surma” silloin, kun viittaan ainoastaan *Kantelettaren* versioon ja muuten nimeä ”Hiihtävä surma”.

”Sodankuvaus” kertoo nuoresta pojasta, joka joutuu yllättäen sotaan. Runossa vuorottelee kotiin jääneiden, surevien naisten ääni ja sotilaiden kokemat kauheudet sodassa. Runo kuvailee sodan raakuuksia ja mielettömyyttä sekä sotaan joutuvien poikien että kotiin jääneiden naisten näkökulmasta.

Näitä kansanrunoja yhdistää nähdäkseni niiden groteski, vihamielinen maailma ja groteskin estetiikka. Tutkin sitä, miten aineistoni runot rakentavat groteskia ja vierasta maailmaa, joka ei toimi normaalien lainalaisuuksien varassa. Hypoteesini on, että runojen vihamielinen, groteski maailma rakentuu kauhun ja naurun ristiriidasta ja samanaikaisuudesta. Siksi tutkin jokaisessa runossa sekä kauhun että naurun aspekteja. Väitän, että ne ilmenevät samoissa tilanteissa ja toimivat toistensa peilikuvina groteskiin tapaan. Tutkimuskysymyksessäni oleellista on groteskin, vieraan maailman rakentuminen aineistossani. Tutkin sitä, miten ja millaisilla mekanismeilla valitsemani runot rakentavat tutun ja turvallisen ympäristön rinnalle uutta, groteskia maailmaa, joka toimii omilla ehdoillaan ja kääntää nurin totutut normit.

Hypoteesini on, että groteski maailma toimii hahmoille tutun ja turvallisen maailman rinnalla, mutta runojen edetessä runojen henkilöt joutuvat yhä syvemmälle groteskiin maailmaan ja vieraantuvat siten omasta, tutusta maailmastaan, joka oli kerran heille turvallinen. Näin groteski hiipii aineistossani keskelle arkea kääntäen sen nurin kammottavalla tavalla. Tutkin kaikkia kolmea runoa ja niiden eri versioita erikseen, mutta tutkin kaikissa niissä samoja kysymyksiä. Aluksi avaan hieman kunkin runon historiallista taustaa sikäli kuin siitä tiedetään. Sen jälkeen tutkin erillisissä alaluvuissa groteskin eroottista ruumiillisuutta, ja groteskin naurun erilaisia aspekteja. Tutkin runoissa samoja teemoja sekä kauhun että naurun näkökulmasta.

1.2 Teoriakehys

Teoriakehylene on luonnollisesti groteskin teoria. Groteskia on tutkittu 1800-luvulta lähtien. Victor Hugo puhui groteskista ylevän vastakohtana. Groteskin tutkimuksen ensimmäinen kokonaisesitys ilmestyi kuitenkin vasta vuonna 1957. Wolfgang Kayserin (1906—1960) *Grotesque in art and literature* on edelleen alan klassikkoteos, joka avasi keskustelun groteskin laajemmalle tutkimukselle. Kahdeksan vuotta myöhemmin ilmestynyt Mihail Bahtinin (1895—1975) poleeminen vastalause *Francois Rabelais: Keskiajan ja Renessanssin nauru* (alun perin ilmestynyt venäjäksi vuonna 1965) muodostui yhtä lailla klassikoksi.

Alan tutkimuksessa puhutaan edelleen kayserilaisesta ja bahtinilaisesta groteskista. Bahtin käsitti karnevalistisen groteskin poleemisesti suhteessa Kayserin synkempään,

raadollisempaan ja subjektiivisempaan groteskiin. Nykyajan tutkijat, kuten Irma Perttula painottavat kuitenkin groteskia jatkumona, jossa kauhun ja naurun suhde on moniulotteisempi. Groteski tapahtuu jossain kauhun ja naurun välimaastossa. Groteskia onkin mielekästä hahmottaa jatkumona, jonka ääripäinä toimivat kauhu ja nauru ja näiden ääripäiden hämärtyminen ja temaattinen yhteen kietoutuminen on groteskille tyypillistä. (Perttula 2011, 29.)

Perttula (2015, 250) pohtii koomisuuden ja karnevalistisen groteskin suhdetta. Perttulan mukaan groteskin tutkimuksessa on paljon pohdittu lukijan reaktioita ja vedetty johtopäätöksiä niiden pohjalta. Perttulan artikkelissa käytetään Seppo Knuutilan määritelmää komiikasta, jossa huumori on ”mielihyvää tuottavaa järjenkäyttöä” – eli oivallus naurattaa. Perttulan mukaan groteski karnevalistisuus on sen sijaan emotionaalista, eikä sen tarkoitus ole tuottaa niinkään mielihyvää kuin hämmennystä. Groteski on luonteeltaan ambivalenttia ja ristiriitaista, joten myös sen herättämät reaktiot ovat sitä, joka aiheuttaa lukijassa hämmennyksen tunteen.

Oman aineistoni tulkinassa hyödynnän erityisesti Kayserin teoriaa vihamieliseksi muuttuvasta, groteskista maailmasta. Kayserin mukaan groteski edustaa sekasortoa, jotakin vierasta ja pahaenteistä, joka tunkeutuu sopusointuisen arjen keskelle. Groteski naurukin on pohjimmiltaan synkkää ja masentunutta ja olemassa vain kauhua korostaakseen. Tällaista naurua Kayser kutsuu ”saatanalliseksi nauruksi.” (Kayser 1963, 37, 53, 187.) Bernard McElroy (1989, 17) on kritisoinut Kayseria siitä, että hänen ajatuksensa groteskista soveltuu vain moderniin groteskiin. Myös Bahtin (2002, 45) on aiemmin arvostellut Kayserin teoriaa samasta asiasta.

McElroy kirjoittaa paljon groteskin historiasta ja pyrkii erottelemaan ”primitiivisen” ja modernin groteskin erilaisiin kategorioihin. Primitiivinen on McElroyn käsite, johon suhtaudun varauksella. Käytän omassa tutkimuksessani käsitettä ei-moderni välttääkseni vahvasti arvolatautuneen ja epämääräiseen termiin liittyvät ongelmat. En myöskään allekirjoita McElroyn yksinkertaistettua vastakkainasettelua modernin ja ei-modernin groteskin välillä, vaan näen niissä enemmän yhtäläisyyksiä.

McElroy (1989, 5, 21–22, 27) antaa ymmärtää, että ei-moderni groteski nojaa paljolti henkiolentojen pelkoon ja viime kädessä helvettiin joutuminen on pahinta, mitä ihmiselle voi tapahtua. Moderni groteski taas hyökkää ennen kaikkea yksilön turvallisuudentunnetta kohtaan muuttamalla maailman ihmisen pelkojen kuvaksi ja sen keskeisimmässä roolissa on yksilön kokemus nöyryytyksestä ja häväistyksestä. Moderni groteski on näin ollen järjen kriisi, joka pilkkaa lukijan rationaalisuutta ja ideaaleja.

Saman ”modernin” mekanismin voi kuitenkin nähdä myös ei-modernissa groteskissa. McElroy jättääkin tutkimuksessaan huomiotta makaaberin tradition osana groteskin jatkumoa. Omassa tutkimuksessani näen makaaberin tradition varhaisena groteskin ilmentymänä. Näen myös, että makaaberilla on samoja piirteitä kuin kayserilaisella kauhealla, subjektiivisella groteskilla tai McElroyn ”modernilla” groteskilla. Myös Kayser itse näkee makaaberin läheisenä käsitteenä suhteessa groteskiin ja saman tradition jatkumona, joten ajatus ei ole groteskin tutkimuksessa mitenkään uusi.

Aineistoni osoittaa, että kayserilaisen groteskin mekanismit kuitenkin toimivat myös ei-modernissa aineistossa ja siten Kayserin näkemykset groteskista ovat hyvinkin yleispäteviä, joskin myös osin vanhentuneita. Aineistoni on folkloristista ja kansankulttuuria, mutta silti myös Kayserilaisen groteskin erityispiirteet soveltuvat sen tulkintaan erinomaisesti. Aineistoni osoittaa selvästi sen, että kansankulttuuri ja folklore ei ole pelkkää karnevaali-iloa ja huumoria, kuten Bahtin asian omassa tutkimuksessaan näkee, vaan toisinaan hyvinkin synkkää, ahdistavaa ja sisäänpäin kääntynyttä. Aineistoni ja sen tulkinta asettavat kyseenalaiseksi myös McElroyn ajatukset modernin ja ei-modernin groteskin eroista ja osoittavat, että McElroyn moderniksi mieltämä groteski on olemassa myös ei-modernissa aineistossa (Erkko 2021).

Argumentoin tätä väitettä tutkimalla makaaberia traditiota groteskin näkökulmasta. Sen enempää Bahtin kuin McElroykaan eivät ota kantaa makaaberin tradition olemassaoloon omissa teorioissaan, minkä näen yhtenä syynä yksioikoiseen näkemykseen modernin ja ei-modernin groteskin eroista, vaikka todellisuudessa niillä voi olla myös hyvinkin paljon yhtäläisyyksiä. Aineistoni on toki pieni, eikä sen pohjalta voi vetää liian suuria johtopäätöksiä. Pikemminkin tutkimukseni on keskustelunavaus jatkotutkimusta ajatellen.

1.3 Kauhun ja groteskin käsitteet

Groteskin ohella tärkeäksi käsitteeksi nousee makaaberi. Käsite makaaberi kuvaa erityisesti mustan surman aikana tehtyä taidetta, joka käsitteli kuoleman ylivaltaa. Kenties tunnetuimpana makaaberin taiteen ilmentymänä pidetään kuolemantanssifreskoja, mutta käsitettä voidaan soveltaa myös moniin keskiajan moraliteetteihin, joissa kuolema esiintyy vahvasti.

Makaaberin tradition yksi tyypillinen piirre on kuoleman personifikaatiot. Kuolema esiintyy kaikkivoipana mahtina, jota kukaan ei voi paeta ja joka koskee yhtä lailla kaikkia. Makaaberiin traditioon liittyy kiinteästi myös kristillinen eetos ja synnintunto. (Kallionsivu 2007, 189.) Makaaberissa traditiossa kuolemakuvasto on pääosin pelottavaa, mutta siinä on myös viihdyttävyyden vuoksi vulgaareja, groteskeja ja hauskoja elementtejä (Kallionsivu 2005, 21–22).

Käsitteitä käyttää rinnakkain myös Päivikki Romppainen artikkelissaan *Dialogisuutta ylevän ja makaaberin rajalla Paavo Rintalan teoksessa Aika ja uni* (2019). Tästä syystä hyödynnän myös itse makaaberin käsitettä groteskin rinnalla, vaikka se onkin ensisijaisesti taidehistoriallinen käsite. Makaaberin käsite auttaa myös kontekstoimaan runojen historiallista taustaa.

Käsitteen makaaberi rinnalla käytän käsitettä abjekti sanoittamaan groteskin ruumiillisuuden kauhua. Abjekti on käsitteenä yhdistetty makaaberin teoriaan, jossa se kuvaa eräänlaista pysyvää itseinhon tilaa (Kallionsivu 2013, 126–28). Abjekti-käsitteen avulla pyrin hahmottamaan sitä, että kaikki ruumiillisuus ei suinkaan aineistossani ole iloista, hedelmällistä ja voimaannuttavaa, vaan myös kauheaa, väkivaltaista ja kuvottavaa. Abjektin voikin ajatella kuvastavan käsitteenä erinomaisesti juuri sitä vihamieliseksi muuttuvaa, vierasta ja groteskia maailmaa, josta Kayser omassa teoriassaan puhuu – arjen keskelle tunkeutuvaa kauheutta, joka on kuitenkin jollakin tavalla tuttua.

Julia Kristeva tutkii abjektin käsitettä esseekokoelmassaan *Powers of horror and essay on abjection* (1989). Abjektiin liittyvä kuvotus on Kristevan mukaan pitkälti juuri ruumiillista – abjekti on jotain, jota ei voi täysin rajata oman minuuden ulkopuolelle, mutta samalla se uhkaa oman minuuden rajoja. Kristevan abjektiteorian mukaan alkukantaisin abjektiin liittyvä inho

on ruokaan liittyvä inho. Abjekti on jotain, joka on ollut osa subjektia, mutta kieltäytyy enää asettumasta subjektin tai objektin asemaan. Abjekti on myös jotain, joka on tuttua, mutta muuttuu vieraaksi. (Kristeva 1989, 1–12.)

Abjektin voikin nähdä sanoittavan myös erinomaisesti erästä kauhukirjallisuuden alalajia, kehokauhua (eng. *body horror*). Tätä kauhun alalajia on kutsuttu myös biologiseksi kauhuksi (eng. *biological horror*). Abjekti voidaan liittää esimerkiksi zombeihin tai muihin elävän ja kuolleiden rajoilla liikkuviin olentoihin, joita voi pitää myös kehokauhun ilmentyminä (Cruz 2012).

Kehokauhua on tavattu tutkia lähinnä elokuvien kautta. Kuitenkin sama ilmiö näkyy myös kauhukirjallisuudessa. Suomen ensimmäisen kokonaan kehokauhuun keskittyvän novelliantologian *Tämä jalka ei ole minun – kauhuja omasta kehosta* (2017) toimittanut kirjailija Artemis Kelosaari on kirjoittanut aiheesta teoksessa *Tuoretta verta: kauhukirjoittajan opas* (2018). Kyseessä on nimensä mukaisesti kirjoitusopas kauhun kirjoittamisesta eikä akateeminen julkaisu. Kelosaari kuitenkin tutkii artikkelissaan ”Ruumiinkauhu – body horror” kehokauhua nimenomaan kirjallisuudessa ja sivuaa kehokauhun suhdetta makaaberin traditioon ja historiaan. Kelosaari kirjoittaa:

Luonto on armoton kaaoskoneisto, joka ei piittaa yksilön onnesta tai mistään ihmisen keksimistä luokitteluista tai moraalisäännöistä. Eikä ihmisen keho ole lähtökohtaisesti hänen ystävänsä. Se on hauras, aukkoinen, huokoinen rakennelma, joka saattaa suistua raiteiltaan milloin vain ja mistä tahansa syystä. Sata vuotta sitten Suomestakin löytyi helposti ihmisiä, joiden suolisto oli täynnä metrien mittaisia lapamatoja tai lihaketet triikiinin kotelaita. (Kelosaari 2018, 37.)

Vaikka tutkimus ei olekaan akateeminen, katkelmassa Kelosaari sanoittaa jotain osuvaa makaaberin tradition kehoon liittyvästä kauhusta ja sivuaa myös sen todennäköisiä syitä – vaikka ei käytäkään käsitettä makaaberi tai mene sen syvemmälle kehokauhun historiaan. Globaalin pandemian myötä moderni ihmiskunta on ensi kertaa pitkään aikaan aidosti haavoittuvainen sairauden edessä. Kulkutaudin jyllätessä on helppo unohtaa, miten arkinen kokemus tällainen haavoittuvaisuus oli esimodernina aikana, jolloin ei ollut vielä rokotteita ja sairauksien hoidossakin nojattiin lähinnä paikallisen tietäjän apuun. Kuolema oli kirjaimellisesti lähellä jatkuvasti. Juuri tätä perimmäistä omaan keholliseen haavoittuvuuden

kauhua syntyi käsittelemään makaaberin traditio. Makaaberin traditio syntyi esimodernin yhteiskunnan kenties suurimman kulkutautivitsauksen, mustan surman aikoihin, kuten olen aiemmin todennut.

Makaaberin tutkija Mikko Kallionsivun mukaan groteski ruumiillisuus on makaabereissa moraliteeteissa merkittäväällä tavalla läsnä. Elävä keho on äärimmäisen haavoittuvainen ja suhde kehoon on representoitu säälimättömästi ja itseinhoisesti. Ihmisen tehtävä klassisessa moraliteetissa on lähinnä tehdä työtä ja rukoilla, elämä on jatkuvaa kamppailua omasta selviytymisestä. Vasta kuolema tarjoaa vapautuksen elämisen taakasta, joka on jatkuvan sisäisen moraalisen kamppailun näyttämö. Ihmiskehoa nimitetään ”lantatunkioksi” ja sen lihallisuus on groteskia ja edustaa kaikkea ihmisenä olemisen negatiivisia piirteitä – rappeutumista, maanläheisyyttä, arvottomuutta ja karkeutta. Makaaberissa traditiossa juuri oma ruumiillisuus on jatkuvan kauhun ja konfliktien lähde, eikä sitä pääse karkuun – ainoastaan kuolema vapauttaa tästä jatkuvasta piinasta. (Kallionsivu 2005, 124–128.)

Kehokauhua on käsitelty paljolti vain modernina ilmiönä. Sen voi kuitenkin tästä näkökulmasta hyvin ymmärtää myös makaaberin tradition jatkeena. Makaaberissa kehokauhussa mikään ulkoinen ei välttämättä uhkaa kehoa vaan keho itsessään on kauhun lähde juuri sellaisena kuin on – näennäisen normaalina ja turvallisena, mutta ei kuitenkaan. Makaaberissa kehokauhussa keho on jatkuvasti alttiina vaaroille ja kammottaville sairauksille – kuten se tietysti realistisesti ajateltuna onkin. Groteskin kannalta kyse on siitä, miten itselle kaikista tutuin – oma keho – muuttuu kammottavaksi ja tuntemattomaksi, suorastaan vihamieliseksi. Omaan kehoon liittyvä kauhu uhkaakin perimmäistä pyhää järjestyksen tuntua ja ihmisen hallinnantunnetta. (Kelosaari 2018, 33–36). Samalla mekanismilla toimii kayserilaisen groteskin vihamielinen maailma, joka tunkeutuu arjen keskelle. Ja mikäpä olisikaan arkisempaa kuin oma, tuttu ja turvallinen keho?

Keskeisiksi käsitteiksi analyysissäni nousevat myös subliimi ja liminaalisuus. Liminaalisuus merkitsee välitilaa, tai kirjaimellisesti kynnyksellä olemisen tilaa, jossa on mahdollisuus saavuttaa suurempi tietoisuus. Toisaalta se liitetään myös siirtymäriitteihin ja sitä on pidetty myös vaarallisena välitilana. (Simonsuuri 1994, 26–34.) Liminaalisuuden käsite voidaan liittää

myös kehokauhuun – välitilaisuus uhkaa kehoa ja on siten ahdistavaa ja saastaista (Kelosaari 2018, 36).

Aineistoni kontekstissa ymmärrän liminaalitilan elämän ja kuoleman välillä häilymiseksi. Tällaisia liminaalitilassa häilyviä olentoja aineistossani ovat mm. ”Hiihtävä surma” -runon eri versioissa esiintyvä personoitu kuolema ja ”Sodankuvaus” -runossa esiintyvät sotilaat. Kansanperinne tuntee tällaisia liminaalisia olentoja paljonkin, mutta useimmiten ne ovat naisia, kuten balladitutkija Satu Grünthal huomauttaa. Tällaiset liminaaliset naiset ovat Grünthalin mukaan merkityksien tuolla puolen eivätkä ole sidottuja paikkaan tai mihinkään konkreettiseen. Liminaalinen olento kykenee ylittämään sellaiset rajat, joita tavallisesti ei voida ylittää. Liminaalisen olennon kohtaamiseen liittyy vahvasti myös subliimin käsite. Subliimi-käsite liitetään vahvasti romantiikan ajan estetiikkaan ja ylevöitymisen kokemukseen. (Grünthal 1997, 40–42.)

Subliimi on hyvin lähellä kauhua ja pelkoa. Subliimi kauhu on äärettömyyden pelkoa, jota ihminen voi kokea esimerkiksi valtamerta katsoessaan (Burke 1998, 57–58). Subliimi on läheistä sukua groteskille. Subliimi on ennen kaikkea esteettinen kokemus, joka edustaa ihmiselle kaikkea häntä suurempaa ja voimakkaampaa. Subliimi voi toisin sanoen ilmetä vain kiertoteitse, koska sen ilmaiseminen sanoin on mahdotonta. Subliimia voi kuitenkin lähestyä groteskin kautta. Groteskissa ilmenee sama inhimillisen ja kaikkivoivan subjektin kyseenalaistaminen, joka on subliimille tyypillistä. Subliimissa usein minän ja ulkopuolisuuden rajan illuusio alkaa horjua. Subliimissa, kuten groteskissakin on kyse ennen kaikkea toiseuden kohtaamisesta. (Lyytikäinen 2000, 11, 19–21.) Groteskin todellinen syvyys tulee esiin vain sen vastakohtaan, subliimin kautta (Kayser 1963, 58).

Subliimi kauhu on pohjimmiltaan sidottua kehoon ja sen subjektiuden kyseenalaistamiseen. Juuri tällaisesta kauhun täyttämästä suhteesta omaan kehoon kumpuaa myös kehokauhun ja abjektiuden voima. Vaikka kehokauhu-käsitettä käytetään pääosin modernin kauhukirjallisuuden lajien yhteydessä, käytän tässä yhteydessä käsitettä rinnakkain abjektin ja subliimin kanssa. Kehokauhu käsitteenä sanoittaa nähdäkseni makaaberin tradition ruumiillisuuden kauhua ja halveksuntaa osuvalla tavalla. Se tuo esiin myös subliimiin kauhuun liittyvän kehollisuuden ja oman subjektiuden menetyksen pelon.

Kehokauhu-käsite pitää sisällään myös groteskin naurun aspektin, jota käsittelen tarkemmin seuraavassa luvussa. Kehokauhu käsite sanoittaa myös hyvin sitä, että kaikki makaaberin kauhun vulgaarius ja ruumiillisuus ei myöskään ole hauskaa tai voimaannuttavaa vaan samaan aikaan sisäänpäin kääntynyttä, kauheaa ja itseinhoista.

Aineistoni runot käsittelevät äärimmäisiä tabuaiheita: kannibalismia, nekrofiliaa eli ruumiisiin sekaantumista ja inestiä ainakin metaforisella tasolla. Nämä tabut esitetään samanaikaisesti kauheina ja naurettavina, toisin sanoen groteskin tyyppillisillä keinoilla. Kehokauhu tunnistaakin makaaberissa kauhussa piilevän karnevalistisen ja nurinkääntävän naurun ilman että välttämättä näkee ruumiillisuutta itsessään voimaannuttavana tai hauskana.

1.4 Naurun ja groteskin käsitteet

Groteskissa on yhtä paljon kyse naurusta kuin kauhusta. Siihen nähden groteskin tutkimuksessa on yllättävän vähän tulkittu groteskin naurun ambivalenttia luonnetta. Näen, että nauru on aineistossani ambivalenttia siinä kuin kauhukin – myös naurussa on läsnä kauhua, melankoliaa ja väkivaltaa siinä missä makaaberissa kauhussa on läsnä vulgaareja ja groteskin ruumiillisia elementtejä. Tällaisessa naurussa on läsnä samaan aikaan bahtinilaisen groteskin karnevalistinen nauru, että synkempi, redusoitunut nauru, jota Kayser nimittää ”saatanalliseksi nauruksi”. Tällaista naurua voisi kutsua vaikkapa traumaattiseksi nauruksi. Liitän tällaisen naurun myös vahvasti aiemmin esittelemääni kehokauhu-käsitteeseen.¹ Kehokauhuun voi katsoa liittyvän traumaattista, epäuskoista, hysteeristä, nurinkääntävää naurua, jossa sekoittuvat karnevalistisuus, väkivaltaisuus ja melankolia. Palaan traumaattisen naurun käsitteeseen vielä tuonnempana tässä luvussa sekä aineistoni analyysissa.

¹ Avaan kehokauhuun liittyvää naurua esimerkiksi elokuvasta, vaikka se ei liitykään varsinaisesti aiheeseeni. Klassinen esimerkki modernista kehokauhusta on John Carpenterin elokuva *The Thing* (1982). Kauhun ja naurun suhde sanoitetaan elokuvassa yhdellä lauseella, kun hahmoille tutun henkilön irtopää kasvattaa hämähäkin jalat ja yksi henkilöistä huudahtaa hysteerisenä sanatarkasti: ”You've got to be fucking kidding!” Ja mitäpä muutakaan voi sanoa nähdessään niin järkyttävän iljetyksen, joka häpäisee pohjimmiltaan koko ihmiskehon? (Cruz 2012).

Bahtinin mukaan karnevaalinauru on luonteeltaan nurinkääntävää, valta-asetelmat ja hierarkiat kyseenalaistavaa. Sen juuret ovat naurukulteissa, folkloressa ja virallisen kulttuurin epävirallisissa ilmentymissä (Bahtin 2002, 8, 37). Bahtin näkeekin hieman yksipuolisesti folkloren karnevalistisena ja synkemmän groteskin vasta modernimpana ilmiönä, mikä on oman aineistoni valossa kyseenalainen käsitys. Karnevalistista naurua voi pitää bahtinilaisen groteskin peruskäsitteenä. Bahtinin mukaan karnevalistinen nauru on luonteeltaan pilkkaavaa ja alentavaa, mutta samaan aikaan uudelleensynnyttävää, voimaannuttavaa ja juhliavaa. Karnevaalinauru kohdistuu myös naurajiin itseensä. Se murtaa ainakin hetkellisesti auktoriteetit ja virallisen järjestyksen, toimii ikään kuin pakopaikkana synkästä todellisuudesta. Nauru liittyy nimenomaan ainakin hetkellisen pelon voittamiseen ja pelottavien asioiden naurettavaksi tekemiseen. (Bahtin 2002, 11, 13, 20–24, 83.)

Bahtin määrittelee karnevaalinaurun voimaannuttavaksi, vaikka tunnistaakin sen ambivalentit aspektit ja naurun synkemmän puolen. Voisi kuitenkin perustellusti kysyä, kenen mielestä ja mistä näkökulmasta karnevaalinauru on voimaannuttavaa. Pilkkaavaan nauruun liittyy aina myös eettisiä kysymyksiä siitä, kenelle nauretaan ja millä perusteilla, eikä se etenkään tällaisen naurun uhriksi joutuvan näkökulmasta ole voimaannuttavaa tai iloista. Jussi Willman (2007, 78–89) on nähnyt karnevalismin Bahtinia väkivaltaisempana. Karnevaalissa ihminen oikeastaan imitoi nälkäkuolemaa ja siten pilkkaa kuolemaa. Kuolema on siis läsnä karnevaalijuhlissa ja siten karnevaali elämän juhlanä on lähtökohtaisesti paradoksi. Juuri tämä aspekti tekee karnevaalista groteskin.

Peter Stallybrass ja Allon White (1968, 3,5,17–18) kutsuvat Bahtinin karnevaalinaurua transgressioksi, joka kuvaa rajojen rikkomista. Heidän mukaansa transgressio irrottaa karnevalismin käsitteen folkloresta ja kansanjuhlasta, johon Bahtin sen liittää. Transgression käsite kuvaa karnevalismin nurinkääntäviä ilmiöitä laajemmin. Transgressio-käsitettä käytetään yleisestikin groteskin tutkimuksessa. Itse käytän tästä huolimatta käsitettä karnevalistinen nauru, koska aineistoni on folkloristista ja Bahtin yhdistää käsitteen nimenomaan folkloreen. Käytän käsitettä kuvaamaan erilaisia naurun аспекteja, siinä missä makaaberi kuvaa kauhun аспекteja aineistossani. Näen karnevalistisen naurun ambivalenttina ja kyseenalaistan Bahtinin näkemyksen siitä, että redusoitunut nauru olisi vain modernin groteskin piirre, sillä se näkyy yhtä lailla myös folkloreen pohjaavassa aineistossani. Toki

aineistoni on kirjallisessa muodossa, mutta myös Bahtin itse tutkii kirjoitettua kirjallisuutta eikä suullista folklorea tai sen esitystapoja ja silti esittää karnevalismin folkloresta lähtöisin olevana piirteenä.

Myös Perttula korostaa groteskin nurinkäntävää luonnetta erityisesti tabuaiheiden kautta. Perttulan mukaan groteskin luonteeseen kuuluu, ettei se ”piittaa hyvästä mausta”. Se juhlii eläimellisyydellä, rujoudella ja poikkeavuudella alentaen kaiken pyhän arvokkuuden. (Perttula 2015, 251.) Perttula puhuu myös arvonalennuksesta groteskin keskeisenä keinona. Pyhät arvot tai normit alennetaan ja samalla paljastetaan niistä usein jotain kieroutunutta ja naurettavaa. (Perttula 2011, 33).

Bahtin erottaa selkeästi synkemmän groteskin voimaannuttavasta karnevalistisesta groteskista, koska sitä kautta hän analysoi myös groteskin kirjallisuushistoriallista luonnetta. Perttula ei kuitenkaan korosta niinkään näiden kahden haaran eroja, vaan niiden yhteneväisyyttä. Molemmat groteskin haarat pitävät sisällään samoja piirteitä vaihtelevissa määrin ja ne kietoutuvat yhteen. Groteskeissa tarinoissa onkin usein vivahde-eroja siinä, kuinka paljon siinä on kyse kauhusta ja kuinka paljon naurusta, eikä rajaa ole helppo vetää – siksi eri groteskin haaroja ei tulisi nähdä toisiaan pois sulkevana. (Perttula 2015, 249.)

Groteskin tutkimuksessa nauru ja koomisuus on nähty asiaankuulumattomana, koska se yhdistyy kauhistuttaviin ja absurdeihin tilanteisiin (Thompson 1972, 6–8, 20–30). Alkupuolella esittelemäni traumaattisen naurun käsite soveltuu tästä syystä sanoittamaan groteskia naurua. Se tunnistaa naurun ambivalentin luonteen ja pitää sisällään sekä kauhun että karnevalismin. Traumaattinen nauru voi olla suurelle tragedialle nauramista, melankolista ja julmaa. Silti tämäntapainen synkkäkin nauru voi voimaannuttaa ja kääntää nurin hierarkioita. Aina voi tietysti kysyä, kenelle tällainen nauru on voimaannuttavaa ja onko tällaisesta naurusta voimaantuminen välttämättä moraalisesti oikein tai hyvä asia. Yhtä kaikki traumaattisen naurun voi kuitenkin nähdä äärimmäisenä reaktiona äärimmäiseen tilanteeseen ja myös toimivan poikkeuksellisessa tilanteessa voimaannuttavana karnevaalinaurun keinoin. Näen, että juuri tällä mekanismilla nauru toimii aineistossani ja sen vuoksi sitä ei voi kategorisoida täysin valmiisiin groteskin naurun kategorioihin.

Anu Korhosen (2001, 146) mukaan naurun ja pelon suhteet ovat kulttuurissamme tabuaihe, johon ei haluta koskea. Nauruun ei myöskään ole tapana suhtautua kriittisesti. Silti nauru voidaan liittää myös ihmisyyden pimeimpiin ja kammottavimpiin puoliin. Nauru myös sulkee pois empatian sen uhrilta ja siksi sillä on paljon voimaa. Erityisesti uuden ajan alun huumorissa nauraminen häviäjille oli hyvin tyypillistä ja naurun keinoin ihmiset asettuivat voittajien puolelle. Tarja Kupiainen (2004, 206) huomauttaa myös, että naurussa on lopulta aina kyse myös vallasta ja siitä, kenellä on valta nauraa ja kenen kanssa. Hierarkiat säätelevät sitä kuka saa nauraa, mille saa nauraa ja kenen kanssa. Yhdenvertaiset nauravat keskenään.

Traumaattisen naurun käsite sisältää ajatuksen naurun ja pelon ambivalentista suhteesta ja antaa mahdollisuuksia tarkastella naurun erilaisia puolia ilman että ne kumoavat toisensa. Traumaattisen naurun käsite antaakin lisää mahdollisuuksia groteskin tutkimukselle tutkia groteskin naurun аспектеja tarkemmin ja käsitteellistämään groteskin naurun luonnetta.²

Tutkimukseni pyrkiikin näin haastamaan käsityksiä groteskista naurusta. Näen että erilaiset naurun tavat eivät sulje aineistossani toisiaan pois vaan ovat vain erilaisia tapoja tulkita groteskia naurua ja ne voivat olla läsnä jopa samanaikaisesti. Näen että aineistossani groteski ruumiillisuus voi olla yhtä aikaa pelottavaa, naurettavaa, voimaannuttavaa ja alhaista. Synkkä ja melankolinen naurukaan ei ole vailla karnevalistisen nurinkääntämisen аспектеja tai voimaannuttavaa, pelkoa voittavaa puolta. Toisaalta voimaannuttavaksi tarkoitettullakin naurulla voi yhtä lailla olla melankolinen, väkivaltainen ja kauhea puolensa, kun asiaa tarkastelee toisesta näkökulmasta. Uudelleensynnyttäväkin nauru voi siten olla kammottavaa ja katkeraa ja melankolinen nauru karnevalistista ja voimaannuttavaa. Juuri tällainen kauhun ja naurun ambivalenssi lopulta tekee aineistostani groteskia, koska kumpikaan naurun aspekti ei ole täysin yksiselitteinen.

² Kahu ja nauru ovat aineistossani erottamattomasti yhtä, toistensa peilikuvia suorastaan. Ohjaaja-näyttelijä Charles Chaplin on tunnetusti todennut, että tragedian ja komedian erottaa vain se, kuinka läheltä asiaa katsoo. Tällä Chaplin havainnollisti tragedian ja komedian hienovaraista, ambivalenttia suhdetta ja sitä, etteivät ne suinkaan sulje toisiaan pois vaan ovat usein läsnä samassa tilanteessa riippuen mistä näkökulmasta asiaa katsoo. Itse näen samaan tapaan groteskin kauhun ja naurun suhteen.

Jonkun toisen näkökulmasta voimaannuttava nauru voi olla toisen näkökulmasta melankolista ja kauheaa ja toisinpäin. Aineistossani nauretaan kauhulle itselleen ja kauheille asioille. Kuolema asetetaan naurettavaan, groteskin ruumiillisella tavalla eroottiseen valoon. Nauru korostaa kuoleman raadollisuutta ja kauheutta, mutta samaan aikaan kääntää kauhun nurin ja voittaa pelon. Pelon voittava nauru ei silti ole välttämättä iloista ja voimaannuttavaa.

1.5 Runojen tausta ja aiempi tutkimus

Aineistoni runoja on tutkittu vähän siitä huolimatta, että ”Joukosen naisen” ja ”Hiihtävän surman” tunnetuimmat versiot on julkaistu *Kantelettaressa*. Useimmiten *Kanteletarta* on tutkittu kokonaisuutena ja ”Hiihtäjä surma” ja ”Joukosen nainen” ovat jääneet tutkimuksissa sivuun. Vaikka runoista on Kantelettaren yhteydessä tai muuten kirjoitettu, on turvallista sanoa, että kovin kattavaa tutkimus ei ole tähän mennessä ollut.

”Joukosen naisesta” kattavimmin on tähän mennessä kirjoittanut Eino Kiuru (1991, 49) artikkelissaan ”Kojosen pojan kosinta ja venäläinen bylina Ivan Godinovits”. Artikkelissa Kiuru analysoi runon shamanistisia piirteitä ja jäljittää sen historiallista taustaa. Kiuru tarttuu myös kannibalismiteemaan, vaikka ei varsinaisesti keskitykään siihen. ”Joukosen naisesta” tunnetaan Kirun mukaan toisintoja nimillä ”Kojosen poika”, ”Iivana Kojosen poika” ja ”Hekon runo”. Runo on luokiteltu balladiksi. Runon vanhin kirjallinen versio on julkaistu Uppsalassa vuonna 1819. Siitä on 250 toisintoa *Suomen kansan vanhat runot*-teossarjassa. Balladi on kertovaa runoutta, jossa käsitellään usein rakkauden ja kuoleman kaltaisia suuria teemoja ja joissa tapahtuu dramaattisia asioita kuten murhia ja itsemurhia (Grünthal 1997, 10). ”Joukosen naisessa” voi nähdä myös yhtymäkohtia *Kalevalaan* (1849). Joukosen voi ajatella olevan väännös Joukahaisesta. Lisäksi *Kalevalassa* on käytetty samoja säikeitä Pohjolan tyttären ryöstökohtauksessa – neito herjaa Ilmarista hyvin samaan tapaan kuin Kommin tytär Joukosta. Kosiomatkan koetuksetkin ovat *Kalevalasta* tuttuja aiheita.

Kantelettaressa on julkaistu sekä variantti ”Kojosen poika” että ”Joukosen nainen”, jotka eroavat toisistaan merkittävästi. ”Kojosen pojassa” kyse on neidonryöstöaihelmasta siinä missä ”Joukosen naisessa” on kyse perinteisestä kosioiretkestä, joka menee kammottavalla

tavalla pieleen. "Kojosen poika" – runoaihelmaan liittyy löyhästi myös murhaballadi "Ennen naidun naisen tappo", jossa Kojonen lähtee kosimaan Kommin tytärtä. Kommin tytär ei kuitenkaan suostu vaimoksi miehelle, jolla on jo vaimo. "Siull' on nainen ennen naitu / On entinen emäntä; / Tapa nainen ennen naitu, / Murra entinen emäntä, / Vasta mie lähen sinulle, /Vasta tullenen sivulles³!" (SKVR III1 343. Soikkola. J. Länkelä. v. VIII 4 a. 1858.) Kun Kojonen surmaa vaimonsa ja lähtee sen jälkeen uudestaan kosimaan Kommin tytärtä, tytär toteaa: "Tapot naisen ennen nai'un, / Tapoit entisen emännän, /Tai'at tappaa minutki." (SKVR III1 343. Soikkola. J. Länkelä. v. VIII 4 a. 1858.) Runon lopussa Kojonen toteaa: "Väärin tein mie poloinen, Vihitylle vaimolleni." (SKVR III1 343. Soikkola. J. Länkelä. v. VIII 4 a. 1858.) ja pyytää vaimoan tulemaan takaisin, sillä lapset itkevät äitiään.

Myös "Hekon runossa" on erilaisia variantteja neidonryöstöaihelmista, joista suurin osa ei sisällä kannibalismia. Kuitenkin runo varioi kiinnostavalla tavalla myös sukupuolten välistä kamppailua erityisesti varianteissa, jotka päättyvät kannibalismiin. Yhdessä runon versiossa nuori neito Heko kamppailee miekoin miehen kanssa Torajoella. Hekon miekka on suurempi ja kiiltävämpi kuin miehen ja tästä suuttuneena mies surmaa Hekon omalla miekallaan, paloittelee tämän ja syöttää ruumiinpalasen versiosta riippuen joko neidon isälle tai äidille.

Männiit hyö Torajoelle, /Tora maitsen mättäille, /Siellä torat torruit, / Siellä riiat riiteliit. / Hekoin miekka oli pitempi, / Hekoin kaanu kallihempi. / Ignatta Koijosen poika / Leikkais Hekoilta pään /Niikui kannalta kapussan, ⁴ / Niikui naatin nagrihelta.⁵ / Paistoi paljo piirakkoi. /Mäni äijälle vierahisse, / Piirakkoi vei tuomusiksi. / Kissa kiukaalla sannoo: / "Syöt siä lintuis lihutta, Vaalittuis varvasluita!"⁶

(SKVR III1 1248. Soikkola, Järvenperä. Volmari Porkka. III 112. 1881–83)

Tässä tutkielmassa rajaan tutkimani runoversiot aihepiirin mukaan. Koska keskeinen tutkimuskysymykseni liittyy runojen kannibalismiin, jätän ulkopuolelle runon variantit, joissa sitä ei esiinny. Tämä näkökulma rajaa ulkopuolelle niin "Ennen naidun naisen tapon" kuin

³ suvulles

⁴ "niin kuin kannalta kapustan"

⁵ "niin kuin naatin naurikselta"

⁶ "syöt sinä lintusi lihoja, valittusi varvasluita"

useat ”Hekon runon” varianteista. Tämä rajaus on tietoinen ratkaisu, sillä usein runon kannibalismiaspekti on tähän asti jäänyt kertomatta alan tutkijoilta. *Kantelettaren* kenties tunnetuin tutkija Väinö Kaukonen (1989, 98) vaikuttaa välttelevän aihetta tahallaan. Folkloristi Matti Kuusi (1914–1998) taas suhtautuu runoon avoimen paheksuvasti. Kuusi kuvailee runon karjalaistettua versiota: ”puolivillaiseksi sensaatiorunoksi pöyristyttävän julmasta murhamiehestä”. Runo on Kuusen mukaan alun perin Venäjältä. Tässä versiossa verityö on oikeutetumpi siinä missä *Kantelettaressa* julkaistu runon karjalaistettu versio korostaa teon kammottavuutta, eikä erikseen perustele tekoa millään. (Kuusi 1963, 334).

Kaiken kaikkiaan runoa on kuitenkin tutkittu vähän. Murhaballadeista lajina ei toistaiseksi ole tehty Suomessa kovin kattavaa tutkimusta, vaikka aineistoa olisi runsaasti – myös moderneja murhaballadeja, jotka noudattavat kiinnostavalla tavalla kansanballadien kaavaa. Etenkin nyt, kun folkloristiikka tieteenalana on jo vuosia pyrkinyt eroon konservatiiviskristillisistä juuristaan ja kaikista niistä ideologisista painolasteista, joita tieteenalan historiaan liittyy, tutkimusala olisi erittäin ajankohtainen. (Erkko 2021.) Käsittelen jonkin verran folkloristiikan tieteenalan historiaa seuraavassa.

”Hiihtävää surmaa” ei ole tutkittu senkään vertaa kuin ”Joukosen naista”. Kalevalaseuran vuosikirjoista ei esimerkiksi löytynyt runosta ainuttakaan omaa artikkeliaan. *Kanteletar*-tutkimuksessa runo on useaan otteeseen mainittu, mutta yhtä usein myös ohitettu muutamalla lauseella. Tärkein maininta runosta löytyy *Kanteletar*-tutkimuksien ohella Sirkka Kurki-Suonion (1961) artikkelista ”Kuolema suomalaisissa arvoituksissa”, mutta siinäkin runo jää maininnan tasolle.

Runoa on kerätty useiden kerääjien toimesta pitkin 1800–1900-lukua ja uusin versio on kerätty arkistoon 1930-luvulla. Runosta on SKVR:n arkistossa kolmekymmentäseitsemän versiota, joista tunnetuin on julkaistu *Kantelettaressa*, joka ilmestyi alun perin vuonna 1840 ja laajennettuna versiona vuonna 1887. Runoa on tutkittu vähän ja sen taustasta tiedetään myös hyvin vähän. Omassa tutkimuksessani pääversio on *Kantelettaresta*, mutta tutkin myös muita versioita, en niinkään hahmottaakseni niiden eroja vaan nähdäkseni niiden välisen jatkumon ja yhtäläisyydet.

”Sodankuvaus” -runon tapaus on vieläkin monimutkaisempi. Viimeksi runoa on tutkittu laajemmin vuonna Yrjö Penttisen (1947) väitöskirjassa *Sotasanomat: Inkeriläinen kansanruno ja sen kansainvälistä taustaa*. Kyseinen väitöskirja kuuluu folkloristiikan alaan, ja pyrkii jäljittämään lähinnä runon historiallista taustaa ja alkuperää. Lähempänä kirjallisuudentutkimusta liikkuu Jussi Niemen (1980) *Kullervosta rauhan erakkoon: Sota ja rauha suomalaisessa kirjallisuudessa kansanrunoudesta realismin sukupolveen*. Kyseessä on kuitenkin yleisteos, joka ei keskity nimenomaan kansanrunouteen, vaan sotarunouteen yleensä. Tutkimuskohteena runo on siis uusi ja siitä tiedetään sen vuoksi rajallisesti.

Runosta ei ole tiettävästi julkaistu ainuttakaan kirjallista versiota sitten *Suomen kansan vanhat runot*-teoksen ja voikin sanoa, että se on unohtunut arkistoihin. Jotkut tutkijat eivät ole pitäneet ”Sodankuvausta” varsinaisesti itsenäisenä runona, vaan se on yhdistetty sellaisiin runoihin kuin ”Sotasanomat” ja ”Sotamiehen otto”. (Niemi 1980, 37.) Sitä on kuitenkin myös pidetty itsenäisenä runona, vaikkakin usean runon yhdistelmänä. (Penttinen 1947, 112.) ”Sotasanomat” runon perusrunko poikkeaa kuitenkin hyvinkin paljon tässä käsittelemästäni ”Sodankuvaus” -runosta ja ainoa, mikä niitä ilmeisellä tavalla yhdistää on sotaan lähtemisen tematiikka. Tästä syystä itse tutkin ”Sodankuvausta” itsenäisenä runona, vaikka sen itsenäisyys onkin folkloristiikan alalla kiistanalaista. Tämä siksi, että itse tutkin runoa ensisijaisesti sen groteskin estetiikan kautta ja groteskin kannalta runon olennaisimmat säkeet ovat juuri ne, joita Penttisen mukaan pidetään runoon kuulumattomina ja ”turmeltuneina, tähän runoon alkuperäisesti kuulumattomina lisiin”. Runolla on ilmeinen yhteys ”Kojosen poikaan”, jota myös tutkin. Sitä on pidetty sotarunouden lajityypissä ”karmaisevan realistisena” (Penttinen 1946, 110.)

”Sodankuvaus” -runosta löytyy SKVR:n arkistosta 142 erilaista versiota. Suurin osa versioista on kerätty 1800-luvun loppupuolella ja 1900-luvun alussa. Runo on ollut erityisen yleinen Inkerissä. Itärajan läsnäolo korostuu. Huomattavan monet runon eri versioista on kerännyt Volmari Porkka, joka teki laajoja runonkeräysmatkoja Inkerin seuduille. Niemi pitää syynä sitä, että 1700-luvulla yleinen rekryyttien otto ja maaorjuus herättivät rahvaassa vastenmielisyyden sotalaitosta kohtaan. Runojen lyyrinen perussävy todistaa niiden olevan naisten sepittämiä. (Niemi 1980, 37.) Naisnäkökulma näkyykin runossa selvästi – naiset

kantavat lopullisen surun miesten kuolemasta, naiset joutuvat selviämään keskenään ja pelkäämään sulhastensa puolesta.

Niemi pitää runon historiallista pohjaa todellisena. Runossa viitataan mm. Tanumartin (= Tanskan) tappeluun ja Ruotsin suureen sotaan. Niemi arvelee runon viittaavan johonkin todellisiin sotiin keskiajan lopulla tai uuden ajan alussa. (Niemi 1980, 37.) Yksi hyvä arvaus voisi olla kolmekymmentävuotinen sota, jonka muitakin osapuolia, kuten Puola mainitaan runojen eri versioissa. Kolmekymmentävuotinen sota oli myös yksi esimodernin maailman verisimpiä sotia. En kuitenkaan lähde väittelemään enempää runon historiallisesta taustasta, sillä edes tutkijat eivät ole siitä yhtä mieltä.

Penttinen pitää runoa täysin epähistoriallisena, ajasta ja paikasta riippumattomana. Todennäköisesti runon onkin tarkoituskin olla mahdollisimman yleismaailmallinen sodan ahdistuksen kuvaus. Mikään sankariruno se ei myöskään ole tai balladi. Sankarirunoille ominainen tapahtumien väkivaltainen vyöryttäminen korvautuu passiivisella odotuksella ja kohtaloon alistumisella. (Penttinen 1947, 109, 37.) Suomalaisessa sotarunoudessa on jo varhain nähtävissä groteskeja piirteitä. Jo hyvin varhain suomalainen sotarunous on ollut idealismin vastaista ja legendaariset sotapäällikötkin on pudotettu jalustaltaan. Tämänäyttypisissä runoissa sodan julmuutta kuvaillaan myös hyvin avoimesti. (Niemi 1980, 36.)

Kuusi kirjoittaa paljon sotarunoista, mutta jättää samassa yhteydessä ”Sodan kuvaus” -runon täysin mainitsematta. Kuusen mukaan sotarunoja on karkeasti kahta eri tyyppiä: suoraviivainen, rahvaanomaisenkin taistelukuvaus ja valituslaulut, jotka kuvaavat sodan kauheuksia. Rahvaanomaisemmassa runossa kuuluu ”runoilijan vilpitiön vahingonilo” hirvittävästä tuhosta ja väkivallasta, kun taas valitusrunot kuvailevat säälivämmin sotamiehen kokemuksia. (Kuusi 1963, 398–399.)

”Sodan kuvaus” osoittaa, että Kuusen karkea jako on ainakin osin keinotekoinen ja riittämätön. Runo ei nimittäin sovi suoraan kumpaankaan kategoriaan, vaan siinä on piirteitä molemmista. Tätä mahdollisuutta Kuusi ei edes huomioi, vaan näkee sotarunojen kaksi tyyppiä vastakkaisina suhteessa toisiinsa. ”Sodan kuvaus”-runossa on piirteitä ”rotevasta havainnollisuudesta”, kuten Kuusi luonnehtii sotarunojen tyyppillistä verellä ja

ruumiinkappaleilla mässäilyä ja valituslauluista, jossa surkutellaan omaa kohtaloa. ”Sodan kuvaus”- runon väkivaltaisuus ei kuitenkaan ole vahingoniloista vihollisen tuhoamista, ilkamoivaa ja suoranaista hävyttömyyttä. Sen sijaan se on keino osoittaa sodan mielettömyys ja kammottavuus kuitenkin säästelemättä yksityiskohtaisia kuvauksia irtopäistä.

Kuvauksen eepinen luonne viittaa kertovaan runoon, johon se on alkujaan liittynyt. Sodan kuvaus ei ole suomalaisella runoalueella alkuperäinen missään yhteyksissä, se on muualta saatua lainaa. Sen yleisyys Länsi-Inkerissä viittaa virolaisten kansanrunouteen. Samantapainen sodan kuvaus on tuttu jo Kullervon sotaan lähdöstä ja sen historiallisuus on hämärtynyt. Säkeet muistuttavat suomalaisvirolaista kansanrunoutta, koska niissä ei kuvata varsinaisia taistelukohtauksia vaan jälkeinpäin kerrottuja ”levein vedoin maalattuja kauhukuvia”. (Penttinen 1947, 113–114, 117.) Sotarunoja on perinteisesti tulkittu sankaruuden motiiveista. Kansanrunouden tutkija Martti Haavio (1899–1972) väittää artikkelissaan ”Sota ja suomalainen sankarirunous” sotaan lähtemisen motiivin olevan suomalaisessa sotarunoudessa lähinnä yksilön omaa maineen tavoittelua ja seikkailunhalua (Haavio 1935, 11.)

”Sodan kuvaus” - runo kääntää siis groteskilla tavalla nurin myös suomalaisen perinteisen sankarirunouden, jossa mies lähtee sotaan oman seikkailunhalunsa ja kunnian kaipuunsa tähden. ”Sodan kuvaus” on räikeässä ristiriidassa tällaisen kuvauksen kanssa – siinä nuori poika viedään perheeltään ja pakotetaan sotaan, josta hän ei koskaan pala entisellään ja jonka vihamielinen maailma seuraa myös kotirintamalla olevia naisia.

1.6 Monitieteinen tutkimus – kirjallisuustiede, kansanrunous ja groteski

Kansanrunoutta on tutkittu kirjallisuustieteellisillä metodeilla yllättävän vähän. Nykytutkimuksessa folkloristiikan ja kirjallisuustieteen raja on häilyvä. Niina Hämäläinen, Hanna Karhu ja Silja Vuorikuru kirjoittavat artikkelissaan ”Suullisen perinteen ja kirjallisuuden rajoilla” (2019) folkloristiikan ja kirjallisuustieteen osin ongelmallisestakin suhteesta. Kirjallisuudentutkimuksessa on tavattu korostaa tekijyyttä siinä missä folkloristiikassa korostuu suullinen perinne. Kansanrunouden piirteitä ovat kollektiivisuus ja anonyymiys. Juuri tästä syystä kansanrunouden tutkimusta on tavattu pitää folkloristiikan alana. Kuitenkin

folkloristinen tutkimus ja kirjallisuudentutkimus ovat lähentyneet. Esteettisyyden kriteeri ja runojen esteettisten piirteiden analyysi on lähentänyt folkloristiikkaa kirjallisuudentutkimuksen kanssa. Erottelu eri tieteenalojen välillä onkin häilyvä sillä myös monet teokset häilyvät suullisen ja kirjallisen rajoilla. Lisäksi käsitteet folkloristiikan ja kirjallisuustieteen välillä ovat usein yhteisiä, mutta usein jo ne luovat rajaa suullisen ja kirjallisen välille. Kansanballadit esimerkiksi erotetaan kaunokirjallisista balladeista ja taidesatu kansansadusta. Monitieteinen lähestymistapa auttaa kuitenkin hahmottamaan aineistoja uudella tavalla. (Hämäläinen, Karhu & Vuorikuru 2019, 21–23.)

Tutkimukseni onkin tästä näkökulmasta monitieteinen. Hyödynnän tutkimuksessani jonkin verran folkloristisia lähteitä runojen tulkinnassa ja historiallisen taustan selvittämisessä. Pääpaino on kuitenkin kirjallisuustieteellinen. Kirjallisuudentutkijana minua kiinnostaa lähtökohtaisesti teksti. Tästä syystä lähestyn aineistoani nimenomaan tekstinä, kirjalliseen muotoon kerättyinä tehtyinä runona, joka on alun perin suullista perinnettä. En ota kantaa esimerkiksi sen esitystapaan tai tilanteisiin, joissa sitä on tavattu esittää tai musiikilliseen puoleen, jotka taas ovat folkloristiikan tutkimuksessa oleellisia. En lähde myöskään väittelemään runon alkuperästä tai yritä löytää eri versioiden välillä yhtymäkohtia, ellei se ole tutkimuskysymyksen kannalta relevanttia. Kirjallisuustieteen lähtökohdista pyrin sen sijaan ensisijaisesti ymmärtämään runoa kirjallisuushistoriallisesta ja groteskin estetiikan näkökulmasta. Folkloristiset lähteet toimivat artikkelissani kulttuurihistoriallisen kontekstoinnin apuna. Juuri folklorististen lähteiden kautta myös analysoin kansanrunouden estetiikkaa groteskin näkökulmasta. Pääasiallinen teoriakehykseni on silti groteskin teoria ja peilaan kaikkia folkloristisia tutkimuksia aineistooni tästä näkökulmasta.

Kansanrunoutta ei voi Satu Apon (1991, 23) mukaan täysin rinnastaa taiderunoon. Kansanrunous on sidoksissa yhteisöön ja toistuviin kaavoihin, jolloin sen voi käsittää pikemminkin oman aikansa massaviihteenä tai populaarikulttuurina. Kirjallisuudentutkimuksessakin on kuitenkin jo pitkään tutkittu populaarikulttuuria ja massaviihdettä. Kirjallisuustiede on tieteenalana tullut jo kauaksi niistä ajoista, jolloin vain ”korkeakirjallisuuden” tutkiminen oli hyväksyttävää.

Folkloristiikan ajalla on jo pitkään kritisoitu tapaa, jolla kansanrunoudesta on pyritty luomaan ihanteellinen kuva. Fennofilian pitkästä varjosta on pyritty aktiivisesti eroon. (Apo 1991, 77–78). Pitkään folkloristiikka oli jotakin, joka pyrittiin määrittelemään ylhäältä päin. Folklorella oli ideologinen sanoma, jolla arvotettiin mm. kansakuntien kykyä olla itsenäisiä ja kulttuurista arvoa (Apo 2013, 92–93). Ei siis ole ihmekään, että alalla myös tutkimuskohteiden sopivuus on pyritty määrittelemään ylhäältä päin siinä missä tietyt asiat saivatkin jäädä pimentoon. Vasta uudemmassa folkloristisessa tutkimuksessa on korostettu tutkijan vapautta tutkia myös aiemmin arvottomaksi määriteltyä perinnettä.

Apon mukaan tutkijakin nähtiin vain perinteen arvottamisen välineenä, jonka tehtävä oli sanella, mikä on arvokasta perinnettä ja mikä ei – samaan tapaan kuin kulttuuriperinnöstä päättävät tietyt asiantuntijat. Folkloristiikan historiassa tutkijan rooli perinteen kerääjänä ja sen säilyttäjänä on ollut merkittävä. Tieteenalan alkuaikoina kansanperinteen kerääjät olivat käytännössä myös varhaisia folkloristeja, ja heidän omat näkökulmansa sekoittuivat perinteen keräämiseen. Hyvänä esimerkkinä tästä toimii Henrik Porthan, joka käytännössä halveksi ihmisiä, joiden perinnettä keräsi. Tutkijan roolin ollessa tällainen oppialan alkuaikoina, tieteenalan kehitys ei ole ollut helppo. Varhaisten tutkijoiden teksteistä näkyy erittäin selvästi, mitkä tutkimuskohteet olivat ”oikeanlaisia” ja mitkä runot voitiin nostaa esiin vaikkapa *Kantelettaresta* tai *Kalevalasta*. Esimerkiksi Vanhasta *Kalevalasta* jätettiin kokonaan kääntämättä ruotsiksi loitsuruno, jota pidettiin ”liian raakana ja alkukantaisena ruotsalaisille säätyläisnaisille” (Apo 2013, 88–89.)

Kauneudesta on keskusteltu folkloristiikan alalla paljon. Kansanrunouden keruuta on myös pitkään määritellyt kauneus. Kansallisuusaatteen mukaisesti kauneus ei ollut vain esteettistä vaan myös moraalista, teknistä ja rationaalista. Myös ruma ja traaginen voivat tuottaa kauneuden kokemuksen. Esimerkkinä rumista runoista voi pitää miesten rivoja runoja, joita ei ole tavattu pitää arvokkaina. (Kupiainen 2008, 305, 308, 314.) Sinänsä hyvää tarkoittava esteettisyyden kriteeri alan tutkimuksessa jättää siis paljon ulkopuolelle. Groteskin näkökulmasta juuri rumiksi, mauttomiksi ja arvottomiksi määritellyt runot ovat kaikkein kiinnostavimpia. Groteskin tutkimuksen näkökulmasta esteettisyyden kriteereissä pistääkin silmään erityisesti moraalinen ja rationaalinen kauneus. Groteskin estetiikan luonteeseen kuuluu tietty moraalittomuus ja tabuaiheiden käsittely. Sitä voi pitää myös äärimmäisen

epärationaalisenä tyylikeinona – groteski puhuttelee ihmisen spontaanimpia tunteita: kauhua ja naurua ja on siten myös rationaalisuuden siinä missä ulkoapäin määritellyn ”hyvän maun” tuolla puolen.

Groteskin tutkimuksessa sopiikin nostaa esiin nämä niin sanotut rumat runot. Jos seksuaalirunot koettiin rumina ja rivoina, esimerkiksi väkivaltaiset murhaballadit vailla moraalista sanomaa tai Sodankuvauksen kaltaiset karun sattumanvaraisesti kuolemaa käsittelevät runot ovat kokonaan oma lukunsa – myös nämä runot ovat jääneet tutkimuksessa aiemmin sivuun. Tästä näkökulmasta artikkelini haastaa myös perinteisiä kansanrunouteen liitettyjä kauneuden käsityksiä. Groteskia estetiikkaa tarkastelemalla tulee haastaneeksi käsityksiä myös siitä, kenen käsitykset kauneudesta ovat relevantteja ja mitä kauneuden vaatimus oikeastaan alan tutkimuksessa voi laajemmin merkitä.

Suomessa kansanrunoutta on tutkittu groteskin näkökulmasta vähän. Oleellisin groteskin näkökulmasta tehty kansanrunouden tutkimus on Niina Roinisen (nyk. Hämäläinen) pro gradututkielma vuodelta 2000 *Maskuliinisia yliastumisia. Groteski, maskuliinisuus ja yhteisöllisyys etelä – ja Vienan karjalaisissa Kullervo-, Kalevanpojan kosto- ja Sisaren turmelus -runojen mieskuvissa*. Roininen tutkii gradussaan runojen groteskia ruumiillisuutta ja tabutematiikkaa. Roininen tulee myös käsitelleeksi sitä, miksi groteski on erinomainen väline kansanrunouden tutkimukseen. Kansanrunous pohjautuu paljolti myytteihin. Myytit taas tapahtuvat lähtökohtaisesti liminaalisessa tilassa, jossa ollaan tietoisuuden tuolla puolen (Simonsuuri 1994, 26–28). Liminaalisuus on myös groteskin peruspiirre. Groteski onkin luonteva tapa sanoittaa kansanrunoudelle tyyppillistä tämän ja tuonpuoleisen rajoilla liikkumista (Roininen 2000, 27–28).

Näin ollen voidaan ajatella, että groteskin teoriakehys on tapa lähestyä aiemmin arvottomana pidettyä aineistoa esteettisestä näkökulmasta ilman fennofilian ideologista painolastia. Samalla groteskin käsitteistö auttaa myös ymmärtämään kansanrunoutta uudesta näkökulmasta.

2 Makaaberin nurinkääntäminen ”Hiihtäjä surma” -runossa

Tässä luvussa käsittelen ”Hiihtäjä surma” -runoa ja sen eri versioita. Runossa puhujana toimii personoitu Surma, joka hiihtää talvisessa metsässä ja pohtii runon aikana kenet tappaisi talosta. Hän käy läpi koko talonväen – vanhan miehen, vanhan naisen, tytön, pojan ja miehen ja miniän ja päätyy lopulta miniään, koska hän on hyödyttömin talolle. Miniän lapset jäävät kuitenkin itkemään äitiään. Joissakin runon versioissa Surma vie myös lapset.

Analysoin ja tulkitsen runon kauhun ja naurun aspekteja ja samanaikaisuutta groteskin ja makaaberin teoriaan pohjaten. Näen, että runo liittyy temaattisesti keskiajalta lähtöisin olevaan makaaberiin traditioon. Runon kuolemakuvastossa on aiemminkin nähty yhtäläisyyksiä katolisiin moraliteetteihin (Kuusi 1963, 329). Hyvänä esimerkkinä tällaisesta moraliteetista toimii *Jokamies*, jossa personoitu kuolema julistaa ylivaltaansa ihmiseen nähden. Kallionsivu on tulkinnut näytelmää makaaberin tradition kautta väitöskirjassaan *Saiturin kuolema. Kuoleman kulttuuripoetiikkaa angloamerikkalaisessa fiktiossa myöhäiskeskiajalta nykypäiväänäytelmää* (2013).

Omassa tulkinnassani näen, että runo on jatkumoa makaaberin traditiolle, mutta samalla se tulkitsee makaaberia traditiota uudella tavalla – sen voi nähdä tulkitsevan traditiota uudesta näkökulmasta, karnevalisoivan sitä ja nauravan tradition perimmäiselle hierarkkisuudelle kääntämällä sen nurin. Karnevalisointia on toki nähtävissä makaaberin traditiossa itsessäänkin tai ainakin siinä on olemassa mahdollisuus tällaiseen tulkintaan (Kallionsivu 2007, 191).

Kuitenkin ”Hiihtäjä surma” -runo karnevalisoi makaaberia kuvastoa itseään sen omilla keinoilla ja osoittaa makaaberien moraliteettien perimmäisen ristiriitaisuuden. Hypoteesini on, että näin runo kääntää nurin makaaberiin traditioon vahvasti liitettyä kristillisyyttä ja tuo esiin sen perimmäisen absurdisuuden makaaberia kuvastoa hyödyntämällä ja viemällä sen loogiseen ääripisteeseensä. Väitän että yksilön kuolemantoiveiden suora kuvaus makaaberin estetiikan keinoilla kääntää nurin makaaberin tradition perimmäistä sanomaa, jossa yksilön pitäisi elämän loputtomasta kurjuudesta huolimatta haluta viimeiseen asti elää, koska itsemurha on jumalan silmissä syntiä. Se esittää varsin relevantin kysymyksen siitä, onko elämällä oikeastaan itseisarvoa ja miksi olisi. Käsittelen tätä kysymystä tarkemmin alaluvussa 2.2.

Edellä olen avannut makaaberiin traditioon liitettyjä ominaispiirteitä ja makaaberin suhdetta groteskiin. Hypoteesini on, että kauhun ja naurun kautta runossa luodaan omalakinen, vihamielinen kayserilaiselle groteskille ominainen vieraaksi muuttunut kauhistuttava maailma. Näen, että tällainen maailma on myös makaaberille traditiolle tyypillinen, sillä myös makaaberi hyökkää ihmisen elämänhalua, hedonismia ja turvallisuudentunnetta vastaan.

Toisaalta näen myös, että runon tietyt piirteet eivät sovi makaaberin tradition käsityksiin kristillisyydestä ja synnistä. Siinä missä makaaberissa traditiossa on tyypillistä käyttää groteskia ruumiillisuutta varoittavana esimerkkinä lihan himojen kauheudesta, Hiihtävässä surmassa suhde groteskiin ruumiiseen on monimutkaisempi. Käsittelen tätä pidemmin alaluvussa 2.1. Alaluvussa käsittelen runon groteskia ruumiillisuutta ja karnevalistisen naurun erilaisia аспекteja. Tässä pyrin tutkimaan groteskin naurun erilaisia ilmenemismuotoja ja sitä kautta pohtimaan, millaista naurua runossa on nähtävissä ja miten nämä erilaiset naurun aspektit luovat groteskia, vihamielistä maailmaa, jossa pyhiä arvoja käännetään nurin. Väitän, että tämä on runossa sekä temaattisesti, että kielellisellä tasolla ilmenevä keskeinen groteski piirre.

Tutkin sitä, miten tietyt sanavalinnat luovat omituista, rahvaanomaista vaikutelmaa, joka on ristiriidassa runon muuten synkän tunnelman ja yleisen tyylin kanssa. Hypoteesini on, että tällainen sisäinen disharmonia ja ristiriitaisuus tekevät runosta groteskin. Väitän myös, että runo käyttää hyödykseen makaaberin moraliteetin kuvastoa ja kaavaa, mutta kääntää sitäkin nurin groteskilla tavalla tekemällä pilaa itse kuolemastakin, ei vain groteskista ruumiista.

Kansanrunoudessa rivous ja rahvaanomaisuus eivät toki ole mitenkään epätavanomaisia kielellisiä tai tyyllisiä keinoja. Erityisesti eroottisessa runoudessa ja kaskuissa käytetään tyypillisesti hyvinkin suorasukaista ja rietasta kieltä. Myös karnevalistinen groteski ruumiillisuus, jonka Bahtin liittää folkloreen, on äärimmäisen rivoa. En väitä siis rivouden olevan kansanrunoudessa epätyypillinen tai ei-tavanomainen piirre. En myöskään pidä tällaista kieltä mitenkään välttämättä groteskina piirteenä kansanrunoudessa, koska sitä voidaan pitää melko yleisenä kansanrunouden estetiikassa. Tietysti voidaan väitellä myös siitä, voisiko groteskin nähdä laajemminkin kansanrunouden esteettisenä piirteenä. Tätä väitettä en kuitenkaan tutki omassa tutkielmassani sen tarkemmin.

Väitän sen sijaan, että ”Hiihtäjä surma” -runossa kielenkäytön groteskiudesta kertoo ennen kaikkea sen konteksti. Kyseessä ei ole humoristinen, saati sitten eroottiseksi tarkoitettu runo. Runo on synkän rehellinen, sisäänpäin kääntynyt ja ahdistava kuvaus ihmisen kuolevaisuudesta. Tällaisessa kontekstissa törkeä huumori tai rahvaanomaisen ruumiillisuuden kuvaus tuntuisi äkkiseltään ristiriitaiselta. Kuitenkin Kallionsivun mukaan makaaberin traditiossa groteski ruumiillisuus on viihdyttämisen keino, ja tämän sisäisen ristiriitaisuutensa vuoksi makaaberi moraliteetti on pohjimmiltaan groteski. Itse kuolemaan kuitenkin suhtaudutaan makaaberissa traditiossa hyvin vakavasti. Makaaberin tradition yksi tarkoitus opettavuuden ohella onkin ollut tarjota psykologista apua oman kuolevaisuuden kohtaamiseen. (Kallionsivu 2005, 21.)

”Hiihtäjä surma” -runossa myös kuolema kuitenkin pudotetaan jalustaltaan ja sille nauretaan. Esimerkiksi personoidun Surman puheessa on rivoja ja groteskeja piirteitä, jotka luovat omituisen, asiaankuulumattoman humoristisen vaikutelman. Käsittelen Surmaan liitettyä rivoa huumoria ja groteskia ruumiillisuutta tarkemmin luvussa 2.1. Tällaista komiikkaa voi pitää jopa makaaberin tradition puitteissa asiaankuulumattomana ja väitän, että juuri tällainen asiaankuulumaton komiikka luo osaltaan outoa, groteskia maailmaa. Juuri tällainen näennäisen asiaankuulumaton kauhuun yhdistyvä komiikka liittyy edellä esittelemääni traumaattisen naurun käsitteeseen.

Tutkin sitä, mille runossa oikeastaan nauretaan ja miten nauru tukee runon groteskeja ominaispiirteitä. Hypoteesini on, että runo tekee myös kuolemasta pilaa karnevalistisen groteskin keinoin, joka taas ei ole tyypillistä makaabereille moraliteeteille – niissä kyllä ruumis on groteski, mutta itse kuolema äärimmäisen vakava ja pelottava asia kuten johdannossa totesin. Näen, että ”Hiihtäjä surma” -runossa kuolemaan liitetään myös asiaankuulumattoman koomisia piirteitä ja groteski ruumiillisuus ja maallisuus näkyy myös Surman hahmossa. Toisin sanoen hahmossa kohtaavat kauhu ja nauru, joten sitä voi pitää eräänlaisena groteskin ilmentymänä. Runossa voikin nähdä piirteitä karnevalistisesta todellisuuden nurinkääntämisestä, joka on läheistä sukua groteskille.

Näen, että kuoleman pilkkaaminen osuu myös hyvin lähelle sitä, millaista karnevalismia kohderunoni edustaa. Kuten olen johdannossa todennut, karnevalismin voi ajatella pilkkaavan kuolemaa ja imitoivan nälkäkuolemaa. Määritelmällisesti kohderunoni tekee juuri sitä. Tästä syystä nauru on traumaattista naurua. Siinä on läsnä sekä melankoliaa ja kauhua että karnevalistisia voimaannuttavia aspekteja.

Peilaan tulkinnassani runon ominaispiirteitä makaaberiin traditioon ja keskiajan moralisoivan taiteen peruskaavaan. Samalla näen runon myös kyseenalaistavan makaaberin moraliteetin peruskaavaa, vaikka siinä on selvästi samoja piirteitä. Näen, että runon tietyt ominaispiirteet eivät tue tulkintaa, jossa se olisi yksiselitteisesti moraliteetti tai ainakaan sen moraali ei ole lähtökohtaisesti kristillistä kuten makaaberissa traditiossa useimmiten on. Erityisesti perustan näkemykseni siihen, että ainakin länsieurooppalaisen moraliteetin perusviesti on yksiselitteinen, selvä ja opettava siinä missä ”Hiihtävässä surmassa” se on moniulotteinen ja hyvinkin tulkinnanvarainen – mikäli sellaista ylipäättään haluaa löytää. Tältä pohjalta hypoteesini on, että runon moraalinen häilyvyys luo osaltaan vihamielisen, groteskin maailman, jossa mihinkään valmiiksi ylhäältä annettuihin moraalisiin normeihin ei voi luottaa. Sellaisenaan sen perusviesti on siis ristiriidassa makaaberin moraliteetin kanssa, jonka päätarkoitus on olla opettavainen ja tuoda lohtua vaikeina hetkinä tietystä estetiikasta huolimatta.

Toisessa alaluvussa tutkin runoa abjektin kautta. Tutkin erityisesti sitä, millaisia kiellettyjä tunteita Surman hahmo edustaa. Tulkitsen Surman hahmon abjektiksi, joka edustaa arjen keskelle tulevaa kaaosta ja kauhua, jotain minuuden ulkopuolella olevaa, mutta silti omia kiellettyjä puolia edustavaa. Thompson (1972, 8) kirjoittaa groteskin arkisesta ulottuvuudesta. Thompsonin mukaan groteski tarvitsee realismia toimiakseen mekanisminsa tavoin, esimerkiksi selkeästi fantasiamaailmassa tapahtuvat outoudet harvoin mielletään groteskeiksi.

Surma on juuri tällainen turvallisen arjen keskelle tuleva groteski hahmo, jota Thompson tarkoittaa. Samalla Thompsonin arkisuuden ja kammottavan tilanteen kontrastin mekanismeilla toimii groteski myös tarkastelemassani runossa. Personoituun Surmaan liitetyt hyvinkin arkiset piirteet – kuten se, että Surma todellakin hiihtää talvisessa metsässä – lisäävät

hahmon kammottavuutta juuri tuttuuden kautta. Lähes kaikki, jotka ovat kasvaneet lumen keskellä, tietävät, millaista on hiihtää. Useimmilla hiihtämiseen liittyy jopa omakohtaisia muistoja. Surma siis tulee pelkän tutun aktiviteetin kautta lähelle konkreettista arkitodellisuutta ja silti on jotakin muuta kuin ihminen, jotakin vierasta ja kauheaa. Surma edustaa näin ollen arjen keskelle tulevaa kammottavaa vierautta ja toiseutta.

2.1 Kauhea, naurettava ruumiillisuus

”Hiihtäjä surma”-runossa varsinainen puhuja ja runon päähenkilö on itse Surma. Ihmiset, joiden toimia Surma tarkastelee jäävät sivuosaan, mutta silti heidän välisensä suhteet välittyvät selvästi. Surma tarkastelee ulkopuolisena kaikkien talossa asuvien hyvinkin arkisia töitä ja asemaa ja arvottaa sillä perusteella kenellä on oikeus elää ja kenen täytyy kuolla. Useimmiten Surma arvottaa talossa asuvien henkilöiden asemaa heidän töidensä perusteella. Tästä säännöstä kuitenkin poiketaan, kun Surma puhuu akan eli ilmeisesti vanhemman naisen roolista.

Surma kommentoi akkaa näin: ”Jos tapan akan talosta/uni uunilta katoisi/penkiltä perä leviä/toruja talon tuvasta/ kalkuttaja karsinasta. / En tapa akkoa talosta” (Lönrot 1982, 314).

Vanhan naisen roolissa leveä perä nousee keskeiseksi elementiksi. Bahtinin mukaan takapuoli on groteskin ruumiin tärkeimpiä ulottuvuuksia - takapuoli ylittää ruumiin ja maailman väliset rajat. Ruumiista irrallaan olevana ulokkeena se ilmentää groteskia ruumista parhaiten, sillä se ylittää ruumiin rajat ja osallistuu uudelleensynnyttämiseen siinä missä fallos ja maha. Folkloressa groteski ruumiillisuus voidaan liittää hierarkisuuden nurinkääntämiseen ja normien toisella puolella olemiseen. Groteskissa ruumiillisuudessa yläpuoli ja alapuoli vaihtavat paikkaa ja sekoittavat tahallaan hierarkkiset tasot paljastaakseen ja vapauttaakseen konkreettisen todellisuuden. Takapuolen korostus liittyy erityisesti valtaapitävien häpäisemiseen – kuninkaan valtaistuinkin on hänen takapuolensa ja toisinaan myös puucee. Tämä voidaan liittää myös folkloresta lähtöisin olevaan kuvastoon vanhuuden ja nuoruuden ja syntymän ja kuoleman dialogista. Vanhan kuolema myös synnyttää uuden alun ja kuolema synnyttää uutta elämää. (Bahtin 2002, 281, 287, 359.)

Voisi ajatella, että takapuolen korostaminen tekee vanhemman naisen ruumiista groteskin. Juuri alapuolen korostamisen voi ajatella runossa kääntävän nurin miniän ja vanhan naisen välistä hierarkiaa. Vaikka runon puhujana toimii Surma, sen voi ajatella kuvastavan myös miniän näkökulmaa. Palaan tähän näkökulmaan tarkemmin seuraavassa luvussa, jossa analysoin runoa miniän elegiana ja naisen kuolemantoiveita sanoittavana makaaberina runoelmana. Miniän näkökulmasta vanha nainen siis häpäistään ja alennetaan groteskin ruumiilliselle tasolle korostamalla hänen takapuoltaan. Runossa voi siis nähdä karnevalistisen nurinkääntämisen teeman, mutta runon groteskissa ruumiillisuudessa on kuitenkin kyse paljon muustakin kuin karnevalistisesta nurinkääntämisestä, eikä ruumiillisuus lopulta näyttäydy voimaannuttavassa valossa. Mary Russo (1995, 63) kritisoi Bahtinin näkemystä groteskista ruumiista yksipuoliseksi. Russon mukaan Bahtinin groteskin ruumiillisuuden kuvasta puuttuvat pelon ja inhon merkitykset, joita kulttuuri tuottaa biologisia prosesseja ja ikääntymistä kohtaan.

Omassa aineistossani näkyy hyvin Russon ajatukset ruumiillisuuteen liittyvistä peloista ja inhoista eikä se näyttäydy voimaannuttavana kuten Bahtinilla. Runon maailmassa ei myöskään tapahdu voimaannuttavaa uudelleensyntymistä, vaan ruumiillisuus on kuolemanpelon kahlitsemaa ja sen voi nähdä jopa johdannossa esittelemäni kehokauhun kautta. Runossa vanha nainen jää henkiin ja miniä, joka on runossa nuorehko, hedelmällisessä iässä oleva nainen, kohtaa kuoleman. Myös makaaberille traditiolle on tyypillistä karnevalisoida ruumis ja tehdä se naurettavaksi, syntiseksi ja vastenmieliseksi. Tällaisen groteskin ruumiillisuuden kuvaston voi kuitenkin tulkita tukevan moraliteetin perussanomaa ruumiin vajavaisuudesta ja kuoleman välttämättömyydestä ilman voimaannuttavaa idealismia. Tätä tulkintaa tukee se, että runossa takapuolta kommentoi itse personoitu Surma. Rivo kommentti Surman suusta on omituisella ja asiaankuulumattomalla tavalla koominen - itse Surma tirkistelee vanhan naisen leveää takalista kuin paraskin Peeping Tom yrittäessään päättää kenet veisi mukanaan. Vaikutelma on synkällä tavalla huvittava, omituinen ja groteski. Samalla tilanne on kauhistuttavan absurdi, kun pitää mielessä sen, että Surma tulee joka tapauksessa viemään jonkun mukanaan.

Kuolema jatkuvasti tirkistelevänä hahmona ja kulman takaa milloin vain tulevana personifikaationa on makaaberin estetiikan peruspiirre. Näissä tulkinnoissa Kuolema on

kuitenkin pelottava uhka. Vaikka leveän perän tirkistelyä ei näkisikään ensisijaisesti eroottisesti, Kuolema osallistuu silti vanhan naisen ruumiin kommentointiin asiaankuulumattoman rivolla tavalla ja kiinnittää huomiota ennen kaikkea takapuoleen, joka on intiimiksi mielletty ruumiinosa. Vanhan naisen leveän perän kommentointia voi pitää myös sävyltään halventavana ja kommentin voi tulkita häijyksi piikittelyksi vanhenevan naisen muuttuvaa ulkonäköä kohtaan. Tämäntyyppisen tirkistelyn voi siis ajatella pudottavan Kuoleman jalustaltaan inhimillisemmälle tasolle ja kääntävän nurin makaaberia eetosta, jossa Kuolema on aina uhkaava toinen ja epäinhimillinen uhka.

Leveän perän tirkistely tuntuu myös asiaankuulumattomalta runon sisäisessä maailmassa, jossa kaikkien muiden ihmisarvo mitataan työnteon kautta – tai tytön tapauksessa hänen kykynsä mennä naimisiin. Esimerkiksi poikaa ei voida tappaa, koska ” Kaskikirvehet katoisi, Jyvälaarit laukiaisi” (Lönnrot 1982, 314). Pojalla on siis selvä tehtävä, jonka kautta hänen hyötynsä talolle perustellaan, mutta samoin ei ole vanhemman naisen kohdalla. Akkaa luonnehditaan tavalla, joka antaisi ymmärtää hänen lähinnä istuvan leveällä takalistollaan ja nalkuttavan tekemättä itse mitään. Akan lihavuus tuntuisi korostavan hänen laiskuuttaan ja hyödyttömyyttään, mutta silti akka jää runossa eloon. Tämä ei sovi runon yleiseen eetokseen, jossa kaikki muut tekevät töitä tai ovat muuten konkreettisesti hyödyllisiä talolle. Se myös haastaa mielenkiintoisella tavalla runon tematiikkaa, jossa ihmisarvo on sidoksissa hyödyllisyyteen ja työnteeseen. Miksi tämä ei koske vanhaa naista? Samaan aikaan miniä todetaan talolle hyödyttömäksi: ”Jos tapan talosta minnän, / Ei tuosta talo hävinne, / Naimoiksi nainen katovi, / Ori toisen ostamoiksi; / Nainen toinen naitanehe, / Emäntä etsittänehe, / Eleä emännän kanssa, / Polvet poikoa piellä, / Käsi lasta käännytellä, / Niinkun muillaki emoilla.” (Lönnrot, 1982, 314.) Miniä on siis korvattavissa – mies saa etsimällä uuden naisen ja muutkin naiset voivat yhtä hyvin olla äitejä. Runon lopussa kuitenkin kyseenalaistetaan miniän tappamisen oikeutus: ”Mies se naipi uuen naisen, / Etsivi emännän toisen, / Saapi naisen naimisella, / Etsimällähän emännän; / Saa ei lapselle emoa, / Huonoiselle hoitajoa, / Nännin suuhun survojoa, / Rinnan suuhun rientäjeä; / Lapset jäivät itkemähän, / Pienoiset pisartamahan.” (Lönnrot 1982, 315.)

Mielenkiintoista runossa onkin se, miten groteskiin ruumiiseen suhtaudutaan bahtinilaisesta ja makaaberista näkökulmasta. Groteskia ruumista edustaa lopulta nainen, jota Surma ei vie

mukanaan. Groteski ruumis saa siis lopulta jäädä eloon siinä missä nuorempi nainen kohtaa kuoleman ja naisen lapset jäävät itkemään äitiään. Groteskilla tavalla kauhea ruumiillisuus on läsnä myös runon loppupuolella, jossa puhutaan suuhun survotusta nännistä. Sanavalinta luo rahvaanomaisen ja omituisen vaikutelman ja se on sellaisenaan täysin sopimaton tilanteeseen, jossa kuvaillaan kuollutta äitiään itkeviä lapsia. Rahvaanomainen sanavalinta korostaa tilanteen kauheutta asiaankuulumattomalla koomisuudella.

Joissakin versioissa Surma myös ”tappoi lapset laulamasta, räkänokat rääkymästä” (SKVR XIII4, 10356.). Vaikka groteskin ruumiin kuvasto sopii hyvin bahtinilaiseen ajatukseen, runon loppu on sen kanssa ristiriidassa – lapset tyyppillisesti edustavat jatkuvuutta, mutta runossa sekä lapset että ilmeisesti vielä hedelmällinen nuori nainen tapetaan siinä missä vanha, hedelmätön, groteski ruumis saa jäädä eloon. Lopulta makaaberin tradition mukaisesti siis Surma voittaa, vaikka antaakin groteskin ruumiin jäädä eloon – groteski ruumis ei enää lisääny vaan kuolee omia aikojaan ennemmin tai myöhemmin. Hedelmällisyys siis kuihtuu ja kuolee eikä bahtinilaista elämänkiertokulkuakaan ole näkyvissä. Makaaberin kuvaston voi näin ollen ajatella pilkkaavan ihmisen varsin inhimillistä idealismia ja halua nähdä kuolemassakin jotain voimaannuttavaa.

Räkänokka on erikoisen halventava sanavalinta tilanteeseen, jossa tapetaan viattomia lapsia. Samalla rääkyvät räkänokat yhdistyvät suoraan runollisen kauniiseen mielikuvaan laulavista lapsista – ikään kuin tuoden tietoisesti sentimentaalisuuden karun puolen esiin. Makaaberissa traditiossa esimerkiksi vastaavaa tehokeinoa käytetään niin sanotuissa ylimenohaudoissa – toisessa kuvassa ihminen kuvataan kaikessa loistossaan ja kauneudessaan ja vieressä hajoavana, mätänevänä ruumiina. Juuri kontrasti tekee näystä hätkähdyttävän ja runossa kontrasti toimii samalla mekanismilla, joka on tuttua makaaberista traditiosta. Tilanne on kaikessa karuudessaan karmaiseva juuri sen arkisuuden ja naurettavan aspektin vuoksi. Ei ole yllättävää, että runoa on luonnehdittu ”karmean epäsentimentaaliseksi” (Kuusi 1963, 346).

Jo ajatuksena lapsen yhdistäminen kuolemaan on modernille ihmiselle groteski, vieraskin. Toisin oli kuitenkin esimodernilla ajalla ja vielä pitkälle 1900-luvulla. Heikki Lehikoinen (2011, 289) osoittaa teoksessaan *Katkerä Manalan kannu*, että 1700-luvun puolivälissä 40 % lapsista

kuoli ennen kymmenen vuoden ikää. 1800-luvun alkupuolellakin saman ikäisistä lapsista menehtyi viidennes.

Maailma, jossa nämä runot laulettiin, oli siis hyvin toisenlainen kuin nykymaailma ja se, mikä nykynäkökulmasta on luonnotonta ja kauheaa, oli silloin normaalia. Sitä, miten ihmiset sanoittivat lasten kuolemaan liittyviä tunteita, ei ilmeisesti ole tutkittu laajemmin. Sellainen tutkimus kuitenkin kuuluisi historian tutkimuksen, ei kirjallisuustieteen piiriin. Kirjallisuustieteellisessä tutkimuksessa tydyn toteamaan, että tällainen maailma on väistämättä nykyihmiselle groteski. Historia edustaa nykyihmiselle väistämättä toiseutta ja jotakin vierasta ja tavoittamatonta. Yhtä lailla lapsen kuoleman normalisointi menee nykynäkökulmasta groteskin kategoriaan.

Arvonalennus on groteskin yksi keskeinen keino. Pyhät arvot tai normit alennetaan ja samalla paljastetaan niistä usein jotain kieroutunutta ja naurettavaa. (Perttula, 2011, 33). Juuri tällä mekanismilla lasten kuolema alennetaan naurettavuuden tasolle ja samalla paljastetaan mahdollisuus, että kenties lasten kuolema voikin oikeastaan olla hyvä, ainakaan räkänokat eivät enää räy ja itke äitiään. Jo ajatus siitä, että lasten kuolemaan voi suhtautua näin epäsentimentaalisesti ja rahvaanomaisella asenteella kääntää nurin totuttuja pyhiä arvoja, joita kuolemaan on totuttu liittämään. Toisinaan myös makaaberi leikittelee tämäntyyppisellä tematiikalla, jossa kuolema on jo niin arkinen, ettei siitä jakseta enää edes välittää. Tämä on ymmärrettävää ottaen huomioon, että koko taidesuuntaus syntyi tappavan ruttoepidemian aikana, jossa kuolleita näki kirjaimellisesti makaavan kaduilla.

Jos kuolemaan liitetty epäsentimentaalisuus ja koomisuus on äärimmäinen tabu, kenties vielä äärimmäisempi tabu on kuolemaan liitetty suorasukainen groteski eroottisuus. Tätäkään tabua runon eräs arkistoon kadonnut versio ei kaihda rikkoa. Karnevalisointi kohdistuu lopulta myös mieheen, joka menettää vaimonsa. Groteski ruumiillisuus viedään täysin yli versiossa, jossa mm. runoillaan: ”Surma hiihti suota myöte/tallai talvi tietä myöte. /Jos et muualta muijaa saane/ nai sie lammen Lillu, /sil on paita valkija/ ja vesiharmaa pillu.” (SKRV XIII4, 10795, Säkkijärvi, Rakkola.)

Suomalainen taruperinne tuntee monia vedenhaltijoita ja olentoja, joilla on ollut erilaisia kohtaamisia ihmisten kanssa. Klassisin näistä on vedenneito, joka on ainoita suomalaisia uskomusolentoja, johon on yhdistetty avoimen eroottisia mielikuvia ja josta tunnetaan jopa tarinoita, missä mies on luonut suhteen vedenneitoon. (Kuusi 1963, 494, 557). Vedenneitotarinoita kerrotaan ympäri maailmaa ja aina nainen jää hieman etäiseksi ja uhkaavaksi. Johdannossa esittelemäni liminaaliolennon käsite sopiikin tätä kautta myös vedenneitoon. Lammen Lillua voi ajatella jonkinlaisena groteskina parodiana eroottisesti latautuneesta vedenneidosta. Se kääntää nurin tämän tyyppisten tarinoiden näennäisen romanttisuuden ja paljastaa niiden perimmäisen kieroutuneisuuden toteamalla, että todellisuudessa ihminen ei voi koskaan saada vedenneitoa omakseen itse kuolematta. Ja toisaalta eroottisuuskin on runossa äärimmäisen makaaberia.

Runonpätkästä ei selviä kuka tai mikä on lammen Lillu, mutta ”Jos et muualta muijaa saane” viittaa siihen, että lammen Lillu on niin sanotusti viimeinen vaihtoehto – kenties kirjaimellisestikin. Runossa Lillu yhdistetään lampeen, mutta suoraan ei kerrota asuuko Lillu lammen rannassa vai suorastaan lammessa. Lillu sanana herättää mielikuvia vedessä lilluneesta ruumiista ja kuvaus ”vesiharmaasta pillusta” tukee mielikuvaa. Vesiharmaa tuo mieleen jo kalvenneen, kenties hieman mädäntyneenkin ruumiin, joka on maannut vedessä hyvän aikaa. Tällaisen makaaberin mielikuvan yhdistymisen suoraan naisen genitaaleihin tekee runosta hyvin groteskin ja herättää jopa nekrofiilisiä miellelyhtymiä. Samaan aikaan runon loppupuolen ”lillu/pillu” riimi on pikemminkin naurettava kaikessa keskenkasvuudessaan kuin eroottinen. Nekrofilian äärimmäinen tabu, kuolleen ruumiin rivo seksuaalisointi ja koomisuus siis yhdistyvät runossa tehden siitä groteskin. Runo myös käsittelee tilannetta, jossa mies jää ilman vaimoa, koska Surma vie vaimon. Seuraavaksi ehdotetaan hyvin karkeaan tapaan miestä ”naimaan” ruumis, koska ei tämä mistään muualtakaan enää vaimoa tule saamaan. Makaaberi mielikuva häistä hukkuneen naisen kanssa on kaikessa karmeudessaankin naurettava sen erikoisen keskenkasvuisen riittelyn vuoksi.

Miehen varsin inhimillistä tarvetta saada seksiä naiselta parodioidaan äärimmillen toteamalla, että mies voi yhtä hyvin naida kuolleen naisen. Äärimmäinen groteski ruumiillisuus sopii sinänsä makaaberin moraliteetin tematiikkaan, jossa ruumiin tarpeet –

aivan erityisesti seksuaaliset tarpeet – esitetään groteskissa, kauheassa ja naurettavassa valossa. Lammen Lillukin on oikeastaan pelkkä genitaali, reikä vailla mitään muita ominaisuuksia kuin groteski ”vesiharmaa pillu”. Tätä voi halutessaan pitää myös moraalisenä varoituksena lihan himoista: Jos mies ei osaa hillitä halujaan hän voi yhtä hyvin mennä naimisiin ruumiin kanssa – tyydyttäähän kuollut nainen groteskit lihan himot siinä kuin eläväkin.

Vaikka runossa voi halutessaan nähdä makaaberille moraliteetille tyyppillisiä opetuksia, jotka opetetaan groteskin ruumiillisuuden keinoin, nämä ovat hyvin tulkinnanvaraisia ja kuoleman naurettavaksi tekeminen ei sovi makaaberin perusestetiikkaan, jossa Kuolema näyttäytyy kaikkivoipana mahtina, joka on äärimmäisen pelottava vailla naurun aspekteja. ”Hiihtävässä surmassa” taas personoituun kuolemahahmoon liittyy naurettavia, karnevalisoituja aspekteja, jotka asettavat kyseenalaiseksi Kuoleman pelottavuutta. Groteski ruumis taas ei ole lähtökohtaisesti moralisoinnin kohteena ja sen erotisoitu, groteski ruumiillisuus on viety niin pitkälle, ettei se sovi enää moraliteetin kuvastoon, vaikka siinä halutessaan voikin nähdä moralisointia ruumiin tarpeista. Groteskia ruumista ei voi siis runossa tarkastella yksiselitteisesti joko makaaberista tai karnevalistisesta näkökulmasta. Siinä on läsnä molemmat aspektit aivan kuten runon traumaattisessa naurussa. Groteskin ruumiillisuuden kaksijakoisuus on runossa mielenkiintoisella läsnä: se ei ole joko iloista ja nauravaa tai kauheaa ja vastenmielistä vaan molempia. Voisi sanoa, että kauhu ja nauru kietoutuvat runossa yhteen sen kaikilla tasoilla groteskin estetiikan mukaisesti.

2.2 Abjekti ja kielletyt tunteet

Tässä alaluvussa käsittelen hiihtävän Surman hahmoa abjektin näkökulmasta. Näen, että Surman hahmo edustaa abjektia, johon projisoidaan syvästi kielletyt tunteet ja sellaiset osat omaa minuutta, joita ei ole tapana muuten sanoa ääneen – kuolemantoiveet, toiveet oman lapsen kuolemasta, kielletyt himot ja niin edelleen. Surma edustaa siis ihmismielen synkkiä puolia, jottain tuttua ja samalla vierasta, kammottavaa toiseutta.

”Hiihtävää surmaa” on tulkittu miniän elegiana, jossa Surma edustaa naisen omia kuolemantoiveita (Kuusi 1963, 346, 358). Miniän laulut löytyvät kansanrunousarkistosta

omasta kategoriastaan. Niissä nainen kuvataan toiseksi ja ne ilmentävät naisen kokemusta omasta vieraudestaan – konkreettisella tasolla myös vieraassa talossa, kaukana omasta idyllisestä lapsuudenkodista (Kupiainen 2004, 86–87, 93).

Jos Surman hahmon tulkitsee allegoriana miniän kuolemantoiveille ja vapautukseksi ankeasta todellisuudesta, se tulee hyvinkin lähelle makaaberin moraliteetin kuvastoa. Se, mikä sen kuitenkin erottaa makaaberista traditiosta on yksilön oma toive kuolla. Vuonna 1864 kun *Kanteletar* julkaistiin, itsemurha oli vielä äärimmäinen tabu. Se oli Suomessa myös rikos vielä 1800-luvulla. Makaaberissa moraliteetissa yksilö pikemminkin taistelee ennalta määrättyä kuolemaansa vastaan niin pitkään kuin mahdollista, kunnes lopulta kääntyy hyväksi kristityksi kuolinvuoteellaan ja hyväksyy kuolemansa väistämättömänä, antaen sielunsa samalla Jumalan haltuun. Rinnakkaisilmiö *Ars moriendi*, jossa annetaan ohjeita hyvään kuolemaan, jopa suoraan varoittaa itsemurhan syntisyydestä.

Samalla kuitenkin suoranaiset kuolemantoiveet ovat kristilliselle eetokselle vieraita, eikä sellaista näin ollen ole nähtävissä makaaberissa traditiossa. Vaikka elämä siis representoidaan raskaaksi taakaksi, ruumis pelkäksi lantäsäikiksi ja kuolema vapautukseksi syntisen lihan kahleista, kunnan kristityn ei ole sopivaa toivoa kuolemaa tai aktiivisesti haluta sitä. Sen sijaan yksilön kuuluu kaikesta huolimatta luonnostaan taistella sitä vastaan, koska riippumatta ankeista olosuhteista ihmisen ”kuuluu” haluta elää, vaikka elämä olisi kuinka kammottavaa – kaikki muu olisi Jumalan tahdon uhmaamista.

Lähes kaikissa runon versioissa kuoleman kohtaa nuori nainen, yhdessä versiossa myös tyttö. Tässä runoversiossa myös kyseenalaistetaan hyödyllisyyden aspekti: "Kenen tappasin talosta? /Tytön tappasin talosta, / Sulhotpa jeähä itkemäh, /Miehet mielellä pahalla. Tappo tytön." (SKVRI2 1030.) Kyseisessä runossa Surma siis myöntää itselleen, että tytöstä on hyötyä – hän voisi päästä hyviin naimisiin ja sulhot jäävät suremaan nuoren tytön kuolemaa. Tästä huolimatta Surma kuitenkin vie tytön. Kyseisessä runossa korostuukin kuoleman tyly lahjomattomuus ja sattumanvaraisuus, joka on tyyppillistä makaaberille traditiolle.

Lähes kaikissa runon versioissa Surman mainitaan ajattelevan ja punnitsevan pitkään sitä, kenet tappaisi ja miettivän perusteita sille, kenen täytyy kuolla. Runoissa, joissa esiintyy

useampi Surma, he säännönmukaisesti tappelevat keskenään kovaäänisesti. Selvästikään kysymys siitä, kuka saa elää ja kenen täytyy kuolla ei siis ole yhdentekevä. Jos Surman äänen tulkitsee miniän äänenä ja hänen kuolemantoiveidensa representaationa, sisäiset ristiriitaisuudet asettuvat kiinnostavaan valoon. Eräässä runossa Surman viitataan olevan jopa surullinen tehtävästään. ”Surma hiihti suota myöte/ Tauti talvi tietä myöten /Haastel surma suruissaan: /Kennes tappaisin talosta?” (SKVR XIII4, 10357. Rakkola, Mannonen.) Kuitenkin nimenomaan runossa, jossa surma on suruissaan tehtävästään, Surma perustelee miniän kuoleman tarpeellisuuden toteamalla: ”Mut jos tappaisin talosta minijän/ Sitä ei suku kauvan sure, / Eikä mies kauvan kaipaale, /Sillä mies kyl saapi uuden naisen, /Naisesta talo emänän. Ja siit surma tappoi talosta minijän, kun katsoi, että se oli kaikkiin joutilaampi talos.” (SKVR XIII4, 10357. Rakkola, Mannonen.)

Surma on siis runossa tavallaan miniän puolella ilmaistessaan surun tunteita tehtävästään eikä kyseenalaista miniän kuoleman tarpeellisuutta. Runossa Surman voikin tulkita kuvastavan miniän ainoa vapautusta makaaberiin tapaan: vain kuolema vapauttaa elämän raskaasta taakasta. Surma pakanallisena uskomusolentona tai siihen verrattavissa olevana allegoriana ei myöskään tuomitse miniän kuolemantoiveita samaan tapaan kuin kristillinen jumala vaan suo miniälle sen vapautuksen, jota kristillinen jumala ei soisi.

”Hiihtäjä surma” -runossa kuolemantoiveet ovat vielä melko allegorisessa muodossa. Suorempiakin kuolematoiveita on kuitenkin nähtävillä erityisesti kansanrunouden naisten lauluissa. ”Miniän laulu” -nimellä löytyy esimerkiksi aggressiivisia toiveita, jossa kutsutaan Surmaa tappamaan koko uusi perhe. ”Tuoppas, surma, suota myöte/tapa kaikki talon väki! / Tapa appi ahokselle /anoppi saunan lautasille, /tapa nato⁷ naapurihin, /lapset tapa lattialle, /vanha ukko uunin päälle! (SKVR XIII4. 10731. Koivisto, Humaljoki. Mannonen, Ulla 6180. 38.)

Personoitua Surmaa tavataan myös ”Sukat surmalle lupasin” aiheelmassa, joka luokitellaan orvon lauluksi. Siinä Surmaa puhutellaan suoraan. Puhuja pohtii, onko hän suututtanut Surman, kun tämä ei ole häntä vielä vienyt, vaikka Surma vie kaikki muutkin. Puhuja lupaa Surmalle myös sukat palkkioksi, mikäli tämä vie hänet.

⁷ Aviomiehen sisar

"Miltä lien mie poloine / Surman mielen suututtant, /Kalman mielen kallistant,
 Kuin ei tappanut minuista, / Ottant ei kova-osaista? / Tappo tauti rikkahii / Ja otti
 osakkaita. /Sukat mie Surmalle tekisi / Kalsut Kalma tyttärelle: "Ota pois teä omena
 / Tämä lapsi lattialta!" (SKVR V2. 634. Miikkula, Alakylä. Alava 1619. 94.)

Personoitua Kuolemaa pyydetään hyvin usein paikalle myös kehtolauluissa joko suuremmin tai epäsuoremmin. Esimerkiksi Nurmi-Tuomas kehtolaulussa kutsutaan kuolemaa viemään lapsi. Runossa kuoleman nimi on Nurmi-Tuomas ja se yhdistyy rauhalliseen uneen. "Tule tänne, Nurmi-Tuomas / Nurmi-Tuomas, Hiekka-Heikki / tule lapsen tuutuseen, / käy sie lapsen kätkyee, / lapsen vippuu vilaha, / kuro lapsen kulmat kiini, / sio lapsen silmät kiini, tuo unta tullessaasi, / kokonainen kontillinen!" (SKVRV3 1024.)

Sukkien lupaamisen motiivi toistuu myös kehtolauluissa, joissa Kuoleman tunnelma on vähemmän rauhallinen: "Tuutin lasta turpehesen, / Heijun hiekkamättähasen, / Laulan lautoin välillä. / Tuo surma suota myöten, / Koala⁸ kaivotietä myöten! / Ko surma suurin tekis, / Sukat surmal tekisin, / Kalsut kalman tyttärel." (SKVR IV3 3918.)

Sukkien lupaamisen motiivissa korostuu myös puhujan oma köyhyys. Runon toisessa variantissa puhuja lupaa tehdä Surmalle sukat: "Viimoisista villoistani, / Ainoisista aivinoista" (SKVR IV3 3688.) Syvä köyhyydestä johtuva epätoivo on siis lopulta johtanut oman lapsen kuoleman toivomiseen, jotta ahdinko ei enää syvenisi. Lehikoinen (2011, 288–289) on huomauttanut aivan oikein, että kuolema näyttäytyy kehtolaulussa parempana vaihtoehtona kuin kituuttaa maanpäällä. Kehtolauluista heijastuu myös vanhempien väsymys ja turhautuminen lapseen, jopa toiveita lapsen kuolemasta, jotta oma olo helpottuisi.

Makaaberi kuvasto paljastaa näin yhteiskunnan perimmäisen kieroutuneisuuden ja vanhemmuuden taakat tavalla, joka on ominaista groteskille. Personoitu kuolemahahmo on klassista makaaberia kuvastoa, mutta tapa, jolla sitä käytetään hyväksi, on pohjimmiltaan groteskia. Groteskiin estetiikkaan kuuluu äärimmäisten tabuaiheiden käsittely ja mikäpä

⁸ kuolo

olisikaan äärimmäisempi tabu kuin nainen, joka toivoo lastensa kuolemaa. Siinä on kyse jo aiemmin mainitusta groteskista arvonalennuksesta. Se sopii erinomaisesti myös Kayserilaisen groteskin mekanismeihin, joissa tuttu maailma muuttuu vieraaksi ja vihamieliseksi. Onkin aiheellista kysyä, mitä jää jäljelle, kun pyhät arvot murtuvat? Tällainen maailma on väistämättä vihamielinen ja vieras, eli kayserilaisen groteskin kuva. Itse maailmanjärjestys muuttuu kaaokseksi, kun ei ole enää harmoniaa, johon voisi luottaa ja perheen sisäinen harmoniakin rikotaan.

Jos runon tulkitsee miniän näkökulmasta lauletuksi edellä mainittu makaaberi kaksoiskuva laulavista lapsista ja räähkyvistä räkänokista käy myös järkeen ja saa synkempiäkin sävyjä. Säkeiden voi tulkita edustavan naisen horjumista äidinrakkauden ja oman äärimmäisen uupumuksen välillä. Laulavat lapset edustavat tässä kaksoiskuvassa perheydellä parhaimmillaan ja räähkyvät räkänokat kaaosta ja äidin uupumusta.

Hypoteesini on, että ”Hiihtäjä surma” käsittelee pohjimmiltaan juuri tätä nurinkurisuutta. Se vie makaaberin moralismin estetiikan äärimmäisyyksiin representoimalla työn määrän olevan suoraan verrannollinen ihmisarvoon ja sen jälkeen vie tämän päätelmän lopulliseen, loogiseen päätepiteeseensä: se, joka ei tee työtä sietää kuolla silkkaa hyödyttömyyttään. Samalla kuitenkin miniän oma kuolemantoive kyseenalaistaa koko asetelman ja osoittaa asetelman perimmäisen absurdisuuden.

Jos kerran elämä on jatkuva, raskas taakka, ruumis pelkkä vastenmielinen lantatunkio, jota oikeastaan kuuluukin inhota ja kuolema on vapautus tästä kaikesta tuskasta, miksi ei siis saisi haluta kuolla? Miksi on niin väärin toivoa aktiivisesti kuolemaa tai jopa kuolla oman käden kautta, päättäen itse edes kuolemastaan, kun ei voi tehdä päätöksiä elämästään? Jos kuolema on ainoa vapaus, miksi pitäisi haluta elää? Entä jos elämällä ei olekaan mitään itseisarvoa ja silloin kun elämä on tarpeeksi kurjaa, on oikeastaan parempi kuolla vapaana kuin elää loppuelämänsä kurjuudessa ja muiden orjana? Juuri tämän ristiriitaisuuden vuoksi kuolemaan liitetyt piirteetkin ovat pohjimmiltaan naurettavia – karnevaalinauru kyseenalaistaa makaaberin tradition valtahierarkioiden absurdisuuden niiden omilla keinoilla. Näin runo tekee tavallaan pilaa makaaberista traditiosta itsestään ja osoittaa sen kristillisyyden perimmäisen absurdisuuden. Näitä kiellettyjä tunteita ei kuitenkaan sanota runossa suoraan,

vaan ne projisoidaan Hiihtävään surmaan – ulkopuoliseen toiseuteen ja abjektioon, joka kuitenkin on erottamaton osa minuutta, jota ei pääse karkuun.

3 Groteski metaforisuus ”Sodankuvaus” -runossa

Tässä luvussa käsittelem kauhun ja naurun kohtaamista ”Sodankuvaus” -runon eri versioissa ja sitä, miten kauhun ja naurun yhdistyminen luovat vihamielisen maailman. Kohderunoni käsittelee nimensä mukaisesti sotaa kotiin jääneiden naisten näkökulmasta. Se alkaa naisten laululla, keskivaiheilla kuvaillaan miesten väkivaltaisia näkyjä sodassa ja sen jälkeen palataan jälleen naisten pariin. Kohderunoni eräs selkeä sisällöllinen elementti on metaforisuus, tarkemmin sanottuna luontometaforat, jotka kuvaavat sodan kauhuja. Kansanrunoudessa metaforisuutta on tutkittu melko vähän, vaikka metaforatutkimuksen juuret ulottuvat jo antiikin ajalle ja keskiajan runousoppeihin.

Kansanrunouden metaforisuudesta ollaan tutkijoiden keskuudessa eri mieltä. Tutkijoiden väitteistä välittyy vahvasti kuva, että kansanrunous on joko suoraviivaista vailla metaforia tai sen metaforia ei oikeastaan kannata tutkia, koska ne ovat latteita tai niin yksinkertaisia, ettei niistä kannata etsiä syvempiä merkityksiä. Esimerkiksi Apo (1991, 20) väittää, että metaforat suorastaan pistävät silmään, niin harvinaisia ne ovat. Toisaalta folkloristi Lauri Harvilahti (1992, 259) pitää luontometaforia kansanrunouden tunteiden ilmaisun ydinkeinona, jonka lähes kaikki kansat tuntevat. Harvilahti pitää tällaisia runokuvia myös triviaaleina ja merkityksiltään helposti avautuvina. Luonto on näissä runokuvissa ennen kaikkea puita, kasveja, eläimiä tai luonnon ilmiöitä.

”Sodankuvaus” -runon kohdalla kumpikaan väitteistä ei kuitenkaan pidä paikkaansa. Runon luontokuvat suhteessa ihmisruumiiseen eivät suinkaan ole sattumanvaraisia, vaan niiden merkitykset avautuvat vasta, kun tuntee shamanistista perinnettä ja siihen assosioituvaa symboliikkaa ja asettaa ne oman aikansa kontekstiin ja symboliikkaan laajemmin. Analysoinkin runon metaforia Tuonelaan assosioituvan symboliikan kautta ja kytken analyysini myös sitä kautta subliimin teoriaan. Pohdin runojen symboliikkaa myös laajemmin kulttuurihistoriallisesta kontekstista.

Tulkitsenkin tästä näkökulmasta runon luontometaforien luovan vihamielistä, groteskia maailmaa tutun ja turvallisen rinnalle. Juuri tuttujen maisemien kautta sodan absurdi ja väkivaltainen maailma rakentuu runon todellisen maailman rinnalle omalakisenaan, groteskina todellisuutena, jossa luonto on vain metafora kauheuksille, joita sotilas päivästä toiseen todistaa silpoutuneiden ihmisruumiiden muodossa. Hypoteesini on, että runo pyrkii tietoiseen disharmoniaan ja luo epäharmonisen tunnelman nimenomaan metaforisuuden kautta. Väitän, että luonto toimii runossa myös metaforisena mallina, jota kautta sanallistetaan yksilön tunnemaailmaa absurdissa ja kauheassa tilanteessa.

Vihamielisen maailman voi tulkita olevan myös sekoavan sotilaan oman pään sisällä – kaikki tuttu onkin vierasta, kauheaa ja groteskia kuolemankuvastoa. Tulkitsi vihamielisen maailman miten hyvänsä, se on silti läsnä suhteessa runon kokijoiden todellisuuteen – tuttuuden muuttumista kauheaksi ja vieraaksi korostetaan luontometaforilla, jotka tuovat esiin maailman muuttumisen kauheuden koko groteskisuudessaan.

”Sodan kuvaus” -runossa kuolema on muiden hallinnassa, muiden päätettävissä – joku päättää miesten puolesta viedä heidät tapettaviksi sillä välin, kun naiset laulavat yhdessä. Jollakin siis on vastuu miesten kohtalosta. Runossa on näin ollen vahva sodanvastainen tematiikka, joka nousee esiin nurinkääntämisen, karnevalismin ja groteskien teemojen kautta. Sodan vastaisuus itsessään tuo esiin runon groteskin satiirin piirteet: groteskin kuvaston kautta alleviivataan sodan järjettömyyttä ja kritisoidaan voimakkaasti tahoja, jotka pakottavat miehet sotaan. Sankari-ihanne käännetään nurin toteamalla, ettei sellaista olekaan, koska kukaan ei todella halua kuolla sodassa.

3.1 Luonto, disharmonia ja vihamielinen maailma

Metaforatutkimuksessa luontometaforia on ollut perinteisesti tapana pitää harmonisina. Esimerkiksi keskiaikaisessa runousopissa on määritelty, että metaforassa tulisi olla tunne omuudesta ja omistajuudesta. Tätä perustellaan toteamalla, että se luo metaforaan miellyttävän ja harmonisen tunnelman ja toimii peilinä ihmiselle itselleen. Tällainen miellyttävä metafora yhdistää ihmisen aktiviteetin ja luonnon. (Vinosalvo 1967, 17.)

Kansanrunoudessa suhde metsään ja luontoon tapaa olla erilainen kuin taidernoudessa. Metsä on kansanrunoudessa toisaalta maaginen paikka, joka on täynnä haltijoita ja toisaalta arkisen toimeentulon lähde. Luontoa voidaan myös pitää pyhänä paikkana kansanrunouden kontekstissa, sen kanssa voidaan kommunikoida ja sen voi myös olettaa vastaavan. Toisaalta lyyrisessä kansanrunoudessa luonto on usein pelkkä koriste, tausta tai tunnelmaisun keino. Luonto voi olla myös myötätuntoinen kuuntelija. Kuitenkaan luonto ei ole varsinainen aihe tai taiteen kohde. (Lassila 2011, 17–18.)

Kohderunossani kuitenkin luonto on teorian vastaisesti disharmonian symboli. Luonto ei olekaan ihmisen aktiviteetin kesyttämä, harmoninen ja miellyttävä kokonaisuus, vaan vihamielinen ja vieras. Se ei myöskään ole maaginen pyhä paikka, jonka voisi omalla toiminnallaan saada taipumaan tahtoonsa tai ystävällinen kuuntelija, joka kommunikoi ihmisen kanssa. Kohderunossani luonto on muutakin kuin tausta - se toimii runossa vihamielisen ja omalakisien todellisuuden symbolina. Väitän, että juuri luontometaforan kautta runo välittää tietoisesti disharmonian välittämällä luontometaforan kautta tunteen vieraudesta ja kaaoksesta sen sijaan, että se herättäisi tunteen omistajuudesta. Luonto näyttäytyy kesyttämättömänä, vain itsenään ja kun se sellaisena yhdistetään mielikuviin irtopäistä vaikutelma herättää kauhua ja epäjärjestyksen tunteen. Väkivalta tunkeutuu runossa pyhälle, maagiselle alueelle ja sellaisenaan rienaa pyhiä arvoja groteskiin tapaan. Perttula (2011, 33) kutsuu tällaista groteskin mekanismia arvonlennukseksi tai madaltamiseksi. Myös disharmonia on Perttulan mukaan groteskin keskeinen käsite. Arjen keskelle tunkeutuva kauhu, vieraus ja kaaos on myös keskeistä Kayserin groteskin teoriassa, jossa pohditaan vihamielisen maailman kehittymistä.

Runon kontekstissa liitän disharmonian maailman nurinkääntymiseen ja muuttumiseksi vihamieliseksi. Disharmonian tuntu on erityisen voimakas, kun se liitetään normaalisti harmonisiksi koettuihin ympäristöihin. Esimerkiksi kohderunossani on säe, jossa todetaan: ”Niin on siellä hiusta maas/Niinkuin niityllä kuloa” (SKVR III3, 3436. Soikkola, Harkkola. J. Lukkarinen. n. 19. 1909.)

Runon kontekstissa hiukset viittaavat kuolleiden miesten hiuksiin. Kun kuolleiden miesten irtonaiset hiukset vertautuvat arkiseen ja usein turvalliseksi miellettyyn niittyyn runokuvaa

leimaa ristiriitaisuus ja disharmonian tuntu on vahva. Kulo on talven jäljiltä kuollutta tai poltettua heinää. Poltetun maan kuvaston kautta kuolema konkretisoituu vahvasti luontometaforan kautta. Poltettu maa myös yhdistyy mielikuvissa suoraan sotaan. Väkivalta ja kuolema tunkeutuu näin arjen keskelle luontometaforien kautta. Konkreettisenä mielikuvana kuva on myös vahva ja tuo ainakin modernille ihmisille väistämättä mieleen Auschwitzin kauhut ja kuvat ajelluista hiuskasoista. Vaikka runossa ei tietenkään ole kyse toisen maailmansodan kauhuista, koska se on kerätty jo paljon aiemmin, kuolleiden ruumiiden suuri määrä on yleisinhimillinen sodan mielettömyyden kuva, jota runoilija sanoittaa oman yhteisönsä kontekstissa. Juuri ruumiiden suurta määrää runossa korostetaan toiston keinoin ja konkretisoidaan luontometaforien keinoilla.

Hiuksiin liitetään vahvaa symboliikkaa. Raamatun Vanhassa testamentissa kerrotaan tarinaa Simsonista, joka menettää voimansa, kun hänen hiuksensa leikataan (Tuomarien kirja 16:19). Suomalaisessa kansanperinteessä hiuksiin liitetään vahvasti käsite *pars pro toto*, eli koko ihminen. Periaate tarkoittaa sitä, että esimerkiksi magiassa henkilöä riittää edustamaan vain yksi hius hänen päästään. Hiukset onkin suomalaisessa kansanuskossa mielletty maagisiksi ja niiden päätymistä vääriin käsiin on pidetty vaarallisena. Perinteisesti leikatut hiukset onkin hävitetty polttamalla. (Lindfors, Pulkkinen 2016, 61, 268.)

Vieraiden luo jätettyjen hiuksien on pelätty tallaantuvan, jolloin hiusten omistajalle on ollut tiedossa päänsärkyä tai jopa hulluksi tuleminen. Hiukset edustavat kansanuskossa järkeä ja siten niiden joutuminen hukkaan oli pelottavaa. Erityisen pelottavana pidettiin hiusten joutumista luonnon armoille, kuten linnun pesintätarpeiksi. Leikatut hiukset on myös perinteisesti laitettu vainajan hautaan mukaan. Ilmeisesti tämä on liitetty ajatukseen, että hiusten avulla voi selviytyä Manalan koetuksista – hiukset ovat jonkinlainen välikappale taivaaseen pääsyyn tai Manalan joen yli kulkemiseen. Vainajan ajateltiin myös harhailevan maanpäällä hukkaan heitettyjen ruumiin osiensa ympärillä. (Hämäläinen 2013, 18–24.) Vanhastaan pelottavissa kansantarinoissa on myös kerrottu esimerkiksi hiusten muuttumisesta valkoisiksi tai harmaiksi. Hiuksiin liitetään näin metaforisesti äärimmäisen kauhun, tuskan ja järkytyksen tunteita. (Virtanen 1999, 183.)

Tästä näkökulmasta irtonaiset, kuolleet hiukset pitkin tuttuja, turvallisia ympäristöä on vahva symboli. Niiden voidaan katsoa symboloivan menetettyä voimaa, minuutta ja valtaa. Hiukset ympäriinsä heitettyinä on myös tästä näkökulmasta äärimmäistä häpäisyä – ihmisen voimattomuus ja kyvyttömyys hallita omaa kohtaloaan tuodaan tylästi esiin julkisesti viemällä irtonaiset hiukset keskelle tuttua ympäristöä. Ihmisen minuus ja voima pyritään näin murtamaan täydellisesti ja alistamaan jonkin suuremman vallan alaiseksi. Hiukset irtonaisina symboloivat yksilön turvattomuutta ja voimattomuutta jonkin häntä suuremman edessä. Irtonaiset hiukset voivat viestiä myös äärimmäisen epäkunnioittavaa asennetta, joka kristityillä usein oli pakanallisia uskomuksia kohtaan. Tämä on myös nykyihmiselle ymmärrettävää edellä mainitun Auschwitz mielikuvan kautta – mitä muuta kasa hiuksia tai tavaroita voi viestiä kuin äärimmäistä epäkunnioitusta ihmisyyttä kohtaan? Tällainen äärimmäinen epäkunnioitus ruumista kohtaan voidaan liittää myös makaaberin estetiikkaan. Makaaberissa traditiossa ihmisruumis nähdään pohjimmiltaan arvottomana ”lantatunkiona” ja taakkana, josta vain kuolema voi vapauttaa.

Luonto vertautuu sellaisenaan myös esimerkiksi ihmisen irtopäihin, väkivaltaiseen ja hätkähdyttävään näkyyn, jonka ei ole tarkoituskaan herättää harmonista ja miellyttävää tunnelmaa. Runossa todetaan: ”Niin on siellä päätä maas/Niinkuin rannas kiviä/ Rannas kivekkähäs” (SKVR III3, 3436. Soikkola, Harkkola. J. Lukkarinen. n. 19. 1909.)

Kivi on runossa keskeinen metafora, joka kytkeytyy samanistisessa perinteessä suoraan vainajalaan ja aliseen maailmaan. Uhrikivi tai uhripuu on esimerkiksi toiminut yhteyden luojana tuonpuoleiseen. Monissa uskomuksissa tunnetaan myös niin sanottu maailmanvuori, jonka huipulta johtaa aukko Tuonelaan. (Siikala 2019, 225) Muutkin luontometaforat yhdistyvät tarkemmin tulkittuna Tuonelaan. Kivien mainitaan olevan nimenomaan rannassa eli veden lähellä. Runon muissakin versioissa vesi mainitaan tärkeänä elementtinä. Esimerkiksi runon useammassa versiossa on joku variaatio säkeestä: ”Nii on siellä verta maassa/Kuite on meressä vettä” (SKVR III2 1404. Soikkola, Tarinai. Volmari Porkka. III 273. 1881–83.)

Vesi käsitetään kansanuskossa liminaalisena tilana ja se on liitetty myös suoraan vainajiin (Siikala 2019, 182). Suomalaisessa muinaisuskossa myyttinen Pohjola, joka käsitettiin myös Tuonelaksi, sijaitsi veden takana. Kuolleiden valtakunnan on ajateltu edustavan eräänlaista

mytologista toiseutta ja vierautta. (Pulkinen 2014, 37,57.) Veden äärellä olevat irtopäät ovat tästä näkökulmasta vahva symboli. Kuolleet ruumiit veden äärellä antaisi ymmärtää, että kuolleiden maailma sulautuu kirjaimellisesti osaksi elävien maailmaa – vesi ei olekaan turva, joka erottaa kuolleet elävistä, vaan turvaton, vieras kuolleiden maailma sulautuu osaksi turvallista elävien maailmaa. Vainajien maailma ei olekaan enää pelkkä toiseutta edustava mytologinen todellisuus vaan arjen keskelle tunkeutuva kammottava vieraus. Irtopää taas on äärimmäisen kauhea kuva, koska pää yhdistyy vahvasti kasvoihin ja ihmisyyteen. Se on hyvin konkreettinen kuoleman kuva – ihmisyyden subjektia ei enää ole, on vain tyhjään katsova irtopää.

Veri on vanhastaan käsitetty ambivalentiksi symboliksi veden tapaan – se on sekä elämän että kuoleman lähde. Toisaalta veri symboloi ihmisen elinvoimaa, mutta liminaaliseen veteen sekoittuneena se on Tuonelasta lähtöisin. Verellä on suomalaisessa kansanuskossa vahvasti maaginen merkitys siinä missä hiuksilla tai monilla muillakin ruumiinnesteillä. Populaarikulttuurissa elää ja voi hyvin edelleen ajatus mm. verellä kirjoitetusta sopimuksesta Paholaisen kanssa. Veressä on vanhastaan uskottu olevan pala ihmisen sielua, jolloin veri sitoo sopimuksen symbolisesti ja luovuttaa määräysvallan jollekin itseään suuremmalle. Kun veri on vuodatettu tyhjiin, se merkitsee siis ihmisen ja subjektin menetystä. Veri, joka virtaa Tuonelan rajojen eli veden yli symboloi näin myös rauhatonta sielua, joka ei pääse siirtymään eteenpäin.

Samaan mielikuvaan yhdistyvät vielä vahvemmin irtonaiset silmät. Sanotaanhan nykyäänkin juuri silmiä sielun peiliksi. Irtonaiset silmät yhdistyvät siis riensavasti ihmisen sielun viemiseen. Silmät yhdistyvät ”siistermarjasiin”, joka lienee vanha murrenana ”siestarmarjasta”, joka tarkoittaa joko punaherukkaa tai karpaloa. Runon kontekstissa tulkitseen sen karpaloksi ja yhdistän ympäristön sitä kautta suohon, koska useissa runojen eri versioissa mainitaan suo toisessa yhteydessä esimerkiksi: ”Niin siell’ on sormosia/Kuin on suossa villapäitä⁹” (SKVR III1 114. Narvusi. J. Länkelä. v. I 30. 1858.) ja toisessa runon versiossa mainitaan myös suoraan, että kyse on karpaloista: ”Niin on tuolla silmosia¹⁰/Kuin on suolla karpaloita” (SKVR IV1 61. [Venjoki]. D. E. D. Europaeus. J 421. 1847.)

⁹ Villapää viitanee tupasvillaan, joka kasvaa suolla.

¹⁰ silmäsiä

Suo liitetään kansanuskossa myös vahvasti Tuonelaan. Kristinuskon tultua Suomeen suota on pidetty jopa eräänlaisena kiirastuleen vertautuvana paikkana, jonne syntiset ovat uponneet sen mukaisesti kuinka pahoja he ovat eläessään olleet. (Siikala 2019, 232, 2019). Suoraan kiirastulesta tuijottavat irtonaiset silmät sopivatkin hyvin tulkintaani vihamieliseksi muuttuvasta maailmasta, jossa Tuonelan ja elävien maailman rajat häviävät. Voisi ajatella, että vihamielinen maailma muuttuu groteskilla tavalla liminaaliseksi – kuolemalla ja elämällä ei ole enää selkeästi ymmärrettäviä, luonnollisia rajoja, vaan kuolleiden maailma hyökkää arjen keskelle kääntäen sen groteskilla tavalla nurin. Muutkin luontosymbolit avautuvat runossa tarkemmin, kun niitä tarkastelee omassa kulttuurihistoriallisessa kontekstissään. Tästä esimerkiksi sopivat säkeet: ”Niin ol korvasia/Niinkuin koivunlehtilöjä.” (SKVR III3, 3436. Soikkola, Harkkola. J. Lukkarinen. n. 19. 1909.)

Koivu on kansanuskossa mielletty niin ikään Tuonelan puuksi. Matkalla Tuonelaan saattaa kansanrunoudessa kohdata tulisen koivun, jonka oksilla vaanii vaarallinen kotka. (Siikala 2019, 263). Koivu on yleensä myös pojan tai isän symboli, mutta unien symboliikassa sen on tulkittu tarkoittavan myös äidin kuolemista. (Harvilahti 1992, 264). Irtonaiset korvat yhdistyvät kuitenkin koivunlehden symboliikan kautta isiin ja poikiin, jotka kuolevat sodassa – he olivat todellisia ihmisiä, eivät vain ruumiin osia. Hätkähdyttävä säe muistuttaa siitä, miten sodan uhrit ovat aina jonkun poikia. Koivussa Tuonelan puuna toistuu edelleen liminaalisuuden ajatus ja tulkinta siitä, että irtonaiset silmät tuijottavat suoraan Tuonelasta takaisin.

Äidin kuolemissen merkitys on myös kiinnostava. Voisi ajatella, että sota vie pojalta lapsuuden, jolloin äiti symbolisesti kuolee. Vielä 1900-luvulla hyvinkin nuoria poikalapsia vietiin sotaan. Äitiyden kuolema symboloi näin lapsuuden, turvallisuuden ja hoivan kuolemista, kaikki tämä muuttuu vihamieliseksi ja väkivaltaiseksi maailmaksi. Turvallinen äiti muuttuu väkivaltaiseksi kuvaksi, jossa irtonaiset silmät ovat koivunlehtiä. Runossa mainitaan eksplisiittisesti myös äitien suru poikiensa kohtalosta: ”La suroot pojat poloset/Henkiäät emät heidän” (SKVR III3, 3436. Soikkola, Harkkola. J. Lukkarinen. n. 19. 1909.)

Äitien suru mainitaan runojen eri versioissa useaan otteeseen ja se nousee temaattisesti tärkeämmäksi kuin nuorten tyttöjen suru omasta sulhostaan. Äidin kuoleman voikin tulkita

myös merkitsevän äidin pojan kuolemista ja hänen suruaan siitä – pojan kuoleminen myötä ei välttämättä jatku enää sukukaan. Suruun kuoleminen mahdollisuus tuodaan myös koivunlehtisymboliikan kautta esiin. Sodassa kuolevat miehet ovat runon eri versioissa ruumiinsa kautta edelleen läsnä todellisessa maailmassa, mutta samaan aikaan kuolleita. Heidän voi ymmärtää olevan eräänlaisessa liminaalisessa välitilassa olevia olentoja. Olen johdannossa tuonut esiin liminaalisten olentojen piirteitä kansanperinteessä. Liitänkin tässä runossa miehet samaan liminaaliolentojen perinteeseen, vaikka useimmiten liminaaliolennot ovat naisia.

Runoni kontekstissa rajojen ylittäminen merkitsee nimenomaan Tuonelan rajojen ylittämistä. Kuitenkaan Tuonelan rajoja ei voi ylittää täysin elollisena. Lopputulos on groteski: ruumiit ovat elävien maailmassa läsnä vain kammottavalla tavalla silpoutuneina ja passiivisina. Joissakin tapauksissa sotilaiden liminaaliset hahmot kykenevät kuitenkin kommunikoidaan elävien kanssa. Runon yhdessä versiossa todetaan esimerkiksi: ”Älä juo merosta vettä/ Kuin juot merosta vettä / Niin juot poikas verta.” (SKVR III1 500. [Soikkola, Järvenperä]. Oskar Groundstroem. n. 204. 1861.)

Runon säkeiden voi tulkita viittaavaan *Kanteletaresta* parhaiten tunnettuun ”Hukkunut veli” – runoaiheeseen, jossa hukkunut veli kommunikoi läheistensä kanssa haudan takaa ja varoittaa läheisiään käyttämästä vettä, jossa hänen ruumiinsa makaa hyvin samantapaisin sanakääntein. Lopuksi veli kertoo syynkin varoittelulle: ”Mikäli meressä vettä/sikäli minun vereni”. (Lönnrot 1982, 300.)

Makaaberin tradition tyypillinen piirre on ruumiin rappeutuminen ja hajoaminen. Makaaberin traditio pohjaa keskiaikaiseen ajatteluun, jossa ruumis on heikko ja syntinen. Kuollut taas voi viestiä haudan takaakin eläville muistutuksensa siitä, että mikään ei ole ikuista. Esimerkiksi ylimenohaudat, joissa ihminen kuvataan sekä suuressa loistossaan että mätänevänä ruumiina muistuttavat tästä. (Kallionsivu 2013, 120–121.)

Runossa ”Hukkunut veli” makaaberin hajoaminen merkitsee subjektin kuolemaa konkreettisella tasolla. Samalla mekanismilla ruumiin hajoaminen toimii sodankuvaus - runossa. Kaikkivoipa subjekti kirjaimellisesti hajoaa vain osaksi jotakin häntä suurempaa, abstraktia asiaa, kuten luontoa. Runossa kuollut sotilas tai veli edustaa toiseutta. Hän samaan

aikaan on subjekti, joka varoittaa isäänsä kalastamasta järvestä, ettei vahingossa söisi häntä ja samaan aikaan osa jotakin suurempaa, ääretöntä kokonaisuutta, joka menee arkisen ymmärryksen ulkopuolelle. Subjekti ei ole enää aktiivinen toimija, joka voisi vaikuttaa asioihin, hän kykenee vain varoittamaan. Mitään varmuutta siitä, kuulevatko läheiset varoittelua, ei kuitenkaan runossa anneta. Esimerkiksi ”Hukkunut veli” -runosta tunnetaan myös toisinto, ”Hukkunut veli syödään kalana”. Runossa perhe syö tietämättään hukkuneen veljen kalan muodossa. Tämä korostaa liminaalisen olennon passiivista asemaa. Osaksi luontoa hajoaminen voidaan tulkita makaaberin kuoleman tavoin sulautumiseksi kirjaimellisesti osaksi luonnonjärjestystä.

”Sodankuvaus” -runossa subliimia kokemusta liminaalisen olennon kanssa lähestytäänkin nimenomaan groteskin kauhukuvaston kautta, jossa vilisevät irtoraajat, veri virtaa ja miehet marssivat polviaan myöten veressä. Sodassa olevat ja kuolevat miehet ovatkin jo lähtökohtaisesti liminaalisia olentoja – eivät oikeastaan enää ihmisiä tai subjekteja lainkaan, vaan osa jotakin suurempaa, kaaottista ja kauheaa koneistoa, jota sota pohjimmiltaan onkin.

Kuten olen edellä tulkinnut luontometaforat symboloivat ennen kaikkea äärettömyyttä, ihmisen subjektin hajoamista ja maailman nurinkääntymistä. Juuri liioiteltujen ruumiskasojen kautta subjekti ja minus unohtuu ja jäljelle jää vain ahdistava, subliimi äärettömyys, joka herättää groteskin kauhun tunteen. Runon voi tulkita myös kirjaimellisemmin merkitsemään sotilaan sekoamista. Sotilaan omassa päässä kaikki tutut asiat ympärillä – etupäässä luonto – muuttuu kauhistuttaviksi kuviksi irtojäsenistä ja verestä, joiden keskellä hän joutuu elämään joka päivä. Väkivalta arkipäiväistyy luontometaforien kautta jokapäiväiseksi ilmiöksi. Tässä kontekstissa luontometaforat symboloivat päänsisäistä hajoamista ja traumaattisten muistojen sirpaleisuutta. Tässäkin tulkinnassa kuitenkin on läsnä subjektin subliimi hajoaminen – tämä hajoaminen vain tapahtuu psykologisella tasolla eikä konkreettisesti. Tässä tulkinnassa sotilaan päänsisäinen maailma on eräänlaisessa groteskissa liminaalillassa, jossa kuolema tunkeutuu elämän keskelle jatkuvasti häiriten viime kädessä elämän jatkumista.

Väitän, että tällainen groteskin väkivaltainen kuva sodasta, joka ei olekaan ylevää sankaritarinaa kääntää nurin totutut käsitykset siitä, mitä sotarunous tai sankaruus ovat. Se tuo esiin sotilaan kärsimyksen ylevän uhrautumisen sijasta ja samalla kyseenalaistaa koko

sodan tarpeellisuuden – kenen kunniaa sodassa oikeastaan onkaan kyse ja onko se sen arvoista? Onko oikein pakottaa ihminen elämään kuoleman ja sodan keskellä ja tappamaan? Entä jos olisikin joku toinenkin vaihtoehto?

Johdannossa olen todennut runolla olevan myös yhtymäkohtia ”Joukosen naiseen”, jota analysoin tarkemmin seuraavassa luvussa. Runon kontekstin huomioiden herää kysymys, kuinka tietoinen ratkaisu säkeiden yhdistäminen on ollut. Runon voi tulkita vihjaavan myös sodassa tapahtuvaan kannibalismiin – useissa runon eri versioissa korostetaan sotilaiden nälkää ja epätoivoa ja ruuan puutteesta johtuvaa kannibalismia on useinkin nähty sodissa. Pitkin luontoa jätetyt spesifit ruumiinosat myös tukevat tulkintaa – kokonaisia ruumiita ei löydy, ainoastaan hiuksia, irtopäitä, korvia ja luita, toisin sanoen perinteisesti syömäkelvottomiksi miellettyjä ruumiiden osia. Kannibalistinen tematiikka kääntää sekin nurin sodan ylevyyttä ja asettaa sen kyseenalaiseksi kammottavalla tavalla.

Olen edellä tulkinnassani osoittanut, että ”Sodankuvaus” -runossa luontometaforat ovat kaikkea muuta kuin triviaaleja ja arkisia ja itse asiassa niiden tulkinta mytologisesta tai symboliikan näkökulmasta avaa runon tulkintaa kiinnostavalla tavalla. Se myös tukee hypoteesia siitä, että luonto toimii runossa metaforana vieraalle ja vihamieliselle maailmalle ja korostaa tuon maailman disharmoniaa ja kauheutta.

3.2 Traumaattinen nauru sodanvastaisuuden välineenä

Runossa on vahva sodanvastainen sanoma, jota groteski kuvasto ja nurinkääntäminen tukee. Runon eri versioissa on nähtävillä myös purevaa, groteskia ironiaa sotilaiden olosuhteista: "Hyvä on kuolla soltaattina/Hyvä on olla soltaattina/Kaunis kasakan elellä/Leipä valmis selkeäinen, Vaate valmis valkeainen/Kuiva kakku syötetään/Meri vettä juotetaan/Kylmä sauna kylvetään." (SKVR III1186. [Soikkola t. Narvusi]. J. Länkelä. v. III 13. 1858.)

Alkupuolella kuvaillaan, miten hyvä sotilaana on kuolla, mutta säkeen loppupuolella kuvaillaan kurjuuksia – juotavaksi on vain merivettä ja saunakin on kylmä. Sotilaan hyvä elämä ja kuolema osoittautuvat lopulta valheeksi. Sodanvastaista tematiikkaa tukee myös runon yhden

version loppupuolella esitetty suora kysymys: ”Miks heitä vii'ään¹¹ sotaan /Tarvitaan tappeloon” (SKVR III3, 3436. Soikkola, Harkkola. J. Lukkarinen. n. 19. 1909.)

Kysymys siitä, miksi poikia viedään sotaan, esitetään kotiin jääneiden naisten taholta eikä kysymykseen tarjota selvää vastausta. Se jää ilmaan eräänlaiseksi haasteeksi kaikkien kauheuksien kuvailun jälkeen – niin, miksi tosiaan sotaan on mentävä? Yksinkertainen miksi kysymys päättyy kyseenalaistamaan koko armeijainstituutin ja sotakoneiston olemassaolon. Väitän, että runon sodanvastainen tematiikka korostuu juuri kauhun suhteessa nauruun.

Runon loppupuolella tunnelma kääntyy yllättäen sodan kauheuksien kuvaamisesta hämmentävään ja tilanteeseen sopimattoman hilpeyteen. Naisten nauruun sopiikin hyvin traumaattisen naurun käsite sen ambivalentin luonteen vuoksi. Vastakkainasettelu naisten ja miesten maailman välillä tulee esiin, kun naiset iloitsevat varsin suorasanaisesti siitä, ettei heitä tarvita sotaan: ”Mitä myö tytöt, suremma/ Kanat, kainusti elämmä! /La suroot pojat poloset /Henkiäät emät heidän.” (SKVR III3, 3436. Soikkola, Harkkola. J. Lukkarinen. n. 19. 1909.)

Naisten äkillinen hilpeys asettuu vähintäänkin erikoiseen valoon sen jälkeen, kun on kuvattu ihmisruumiiden silpoutumista yksityiskohtaisesti. Ruumiin kappaleiksi repiminen on Bahtinin (2002, 180, 184) mukaan karnevalismin peruskuvia, jota hän kuvaa ”naurutapahtumaksi”. Bahtin luonnehtii koko tapahtuman väkivaltaisuutta iloiseksi ja uudelleen synnyttäväksi. Kohderunossani ruumiinkappaleet eivät kuitenkaan edusta mitään naurettavaa vaan kammottavaa, arjen keskelle tulevaa kuolemaa. Karnevalistisen groteskin peruskuvaan liitetään siis syvää psykologista kauhua, jota olen jo edellä analysoinut. Tilanteen nurinkurisuus tuodaan esiin runossa itsessäänkin – samalla kun tyttöjä kehoitetaan olemaan surematta, muistetaan mainita sodassa olevien poikien äidit, joilla on surtavaa heidänkin edestään. Näin nauru kohdistuu myös iloaan juhliiviin naisiin, jotka tietävät juhlivansa miesten kustannuksella ja vain siksi, ettei heidän tarvitse kokea samaa kohtaloa.

¹¹ Runo on tässä muodossaan arkistossa. Merkintä tarkoittanee sitä, että sana on jäänyt muistiin merkitsijälle epäselväksi laulutilanteessa. Kontekstista voi päätellä sanan olevan ”viedään”.

Naisten vilpittömässä hilpeudessa on myös yhteiskunnallinen sanoma. Sellaisenaan naisten karnevaalinauru kyseenalaistaa koko sodan ja armeijainstituutin olemassaolon omalla uhmakkaalla hilpeydellään. Karnevalistinen nurinkääntäminen siis kääntää peilin suoraan sotaisan yhteiskunnan kritiikiksi ja ainakin hetkellisesti tekee näkyväksi sodan perimmäisen absurdisuuden ja kammottavuuden. Ja sen jälkeen nauraa sille. Juuri muuta naiset eivät voikaan tehdä.

Kohderunossani nauravilla naisilla ei ole kuitenkaan valtaa. Heidät on riisuttu kaikesta vallasta ja nauru on heidän ainoa tapansa käsitellä toivottomuutta. Tästä näkökulmasta voisi myös kysyä onko kotiin jääneillä naisilla varaakaan tuntea empatiaa miehiä kohtaan. Vaikka he tuntisivatkin, se ei auttaisi sodassa kuolevia miehiä ja naiset tiedostavat sen. Naisten tehtävä on selviytyä itse omillaan. Heillä on valta vain kyseenalaistaa ja nauraa, mutta ei aidosti vaikuttaa asioihin, saati muuttaa tapahtumien kulkua. Ihmisestä on taipumus tulla itsekäs traumaattisessa tilanteessa, jossa pääasia on oma selviytyminen. Se on epäilemättä moraalisesti arveluttavaa, mutta myös ymmärrettävää. Vahingoniloinen ja moraalitonkin nauru on lopulta ainoa vastaus vihamieliseen maailmaan, joka tunkeutuu myös naisten arjen keskelle. Runo ei kuitenkaan tarjoa suoraa vastausta sille, voittaako nauru kauhun – molemmat pysyvät runossa yhtä aikaa eräänlaisessa groteskin disharmonian luomassa tasapainossa. Juuri tämän vuoksi määrittelen naisten naurun johdannossa kuvailemani traumaattisen naurun käsitteen alle.

On kiinnostavaa, että naiset nimittävät itseään kanoiksi. Lintumetaforat ovat varsin yleisiä kansanrunoudessa ja ei ole mitenkään epätavallista, että erityisesti naisten lauluissa puhuja vertaa itseään suoraankin lintuun. Kana on käsitetty myös vanhassa suomalaisessa muinaisuskossa uhrieläimeksi, joka syötetään vainajille, jotta niiden henget eivät jäisi vainoamaan (Varonen 2009, 177). Jeesus vertaa itseään *Raamatussa* (23:37) kanaemoon ja liittää siihen suojelunhalua syntisiä kohtaan. Kana voidaan siis käsittää äidillisyyden ja toisaalta uhrautumisen metaforana.

Kiinnostavaa on se, että kanalla ei kuitenkaan viitata ainakaan suoraan äiteihin vaan nimenomaan tyttöihin – joka tässä kontekstissa merkinnee vielä naimatonta nuorta naista. Runo puhuttelee suoraan myös naimattomia naisia: ”Mitä myö, tytöt, suremma/Kanat,

kainusti elämmä/Sulhon saat surematta/Miehen mielittä pahoitta.” (SKVR III3, 3436. Soikkola, Harkkola. J. Lukkarinen. n. 19. 1909.) Kana yhdistetään myös kotipiiriin, joka on perinteisesti mielletty naisten alueeksi: ”Tytöt#1 sulliset#2¹² omenat/ Kassapäät kotikanaiset” (SKVR III1 80. [Narvusi]. D. E. D. Europæus. Fol. III 3. n.226. 1853.) Kana yhdistyy runon toisessa versiossa myös suoraan pienuuteen, hentouteen ja avuttomuuteen: ”Miks' on miulla ääni pieni/Marjalla syän matala/Kanaisella rinta kaita?” (SKVR III3 3672. Narvusi, [Kallivieri]. J. Länkelä. n. 136. 1858.)

Kana yhdistetään runon eri versioissa siis selvästi piirteisiin, jotka on perinteisesti mielletty naisellisina. Kana-metaforalla voi tulkita ainakin pintapuolisesti olevan rauhoitteleva vaikutus. Voisi ajatella, että puhuja kehottaa muita naisia kärsivällisyyteen ja lempeyteen, vaikka miehet ovatkin sodassa ja muistuttaa naisia siitä, että näillä ominaisuuksilla nainen saa kyllä sulhasen itselleen ennemmin tai myöhemmin. Seuraavissa säkeissä kuitenkin lohdullisuuden ajatus osoittautuu kyseenalaiseksi. Runo päättyy säkeisiin: ”Kuotaan me kultanuotta/Valetaan vaskinuotta/Veämme merestä miehet/Sulhot sulista joist'!¹³” (SKVR III3, 3436. Soikkola, Harkkola. J. Lukkarinen. n. 19. 1909.)

Näen että kanametaforan voi ymmärtää runon kontekstissa ambivalenttina: sen voi käsittää naisten keskinäisenä voimaantumisena tai kuvastavan heidän asemaansa uhrieläiminä, joilla ei ole mitään sanottavaa omaan kohtaloonsa. Voisi myös ajatella, että naiset itse kääntävät laulussaan nurin kanametaforan esiin tuomia sukupuoleen liitettyjä odotuksia kärsivällisyydestä ja lempeydestä käyttäytymällä runon lopussa täysin päinvastaisesti. Hukkuneiden miesten kiskominen sulista vesistä aviopuolisoiksi on äärimmäinen vastakohta kärsivälliselle odotukselle, jota naisilta odotetaan, kun miehet ovat sodassa. Siksi viimeisten säkeiden voi tulkita myös taistelevan naiseuden normeja vastaan ja osoittavan, ettei naisten tehtävä ole vain odotella lempeinä ja passiivisina kotiin palaavia miehiä.

Joka tapauksessa vihamielinen maailma konkretisoituu myös naisille vedestä kiskottujen miesten ruumiiden myötä ja sota muuttuu arjeksi myös naisille. Naiset reagoivat tähän

¹² Olen jättänyt runoon arkistomerkinnot ks. edellinen alaviite. ”Suulliset” lienee murren sana suloiselle.

¹³ Joista.

vihamieliseen maailmaan traumaattisella naurulla ja toteavat ironisesti, että ainahan he voivat mennä naimisiin ruumiin kanssa – sulhot kirjaimellisesti vedetään joista, jonka voi tulkita hukkuneiden ruumiiden rantaan kiskomiseksi. Joka tapauksessa kuva vedestä vedetyistä miehistä sulhoista on groteski ja makaaberinen.

Hukkuneen ruumiin kuva onkin eräänlainen vaihtoehdottomuuden ja epätoivon kuva. Hukkuneen naiminen nähdään viimeisenä tai ainoana vaihtoehtona suuren surun jälkeen. Naurua voi siis pitää surun ja pelon voittamisena, siitäkin huolimatta, ettei kauheus senkään vuoksi täysin katoa – kuitenkin himo ja nauru kietoutuvat molemmissa runoissa yhteen ja niitä voi pitää myös vastavoimana kuolemalle ja kauhulle. Samalla kun vieras kuolleiden maailma tulee konkreettisesti osaksi arkea rantaan huuhtoutuneiden ruumiiden muodossa, naisilla on silti edelleen omat elossa olevan ihmisen ruumiilliset himot, jotka puretaan tarvittaessa kuolleeseen. Näen, että alentava karnevaalinauru on runossa myös reaktio subliimiin kauhun. Naurulla naiset pyrkivät alentamaan käsittämättömän ja suuren subliimin itsensä tasolle. En näe olennaisena vastata siihen onnistutaanko tässä pyrkimyksessä ja kuinka hyvin, sillä näen että runo jättää tarkoituksella kysymyksen siitä auki. Juuri se tekee runosta pohjimmiltaan groteskin.

4 Abjekti ja groteski liha ”Joukosen nainen” -runossa

Tässä luvussa tutkin ”Joukosen nainen” -runoa groteskin näkökulmasta. Runo on balladi miehestä, joka lähtee kosiomatkalle tavoittelemaan Kommin suvun kaunista tytärtä, joka halaajaa itselleen rikasta puolisoa. Neito myös vihjaa alussa, että saattaisi haluta Joukosen aviomiehekseen. Joukonen kuulee tämän ja kosii tyttöä siinä paikassa.

Neito istui sillan päässä, / Lauloi sillan lautasilla: / ”Jouten synnyin, jouten kasvoin,
/Jouten aikani elelin; / Joko mennen Joukoselle, /Jouten Joukonen pitäisi, / Työttä,
vyöttä, kintahitta, /Jouten Jouko syötteleisi, / Jokiveellä juotteleisi, /Korttehilla
kostuttaisi, / Sarasille saatteleisi, / Heinäsille heitteleisi, / Kiven suuren
suojasehen, / Kallioisen kainalohon.” Päättyi Jouko kuulemassa, / Seinän alla
seisomassa, / Kussa kuuli, siinä kosjoi, / Kussa kosjoi, siinä kihloi, /Kussa kihloi, siinä
otti.

(Lönnrot 1982, 276.)

Kommin suku ei kuitenkaan anna tyttöä suosiolla sovituista kihloista huolimatta vaan laittaa Joukosen mahdottomilta tuntuvien tehtävien eteen – hän joutuu mm. ampumaan tähden taivaalta yhdellä nuolella, saalistamaan suuren hauen paljain käsin ja kävelemään yhden päivän neulojen päällä ja toisen tapparoilla. Joukonen onnistuu kaikissa koetuksissa ja lopulta voittaa neidon itselleen. Kun Joukonen on lähdössä reellä kotiinsa neidon kanssa, hän vaatii tuoretta morsiantaan: ”Laai villaiset hamehet, / Yhen villan kylkyestä; / Keitä otraiset oluet / Yhen otrasen jyvästä.” (Lönnrot 1982, 277).

Tämän jälkeen neito alkaa katsella eläinten jälkiä ja kysellä, mitä ne ovat. Pariskunnan ohitse on juossut koira, susi ja karhu.

”Neiti korjasta kohosi, / Alta viltin vyökkeleksen. / ”Mip’ on juossut tästä poikki?”
/ Karhu on juossut tästä poikki. / Noin neiti sanoiksi virkki: / ”Voi minua kurja
raukka! / Parempi minun poloisen / Karhun kaahlajan jälillä, / Kontion kovilla teillä,
/ Kun korpin Kojosen reissä, / Viirunaaman viltin alla; / Kaunihimmat karhun
karvat, / Kojon pojan kutrisia.” (Lönnrot 1982, 278.)

Joukonen vihastuu neidon sanoista ja kotiin päästyään surmaa neidon miekallaan. Joukonen paloittelee ruumiin ja heittää ruumiinpalaset suolle. Sen jälkeen hän leipoo neidon rinnoista kalakukon ja vie sen lahjaksi Kommin äidille.

Veti siitä miekallansa, / Kavahutti kalvallansa / Neien neljäksi palaksi, / Viieksi
vipaleheksi; / Pään mäkäsi mättähäksi, / Silmät suolle karpaloiksi, / Hiukset kuiviksi
kuloiksi, / Viilti korvat korpin syöä, / Lihan linnuille rakensi, / Rinnat leipoi
leipäsiiksi, / Nänniset kalakukoiksi, / Anopille antehiksi, / Kommin eukon
kositsoiksi. (Lönnrot 1982, 278.)

Kommin eukko on luonnollisesti tyytyväinen lahjasta, jota epäilee lapsensa lähettämiksi ja syö kalakukon hyvällä ruokahalulla: ”Antoi vävy kostitsoita¹⁴. / Emo syö ja kiittelevi: / ’Jo olen jotai syönyt, / Syönyt voita, syönyt kuuta¹⁵, / Syönyt lehmeä mahoja, / Syönyt karjua sikoa, / Ei tämän makehisia, / Vävyyn unen antehia, / Lapseni lähettämiä.’” (Lönnrot 1982, 278–279).

¹⁴ Tuominen, lahja

¹⁵ Kuu on tässä yhteydessä synonyymi voille

Joukosen kohtalosta ei kerrota mitään sen jälkeen, kun hän on antanut lahjat Kommin äidille, ei edes sitä onko hän sen jälkeen enää läsnä tilanteessa. Joka tapauksessa selvännäkijänkykyjä omaava orja¹⁶ kertoo Kommin äidille totuuden, kun tämä lupaa elättää häntä kahden vuoden ajan ilman työntekoa. Tämän jälkeen Kommin äiti itkee kolme päivää ja kuolee lopulta suruunsa.

Runo käsittelee kannibalismia, jota pidetään äärimmäisenä tabuna. Kannibalismiin on suhtauduttu tuomitsevasti kautta Länsimaisen kulttuurin historian. Siksi kannibalismin merkityksiä länsimaisessa kirjallisuudessa voidaan tutkia hyvin samanlaisista lähtökohdista riippumatta sen historiallisesta kontekstista – sen tabuluonne on säilynyt meidän päiviimme asti ja sillä voidaan olettaa olevan samanlainen kauhua herättävä merkitys myös esimodernina aikana kuin nykyaikanakin. Totesin jo johdannossa, että runon kannibalismin merkityksiä on tutkittu hyvin vähän ja aihetta on jopa ilmeisen tietoisesti vältelty. Tästä syystä keskityn itse kannibalismin merkitykseen ja analysoin sitä groteskin näkökulmasta. (Erkko 2021.)

Näen kannibalismin runossa ennen kaikkea nurinkääntämisen kautta. Hypoteesini on, että kannibalismilla käännetään groteskilla tavalla nurin erilaisia pyhiä arvoja. Näitä ovat esimerkiksi äidin ja lapsen suhde ja miehinen sankaruus. Runo vie myös makaaberin estetiikan äärimmilleen muistuttamalla ihmisen olevan pelkkää lihaa. Liha on makaaberissa estetiikassa mielletty vastenmieliseksi abjektioksi, mutta samaan aikaan liha on ruokaa. Runossa näin ollen ihminenkin on lopulta vain ruokaa, koska on lihaa. Runossa neito on myös lintujen ruokaa siinä missä äitinsä.

Oman lapsen syöttäminen tämän vanhemmille on ollut länsimaisen kirjallisuuden kansainvälisessä traditiossa äärimmäinen kosto antiikin ajoista lähtien. Väitän kuitenkin, että ”Joukosen nainen” ei suoraan sovi tämän tradition jatkeeksi, vaan siinä koston motiivi on

¹⁶ Runossa käytetään sanaa orja, mutta Suomen oloissa kyse on todennäköisesti renkiin tai piikaan verrattavasta henkilöstä, joka saa kuitenkin työstään ainakin nimellistä palkkaa. Kyse ei siis ole orjuudesta siinä merkityksessä kuin se tunnetaan esimerkiksi kolonialismin kautta. Orja sana on kansanrunoudessa varsin yleinen tässä merkityksessä, mm. *Kantelettaren* runossa ”Viron orja ja isäntä” käsitellään piian kurjaa asemaa – piika saa työstään nimellistä palkkaa, mutta erittäin huonoa ja isäntä on julma. Lopulta julma isäntä joutuu helvettiin kidutettavaksi ja piika pääsee taivaaseen.

monimutkaisempi. (Erkko 2021.) Analysoin groteskin koston tematiikkaa erityisesti luvussa 4.1. Näen että runossa groteskin koston tavoite on nurinkäntää ennen kaikkea tytön suvulle pyhiä asioita kammottavalla tavalla. Tulkitsen tytön suvulle pyhien asioiden nurinkäntämistä ennen kaikkea eläimiin liitetyn shamanistisen symboliikan kautta.

Tulkitsen runoa myös traumaattisen naurun näkökulmasta luvussa 4.2. Hypoteesini on, että itse kannibalismi, lihan syömisen hedonistinen nautinto, esitetään runossa lapsellisen naurettavana ja siksi sen groteskin naurun aspektit liittyvät esimerkiksi äidin käytökseen hänen syödessään tietämättään tyttärensä lihaa. Lihan syömisen hedonistinen nautinto on runossa myös selvästi eroottista ja se kytkeytyy groteskin ruumiillisuuteen ja abjektiteoriaan.

Näen runon traumaattisessa naurussa myös kaikuja esimodernin ajan kaskuista, jotka saattoivat olla hyvinkin väkivaltaisia ja joissa väkivalta usein oli nimenomaan sukupuolittunutta. Korhonen analysoi mm. esimodernin ajan ”äkäpussin kesytys” –motiivia äärimmäisen väkivaltaisissa kaskuissa, joissa mies pyrkii murtamaan naista. Näen, että ”Joukosen naisessa” on samoja väkivaltaisen eroottisia Aspekteja ja koko asetelmassa on nähtävissä myös kieroutunutta naurua. ”Joukosen nainen” ei kuitenkaan suoraan sovi myöskään Korhosen kuvaamaan traditioon. Pikemminkin sen voi ajatella vievän tradition erotisoidun väkivaltaisuuden ja koomisuuden äärimmilleen ja samalla nurinkäntävän sen hierarkioita. Runon voi nähdä kyseenalaistavan tämäntyyppisten kaskujen pohjimmiltaan moralistista asennetta, jossa miehellä on lopulta aina ylivalta naiseen nähden ja miehen väkivalta näyttäytyy tarinan sisäisessä maailmassa siksi oikeutettuna. Näin ei kuitenkaan ole ”Joukosen naisessa”, jossa väkivallalla on traagiset seuraukset. Perustelen väitettäni suomalaisten murhaballadien lajitutkimuksella ja samalla kontekstoin väitteen Suomen oloihin – Korhonen tutkii omassa artikkelissaan täysin eri kulttuuripiiriä. Tutkimusta suomalaisista murhaballadeista on toistaiseksi vähän. Suomalaisissa murhaballadeissa on kuitenkin nähty emansipatorisia, yhteiskunnallisesti kantaaottavia ja kapinallisia sävyjä jo keskiajalta lähtien (Kuusi 1963, 340). Näenkin ”Joukosen naisen” osana tämäntyyppisten kapinallisten murhaballadien jatkumoa, vaikka sen esitystavoista ei tiedetä juuri mitään, ei edes sitä, oliko kyseessä perinteisesti naisten laulama balladi vai ei. Alalla on vielä paljon tutkittavaa ja runsaasti jatkotutkimuksen mahdollisuuksia, joihin tämän tutkielman mitassa on mahdotonta pureutua syvemmin.

4.1 Groteski kosto

Tässä luvussa analysoin ”Joukosen naisen” kannibalismia groteskin koston tematiikan kautta. Näen groteskin koston runossa pohjimmiltaan tekopyhänä kostona, joka kumpuaa abjektisesta itseinhosta. (Erkko 2021.) Analysoin koston groteskisuuutta kytkemällä runon kansainväliseen perinteeseen, jossa kannibalismi on koston väline.

Kuusi (1980, 254) on yhdistänyt ”Joukosen naisen” suoraan *Thyesteen pitoihin*. Kyseessä on antiikin ajan näytelmä kahden veljeksien syvästä vihanpidosta ja valtataistelusta. Tämä johtaa kammottavaan lopputulokseen: toinen veljeksistä murhaa veljensä lapset ja syöttää ne veljelleen. Tällainen kostomotiivi on antiikin Kreikan tarustossa varsin yleinen. Proknen ja Filomelan tarinassa oman lapsen syöttäminen pahantekijälle on myös äärimmäinen kosto. Tarinassa Prokne ja Filomela ovat sisaruksia. Proknen aviomies raiskaa Filomelan, sulkee tämän torniin ja uskottelee kaikille hänen kuolleen ja leikkaa hänen kielensä irti, jotta tämä ei voi kertoa asiasta. Filomela kuitenkin kutoo seinävaatteen, josta Prokne arvaa sisarensa kohtalon. Kostoksi sisarensa kohtalosta Prokne surmaa pariskunnan yhteisen pojan ja syöttää hänet miehelleen. Mies saa tietysti tietää vasta jälkikäteen mitä herkullinen lihapata sisälsi. Mies yrittää tappaa sisarukset, mutta jumalat eivät salli sitä. Sen sijaan jumalat muuttavat kaikki kolme linnuiksi – tai joissakin versioissa vain sisarukset. Tarinasta on monia versioita, joista tunnetuin on Oviduksen. (Henrikson 2004, 307.)

Omien lasten syöttäminen on yleinen kostonkierteen huipentuma myös renessanssin ajan kirjallisuudessa. Hyvänä esimerkkinä tästä toimii Shakespearen (1564–1616) näytelmä *Titus Andronicus* (n.1593). Näytelmässä goottikuningatar Tamoran ja Titus Andronicuksen vihanpito alkaa, kun tämä ylpeä sotaherra polttaa kuningattaren vanhimman pojan elävältä uhrilahjaksi ja päättyy siihen, että Titus Andronicus lopulta syöttää Tamoralle tämän jäljelle jääneet pojan piiraan seassa. Sitä ennen pojat raiskaavat Titus Andronicuksen tyttären Lavinian ja leikkaavat hänen kielensä irti. Näytelmä viittaaakin näin suoraan Proknen ja

Filomelan tarinaan, sillä Lavinia kertoo julmasta kohtelustaan kyseisen myytin avulla. Lopussa kaikki kuolevat. (Shakespeare 2007, 139–165).

Näiden tarinoiden yhteys ”Joukosen naiseen” vaikuttaa ensisilmäyksellä selvältä. On erityisen kiinnostavaa miten samanlaisin sanakääntein *Titus Andronicus* -näytelmässä kerrotaan kannibalismista kuin ”Joukosen naisessa”. (Erkko 2021.) Nimihenkilö Titus Andronicus kertoo Tamoralle: ”Why, they are both baked in that pie; Whereof their mother daintly had fed, Eating the flesh that she herself had bred.” (Shakespeare 2007, 164) Orja taas kertoo ”Joukosen nainen” -runossa Kommin äidille: ”Söit sä tissit tyttäresi/söit nannit oman sikiön / jota kauan kasvattelit / itse rinnalla imetit.” (Lönrot 1982, 279).

”Joukosen nainen” ei kuitenkaan ole tyypillinen kostotarina, jossa kannibaaliksi tekeminen olisi kosto yhtä suuresta julmuudesta tai pitkän vihanpidon seurausta. Edellä mainituissa tarinoissa kosto on kyllä julma ja kohtuuton ja usein myös viattomat osapuolet kärsivät siitä. Silti se ei ole groteski kosto. (Erkko 2021.) Esimodernissa maailmankuvassa julmienkin ruumiillisten rangaistusten kuitenkin ajateltiin pohjimmiltaan palauttavan tasapainoa, jos rangaistus oli suhteessa alkuperäisen teon julmuuteen. Esimerkiksi 1800-luvulle asti paljon käytetty teilyöränä tunnettuun mestausmenetelmään liittyi jo symboliikan tasolla järjestyksen palauttaminen. Puisen kehikon pyöreä muoto symboloi kosmista järjestystä, jota rikollinen oli uhannut. Rangaistuksella palautettiin tämä järjestys. (Lehikoinen 2011, 72–73.) Tästä näkökulmasta on loogista, että myös esimodernissa kirjallisuudessa näkyy pohjimmiltaan sama maailmankuva: omankädenoikeudenkin voi ajatella palauttavan tasapainoa, mikäli kosto on suhteessa alkuperäisen teon julmuuteen. Tästä näkökulmastakin tämäntyyppisissä tarinoissa kosto on tarinanmaailmassa jos ei nyt oikeudenmukainen niin ainakin perusteltu ja rationaalinen traagisuudesta ja kauheudestaan huolimatta. Groteski kosto taas ei voi olla rationaalinen. Kauhun ja naurun rajoilla liikkuvana lajina groteski on määritelmällisesti järjen kriisi, jossa moraalit ja tutut ja turvalliset asiat kääntyvät nurin. Groteskin koston on siis tarinamaailmassakin oltava järjetön ja absurdi, muuten se ei voi olla luonteeltaan groteski. Groteski kosto edustaakin kaaosta ja tasapainon horjuttamista. (Erkko 2021.)

Tämäntyyppinen kostomotiivi on nähtävissä esimerkiksi *Decameronen* (1350–1353) yhdessä tarinassa. Siinä mies kostaa vaimonsa petoksen syöttämällä vaimolleen tämän rakastajan sydämen. Vaikka vaimo pettää miestään ja esimodernissa maailmassa avioliittoa pidettiin pyhänä, tarina on silti kehystetty traagisena rakkaustarinana ja siinä asetutaan rakastavaisten puolelle. Miehen teko myös esitetään täysin mielettömänä ja kohtuuttomana. Tätä korostaa tarinan loppu, jossa rakastavaiset saatetaan samaan hautaan surevien omaisten saattamana ja mies pakenee ymmärrettyään mitä on tullut tehneeksi. (Boccaccio 1983, 245–247.)

”Joukosen nainen” menee absurdissa kostossaan kuitenkin vielä pidemmälle. Erityisesti Kommin suvulle kostaminen näyttäytyy groteskilla tavalla järjettömänä. Paradoksaalisesti Joukosen koston syy Kommin suvulle on se, että hän sai mitä halusikin. Tältä pohjalta tulkintani on, että runon sisäisessä maailmassa kostolla pyritään rikkomaan tasapaino ja luomaan kaaosta vihamieliseen maailmaan kayserilaisen groteskin mekanismien mukaisesti. (Erkko 2021.) Kayserilaiselle groteskille tyypillinen yllätyksellisyys ja äkillisyys näkyy kenties runoista selkeimmin juuri ”Joukosen naisessa”. Joukosen teko on täysin absurdi, äkillinen ja luonnoton. Kayserilaisen groteskin tapaan teko myös tulee täysin yllättäen. Kayserilainen groteski on luonteeltaan ennen kaikkea elämän ja muuttuneen maailman pelkoa, mutta myös mahdottomuutta elää muuttuneessa maailmassa (Kayser 1963, 184–185).

Väitän, että Joukonen kääntää kostollaan nurin tytön suvun ja avioliittoon liitettyjä pyhiä arvoja. Kiuru (1991, 64) tulkitsee runon kääntävän nurin kosintarunoja, joissa esitellään samanistinen rituaali. Tässä rituaalissa sulhanen liitetään morsiamen sukuun syöttämällä tälle osia suvun toteemieläimen ruumiista. Toteemieläinten syömisen kautta sulhanen ottaa itselleen uuden sukuidentiteetin. Kiuru tulkitsee runossa luetellut eläimet eli koiran, karhun ja suden naisen suvun toteemieläimiksi ja niiden edustavan naisen kaipuuta oman sukunsa luokse. Joukosen kosto siis tekee kauheaa pilkkaa rituaalista, jolla pyhä avioliitto sinetöidään. Pyhien arvojen nurinkääntäminen taas on klassinen groteskin keino, kuten olen aiemmin useaan otteeseen todennut.

Toteemieläinten merkitys onkin runossa mielenkiintoinen. Eläimet eivät vaikuta sattumanvaraisesti valituilta. Esimerkiksi karhu ja koira ovat suomalaisessa kansanuskossa käsitetty tietäjän apuolentoiksi, jotka ovat kotoisin Tuonelasta. Tietäjän mustaan koiraan on liitetty uskomuksia pirusta ja sen on myös ajateltu vartioivan Tuonelan portteja. Sen tunnettu vastine on kreikkalainen Kerberos. (Siikala 2019, 199.) Karhu taas on pyhä eläin, metsänkuningas, jonka kunniaksi on vanhastaan Suomessa järjestetty suuria peijaisia, joissa karhun hengen on uskottu palaavan taivaalle jumalaksi (Klementtinen 1999). Karhun on kansanrunoudessa sanottu myös syntyneen suoraan Kristuksesta: ”Missäs on ohto ristit[tynä], / Kar[vajalka kastettuna] ? / Pyhän virran pyört[ehessä], / Itse Ristus ristimässä, / Luojan lapset lautamiessä.” (SKVR II 974. Kolatselkä.) Suden syntysanat kansanrunoissa taas valaisevat suden merkitystä. Suden synnyttäjä on ”Portto pohjolan emäntä” (SKVR VI2 5455. Savoranta. Lilius, L. n. 69. --1888.) Olen edellisessä luvussa analysoinut Pohjolaan liitettyjä myyttisiä merkityksiä ja todennut Pohjolan yhdistetyn mielikuvissa Tuonelaan. Suteen liitetään myös kristillisiä, pyhiä merkityksiä. Esimerkiksi eräässä kansanrunossa suden mainitaan syntyneen suoraan Neitsyt Mariasta ja hänen pudottamistaan helmistä: ”Neitset Moarii emone, / Puhas muor muuvvolline, / Ol' tuo kirkolt' tuleva, / Kappelista kaihottava: / Hyörähytt' helmajaa, / Pyörähytt' p -ttää. / Helmi helmasta putoś. / Tuosta siit sutta kasvo, / Siittä kasvo karva-jalka.” (SKVR V2 2653. Lemp. Mäkienk. Alava 577. 94.)

Mielenkiintoista on myös se, että kun Joukonen on tappanut tytön hän syöttää tämän korvat korpille. Korppi on käsitetty Pohjan akan sielunlintuna (Siikala, 2019, 203). Samaisen Pohjan akan voi tulkita synnyttäneen naisen toteemieläimen suden. *Kalevalassa* Pohjan akka vastaa Louhea. Korpin syntysanat taas luonnehtivat korppia näin: ”Konnan korppi, Lemmon lintu/ (-) Lennä#1 tuonne, Lemmon#1 lintu / lennä, tuonne leyhyttele / pimiähän Pohjolahan.” (SKVR VII5 loitsut 3645. Ilomantsi. Ahlqvist B, n. 335. -46.)

Lempo-sanan merkitys on kiinnostavan kaksijakoinen. Lempo on tunnettu esikristillinen kirosana, jolla viitataan jonkinlaiseen pahaan henkeen. Sen on arveltu merkitsevän alun perin myös tulenliekkiä. Sen on tulkittu viittaavan myös lempeen ja nimenomaan

eroottisluontoiseen lempimiseen. (Kulonen 1999.) Korpin voi siis runossa tulkita edustavan ambivalenttia olentoa – samaan aikaan tulista lempeä, että pahaa henkeä. Ottaen huomioon, että Joukonen syöttää korpille morsiamensa, lempo-sanana moninaiset merkitykset sopivat runon symboliikkaan erinomaisen hyvin.

Pyhien arvojen nurinkääntämisen näkökulmasta eläinsymboliikka tuo runoon kokonaan uuden tason. Koko tilanteesta paistaa kauhea groteski ironia: Neito haluaa päästä takaisin sukunsa luokse, joten Joukonen syöttää hänen ruumiinsa eläimelle, joka yhdistyy Tuonelaan, kuten hänen oman sukunsa toteemieläimet, ja sen jälkeen syöttää neidon rinnat hänen äidilleen. Neidon toive siis omalla hyvin kieroutuneella tavallaan toteutuu, mutta lopputulos on kammottavan groteski. Juuri tässä kiteytyy koko runon koston paradoksisuus ja tekopyhyys. Voisi ajatella, että Joukonen kostaa groteskilla tavalla sen, että sai mitä halusikin, antamalla myös morsiamelleen sen, mitä tämä pyytää – eli päästää hänet sukunsa toteemieläinten luokse.

Väitän, että ”Joukosen nainen” kääntää näin nurin myös miehistä sankari-ihannetta. Joukosen idea sankaruudesta ja tavoitteista, joita hän voi sankaruudellaan saavuttaa, kääntyy groteskilla tavalla nurin. Joukonen tekee kaiken oikein ja suoriutuu kaikista yliluonnollisista koetuksista, mutta silti neito ei haluakaan häntä. Maailma muuttuu Joukosen näkökulmasta vihamieliseksi ja vieraaksi kayserilaisen groteskin mekanismin mukaisesti ja tämä on kostettava hyökkäämällä sen maailman pyhiä arvoja kohtaan. Ennen kaikkea Joukonen hyökkää äitiyttä ja naiseutta vastaan, koska kaaokseksi muuttuneessa maailmassa pyhä on rikottava. (Erkko 2021.)

Miehisen koston näkökulmasta ”Joukosen naisessa” erityisen kiinnostavaa se, että Joukonen ei paljasta Kommin äidille itse, mitä tämä on syönyt. Kannibalismia käsittelevissä kostotarinoissa tyypillisesti juuri hetki, kun asia paljastetaan, on koko koston huipentuma ja äärimmäisen merkittävä. Titus Andronicus, petetty aviomies Decameronessa, Prokne – kaikki kertovat itse uhrilleen, mitä nämä ovat syöneet. Juuri tällä hetkellä heidän kostonsa muuttuu täydelliseksi ja saavuttaa päätepisteensä. Näin ei kuitenkaan ole ”Joukosen naisessa”. Runo ei kerro Joukosen kohtalosta mitään sen jälkeen, kun hän vie piirakat anopilleen. Orja paljastaa

äidille asian vasta jälkikäteen tilanteessa, jossa Joukosen ei voi tulkita olevan enää edes läsnä. Joukosen kosto ei siis saa hänen omasta näkökulmastaan täyttää täyttymystä. Joukonen ei lopulta uskalla kohdata tekonsa seurauksia, ja hän näyttäytyykin tradition kontekstissa pelkurimaisena miehenä, joka ei lopulta kykene viemään kostoaan loppuun asti. Sen sijaan hierarkiassa alempiarvoisen orjan on tehtävä se hänen puolestaan, jotta kosto lopulta toteutuu tarkoituksenmukaisesti. Runon maailmassa on erittäin merkittävää, että ilman orjan paljastusta Joukosen kosto ei koskaan toteutuisi, koska Kommin äiti ei koskaan saisi tietää tyttärensä kohtalosta ja eläisi elämänsä onnellisena loppuun asti kuvitellen, että Joukonen on hyvä mies hänen tyttärelleen ja hän on yksinkertaisesti syönyt elämänsä parhaan aterian. Joukonen ei siis tavallaan selviä viimeisestä koetuksestaan, eikä näin ollen saa kostostaan tyydytystä. Lopputuloksena koko Joukosen kosto näyttäytyy tragikoomisena ja entistäkin järjettömämpänä.

Runon kannibalismien voi tulkita myös kääntävän nurin raskautta groteskilla tavalla. Tytär joutuu kirjaimellisesti takaisin äitinsä sisälle, mutta väärällä tavalla. Tämä tuottaa äidissä kehokauhun äärimmäisen tunteen ja abjektion, jonka seurauksena koko maailma muuttuu vihamieliseksi. Lopulta on parempi kuolla kuin elää tuossa vihamielisessä maailmassa. Runossa on korostetun paljon raskauteen liitettyjä metaforia. Kannibalismista kertova orja puhuu ”sikiöstä”, vaikka kyse on naimaikäinen, aikuinen tytär. Rinnat myös yhdistetään suoraan äidin omaan imetykseen, kuten olen edellä todennut. Äitiyden syvin olemus siis päätyy kammottavalla tavalla häväistykseen. Rinnat edustavat myös suvun hedelmällisyyttä – äiti syö rintojen mukana symbolisesti omatkin mahdollisuutensa tulla isoäidiksi, eikä suku enää jatku. Lapsen ruokkimiseen tarkoitettut rinnat myös alennetaan kammottavalla tavalla äidin ruuaksi. Tällainen äärimmäinen ruumiin halveksunta on helppo liittää myös makaaberin traditioon. (Erkko 2021.)

Kannibalismien voi nähdä primaarisena kuvana: rintaa imevä vauva voidaan nähdä lihanhimoisena ja kannibalismien metaforana. Kannibalistiset metaforat liittyvät korostetun paljon lapsen maailmaan: lapset syövät vauvojen muotoisia karkkeja tai leipovat ihmisten näköisiä piparkakkuja. (Sceats 2000, 33.) Raskauskahu on myös yksi kehokauhun alalaji.

Siinä pyhimmistä pyhin, äidin ja lapsen suhde tehdään jollain tapaa kammottavaksi ja vieraaksi. Sisällä kasvava olento ei raskauskauhussa olekaan enää oma. (Kelosaari 2018, 37.)

Tulkintaa tukee myös se, että syödessään tyttärtään äiti mainitsee erikseen syöneensä mahoja eli lisääntymiskyvyttöntä lehmää, ja mainitsee sen olleen äärimmäisen herkullista. Lisäksi äiti kertoo syöneensä karjua sikaa eli leikkaamatonta urosta. Silti oman tyttären rinnat ovat äidin suussa vielä herkullisemmat. Tilanteen groteski ironia huipentuukin syömisessä juuri äidin syömien eläinten lisääntymiskyvyn korostamiseen ja vastakkainasetteluun. Maho lehmä edustaa tavallaan kammottavalla tavalla äitiä itseään ja karju sika tämän äärimmäistä maskuliinista vastakohtaa.

Makaaberissa traditiossa liha (*Flesh*) nähdään abjektina. Se edustaa kaikkia ihmiselämän negatiivisia piirteitä, uhmaa järjestystä ja häiritsee ihmisen identiteettiä. Lihaan liitetty abjektio onkin makaaberissa traditiossa representoitu pysyvänä itseinhon tilana. Liha edustaa ikään kuin yksilön vääristynyttä peilikuvaa ja sen perimmäinen kuvotus liittyy juuri tähän. Liha uhkaa minuuden rajoja, se on hallitsematon, groteski ja vieras voima, joka ei tunnista edes kuolemaa sokeassa nautinnonhalussaan. (Kallionsivu 2005, 126–131.)

Lihan voi tulkita tässä olevan äidin syömää tyttärensä lihaa. Kannibalismiin liittyy abjektinen inho juuri siksi, että se on liian lähellä. Silti liha edustaa toiseutta, ruokaa. Äidin nautinnonhaluinen, sokea liha taas ei tunnista kuolemaa. Äiti ei ymmärrä, mitä syö vaan nautiskelee tyttärensä lihasta hyvällä ruokahalulla. Hedonismi on sokea, kunnes totuus paljastuu. Tämän jälkeen abjektiin liittyvä inho on liian suuri kestettäväksi ja äiti kuolee itkettyään kolme päivää. Ennen kaikkea äidin osalta maailma kääntyy myös nurin, kuten edellä esitin. Tyttären syömisestä jälkeen äidillekään mikään ei ole enää niin kuin ennen. Ainoa mahdollinen loppu on kuolema, koska minkään niin absurdin kanssa ei voi elää. Äiti kuolee kirjaimellisesti suruun ja murheeseen. Kayseria mukaillen perheen harmonia on lopullisesti rikottu, eikä sitä pelasta enää mikään. Maailma on muuttunut kahden henkilön osalta kokonaan toiseksi ja vieraaksi.

4.2 Traumaattinen nauru ja groteski erotiikka

Tässä luvussa käsittelen kannibalismia traumaattisen naurun ja groteskin eroottisen ruumiillisuuden kautta. Väitän, että syöminen on runossa vahvasti seksuaalista toimintaa. Olen jo edellä liittänyt äidin syömiin rintoihin hedelmällisyyden ja lisääntymisen merkityksiä, mutta tässä luvussa keskityn eroottiseen aspektiin rintojen syömisessä. Olen edellisessä luvussa analysoinut lihallisuuden sokeaa nautinnonhalua makaaberin tradition näkökulmasta. Tässä luvussa väitän, että syöminen sokea hedonismi on vahvasti seksuaalista ja siihen voi liittää myös traumaattisen naurun aspekteja.

Äidin käytöksestä hänen syödessään tytärtään tulee groteskin koominen vaikutelma. Maria Tatarin (1991, 215) mukaan kansansatuihin perustuissa Grimmin saduissa väkivaltaisuus on hauskaa aikuisten absurdin ja lapsellisen käytöksen vuoksi. Esimerkiksi Tatar nostaa Grimmin sadun ”Von dem Machandelboom”¹⁷ (1812). Kyseisessä sadussa isä syö tietämättään oman poikansa lihakeiton seassa ja syödessään käyttäytyy yltiöpäisen lapsellisesti. Hän esimerkiksi viskoo luita nurkkaan, eikä suostu antamaan keitosta kenellekään muulle. Sadussa kammottava kohtaa hilpeyden groteskillalla tavalla.

Ihmislihan syömiseen liittyvä liioiteltu kulinaristinen hedonismi on kannibalismin kuvauksessa toistuva motiivi silloin, kun liharuuan syöjä ei tiedä, mitä on tullut syöneeksi. Esimerkiksi *Titus Andronicus* näytelmässä goottikuningattaren syömistä kuvataan sanalla ”daintily”, joka assosioituu erityisen hienon gourmet-ruuan syömiseen.¹⁸ Myös *Decameronen* tarinassa korostetaan sitä, miten vaimo pitää lihapadasta ”niin paljon, että söi sen kaikki.” (Boccaccio 1983, 247). Sama toistuu myös ”Joukosen naisessa”, rikas nainen, joka kehuu syöneensä oman aikansa mittapuulla epäilemättä kalliita ruoka-aineita ei ole koskaan syönyt mitään niin herkullista kuin oman tyttärensä rinnat.

¹⁷ Suom. ”Kataja” tai ”Satu omenapuusta”

¹⁸ Dictionary.com määrittelee sanan merkityksen näin: ”In a way that shows fine or delicate manners or tastes: *She'd been nibbling daintily on a sparerib; now she dabbed her lips with a napkin.*”

Leena Romun (2018, 169) mukaan syömisen hedonistinen nautinto voidaan ymmärtää hyvinkin eroottisena. Suomen kielessä on huomattavan paljon seksuaalisesti latautuneita ilmaisuja toisen keholla herkuttelusta tai seksuaaliseen himoon on liitetty nälkää. Ruokaan liitetyt aistinautinnot on usein myös kuvattu orgastisina. Myös englannin kielessä ”eat me”, on usein käytetty suuseksin yhteydessä (Sceats 2000, 33).

Syömisen ja seksuaalisen nautinnon yhteys voidaan ”Joukosen naisessa” nähdä inestisenä metaforana. Abjektiteorian mukaan vasikan valmistus sen äidin maidossa on silkan kulinarismien vuoksi tehty pyhäinhäväistys ja inestin metafora (Kristeva 1982, 105). Merkillepantavaa seksuaaliluontoisessa syömisessä on kuitenkin se, että äiti ei tiedä, mitä syö ennen kuin orja paljastaa sen hänelle, kuten olen edellä jo todennut. Sama kaava toistuu kansanrunoissa, jotka käsittelevät inestiä – useimmiten veli viettelee tietämättään siskonsa ja asia selviää vasta aktin jälkeen. Tunnetuin esimerkki tämäntyyppisestä runoaihelmasta on *Kalevalan* Kullervo-runon, jossa Kullervo viettelee oman sisarensa. Kupiainen (2011, 196–197) toteaa, että inestinen häpeä jäisi kokonaan tapahtumatta, mikäli sukulaissuhteet eivät selviäisi. Samalla tavalla kannibalismista syntyvä abjektio jää kokematta, jos totuutta lihan alkuperästä ei saa koskaan kuulla (Erkko 2021).¹⁹

Joukosen voi ajatella pyrkivän tahrimaan Kommin suvun kannibalismilla (Erkko 2021). Mutta samaan kannibalistiseen aktiin liittyy ilmeisen tietoinen seksuaalinen metafora. Juuri rintojen syöttäminen on tästä näkökulmasta erittäin merkillepantavaa. Joukosen voi ajatella pyrkivän tahrimaan Kommin suvun siis sekä inestillä että kannibalismilla. Inestimetäfora nousee esiin myös kohtauksessa, jossa Joukonen on tappamassa Kommin tytärtä. Kohtauksessa on selviä viittauksia Kullervo-runoon. Kullervo-runossa kohtauksessa, jossa Kullervo aikoo tappaa itsensä, hän kysyy miekaltaan: ”Tokko tuon tekisi mieli/syöä syyllistä lihoa/viallista verta juoa.” Joukonen kommunikoi miekkansa kanssa samaan tapaan, kun hän ottaa miekkansa orren

¹⁹ Esimerkiksi aiemmin mainitussa Grimmin sadussa ”Von dem Machandelboom” isä ei saa koskaan tietää, että on syönyt oman poikansa. Sadun lopussa poika herää henkiin ja perheen idylli säilyy rikkumattomana, koska totuutta ei koskaan paljasteta isälle itselleen ainakaan tavalla, jonka isä ymmärtäisi.

päästä. Hän kysyy miekaltaan: ”Syötkö liikoja lihoja/Juotko verta joutavata?” Molemmissa säkeissä tulee esiin nimenomaan veri ja liha, joita miekka syö tai juo. Molemmissa myös veri on jollain tapaa tahriintunut ja sen voi tulkita viittaavan inestiin. Joukosen matka kotiin uuden morsiamensa kanssa muistuttaa hyvin paljon Kullervon matkaa sisarensa kanssa reessä. Kohtauksessa on jopa täsmälleen samoja säkeitä. Molemmissa kohtauksissa toistuvat säkeet ”Ajoa kahattelevi/ Noilla Pohjan kankahilla / Lapin laajoilla rajoilla.”

Roininen (2000, 66–67) analysoi pro gradussaan ”Sisaren turmelus” -runoa liminaalisuuden näkökulmasta. Inestinen teko tapahtuu liminaalisessa tilassa – jäällä eli veden päällä. Rimpisen mukaan runon vesielementti yhdistyy suoraan Tuonelaan. Sisar, jonka kanssa veli tietämättään makaa on siis oikeastaan Tuonelasta kotoisin. Liminaalisuus korostaa teon häpeällisyyttä. Myös ”Joukosen naisessa” neito yhdistyy toteemieläimiensä kautta suoraan Tuonelaan, kuten olen edellä todennut. Inesti on runossa siis läsnä vähintään metaforisella tasolla ja se kytkeytyy seksuaalisuonteiseen syömiseen groteskilla tavalla.

Runon toinen versio ”Hekon laulu”, jonka nostin esiin johdannossa, taas sisältää huomattavasti enemmän seksuaalisen vallan merkityksiä. Hekolle ja runossa nimettömänä esiintyvälle miehelle tulee riita, koska Hekon miekka on pidempi ja komeampi. Tästä kiivastuneena mies surmaa naisen ja syöttää tämän rinnat neidon isälle. Miekkaa on vanhastaan tavattu pitää maskuliinisuuden ja miehisen voiman symbolina, jota ei yleensä annettu naiselle. Miekkaan on liitetty myös fallossymboliikkaa. Tätä kautta mittelöä voidaan pitää hyvin eroottisluontoisena.

Korhosen (2001, 138–150) mukaan Uuden ajan alun väkivaltavihteessä korostui myös sukupuolten välinen hierarkia. Tässä hierarkiassa ihanteellisesti mies oli perheen pää, jonka kuuluikin kouluttaa naisesta alistuva – tarvittaessa väkivallalla. Väkivalta nähtiin myös kaskujen aiheena ja sitä kautta hauskana. Joissakin väkivaltavihteellisissä tarinoissa myös kauhu ja nauru yhdistyivät. Niillä oli selvästi viihteellinen aspekti, samaan tapaan kuin nykypäivänäkin. Naisiin kohdistuva väkivalta näissä kaskuissa on nähty myös sadistisen eroottisena – Korhonen puhuu jopa pornografisuudesta samassa asiayhteydessä. Näissä tarinoissa naisen ruumiiseen kajoaminen on miehen tapa opettaa naiselle paikkansa ja sitä voi pitää maskuliinisena tapana vastata naisen verbaaliseen herjaan. Naisen nalkuttaminen

nähtiin alentavan miehen arvovaltaa. Kuitenkin tällaisten tarinoiden lopussa nainen tyypillisesti alistuu miehen valtaan lopulta ja tarinoiden sisäisen moraalin mukaan väkivalta naista kohtaan on oikeutettua kurinpalautuksena.

”Hekon laulun” voi ajatella varioivan tämäntyyppistä äkäpussitematiikkaa, mutta se menee siinä huomattavasti pidemmälle – miehinen häpeä nimittäin johtaa naisen kuolemaan. Kärjistämällä lajityypin väkivallan äärimmäisyyksiin se kääntää sitä myös groteskilla tavalla nurin. Runo esittää naiseen kohdistuvan väkivallan hyvin kammottavassa valossa ilman varsinaista moraalista opetusta. Se ei myöskään oikeuta väkivaltaa millään toisin kuin äkäpussikaskuissa on tapana tehdä. Näen myös, että nauru on ennen kaikkea traumaattista naurua – nurinkääntävää, mutta samaan aikaan kammottavaa ja melankolista. Väkivaltaan syyllistyvä mies näyttäytyy runossa tragikoomisena hahmona, joka ei kykene alistamaan naista valtansa alle.

Uuden ajan väkivaltakaskujen julmasta huumorista poiketen nähdäkseni sekä ”Hekon laulussa” että ”Joukosen naisessa” sympatiat ovat vahvasti uhriksi joutuneiden naisten puolella ja naurun kohteeksi joutuu mies, joka näyttäytyy kostonsa kautta sääliävinä, kuten olen aiemmassa luvussa analysoinut. Suomalaisissa murhaballadeissa on jo keskiajalta lähtien nähty emansipatorisia ja kapinallisia sävyjä, kuten luvun johdannossa totesin. Monet suomalaiset murhaballadit ovat juuri naisten yhdessä laulamia ja niissä on suhtauduttu hyvin kriittisesti miesten harjoittamaan väkivaltaan tai petoksiin. Esimerkiksi *Kantelettaressa* julkaistussa, jo keskiajalta lähtöisin olevassa runossa ”Miehentappajaneito” Kaisa-niminen nainen surmaa häntä ahdistelevan miehen ja kun häntä syytetään teosta, hän toteaa ensinnäkin, ettei ole tehnyt mitään väärää ja lahjovansa lautamiehet, jos täytyy. Samantapainen kannanotto löytyy niin ikään *Kantelettaressa* julkaistusta runosta ”Lohikäärme ja neito”, jossa neitojoukko aikoo surmata petollisen, mahdollisesti myös seksuaalista väkivaltaa tehneen miehen. Kuningas kuitenkin puuttuu peliin, ja joukon johtaja aiotaan rangaistukseksi syöttää lohikäärmeelle. Lohikäärme kuitenkin säälii neitoa ja kieltäytyy. Runossa on helppo nähdä myös groteskia ironiaa: vain satuolento antaa naiselle oikeutta.

”Joukosen naisen” esitystavoista ei tiedetä tarpeeksi, jotta sitä voisi pitää välttämättä juuri naisten laulamana runona. Kuitenkin runossa korostuu nuoren, avioon menevän tytön ja hänen äitinsä näkökulma. Joukosen naisessa on hyvin huomiota herättävää se, ettei siinä ole Joukosen lisäksi muita miehiä. Ei ole täysin selvää, kuka Kommi antaa Joukoselle koetukset, mutta kosto kohdistuu nimenomaan tytön äitiin, joten voisi olettaa, että myös tytön äiti antaa Joukoselle koetukset. Tästä näkökulmasta sen voi tulkita samantyyppisten naisten laulamien runoperinteen jatkajaksi.

5 Johtopäätökset

Olen käsitellyt pro gradu -tutkielmassani groteskia suomalaisessa kansanrunoudessa kolmen erittäin vähälle huomiolle jääneen runon kautta. Keskeinen hypoteesini oli, että tutkimissani runoissa on aivan omanlaisensa groteski maailma, joka toimii ikään kuin vääristyneenä peilinä todelliseen maailmaan. Tutkin tätä väitettä pääosin kayserilaisen groteskin teoriapohjan kautta ja totesin sen pitävän paikkaansa.

Groteskin tutkimus on kansanrunouden alalla vielä suhteellisen uusi tutkimusala, jota on tutkittu laajemmin lähinnä pro-gradu-tasolla. Kansanrunoutta on myös tutkittu kirjallisuustieteellisillä metodeilla yllättävän vähän. Tästä näkökulmasta poikkitieteellinen tutkimukseni tarjoaa uutta tietoa niin kansanrunouden tutkimukseen kuin groteskin tutkimukseenkin.

Tutkimukseni osoittaa, että groteskin teoriakehitys sopii erinomaisesti etenkin sellaisen kansanrunouden tutkimukseen, joka ei sovi yleiseen käsitykseen ”hyvästä mausta”. Se on sopiva väline nostaa esiin runoja, jotka ehkä tästä syystä ovat jääneet aiemmin pimentoon ideologisista syistä. Tutkimuksessani keskeinen teoriapohja on nimenomaan paljon kritisoitu Kayserin teoria vihamieliseksi muuttuvasta maailmasta. Valitsin tämän teoriapohjan osoittaakseni, että Kayserin käsitys groteskista soveltuu erinomaisesti myös ei-moderniin aineistoon toisin kuin Kayserin keskeiset kriitikot Bahtin ja McElroy väittävät.

Tutkimukseni todistaa, että myös kansanrunoudessa on nähtävissä subjektiivisen groteskin sisäänpäin kääntyneitä piirteitä ja runojen kauhu voi liittyä myös pääosin yksilön omaan

ahdistukseen ja subliimiin kauhuun ilman että selvästi yliluonnollista elementtiä olisi nähtävillä. Kayserilaisen groteskin rinnalla olen hyödyntänyt makaaberin käsitteistöä. Juuri makaaberin traditio sanoittaa nähdäkseni sitä, että groteski ei ole millään tavoin uusi ilmiö – pikemminkin se keksitään aina uudestaan ja se elää oman aikansa tabujen mukana.

Tutkimukseni tuo uutta myös groteskin tutkimukseen. Se osoittaa, että Bahtinin teoria folkloresta groteskin pohjana toimii käytännössä. Tutkimukseni osoittaa myös sen, että kansanrunoutta ja miksei muutakin folklorea on täysin relevanttia tutkia groteskin teorian kautta.

Vaikka en suoraan tutkimuksessani sovellakaan Bahtinin teoriaa, vaan olen jopa poleemisesti osittain sitä vastaan, Bahtinin teoria folkloresta groteskin juurina on silti tutkimukseni mukaan pätevä. Tämä tukee aiemmin esittelemääni väitettä siitä, että groteski keksitään aina uudestaan ja se elää ajan mukana. Groteskin erottelu moderniin ja ei-moderniin on myös tutkimukseni valossa osoittautunut keinotekoisesti – aineistoni perusteella samat mekanismit ovat nähtävissä sekä modernissa että ei-modernissa groteskissa.

Tietenkään näin pienen aineiston perusteella ei voi tehdä yleispäteviä johtopäätöksiä. Kuitenkin se antaa osviittaa siitä, että tutkittavaa riittää ja avaa keskustelua uuteen suuntaan sekä folkloristiikan että kirjallisuustieteen tieteenalalla. Poikkitieteellisenä tutkielmana tutkimukseni avaa myös uusia mahdollisuuksia tieteenalojen väliselle yhteistyölle. Perinteisesti kirjallisuustiede ja folkloristiikka on käsitetty kenties liiankin erillisinä, vaikka monet tutkijat ovat osoittaneet, että monitieteinen lähestymistapa auttaa myös lähestymään aineistoja uudesta näkökulmasta. Esimerkiksi folkloren ja groteskin suhde on erittäin mielenkiintoinen jatkotutkimuksen paikka, jossa riittää vielä huomattavasti työskarkaa – pöytä on niin sanoakseni lähestulkoon tyhjä ainakin suomalaisen groteskin tutkimuksen kentällä.

Tutkimukseni yhtenä tarkoituksena on ollut myös nostaa esiin runoja, jotka ovat kansanrunouden tutkimuksessa jääneet sivuosaan. Yllättävää on se, että kaksi runoistani ovat Kantelettaressa, mutta silti niitä on tutkittu laajemmin hyvin vähän. Kanteletar on itsessäänkin jäänyt yllättävän usein tutkimuksessa Kalevalan varjoon. Jokainen tutkija arvottaa omalta osaltaan sitä, mitä on tutkimuksen arvoista ja mikä ei, siksi tutkimuksessa on tärkeää nostaa

esiin myös aineistoa, joka on aiemmin jäänyt siinä paitsioon. Näin kuva kansanrunoudesta laajenee sitä mukaa kun uutta tietoa siitä saadaan.

Olen tutkimuksessani luonut myös kokonaan uuden käsitteen sanoittamaan groteskin naurun ambivalenttia luonnetta. Groteskin tutkimuksessa ei ole aiemmin määritelty erillisiä käsitteitä tulkitsemaan kauhun ja naurun ambivalenttia luonnetta, vaikka niiden yhteen kietoutuminen onkin tunnistettu tuoreessa tutkimuksessa. Kenties käsitettä groteski on pidetty riittävänä sanoittamaan kauhun ja naurun suhdetta. Omassa tutkimuksessani, jossa analysoin nimenomaan groteskin naurun erilaisia aspekteja, olemassa oleva käsitteistö osoittautui kuitenkin nopeasti riittämättömäksi. Pelkkä groteski nauru ei käsitteenä sanoita erilaisia naurun sävyjä, joita aineistossani oli havaittavissa. Siihen eivät täysin riittäneet myöskään muut groteskin naurun käsitteet eli karnevaalinauru ja redusoitunut nauru etenkin, kun niitä on tavattu pitää toisilleen vastakkaisina. Onkin hämmentävää, että tämäntyyppinen käsitteistö on tähän asti puuttunut kokonaan alan tutkimuksesta. Groteskin naurun tutkimuksesta onkin aiemmin puuttunut käsite, joka pitäisi sisällään sekä kayserilaisen redusoituneen naurun, että bahtinilaisen voimaannuttavan karnevaalinaurun aspektit ilman, että niitä voi täysin erotella toisistaan. Käsitteen puuttuminen on mahdollisesti vaikeuttanut tutkijoiden tapaa hahmottaa ja sanallistaa groteskin naurun erilaisia puolia. Käytän itse tällaisesta naurusta käsitettä *traumaattinen nauru*.

Traumaattinen nauru sanallistaa käsitteenä groteskin naurun ambivalenttia luonnetta: se pitää sisällään kauhua, melankoliaa ja väkivaltaa, mutta myös voimaannuttavan karnevaalinaurun nurinkäntäviä elementtejä. Käsite soveltuu erinomaisesti myös makaaberin tutkimukseen – se sanallistaa myös makaaberin tradition vulgaaria huumoria ilman että naurua välttämättä nähdään pelkästään joko kauheana tai karnevalistisena vaan molempina. Se tunnustaa sen, että naurussa voi olla erilaisia sävyeroja riippuen siitä, kuka nauraa, mille nauretaan ja missä tilanteissa. Se ymmärtää myös naurun ja pelon suhteet, joista puhutaan kulttuurissamme lopulta hyvin vähän. Nauru oikeuttaa hyvin usein myös sortoa, koska naurua ei tohdita kyseenalaistaa tai kysyä sitä millainen nauru on sopivaa ja millaisia vallankäytön аспектеja nauruun liittyy. Nauru halutaan nähdä ikään kuin puhtaana ja viattomana, vaikka todellisuus on jotain aivan muuta. Nauru on haluttu tietyissä piireissä nähdä kritiikin ulkopuolella ja niitä, jotka kyseenalaistavat naurun tarpeellisuuden on tavattu

kutsua ilonpilaajiksi ja huumorintajuttomiksi. Kuitenkin esimerkiksi jokainen koulukiusattu tietää, miten traumaattista on olla toisten pilkkaavan naurun kohde. Nauruun itseensäkin liittyy aimo annos pelkoa ja kauhua – naurunalaiseksi joutuminen on pelottavaa ja hyvin monenlainen subjektiivinen kärsimys ja kauhu voi kiteytyä paljolti juuri tähän pelkoon.²⁰

Traumaattisen naurun käsite tunnistaa sen, että nauru voi sekä rakentaa hierarkioita uudelleen, että purkaa niitä ja juuri se tekee naurusta pohjimmiltaan pelottavan voiman. Nauru on hallitsematon, arvaamaton, spontaani ja pohjimmiltaan täydellisen groteski reaktio – se hyökkää järkeä ja turvallisuudentunnetta vastaan samaan tapaan kuin groteski itsessäänkin. Juuri tämän vuoksi groteskissa kauhu ja nauru kohtaavat – molemmat tunteet ovat rationaalisuuden tuolla puolen ja ne puhuttelevat ihmisen syvimpiä, alimpia, vastenmielisempiäkin vaistoja.

Tutkimukseni kolmessa runossa loppupäätelmät ovat lopulta hyvin samanlaisia. Niiden groteski vihamielinen maailma kiteytyy traumaattisen naurun käsitteeseen, jonka kautta kauhu ja nauru kietoutuvat yhteen. Esimerkiksi ”Hiihtävä surma” -runossa groteski eroottinen, groteski ruumiillisuus on viety hyvin äärimmäiselle tasolle seksualisoimalla lammessa maannut kuollut ruumis hyvin suorasukaisesti. Groteski ruumiillisuus on runossa sekä kammottavaa ja makaaberia että nurinkääntävää ja nauravaa. Juuri groteskin ruumiillisuuden kautta runossa voi nähdä traumaattisen naurun molemmat aspektit. Groteskiin ruumiiseen liittyvä traumaattinen nauru on läsnä myös ”Sodankuvaus” -runossa. Runossa naiset kirjaimellisesti kiskovat joesta itselleen hukkuneen miehen aviomiehekseen. Samalla heidän laulussaan on karnevalistinen, hilpeä sävy, joka tuntuu täysin asiaankuulumattomalta. Nauru ja hilpeys on sekä kauheuden että karnevalismin läpäisemää. Myös ”Joukosen naisessa” traumaattinen nauru kytkeytyy groteskiin ruumiillisuuteen.

²⁰ Juuri tätä pelkoa kauhufiktio on myös hyödyntänyt hyvinkin paljon. Esimerkiksi Stephen Kingin Carrie-kirjasta tehdyssä filmatisoinnissa varsinainen kauhun lähde on naurunalaiseksi joutuminen. Dramaattisessa loppukohtauksessa koulukiusatun ja äitinsä uskonnollisen hirmuvallan alla eläneen Carrie-tytön päässä kaikuvat hänen äitinsä sanat: ”They’re all gonna laugh at you”, ennen kuin hän vajoaa jonkinlaiseen syvään psykoosiin, jossa ei enää erota ystävällismielisiä ihmisiä vihollisistaan, ja tappaa psyykkisillä voimillaan kaikki tielleen osuvat. Kaikkien pilkkaavan naurun kohteeksi joutuminen on yksinkertaisesti piinatulle tytölle liikaa ja ainoa ratkaisu on äärimmäinen kosto.

Kommin äidin sokea hedonismi hänen syödessään omaa tytärtään on karmivalla tavalla huvittavaa. Koko syömisen akti kääntää karnevalistisella tavalla nurin äidin ja tyttären suhdetta, kun tytöstä tulee äidin ruokaa, mutta kannibalismiin liitetty kauhu tekee naurusta traumaattista.

Keskeiseksi tutkimuksessani nousee myös abjektin käsite kiellettyjen tunteiden ja halujen symbolina. Abjekti käsitteenä sanoittaa sellaisia äärimmäisiä tabuja, joita ei haluta pitää osana omaa minuutta, mutta jotka silti ovat sitä. Abjekti sanoittaa esimerkiksi runon ”Joukosen nainen” groteskia ruumiillisuutta ja kannibalismin nurinkääntävää luonnetta makaaberin näkökulmasta. Se sanoittaa myös ”Hiihtävä surma” -runossa niitä kiellettyjä haluja, joita Surman hahmo runossa edustaa, kuten omaan lapseen liittyvää turhautumista ja kuolemantoiveita.

Tutkimukseni tuo ennen muuta uuden näkökulman kansanrunouden tutkimiseen monellakin tapaa. Se todistaa, että kansanrunoutta on järkevää tutkia esteettisestä, kirjallisuustieteellisestä näkökulmasta, mutta se kiertää silti fennofilian ideologiset lähteet näkemällä estetiikan groteskin estetiikan näkökulmasta. Groteski haastaa käsityksiä esimerkiksi kauneudesta ja hyvästä mausta ja tuo esiin sen, että kauhu, nauru ja äärimmäisten tabuaiheiden käsittely voivat olla puhtaasti esteettisiä keinoja.

Kansanrunous on syystäkin tavattu erotella taidetutkimuksesta. Silti alan tutkimuksessa esimerkiksi kansanrunouden metaforisuutta on tutkittu hyvin vähän – kansanrunoutta on aiemmin pidetty hyvin suoraviivaisena ja luontometaforia täysin triviaaleina. Omassa tutkimuksessani kolmas luku keskittyy kokonaan kansanrunouden metaforisuuteen ja näin ollen haastaa yleistä käsitystä siitä, ettei tällainen tutkimus olisi tarpeellista. Vaikka tutkimuksessani on kyse vain yhden runon metaforien analyysistä, se todistaa, että metaforisuus on kansanrunoudessa olemassa oleva asia, jolla on merkitystä runon tulkinnan kannalta. Tutkielmaani voi tästäkin näkökulmasta pitää keskustelunavauksena – tässäkin riittää vielä tutkijoille työsarkaa ja analysoitavaa.

Lähteet

Kohdeteos:

Lönnrot, Elias. 1982 (1840) *Kanteletar elikkä Suomen kansan vanhoja lauluja ja virsiä*.

Vaasa: SKS

SKVR:n arkisto

Tutkimuskirjallisuus:

Apo, Satu, Herranen Gun ja Laitinen, Kai. 1991. *Suomen kirjallisuushistoria*. Kansanrunous-luku. Helsinki: Otava.

Apo, Satu 2013. Torjuttu tietäjä. Huomioita kalevalalaisen kansanuskon reseptiosta 1800–1870. Tuomas Hovi, Kirsi Hänninen, Merja Leppälahti ja Maria Vasenkari (toim.), *Viisas matkassa, vara laukussa. Näkökulmia kansanperinteen tutkimukseen*. Turku: Turun yliopiston folkloristiikan julkaisuja, 79–97.

Bahtin, Mihail 2002. (1965) *Francois Rabelais: Keskiajan ja renessanssin nauru*. Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Keuruu: Like.

Boccaccio, Giovanni 1983. (1330–1350) *Decamerone*. Suom. Ilmari Lahti ja Vilho Hokkanen. Tammi: Helsinki.

Burke, Edmund 1998. (1757) *A Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Oxford: Oxford University Press. Oxford world classics.

Cruz, Ronald Allan Lopez 2012. Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror. *Journal of Popular Film and Television*. 40(4), 160–168.

Grünthal, Satu 1997. *Välkkyvä virran kalvo: Suomalaisten kaunokirjallisten balladien motiivit*. Rauma: SKS.

Haavio, Martti 1935. Sota ja suomalainen sankarirunous. *Tiede ja ase* 3(3), 5–14.

Harvilahti, Lauri 1992. Luonto ja mieli. Kansanlyriikan metaforakuvia. Toim. Lauri Harvilahti, Jyrki Kalliokoski, Urpo Nikanne, Tiina Onikki. *Metafora. Ikkuna kieleen, mieleen ja kulttuuriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 259–266.

Heimo, Anne 2013. Meemi tulee, folkloristi, oletko valmis? *Elore* 20(2). 54–62.

Henrikson, Alf 2004. *Antiikin tarinoita 1–2*. Antikens historier. Suom. Maija Westerlund. Helsinki: WSOY.

Hämäläinen, Albert 2013. (1920). *Ihmisruumiin nesteet suomalais-ugrialaisten kansojen taikuudessa*. Helsinki: Salakirjat.

Hämäläinen Niina, Karhu Hanna & Vuorikuru Silja 2019. Suullisen perinteen ja kirjallisuuden rajoilla. Hämäläinen Niina, Karhu Hanna & Vuorikuru Silja (toim.) *Satuperinteestä nykyrunoon*. Helsinki: SKS. 21–50.

Kallionsivu, Mikko 2005. Flesh, that stinking dunghill: The Pre-Cartesian Collision of Body and Soul in Late Medieval Moralities. Hannu Salmi (toim.) *History in Words and images: Proceedings of the conference on historical representation*. Turku: Turun yliopiston historianlaitos. 16–27

Kallionsivu, Mikko 2007. Ars moriendi, musta surma ja makaaberin traditio. Laura Karttunen, Juhani Niemi & Amos Pasternack. (toim.) *Taide ja taudit: Tutkimusretkiä sairauden ja kulttuurin kosketuspinoilla*. Tampere: TampereUniversityPress. 180–201.

Kallionsivu, Mikko 2013. *Saiturin kuolema: Kuoleman kulttuuripoetiikka angloamerikkalaisessa fiktiossa myöhäiskeskiajalta nykypäivään*. Väitöskirja. Tampere: TampereUniversityPress.

Kaukonen, Väinö 1989. *Lönnrot ja Kanteletar*. Helsinki: SKS.

Kayser, Wolfgang 1963. (1957). *Grotesque in art and literature*. United states of America: Indiana university press.

Kelosaari, Artemis 2018. Ruumiin kauhu – body horror. Marko Hautala, Anne Leinonen, Mia Myllymäki (toim.) *Tuoretta verta: kauhukirjoittajan opas*. Turku: Suomen tieteis – ja fantasiakirjoittajat ry. 31–49.

Kelosaari, Artemis & Sunttila, Shimo 2017 (toim.) *Tämä jalka ei ole minun – kauhujä omasta kehosta*. Helsinki: Tajunta Media.

Kiuru, Eino 1991. Kojosen pojan kosinta ja venäläläinen bylina Ivan Godinovits. Pekka Laaksonen ja Sirkka-Liisa Mettomäki (toim.) *Kolme on kovaa sanaa: Kirjoituksia kansanperinteestä*. Helsinki: SKS. Kalevalaseuran vuosikirja 71.

Korhonen, Anu 2001. Äkäpussin kesytys. Uuden ajan alun englantilainen väkivaltaviihde sukupuolidiskurssina. Anu Lahtinen (toim.) *Tanssiva mies, pakinoiva nainen: sukupuolten historiaa*. Turku: Turun Historiallinen Yhdistys. 137–167

Kristeva, Julia 1982. *Powers of horror. An essay on abjection*. New York: Columbia university press. New

Kupiainen, Tarja 2011. Turmeltu sisar: Sukupuoli, syllisyys ja häpeä kansanrunouden inestirunoissa. *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Kaunulainen, Siru & Parante-Čapková, Viola (toim.) Turku: Turun yliopisto. 183–201.

Kupiainen, Tarja 2008. *Somia ja rumia lauluja, näkökulmia kansanrunouden kauniiseen*. Seppo Knuuttila ja Ulla Piela (toim.) *Kansanestetiikka*. Helsinki: SKS. Kalevalaseuran vuosikirja 87.

Kupiainen, Tarja 2004. *Kertovan kansanrunouden nuori nainen ja nuori mies*. Helsinki: SKS.

Kurki-Suonio, Sirkka 1961. *Kuolema suomalaisissa arvoituksissa*. *Kalevalaseuran vuosikirja nro. 41*. Helsinki: SKS.

Kuusi, Matti (toim.) 1983. *Kalevalaista kertomarunoutta*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Kuusi, Matti (toim.) 1963. *Suomen kirjallisuus 1. Kirjoittamaton kirjallisuus*. Helsinki: SKS.

Lassila, Petri 2011. *Metsän autuus: Luonto suomalaisessa kirjallisuudessa 1700–1950*. Helsinki: SKS.

Lehikoinen, Heikki 2011. *Katkerä Manalan kannu: Kuoleman kulttuurihistoriaa Suomessa*. Juva: Bookwell Oy.

Lindfors, Stina, & Pulkkinen, Risto 2016. *Suomalaisen kansanuskon sanakirja*. Helsinki: Gaudeamus.

Lyytikäinen, Pirjo 2000. *Äärettömiä olioita. Subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa*. Outi Aulanko ja Kuisma Korhonen (toim.) *Subliimi, groteski, ironia*. Vaasa: SKS.

McElroy, Bernard 1989. *Fiction of the modern grotesque*. New York: St. Martin's Press.

Niemi, Jussi 1980. *Kullervosta rauhan erakkoon: Sota ja rauha suomalaisessa kirjallisuudessa kansanrunoudesta realismiin sukupolveen*. Helsinki: SKS.

Penttinen, Yrjö 1947. *Sotasanomien inkeriläinen kansanruno ja sen kansainvälistä taustaa*. Väitöskirja. Helsinki: SKS. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia.

Penttinen, Yrjö 1946. Inkeriläisestä Sodan kuvaus -runosta. *Virittäjä* 50. 105.

Perttula, Irma 2015. Koomisesta groteskiin. Esimerkkiaineistona Rosa Liksomien *Kreisland* ja Andrus Kivirähkin *Romeo ja Julia*. Knuuttila Seppo, Pekka Hakamies ja Elina Lampela (toim.) *Huumorin skaalat: Esitys, tyyli ja tarkoitus*. Helsinki: SKS. Kalevalaseuran vuosikirja 94.

Perttula, Irma 2011. *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa: Neljä tapauskertomusta*. Vantaa: SKS.

Pulkkinen, Risto 2014. *Suomalainen kansanusko, šamaaneista saunatonttuihin*. Helsinki: Gaudeamus.

Roininen, Niina (nyk. Hämäläinen) 2000. *Maskuliinisia yliastumisia: Groteski, maskuliinisuus ja yhteisöllisyys etelä – ja Vienan karjalaisissa Kullervo -, Kalevanpojan kosto ja Sisaren turmelus -runojen mieskuvissa*. Pro-gradu. Turun yliopisto.

Romppainen, Päivikki. 2019. Dialogisuutta ylevän ja makaaberin rajalla Paavo Rintalan teoksessa *Aika ja uni*. *AVAIN - Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti*. 16(2). 42-57.

Romu, Leena 2018. *Liiallisuutta, nurinkääntämistä ja rajojen rikkomista: Kati Kovácsin sarjakuvateokset Vihreä rapsodia, Karu selli ja Kuka pelkää Nenian Ahnavia? kertomuksina rumiillisuudesta*. Väitöskirja. Tampere: TampereUniversityPress.

Russo, Mary 1995. *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. New York: Routledge

Sceats, Sarah 2000. *Food, Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Siikala, Anna-Leena 2019. (1992) *Suomalainen samanismi*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Simonsuuri, Kirsi 1994. *Ihmiset ja jumalat. Myytit ja arkeologiat*. Helsinki: Kirjayhtymä Oy.

Peter Stallybrass ja Allon White 1990. *Politics and poetics of transgression*. London: Methuen.

Tatar, Maria 1991. Telling differences: parents vs. children in the Juniper tree. Ann Fehn, Ingeborg Hoesterey and Maria Tatar (toim.) *Neverending Stories Toward a Critical Narratology*. Princeton: Princeton University Press. 212–228.

Thompson, Philip 1972. *The Grotesque*. London: Methuen & Co Ltd.

The complete works of William Shakespeare. 2007. Wordsworth library collection.

Varonen, M 2009 (1898). *Vainajainpalvelus muinaisilla suomalaisilla*. Helsinki: Salakirjat.

Vinosalvo, Galfridus 1967. *Poetria nova of George Vinsauf*. Suom. Margaret F. Nims. Canada: Pontifical institute of medieval studies.

Virtanen, Leea 1999. *Ellun kana ja turusen pyssy – kyllä kansa tietää*. Helsinki: WSOY.

Willman, Jussi 2007. Makkaroiden evankeliumi. Renessanssin karnevaalista ja karnevalistisesta satiirista. Sari Kivistö (toim.) *Satiiri, johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Helsinki: Gaudeamus.

Internet-lähteet:

Erkko, Rimma 2021. Abjekti, häpeä ja tekopyhä kosto kansanrunossa Joukosen nainen. *Hybris*. (1). 23.4.2021.

Heimo, Anne. 2018. Mitä on suullinen perinne? Blogikirjoitus, Vähäisiä lisiä. SKS. 2018. Luettu 21.4.2021.

Klementtinen, Pasi. 1999. Juhana kainulainen: kirkkokuria ja karhunpeijaisia. *Elore* 6(2).

Kulonen, Ulla-Maija. 1990. Miten suomalaiset kiroilivat ennen kristinuskoa. Kielikello. Luettu 27.4.2021.

Raamattu. Verkkoversio: raamattu.fi. Luettu 27.4.2021.