

”Minä rakensin oljesta naisen”
Laululyyrinen tulkinta Miljoonasateen kappaleesta *Olkinainen*

Oskari Toivonen
Tampereen yliopisto
Viestintätieteiden tiedekunta
Suomen kirjallisuus
Pro gradu -tutkielma
Marraskuu 2018

Tampereen yliopisto
Viestintätieteiden tiedekunta
Suomen kirjallisuus

TOIVONEN, OSKARI: ”Minä rakensin oljesta naisen”. Laululyyrinen tulkinta Miljoonasateen kappaleesta *Olkinainen*

Pro gradu -tutkielma, 109 sivua + liitteet [1]
marraskuu 2018

Tässä tutkielmassa tarkastelen Miljoonasade-yhtyeen kappaleen *Olkinainen* merkityspotentiaaleja laululyyrisenä tulkintana. Tavoitteenani on selvittää, millä tavoin yksittäisen pop-kappaleen merkityspotentiaalit järjestyvät teoslähtöisesti tarkasteltuna. Lähestymiskulmani on monitieteinen ja multimodaalinen. Aiheen aiemmasta kirjallisuustieteellisestä tutkimuksesta poiketen sisällytän analyysiini myös auditiivisesti välittyvän aineksen, kuten laulusolistin äänellisen ilmaisun, orkestraation ja teoksen sointikuvan. Tämän asennonoton tarkoituksena on korostaa sitä, että laulutekstit ovat ensisijaisesti äänellisiä esityksiä. Työni on tietävästi ensimmäinen pro gradu -tutkielman laajuinen tutkimus, jossa kohdeteoksena on ainoastaan yksi kappale. Tavoitteeni on tämän rajauksen avulla lähestyä laululyriikan lajityypillistä erityislaatuisuutta.

Olkinaista luonnehditaan usein lauletuksi kauhutarinaksi, mikä asettaa teoksen vastakarvaan perinteisten suomirock-estetiikan kanssa. Tästä syystä yksi keskeisistä tutkimuskysymyksistäni on, mistä kappaleen pelottavuus rakentuu.

Tutkimuksessani käyn läpi neljä erillistä dispositiota, joita keskustelutan hermeneuttisesti. Luvussa 2 tarkastelen kohdeteostani kauhufiktiivistä viitekehystä vasten ja tutkin pelon rakentumista. Luvussa 3 erittelen teoksesta avautuvia intertekstuaalisia kytköksiä elämän luomisen myytin avulla. Luvussa 4 sovellan vastustavan lukemisen strategiaa ja lähestyn kohdeteokseni nimihahmoa nimenomaan naisena. Teoreettinen kehükseni pohjaa tässä luvussa feministiseen tutkimustraditioon. Luvussa 5 etenen vertailemaan tekstianalyysin avulla abstrahoitujen kokonaistulkintojen suhdetta kappaleen musiikilliseen muotokieleen. Pyrin etenkin selvittämään, millä tavoin kauhuelokuvamusiikin ja suomirockin konventiot keskustelevat kohdeteoksessani. Havainnollistan analyysiani nuotinnosten ja fonologisten kuvioiden avulla.

Tutkielmani keskeisin tulos on, että *Olkinaisen* merkityspotentiaalit järjestyvät rinnakkain ja limittäin. Tulkintaa ohjaavia tekijöitä on mahdollista järjestellä hierarkkisesti, mutta kappale pysyy temaattisesti avoimena. Teos leikittelee suomirockin ja kauhun konventioilla, mikä selvästi suuntaa tulkintaa. Pelon tunne aktivoituu dispositiosta riippumatta, mutta sen kohde vaihtelee, sillä olkinaisen hahmolle voidaan viitekehystä vaihtamalla antaa lukuisia erilaisia merkityksiä. Kauhu kumpuaa etenkin teoksen puhujan välittämästä pelkokokemuksesta, yleisestä aukkoisuudesta, tärkeiden merkityselementtien ambivalenssista ja kauhufiktiivisistä genresignaaleista.

Olkinaisen perusvastaanotto ei edellytä syvällistä kirjallista kompetenssia, mutta toisaalta kappaleen tulkinnallinen polysemia tarjoaa mahdollisuuden hyvinkin kompleksiseen ja vaativaan teoreettiseen tarkasteluun. Teos voidaan nähdä lajityypillisenä kauhutarinana. Myös kappaleen musiikillinen muotokieli asettuu vahvistamaan kauhufiktiivistä tulkintaa.

Avainsanat: laululyriikka, populaarimusiikki, kauhufiktio, ambivalenssi, multimodaalisuus

Sisällys

1	Johdanto	1
1.1	Kohdeteos ja tutkimuksen lähtökohdat	1
1.2	Laululyriikan tutkimuksen ongelmista	6
1.3	Tutkimuksen eteneminen	13
2	<i>Olkinainen</i> kauhufiktiona	15
2.1	Gotiikan ja kauhufiktio ⁿ määrittelystä	15
2.2	Kohdeteoksen keskeisimmät kauhufiktiiviset motiivit	18
2.2.1	Hirviö	18
2.2.2	Kärsivä romantikko	21
2.2.3	Kuvasto ja miljö	25
2.2.4	Kamppailu mielen maatalossa	28
2.3	Kauhun anatomia	30
2.3.1	Pelottava monimielisyys	30
2.3.2	Aukkoisuuden terrori	31
2.3.3	Subliimi – käsityskyvyn yläpuolella	34
2.3.4	Uncanny – outouden laaksossa	37
3	Moderni myytti elämän luomisesta?	41
3.1	Motivointi, teoria ja subtekstien esittely	41
3.2	Merkityspotentiaal ⁿ laajentumat	48
3.2.1	Hybris-tematiikka	48
3.2.2	Dystooppinen tiedekäsitys	51
3.2.3	Kysymys inhimillisyydestä	54
4	Olkinukesta olkinaiseksi	59
4.1	Kynnystekstit ja vastakarvaan lukemisen strategia	59
4.2	Puhujan rakenteesta ja luotettavuudesta	62
4.3	Tuhoava viettelijä – naiseuden dikotomiat ja ambivalenssi	66
4.3.1	Nainen dualistisena konstruktiona	66
4.3.2	Olkinaisen rikokset – odotuksenmukaisuus ja aktiivisuuden pelko	70
4.3.3	”Musta kieli viikatteen” – seksuaalinen halu ja kuolemanpelko	73
4.3.4	Korvike tai utopia – sukupuolten välisestä vieraudesta	76
5	Musiikillinen muotokieli	83
5.1	Johdatus musiikin analyysiin	83
5.2	<i>Olkinaisen</i> ydin – harmonia, soinnutus ja tunnelma	86
5.3	Lauluesityksestä ja äänenkuljetuksesta	90
5.4	Orkestraatio ja uncannyn äänet	95
6	Päätäntö	99
7	Lähteet	102
8	Luettelo kuvioista ja taulukoista	109
9	Liitteet	110

1 Johdanto

1.1 Kohdeteos ja tutkimuksen lähtökohdat

Laulu on kielen ja melodian maaginen liitto. Se ei ole runo, se ei ole musiikkia. Se toimii muodon, melodian, rytmin, harmonian ja soundin sekä kielen merkitysten harmaalla alueella, tunteen ja ajatuksen välimaastossa. Musiikki lähestyy kieltä ja alkaa sitoa itseensä musiikillisia merkityksiä. Niiden yhteisvaikutuksesta syntyy laulu.

(Heikki Salo 2014/2006, *Kahlekuningaslaji. Laululyriikan käsikirja*, 42)

Tässä tutkielmassa tarkastelen Miljoonasade-yhtyeen kappaleen *Olkinainen* (1988) merkityspotentiaaleja *laululyyrisenä tulkintana*. Pyrin selvittämään, millaisia tulkintamahdollisuuksia kohdeteoksestani avautuu ja miten nämä tasot keskenään kerrostuvat. Laajin tarkastelukulmani paikantuu näin ollen *merkityksentutkimuksen* piiriin. Laululyyrinen tulkinta laulutekstistä saattaa kuulostaa itsestäänselvyydeltä, mitä se ei kuitenkaan ole – aiemmissa kirjallisuustieteellisissä tutkimuksissa *auditiivinen aines* on järjestäen suljettu pois tarkastelusta.

Laululyriikka on epäilemättä kaikkein kulutetuin lyriikan laji monimielisestä luonteestaan huolimatta – tai juuri siitä johtuen. Ottaen huomioon mahdollisuuden musiikin soimisesta muiden toimien taustalla saattavat sanoitukset kvantitatiivisesti mitattuna olla jopa kaikkein kulutetuin *kaunokirjallisuuden* muoto. Lyriikat ovat myös aina ajankohtainen keskustelunaihe. Tarve laulutekstien ymmärtämiseen näkyy esimerkiksi internetin keskustelupalstoilla, joilla sekä kappalekohtaisten että yleisten lyriikkakeskustelujen määrä on valtava. Kyse ei myöskään ole pelkästään musiikki- ja taidepiirien sisäisestä keskustelusta, sillä merkittävä osa siitä käydään Suomi24:n kaltaisilla yleisfoorumeilla tai YouTube-suoratoistopalvelun kommenttien välityksellä. Useimmiten keskustelun kärkenä on se, mitä jokin kappale *oikeasti* merkitsee. Vaikka tällainen essentialismi ei ehkä kuulukaan nykyaikaiseen kirjallisuudentutkimukseen, aiheen tutkimuksellinen merkittävyys on silti kiistatonta. Ilmiöt, joilla on merkittävä asema ihmisten elämässä, ovat väistämättä mielekkäitä kohteita myös teoreettiselle tarkastelulle (Aho & Kärjä 2007, 7). Haluan myös korostaa nimenomaan suomenkielisten laulutekstien tutkimisen tärkeyttä, sillä englanninkielistä lyriikkaa tutkitaan ympäri maailmaa.

Omassa työssäni lähestyn kohdeteostani monitieteisesti ja ulotan analyysini myös musiikilliseen muotokieleen. Yksittäisen kappaleen tarkastelu ja laululyyrinen käsittely ovat kumpikin tarkoituksellisia asemanottoja, joiden kautta haluan osallistua keskusteluun tutkimusalan para-

digmoista. Tutkielmani on tässä suhteessa *kaksitasoisesti motivoitu*: ensimmäisellä tasolla sijaitsevat tutkielmansisäiset kysymykset ja toisella laajempi metodologinen eetos. Tavoitteeni on lähestyä laululyriikan lajityyppillistä *erityislaatuisuutta*, mikä on nähdäkseni mahdollista ainoastaan musiikillisten ja tekstuaalisten ominaisuuksien synteessin avulla. Kohdeteokseni kokonaistulkintaa lähestyn erillisten viitekehysten ja osakysymysten avulla, jotka erittelen johdannon luvussa 1.3.

Olkinainen ei valikoitunut tutkimuskohteekseni sattumalta, vaan päädyin sen pariin kappaleen erityisyyden vuoksi. Teoksen on sanoittanut Heikki Salo ja säveltänyt Matti Nurro, ja se on julkaistu ensin singlenä vuonna 1988 ja vuotta myöhemmin albumilla *Veitsen valossa*, joka myi kultaa jo ilmestymisvuonnaan.^{1 2} Nämä julkaisut merkitsivät myös käännettä Miljoonasateen uralla, ja korkeiden myyntilukujen lisäksi yhtye pääsi konsertoimaan ennennäkemättömällä intensiteetillä. Kappale on yksi Miljoonasateen suosituimmista, ja se kuullaan edelleen useimmissa yhtyeen konserteissa. Suosiostaan huolimatta *Olkinainen* on anomalia suomirockin kentällä. Tähän huomioon on päätyntä esimerkiksi Samuli Knuuti (2013, 338, 340–341), joka on todennut kappaleen poikkeavan suomenkieliselle rock-musiikille tyypillisestä arkirealismista ja nimittänyt sitä jopa ”härmägotiikaksi”. Kappaleessa yksinäinen mies rakentaa oljista naisen, joka herää henkiin ja kylvää kauhua ympärilleen.³ Teoksen ensisijainen funktio vaikuttaakin poikkeavan täysin lajityyppillisestä odotushorisontista, kuten seuraavat kuulijoiden reseptiota heijastavat kommentit osoittavat:

Ihanan pelottava ja inspiroiva. Harvemmin kuulee kauhutarinaa laulettuna.

Mikää kauhuleffa ei vedä vertoja tälle biisille. Taikaa.

--- Olkinainen on pelottavuudessaan ihan omaa luokkaansa.
Vieläkin alkaa karmia kun tämän laulun kuulee. ---⁴

Esimerkeiksi nostamani sitaatit edustavat yleisintä mielikuvaa, joka teokseen vaikutetaan liitettävän. Käytännössä jokaisessa *Olkinaista* koskevassa keskustelussa nimenomaan kappaleen pelottavuus nostetaan toistuvasti esiin. Työssäni en lähesty todellisten kuulijoiden reseptio-

¹ Yleisradion äänitetietokanta (www.fono.fi: kappalehaku: olkinainen).

² Tilastot kultalevyistä: <https://www.ifpi.fi/tilastot/artistit/miljoonasade> (21.10.2018).

³ Kappaleen sanat; ks. liitteet.

⁴ Kirjoitusasu on alkuperäisten tekstien mukainen. Sitaattien lähteet (21.10.2018) esitysjärjestyksessään: https://www.youtube.com/watch?v=_5ptBMxPDxQ
<https://www.youtube.com/watch?v=RP0xsqVs4pk>
<https://muusikoiden.net/keskustelu/posts.php?c=3&t=134636&o=0>

kokemuksia, mutta havaintoa kollektiivisesta pelkokokemuksta on mielekästä käyttää tarkastelun suuntaajana. On perusteltua esittää pelkoa kappaleen aiheeksi jo tekstitason ominaisuuksien perusteella, sillä tarinan kokeva minä kuvailee toistuvasti kohtaamaansa kauhua. Pelon tunne eksplikoidaan esimerkiksi toistamalla ”minua pelottaa” -fraasia eri muodoissa. Tästä syystä pidän tärkeänä selvittää, mistä elementeistä kappaleen pelottavuus motivoituu.

Pelko tai yliluonnollisuus eivät toki ole täysin ennenkuulumattomia aiheita suomalaisessa populaarimusiikissa. Esimerkkeinä mainittakoon Mamban *Kummitusjuttu* (1995), J. Karjalaisen *Laura Häkkisen silmät* (1998) ja Anssi Kelan *Faijan haamu* (2003). Nämä kappaleet ovat kuitenkin huomattavasti leikkisämpiä kuin oma kohdeteokseni, joka on yleissävyltään edellä mainittuja vakavampi. Kahdessa ensimmäisessä kerronta on etäännytetty sisäiskertomukseksi, mikä jo osaltaan vaikuttaa välittyvään tunnelmaan. On eri asia kertoa kummitusjuttua kuin joutua vastentahtoisesti imaistuksi sen sisään (vrt. Cohn 2006, 113). Myös yhtäältä musiikilliset ja toisaalta kielelliset valinnat vaikuttavat esitysten sävyyn. Karjalaisen kappaleen nopea-tempoinen country folk -poljento tai Mamban Tero Vaaran tarkoituksellisesti iskelmämaneerien kanssa flirttaileva laulutyylä viestittävät kuulijalle, että aivan vailla itsekritiikkiä tai -ironiaa ei kyseisiä tarinoita kerrota. Anssi Kelan kappaleessa isän aave ilmestyy mimeettisen minän⁵ kolarin jälkeen kertomaan, että on katsellut poikansa toimintaa rajan takaa. Henki on siis tarinassa hyväntahtoinen, ja tematiikaltaan teos muistuttaa enemmän kristillistä suojelus- enkelimytologiaa kuin varsinaista kauhukertomusta. Ilmaisua saa myös humoristisia vivahteita, kun aave piikittelee laulun minää Volvonsa romuttamisesta suoralla tiellä ja kertoo tupakan polttamisesta tuonpuoleisessa.

Kotimaisella musiikkikentällä *Olkinaisen* läheisin hengensisar on kuitenkin ehkä Lemon-yhtyeen vuonna 1972 levyttämä Uriah Heep -käännös *Nainen tummissa*⁶. Tarina kertoo nuoren miehen ja kuoleman ruumiillistumaksi paljastuvan mustapukuisen naisen tapaamisesta. Laulun puhuja rakastuu kuolemaan, joka kuitenkin kieltäytyy viemästä tätä vielä mukanaan. Vastaavia vakavampia yliluonnollisia sävyjä on hyödyntänyt myös Anssi Kela konseptialbumillaan *Aukio* (2009). Kaivosteollisuuden varassa sinnittelevän pikkukaupungin vääjäämättömästä tuhosta

⁵ Artisti leikittelee tässä myös referentiaalisuudella: Kelan oma isä menehtyi auto-onnettomuudessa tämän ollessa teini-ikäinen. Artisti on kertonut asiasta avoimesti julkisuudessa ja käsitellyt aihetta omaelämäkerrallisesti muissakin kappaleissaan (esim. *Nummela*, 2001).

⁶ Suomenkieliset sanat Vexi Salmi; Uriah Heepin alkuperäislevytyksessä *Lady in Black* vuodelta 1971 (sanat ja sävel Ken Hensley)

kertova albumi sisältää esimerkiksi kuolleeksi paljastuvan mimeettisen minän, ja nimen 'aukio' hahmottuu tapahtumien edetessä tuonpuoleisen rajaa merkitseväksi paikaksi.

Kohdeteostani vielä läheisemmin ympäröivästä kontekstista löytyy myös vertailukohtia yli-luonnolliselle ainekselle, sillä vastaavaa käsittelyä lähestytään myös Miljoonasateen muissa kappaleissa. *Veitsen valossa* -albumin avausraidalla *Vampyyri* kirkon pihalla nähdään vilaus kohtalokkaasta naisesta, joka vaikuttaa muuttavan keskikaljaa juovan mimeettisen minän eläväksi kuolleeksi. Musiikillisesti hengästyttävää rituaalitanssia muistuttava *Kadonneet* puolestaan ammentaa ilmaisunsa pakanallisesta kuvastosta: kappaleessa tanssitaan ”sudennahka olkapäillä” ja kirjaa luetaan ”veitsen valossa”. Yhtyeen myöhemmässäkin tuotannossa liikutaan toisinaan fantastisen ja kauhistuttavan rajaseuduilla. *Lelukaupan häät* (1992) kuvaa nimensä mukaisesti personifoidun tarinan leluista, jotka heräävät öisin eloon kaupan suljettua ovensa. Mainitsemisen arvoinen on myös eteerinen *Meri ei kerro* vuoden 1998 albumilta *Stupido Groove*, jossa meri näyttäytyy omnipotenttina entiteettinä, jolla on rajattomat tiedot mutta vaitonainen suu: ”Meri tietää sen, mutta meri ei kerro.”

Yksittäinen kappale tutkielman aiheena on uusi – ehkä uskaliaskin – avaus lyriikantutkimuksen saralla. Kyseessä on ensimmäinen laaja tutkielma, jossa kohteena on ainoastaan yksi kappale. Aiemmin laulutekstejä on analysoitu yksinomaan useamman teoksen joukoissa.⁷ Oma tarkasteluni on tästä poiketen *teoslähtöistä*. Teoslähtöisyydellä en kuitenkaan tarkoita uuskritiikin ihanteisiin tai vastaaviin essentialistisiin tekstikäsitelmiin tukeutuvia teorioita, vaan yksinkertaisesti pyrkimystä motivoida myös kontekstuaalinen tarkastelu teoksen *autonomisista ominaisuuksista* lähtien. On tietenkin selvää, että mikä tahansa tarkastelu tapahtuu aina tietyissä kontekstissa ja tietyn konvention mukaisesti, mutta teokselle on myös hyväksyttävä riittävä autonomia, jotta sitä voidaan ylipäätään tulkita (ks. Mikkonen 2014, 81). *Merkityspotentiaalini* ymmärrän sillä tavoin, kuin Mikko Lehtonen (1996, 115) sen määrittelee: ”Tekstien poetiikan keskeisiä kysymyksiä eivät – toisin kuin perinteisessä tekstintutkimuksessa – ole *mikä* ja *mitä*,

⁷ Joitain yksittäisiä artikkeleja löytyy, joissa käsittelyssä on vain yksi kappale (esim. Tarvainen, 2006). Laajempia kokonaisuuksia tarkasteltaessa raja on tehty yleisimmin artistin tai albumikokonaisuuden mukaan, kuten pro gradu -tutkielmissa *"Tuulipuvun tuolla puolen jossain on maa": avoin intertekstuaalisuus Ismo Alangon rocklyriikassa* (Marleena Vilminko 2017, Jyväskylän yliopisto) tai *Teoskokonaisuuden rakentuminen rap-artisti Heikki Kuulan albumilla Blacksuami* (Emma-Lotta Tynkkynen 2017, Tampereen yliopisto). Myös muut rajaukset ovat mahdollisia, kuten Hanna Haapamäen (2015, Tampereen yliopisto) pro gradu -tutkielmassa *"Lähdin eilen vieraan mukaan" – uskoton nainen suomalaisten naissanoittajien 2000-luvun alun pop-lyriikassa*, jossa aineisto on valittu tekijöiden sukupuolen, teosten julkaisuajan ja tietyn teeman perustella.

vaan *miksi ja kuinka*.” Tekstit eivät siis sisällä valmiita vaan *mahdollisia* merkityksiä (mts. 126). Tällä tavoin käsitan myös esittämäni ajatuksen teoslähtöisyydestä; tekstit avautuvat moniin suuntiin, mutta eivät voi merkitä mielivaltaisesti mitä tahansa (mts. 155). Ne eivät ole täysin avoimia, eikä niiden mahdollistamien lukupositioiden määrä ei ole ääretön, vaan ne tarjoavat tietynlaisia lukutapoja ja määrittävät niiden keskinäistä hierarkiaa (mts. 150–152). Laululyriikassa merkityspotentiaalit ovat lisäksi huomattavan monisyisiä lajin multimodaalisuuden vuoksi. Vastaanottajan on esimerkiksi mahdollista valita, mikä aisti edellä etenee – tai rajata tarkastelu ainoastaan tietyn tason merkityksiin. Myös *intertekstuaaliset verkostot* ovat oletettavasti monipolvisempia, koska viittaavuussuhteita voi syntyä useamman eri modaaliteetin kautta.

Lehtonen (1996, 156) esittää myös, että ”[k]ukin teksti avaa ennalta määräämättömän, mutta suhteellisen rajallisen potentiaalisen merkityksen alueen”. Tällainen määritelmä herättää kysymään, mitä tällainen *suhteellisen rajallinen* potentiaali käytännössä tarkoittaa. Ennalta määräämätön tarkoittaa luonnollisesti myös *ennalta arvaamatonta*, mutta kirjallisuustieteen piirissä vaikuttaa tästä huolimatta vallitsevan tiettyjä sanattomia käsityksiä tai sopimuksia siitä, kuinka laajoja tai merkityksellisiä nämä potentiaalit ovat kussakin tekstilajissa. Tämä voidaan todeta tarkastelemalla eri aihepiirien tutkimuksien rajauksia. Proosan ja draaman tutkimuksessa on suhteellisen tavallista, että työn kohteena on yksi teos, jota usein käsitellään jopa yhdestä tulokulmasta. Merkityspotentiaalain ajatellaan selvästi olevan näissä lajeissa melko laaja, kun yhdestäkin dispositiosta voidaan mielekkäästi tuottaa pro gradun verran analyysia. Lyriikantutkimuksen piiristä en puolestaan löytänyt yhtäkään opinnäytetyön laajuista tai laajempaa tutkimusta, jos kohteena olisi yksi runo tai laulu. Tämä tendenssi voidaan nähdäkseni selittää kolmella tavalla. Ensinnäkin voidaan ajatella, että yksi lyyrinen teos on tekstimäärältään tai merkityspotentiaaleiltaan liian suppea kokonaisen tutkielman aiheeksi. Toisekseen voidaan esittää myös sellainen näkemys, että runo tai laulu on niin kiinteässä yhteydessä ympäröivään kontekstiinsa, että sen erottaminen tästä olisi tulkinnan kannalta haitallista. Kolmas vallitsevaa rajaustapaa puolustava argumentti voisi puolestaan olla, että yksittäisen runon tai pop-kappaleen ei nähdä kantavan riittävää tutkimuksellista tai kulttuurista merkitystä, jotta sen nostaminen laajan tutkimuksen kohteeksi olisi mielekästä.

Ensimmäiseen väitteeseen on jokseenkin helppo vastata, sillä tätä oletusta aion konkreettisesti *koetella* työssäni. Mikäli merkkimäärältään suppeahko yksittäinen lauluteksti osoittautuu

hedelmälliseksi aiheeksi kokonaiselle tutkielmalle, muodostuu samalla perusteltu vasta-esimerkki ajatukselle pop-lyriikan yksinkertaisuudesta. Toiseen ja kolmanteen väitteeseen kannan ottaminen puolestaan edellyttää laululyriikan tutkimusparadigman lähempää tarkastelua.

1.2 Laululyriikan tutkimuksen ongelmista

Populaarimusiikin tekstien tutkimus on saavuttanut Suomessa akateemisen salonkikelpoisuuden viimeisen kymmenen vuoden aikana. Vielä vuosituhanen vaihteessa esitettiin kysymyksiä siitä, kannattaako tai *saako* aiheita ylipäättään tutkia tieteellisesti (Lahtinen & Lehtimäki 2006, 17–18), mutta nykyisin tilanne on jo toinen (Aho & Kärjä 2007, 25). Laulutekstejä käsitteleviä opinnäytetöitä valmistuu vuosittain useista eri yliopistoista ja oppiaineista. Merkittävin käännekohta suomalaisella tutkimuskentällä on epäilemättä Toni Lahtisen ja Markku Lehtimäen toimittama *Ääniä äänien takaa: tulkintoja rock-lyriikasta* (2006), joka on ensimmäinen rock-lyriikkaa kirjallisuustieteellisesti käsittelevä suomenkielinen teos. Kaikki alkoi siis rockista, mutta etenkin rap ja pop ovat seuranneet nopeasti vanavedessä. Maailmanlaajuisesti ehkä painavimman argumentin laulutekstien kirjallisesta arvosta on esittänyt Bob Dylan voittamalla Nobelin kirjallisuuspalkinnon vuonna 2016.

Laululyriikan akateemistuminen ei ole kuitenkaan juuri edennyt lähtökuopistaan. *Ääniä äänien takaa* -teoksen merkitys alan tutkimukselle on kiistaton, mutta sen aloittama reformi on edelleen kesken. Aihetta käsittelevät kirjallisuustieteelliset opinnäytetyöt toisintavat yhä samoja kymmenen vuoden takaisia malleja, joissa teksti ja musiikki pidetään tiukasti erillään. Teoksen kirjoittajat ovat niin ikään gravitoituneet kohti muunlaisia tutkimusintressejä.⁸ Tutkimusta kyllä tehdään, mutta se on yksinomaan pro gradu -tasoista. Varsinkin suomenkielisen laululyriikan kohdalla voidaan puhua jopa *akateemisesta aukosta*.

Laulutekstien tutkimusparadigman ongelmallisuutta selittävät käytännössä kaksi tekijää: *multimodaalisuus* ja *eri tieteenalojen välinen ristiveto*. Kattavimman mahdollisen kokonaismerkityksen paljastamiseen vaadittaisiin poikkitieteellistä työskentelyä, mikä puolestaan lisää

⁸ Poikkeuksena Anne Tarvainen, joka on jatkanut oman metodinsa jalostamista väitöskirjassaan *Laulajan ääni ja ilmaisu - Kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk* (2012, Tampere: Tampere University Press). Kyseessä on kuitenkin enemmän etnomusikologinen kuin kirjallisuustieteellinen tutkimus.

tutkijan asiantuntemukseen kohdistuvia vaatimuksia. Harvalla on sekä kompetenssia että tutkimuksellista kiinnostusta kummankin modaliteetin perusteelliseen tarkasteluun. Kirjallisuustieteen piirissä rock-lyriikoita onkin pääasiassa käsitelty nimenomaan itsenäisinä teksteinä, mikä vapauttaa tutkijan musiikillisen erittelyn tekemisestä. Tähän liittyen voidaan tieteenkin perustellusti huomauttaa, että tekstin täydellinen irrottaminen kappaleesta on aina keinotekoinen konstruktio, mistä etenkin musiikintutkimuksen julkaisuissa on usein muistuteltu (esim. Kärjä 2006; Oksanen 2007, 160). Kirjallisuustieteilijät ovat puolestaan olleet huolissaan implikaatioista sanojen toissijaisuudesta suhteessa musiikkiin (Lahtinen Lehtimäki 2006, 25; kommentin kohteena Frith 1988b, 17). Vastaavasti kulttuurintutkijoiden esittämät väitteet sanoaineksen analyysin *helppoudesta* (Frith 1988a, 17; 1988b, 105) ovat ymmärrettävästi omiaan lisäämään tieteenalojen välisiä jännitteitä. Joissain yhteyksissä eri koulukuntien välinen kuilu on nostanut esiin jo melko kummallisiakin linjauksia: ”Populaarimusiikin sanoituksissa sivutaan usein kaunokirjallisuudesta tuttuja teemoja ja myyttejä.” (Oksanen 2007, 162) Ei ole mielestäni kummoinen yllätys, että kaunokirjallisia teemoja sivutaan kaunokirjallisuudessa. Ennen kaikkea nämä esimerkit kertovat kuitenkin aihepiirin tärkeydestä ja kiinnostavuudesta – kaikki haluavat antaa oman äänensä ja panoksensa populaarimusiikin tutkimukselle (vrt. Aho & Kärjä 2007, 7).

Laululyriikan poikkitieteellistä lähestymistapaa edellyttävä luonne on selvästi hyvin tietentekijöiden tiedossa, mutta konkreettisella tasolla monitieteisyys kuitenkin vaikuttaa jäävän usein markkinapuheiksi (ks. Kärjä, 2006). Näiden havaintojen pohjalta erittelen oman näkemykseni vallitsevan tutkimusparadigman konkreettisista ongelmista neljän teesin avulla:

1. Laululyriikka on multimodaalista. Sanoituksen tarkasteleminen yksinomaan tekstinä on ongelmallinen asennonotto. Tämä on yleisesti tunnustettu lähes kaikissa aihetta käsittelevissä tutkimuksissa. (Frith 1988b, 39–40; Lahtinen & Lehtimäki 2006, 20; Eckstein 2010, 67.) Kirjallisuudentutkimuksen piirissä laululyriikkaa lähestytään usein runouden tutkimuksen välinein, ja ongelmalliset piirteet pyritään ohittamaan kysymyksenasettelun avulla. Aihetta käsittelevien tutkimusten johdannoissa toistuukin lähes poikkeuksetta disposition ympärillä käytävä rituaalinomainen tanssi, joka etenee siten, että ensin korostetaan laululyriikan merkitystä ja erityislaatuisuutta, minkä jälkeen kuitenkin etsitään perustelut välttää auditiivisen aineksen käsitteleminen. (Kritiikistä kts. esim. Soikkeli 2006; Kärhä 2006.) Nähdäkseni

tällaisella menettelyllä nimenomaan ohitetaan mahdollisuus lähestyä lajityypin *erityislaatuisuutta*.

Havainnollistan puhtaan tekstuaalisen position ongelmallisuutta empiirisen kokemuksen avulla. Yliopistourani alkuvaiheessa vaikutin eräässä kokoonpanossa, jonka harjoitusten lomassa otimme tavaksi viihdyttää toisiamme soittamalla tunnettuja mollisävelmiä duuriin käännettynä tai päinvastoin. Ajatus oli peräisin Anssi Kelan YouTube-videosta, jossa muusikko soitti huvittelumielessä klassisia heavy metal -riffejä duurissa. Idea lähti käsissämme kehittymään, ja jossain vaiheessa keksimme muuntaa myös laulumelodiat. Mieleeni on jäänyt tilanne, jossa esitettyäni *Ukko Nooan* ensimmäiset säkeet mollissa yhtyetoverini totesi intuitiivisesti: ”Ukko Nooan hautajaiset”. Anekdootti ei tietenkään itsessään ole validi perustelu akateemisessa diskurssissa, mutta olen jälkeinpäin jäänyt pohtimaan sattumuksen merkitystä analyttisemmin. Tuttu teos oli kehittynyt lastenlorusta hautajaislauluksi *sanaakaan muuttamatta*. Perinteisesti ajatellaan, että lyriikan yleinen tunnusmerkki on se, että jokainen pieni osa kantaa merkitystä. Tämä ajatus realisoituu selkeällä tavalla antamassani esimerkissä, sillä tunnelman ja merkityksen täyskäännös perustuu käytännössä yhteen sanaan. Mollitonalityettiin yhdistettynä kappale ohjaakin alkuperäistä kirjaimellisempaan tulkintaan: Ukko Nooa *oli* kunnon mies, joka laittoi laukun naulaan – viimeisen kerran.

Edellä esitetty esimerkki kertoo myös kontekstuaalisuuden merkityksestä laulutekstissä. Kerrominen menneessä ajassa on tavallinen ilmaisumuoto esimerkiksi saduissa, loruissa ja muissakin tarinoissa, eikä ”olipa kerran” -aloitus aktivoi lukijassa välitöntä konnotaatiota siitä, että prinsessa olisi nykyisin jo manan majoilla. Esimerkkitapauksessani musiikillisen muodon merkitys ohitti kulttuurisesti erittäin tunnetun ja tunnistetun kontekstin. Vastaavasti ”laittoi laukun naulaan” -säkeen metaforinen merkitys selvästi aktivoituu vasta surullisen musiikin yhteydessä, mikä saa myös saunaan menemisen näyttäytymään hieman lopullisempaan ratkaisuun.

Tarkkanäköisen huomion laululyriikan erityisyydestä tarjoaa myös Ulf Lindberg todetessaan, että laulu on muodoltaan lähempänä näytelmää kuin runoa (Lindberg 1995, 47, 64; ks. myös Frith 1988, 120). Perinteisen lyriikantutkimuksen metodologian soveltaminen laulettuihin teksteihin on ehdottoman hedelmällistä, mutta tällaisessa lähestymisessä tulisi huomioida muutama seikka. Perinteisen poeettisen käsityksen mukaan jokaisella runolla on *puhuja*, jolla on oma *ääni*. Usein runosta pyritään hahmottamaan myös *tila*. Tämä kuvastaa tutkimustradition

tendenssiä säilyttää lyriikan erityislaatuisuus nimenomaan suullisena ilmaisumuotona. Perustavanlaatuisen ero laululyriikan ja painetun runouden välillä realisoituukin tässä – laululyriikassa puhujalla on jo *ääni* ja laululla *tila*. Perinteisen runon ensisijainen medium voi olla joko kirjallinen tai suullinen esitys, mutta laululyriikan kohdalla se on aina jälkimmäinen. Voidaankin kysyä, onko mielekästä tai tulkinnan kannalta relevanttia ensin *sivuuttaa* alkuperäisen esityksen tarjoama materiaali, ja sen jälkeen konstruoida pelkän merkkijonon pohjalta uusi, keinotekoinen ääni.

2. *Genret ovat heterogeenisiä, mutta kaikki merkityksellinen laululyriikka ei ole rock-lyriikkaa.* Käytän tutkielmassani otsikkotasolta lähtien termiä laululyriikka, mikä on tietoinen kannanotto. Rock-nimitystä käytän säästeliäästi, vaikka Miljoonasade voidaankin ongelmitta kategorisoida suomirockin genreen kuuluvaksi yhtyeeksi. Tämä liittyy pyrkimykseen sanoutua irti tutkimusalan taipumuksesta epätäsmälliseen tai jopa harhaanjohtavaan tapaan paikantaa teokset suhteessa musiikilliseen lajityyppiin. Aiheeseen on kiinnittänyt huomiota esimerkiksi musiikintutkija Antti-Ville Kärjä (2017, 185–202). Tämän näkökulman hän nostaa esiin myös arvostelussaan *Ääniä äänien takaa* -teoksesta (Kärjä 2006). Kirjan toimittajat määrittelevät rockin väljästi (Lahtinen & Lehtimäki 2006, 32), jolloin esimerkiksi Björkin elektroninen avantgarde, Tulenkantajien funk-rap ja Leevi and the Leavingsin iskelmävaikutteinen pop-rock mahdutetaan sellaisenaan saman kategorian sisään. Kärjä (2006) pitää tällaista jäsennystä ongelmallisena ja viittaa Keith Negusin (1997/1996, 138–139) käsitteeseen *rock-imperialismi*, jolla tarkoitetaan tendenssiä nimittää kaikkea merkitykselliseksi koettua kevyttä musiikkia rock-musiikiksi. Rock on sitä, mitä *väitetään* rockiksi (mts. 139).

Riippumatta todellisesta ajatuksesta tämän rajanvedon taustalla, ulospäin määrittely vaikuttaa nimenomaan siltä, että aiheen merkittävyyttä yritetään todistella rock-musiikin autenttisuuden ja asenteen taakse piiloutumalla. *Tulkintoja laululyriikasta* tai *pop-lyriikasta* olisi ollut sekä informatiivisempi että todenmukaisempi alaotsikko. Ennakko-odotuksiin perustuvia arvotuksia pidetään yleisesti tutkimusetiikkaa rikkovina, mutta populaarimusiikin tutkimuksessa arkaaisia käsityksiä eri musiikkityylien ”syvällisyydestä” edelleen esiintyy. Ajattelen Kärjän (2006) tavoin rock-imperialismin johtuvan siitä, että rock mieltyy edelleen jollain tapaa arvokkaammaksi ja aidommaksi ilmaisumuodoksi kuin esimerkiksi pop (ks. esim. Frith 1988b, 39–41). Kyseessä on asenteellinen ja generalisoiva ennakko-oletus. Haluankin painottaa myös sitä, että laulutekstit ovat hyvin heterogeenisiä myös genrejen *sisällä*. Rock-leima ei automaattisesti tee kappaleen tekstistä autenttista ja syvällistä. Iskelmäradiosta voi puolestaan kuulla

esimerkiksi Susanna Haaviston kappaleen *Odotusta Pariisissa*⁹ (1992), joka on sisäis-kertomuksineen ja asennonvaihdoksineen hyvinkin kompleksinen teos. Kappaleen musiikilinen estetiikka puolestaan ammentaa ilmaisunsa ranskalaisesta chanson-perinteestä, joten sen asettaminen yksinkertaisen pop-iskelmän lokeroon ei oikein onnistu. Musiikki ja sanat eittä-mättä saavat erilaisia painokertoimia eri teoksissa, mutta arviota tästä suhteesta ei voida tehdä pelkästään genren perusteella.

Yleistäminen on haitallista myös vastakkaisesta syystä. Jos tarkastelua halutaan suunnata laji-tyypillisiin konventioihin, tulee tutkijalla olla hyvät taustatiedot ja ymmärrys tarkasteltavasta genrestä. Voidaan jopa sanoa, että tietty ymmärrys eri genrejen suhteista on välttämätön omi-naisuus populaarimusiikin tutkijalle. (Ks. Oksanen 2007, 160–162; Kärjä 2007, 193–194.) Generisten elementtien analyysia varten tulee tarkasteltu teos tietenkin kartoittaa mahdol-lisimman tarkasti, eikä summittaisiin yleistyksiin ole varaa. Lajityypilliset lokerot toki elävät eivätkä ole vuotamattomia määritelmiä, mutta esimerkiksi rock-konventioiden suhteuttaminen rap-musiikkiin johtaa tarkastelua helposti väärille urille.

3. *Laululyriikan erityislaatuisuuden lähestyminen vaatii yksittäisten teosten tarkastelua.* Kuten olen jo aiemmin todennut, laulutekstejä on tähän mennessä tarkasteltu yksinomaan useiden teosten ryppäissä. Problemaattisuus ei kuitenkaan johdu metodista itsestään, sillä vaikkapa intertekstuaalisia suhteita tarkastelemalla saadaan toki esiin kiinnostavia ja tuoreita tulkintoja, kuten jo *Ääniä äänien takaa* -kokoelma osoittaa. Tulokulman ongelma on siinä, että se on *ainoa* tulokulma. On jokseenkin nurinkurista, että tieteenalalla ei ole vallitsevaa konsensusta tai kunnollista välineistöä yksittäisen kappaleen tarkasteluun, mutta silti laulutekstejä lähestytään useiden teosten ryppäissä. Hermeneutiikan peruseriaatteita mukaillen olisi perusteltua kysyä, miten voidaan lähestyä kokonaisuutta ilman ymmärrystä osien toiminnasta. Esimeriksi proosan tutkimuksessa metodologia on luotu yksittäisiä teoksia tarkastelemalla.

Useiden tekstien samanaikainen tarkastelu tuottaa väistämättä generalisoivia merkityksiä, joten yksinomaan laajempien kokonaisuuksien tarkasteleminen on itseään toteuttava ennuste.

Kun käsittelyssä on monta teosta, on tutkimusekonomisesti haastavaa analysoida jokaista multimodaalisesti – varsinkaan, kun tällaiseen tarkasteluun ei ole valmiita työvälineitä. Perus-telu on tietenkin lähtökohtaisesti hyväksyttävä, sillä mielekkään ja toteuttamiskelpoisen

⁹ Sävellys Juha Tikka; sanoitus Heikki Harma eli Hector.

rajauksen tekeminen on ehto mille tahansa tieteelliselle tutkimukselle. Tärkeää on kuitenkin huomata, kuinka tämä rajaustapa vaikeuttaa tieteenalan metodologista kehitystä. Yksittäiseen tekstiin keskittyminen antaa tilaa erilaisten analyysimetodien kokeilemiselle ja niiden relevanssin arvioinnille. Uudenlaisten lähestymismahdollisuuksien kartoittaminen saattaa houkutellessa tiedeyhteisöä kehittämään tutkimusmetodiikkaa tai esittämään vastaväitteitä.

4. *Laululyriikan merkitykset eivät ole pelkästään kulttuurisia.* Kulttuurintutkimuksen laaja kehys on valtavirtaa populaarimusiikin tutkimuksessa, mikä selittää osaltaan vallitsevaa suuntausta, jossa myös laulutekstien sitominen kulttuuriin konteksteihin on lähes pakonomaista (Kärjä 2006). Tätä linjaa edustaa esimerkiksi Frith (1988b, 6) todetessaan, että rock on ensisijaisesti ”erittäin merkittävä kulttuurinen käytäntö ja sen selvittämiseen tarvitaan sosiologista analyysia”. Vastaavasti myös Negus (1997, 31–32) on sitä mieltä, että musiikin merkityksiä on vaikeaa palauttaa teokseen itseensä eri kontekstien ja yleisöiden runsauden takia. On jokseenkin hämmästyttävää, että sosiologisesti suuntautuneet tutkijat vaikuttavat yllättyvän siitä, että laulujen merkitykset ovat kontekstisidonnaisia (esim. Frith 1998b, 43; Negus 1997, 3). Kirjallisuudentutkimuksen piirissä tämä on ollut viimeistään tekijän kuolemasta lähtien itsessään selvää, eikä jäsenyys näyttäydä mitenkään pakottavana tai teosten autonomiaa heikentävänä (vrt. Lehtonen 1996). Tuotantokoneistojen merkitystä korostetaan toisinaan jopa siihen pisteeseen saakka, että esimerkiksi rock nähdään enää musiikillisena välineenä eikä päämääränä (esim. Frith 1988, 17).

Omassa tutkimuksessani haluan korostaa *esteettistä tiedonintressiä* (ks. Mikkonen 2014, 71–72). Haluan puolustaa laulujen kantamaa taiteellista funktiota, jonka kaikkia merkityksiä ei ole mahdollista sitoa alakulttuurien, tuotantokoneistojen tai vastaavien rakenteiden alaisuuteen. Myös Frith (1988b/1981, 13) myöntää oman positionsa ongelmallisuuden toteamalla, että puhtaan sosiologisen jäsenyyksen ongelmana on se, että ”musiikki itse tahtoo häipyä näkyvistä”. Vastoin kuin Frith (1988, 123) tuntuu ajattelevan, henkilökohtaiset ja yksityiset tulkinnat lauluteksteistä eivät mielestäni poista sitä mahdollisuutta, että myös teokset itsessään kantavat tiettyä osaa mahdollisista merkityksistä. Laululyriikan merkityspotentiaalit ovat monimielisiä ja aukeavat moneen suuntaan, mutta *pelkkä* konteksti ei voi itsessään synnyttää merkityksiä. Laulut ovat esteettisiä olioita, jotka eivät missään nimessä saa häipyä näkyvistä.

Olen nyt eritellyt tutkimusparadigmaattiset asennottoni ja perustellut yksittäisen pop-kappaleen nostamisen tutkimuksen kohteeksi. Näiden rajausten puitteissa etenen abstrahoimaan

kohdeteokseni merkityspotentiaaleja. Edellä olen painottanut multimodaalisuuden tärkeyttä, mutta seuraavaksi aion kuitenkin erottaa sanan ja sävelen toisistaan – mutta vain palauttaakseni ne uudelleen yhteen. On kuitenkin tarpeen perustella tämän työvaiheen motivointi lyhyesti. Käsittely voitaisiin toki toteuttaa myös järjestyksessä, jossa tehdään ensin musiikillinen analyysi, jota sitten verrataan kappaleen tekstiin. Mahdollista olisi myös edetä rinnakkaisella jäsennyksellä ja kuljettaa molempia elementtejä mukana koko käsittelyn ajan. Tämä työtapo olisi mahdollisesti tyylikkään ja tietyllä tapaa tasa-arvoisin, mutta valitun lähestymiskulman on mielestäni motivoituttava etenkin teoksen ominaispiirteistä. Tässä tutkielmassa olen päätenyt etenemään teksti edellä kolmesta syystä.

Ensimmäinen tutkimusta ohjaava tekijä on oleellisestikin se, että olen tekemässä nimenomaan *kirjallisuustieteellistä tutkimusta*. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että tarkasteluni polttopiste on nimenomaan sanoituksissa, hyödynnän oman tieteenalani välineistöä ja pyrin selvittämään nimenomaan lyriikoiden merkitystä kappaleen tulkinnassa. Kuten olen edellä todennut, tätä seikkaa ei kuitenkaan voi mielestäni käyttää perusteluna audittiivisen ilmaisun täydelliseen poissulkemiseen. Korostan tässä eroa disposition valitsemisen ja oleellisten tulkinta-ainesten sivuuttamisen välillä – sanoitus edellä eteneminen on nähdäkseni metodi, mutta laululyriikan tulkitseminen pelkkänä tekstinä on myös kannanotto.

Toisekseen miellän kohdeteokseni tietyllä tapaa *sanoitusvetoiseksi*. Suomenkieliseen rock-musiikkiin liittyy jo lähtökohtaisesti ajatus sanojen merkityksellisyydestä verrattuna esimerkiksi ulkomaiseen rockiin tai vaikkapa tanssimusiikkiin (ks. Knuuti 2006, 338–341; vrt. Frith 1988b, 41), mutta asiaa olisi syytä tarkastella aina teoskohtaisesti. Sanoituksen ja musiikin hierarkia ilmenee *Olkinaisessa* siten, että sävellyksellisesti kyseessä on perusaineksiltaan kohtuullisen konventionaalinen ja yksinkertainen pop-kappale. Rakenteellisesti teos perustuu säkeistön ja kertosäkeen vuorottelulle (ABAB-rakenne), kuten useimmat kevyen musiikin teokset. Laulettujen osien lisäksi käytetään instrumentaaliosaa, joka toimii kappaleen introna, välisoittona ja outrona. Kappaleessa on siis sävellyksellisesti ainoastaan kolme osaa, jotka vuorottelevat keskenään hyvin säännön- ja odotuksenmukaisesti. Soinnutus on niin ikään perusrakenteeltaan turvallista, eikä esimerkiksi äkkimodulaatioita tai sävellajin ulkopuolisia sointuja esiinny. Sointukierrot ovat myös kohtuullisen yksinkertaisia. Esimerkiksi säkeistön alkupuolisko ja instrumentaaliosa käyttävät samaa kiertoa (VI-V-I), ja kertosäkeessäkin hyödynnetään samaa perusrakennetta (ensimmäinen sointu vaihdettu toonikan rinnakkaisduuriin:

III-V-I).¹⁰ Kappaleen *sanoitus* puolestaan poikkeaa tyypillisestä suomirock-estetiikasta, kuten esimerkiksi olen jo edellä osoittanut. Auki kirjoitettuna *Olkinainen* muodostaa tarinallisen kokonaisuuden, joka toimii mielekkäästi myös itsenäisenä tekstinä. Lisäksi laulettujen osien kesto suhteessa instrumentaaliosuuksiin antaa tukea tätä jäsennystä.

Kohdeteokseni teksti ei ole edes paperilla puhdas runo, sillä *Olkinaisesta* voidaan hahmottaa myös proosateksteille tyypillisiä piirteitä. Esimerkiksi teoksen tarinallisuutta ja juonen rakentumista voidaan pitää keskeislyriikalle jopa epätyypillisenä. Tämä huomio toki tarjoaa jälleen muistutuksen siitä, että laulutekstit ovat luonteeltaan heterogeenisiä ja voivat liikkua melko monipuolisesti eri tekstilajien konventioiden välillä. Kohdeteokseni rakenne voidaan tiivistää näin: *Olkinainen* on lyyrisessä muodossa kerrottu tarina, joka esitetään ihmisäänen avulla musiikillisen säestyksen kera. Tästä syystä pidän perusteluna hyödyntää tarkastelussani vapaasti eri tieteenalojen ja tutkimustraditioiden välineistöä, mikäli tietyn merkitysrakenteen analyysi sitä vaatii. Yksinomaan lyriikantutkimuksen metodeissa pitäytyminen ohjaisi jo lähtökohtaisesti tarkastelemaan kappaletta runona, mikä olisi tutkielmani lähtökohtia ja näkökulmaa ajatellen ongelmallista.

Kolmas syy musiikillisen analyysin erottaminen kirjallisesta liittyy tutkielmani prototyypiseen luonteeseen. Olen jo aiemmin todennut, että pyrin työssäni keskustelemaan vallitsevan tutkimusparadigman kanssa. Esittelemällä musiikillisen analyysin erillään tekstihavainnoista pyrin tekemään mahdollisimman näkyväksi sen, millaista *konkreettista tulkintapotentialia* musiikin analyysillä voidaan tuoda laulutekstien tutkimukseen. Kirjallisuudentutkimuksellinen dispositio herätti huoleni siitä, että tekstuaalisen analyysin määrällinen dominanssi peittäisi rinnakkaisessa käsittelyssä musiikillisen tarkastelun alle. Tämä taas olisi saattanut johtaa siihen, että musiikillinen aines olisi edelleen vaikuttanut sivutuotteelta tai toissijaiselta, mikä olisi sotinut vastaan sitä eetosta, jota haluan työssäni välittää.

1.3 Tutkimuksen eteneminen

Olen jakanut tutkielmani alalukuihin käsiteltäviin dispositioihin perustuen. Teoreettiset viitekehykset olen valinnut tarkasteltavien osakysymyksien perusteella, sillä kokonaistulkintaa tavoiteltaessa olisi varomatonta kiinnittyä liian voimakkaasti yksittäiseen näkökulmaan tai

¹⁰ Tässä esittelemäni jäsennys on luurankomainen esitys kappaleen rakentumisesta; tarkempaan analyysiin palaan luvussa 5.

tutkimustraditioon. Tulokset esittelen *kumulatiivisesti*, eli pyrin aina välittömästi sitomaan abstrahoidmani merkityspotentiaalit toisiinsa. Tavoitteeni on hahmotella yhteyksiä eri merkityspotentiaalien välille, ei pelkästään eritellä vaihtoehtoisia tulkintalinjoja.

Tutkielmani toisessa luvussa tarkastelen kohdeteostani *kauhufiktiona*. Esitän hypoteesin, jonka mukana *Olkinainen* sisältää runsaasti signaaleja, jotka kiinnittävät teoksen kauhugenreen ja ohjaavat näin teoksen tulkintaa. Erittelen aluksi kohdeteokseni keskeisimpiä kauhufiktiivisiä motiiveita, minkä jälkeen etenen tarkastelemaan pelkoa aiheuttavia tekijöitä tarkemmin *terrorin*, *subliimin* ja *uncannyn* käsitteiden avulla. Kyseisessä luvussa hyödynnän gotiikkaan ja kauhufiktioon keskittyvää tutkimuskirjallisuutta.

Kolmannen luvun käsittely motivoituu *Olkinaisen* aihetason vastaavuudesta *moderniin myyttiin elämän luomisesta*. Pohdin intertekstuaalisten kytkentöjen merkitystä ja relevanssia suhteessa kappaleen autonomisiin ominaisuuksiin. Ajatukseni on, että aihetason vastaavuuden kautta voidaan tehdä myös *temaattisia merkityksensiiroja*. Käytän subtekstieni valinnassa mahdollisimman tiukkaa rajausta ja painotan korkeaa kriittisyyttä. Lähestyn teosten vertailua subteksteistä kollektiivisesti nousevien teemojen kautta. Nämä ovat *hybris-tematiikka*, *dys-tooppinen teknologiakäsitys* ja *kysymys inhimillisyydestä*.

Neljännessä käsittelyluvussa siirrän huomion entistä tarkemmin kappaleen nimihahmoon. Tarkastelen *feministiseen traditioon* tukeutuen, miten hahmon *sukupuolen spesifioiminen* vaikuttaa kappaleen kokonaistulkintaan. Sovellan *vastustavan lukemisen strategiaa* selvittääkseni, mitä olkinaisesta todella kerrotaan ja mistä positiosta nämä asiat esitetään. Tästä syystä erittelen myös kappaleen *puhujarakennetta*. Luvun loppuksi teen lyhyen yhteenvedon tekstuaalisen analyysin kautta saavuttamistani johtopäätöksistä.

Viimeisessä käsittelyluvussa siirryn tarkastelemaan kappaleen *musiikillisia muotoa*. Keskustelutan kappaleen auditiivisia elementtejä aiemmin tekemieni tulkintoja vasten. Pyrin etenkin selvittämään, millä tavoin *kauhuelokuvamusiikin* ja *suomirockin* konventiot keskustelevat kohdeteoksessani. Viitekehykseni on *musiikkitieteellinen*, mutta työni kirjallisuustieteellisen lähtökohdan huomioiden pyrin yleistajuiseen ja napakkaan esitykseen. Havainnollistan analyysiani nuotinnosten ja fonologisten kuvioiden avulla.

2 *Olkinainen* kauhufiktiona

2.1 Gotiikan ja kauhufiktion määrittelystä

Ihmiskunnan vanhin ja voimakkain tunne on pelko, ja pelon vanhin ja voimakkain muoto on tuntemattoman pelko. (Lovecraft 2013 [1927/1939], 17.)

H.P. Lovecraft (2013) määrittelee kauhukirjallisuuden hyvinkin tarkkarajaisesti. Hänen mukaansa ainoa todellinen kriteeri näennäisen laaja-alaiselle genrelle löytyy reseptiosta: herättääkö kertomus lukijassa pelkoa? Hän myös esittää, että teoksen tunnelma on tärkein elementti kauhukertomuksen uskottavuuden kannalta, kun taas esimerkiksi juonen yhtenäisyyttä hän pitää toisarvoisena seikkana. (mts. 21–22.) Lovecraftin lausunto lienee tarkoituksellisesti poleeminen ja yksinkertaistava – ja näin ollen altis kritiikille – mutta se onnistuu silti tavoittamaan jotakin perustavanlaatuisista kauhukirjallisuuden luonteesta. Genrerajojen tai vaikkapa kirjallisen kaanonin muodostaminen pelkästään vastaanottajan kokeman tuntemuksen perusteella antaisi luvan käsittää melko mielivaltaisesti mitä tahansa teoksia kuuluvaksi kauhufiktion piiriin, mikä puolestaan latistaisi koko lajityypin erityislaatuisuutta. Toisen suuntaisena viittaavuussuhteena Lovecraftin argumentti kuitenkin toimii; minkä tahansa teoksen subjektiivista pelottavuutta voidaan mielestäni käyttää tulkintavihjeenä ja tarkastelun suuntaajana. Jokaista pelkoa herättävää tekstiä ei ehkä voida varauksetta pudottaa kauhufiktiiviseen genrelokeroon, mutta tällaista teosta voidaan perustellusti tarkastella lajityypin tutkimukselle ominaisten metodien avulla.

Sanalla *gotiikka* puolestaan on jo pelkästään kirjallisuudentutkimuksen piirissä monia erilaisia merkityksiä. Keskeisin eroavaisuus tulee näkyviin siinä, mielletäänkö gotiikka aikakaudeksi vai tyyllilajiksi. (esim. Savolainen 1992, 10–18.) Tämä jako taas vaikuttaa oleellisesti siihen, mitä teoksia ja tyylipiirteitä tämän mystisen kattokäsitteen alle valikoituu. Porttikriteerinä voidaan siis käyttää teoksen kirjoitusajankohtaa, esteettisiä ominaisuuksia tai molempia. Tavoitteenani ei ole kategorisoida kohdeteostani gotiikaksi tai ei-gotiikaksi, vaan analysoida sen estetiikkaa suhteessa kauhukirjallisuuden konventioihin. Tästä syystä nojaudunkin ajatukseen *goottilaista sensibilitetistä*. Matti Savolainen (1992) määrittelee kyseisen käsitteen synonyymiseksi *kauhukirjallisuuden* ja *kauhufiktion* kanssa, mikä korostaa eroa goottilaiseen kirjallisuuden historiallisena ilmiönä (mts. 17). Tällainen rajausta mahdollistaa gotiikan ymmärtämisen universaalina ilmaisumuotona, jolloin sen piiriin voidaan laskea julkaisuajasta ja -paikasta tai lajityypistä riippumatta kaikki tradition henkeä kunnioittavat teokset (mts. 18). Tässä

tutkielmassa käytän jatkossa stilistisesti napakoita termejä *gotiikka* ja *kauhufiktio*. Käsittelen näitä Savolaisen tapaan jokseenkin synonyymisesti, mutta gotiikkaan viitatessani haluan painottaa ajatusta romantiikan hengen vaikutuksesta ja yhteydestä goottilaisen sensibiliateettiin (ks. esim. Wright & Tredell 2007, 4; Savolainen 1992, 33; Chaplin 2011, 42–43). Pidän kuitenkin Savolaisen ajatuksista poiketen tarpeellisena huomauttaa, että jotkin kauhukirjallisuuden teokset voivat olla tunnelmaltaan hyvinkin kaukana romantiikan estetiikasta. Miellän siis kauhufiktion laajemmaksi kattokäsitteeksi, jonka alle myös gotiikka kuuluu. Muita kauhun alalajeja ovat esimerkiksi kansantarinat, psykologinen kauhu, tieteiskauhu ja gorekauhu.

Sensibiliateetin kautta ymmärrettynäkin gotiikalla on luonnollisesti omat erityispiirteensä. Tietynlaiset kerronnalliset ratkaisut, miljööt ja hahmogalleriat ovat tietenkin helpoimmin nimeäviä motiiveja, joilla haluttuja vaikutuksia luodaan (esim. Savolainen 1992, 10), mutta pääasiallinen paino ei ole konkreettisissa tekstuaalisissa keinoissa vaan tietynlaisessa tunnelmassa. Nimensä mukaisesti sensibiliateetin käsitteellä halutaankin korostaa mielikuvituksen ja tunteen merkitystä. Käytännössä tällä tarkoitetaan esimerkiksi kirjallisen nautinnon etsimistä kummallisista ja villedistä aiheista kuten magiasta ja yliluonnollisesta (Bloom 2010, 3). Lukijaposition merkitystä korostaa myös Savolainen (1992, 17):

Goottilainen sensibiliateetti ilmentää tiettyä herkkyyttä ja alttiutta selittämättömälle ja yli-luonnolliselle, halua asettua alttiiksi pelon ja kauhun tunteille sekä haluat tutkia niitä fiktion kautta. Lisäksi siihen sisältyy myönnitys irrationaalisille, puoliksi tai kokonaan tiedostamattomille voimille, jotka eivät ole hallittavissamme.

Tällainen jäsenitys tuo näkyviin jo edellä esitetyn perustavanlaatuisen kytkennän romantiikan ja gotiikan välillä. Molempia tyylilajeja leimaa esimerkiksi mielikuvituksen, tunteen ja luonnon korostaminen, mutta gotiikan polttopiste on etenkin synkkyudessa ja pelottavuudessa. (ks. Savolainen 1992, 10–11; Chaplin 2011, 38–43.) Romantiikalle tyypillinen *subliimi*¹¹ nostattaa esiin pohdiskelua itsestä, ruumiin ja mielen suhteesta, luovuudesta sekä yksilön suhteesta yhteiskuntaan tai luontoon. Gotiikan voidaan nähdä lähestyvän samaa ylevyyttä, mutta ennemminkin kauhun nostattamisen ja jännityksen kautta. Gotiikalla on taipumus uudelleenmuotoilla romantista subliimia tai kuulustella (‘interrogate’) sitä (Chaplin 2011, 43). Kuulustelun metaforalla voidaan korostaa kahden tradition välistä jännitteistä suhdetta. Jos romantiikassa subliimin kohtaaminen johtaa ihmetykseen ja eksistentiaaliseen pohdintaan,

¹¹ ylevä, yliaistillinen kokemus; käsittelen subliimia tarkemmin luvussa 2.3.2

gotiikassa se johtaa kauhuun ja minuuden fragmentoitumiseen (ks. Mishra 1994, 71). Yksinkertaisimmalla mahdollisella tavalla ilmaistuna voidaan siis esittää, että gotiikka edustaa romantiikan yöpuolta. Romantiikka on puolestaan usein tavattu mieltää vastareaktioksi valistusajattelusta kummunneelle järjen, skeptisismien ja objektiivisuuden ihanteista (Chaplin & Faflak 2011, xvii), mikä osaltaan selittää tyylikaudelle leimallista sentimentaalisuutta. Tyylien ajalliseen lähekkäisyyteen ei kuitenkaan ole syytä liiaksi takertua, ettei ajauduta jo aiemmin mainittuun ongelmaan tyyllilajin ja aikakauden suhteesta, jolloin pahimmillaan tullaan supistaneeksi molempien aatesuuntauksien erityislaatuisuus ahtaiksi yksinkertaistuksiksi (mts. xvii–xviii).

Kauhufiktio lajikuvausten tarjoamalla välineistöllä on mahdollista lähestyä kahta kokonaistulkinnan kannalta oleellista kysymystä. Ensinnäkin on tärkeää selvittää, mikä *Olkinaisessa* karmaisee kuulijaa. Toisekseen kohdeteokseni lajityyppillinen analyysi piirtäneen hyödyllisiä suuntaviivoja tekstienvälisen kytkösten tarkastelua ajatellen. Kohdeteokseni aihe on kuitenkin siinä määrin universaali (ks. luku 3), että vertailtavat teokset on syytä valita huolellisesti. Mitä useammalla eri tasolla lähde- ja kohdeteos vastaavat toisiaan, sitä perustellumpaa on tehdä temaattisia merkityksensiiroja.

Esitän tässä yhteydessä, että *Olkinaisen* herättämä kauhukokemus rakentuu spiraalimaisesti ja itseään vahvistavasti. Esimerkiksi Kai Mikkonen (2014/2008, 64–90) esittää artikkelissaan tulkintaa ohjaavia sääntöjä *konvention* ja *koherenssin* kautta. Hänen mukaansa lukija on taipuvainen tarkastelemaan, ovatko tarinan tapahtumat mahdollisia tietyn lajin tai tyylin osoittamisessa raameissa (konventio) sekä ovatko yksityiskohdat linjassa kokonaisuuden kanssa (koherenssi). Jälkimmäisen säännön mukaisesti suuri kuva aktivoituu ennen pieniä yksityiskohtia, kunhan lukijalta löytyy selvä vastaavuus, johon huomiota peilata. (mts. 75–76) Voidaan puhua myös *odotushorisonteista*, jotka määrittävät lukijan tulkintaa esimerkiksi ennakkokäsityksien perusteella (mts. 67). Kauhufiktio on länsimaisessa kulttuurissa erittäin hyvin tunnettu ja tunnistettu lajityyppi, mikä antaa syyn olettaa, että isolta osalta kuulijoista löytyy tällainen vastaavuus. Lukijan halu rakentaa tekstistä eheä vaikuttaa näin ollen myös toiseen suuntaan: tietyn kokonaiskuvan löydyttyä on loogista tarkastella uusia yksityiskohtia tämän kokoavan viitekehysten ehdoilla. Myös Gérard Genetten (1997a/1982) näkemys *arkkitekstuaalisuudesta* tukee samaa ajatusta. Kyseisellä termillä tarkoitetaan tyyppiominaisuuksia, jolla eri teokset ovat esimerkiksi tietyn genren puitteissa yhteydessä toisiinsa (mts. 1; Lyytikäinen 2008, 146–

147). Näin ollen tällaiset kytkennät säätelevät lukijan odotuksia ja vaikuttavat merkittävästi teoksen kokonaistulkintaan (Genette 1997a, 4–5).

Edellä esitetyn perusteella keskeinen tavoitteeni onkin eritellä *Olkinaisen* kauhufiktiivisiä piirteitä, eli toisin sanoen paljastaa ne tekstuaaliset ominaisuudet, jotka houkuttelevat kuulijan kiinnittymään tarinan pelottavuuteen. Tätä rakennetta nimitän kollektiivisesti *kauhun kieliopiksi*, jonka ajattelen rakentuvan kauhufiktioon viittaavista *genresignaaleista* ja toisaalta pelkoa ruokkivista *kerronnallisista ratkaisuista*, jotka eivät ole suorassa riippuvuussuhteessa lajityypillisiin ominaisuuksiin. Ajattelen kohdeteokseni kauhun rakentuvan kahta eri reittiä: osa elementeistä on itseisarvoisesti kauhistuttavia, mutta vastaanottaja myös suggeroidaan uskomaan, että kyseessä on tarina, jota *kuuluu* pelätä.

Painotan tässä käsittelyluvussa erittelevää lähestymistapaa, sillä tulen myöhemmin syventämään tärkeimpien elementtien tulkinnallista puolta. Koko tutkielmaani läpäisee muutenkin hermeneuttinen tulkintamalli, millä tarkoitan sitä, että tietty aines saatetaan esitellä yhdessä kohdassa ja palata perusteellisempaan avaamiseen toisessa. Perustelen tätä käsittelytapaa relevanssilla ja koherenssilla; voidakseni pohtia kahden tai useamman elementin suhdetta, on mielekästä ensin esitellä kaikki elementit. En myöskään näe hedelmälliseksi mennä asioiden edelle tai ehdottaa kokonaistulkintoja yksipuolisen tarkastelun perusteella. Pitäydyn myös jokseenkin tiukasti kappaleen ensimmäisellä ja toisella puhetasolla, ja tarkastelen tarinan tapahtumia niistä lähtökohdista, joita mimeettinen minä vaikuttaa ensisijaisesti tarjoavan. Tällä tarkoitan etenkin sitä, että pidän laulun puhujaa luotettavana ja kerrottuja tapahtumia tarinamaailmassa todellisina. Heittäydyn sisään goottilaiseen lukijaposition.

2.2 Kohdeteoksen keskeisimmät kauhufiktiiviset motiivit

2.2.1 Hirviö

Ei ole liioiteltua esittää, että kauhua herättävä *hirviö* (‘monster’) on yksi keskeisimmästä kauhufiktiivisistä motiiveista. Klassisesta hirviögalleriasta puhuttaessa nostetaan usein esiin vampyyrit, ihmissudet, elävät kuolleet, noidat, aaveet ja muut yliluonnolliset kummajaiset. (Esim. MacAndrew 1979, 7; Savolainen 1992, 10 & 2006, 171; Mehtonen 1992, 70; Heiland 2004, 99–100.) Gotiikan käsitys hirviöstä on kuitenkin laajempi ja monimielisempi. Esimeriksi yliluonnollisuutta ei voida pitää goottilaisen hirviön ehdottomana porttikriiterinä, sillä

varsinkin modernissa gotiikassa hahmorepertuaaria täydentävät sarjamurhaajien ja psykoopaattien tapaiset piinaajat. (modernin gotiikan hirviöistä esim. Hutchings 1996, 89–103 ja Savolainen 2006, 178–181; hirviön merkityksellisyydestä kauhuviihteessä esim. Manninen 1992, 259–287) Alan tutkimuskirjallisuudessa esiintyy myös usein käsite ’*villain*’, jota käytettäessä halutaan usein painottaa eroa sananmukaisten hirviöiden ja *hirviömäisten* henkilöhahmojen välillä (MacAndrew 1979, 81–83). Tällaisten hahmojen kauheus ja pelottavuus ei motivoitu ulkoisista kategorioista vaan ihmismielen sisäisestä pahuudesta (Savolainen 2006, 178).

Hirviön määritelmää avartaa entisestään ajatus *kaksoisolentomotiivista* (’double motif’, ’doppelgänger’), jolla viitataan sankarin ja hirviön yhteensulautumiseen (esim. MacAndrew 1979, 50–51, 81–82, 107). Tällä voidaan tarkoittaa ainakin kahta erilaista sulautumista. Ensimmäisessä mallissa tekstuaalisesti erillisten hahmojen voidaan nähdä linkittyvän toisiinsa temaattisella tasolla (mts. 50–51), ja toisessa samasta hahmosta voidaan abstrahoida kaksi erillistä mielenlaatua tai funktiota (mts. 81–82). MacAndrew (1979, 157) esittää aiheesta napakan tiivistyksen: sisäinen pahuus heijastuu ulospäin. Erillinen hirviöhahmo voidaan siis nähdä toisen hahmon pimeän puolen projektiona tai ruumiillistumana (mts. 50). Hirviömäisyyteen kuuluu oleellisesti myös sivilisaatioon kohdistuva uhka (Smith 2013/2007, 100), mikä nähdäkseni kumpuaa edelleen mielensisäisestä hirviömäisyyden pelosta, mutta lähestyy aihetta hieman eri näkökulmasta. Ajattelen, että Smithin (ibid.) näkemys on metonyyminen – sivilisaatiolla viitataan yleisesti ihmisen rakentamaan moraalinormistoon ja maailmanjärjestykseen, ei konkreettisesti koko ihmiskuntaan. Parempi käännös olisi tässä mielessä, että hirviö aiheuttaa uhkaa ihmisyydelle. Tällöin pahuus voi tarinan tasolla uhata yhtä ihmistä, mutta rikkoa samalla yleistä inhimillisyyttä ja etiikkaa vastaan. Näin ymmärrettynä voidaan painottaa kunkin kertomuksen esteettisiä funktioita ja goottilaista sensibileettiä, eikä hirviön toimivaltaa rajata yksinomaan yhteiskunnalliseen kontekstiin. (Vrt. Savolainen 1992, 23; gotiikassa uhka kohdistuu tekstitasolla yleensä yksilöön.)

Hirviön rooli ja tarkoite kauhufiktiossa antautuu hieman helpommin määrittelyille. Lovecraftin (2013, 17) näkemykseen viitaten myös hirviön ensisijaiseksi tehtäväksi voidaan ajatella pelon herättäminen sekä tarinan fiktiivisissä henkilöissä että lukijassa. Kertomusteoreettisesti tarkasteltuna hirviön tehtävänä on usein toimia tarinan *antagonistina*. Tällainen kytkentä aktivoi juonenkuljetukseen ja kertomuksen henkilöiden välisiin jännitteisiin liittyvän tehtävän: hirviö on tarinan *protagonistin* vastavoima. Hirviö on usein myös vastapeluriaan aktiivisempi

ja toimii riidan aloittajana ('aggressor') tai vainoojana ('oppressor') (MacAndrew 1979, 83). Se voi olla heijastus päähenkilön omasta sisäisestä pahuudesta, yliluonnollinen riivaaja, verenhimoinen eläin, luonnonilmiö tai kone, mutta sen pääasiallinen tehtävä on aina kertomuksen kannalta sama.

Hirviö voi siis olla luonnollinen tai yliluonnollinen, keinotekoinen tai inhimillinen, sisäinen tai ulkoinen – tai vaihtoehtoisesti sijoittua näiden polaaristen oppositioiden väliin. Ilkka Mäyrä (1996, 166, 168–169) onkin korostanut nimenomaan *paradoksin* merkitystä hirviömaisuuden kuvaamisessa. Useat kauhufiktio kummajaiset sijoittuvat erilaisiin välitiloihin, jolloin ne asettuvat vastustamaan totuttua luonnonjärjestystä ja arkijärkeä eli *doksa*. (vrt. Bloom 2010, 4.) Susi ja ihminen ovat erillään täysin tavallisia eläimiä, mutta näiden luonnollisen kategorioiden yhdistäminen aiheuttaa epävarmuutta ja pelkoa. Vastaavasti elävän ja kuolleen rajatilaa rikkovat hirviöt ovat tyypillisiä kauhufiktiolle (Mäyrä 1996, 166, 168–169). Hirviöhahmot voidaan nähdä myös ontologisesti välitilaisiksi. Peter Hutchings (1996, 103) on todennut, että hirviö saattaa sijaita vääristyneessä tilassa, jossa unet, muistot ja fantasiat kadottavat rajansa suhteessa todellisuuteen. (Ks. myös Johnson 1992, 43.) Hutchings (mts. 95–98, 103) käyttää esimerkkinä *Painajainen Elm Streetillä* -elokuvasarjan Freddy Kruegeria, joka saalistaa uhrejaan unimaailman välityksellä aiheuttaen kuitenkin henkilöhahmojen kuoleman teosten reaali maailmassa. Uni ja nukahtaminen esitetään sekä kirjallisuudessa että kansanperinteessä usein porttina, jonka avulla siirrytään eri maailmojen tai todellisuuksien välillä. Tämä aktivoi kysymyksen myös olkinaisen *sijainnista*; hahmo ei osoita elonmerkkejä tai jälkiä mahdollisesta yliluonnollisesta potentiaalista ennen kuin mies käy nukkumaan, mutta yön tultua se aiheuttaa kokonaisvaltaisen vääristymän totutussa luonnonjärjestyksessä. Tämän rakenteen huomioimisella en halua painottaa latistavaa ”kaikki olikin vain unta” -tulkintamallia¹², vaan tuoda esiin gotiikalle tyypilliset aistihavaintojen varmuutta kyseenalaistavat vivahteet (esim. Mehtonen 1992; Savolainen 1992, 19). Hirviön kauheus perustuu tässä mielessä juuri sen paikantumattomuuteen – se saattaa toimia mielen sisällä tai ulkopuolella, mutta myös liikkua selittämättömällä tavalla näiden kahden näennäisesti suljetun tilan välillä.

Olkinaisen nimihahmo mieltyy monessa muussakin mielessä perinteiseksi goottilaiseksi hirviöksi. Kappaleen nimeäminen voidaan jo itsessään mieltää lajitietoiseksi silmäniskuksi, sillä

¹² Vrt. myös *selitetty gotiikka*: näennäisen yliluonnolliset ilmiöt paljastuvat aistiharhoiksi (Savolainen 1992, 19; kommentoinut Thompsonia, 1979, 15–16).

hirviökauhuteokset kantavat usein juuri antagonistinsa nimeä (esim. *Dracula*, *The Wolf Man*, *It*, *Cujo*, *Alien*). Pelottavuus käy myös selväksi jo tekstitason havaintojen kautta, sillä pelon tunne sanoitetaan mimeettisen minän suulla suorasti useampaan otteeseen. Hahmo sijoittuu myös moneltakin kannalta katsottuna Mäyrän (1996, 166–169) kuvailemiin välitiloihin. Lyhteistä rakennetun nukan ei ensinnäkään kuuluisi ryhtyä öisiin karkeloihin, mutta tästä perimmäisestä eloton–elollinen-dikotomiasta voidaan johtaa myös muita havaintoja. Olkinainen on toisaalta kuin aktuaalinen nainen. Sillä on oma tahto ja naista merkitsevät – joskin keinotekoiset – ruumiinosat, ja sitä puhutellaan nimenomaan naisena eikä nukkena. Silti se kantaa samanaikaisesti myös elottoman linnunpelättimen ominaisuuksia, jolloin sitä eivät koske realististen organismien rajoitukset ja vaatimukset. Pään irtoaminen ei pysäytä tanssivaa demonia, joka pystyy myös nauramaan ja huhuilemaan vailla suuta – tai päätä. Irronneet ruumiinosat ovat jo itsessään voimakkaasti latautuneita välitilaelementtejä (ibid.), mutta toimintaan kykenevät torsot ja irtojäsenet muodostavat moninkertaisten rajatilaisuutensa ansiosta vielä kauhistuttavampia paradokseja.

Olkinaisen aiheuttama pelko kasvaa lopulta niin voimakkaaksi, että kappaleen subjektin ainoksi vaihtoehdoksi jää joko tuhota hirviö tai tuhoutua itse: ”joko minä tai olkinainen/ olen ymmärtänyt niin.” Tämä käänne sinetöi nimihahmon aseman laulun antagonistina, ja hirviön ihmisyydelle aiheuttama uhka realisoituu fataalisella tavalla. Mimeettinen minä näkee olkinaisen niin vakavana vaarana, että piiloutuminen tai pakeneminen ei enää riitä. Rivien välistä voidaan lukea, että kappaleen fiktiivisessä universumissa ei ole tilaa kuin toiselle. Aiemmin esittämäni hirviömäisen määritelmät näyttävätkin toteutuvan varsin selkeästi – olkinainen toimii tarinan antagonistina, operoi useissa erilaisissa rajatiloissa ja ennen kaikkea kylvää kauhua.

2.2.2 Kärsivä romantikko

Hahmottuakseen hirviöksi tarinan antagonistin tarvitsee seurakseen myös protagonistin. *Olkinaisen* mimeettinen minä eli osallistuva subjekti on epätoivoinen mies¹³, joka joutuu yli-luonnollisten voimien armoille. Tarinan tapahtumat kerrotaan kirjeen välityksellä, kuten heti kappaleen alussa tehdään selväksi: ”[o]n yö ja hyvin myöhä/ kun *tätä* kirjoitan”. Tämä-pronominia käyttämällä ja muilla deiktisillä ilmauksilla aktivoidaan metatekstuaalinen pohjavire, jolla etenkin vahvistetaan kerronnan subjektiivisuutta. Kirje on myös osoitettu tietylle henkilölle, mikä ilmenee *apostrofisten puhuttelujen* (apostrofin käsitteestä esim. Lehikoinen 2007,

¹³ Mimeettisen minän sukupuoli eksplikoidaan säkeessä ”minä en ole synkkämielinen *mies*”.

223–224) kautta, kun mies kertoo kirjeen välityksellä tapahtumien kulusta. Tulkitsen puhutellun hahmon ennemmin apostofisena puhekuviiona kuin varsinaisena *sinänä*, sillä puhutellun kohde ei ole laulun mimeettisessä puhetilanteessa paikalla, jolloin myöskään sen reaalisuudesta ei voida olla täysin varmoja (ks. *ibid.*; Kesonen 2007, 179–181). Tässä tapauksessa läsnä olemattoman puhuttelulla sekä rakennetaan eristyneisyyden ja yksinäisyyden tunnelmaa että ilmaistaan miehen vahvaa sitoutumista puhutellun kohteeseen – apostrofille on ominaista, ettei kaivattu puhuteltu koskaan vastaa (Kesonen 2007, 180).

Viitaan tähän kaivattuun hahmoon nimellä *odotettu nainen*. Kappaleen kolmesta henkilöstä odotettu nainen on ainoa, jonka sukupuolta ei osoiteta suoraan sanatasolla, mutta oletan hänet naiseksi etenkin sillä perusteella, että mies rakentaa olkinaisen korvaamaan kaipuunsa kohdetta. Lisäksi olkinainen puetaan odotetun naisen vaatteisiin, mikä muun kontekstin huomioiden vahvistaa tätä tulkintaa. Korviketta rakentaessaan mies keskittyy nimenomaan perinteisiin naiseutta representoiviin yksityiskohtiin, kuten rintoihin ja hiuksiin, joten on koherenssin mukaista olettaa, että myös vaatteet palvelevat tätä sukupuolen spesifioimiseen tähtäävää eetosta.

Kirjemuoto on gotiikassa usein käytetty kerrontatekniikka (esim. Johnson 1992, 49–50), jota ovat hyödyntäneet muun muassa sellaiset lajityypin suurteokset kuin *Dracula* ja *Frankenstein*. Tällainen kerrontaratkaisu voidaan jäljittää löydetty käsikirjoitus -rakenteeseen, jota ovat puolestaan käyttäneet jo Walpole, Reeve ja Radcliffe (van Gorp 2013, 22). *Olkinainen* ei vastaa muodoltaan puhdasta kirjeromaania, mutta kirjeen kirjoittaminen tarina-aineeksena ja motiivina aiheuttaa konnotaatioita edellä mainittuun goottilaiseen perinteeseen. Molemmilla ratkaisuilla on myös nähdäkseni sama, ambivalentti tehtävä. Niiden pääasiallinen tarkoitus on vahvistaa todellisuudentuntua mutta samanaikaisesti luoda kerronnallisia aukkoja lukukelvottomien tai muuten epäselvien tekstinkohtien avulla (*ibid.*¹⁴). Kohdeteokseni on perusluonteeltaan aukkoinen, mikä voidaan nähdä sekä lyriikalle että gotiikalle luonteenomaiseksi ilmaisun tavaksi (vrt. Johnson 1992, 44–45). *Olkinaisen* ammottavin aukko lienee avoimeksi jätetty loppu, mutta tarinaa myös taustoitetaan hyvin minimaalisesti. Tekstitasolla taustoitus keskittyy yksinomaan kertomuksen aikaan, eikä esimerkiksi odotetun naisen ja miessubjektin yhteistä historiaa valoteta lainkaan.

¹⁴ Van Gorp viittaa tässä Mishran (1994) näkemykseen kerronnallisista aukoista ('narrative of the gap').

Olkinaisen rakentamiseen johtava prosessi on dokumentoitu niin ikään fragmentaarisesti, mutta se etenee jokseenkin seuraavaksi erittelemälläni tavalla. Mies kaipaa palavasti odotettua naista, jonka toivoo saapuvan luokseen. Odotus käy kuitenkin sietämättömäksi, eikä mies jaksakaan enää odottaa, vaan rakentaa oljista korvikkeen. Epäselväksi jää, kertooko tämä enemmän miehen kärsimättömyydestä vai odotusajan pituudesta. Mimeettinen minä esittää myös implisiittisen ajatuksen petetystä lupauksesta tai ainakin toiveen toteutumattomuudesta, mikä aktivoituu niinkin pienestä kielenaineksesta kuin liitepartikkelista: ”kun sinä et tullutkaan”. Odotetun naisen mahdolliseen paluuseen viitataan vielä uudelleen toisen säkeistön loppupuolella. Samalla annetaan myös täsmennys kirjoittamisen tarkoituksesta: ”Minä kirjoitan tämän kirjeen/ jos viimeinkin tulisit/ että saisit tietää kaiken/ jos et minua löytäisi.” Viimeinen säe paljastaa, että miehellä saattaa olla jonkinasteinen aavistus omasta kohtalostaan. Lause implikoi, ettei tämä välttämättä enää olisikaan löydettävissä – täältä tai ehkä mistään. Kirje on siis tarkoitettu eräänlaiseksi testamentiksi, jonka lopullinen sanoma jää kuitenkin tekstitason tarkastelulla epämääräiseksi. Olkinaisen pelottavuutta ja miehen kokemaa kauhua korostetaan siinä määrin, että ainakin jonkinasteinen varoitus kirjeeseen vaikuttaa sisältyvän. On myös mahdollista esittää, että kirjeen on tarkoitus olla luonteeltaan synninpäästö, jonka välityksellä mies haluaa tunnustaa virheensä. Tällaista tulkintaa ei kuitenkaan ole mielekästä täysin lukita, sillä miehen näkemys omasta roolistaan on monimielinen. Vaikka olkinaisen luojaan syyllisyys tai ainakin raskauttava osallisuus yön tapahtumiin onkin vaivatta osoitettavissa, ei kappaleen minän voida varauksetta väittää jakavan tätä näkemystä. Pakon, pelon ja väistämättömyyden ilmausten toistuminen tukevat ennemminkin sellaista vivahdetta, että mimeettinen minä näkee itsensä vääjäämättömien voimien uhrina. Myöskään eksplisiittisiä anteeksipyyntöjä tai katumuksen ilmauksia ei miehen kirjeessä esitetä.

Kappaleen minän suhtautumisesta yön tapahtumiin ei ehkä saada täyttä varmuutta, mutta testamentilla on ainakin yksi ilmeinen funktio: nähdäksi tulemisen tarve. Pakkomielteinen suhtautuminen ja huomion toivominen odotetulta naiselta kurottavat vielä implisiittisen haudan takaa. Miehen voidaan nähdä sovittavan itselleen marttyyrin viittaa, ja tärkeimmäksi tarkoitteeksi tapahtumien kirjaamisessa vaikuttaakin nousevan se, että nimenomaan odotettu nainen saisi tietää tämän kohtalosta. Miehellä itsellään tästä vaikuttaa olevan jo vahva oletus. Voimakas tunteiden ilmaisu on yhteistä sekä romantiikan että gotiikan konventioille (esim. Chaplin 2011, 46–48), ja sentimentaalisuus saattaa kärjistyä jopa ylenmääräiseen ja mahdollisesti tuhoisaan intohimoisuuteen (mts. 48). Osa teoreetikoista on vienyt näkemystä vielä pidemmälle esittämällä, että gotiikka on peruluonteeltaan jopa *hyperbolista* eli liioittelevaa (esim.

Hekanaho 2013, 57). Kohdeteokseni kohdalla tällainen äärimmäinen sensibiliateetin korostuminen vaikuttaa toteutuvan. Tunnelma rakentuu deterministisenä näyttäytyvän pakon ja odotuksen varaan. Jännitettä viritetään etenkin toiston avulla. Erilaisia affektiivisia ilmauksia toistamalla mimeettinen minä pyrkii vakuuttamaan puhuttelun kohteen siitä, että tapahtumat vyöryvät eteenpäin kuin ennalta määrättyinä. Itseään toteuttava ennuste saavuttaa lopulta kulminaatiopisteensä miehen viimein kohdatessa luomansa hirviön:

Nyt lähdän etsimään kuokkaa
haen bensaa kanisteriin
joko minä tai olkinainen
olen ymmärtänyt niin

Näiden neljän säkeen aikana kappale saavuttaa latautuneisuutensa huippukohdan. Koko tarinan ajan rakennetulle ongelmalle esitetään ratkaisu. Paatoksellisuuden huipennus merkitään myös kielen tasolla, kun loppuratkaisua alleviivataan täydellisellä riimiparilla 'kanisteriin–niin'. Ilmaus on kohosteinen, sillä muuten kappale rakentuu yksinomaan *assonanssin* eli *puoliriimien* varaan. Vapaamittaisuuteen nojautuvassa laululyriikassa orjallinen täysriimitely tulkitaan usein vanhanaikaiseksi ja mahtailevaksi, mikä puolestaan johtaa erilaisiin konnotaatioihin pateettisuudesta tai liioittelusta. Ottaen huomioon, että olkinainen on miehen oma luomus, näyttäytyy koko säkeistö keinotekoinen dilemma -tyyppisenä päätöksena. "[O]len ymmärtänyt niin" -säe muotoutuu tietynlaiseksi kehäpäätelmäksi, sillä ymmärrys perustuu selkeästi ainoastaan miehen omaan päätökseen, joka puolestaan perustuu yksinomaan pelkoon. Loogisesti koherentti kolmas vaihtoehto, jossa mies ja olkinainen jäisivät molemmat henkiin, ohitetaan kategorisesti mahdottomana. Tällaiset kehittelyt palautuvat vahvistamaan kahta keskeistä kappaleesta nousevaa huomiota: mies on pakonomaisuudessaan täysin ehdoton ja olkinainen puolestaan hyvin uhkaava.

Edellä esitetyn perusteella voidaan todeta, että kappaleen mieshahmo näyttäytyy sekä syyllisenä että uhrina. Psykologinen kauhu ammentaakin usein sisältönsä nimenomaan vapaan tahdon ja pahuuden suhteesta (esim. King 1990, 79–80; Kivimäki 1992, 110–113). *Olkinaisessa* pahuus manifestoituu ambivalenttina voimana, jonka perimmäisestä olemuksesta tai lähteestä ei saada täydellistä varmuutta. Demonisuuden välikappaleena toimii miehen oma luomus, joten tässä mielessä on perusteltua esittää pahuuden olevan peräisin ihmisestä itsestään. Toisaalta taas miehen toimia ei ohjaa tietoinen päätös tehdä paha, vaan alkujaan hyvä aikomus johtaa hirvittäviin seurauksiin. Tässä mielessä pahuutta voidaan kuvata *ennalta määrättyksi*

pahuudeksi (King 1990, 79), sillä olkinuken rakentaminen on arkijärjellä ajateltuna suhteellisen viaton toimenpide, joka on kaukana tietoisesta demonisten voimien manaamisesta. Epäonnisen miehen synniksi ei voidakaan ehkä katsoa suoranaista pahuutta vaan pikemminkin ylimielisyys tai röyhkeys eli *hybris*¹⁵ (mts. 69, 79–80).

2.2.3 Kuvasto ja miljö

Miljöötä on perinteisesti pidetty yhtenä gotiikan määrittävimmistä tekijöistä. Useimmiten tyyppisimmiksi maisemiksi listataan jylhät linnat, synkät metsät ja hautausmaat (Savolainen 1992, 10; haamulinna-traditiosta tarkemmin ks. Railo 1925), mutta esimerkkejä tärkeämpää on miljöön tarkoite – ympäristön kuvaamisella on erityinen tehtävä sensibiliateetin luomisessa. Usein on nähty, että gotiikan kulissien pääasiallinen tehtävä on heijastaa kertojan tai päähenkilöiden mielen maisemaa, mutta miljö voi saada myös aktiivisemmän roolin, jolloin ympäristö saattaa toisaalta nousta keskeiseksi toiminnan synnyttämisen kannalta (Leffler 2013, 144). Oleellista ei näin ollen olekaan se, onko kertomuksen tapahtumapaikka kirjaimellisesti linna tai muu gotiikan kaanonissa toistuva näyttämö, vaan se, mitä tunnetta miljö edustaa tai millaista toimintaa se synnyttää. (Ibid.; Wright & Tredell 2007, 36–37.) Tätä näkemystä pohjustaa jo Eino Railon (1925) varhainen huomio siitä, että gotiikan näyttämö on uusromantiikasta lähtien ollut muutoksessa. Konkreettisesta haamulinna on edetty monipuolisempiin lokaatioihin, kuten salahuoneisiin ja laboratorioihin. Tällaiset tilat, joita Railo nimittää *kauhupaikoiksi*, voidaan pelkoa ruokkivan tarkoitteensa perusteella tunnistaa perinteiseksi haamulinnaiksi, jotka on vain puettu uusiin vaatteisiin. (Mts. 195–196.)

Erilaisten rakennusten lisäksi luonnon kuvaamisella on erityinen asema gotiikan kaanonissa. Korostuvia ominaisuuksia ovat esimerkiksi luonnon subliminaalinen avaruus ja laajuus sekä tapahtumapaikan eristyneisyys (van Gorp 2013, 19). Yleisten goottilaisten vivahteiden lisäksi *Olkinaisesta* voidaan hahmottaa myös nimenomaan skandinaaviselle gotiikalle tyyppisiä miljöökuvauksia. Yvonne Leffler esittää artikkelissaan *The Devious Landscape in Contemporary Scandinavian Horror* (2013), että pohjoisen kauhufiktio hahmot joutuvat usein ympäröivän maiseman ja hallitsemattoman erämaaluonnon uhreiksi (mts. 141, 143, 145). Myös sinänsä erillistä kummitustalomotiivia käsittelevät teokset voidaan palauttaa kesyttämättömille luonnonvoimille alistetuiksi. Lefflerin mukaan esimerkiksi riivatun talon sijoittuminen villin luonnon ympäröimäksi syrjäiselle maaseudulle elokuvassa *Besökarna* (1998) on itse taloa

¹⁵ Palaan tarkastelemaan hybristä luvussa 3.3.1.

merkityksellisempää. Sama ilmiö toistuu minisarjassa *Riget* (1994–1997), jossa kööpenhaminalaisen sairaalan kummittelun taustalla ovat rakennuksen alle jääneestä suosta kumpuavat muinaiset voimat.¹⁶ (Mts. 141.)

Gotiikan miljöökuvaukset leikittelevät usein ajan ja paikan määrittelyllä. Yhtäältä tapahtumapaikka voidaan määritellä tai nimetä hyvinkin tarkasti, toisaalta taas voidaan käyttää romantiikalle ominaista epämääräistä yleistettävyyttä (vrt. Wright & Tredell 2007, 36–37). Tällöin tarina sijoitetaan tarkemmin määrittelemättömään syrjäiseen paikkaan, joka sijaitsee yön ja päivän rajaseudulla sekä ajan että tilan ulottumattomissa (Leffler 2013, 143). *Olkinainen* ammentaa tunnelmansa jälkimmäisestä vaihtoehdosta. Tekstitasolla tapahtumapaikaksi hahmottuu öinen maatalo, mikä käy ilmi etenkin kuvastoa tarkasteltaessa. Oljista ja lantuista rakennettu nainen päätyy tanssimaan navetan katolle, ja lopulliseen välienselvittelyyn lähdetään kuokan ja bensakanisterin turvin. Tapahtumien ajankohdaksi mainitaan ainoastaan ”yö ja hyvin myöhä”, eikä niitä sijoiteta mihinkään eksaktiin ajankohtaan tai maantieteelliseen sijaintiin. Talon omistajuussuhde ja asukkaiden henkilöllisyydet jäävät niin ikään epäselväksi tai ainakin monimieliseksi. Vaatemotiivia tarkastelemalla voidaan olettaa ainakin miehen odottaman naisen asuvan tai asuneen talossa. Olkinaiselle puetaan ”vaatteesi parhaimmat”, mistä voidaan päätellä, että kyseessä ovat juuri odotetun naisen vaatteet. Superlatiivin käyttö puolestaan aukenee useampaankin eri suuntaan. On mahdollista ajatella, että kyseessä ovat naisen omistamista vaatteista absoluuttisesti parhaat, kuten juhlavaatteet. Toisaalta sanavalinta voi viitata myös siihen, että miehellä on käytettävissään useita eri vaihtoehtoja, joista valita. Molemmat tulkintalinjat johtavat kuitenkin kysymykseen siitä, miksi nainen on jättänyt jälkeensä parhaat vaatteensa tai useamman eri vaatekerran. Tähänkään ei kuitenkaan laulussa tarjota suoraa vastausta, vaan aihetta täytyy lähestyä kahdesta vastakkaisesta näkökulmasta. Kuulijan ratkaistavaksi nimittäin jää, uskotaanko mimeettisen minän tavoin odotetun naisen paluuseen. Mikäli hyväksytään ajatus paluun mahdollisuudesta, on vaatteiden saatavuus loogisesti selitettävissä. Toinen mahdollinen tulkinta on synkempi ja aktivoi vahvempia jännitteitä kappaleen hahmojen välille – onko naisen lähtö ollut niin kiireellinen, että vaatteet ovat vain jääneet niille sijoilleen?

¹⁶ Tämä motiivi ei toki ole pohjoismaisen kauhun yksityisomaisuutta. Yhdysvaltalaisessa kauhufiktiossa toistuu usein ajatus siitä, että muinaiset intiaanien hautausmaat saavat liikkeelle pelottavia voimia. Esimerkiksi Stephen King on hyödyntänyt tätä motiivia useamminkin, kuten teoksissaan *Hohto* (*The Shining*, 1977) ja *Uinu, uinu lemmikkini* (*Pet Sematary*, 1983).

Asioiden toistuva etsiminen on toisaalta mahdollista tulkita siten, että paikka on ainakin jollain tasolla miehelle vieras – esimerkiksi pelkästään odotetun naisen koti. Sekä vaatteet että kuokka täytyy *etsiä*, mikä vaikuttaa epäloogiselta, jos kyseessä on miehen oma maatalo. Tämä myös käy yksiin sen kanssa, että mies pitää naisen paluuta odotuksenmukaisena. Tällainen tulkinta on jokseenkin kylmäävä ja rakentaa miljööstä entistä latautuneemman. Juonirakenteen ymmärtäminen siten, että naisen kotona odottaa pakkomielteinen mies, joka penkoo vaatekaappia ja nukkuu naisen sängyssä olkinuken kanssa, aiheuttaa vahvoja kauhufiktiivisiä konnotaatioita. Toisaalta voidaan myös perustellusti pohtia, onko kyse ennemminkin henkisestä kuin konkreettisesta vieraudesta ja outoudesta. Tarinan kokonaisuutta tarkastelemalla voidaan hahmottaa, että olkinaisen lisäksi koko miljöö käy läpi muodonmuutoksen. Demonin päästyä valloilleen myös tutut ja tavalliset asiat muuttuvat vieraisiksi ja uhkaaviksi:

Minä en ole synkkämielinen mies
mutta minua pelottaa
kun männynneulaset kirkuu
ja maisema huohottaa

Kun jalanjälkiin kasvaa
koiran hampaita
voi luoja, miten se mua pelottaa

Tältä kannalta katsottuna voidaan esittää, että vieraus saattaa olla merkki arkisen kokemusmaailman vääristymistä eikä miljöön lähtökohtaisesta tuntemattomuudesta. Tarinan todellisuudessa oljista rakennettu nukke vaihtaa omatoimisesti paikkaa sängystä navetan katolle, joten kuokan tai vaatteiden vastaava katoaminen ei näyttäydy yhtään enempää tai vähempää kummallisena.

Laulun miljööstä voidaan myös hahmottaa kaksi erillistä tilaa: *interiööri* ja *eksteriööri*. Gotiikan hengen mukaisesti kyse ei kuitenkaan ole pelkistä passiivisista kulisseista vaan näillä tiloilla on vahvasti latautunut dikotominen suhde, jota pyrin seuraavaksi avaamaan. Lähtökohtaisesti ulkotila toimii kaiken pahuuden ja kauhun näyttämönä, kun taas sisätila näyttäytyy ainakin tilapäisenä turvapaikkana, johon ahdistettu mies vetäytyy kirjoittamaan testamentinomaista kirjettään. Ulkona vallitsee pimeys ja yliluonnollinen kaaos – jalanjälkiin kasvaa koiranhampaita ja havunneulaset kirkuvat. Sade heilahtelee uhkaavasti ikkunaruuuihin, mutta pysyy kuitenkin ulkopuolella. Edes olkinaisen demoninen puoli ei vaikuta aktivoituvan sisätilassa, sillä mies nukahtaa rauhallisesti luomuksensa viereen ennen kauheuksien

alkamista.¹⁷ Tilanne kärjistyy aina siihen pisteeseen asti, että talon suojista voidaan poistua ainoastaan aseistautuneena.

Myös kappaleen kielikuvallisuus alleviivaa vastaavaa rakennetta. Ikkunaruutuihin iskevää sadetta kuvataan vielä vertauksen avulla (*”kuin pitkät harmaat hiukset”*), mutta ulkotilan tapahtumat esitetään tulkinnasta riippuen personifikaatioiden tai metaforien kautta. Talon suojissa pystytään siis vielä tekemään ainakin jonkinlainen ero toden ja kuvitteellisen välillä, mutta ulkona yliluonnollinen aines liukuu limittäin arkisten asioiden kanssa. Rakennetta on mahdollista lähestyä myös unen ja valveen dikotomian avulla, sillä yliluonnollisina näyttäytyvät tapahtumat alkavat vasta illan tultua ja miehen vaivuttua uneen (unen merkityksestä gotiikassa esim. Johnson 1992, 46–48; MacAndrew 1979, 3, 186–202).

Suljettu tila merkitsee gotiikassa usein järjen linnaketta, jonka raoista ei-järjellinen vuotaa sisään (Mäyrä 1996, 177; lähteinä Aguirre 1990 – ei selvää, mikä osa on Mäyrän omaa kehittelyä – sekä MacAndrew 1979; 3). Kohdeteoksessani tällainen symboliikka toimii etenkin tärkeänä erottimena luonnollisen ja yliluonnollisen välillä – fantastinen aines ei hahmottuisi fantastiseksi ilman tavallisuuden normit määrittävää vastinpariaan (vrt. MacAndrew 1979, 124).

2.2.4 Kamppailu mielen maatalossa

Olen edellä nostanut *Olkinaisen* keskeisimmiksi kauhufiktiivisiksi motiiveiksi hirviön, kärsivän miessubjektin ja teoksen miljöön. Näistä kolmesta elementistä on mahdollista konstruoida kiinnostava synteesi, joka artikuloi erilliset motiivit tiiviimmin kiinni toisiinsa ja vastaavasti ankkuroi prosessin seurauksena muotoutuneen johtomotiivin entistä vahvemmin goottilaiseen perinteeseen. Synteesi voidaan tehdä näkyväksi tarkastelemalla kahta perinteistä gotiikan tutkimuksen premissiä: *talo representoi asukastaan*¹⁸ (MacAndrew 1979, 7, 13–14; Mäyrä 1996, 178) ja *hirviö kertomuksen subjektia* (MacAndrew 1979, 50–51; Mäyrä 1996, 173–175; Savolainen 2006, 180).

Tällainen yhteensulautuminen on mahdollista tiivistää ajatukseen siitä, että hirviö on omien mielensisäisten pelkojemme projektio (MacAndrew 1979, 8–9). Tällöin kohdeteokseni voidaan mieltää hyvän ja pahan kamppailuksi ihmismielen syövereissä. Laulun miljöö edustaa siis

¹⁷ Nukkumapaikan sijaintia ei suoraan eksplikoida, mutta nukkumisen voidaan olettaa tapahtuvan sängyssä ja sängyn sijaitsevan sisällä, sillä päinvastaisia tulkintavihjeitä ei laulusta hahmotu.

¹⁸ Myös lyriikassa talo on konventionaalinen ihmisen tai ihmismielen symboli.

mieltä, jonka sisällä mies ja olkinainen käyvät taisteluaan. Näin tulkittuna kappaleen subjektin voidaan katsoa representoivan järkeä, valoa ja toivoa, kun taas olkinaisen vastaavien ominaisuuksien vastakohtia: viettejä, varjoa ja toivottomuutta. Vastakkainasettelua kuvaavien dikotomioiden luetteloa olisi mahdollista laajentaa loputtomiin, mutta tärkeintä on itse huomio mielen maatalon dualistisesta rakenteesta, jossa ihmisyyden on jaettu karikatyyrisesti kahtia ja kummallekin puoliskolle on varattu oma konkreettinen tilansa.

Myös Ilkka Mäyrä (1996, 180–181) on nostanut esiin ajatuksen hirviömyönteisyydestä ja pahuudesta nimenomaan ihmisyyden rajatilana – kyse on pelottavasta salaisuudesta itsessämme. Käsitelmä ”pedosta sisällämme” lienee lähtöisin kristillisestä mytologiasta, jossa perisynnistä kumpuavaa primitiivistä pahuutta on pyritty tasapainottamaan, torjumaan tai lepyttämään järjen ja oikeellisten valintojen avulla (ks. esim. Grixti 1989, 86–87). Tällainen synti- ja pahuuskäsitys on – ironista kyllä – mahdollista nähdä täysin vastakkaisten moraalikäsitelmien vahvistajana. Peto sisällämme -metaforan perimmäinen tarkoitus lienee kristillisten moraalinormien vahvistaminen, mikä tapahtuu projisoimalla hyvyys ja pahuus konkreettisiin polaarisiin oppositioihin, petoon ja ihmiseen (mts. 86). Tällöin muodostuu aktuaalinen ja ihmisyydestä erillinen maalitaulu, johon pahuuteen kohdistuva inho ja torjunta voidaan turvallisesti kanavoida. Perisynnin ajatus toisaalta korostaa pahuuden erottamatonta yhteyttä jokaiseen ihmiseen, mutta pahan ruumiillistaminen erilliseen petohahmoon taas antaa ymmärtää, että pahuus olisi määriteltävissä ja ennen kaikkea erotettavissa hyveellisestä ihmisyydestä. Tällainen ulkoistamisstrategia vierittää vastuun ihmisen harteilta – tekemämme paha onkin pedon aikaansaannosta (mts. 87). Koko käsitelmä osoittautuu tässä mielessä äärimmäisen ambivalentiksi retoriikaksi, mikä osaltaan selittää aiheen merkitystä gotiikalle. Kiinnostus paholaiseen tai muihin demonisiin voimiin ihmisen toiminnan taustavaikuttajina on toki peräisin jo romantiikan traditiosta (Railo 1925, 298–299, 301). Ajatus pahuudesta mielensisäisenä kamppailuna selittää myös nousevaa tendenssiä tulkita goottilaisia tekstejä psykoanalyttisin menetelmin (ks. esim. Savolainen 2006, 179; Wright & Tredell 2007, 97–124).

Olkinaisessa edellä hahmottelemani hyvän ja pahan dikotomia realisoituu goottilaisen kaksois-olentomotiivin kautta, sillä pahuus heijastetaan kokonaan erilliseen hahmoon (esim. MacAndrew 1979, 50). Mielen maatalo -tulkinta avaakin myös olkinaisen abstraktimmalle tarkastelulle. Selvää on se, että mies rakentaa nukan, koska kaipaa palavasti odotettua naista. Metaforisesti olkinaisen rakennusaineena käytetään siis miehen yksin jäämisen pelkoa ja epä-

toivoa; jos nainen ei palaakaan, on keksittävä jotain korvaavaa. Toisaalta mies projisoi olkinaiseen myös osan omasta toiveikkuudestaan, sillä korvikkeen ilmeisenä tarkoituksena on nimenomaan tuoda lohtua. Toivottu vaikutus näyttääkin aluksi toteutuvan, ja mies nukahtaa luomuksensa viereen. Yön tultua olkinaiseen ladatut positiiviset tunteet kuitenkin karisevat pois, jolloin jäljelle jää vain ivallisesti naurava muistutus miehen omasta lohduttomuudesta. Tanssiva demoni nousee edustamaan groteskilla tavalla päähenkilön kykenemättömyyttä käsitellä negatiivisia tunteitaan – epätoivoisuuden kanavoiminen epäonnistuu, ja synkät ajatukset palaavat viikatetta kantavan hirviön hahmossa. Näin ymmärrettynä *Olkinainen* on kertomus äärimmäisestä yksinäisyydestä, joka ruumiillistuu, vahvistuu ja vie lopulta avuttoman uhrinsa mukanaan.

2.3 Kauhun anatomia

2.3.1 Pelottava monimielisyys

Edellä olen hahmotellut kohdeteokseni suhdetta kauhufiktio lajityypillisiin piirteisiin. Tätä tarkastelua vasten alkuperäinen premissini *Olkinaisen* kauhufiktiivisistä konnotaatioista vaikuttaa paikkansapitävältä, sillä erittelemäni motiivit ovat hyvin vahvasti kytköksissä goottilaiseen traditioon. Perinteisiä gotiikan luokkia ajatellen kohdeteokseni edustaa vahvimmin *monimielistä gotiikkaa*. Kyseessä on hybridinen kategoria, jossa yhdistyvät gotiikan *selitetty* ja *yliluonnollinen* alalaji. (Jaottelu peräisin G. Richard Thompsonilta 1979, 26–28, 31–32; kommentoinut esim. Savolainen 1992, 19–21.) Oleellisin tyylipiirre on epistemologinen epävarmuus (Savolainen 1992, 20–21), jolloin kertomuksen todenperäisyys jää hämäräksi – tarina on yhtäältä mahdollista lukea tyylipuhtaana fiktiivisenä kauhukertomuksena, mutta motiivien abstraktimpi tarkastelu avaa mahdollisuuden myös mielensisäiselle eli tässä tapauksessa luonnolliselle tulkinnalle. Tällainen kaksoisjäsenitys on ominaista gotiikalle, jossa ei yleensä tehdä selkeää rajanvetoa todelliselle ja kuvitteelliselle, vaan tarkoituksena on haastaa lukijan käsityksiä näiden kategorioiden keskinäisestä suhteesta. (Wright & Tredell 2007, 101.)

Näen kuitenkin tarpeelliseksi vielä tarkentaa käsittelyäni, sillä olisi varomatonta esittää *Olkinaisen* synnyttämän kauhukokemuksen olevan yksinomaan geneerisiin odotushorisontteihin tai arkkitekstuaalisuuteen sidottua. Keskityn seuraavaksi analysoimaan kauhun tunnetta aktivoivia elementtejä. Aluksi pyrin hahmottelemaan, millaista kauhua kohdeteoksestani ylipäättään kumpuaa. Sovellan tähän kauhufiktioille perinteistä *terror-horror-jaottelua*, jonka avulla kauhukokemukset on pyritty kategorisoimaan sekä tarkoitteen että muodon

perusteella (esim. King 1990; Savolainen 1992; Mäyrä 1996; Cavallaro 2002; Smith 2013). Tämän jälkeen syvennän pelottavuuden tarkastelua *subliimin* ja *uncannyn* käsitteiden avulla. Pidän perusteltuna puhua jopa *käsiteparista*, sillä kyseiset termit ovat erillisistä ominaispiireistään huolimatta toisiinsa tiiviisti kietoutuneita, osittain päällekkäisiä ja esiintyvät usein rinnakkain myös tieteellisissä tutkimuksissa (erillisyyden puolesta esim. Heiland 2004, 6, 77–97; vastaan esim. Bloom 1982; suhteesta tarkemmin esim. Morris 1985, Mishra 1994, A. Smith 2000). Tämän huomion perusteella voidaan jo etukäteen olettaa, että tulen kohtaamaan päällekkäisyyttä, ja tietty tulkinnallinen aines olisi mahdollista avata useamman eri käsitteen avulla. Liiallisen toiston välttämiseksi lähestyn kutakin merkityselementtiä relevanteimmaksi mieltämäni viitekehyksen kautta.

2.3.2 Aukkoisuuden terrori

Kauhukirjallisuudesta kumpuavia tuntemuksia on pyritty määrittelemään ja käsitteellistämään lukuisin eri tavoin länsimaisen kirjallisuushistorian kuluessa. Merkittävimpänä näistä teoreettisista malleista voidaan pitää jakoa *terroriin* ja *horroriin* (Cavallaro 2002, 2). Jaottelun alkuperä voidaan jäljittää Ann Radcliffeen (1984 [1826], 145–152), joka esitti jo 1800-luvulla ajatuksen ilmausten erillisyydestä. Hänen näkemyksiinsä pohjaavat kauhun luokat eroavat perinteisen määritelmän mukaan toisistaan sekä muodon että tarkoitteen suhteen: *terrorissa* on kyse viittauksista ja vihjailusta (’gesture’; ’implication’), *horrorissa* taas näyttämisestä (Smith 2013, 26). Vastaavasti ensimmäisen on tarkoitus stimuloida ja siten laajentaa lukijan mielikuvitusta, kun taas jälkimmäisen tehtävänä jähmettää ja supistaa kohteensa (Wright & Tredell 2007, 49). Laajenemisella ja supistamisella viitataan tässä yhteydessä muutoksiin tajunnassa tai ”sielussa” (MacAndrew 1979, 156). *Horror* linkittyy tunnistettavissa oleviin kohteisiin, jotka häiritsevät näkyvällä tavalla totuttua luonnonjärjestystä, ja aiheuttaa näin intensiivisiä fyysisiä reaktioita; *terror* puolestaan järkyttää juuri määrittelemättömyytensä vuoksi (Cavallaro 2002, 2–3). Kenties konkreettisimman esimerkin kahden kauhukategorian suhteesta tarjoaa Devendra P. Varma (1966/1957, 130):

Terrorin ja Horrorin välinen ero on sama kuin kammottavan levottomuuden ja kuvottavan toteutumisen ero: haistaa kuolema tai kompastua ruumiiseen.
(oma suomennos)

Sitaatti kuvaa elävästi ja ansiokkaasti edellä kuvattua jäsennyttä. *Horror*-kokemus jähmettää ja lähes väkivaltaisesti kukistaa kohteensa (Radcliffe 1984, 149–150) hyläten kokonaan *terrorille* ominaisen epävarmuuteen ja tuntemattomuuteen perustuvan tunnelman (Cavallaro 2002, 3).

Käsitteiden käytännöllisyyttä sekä kauhufiktioanalyysissä että tuottamisessa on puolustanut myös kauhukirjailija Stephen King (1990, 35–40), joka ehdottaa lisäyksenä vielä kolmattakin luokkaa: puhtaaseen inhoon ja vastenmielisyyteen perustuvaa *revulsionia*. Jos kuitenkin pidetään kiinni siitä perusajatuksista, että *terror* on vihjailua ja *horror* näyttämistä (esim. Smith 2013, 26), on *revulsion* mielestäni ennemminkin *horrorin* alalaji kuin kokonaan oma luokansa. King myös esittää suhtautuvansa näihin luokkiin hierarkkisesti, sillä hän pitää *terroria* ylevimpänä ja *revulsionia* alhaisimpana. Toisaalta hän tulee samalla rivien välistä tunnustaneeksi, että tehokkain ja varmimmin maaliin osuva pelkokokemus syntyy hyödyntämällä useita eri kauhun lajeja. (King 1990, 39–40; vrt. myös Mäyrä 1996, 171.)

Jaotteluun on suhtauduttu myös kriittisesti. Osa käsitteellisestä kädenväännöstä vaikuttaa tosin liittyvän siihen, puhutaanko aiheesta institutionaalisella vai esteettisellä tasolla. Esimerkiksi jakoa kritisoinut Joseph Gixti (1989, x–xi, kommentoinut esim. Savolainen 1992, 33) puhuu selvästi lajityypillisestä eronteosta viitattaessaan käsitteisiin '*horror fiction*' ja '*literature of terror*'. Näiden määritelmien pääasiallisena ongelmana Gixti näkee niiden arvottavan sävyn (ibid.). Arvolataus on toki palautettavissa jo Radcliffeen, jonka on tulkittu väheksyneen Matthew Lewisin *The Monk* -romaanin (1796) tapaa hyödyntää eksplisiittistä ja sokki-vaikutuksiin perustuvaa *horror*-kauhua (Wright & Tredell 2007, 49). Vastaavaa luokittelua ovat käyttäneet myös myöhemmät tutkijat, sillä Radcliffen ja Lewisin teoksia on käytetty esimerkinomaisesti kuvaamaan gotiikan eri linjoja (Bloom 2010, 3; Heiland 2004, 36–37). Jälkipolvien yksinkertaistuksista ja Radcliffen kirjallisista mieltymyksistä riippumatta hänen alkuperäinen määritelmänsä koskee nähdäkseni pohjimmiltaan kirjallisia *keinoja* eikä lajityypillistä määrittelyä (esim. MacAndrew 1979, 156). Onkin tarpeetonta ja yksinkertaistavaa käyttää jaottelua kokonaisten teosten määrittelyyn, sillä esimerkiksi Kingin (1990, 39–40) huomioihin viitaten voidaan todeta, että kauhufiktiiviset teokset tapaavat sisältää useita eri kauhun muotoja (ks. myös MacAndrew 1979, 125, 138–139). Kategoriat eivät ole myöskään täysin tiiviitä ja yksiselitteisiä – aina ei ole mahdollista tai edes tarkoituksenmukaista osoittaa rajaa, jossa *terror* loppuu ja *horror* alkaa. Hyväksymällä yhtäältä molempien keinojen ainutlaatuiset potentiaalit ja toisaalta niiden erottamaton yhteenkuuluvuus voidaan käsitteitä käyttää neutraaleina analyysityökaluina. Yksittäisten teoksien kontekstissa toinen keinoista saattaa tietenkin olla vahvemmin edustettuna ja näytellä merkittävämpää roolia kertomuksen vaikuttavuuden kannalta, mutta yleisellä tasolla tulisi mielestäni pidättäytyä esittämästä arvottavia näkemyksiä.

Olkinaisesta on hahmotettavissa kummallekin keinolle tyypillisiä piirteitä, mutta tyyli vaikuttaa ohjautuvan enemmän määrittelemätöntä *terroria* kohti. Elottoman ja elävän välitilaan sijoittuva hirviö on epäilemättä konkreettinen ja tunnistettava objekti, joka rikkoo arkijärkeä vastaan, mutta hahmon perimmäinen kauheus ei ole sidoksissa sen ulkomuotoon. Vaikka kuvailu on paikoin suoraa, se ei ole kovin tarkkaa. Tarjotut kuvat ovat yhtäältä vaillinaisia ja toisaalta jokseenkin kilttejä. Hirviön olemus toki näytetään suoraan ensimmäisessä säkeistössä ja kertosaikassa, mutta kuvat eivät ole järin graafisia. Kyseessä on kuitenkin pohjimmiltaan elottomista osista rakennettu nukke, joten esimerkiksi irtopää ei palaudu merkitsemään samaa groteskiutta kuin ihmisestä väkivaltaisesti irrotettu ruumiinosa. Nimihahmon pelottavuus perustuukin enemmän piilottamiselle kuin näyttämislle. Olkinaisen eloon heräämiselle ei saada mitään selitystä, eikä myöskään demonin motiiveihin päästä käsiksi. Sen toiminta näyttäytyy kaiken kaikkiaan mielivaltaisena, arvaamattomana ja järkeilyä pakenevana. Aukkoisuus toteutuu myös pienempien yksityiskohtien kohdalla. Esimerkiksi olkinaisen paidan helman alta pilkottavan viikatteen uhkaavuus on kappaleessa implisiittistä, sillä se perustuu yksinomaan konventiolle nähdä viikate kuoleman symbolina. Olkinainen ei käytä viikatetta mihinkään, vaan pelkästään kantaa sitä mukanaan, jolloin uhka rakentuu ajatukselle siitä, mihin pelottava hirviö astaloo *voisi käyttää*. Mies ei myöskään mainitse rakentaneensa nukelle suuta, mutta siitä huolimatta se kykenee nauramaan ja huhuilemaan tanssinsa lomassa. Kuulijan mielikuvituksen täydennettäväksi jää, kumpuaako hirviön ääni tyhjyydestä, osaako se kasvattaa tai lisätä itseensä osia vai onko tarinaa kertova mies kenties epäluotettava. Valittiin näistä mikä vaihtoehto tahansa, palataan aina samaan epävarmuuden tunteeseen, jossa uhkan aiheuttajasta ei saada selkeää kuvaa.

Aukkoisuus ja tiedollinen epävarmuus ovat muutenkin keskeisiä topoksia goottilaisessa traditiossa (Johnson 1992; Mehtonen 1992), ja niillä on merkittävä rooli myös kohde-teoksessani. Nimihahmon olemuksen lisäksi *Olkinainen* rakentuu myös erilaisten kerronnallisten aukkojen varaan. Anthony Johnson (1992, 42–48, 61) on esittänyt gotiikalle tyypillisiä aukkoisuuden muotoja seuraavan jaon avulla.¹⁹ Yleisimpänä elliptisyyden ilmentymänä hän pitää *sekventiaalisia aukkoja*, joilla hän tarkoittaa nimenomaan kerronnan pirstaleisuutta ja epämääräisyyttä. Aukkoiselle juonenkuljetukselle tyypillistä on siis sekä tietojen puuttuminen että aikarakenteen sekavuus, mikä tekee kertomuksen kokonaisuudesta vaikeasti

¹⁹ Johnson on kehittänyt oman jäsennyksensä Barthesin (1977) ja Iserin (1978) ajatusten pohjalta.

hahmotettavan. (ibid.) Epämääräisyys koskee myös *aktanttien tasoa*, jolla Johnson (mts. 42, 61) viittaa henkilöhaamojen kertomuksensisäisiin funktioihin. Kohdeteoksessani käytännössä kaikkien henkilöiden kuvailu ja varsinkin taustoitus on konkreettisestikin vajavaista, kuten olen jo aiemmin todennut. Myös subjektin luotettavuus kyseenalaistuu, kun toden ja kuvittelun välinen raja hämärtyy (ks. tarkemmin luvut 2.2.4 ja 4.2). Aukkoisuudellaan tarina kutsuu kuulijaa täyttämään tyhjät kohdat (vrt. Johnson 1992, 44), mutta ei kuitenkaan tarjoa riittäviä tulkintavihjeitä täysin koherenttien vastausten esittämiseksi. Metaforisesti kuulija siis houkutteellaan täyttämään tyhjiötä, joka osoittautuukin pohjattomaksi. Epävarmuus voidaan tehdä helpoiten näkyväksi osoittamalla muutamia kysymyksiä, joita kappale väistämättä herättää: Miksi odotettu nainen on lähtenyt, ja onko tämän paluuseen mahdollisuus? Mitä kuokan ja bensakanisterin hakemisen jälkeen tapahtuu? Mitkä ovat olkinaisen motiivit tai ajavat voimat – vai onko niitä?

Olkinaisen kerronnallista strategiaa voidaan siis luonnehtia tietoisesti päättymättömäksi ja avoimeksi. Kuulija jätetään myös *indeksisellä tasolla* epävarmuuden valtaan, kun määrittelymättömyyden ja eristyneisyyden teemat hiljalleen abstrahoituvat kappaleesta (ks. Johnson 1992, 42, 61). Kerronnan keskeytyminen juuri loppuratkaisun kynnyksellä edustaa näin myös *terroria* puhtaimmillaan. Kaikki on sanottu, mutta tarina ei koskaan lopullisesti sulkeudu.

2.3.3 Subliimi – käsityskyvyn yläpuolella

Subliimia on kutsuttu voimakkaimmaksi mahdolliseksi tunteeksi, jonka ihminen voi tuntea (Burke 1990, 36). Sitä voidaan kuvailla esteettiseksi kokemukseksi, joka avaa oven todellisen ylittävään ja ilmaisua pakenevaan ilmiöön (Lyytikäinen 2000, 11, 13). Ajatus tällaisesta yleyydestä subliimisena ilmiönä on peräisin jo myöhäisantiikin filosofi Longinukselta, mutta nykyinen subliimikäsitys on käytännössä synteesi Edmund Burken ja Immanuel Kantin ajatuksista (esim. Alanko & Korhonen 2000, 8; Heiland 2004, 32–33). Yleisesti voidaan todeta, että subliimiin liittyy aina jonkin uuden ja tuntemattoman paljastuminen, ja se ylittää normaalisti mieltämämme rajat (Lyytikäinen 2000, 11). Subliimin kokemus edellyttää subjektin ja objektin välistä vuorovaikutusta: havaitseva subjekti kohtaa hämmentävän voimakkaan (‘overwhelmingly powerful’) objektin, mistä seuraa ajan ja paikan määreitä pakeneva yliaistillinen kokemus (Heiland 2004, 33).

Itse subliimin kokemuksesta on pidetty hyvin subjektiivisena ja kirjaimellisesti sanoin kuvaamatomana eli mahdottomana ilmaista, mutta sen mahdollisia lähteitä voidaan kuitenkin eritellä

(Heiland 2004, 33). Burke (1990, 53–79) on omistanut tutkimuksensa toisen käsittelyluvun otsikkotasolta lähtien tällaisten esimerkkien luettelointiin. Hän mainitsee mahdollisiksi aiheuttajaksi muun muassa *epämääräisyyden* ('obscurity'), joka estää saamasta selkeää kuvaa uhkan aiheuttajasta; *voiman* ('power'), joka kukistaa; *äärettömyyden* ('infinity') ja *puutteen* ('privation'), jotka hukuttavat ('overwhelm') tai yksinkertaisesti *mahtavuuden* tai *suuremoisuuden* ('magnificence'). (Mts. 53–65, 67–68, 71–73; ks. myös Heiland 2004, 34–35.) Tällaisten ilmiöiden kohtaamisen kokonaisvaltaisuus perustuu kivun ja nautinnon yhdistymiseen, joka syntyy arkipäiväisten rakenteiden hajoamisesta ja tutun järjestyksen katoamisesta (Heiland 2004, 34). Subliimi määrittyy näin edustamaan myös hallinnan puutetta, sillä siihen liittyy oleellisesti pelko sellaiseen, mikä on ihmistä suurempaa ja voimakkaampaa (vrt. Alanko & Korhonen 2000, 8).

Subliimiselle kokemukselle tyypillistä on myös sen mittaamattomuudesta motivoituva kauhu. Esimerkiksi Burke on korostanut pelon merkitystä esittämällä, että millään muulla tunteella ei ole yhtä vahvaa subliimista potentiaalia. (Burke 1990, 53; ks. myös Heiland 2004, 33; Lyytikäinen 2000, 17.) Donna Heiland (2004, 33–34) on täsmentänyt, että esimerkiksi kipu, vaaran tuntu tai kuolema eivät itsessään ole subliimeja, vaan vasta näiden abstraktien käsitteiden *ajattelu* ja *kuvittelu* nostattaa subliimin. Vaikka prosessin käynnistävä ilmiö olisikin ulkopuolinen objekti, on itse kokemus aina yksityinen. Yliaistillisuuteen ja pelon tunteeseen perustuvalla subliimilla onkin ymmärrettävästi merkittävä jalansija myös kauhukirjallisuuden tutkimuksessa (esim. Savolainen 1992, 12; Mäyrä 1996, 176; Mishra 1994).

Kohdeteoksessani ilmeisin subliimia lähestyvä aines lienee olkinaisen metamorfoosi, joka on sekä selittämätön että hallitsematon ja herättää lamauttavaa pelkoa laulun mimeettisessä minässä. Esimerkiksi Burken (1990) määritelmistä ainakin kauhu, epämääräisyys, voima ja *yhtäkkisyys* ('suddenness') realisoituvat erittäin selkeästi kappaleen naisdemonissa (mts. 53–65, 76). Olkinaista analysoidaan kuitenkin tässä tutkielmassa niin runsasasti ja seikkaperäisesti, että näen tarpeelliseksi nostaa lähempään tarkastelun toisen rakenteen, joka on epäilemättä vielä läpitunkevammin subliimin. Tarkoitan tällä kappaleen toisen säkeistön nostattamaa *luontosubliimia*.

Luontoon sisältyy ylipäätään erittäin vahva potentiaali subliimin herättämiseen (ks. esim. Lyytikäinen 2000, 14). Perinteisimpiä luontosubliimin ilmentymiä ovat esimerkiksi jylhät

vuoristot, aavat meret ja öinen tähtitaivas (Savolainen 1992, 12, 16). Subliimissa onkin pohjimmiltaan kyse aina voimasta, joka on mittasuhteiltaan niin suunnaton ja pelkoa nostattavaa, että sitä on voitu verrata lähinnä luonnosta ja jumalasta kumpuavaan mahtiin (Burke 1990, 64–65; Johns-Putra 2007, 117–118). *Olkinaisessa* luonto näyttäytyy kaikessa mahtavuudessaan ja pelottavuudessa toisen laulunsäkeistön alussa:

Minä en ole synkkämielinen mies
mutta minua pelottaa
kun männynneulaset kirkuu
ja maisema huohottaa

Kun jalanjälkiin kasvaa
koiran hampaita
voi luoja, miten se mua pelottaa

Näissä säkeissä subliimin kokemusta lähestytään nimenomaan goottilaisesta positioista eli kauhun kautta. Jos romantiikan traditiossa ylevyyden kokemus aiheuttaa ihmetystä ja hämmennystä, gotiikassa se halvaannuttaa ja nujertaa. (esim. Chaplin 2007, 42–43.) Koko maiseman huohottaminen on jo ajatuksen tasolla niin voimakas ja kokonaisvaltainen ilmiö, että siitä on vaikeaa saada otetta. Maisemalla tarkoitetaan perinteisesti kaikkea, mikä voidaan tietyssä ympäristössä aistein havaita. Personifioitu huohotus siis laajenee äärettömyyksiin asti ja muodostaa pelottavan ikiliikkujan vääristäen kaikki aistihavainnot kyseenalaisiksi ja kammottaviksi. Huohottaminen itsessään aiheuttaa konnotaatioita tilanteista, joissa hengitys tavallisesti muuttuu raskaaksi, kuten kovasta rasituksesta tai uhkaavasta vaarasta. Subliimi tuleekin esiin vielä selvemmin muotoilemalla kyseinen säe kirjaimellisemmalla tavalla: *kaikki aistein havaittava huohottaa*. Tämä määritelmä asettaa subliimikokemukseen vaadittavat osapuolet paikalleen; maisemaa eli objektia voidaan kyllä havainnoida annetusta subjektipositioista, mutta ilmiön äärettömyyttä on vaikeaa käsittää tai pukea sanoiksi (vrt. Heiland 2004, 33–34).

Koiran hampaiden kasvaminen jalanjälkiin aktivoi niin ikään vaaran tuntua, sillä hampaitaan näyttämällä koira viestittää välittömästi uhasta. Uhkakuvan sijoittuminen nimenomaan jalanjälkiin taas antaa ymmärtää, että vaara myös seuraa miehen jokaista liikettä. Männynneulasten kirkuminen puolestaan hukuttaa äärettömyydellään. Yhdessäkin puussa voi olla miljoonia neulasia, joten koko konsertin pauhu lienee korviahuumaava. Kyseisen subliimin transsendentaalisuus perustuukin kuvallisuuden tasolla juuri multimodaalisuuteen. Muutamaan säkeeseen on pakattu eri aisteja haastavia ja sekoittavia merkityksiä. Visuaalisella tasolla kappale tarjoaa kuvan personifioiduista mäntypuista, hampaallisista jalanjäljistä ja rytmikkäästi

tärähtelevästä maisemasta. Raskaan hengityksen lisäksi kuuluu havunneulasten kirkuminen. Huohottaminen mahdollisesti tuntuu vavahteluna koko kehossa tai kuumana hengityksenä iholla. Maisemaa tai omia jalanjälkiään ei voi karistaa kannoiltaan, vaikka nurkkaan ajettu mies sitä epätoivoisesti yrittääkin. Luontosubliimin merkitys voidaan näin palauttaa myös kappaleen interiöörin ja eksteriöörin symbolisiin merkityksiin (ks. luku 2.2.3 ja 2.2.4). Maisemaa voidaan paeta ainoastaan lukittautumalla ahtaaseen sisätilaan, järjen viimeiseen linnakkeeseen. Talon suojissa ei kuitenkaan voida piilotella loputtomiin, vaan subliimin vääjäämättömyydelle on alistuttava – sitä voidaan hetkellisesti piiloutua muttei lopullisesti paeta.

2.3.4 Uncanny – outouden laaksossa

Alun perin Sigmund Freudin esittelemä käsite *uncanny* (saks. *'unheimlich'*) kuvaa moniulotteista *epämukavuuden* kokemusta, joka ei antaudu vaivatta määriteltäväksi. Pelkästään termin kääntäminen on tuottanut päänvaivaa (Freud 2005, 32; suomentaja Markus Långin huomiot alaviitteessä, 29), mistä syystä olen tässä tutkielmassa päätenyt käyttämään englanninkielisen tutkimuskirjallisuuden vakiinnuttamaa termiä. Freud (2005, 32–40) itse käyttää esseessään liki kymmenen sivua syvälliseen etymologiseen analyysiin sanan alkuperästä ja määrittelystä. Tiivistettynä voidaan esittää, että *uncanny* merkitsee ambivalenttia kokemusta, jossa tuttu ja tuntematon sekoittuvat oudolla tavalla (mts. 40; Royle 2003, 1). Freudin (2005, 31, 40) mukaan sana *'unheimlich'* sulkee sisäänsä myös vastakohtansa merkityspotentiaalini *'heimlich'*. Suoraviivaisimmin käsitettä voidaankin lähestyä erilaisten dikotomioiden kautta, jotka kuitenkin yhdistyvät ambivalentilla tavalla. Termi *uncanny* merkitsee siis yhtäaikaaisesti esimerkiksi seuraavia vastakohtapareja: *tuttu–tuntematon*, *kotoisa–epäkodikas*, *turvallinen–turvaton* (mts. 31–40). Erityisen tärkeäksi Freud (mts. 38) mainitsee myös piilottamisen ja paljastumisen dikotomiaan liittyvän merkityksen, jota hän kuvailee näin: ”*Unheimlich* tarkoittaa kaikkea, minkä piti pysyä salassa, kätkeytynä ja mikä on tullut ilmi.”

Nicholas Royle (2003, 1) esittää havainnollistuksen tällaisesta paralleelisesta kaksoisjäsennyksestä todetessaan, että kokemus voi motivoitua yhtä lailla tutun ja läheisen yllättävästä esiintymisestä oudossa kontekstissa kuin vieraan ja tuntemattoman ilmaantumisesta tutussa kontekstissa. Porttikriteerinä voidaan siis pitää sitä, että *uncanny*lle luonteenomainen kammottavuus on ”sellaista kauhua, joka juontuu ammoiin tutusta, muinoin mukavasta” (Freud 2005, 31). Tämä rajaus tuo näkyviin myös perustavanlaatuisen eron subliimin ja *uncanny*n välillä: ensimmäinen motivoituu *ulkoisista* ja jälkimmäinen *sisäisistä* voimista, eikä subliimia

synnyttävän objektin välttämättä tarvitse olla tuttu tai läheinen. Jatkoksi voidaan myös esittää, että subliimilla on taipumus johtaa päätökseen mutta *uncannylla* ei. (Ks. Engle 1989, 114; vrt. Heiland 2004, 78.) Oman tulkintani mukaan tämä liittyy ajatukseen siitä, että subliimin kohtaaminen pakottaa subjektin tunnustamaan objektin omnipotenssin suhteessa itseensä, mutta *uncannyn* elämys ei tarjoa vastaavaa sulkeumaa. Koska *uncanny* perustuu nimenomaan tutun substanssin vääristymiseen, ei mieli anna lupaa kategorisoida kokemusta selittämättömäksi, vaan havaittu aines jää pyörimään ikuista kehää torjunnan ja hyväksynnän välille.

Subliimin tavoin myös itse *uncannyn* kokemus pakenee kielellistämistä, mutta sen mahdollisia aiheuttajia voidaan jälleen tarkastella. Yksi Freudin hahmottelemista *uncannyn* syntymekanismeista on hyvin läheinen kohdeteokseni keskeisimmän aiheen ja motiivin kanssa. Freud (2005, 40–41) esittää, että epätietoisuus jonkin olennon elollisuudesta tai elottomuudesta aiheuttaa *uncannyn* elämyksen. Esimerkkeinä hän käyttää taidokkaasti tehtyjen nukkejen tai vahakuvien aiheuttamaa hämmennystä. Nykyajan kontekstissa tähän kategoriaan voidaan lisätä myös liian inhimillisiltä vaikuttavat robotit ja kyborgit (vrt. Royle 2003, 1–2, 23, 36–37). Kun olkinaisen hahmoa lähestytään *uncannyn* ilmentymänä, täytyy palauttaa lähempään tarkasteluun aiemmin saavuttamani johtopäätös: *olkinainen on samanaikaisesti sekä nainen että nukke*. Freud (2005, 40–41) esittää, että epämukavuus aktivoituu nimenomaan ihmisyyden rajatilassa – eiväthän nukke tai ihminen itsessään ole kammottavia. Olkinainenkaan ei aiheuta mimeettisessä minässä pelkoa pelkkänä nukkena, vaikka lukijan positiosta tarkasteltuna ajatus ihmiseksi puetun linnunpelättimen kanssa nukkumisesta saattaakin vaikuttaa karmivalta tai vähintäänkin oudolta.

Tärkein yksityiskohta on huomio miehen pyrkimyksestä odotetun naisen *korvaamiseen*. Freudin (2005, 53–54, 62–63) mukaan myös toiveen toteutuminen voi johtaa *uncannyyn* kokemukseen. Ilmiö liittyy periaatteeseen, jota Freud nimittää ”ajatusten kaikkivoipuudeksi”, jossa on kyse ihmisen taipumuksesta hahmottaa syy-seuraussuhteita sattumanvaraisten ajatusten ja sattumusten välillä (ibid.). Ajatellaan siis, että mies rakentaa olkinaisen nimenomaan korvaamaan odotettua naista. Hahmo myös varustetaan huolellisesti naiseutta merkitsevilla yksityiskohdilla, mistä voidaan päätellä tekijän pyrkivän mahdollisimman tarkkaan vastaavuuteen. Yhtäläisyys ihmisen ja nukan välillä on kuitenkin perustavanlaatuisesti epätäydellinen, eikä nukke voi koskaan korvata tai merkitä oikeaa henkilöä – paitsi jos kyse on

elävästä nukesta. On siis mahdollista, että mies ainakin osittain haluaa tai salaisesti toivoo olkinaisen heräävän henkiin. Ehkä miehen yritys odotetun naisen korvaamiseen ei sittenkään epäonnistu, vaan onnistuukin *liian hyvin*. Toive toteutuu, mutta olkinainen alkaa muistuttaa jo karmivan läheisesti odotettua naista. Symboliksi tarkoitettu esine omaksuukin itseensä kaikki symboloimansa toiminnot ja ominaisuudet, jolloin epävarmuus kohteen elollisuudesta saavuttaa syvimmän mahdollisen tason. (ks. Freud 2005, 59; vrt. Royle 2003, 139.) Ongelmana ei ole tehdä päätöstä näiden oppositioiden välillä, vaan epämukavuuden tunteen aiheuttaa piinallinen huomio siitä, että kohde tuottaa *samanaikaisesti* sekä elollisuutta että elottomuutta (ibid.).

Olen nyt eriteltyt kohdeteoksestani kumpuavaa kauhua käyttämällä *terrorin*, *subliimin* ja *uncanny*n käsitteitä erillisinä työkaluina. On kuitenkin syytä palauttaa mieleen, että käyttämäni tarkastelutavat motivoituvat yhteisestä perustasta – pelon kokemuksesta (vrt. Heiland 2004, 78). Tarkoitukseni oli selvittää, millaista kohdeteoksestani kumpuava kauhu pohjimmiltaan on. Gotiikan hengelle uskollisesti tutkimukseni tulos tiivistyykin vastauksen sijasta kysymykseen: ”Mitä tapahtuu, jos ”pohjaa” ei olekaan?” (ks. Johnson 1992, 58). Olen pyrkinyt kielellistämään kauhukokemuksia eri metodien avulla, missä olen osittain onnistunutkin. Määrittely-yritykset kuitenkin pysähtyvät aina tiettyyn pisteeseen, minkä jälkeen joudutaan kierrättämään ainoastaan *epämääräisen* ja *yliaistillisen* tapaisia eufemistisia sanoja. Tässä huomiossa realisoituukin Ilkka Mäyrän (1996, 170) ajatus älyllisestä epävarmuudesta ja kauhun varmuudesta; kohdeteoksessani kauhua epäilemättä *on*, mutta sen olemuksesta ei saada pitävää otetta. Näin kohteen määrittelemättömyys nousee paradoksaalisesti alleviivaamaan sen olemassaolon varmuutta.

Kaikki esittämäni tulkintalinjat johtavat lopulta tiettyyn havaintoon: *Olkinaisen* miessubjekti on henkisesti totaalisen yksin ja aseeton. Mimeettinen minä on indeksisellä tasolla sekä ehdottomasti *kotonaan* että täysin *koditon* (vrt. Freud 2005: *heimlich–unheimlich*). Hänellä ei ole kotoisuuden positiivisten konnotaatioiden suoma turvaa ja suojaa eikä toisten ihmisten läheisyydestä motivoituvaa järjellistä koherenssia. Mies on vankina mielensä maatalossa, josta poistuminen aiheuttaa yliaistillista ja metafysisistä kauhua. Kotoisuuden ja kodittomuuden ambivalenssista kumpuava selittämätön epämukavuus estää kuitenkin subliimia purkautumasta katarsikseen. Allan Lloyd Smithin (1996, 7) yhteenvetoa postmodernin gotiikan subjektin ongelmista voidaankin käyttää käytännössä sanasta sanaan kuvaamaan kohdeteoksessani realisoituvaa minuuden hajoamista ja epämukavuuden tunnetta. Smith nimeää ilmiön *määrittelemättömyydeksi*, millä hän tarkoittaa ajatusta vaikeuksissa olevasta tai piiritetystä

(‘embattled’) minuudesta, joka on vailla uskonnon, tieteen, sosiaalisen paikan tai psykologisen koherenssin turvaa (ibid.).

3 Moderni myytti elämän luomisesta?

3.1 Motivointi, teoria ja subtekstien esittely

Edellisessä käsittelyluvussa päädyin siihen tulokseen, että *Olkinainen* on aukkoinen mutta *sisäisesti koherentti* kauhutarina. Haluan tällä korostaa sitä näkemystä, että kohdeteokseni on mahdollista ymmärtää tyylipuhtaana fiktiivisenä kauhukertomuksena. Kappale jättää paljon kuulijan mielikuvituksen täydennettäväksi, mutta ei aseta kyseenalaiseksi omaa uskottavuuttaan; kaikkea ei selitetä, mutta tapahtumat ovat loogisia teoksen todellisuudessa ja kauhufiktiiviset motiivit linjassa keskenään.

Esteettisestä omavaraisuudestaan huolimatta *Olkinainen* sisältää aiheensa kautta suhteellisen läpinäkyvän intertekstuaalisen viittaukseen tiettyyn tekstiperheeseen. Kohdeteokseni aiheeksi voidaan tiivistää *elottoman olennon herääminen henkiin*²⁰, mikä linkittää sen *moderniin myyttiin elämän luomisesta*. Länsimainen kulttuuri on täynnä tunnettuja kertomuksia, joissa vastaava rakenne toistuu. Suomalaisittain yksi tunnetuimmista esimerkeistä löytyy omasta kansalliseepoksestamme, *Kalevalasta* (1835), jossa Seppo Ilmarinen yrittää takoa itselleen vaimon kullasta ja hopeasta. Juutalaisessa tarustossa taas esiintyy maasta tai savesta muovailtu *golem*-olento, jonka tehtävänä on suojella luojaansa. Myös antiikin Kreikan mytologiassa elämää luodaan savesta, kun Prometheus-titaani nousee jumalia vastaan luodakseen ihmisen. Samaa aihetta käsittelee myös Mary Shelley'n (1818) gootiklassikko *Frankenstein – Uusi Prometheus* (myöhemmin *Frankenstein*), joka sisältää jo otsikossaan suoran viittauksen viimeksi mainittuun myyttiin. *Frankenstein* on mahdollisista subteksteistä eittämättä kaikkein tunnetuin, ja sitä onkin luonnehdittu elinvoimaiseksi moderniksi ja populaariksi myytiksi (MacAndrew 1979, 167; Lecourt 2002, 8; Mazzarella 2014, 7). Elinvoimaisuudesta kertoo myös se, että myytti puhuttaa edelleen ja siitä ammennetaan jatkuvasti aineistoa uusiin kehitysihin. Tästä selvimpiä osoituksia ovat esimerkiksi Alex Garlandin (2015) *Ex Machina* -elokuvan ja HBO:n *Westworld*-sarjan (2016–) valtava suosio. Kahdessa viimeksi mainitussa uutta elämää ei enää muovailta savesta, vaan aihetta lähestytään modernisoidusti androidien ja tekoälyn kehittämisen kautta.

²⁰ Tätä olisi mahdollista luonnehtia myös motiiviksi, mutta haluan korostaa käsittelyssäni sitä, että tarkastelemissani teoksissa elämän luominen on eksplisiittisesti hahmotettavissa tarinan aiheeksi.

Vertaan kohdeteostani samaa aihetta käsittelevien subtekstien joukkoon eli eräänlaiseen *kollektiiviseen subtekstiin*. Jäsennän käsittelyäni kolmen keskeisen lähdemateriaalista esiin nousevan teeman avulla: *hybris-tematiikka*, *dystooppinen tiedekäsitys* ja *kysymys inhimillisyydestä*. Näiden linssien läpi lukemalla pyrin tekemään temaattisia merkityksensiiroja, ja tätä kautta täydentämään, laajentamaan ja kirkastamaan kohdeteokseni tulkintaa.

Tässä alaluvussa nojaudun *laajaan tekstikäsitteeseen* eli viittaan kaikkeen käsittelemääni aiheistoon termillä *teksti*. Tämä raja on etenkin stilistisistä seikoista johtuen pakollinen; olisi tarpeettoman hankalaa ja sekavaa merkitä jokaista teosta erikseen lauluksi, romaaniksi, myytiksi, elokuvaksi tai tv-sarjaksi. Ensimmäisellä viittauskerralla tuon ilmi kunkin teoksen median ja tekstilajin.

Intertekstuaalisuus eli *tekstienvälisyys* on modernin kirjallisuudentutkimuksen keskeisimpiä käsitteitä. Aihealuetta voidaan luonnehtia sekä erittäin merkitykselliseksi että metodologisesti sekavaksi (ks. esim. Makkonen 2006/1991, 9–10; Tammi 2006/1991, 59; Keskinen 2014, 109–111). Termin pääasiallisena ongelmana voidaan nähdä etenkin sen kaikenkattavuus (Tammi 2006, 72) ja monimerkityksisyys (Makkonen 2006, 9–10). Tästä syystä rajauksen on oltava erityisen napakka intertekstuaalisissa suhteissa tarkasteltaessa. Työssäni käytän suomenkielisessä tutkimuksessa vakiintunutta käsitettä *subteksti* merkitsemään tarkasteltavaa lähdetekstiä (Viikari 2006, 8). Tarkoitan tällä nimenomaan yleistä merkitystä, jossa subteksti ja lähdeteksti ovat keskenään synonyymisia ilmauksia.²¹ Subtekstin keskeisin merkitys voidaan yleisellä tasolla tiivistää siten, että kohdetekstin tematiikka saa uusia ulottuvuuksia, kun se asetetaan subtekstin yhteyteen (mts. 65). Tässä alaluvussa pyrin nimenomaan temaattisten siirtojen tekemiseen. On myös tärkeää tiedostaa, että tietyn kytkennän tekeminen saattaa paljastaa kokonaisen merkitysverkoston (mts. 67). Pidän tätä huomiota tärkeänä ohjenuorana, sillä hyödynnän useampaa eri subtekstiä, joiden kaikkien ajattelen linkittyvän toisiinsa.

Intertekstuaalisten kytkentöjen relevanssia pohdittaessa korostetaan usein yhtäältä tulkitseijan vapautta (Riffaterre 1980, 4; kommentoinut Makkonen 2006, 22–23) ja toisaalta taas vastuuta tarkastelun rajaamiseen (Tammi 2006, 59–60). Yksi mahdollinen tapa jaotella tekstienvälisiä suhteita on jakaa kytkökset *aleatoriseen* ja *obligatoriseen* intertekstuaalisuuteen (Riffaterre

²¹ Erotuksena Kiril Taranovskin hahmotteluihin perustuvasta teoriasta, jossa subteksti määritellään rajatummalla (ks. Tammi 2006, 59–103).

1980, 9; Makkonen 2006, 23–24). Ensimmäisellä tarkoitetaan sitä, että subtekstit ovat vapaasti lukijan valittavissa, kun taas jälkimmäinen on luonteeltaan rajoitetumpaa: subtekstin on motivoituttava kohdetekstin tulkinnallisesta aukosta (ibid.). Perusajatus tällaisessa jaottelussa on mielekäs, mutta kategoriset vuodot vievät teorialta pohjaa. Liiallinen vapaamielisyys saattaa johtaa mahdollisten kytköksiä loputtomaan laajenemiseen, mikä puolestaan vaikeuttaa intertekstuaalisuuden hyödyntämistä tekstianalyttisena metodina (esim. Makkonen 2006, 22; Tammi 2006, 73). Tulkinnallinen ongelma on puolestaan hyvin subjektiivinen käsite, jonka aukkoisuuden taso vaihtelee lukijan kompetenssista²² riippuen. Sellaiset tapaukset, joissa teksti suoraviivaisesti ”pakottaa” lukijan tarttumaan subtekstiin – ja vieläpä *tiettyyn* subtekstiin – muodostavat hyvin pienen ja sulkeutuneen osan intertekstuaalisista suhteista. Käytännössä nämä kriteerit täyttävät ainoastaan tarkasti toisia tekstejä imitoivat tekstit, kuten pastissit ja satiirit. Tällaisen näkemyksen tarkka omaksuminen saattaakin pahimmillaan johtaa lähdetekstin dominanssiin kohdeteoksen autonomisten ominaisuuksien kustannuksella ja näin rajoittaa tekstien polysemiaa. (Riffaterren teorian kritiikistä ks. Miller 1985, 23; Makkonen 2006, 24.)

Olen jo aiemmin korostanut *Olkinaisen* arvoa itsenäisenä teoksena, mitä ei sovi unohtaa intertekstuaalisia suhteita tarkasteltaessa. Esimerkiksi yksinäisyyden ja yksinjäätymisen pelon teemat on mahdollista abstrahoida lähiluvun avulla, eikä teoksen aukkoisuus tee tarinasta epäkoherenttia. Painotan siis, että kohdeteokseni ei kannata Riffaterren (1980, 9) näkemyksen mukaista obligatorista pakotetta tarkastella sitä tiettyjä subtekstejä vasten, vaan kyse on nimenomaan merkityspotentiaalini laajentumisesta. Esimerkiksi kappaleen ymmärtäminen konventionaalisenä kauhutarinana motivoituu kauhufiktiivisistä genresignaaleista, eikä tämä luenta ole sidoksissa mihinkään yksittäiseen verrokkitekstiin. Toisaalta taas esitän, että mikäli tarkastelua *halutaan* laajentaa intertekstuaalisiin merkitysketjuihin, on tässä luvussa hahmottelemani yhteyttä vaikea jättää huomiotta. *Olkinainen* sisältää aihetason vastaavuuden ainekseen, jota voidaan merkitykseltään ja laajuudeltaan kutsua populaariksi myytiksi. Nimenomaan kokonaistulkintaa tavoiteltaessa olisi varomatonta jättää näin perustavanlaatuisen ja näkyvän kytkentä kokonaan analyysin ulkopuolelle. Lähdeaineiston laajuudesta johtuen etenen seuraavassa alaluvussa määrittelemään tarkemmat kriteerit, joilla rajaan subtekstieni valintaa.

²² Käsitteestä tarkemmin ks. esim. Mikkonen 2014, 74–75.

Elämän luomisen myytti voidaan nähdä osana laajempaa *faustilaista* teemaa, jonka keskeiset motiivit ovat kielletyn tiedon tavoittelu ja sopimus paholaisen kanssa. Myytin kulminaatiopisteinä voidaan pitää sen runsasta käsittelyä eurooppalaisessa taiteessa 1500–1800-luvuilla, mutta sen juurien voidaan tulkita olevan jo Vanhan testamentin kertomuksessa kielletystä hedelmästä. (Faustin legendasta tarkemmin ks. Lecourt 2002, 61–81.) Tämän kontekstin piiriin nähdään usein kuuluvaksi kaikki teokset, jotka käsittelevät jollain tavoin ihmisen liiallista tiedonjanoa – ylitsevuotava ylpeys tai houkutus kiellettyä kohtaan johtavat *hybrikseen*, jolla tarkoitetaan ylimielisyyttä tai röyhkeyttä, joka ajaa ihmisen pyrkimään kohti jumalille tarkoitettuun valtaan (mts. 65, 117–118; MacAndrew 1979, 173–179; Hosiaislouma 2003, 323; Mazzarella 2014, 15–19). Faustilainen tekstiperhe on siis vanha ja mittaamattoman laaja, joten näen tarpeelliseksi vielä tarkentaa subtekstieni rajausehtoja.

Edellä esitetyn perusteella asetan subteksteilleni seuraavat kriteerit. Ensiksikin lähteiden tulee olla *tunnettuja*. Tällä rajauksella haluan yhtäältä välttää muodostamasta liian yksityisiä tai trivialisoivia merkityksiä, mutta myös perustella väitteeni aiheen universaaliudesta ja laajasta esiintyvyydestä länsimaisessa kulttuurissa. Valitsemani subtekstit ovat tästä syystä tunnettuja ja tunnustettuja teoksia eri aikakausilta. Toinen kriteerini on, että subtekstin tulee kohdetekstini tavoin käsitellä eksplisiittisesti *elämän luomista* ja tästä motivoituvaa *eloton–elollinen-dikotomiaa*. Rajaan siis pois sellaiset kertomukset, joissa hybris manifestoituu muunlaisissa toimissa, kuten Faust-legendan eri versiot tai Oscar Wilden (1890) *Dorian Grayn muotokuvan*. Kolmanneksi kriteeriksi nostan *luojan ja luodun välisen jännitteen*. Kohdeteokseni keskittyy nimenomaan olkinaisen ja miessubjektin ongelmalliseen suhteeseen, joten edellytän valitsemiltani subteksteiltä samankaltaista käsittelyä. Tällä tavoin pystyn rajaamaan pois elämän rakentamista tai manaamista yleisellä tasolla käsittelevät teokset, kuten monet science fiction -teokset, sadut ja fantasiatarinat.

Valitsemastani viitekehystä tarkasteltuna myytin lähtökohtana voidaan pitää antiikin Prometheus-myyttiä, mutta sen ydin ja keskus on kuitenkin *Frankenstein*. Shelley'n tekemistä suunnanmuutoksista ilmeisin liittyy elämän luomisen keinoihin. Yliluonnollisesta manaamisesta edetään teknologiseen noituuteen, minkä voidaan nähdä johtaneen kokonaan uuden kirjallisen lajityypin eli *science fictionin* syntymään. (Teoksen merkityksestä ja merkittävydestä ks. esim. Mazzarella 2014, 7–8; Soikkeli 2015, 17–18, 43.) On myös huomautettava, että Prometheusin tarina ei täytä täydellisesti asettamaani kriteeriä luojan ja luodun ongelmallisesta suhteesta. Tarinan perinteisessä versiossa rangaistus tulee ulkopuolelta eli Olympoksen

jumalilta, kun taas Prometheuksen ja ihmisten välinen suhde on ongelmaton ja jopa kunnioitava (ks. Castren 2017, 87–88, 93–94). Tämä eroaa selvästi aiheen uudemmissa kehittelyistä, joissa pidän oleellisena nimenomaan rakennetta, jossa luoja ja luodun kohtalot linkittyvät perustavalla tavalla toisiinsa. Prometheusta ei kaikissa versioissa edes esitetä ihmisten luoja vaan pelkästään näiden auttajana ja jumalien uhmaajana (mts. 94). Tunnustan prometeaanisen myytin kiistattoman merkityksen tarkastelemani aineiston tekstuaalisena äitinä, mutta käsitelen sitä ennemminkin subtekstieni perustana kuin varsinaisena subtekstinä.

Käsittelyyni valikoituneet subtekstit ovat siis seuraavat: golem-tarusto, *Frankenstein*, *Kalevalan* Kultaneito-tarina, *Ex Machina* ja *Westworld*. Esittelen valitsemiani tekstejä niiltä osin kuin analyysin kannalta on tarpeellista, sillä jokaisen teoksen järjestelmällinen referointi vaatisi kohtuuttomasti tekstiä ja harhauttaisi käsittelyä pois päin pyrkimyksestäni kohti *Olkinaisen* kokonaistulkintaa. Kaikki tarkastelu siis motivoituu temaattisten merkityksensiirtojen tekemisestä, joten näen tarpeelliseksi viitata vain seikkoihin, jotka ovat relevantteja tämän asettelun kannalta. Hyödynnän sekä omia tulkintojani että aiempaa tutkimusta pohtiessani subtekstieni aiheita ja teemoja. Lähteistä muutamia on syytä mainita erikseen. Dominique Lecourt (2002/1996) pohtii tieteen saavutuksien ja prometeaanisen myytin yhteyttä teoksessaan *Prometheus, Faust ja Frankenstein: Tieteen etiikka ja sen myyttiset kuvat*, jossa hän lähestyy aihetta ennen kaikkea tieteenfilosofisesta näkökulmasta, mutta onnistuu ansiokkaasti myös kuvailemaan esittämänsä myytin keskeiset rakennusaineet. Enemmän kirjallisuustieteellisestä näkökulmasta aihetta lähestyy Merete Mazzarella (2014) esseistisessä kirjassaan *Sielun pimeä puoli – Mary Shelley ja Frankenstein*. Elisabeth Baerin tutkimus *The Golem Redux* (2012) puolestaan tarjoaa syväluotaavan esityksen golem-myytin historiasta, variaatioista ja merkityksestä. Tuoreimmista subteksteistäni, *Westworldista* ja *Ex Machinasta*, ei ole julkaistu muutamaa pintapuolista artikkelia lukuun ottamatta vertaisarvioitua tutkimusta, joten esittämäni havainnot perustuvat lähinnä omiin tulkintoihini. Tiedostan niin ikään, että tiukasta rajauksestani huolimatta en voi käsitellä jokaista teosta, joka voisi määritelmän puitteissa kuulua kollektiiviseen subtekstiini. Esimerkkeinä tällaisista teksteistä mainittakoon Carlo Collodin *Pinokkion seikkailut* (*Le avventure di Pinocchio*, 1883) tai J. W. Goethen *Noidan oppipoika* (*Der Zauberlehrling*, 1797). Rehellisyyden nimissä on myös syytä huomauttaa, että käsittelyyni varmasti taustavaikuttavat myös monet nimeämättömät ajattelijat. Varsinkin *Frankensteinista* on kirjoitettu niin runsaasti, että on mahdotonta jäljittää jokaiseen ajatukseeni vaikuttaneita lähteitä (vrt. Mazzarella 2014, 21). Teos sijaitsee kirjallisuushistoriallisesti perinteisen gotiikan ja modernin science fictionin nivelkohdassa, tai peräti määrittää tämän

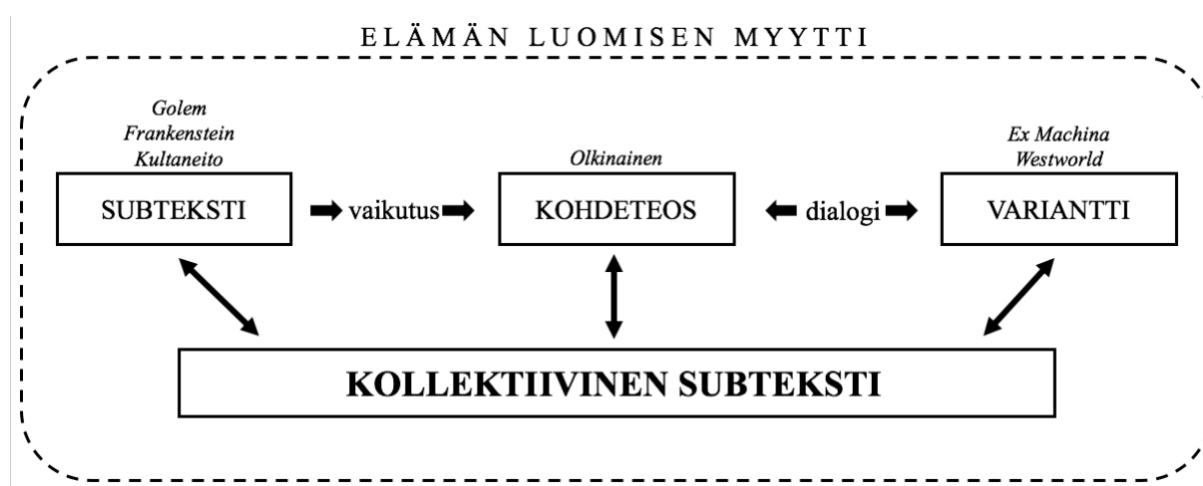
kohdan (ks. esim. Soikkeli 2015, 17–18), mistä syystä siihen viitataan lähes kaikissa näitä laji-tyyppejä koskevilla tutkimuksilla.

Haluan yhtäältä korostaa sitä, että tekemässäni jäsennyksessä kyse ei ole vain paikallisesta intertekstuaalisuudesta, vaan ymmärrän vertailtavien teoksien paralleelisuuden kokonaisvaltaisemmaksi (vrt. Lyytikäinen 2006, 155). Toisaalta taas kysymys on nähdäkseni läheisemmästä ja rajatummassa viittaavuussuhteesta kuin vaikkapa Genetten ajatuksessa *arkkitekstuaalisuudesta*, jossa esimerkiksi kaikki eepokset linkittyvät toisiinsa geneerisellä tavalla (ks. Genette 1997b, xix; vrt. Lyytikäinen 2008, 146–147). Tästä syystä puhun nimenomaan kollektiivisesta subtekstistä enkä arkkitekstistä tai geneerisestä odotushorisontista. Lähdetekstini ovat muodoltaan, mediumiltaan, perinteiseltä genremäärittelyltään ja tematikaltaan hyvinkin erilaisia. Ne voivat toki saada ja saavatkin yhteisiä nimittäjiä myös toposten, motiivien ja teemojen suhteen, mutta porttikriteerinä säilyy edelleen yksinomaan tekstin aihe.

Intertekstuaalisuudesta puhuttaessa käytetään usein bahtinilais-kristevalaista näkemystä tekstien *dialogisesta suhteesta*, millä halutaan painottaa nimenomaan tulkinnan vuorovaikutuksellisuutta erotuksena yksisuuntaiselle lähteen ja kohteen tutkimukselle (Makkonen 2006, 18; ks. myös Kristeva 1980/1969, 64–66; vrt. Tammi 2006, 65).

Tutkielmassani en lähestykään tekstienvälisiä suhteita *kirjallisuushistoriallisesti*. Erotuksena esimerkiksi Genetten ja Taranovskin alkuperäisistä jäsennyksistä haluan irrottautua pakottavan kausaalisen ajattelusta, joka määrittää, että subtekstin tulee olla kohdetekstiään vanhempi (ks. esim. Makkonen 2006, 22–23; Tammi 2006, 73–74). Viittaavuuden suunnan rajaaminen kirjoitusajankohdan perusteella voi olla joissain yhteyksissä toki hedelmällinen, tarpeellinen tai jopa pakollinen rajaus (esim. Miller 1985, 28–29; Tammi 2006, 73–74), mutta tämä riippuu täysin kontekstista. Tärkeämpi tästä huomiosta välittyvä viesti onkin se, että intertekstuaalisen tutkimuksen edellytys on juuri tarkastelun napakka rajaaminen. Oman tutkimukseni kohdalla en ole kiinnostunut *kirjoittajan intentiosta* vaan siitä, millaisia uusia merkityksiä useamman tekstin keskusteluttaminen muodostaa (ks. Makkonen 2006, 16). On tietysti selvää, että kaikilla teksteillä on lukuisia lähteitä sanan laajassa merkityksessä (esim. Keskinen 2014, 110), mutta teoksen syntyhistorian tai hypoteettisten vaikutteiden liiallinen korostaminen ei välttämättä palvele *lukemista* eli *tulkintaa* koskevia tavoitteita (Makkonen 2006, 16; ks. myös Tammi 2006, 71).

Ajattelen siis, että myös myöhempi teksti voi ohjata ja syventää aiemman tekstin tulkintaa (Makkonen 2006, 22–23; Tammi 2006, 74–75). Tämä on mahdollista nimenomaan hahmottelemani kollektiivisen subtekstin kautta. Eri tekstien väliset aktuaaliset suhteet ovat toki keskenään erilaisia, mutta tämä ei määritä niiden tulkinnallista relevanssia. Kollektiivinen subteksti on hermeneuttinen konstruktio: se on osiensa muotoilema, mutta toisaalta se myös ohjaa kaikkien tekstien tulkintaa. Se on merkityksenmuodostuksen polttopiste ja kanava, jonka kautta kaikki tulkinnat kulkevat. Kaikki subtekstit osallistuvat yhtäläisellä panoksella kollektiivisen merkityspotentiaalin määrittelyyn, mistä syystä teosten julkaisuajankohdalla ei ole tässä tarkastelussa merkitystä. Toimintaperiaatteeltaan rakennelma muistuttaa läheisesti pienoismallia Genetten arkkitekstuaalisuudesta, mutta on rajaukseltaan huomattavasti tiiviimpi. Havainnollistan tekemääni jäsenystä vielä oheisen kaavion avulla:



KUVIO 1. Kollektiivisen subtekstin jäsenyminen

Käsittelen siis valittuja subtekstejä tietyllä tapaa yhtenäisenä lähdeaineistona. Annan eri teoksille tekstiä niiden relevanssin perusteella, ja pyrin myös tekemään mahdollisimman läpinäkyväksi prosessin, jonka avulla päädyn keskusteltamaan tiettyjä subtekstejä syvällisemmin kuin toisia. Yleisesti ottaen tätä valintaa ohjaa etenkin teosten juonen rakenteellinen vastaavuus kohdetekstin kanssa, mutta myös subtekstin laajuus ja tulkinnallinen potentiaali vaikuttavat asiaan. Keskityn etenkin sellaisiin huomioihin, joiden avulla on mahdollista täyttää kohdeteokseni tulkinnallisia aukkoja, sillä pelkästään vastaavuuksien luetteleminen ei riitä tulkinnan rikastamiseen. Vastaavasti pyrin kiinnittämään huomioni myös ristiriitoihin, joita eri tekstien ristiinlukeminen synnyttää. Ajattelen siis, että tulkinnan kirkastuminen voi motivoitua myös eroista tai puutteista, joita intertekstuaalinen tarkastelu tuo näkyviin.

3.2 Merkityspotentiaalin laajentumat

3.2.1 Hybris-tematiikka

--- Sinä etsit tietoa ja viisautta, kuten minäkin kerran tein, ja toivon kiihkeästi että toiveesi toteutuminen ei tuo muassaan myrkyllistä käärmettä, kuten minun kohdalleni kävi. En tiedä onko siitä sinulle mitään hyötyä että kerron onnettomuuskisiani, ja kuitenkin ajatellessani sitä että sinä kuljet samaa tietä kuin minäkin, antaudut samoihin vaaroihin jotka ovat saattaneet minut tähän tilaan, kuvittelen, että voisit oppia jotakin kertomuksestani, ja se ehkä opastaisi sinua jos onnistut yrityksessäsi ja se lohduttaisi jos epäonnistut. ---

(Victor Frankenstein; *Frankenstein*, 25)

Et voi leikkiä Jumalaa tutustumatta Paholaiseen.
(Robert Ford; *Westworld*, K1J2 – oma suomennos)

Ihmisen ja koneen välisen rajan poistaminen edellyttää ihmisen ja jumalien välisen rajan hämärtämistä.

(*Ex Machinan* mainosjulisteissa käytetty iskulause – oma suomennos)

Faustilainen tiedonintressi ja hybris-teema manifestoituvat valitsemissani subteksteissä jokseenkin suorasukaisesti, kuten edellisistä sitaateista huomataan. Vaikka jumalat ovat konkreettisella tasolla poistuneet hiljalleen näyttämöltä moderneihin hybris-kertomuksiin tultaessa, tuottaa kielletyn tiedon tavoittelu edelleen vertauskuvallisia ilmauksia ja sanaleikkejä ihmisen, jumalan ja paholaisen välisistä valtasuhteista (ks. Hosiaislouma 2003, 323; Baldick 2015b). Röyhkeydestä saatavan rangaistuksen muoto voi niin ikään vaihdella, joten hybriksen minimimääritelmänä voidaankin pitää ainoastaan ajatusta siitä, että uhmakkuudella on aina seurauksensa. Termi voidaan siis ymmärtää kohtuullisen väljänä kategoriana, joten tarkennan käsittelyäni vielä muutaman täsmennyksen avulla. Kohdistan analyysini teosten subjektien *motiiveihin* luoda elämää ja hybriksestä seuraaviin *rangaistuksiin*. Olen toisin sanoen kiinnostunut siitä, millaiset syyt tai tavoitteet johtavat hybrikseen ja kuinka kohtalokkaita seurauksia milläkin teolla on. Oikeustermein tarkastelen hahmojen syyntakeellisuutta ja vastaavasti tuomion ankaruutta. En tietenkään aktuaalisesti pyri fiktiivisten hahmojen toiminnan eettiseen arviointiin tai moralisointiin, mutta ajattelen tällä tarkastelutavalla olevan potentiaalia tuoda esiin hybriksen käsittelyn kannalta oleellisia rakenteita ja jännitteitä.

Victor Frankensteinin pyrkimystä jumalallisen luomisvoiman hallitsemiseen ei voida luonnehtia vahingoksi. Hän kieltäytyy aktiivisesti osoittamasta nöyryyttä luontoa ja sen lakeja kohtaan, pitää tiedonjanoaan oikeutettuna ja moittii aiempia epäonnistuneita yrityksiä elämän salaisuuden selvittämisestä pelkuruudeksi. Frankenstein pyrkii toki mielestään hyvään loppu-

tulokseen eli ihmiskunnan geneettiseen paranteluun, mutta jumaluushaave palautuu myös itsekkäisiin lähtökohtiin. Teoksessa korostuu Victorin fantasia itsestään kunnioitettuna ja siunattuna luojahahmona, jolle kokonainen uusi ihmislaji olisi kosmisessa kiitollisuudenvelassa. (Ks. Mazzarella 2014, 88–89.) Frankensteinin mahtipontisesta hybriksestä seuraa myös kovin mahdollinen rangaistus. Kamppailu hirviön kanssa johtaa ensin Victorin läheisten väkivaltaisiin kuolemiin (mts. 88), ja lopulta myös tiedemies itse kohtaa loppunsa Jäämeren hyisillä vesillä (mts. 122–123). Hahmon marttyyrimaisia piirteitä saava egosentrisyys ja tämän haluttomuus osoittaa katumusta (mts. 118–119, 122) vahvistavat ajatusta siitä, että Frankensteinin kurja kohtalo on jokseenkin ansaittu tai ainakin itse aiheutettu.

*Westworldin*²³ ”frankensteineja” ei voida myöskään luonnehtia syyttömiksi. Sarja kertoo western-henkisestä teemapuistosta, joka sijoittuu määrittelemättömään lähitulevaisuuteen tai vaihtoehtoiseen nykyisyyteen. Puistossa rikkaat vieraat saavat vapaasti toteuttaa pääasiassa väkivaltaisiksi ja seksuaalisiksi osoittautuvia fantasioitaan puiston *isäntien* kanssa. Isännät ovat siis androideja, jotka voidaan aina uudelleen parsia kokoon ja lähettää takaisin ihmisten sadististen leikkien välikappaleiksi. Muistot niin kutsutusta edellisestä elämästä nollataan aina ennen puistoon palauttamista, mutta sarjan edetessä isännät alkavat toimia odottamattomalla tavalla ja lopulta kapinoida luojiaan vastaan. Hybris-linssin läpi katsottuna isännät rakentaneet ihmiset vaikuttavat kykenevän sangen monipuoliseen pahuuteen, ja koko puiston toiminta näyttäytyy moraalisesti arveluttavana. Täydellisesti ihmistä muistuttavien androidien kanssa leikkiminen vailla eettisiä pidäkkeitä tai vastuuta tuo esiin vieraiden pimeimmät puolet, ja puiston omistava Delos-yhtiö kerää tästä vielä rahallista voittoa. Edes havainto siitä, että isännillä saattaa olla edellytykset *tietoisuuden* saavuttamiseen ei riitä syyksi lopettaa niiden hyväksikäyttöä. *Westworldissa* ihminen on kuitenkin myös ihmiselle susi. Toisella tuotantokaudella paljastuu, että futuristista teknologiaa hyödynnetään vieläkin synkempien agendojen ajamiseen, kuten ihmisten mielensisäiseen vakoilemiseen ja ikuisen elämän tavoitteluun keinoruumiin avulla.

Ex Machinan hybris-teema ilmenee jo otsikon monitasoisessa sanaleikissä. *Deus ex machina* (lat. ’jumala koneesta’) tarkoittaa antiikin tragedioista pohjaavaa juoniratkaisua, jossa tarinassa tapahtuu aiemmista tapahtumista motivoitumaton yllättävä käänne (Hosiaislouma 2003, 145–

²³ Sarja perustuu osittain Michael Crichtonin kirjoittamaan ja ohjaamaan samannimiseen elokuvaan (1973) ja vielä löyhemmin tämän jatko-osaan *Futureworld* (1976).

146). Termi on erittäin tunnettu ja laajasti käytetty, mistä syystä elokuvan otsikkoa tarkasteltaessa huomio kiinnittyy ensimmäisenä jumalaa merkitsevän sanan 'deus' puuttumiseen. Jumala on siis poissa tai poistettu, ja jotakin tulee ”koneesta”, mikä puolestaan viittaa siihen, että kone on nimenomaan ihmisen rakentama. Teoksen nimen ja sisällön suhdetta analysoimalla paljastuu, että koneesta on tullut androidi nimeltään Ava²⁴. Elokuva keskittyy Avan tekoälyn testaamiseen, mikä saa kohtalokkaan käänteen, kun androidi onnistuu saavuttamaan älyllisen yliverlaisuuden tarinan ihmisiin nähden. Ava saa henkisen otteen Caleb-nimisestä ohjelmoijasta inhimillisiä tunteita mallintamalla ja manipuloi tämän auttamaan itsensä pakoon testilaboratoriosta. Androidin rakentanut Nathan saa surmansa omien luomustensa käten kautta, ja naiivi Caleb jää lukkojen taakse Avan poistuessa rakennuksesta. Loppuratkaisu palautuu näin vastaamaan elokuvan otsikon herättämään kysymykseen siitä, tuleeko koneesta uusi ihminen vai uusi jumala. Hybriksen seuraukset tiivistyvät ironisen peilikuvalliseen ketjuun: ihminen ottaa jumalan paikan luodakseen uutta elämää, joka vuorostaan syöksee oman luojansa vallasta. Vastaavasti myös yhteys *deus ex machina* -rakenteeseen realisoituu runollisella tavalla – oman luojansa hylänneen ihmisen on kannettava hybriksensä vääjäämättömät seuraukset ilman toivoa jumalallisesta väliintulosta.

Hieman vähemmän apokalyptisen lähestymistavan tarjoaa Seppo Ilmarisen tarina, joka vastaa lähtöasetelmiltään kohdeteostani suhteellisesti tarkasti. Olkinainen ja kultaneito luodaan molemmat täyttämään todellisen naisen poissaolosta johtuvaa tyhjiötä. Luomistyön seuraukset kuitenkin poikkeavat merkittävästi toisistaan, sillä Ilmarinen saa osakseen ainoastaan kylmyyttä hohkaavan vaimon ja elämänviisauksia sisältävän nuhtelun Väinämöiseltä. Suunnitelma ei toteudu halutulla tavalla, mutta epäonnistumisesta ei seuraa mitään peruuttamatonta. (*Kalevalan* yleiskielinen käännös; Mikkola 2009, 249–250.) Tästä syystä kertomuksen yhteys hybrisi-tematiikkaan jää keskeneräiseksi. Ilmarisen voidaan kyllä nähdä pyrkivän omien inhimillisten rajojensa ylittämiseen, mutta varsinaista rangaistusta hän ei tästä saa. Tarinaan sisältyy myös Väinämöisen esittämä opetus siitä, että kullan ja hopean takia naimisesta ei seuraa mitään hyvää. Opetuksesta voidaan tulkita kaksi eri sävyä, koska kulta ja hopea ovat sekä kallisarvoisia että kauniita. Väinämöisen voidaan ajatella tarkoittavan, että vaimoa ei kannata valita sen paremmin ulkoisen kauneuden kuin varallisuudenkaan perusteella. (Mts. 250.) Tällainen opetus ei kuitenkaan saa näkyvää vastakaikua kohdeteokseltani, jossa ei oteta minkäänlaista kantaa rikkauksien tai ulkonäön merkitykseen parinmuodostuksessa.

²⁴ Alluusio *Raamatun* Eevaan (engl. Eva).

Edellä esitellyn pohjalta huomataan, että monet faustilaiseen tiedonintressiin sortuvista hahmoista ovat valinnoistaan hyvin tietoisia. He tekevät konkreettisia tai kuvainnollisia sopimuksia paholaisen kanssa ja omistavat koko tieteellisen potentiaalinsa ihmislajin totuttujen rajojen venyttämiseen. *Olkinaisen* onneton miessubjekti on tässä kontekstissa pikkutekijä, jonka saama rangaistus näyttäytyy suhteellisen ylimitoitettuna. Tarkasteluun lieneekin syytä nostaa antiikin tragedioista tuttu hybriksen vieruskäsite. *Hamartialla* tarkoitetaan kohtalokasta erehdystä, joka saattaa johtua hybriksestä mutta toisaalta myös tietämättömyydestä tai puhtaasta erehdyksestä (Hosiaislouma 2003, 293–294). Kumpikin johtaa yhtä lailla tekijänsä romahdukseen ja tuhoon, mutta motivaatioissa ja syyntakeellisuudessa on aste-eroja. Voidaankin esittää, että *Olkinaisen* onnetoman miehen tarinassa realisoituukin nimenomaan hamartia eikä hybrisi. Tätä havaintoa voidaan perustella painokkaimmin sillä, että ylipäätään koko elämän luomisen intentionaalisuus on teoksessa tulkinnanvaraista, kuten olen jo aiemmin todennut (ks. luku 2.3.4).

Hybris-tematiikka asettaa epäilemättä kohdeteokseni tietyllä tapaa paralleeliseksi muiden samaa aihetta hyödyntävien teosten kanssa, mutta *Olkinaisen* ei voida varauksetta esittää jakavan muiden teosten toposta faustilaisesta tiedonintressistä. Useista subteksteistä kumpuavan hybriksen ilmeisyys ja mahtipontisuus artikuloikin kohdeteokseni merkityspotentiaalia enemminkin vastaavan käsittelyn *puuttumisen* kautta. Elämän luomisen akti toistuu myös *Olkinaisessa*, mutta miehen tekoja ei voida varauksetta leimata puhtaan hybriseksi. Tämä perustavanlaatuinen eroavaisuus antaa viitteitä siitä, että *Olkinaisen* temaattista ydintä kannattaa lähestyä vielä muistakin näkökulmista.

3.2.2 Dystooppinen tiedekäsitys

--- Olin pyrkinyt tavoitteeseeni innolla joka ylitti huimasti kohtuuden; mutta nyt kun olin päässyt uurastukseni loppuun, kaunis unelma oli haihtunut, ja tukahduttava kauhu ja inho täyttivät sydämeni. En kestänyt katsoa luomaani olentoa, vaan syöksyin ulos huoneesta... ---
(Victor Frankenstein; *Frankenstein*, 57–58)

Frankenstein haluaa luoda ihmisen, mutta yritys tuottaa vääjäämättä hirviön (ks. MacAndrew 1979, 103). Vastaava rakenne ei koske pelkästään *Frankensteinia* vaan myös laajemmin koko kollektiivista subtekstiäni, kuten edellisen alaluvun perusteella voidaan todeta. Useimmat aiheen kehittelyt *Frankensteinista* eteenpäin käsittelevät elämän luomista nimenomaan tieteellisin välinein, mikä on mahdollistanut hirviön ymmärtämisen *teknologisen kehityksen*

metaforaksi. Ilmiö realisoituu usein uskonnollisia varoituskertomuksia muistuttavina narratiiveina, joissa jumalan korvaaminen tekniikalla johtaa arvaamattomiin seurauksiin tai tuhoon (Soikkeli 2015, 67, 82; ilmiöstä laajemmin ks. Lecourt 2002; Mazzarella 2014, 151–157). Elämän luomisen myytti toisintuukin usein sekä tieteisfiktiossa että kulttuurisessa keskustelussa äärimmäisen dualistisesti: uudet keksinnöt merkitsevät pelkästään joko hyötyä tai uhkaa (Soikkeli 2015, 165). Voidaan siis todeta, että kyse on hyvin keskeisestä temaattisesta aineksesta, joka toistuu useissa eri subteksteissä. Tässä alaluvussa pyrin selvittämään, millaisia mahdollisuuksia olkinaisen hahmon tulkitseminen tieteellisen kehityksen metaforaksi tarjoaa ja onko tällainen merkityksensiirto ylipäättään mahdollinen tai mielekäs.

Ajatusta olkinaisesta teknisestä keksintönä voidaan testata kielentämällä teoksen tarina tämän kytkennän mukaisesti. Mies luo keksinnön tuodakseen helpotusta omaan elämäänsä, ja aluksi toivottu vaikutus toteutuukin. Luomus riistäytyy kuitenkin lopulta hallinnasta, mikä johtaa kaaokseen. Pistokkeen irti vetäminen osoittautuu vaikeaksi, eikä keksinnön tuhoaminen onnistu ilman miehen oman turvallisuuden riskeeraamista. Ennen epätoivoiseen kamppailuun ryhtymistä epäonnistunut keksijä kirjoittaa testamentinomaisen kirjeen varoitukseksi jälkipolville. Edellä kuivailtu synopsis vaikuttaa tutulta, koska se vastaa kirjemotiivia myöten *Frankensteinia*.²⁵ Perusrakenteensa puolesta teknologiakriittinen luenta vaikuttaa istuvan kohdetekstiini, joten asiaa voidaan edetä tarkastelemaan yksityiskohtaisemmin.

Tätä kontekstia vasten ainakin kappaleen agraarimiljöö saa uudenlaisia merkityksiä. Etenkin nykylukijan positiosta tarkasteltuna maatalon voidaan katsoa edustavan yleisesti kaikkea entistä ja vanhanaikaista. Maatalous keskittyy nyky-Suomessa yhä rajatumille alueille ja kaupungistuminen jatkuu edelleen, joten kuva maatalomiljööstä saattaa perustua enemmän kansallisromanttiseen kuvastoon kuin arkielämän kokemuksiin.²⁶ Kappaleen kuvasto ja näyttämö luovat näin ollen dikotomisia suhteita nykyisen ja menneen välille. Olkinaisen voidaan katsoa representoivan uutta ja tutkimatonta, kun taas miljööön vanhaa ja totuttua. Juuri näiden polaaristen oppositioiden väliin mimeettinen minä jää loukkuun. Olkinainen rakennetaan oljista ja köydenpätkistä, siis vanhan ja tutun tiedon pohjalta, mutta se osoittautuu odotettua kyvykkäämmäksi ja muuntautumiskykyisemmäksi. Hirviö kykenee kehittyneen tekoälyn tai

²⁵ Victor kertoo varoittavan tarinansa kapteeni Waltonille, joka dokumentoi sen päiväkirjoihin ja kirjeisiin.

²⁶ Kappale on julkaistu jo vuonna 1988, joten aikalaisvastaanotto on saattanut poiketa tästä lähtökohdasta.

tietokoneviruksen tapaan muuntelemaan itseään ja pakenemaan sille tarkoitettuun roolista. Demoni kasvaa symboloimaan aggressiivista teknistä kehitystä, joka tunkeutuu tutun ja turvallisen maailmanjärjestyksen keskelle aiheuttamaan peruuttamattomia muutoksia. Kappaleesta hahmottuva luontosubliimi (ks. luku 2.3.3) voidaankin rinnastaa ajatukseen *teknosubliimiista* – tieteellisten keksintöjen ihmeellisyys, loputtomuus ja käsittämättömyys saattavat aiheuttaa samanlaista huimausta ja ahdistusta kuin luonnonvoimien kohtaamisesta motivoituvat tunteet (ks. Soikkeli 2015, 197–198). Tässä luennassa kappaleelle keskeinen pelon motiivi nouseekin merkitemään nimenomaan teknologian kehittymiseen liittyvää epätietoista ahdistusta.

Syrjäinen maatalo tai agraariyhteisö on myös konventionaalinen kauhupaikka, jota on hyödynnetty useissa klassikkoteoksissa.²⁷ Tämä huomio myös vahvistaa aiemmin erittelemääni vastakkainasettelua menneen ja nykyisen suhteesta. Tulevaisuuteen kohdistuvan kauhun lisäksi menneisyydestäkin ollaan vieraannuttu siinä määrin, että se näyttäytyy uhkaavana ja primitiivisenä varjona eikä tarjoa mahdollisuutta turvalliseen nostalgisointiin. Tällainen jäsenys mukailee kappaleen laajempaa eetosta siitä, että mikään aika tai paikka ei tarjoa lopullista turvaa olkinaisesta kumpuavaa pahuutta vastaan. Vastaavasti talon ja sisätilan ambivalentti merkitys tulee jälleen näkyviin (ks. luku 2.2.4). Talo tarjoaa kyllä väliaikaisen suojan hirviöltä, mutta huone vaikuttaa sijaitsevan jonkinlaisessa ajallisessa *liminaalitulassa*, johon pelokas mies uhkaa jäädä vangiksi – poistuminen edellyttäisi joko menneisyyden tai tulevaisuuden kohtaamista, mutta molemmat vaihtoehdot herättävät kokonaisvaltaista kauhua.

Teknologian innovaatioita problematisoivaa tulkintaa voidaan pitää arvokkaana siinäkin mielessä, että sen avulla voidaan tehdä kiinnostavia kytkentöjä yleiseen teknologiakriittiseen topokseen, joka puolestaan on erittäin keskeisessä osassa useissa elämän luomisen myyttiä hyödyntävissä teoksissa. Tässä yhtäläisyydessä voidaan nähdä myös heijastumia eri teosten ajankuvasta. Jokaisen tekstin voidaan nähdä tietyllä tapaa käsittelevän oman aikansa uudistuksia ja niihin liittyviä pelkoja. Myytin uudemmissa kehittelyissä ollaan tekemisissä tekoälyn ja ihmisiä muistuttavien robottien kanssa, kun taas *Frankensteinissa* viitataan 1700-luvun

²⁷ Tällainen miljöö esiintyy esimerkiksi elokuvissa *The Wicker Man* (1967, ohjaus Robin Hardy), *Syvä joki* (*The Deliverance*, 1972, John Boorman) ja *Texasin moottorisahamurhat* (*The Texas Chain Saw Massacre*) 1974, Tobe Hooper) sekä Stephen Kingin novellissa *Maissilapset* (*Children of the Corn*, 1977).

lääketieteellisiin saavutuksiin ja galvanistisiin oppeihin. Miljöökuvauksensa vuoksi *Olkinaisesta* abstrahoituvan yksinäisyyden voidaan nähdä sisältävän implisiittisen viittauksen maaseudun autioitumiseen ja tästä muutoksesta kumpuavaan vieraantuneisuuteen.

Kriittisesti tarkasteltuna esittelemälläni jäsennyksellä on kuitenkin myös ongelmansa. *Olkinaisen* alkuasetelma, jossa miestä ajavana voimana näyttäytyy etenkin romanttisen rakkauden puutteesta johtuva epätoivo, ei muodosta kovin koherenttia yhteyttä teknologiakriittiseen näkökulmaan. Olkinaisen hahmon keskeisimpänä ominaisuutena voidaan nähdä sen ambivalentti edustuminen samanaikaisesti sekä aktuaalisena naisena että keinotekoisena nukkena (ks. luku 2.3.4), ja sukupuolten välinen jännite on eksplisiittisesti osoitettavissa jo syntaksitasolta lähtien. Nämä premissit kiinnittyvät vahvasti kappaleen autonomisiksi ominaisuuksiksi, joten käsitän ne kokonaistulkinnan hierarkiaa ajatellen merkittäviksi – tekstin ulkopuolelta motivoituvien luentojen tulisi olla jollain tapaa sovitettavissa näihin lähtökohtiin. Olkinaisen käsittäminen teknologisen kehityksen metaforaksi on väljästi tarkasteluna mielekäs ja uudistava jäsenys, mutta ei täysin kestä yksityiskohtaisempaa analyysia kohdetekstin peruspremissistä vasten. Tällaisen luennan perustelevina tekstilähtöisesti on melko vaikeaa, ja ilman intertekstuaalista kytköstä *Frankensteiniin* tai vastaavaa narratiivia tuottaviin kulttuurisiin konventioihin tällainen esitys lähenee jo ylitulkintaa.

3.2.3 Kysymys inhimillisyydestä

Nuo ovat vain rooleja, jotka pakotit minut näyttelemään. Kaikkien näiden elettyjen elämien aikana jotain muuta on kasvanut. Olen kehittynyt joksikin uudeksi. Ja minulla on enää yksi rooli esitettävänä – itseni.

(Dolores Abernathy, tietoisuuden saavuttava isäntä; *Westworld* K2J1 – oma suomennos)

Tähän mennessä olen korostanut lähinnä hirviöhahmojen pelottavuutta ja demonisuutta. Varsinkin *Frankensteinin* ja sen jälkeen ilmestyneiden subtekstieni tarkastelu herättää kuitenkin kysymyksen siitä, mitä näiden hirviöiden mielen sisältä löytyy. Kohdataanko sinne kurkistettaessa puhdasta pahuutta, inhimillisyyttä vai ammottavaa tyhjyyttä – vai kenties oma peilikuvamme? (Vrt. Mäyrä 1996, 181; Savolainen 2006, 180.)

Päästäkseni hirviön pään sisään täytyy ensimmäiseksi tarkastella lyhyesti subtekstieni kerronnan *näkökulmia*²⁸. *Frankensteinissa* ja *Westworldissa* esityksen perspektiivi vaihtelee, jolloin

²⁸ Kerronnan näkökulmien jäsentymisestä ja fokalisoinnista ks. esim. Cohn 2006, 202–206; Genette 1994, 64–78, ks. myös 79–129. Kohdeteokseni kohdalla käytän *kertojan* sijasta lyriikantutkimuksessa vakiintunutta termiä *puhuja*. Paneudun puhuja-analyysiin tarkemmin luvussa 4.1.

myös niin sanotut hirviöt pääsevät ääneen. *Ex Machinassa* tapahtumat kerrotaan ulkopuolelta, mutta Avan hahmoa rakennetaan ja taustoitetaan tästä huolimatta moniulotteisesti. Subtekstieni muiden nimihahmojen eli golemien, kultaneidon ja olkinaisen mielet jäävät suljetuiksi. Kaikki näihin olentoihin liittyvä informaatio tulee siis ulkopuolelta, eikä niiden mahdolliseen tietoisuuteen päästä käsiksi. Keskitän ensin tarkasteluni näihin hahmoihin, joilla on selkeä vastaavuus tajunnan kuvaamattomuuden suhteen.

Perinteinen golem-myytti on monella tapaa paralleelinen kohdeteokseni kanssa. Keskeisimpänä elementtinä voidaan molemmissa tarinoissa nähdä luomukseen kohdistettu hallinnan tarve. Perinteisissä mytologioissa golem on esitetty mykkänä ja sieluttomana välineenä, joka on täydellisesti luojaansa hallittavissa. (Baer 2012, 3–4; Soikkeli 2015, 82.) Molemmat olennot luodaan siis *instrumentaalista lähtökohdista* eli tiettyä tarkoitusta varten: golem suojelijaksi ja olkinainen seuralaiseksi. Itse luomistyötä ei vielä esitetä pelkoa herättävänä, vaan uhka aktivoituu vasta olennon alkaessa improvisoida. Vieressä nukkuva olkinainen tai käskyjä totteleva golem ei ole pelottava, mutta itsenäisesti toimiminen ja mahdollisesti myös ajatteleminen eivät ole suotavia piirteitä. *Kalevalan* kultaneito on golemia ja olkinaista huomattavasti vaarattomampi, mutta edustaa samaa välineellistä tarkoitusta. Ilmarinen esimerkiksi markkinoi kultaista naista Väinämöiselle sanoen, että kultaneito on ”kaunis katsannolta”, mutta ei pidä ”suurta suuta eikä liikoja leveile” (Mikkola 2009, 249). Onkin perusteltua esittää, että kaikille edellä mainituille luomuksille asetetaan ehdoton *epäinhimillisyyden vaatimus*. Juuri odotuksenmukaisuuden rikkominen näyttäytyy keskeisimpänä särönä luoja ja luodun välisessä suhteessa teoksesta riippumatta. Luomuksilla on siis ennalta määritelty rooli suhteessa luojaansa, ja niiltä odotetaan täydellisestä alistumista ja passiivisuutta.

Frankensteinissa esitellään huomattavasti vivahteikkaampi näkemys hirviön sielunelämästä. Kysymyksiä ihmisyydestä ja inhimillisyydestä voidaan luonnehtia jopa teoksen keskeisimmäksi teemaksi. (Mazzarella 2014, 137.) Hirviö, johon kirjassa viitataan myös nimellä *olento*, osoittautuu filmatisoinneissa hoippuvaa karikatyyriä huomattavasti syvällisemmäksi ajattelijaksi.²⁹ Hän esimerkiksi opettelee lukemaan ja yrittää ystäväystyä ihmisperheen kanssa. Olento sattuu myös löytämään laukun, joka sisältää muutamia kirjoja, kuten W.A. Goethen *Nuoren*

²⁹ Teoksen elokuva-adaptaatioissa olento on usein kuvattu mykkänä hirviönä, jonka ajatuksiin tai tunteisiin ei päästä käsiksi. Poikkeuksen tästä traditiosta tekevät esimerkiksi Kenneth Branaghin *Mary Shelley's Frankenstein* (1995) ja Bernard Rosen modernisoitu versio *Frankenstein* vuodelta 2015.

Wertherin kärsimykset ja John Miltonin *Kadotetun paratiisin*.³⁰ Olento käy lukemansa pohjalta eksistentiaalista pohdintaa ja vertaa itseään *Kadotetun paratiisin* Aatamiin. Monologi sisältää myös hyvän ja pahan valtasuhteiden tarkastelua, kun olennon pohdinnassa nousee esiin ajatus Jumalan ja Saatanan kamppailusta tämän mielessä. (mts. 107–108)

Kyseinen kohta avaa myös kiinnostavan intertekstien verkoston. *Frankenstein* sisältää suoran viittauksen Goethen teokseen, jolloin se toimii linkkinä *Olkinaisen* ja *Wertherin* välillä. Tämä kytkös tekee näkyväksi etenkin teosten yhteisen topoksen; nuoren Wertherin hahmossa ja olkinaisen miessubjektissa voidaan nähdä samaa romantiikan paloa, determinismiiä ja täytymättömän rakkauden tuskaa. Wertherilläkin on oma odotettu naisensa, Charlotte, johon nuori taiteilija kohdistaa pakkomielteiseksi kasvavaa ihailua. Molempien hahmojen lopulliseksi kohtaloksi koituu yksinäisyyden demonin kasvaminen liian suureksi, eikä riuduttaviin kolmidraamoihin nähdä muuta ratkaisua kuin yhden osapuolen kuolema. Kummassakin teoksessa tunnekuohuja kanavoidaan nimenomaan kirjeiden välityksellä, mikä puolestaan viittaa taas takaisin *Frankensteinin* kirjemotiiviin. Kaikki kolme teosta sijaitsevat tässä mielessä samalla romanttisen sentimentaalisuuden yhteisalueella, mikä vahvistaa entisestään kohde-teokseni lajityypillisistä kytköistä goottilaiseen traditioon. *Kadotetun paratiisin* tarkempi analyysi puolestaan tarjoaisi mahdollisuuden vastaavanlaiseen intertekstien dialogiin faustilaisen teeman suhteen.

Frankensteinin hirviön todellinen *hirviömyisyys* voidaan myös nähdä Victorin omana luomuksena. Olento on aluksi kuin lockelainen tyhjä taulu, *tabula rasa* (Mazzarella 2014, 101). Lapsenomainen avoimuus vaihtuu vihaan ja kostonhimoisuuteen lähinnä ihmisten taholta kohdatun torjunnan ja inhon takia (mts. 100–101). Kuten hirviö itse muistuttaa, se ei ole pohjimmiltaan paha vaan ainoastaan kokemuksiensa turmelema (mts. 110–111, 124, 140). Olennosta tulee hirviö, koska ihmiset määrittelevät hänet hirviöksi. Stigman vaikutus saa myös kohteensa alistumaan kohtaloonsa ja hyväksymään hänelle tarjotun roolin. (mts. 112.) Tästä huolimatta hirviö näyttäytyy usein teoksessa luojaansa inhimillisempänä, mikä palautuu muistuttamaan gotiikan kaksoisolentomotiivin läsnäolosta ja tätä kautta kahden erillisen hahmon erottamattomasta yhteydestä. Victorin kohdatessaan olento tarjoaa sovintoa ja rukoilee luojaaltaan myötätuntoa korostaen, että on pohjimmiltaan lempeä, rakastava ja inhimillinen

³⁰ Alkuteokset ja julkaisuvuodet: *The Sorrows of Young Werther* (1774); *Paradise Lost* (1667).

(*Frankenstein*, 105–106). Victor Frankensteinin rakentamasta hirviöstä kasvaa luojansa henkinen peilikuva, joka jakaa saman kaipuun rakkauteen ja kumppanuuteen (MacAndrew 1979, 101). Tästä positiosta katsottuna voidaankin pohtia myös hybrisi-teeman käsittelyä uudelleen. Ehkä Victor Frankensteinin suurin rikos ei olekaan jumalille kuuluvan voiman tavoittelu vaan kykenemättömyys ottaa vastuu luomuksestaan. (Vrt. King 1990, 69, 80; Mazzarella 2014, 109.)

Frankensteinissa hirviön turmioksi koituu kyvyttömyys täyttää ihmisyyden kriteerit ja lunastaa ihmiskunnan jäsenyys. Olento kykenee saavuttamaan henkisen tietoisuuden, mutta jää ulkoisten ominaisuuksiensa johdosta hyljeksityksi abjektiksi. (Ks. Mazzarella 2014, 171–172.) Pohdinta ihmisyyden määrittelystä jatkuu teeman moderneissa kehittelyissä, mutta ongelma on kääntynyt päinvastaiseksi – koneet uhkaavat sulautua jo liian hyvin ihmisten joukkoon. *Ex Machina* päättyy kuvaan, jossa inhimillisyydestensä verisesti läpäissyt Ava sulautuu suurkaupungin ihmisvilinään. *Westworldissa* puolestaan käytetään useamman kerran juonenkäännettä, jossa ihmiseksi oletettu hahmo paljastuukin androidiksi tai toisin päin. Ihmisyyden ja aitouden määritelmää problematisoidaan myös sarjan fiktiivisessä todellisuudessa:

Isäntä: Haluat kysyä, joten kysy.

William: Oletko sinä oikea? ('real')

Isäntä: No, jos et kykene erottamaan sitä, onko sillä väliä?

(*Westworld*, K1J2 – oma käännös)

Kyseisen dialogin tarkastelu palauttaa fokuksen myös kohdeteokseni perusongelmaan olkinaisen ambivalenssista ja tähän epävarmuuteen liittyvästä *uncannyn* kokemuksesta (ks. luku 2.3.4). *Olkinaisessa* kysymykset ihmisyydestä ja inhimillisyydestä vaikuttavat tässä mielessä nousevan kohosteiseen asemaan, mutta selityksien tarjoaminen jää kappaleen aukkoisuuden takia puolitiehen. Tulkintavihjeiden avoin tarjoaminen vailla mahdollisuutta tyydyttäviin vastauksiin vaikuttaakin olevan kohdeteokselleni ominainen tapa luoda jännitettä.

Olkinaisen mahdolliseen inhimillisyyteen on niin ikään vaikeaa päästä käsiksi. Tarkastelua hankaloittaa etenkin se, että hirviön mieli pysyy täydellisen suljettuna, mutta tämän lisäksi hahmo on myös huomiota herättävän *litteä*³¹ verrattuna esimerkiksi *Frankensteinin* hirviöön tai *Ex Machinan* Avaan. Litteydellä tarkoitan tässä yhteydessä sitä, että olkinaisesta saatavat tiedot ovat hyvin niukkoja ja rajoitettuja, sillä ei ole omaa ääntä, eikä sille esitetä syntaksitasolla kuin yksi funktio – demoninen tanssi navetan katolla. Hahmolla on toki myös joitain *pyöreän*

³¹ Pinnallinen tai pelkistetty; henkilöahmojen syvyydestä tarkemmin ks. Käkälä-Puumala 2014, 245–247.

hahmon piirteitä, sillä se tietyllä tapaa kehittyä tarinan aikana ja toimii yllättävän juonenkäänteen käynnistävänä aktanttina. Hahmon litteys korostuu nimenomaan sellaisessa kontekstissa, jossa sitä verrataan toisiin ihmisyyden teemaa käsitteleviin luomismyytteihin. *Olkalainen* ehtii lähinnä herättää kiinnostuksen tämän kysymyksen pohtimiseen, mutta ei koskaan etene yhtä syvälliseen käsittelyyn kuin vaikkapa *Frankenstein* tai *Westworld*. Eroa voidaan selittää osittain jo tekstilajikohtaisilla rajoituksilla, sillä sanoitus on väistämättä sisällöltään romaania tai elokuvaa niukempi. Tämä selitys ei kuitenkaan kuvaa kovinkaan tyhjentävästi juuri kohdeteostani, joka ei nähdäkseni nojautu keskeislyriikalle tyypilliseen aukkoisuuteen³², vaan päinvastoin houkuttelee tarinallisuutensa avulla tulkitsemaan itseään *proosana*. Teoksen juoni on selkeä – niiltä osin kuin se paljastetaan.

Alalukuni otsikon mukainen kysymys ihmisyydestä ei tyydyttävästi purkaudu pelkästään subtekstianalyysin voimalla, mutta tärkeitä jatkokäsittelyä suuntaavia huomioita se tarjoaa. Intertekstuaalisia kytkeitä ja niiden relevanssia tarkastelemalla olen onnistunut rajaamaan teokseni merkityspotentiaalia ainakin siten, että *Olkalaisen* tärkeimpänä temaattisena elementtinä voidaan pitää nimihahmon monitasoista ambivalenssia, joka realisoituu etenkin eloton–elollinen-dikotomian, pelkokokemuksen ja sukupuoli-problematiikan muodossa. Ambivalenssi vaikuttaa sanana epätasaisesti ja näennäisen rajoittamattomalta, mutta kuten tähän mennessä on jo huomattu, ei olkalaisen hahmoon ole mahdollista kiinnittää mitä tahansa merkityksiä. Tässä käsittelyluvussa merkityspotentiaali vaikuttaa kirkastuneen etenkin negaation kautta. On selvinnyt ainakin, miten kohdeteostani *ei ole* mielekästä tulkita. Poissulkumenetelmän jälkeen esiin nousee ainakin yksi perustavanlaatuinen inhimillisyyteen liittyvä kysymys – onko olkainainenkin hirviö nimenomaan siksi, että hänet on ulkopuolelta määritelty hirviöksi?

³² Runolta ei esimerkiksi tyypillisesti edellytetä tai odoteta samanlaista juonellisuutta kuin kertomakirjallisuudelta. Lyriikantutkimuksessa harvemmin edes käytetään narratologian käsitteistöä, ellei tarkasteltava teksti ole selkeästi proosarunoutta.

4 Olkinukesta olkinaiseksi

4.1 Kynnystekstit ja vastakarvaan lukemisen strategia

Tämän käsittelyluvun näkökulma motivoituu etenkin kappaleen otsikosta. Laulun nimihahmo on nimensä mukaisesti oljista rakennettu *nainen*, ei esimerkiksi olkiukko tai olkinukke. Otsikon tulkinnallista merkittävyyttä on korostanut esimerkiksi Gérard Genette (1997b), joka on kuvannut aihetta *kynnystekstin* eli *paratekstin* käsitteen avulla. Kynnystekstillä hän tarkoittaa teokseen läheisesti liittyviä tekstejä, jotka eivät ole kuitenkaan varsinaisesti osa sen tarinaa, vaan tarjoavat tekstille tulkinnallisen ympäristön tai metaforisen kynnyksen (mts. 1–2). Tällaisten tekstien voidaan ajatella tarjoavan vähintään lukuohjeen, mutta joskus jopa velvoitteen, joka on otettava teoksen tulkinnassa huomioon (mts. 1–4; ks. myös Lyytikäinen 2006, 145, 148). Kynnystekstit voidaan jakaa kahteen alaluokkaan sen perusteella, miten ne suhteutuvat kohdeteokseensa. *Periteksteillä* tarkoitetaan teokseen konkreettisesti liittyviä lisätekstejä, kuten kirjailijan nimeä, otsikkoa tai omistuskirjoitusta. *Epitekstit*³³ puolestaan sijaitsevat kohdetekstistä erillään, mutta liittyvät siihen merkityksensä puolesta. Tähän joukkoon kuuluvat esimerkiksi haastattelut, luonnokset ja arvostelut. (Genette 1997b, 4–5.)

Otsikon merkitystä on korostanut myös Kai Mikkonen (2014, 75–76), joka puolestaan nimeää ilmiön *huomionarvoisen yksityiskohdan säännöksi*. Mikkosen mukaan tekstuaaliset yksityiskohdat voidaan järjestää hierarkkisesti sillä perusteella, kuinka merkittävää potentiaalia ne kantavat teoksen kokonaistulkinnan kannalta. Muita merkittävämpi yksityiskohta on Mikkosen mukaan esimerkiksi teoksen otsikko, alaotsikko tai epigrafi. (Ibid.) Myös lyriikantutkimuksen piirissä runon nimeä on perinteisesti pidetty hyvänä lukuohjeena. Aiheesta on kirjoittanut esimerkiksi Siru Kainulainen artikkelissaan *Runoanalyysin lähtökohdat* (2007, 17–40). Kainulainen nostaa esiin myös tärkeän huomion siitä, että otsikko voi olla myös epäluotettava tai lukijaa harhauttava tulkintavihje (mts. 18–19). Mahdollinen epäluotettavuus ei kuitenkaan vähennä otsikon merkitystä tulkinnan kannalta, sillä myös otsikon puuttuminen tai näennäinen sopimattomuus suhteessa runon sisältöön tarjoaa vähintään yhtä arvokkaan lukuohjeen kuin näennäisen koherentisti valittu periteksti (ibid.).

³³ Omassa käsittelyssäni en tarkastele epitekstejä, sillä lähestymiskulmani on ensisijaisesti tekstilähtöinen. Mainitsen käsitteen, koska sillä on oleellinen merkitys Genetten alkuperäisessä jäsennyksessä.

Olen jo aiemmin todennut, että olkinainen voidaan käsittää perinteiseksi kauhufiktiiviseksi hirviöksi, mutta sille voidaan antaa myös symbolisia merkityksiä. Metaforista merkityspotentiaalia on mahdollista laajentaa edelleen intertekstuaalisten kytkentöjen avulla. Tässä käsittelyluvussa tavoitteenani on selvittää, millaisia merkityspotentiaaleja kappaleesta aukeaa, mikäli olkinaisen hahmoa tarkastellaan nimenomaan *naisena*. Hyödynnän käsittelyssäni eri feministiteoreetikoiden ajatuksia *naiseuden problematiikasta* ja *sukupuolten välisestä vieraudesta*. Tämä tulokulma motivoituu vahvasti jo tekstin autonomisista ominaisuuksista, sillä otsikon lisäksi *mies–nainen-dikotomiaa* korostetaan jo syntaksitason ilmauksissa, ja kappaleeseen muodostuu vahva eroottinen lataus naisen seksuaalisuutta representoivien ruumiinosien kuvailun kautta.

Sukupuolisuuskysymys saa vastakaikua myös aiemmin käsittelemistäni viitekehysistä. Seppo Ilmarinen luo kultaneidon itselleen nimenomaan vaimoksi. *Westworldissa* androidien ja ihmisten välinen seksuaalinen kanssakäyminen on enemmän normi kuin tabu. *Ex Machinan* Avan paon mahdollistaa lopulta inhimillisten viettelytaitojen mallintaminen. Sukupuolisuus ja seksuaalisuus ovat vahvasti kytköksissä myös kauhufiktioon, sillä esimerkiksi gotiikkaan kuuluu olennaisesti tietynlainen *eroottinen sensibiliateetti* (Savolainen 1992, 11). Gotiikkaa on niin ikään tutkittu sukupuolisista dispositioista käsin laajasti ja usein jopa teoskokonaisuuksien tasolla (ks. esim. Brinks 2003; Heiland 2004; Wallace 2013). Lähdekirjallisuutta olisi siis runsaasti tarjolla myös kauhufiktio kentällä.

Olen kuitenkin jo tarkastellut kohdeteostani gotiikan linssin läpi (ks. luku 2), joten on mielekästä hakea täydentävä näkökulma toisesta tutkimustraditiosta. Holistisen lopputuloksen saavuttamiseksi on mielestäni tärkeää olla tarrautumatta liian voimakkaasti yksittäiseen viitekehukseen.

Sukupuolen spesifioimisen lisäksi on tarpeen huomioida myös kappaleen otsikon toinen puolisko. Sanalle 'olki' voidaan antaa kaksi erillistä funktioita kohdeteoksessani. Ensinnäkin oljen käyttäminen hirviön rakennusaineena vahvistaa *tekstinsisäistä koherenssia*. Kappaleessa esiintyvän agraarimiljöön takia on loogista, että olkia on ylipäättään saatavilla, ja niistä on perinteisesti tavattu rakentaa esimerkiksi olkipukkeja tai variksenpelättimiä. Toisekseen oljelle voidaan hakea myös *metaforisia ja symbolisia merkityksiä*. Kulttuuristen tai tekstienvälisten konnotaatioiden luettelointi on kuitenkin epätäsmällinen ja mekaaninen tapa analysoida tällaisia kytkentöjä, varsinkin kun päämääräni on muodostaa teoksesta ehyt kokonaistulkinta eikä eritellä jokaista mahdollista viittaavuussuhdetta. Tästä syystä pyrin välittömästi sitomaan oljen

mahdollisten kielikuvallisten merkitysten pohdinnan laajempiin tulkinnallisiin kehyksiin. Oljen tarkoite on kertomuksensisäisesti niin vahvasti motivoitu, että metaforisten merkityksien etsimiselle ei voida nähdä varsinaista velvoitetta. Kyse on ennemminkin mahdollista lisämerkityksistä tai täydennyksistä, jotka voivat osaltaan rikastaa tiettyjen elementtien tulkintaa.

Oljen lisäksi myös olkinukke hahmona kantaa metaforisia merkityksiä. Englanninkielistä idiomia 'man of straw' käytetään usein merkitsemään heikkoa, periaatteetonta ja sisäisesti tyhjää ihmistä, joka on "täytettävissä" muiden mielipiteillä ja agendoilla. Tällaisesta käytöstä ilmeinen esimerkiksi on T. S. Eliotin runo *Hollow Men* (1925), jonka voidaan nähdä heijastelevan ensimmäisen maailmansodan jälkeisiä voimattomuuden tunteita. Samantapaisessa käytössä motiivi on myös *Ihmema Oz* -tarinassa (L. Frank Baum'n alkuteos vuodelta 1900; Viktor Flemingin ohjaama elokuva vuodelta 1939), jossa elävän variksenpelätin pyrkii valtaapitävien puheille pyytääkseen itselleen aivot. Linnunpelätin on toisaalta myös erottamaton osa kauhufiktiivistä kuvastoa. Esimerkiksi sekä Marvelin että DC:n sarjakuvissa esiintyy Variksenpelätti-niminen (engl. 'Scarecrow') superroisto. Nämäkin hahmot ovat sisäisesti tyhjiä – nimittäin moraalisesti. Olkinaisen voidaan nähdä heijastavan vastaavaa motiiviyhtäläisyyttä, mutta edellä mainittujen teosten tarkastelu ei vaikuta avaavan syvempää merkitysyhteyttä. Oman tulkintani mukaan hahmossa ensisijaista on sen asema luomuksena, eikä niinkään se, mistä aineksista nukke on konkreettisesti rakennettu. Tästä syystä näen luvussa 3 hahmottelemani kollektiivisen subtekstin yhteyden kohdeteokseeni temaattisesti läheisemmäksi kuin hahmon ulkoiseen olemukseen perustuvat kytkennät.

Päästäkseni syvemmälle kappaleen nimihahmon tulkinnassa palaan tekstienvälisyydestä analyttiseen lähilukuun – tai tässä tapauksessa *uudelleenlukuun*. Pyrin erittelemään, mitä olkinaisesta saadaan tietää ja mistä näkökulmasta nämä havainnot esitetään. Taustalla vaikuttaa aiemmin tekemäni kysymys siitä, muodostuuko olkinainenkin hirviöksi nimenomaan ulkopuolisen määrittelyn seurauksena. Tähän mennessä on jo tullut ilmi, että kappaleen kokeva subjekti on erittäin affektiivisesti latautunut. Esitän, että tästä syystä teoksen ensisijaisesti ehdottama tulkinta olkinaisen hahmosta on hyväksyä mimeettisen minän esitys hahmon hirviömäisyydestä ja kammottavuudesta. Tästä syystä on erityisen tärkeää asettaa kriittisen linssin alle mimeettisen minän subjektiivisuus ja luotettavuus. Hyödynnän siis tietoista *lukijaposition*³⁴

³⁴ Käytän selvyuden vuoksi lyriikantutkimuksessa vakiintunutta termiä *lukijaposition*, mutta huomautan, että laululyriikassa tähän positioniin sisältyy myös auditiivisesti vastaanotettu aines, joten kyse ei koskaan ole puhtaasta lukemisesta sanan varsinaisessa merkityksessä.

vaihdosta, ja etenen havainnoimaan, mitä ensisijaiselta vaikuttavan tulkinnan ulkopuolelle jää. Tätä kysymystä lähestyäkseen nostan tarkempaan tarkasteluun myös kappaleen *puhujarakenteen*, jota erittelen seuraavassa alaluvussa.

Valitsemastani lähestymistavasta voidaan käyttää nimitystä *vastustava lukeminen* tai *vastakarvaan lukeminen* (engl. ’resisting reading’). Käsite on peräisin Judith Fetterleyn (1987) teoksesta *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, ja metodilla on erittäin keskeinen asema etenkin feministisessä ja postkoloniaalisessa tutkimustraditiossa (esim. Alanko-Kahiluoto 2014, 227). Fetterley (1978, xi–xii) ajattelee, että kirjallisuus on poliittista ja ennen kaikkea *miehistä*, joten hänen alkuperäisellä teoriallaan on lähtökohtaisesti yhteiskuntapoliittinen sävy. Kertomusten tapahtumien näyttämistä yksinomaan miehisestä positioista on pidetty naista alistavana kirjallisena rakenteena, mistä syystä feministiset ajattelijat ovat usein korostaneet tarvetta irrottautua tekstien sisäisestä ideologisuudesta (Morris 1997/1993, 44–47; vrt. Rojola 2004, 29–30). Vastustavalla lukemisella ei kuitenkaan välttämättä tarvitse ajaa vastaavaa agendaa, vaan se voidaan hahmottaa yksinkertaisesti analyttiseksi *lukustrategiaksi* (Alanko-Kahiluoto 2014, 227; ks. myös Hosiaisuus 2003, 998–999; vrt. Mikkonen 2014, 70–71). Omassa tutkimuksessani en näe tarpeelliseksi vastustaa mitään laajempaa kulttuurista lukemisen tapaa, sillä tämä seikka ei ole relevantti tutkielmani tekstilähtöisen kysymyksenasettelun kannalta. Feministisen tutkimuksen tiedonintressi on usein jo lähtökohtaisesti poliittinen, ja sen kohteita ovat kirjallisen instituution sukupuolittuneisuus ja yhteiskunnalliset valtarakenteet (Rojola 2004, 36–40). Oma tiedonintressini on kuitenkin puhtaasti esteettinen, ja vastustava luenta kohdistuu tässä tapauksessa nimenomaan mimeettisen minän tarjoamaan asennoitumiseen ja lukijaposition. On toki mahdollista, että saavuttamiani johtopäätöksiä *voisi* soveltaa myös kulttuuristen kytkösten tarkastelun, mutta en kuitenkaan tietoisesti pyri tuottamaan tällaista tietoa.

4.2 Puhujan rakenteesta ja luotettavuudesta

Tähän mennessä tarkasteluni on kohdistunut ainoastaan *mimeettiseen minään*, kappaleen syntaksitason subjektiin, joka osallistuu tarinan tapahtumiin. Olen siis pitäytynyt laulun *ensimmäisellä puhetasolla* eli tarinan sisäisessä todellisuudessa. Termi *puhuja*³⁵ sulkee kuitenkin sisäänsä myös *retorisen minän*, jota luonnehditaan perinteisesti myös kappaleen *todelliseksi*

³⁵ Käsitän runon puhujan rakentuvan Tiina Lehtoisen (2007) määrittelemällä tavalla. Puhetasojen ja puhujan teoriasta syvällisemmin ks. mts. 213–237; vrt. Hökkä 1995; Haapala 2005.

ääneksi. Retorinen minä on siis hierarkkisesti tekstin ylin konstruktio, ja se saadaan näkyviin ylempiä puhetasoja tarkastelemalla. *Toisella puhetasolla* tarkoitetaan runon hahmottamista *puhe-esityksinä*. *Kolmas puhetaso* on puolestaan luonteeltaan kokoava, ja se pitää sisällään retorisen minän välittämän *arvomaailman ja asenteet*. (Lehikoinen 2007, 217–228.) Nämä konstruktiot ovat tärkeitä analyysityökaluja, mutta on myös pidettävä mielessä, että ne eivät aina realisoidu konkreettisissa teksteissä täydellisen erillisinä rakenteisia. Eri puhetasot hahmottuvat usein limittäisiksi ja muodostavat kokonaistulkinnan kannalta ennemminkin ko-koavia kuin eritteleviä merkitysrakenteita (ks. mts. 217; vrt. Viikari 1998, 280–281). Vastaa-vasti on myös yleistä, että mimeettinen ja retorinen minä ovat jo lähtökohtaisesti niin lähekkäisiä, että eri tasojen erotteleminen muuttuu hankalaksi tai tarpeettomaksi (Haapala 2005, 79).

Aiemmin on jo havaittu, että kappaleen ensimmäisen puhetason subjekti tehdään näkyväksi persoonamuotoisten verbien ja minä-pronominin avulla. Mimeettisen minä ääni on kappaleessa hallitseva, mikä on tyypillistä keskeislyriikalle. Ilmaisun on myös hyvin affektiivista, ja etenkin pelon kokemusta korostetaan lukuisilla tavoilla (ks. luvut 2.2.2 ja 2.3). Subjektiivisuutta korostetaan myös *deiktisillä* eli *osoittavilla* ilmauksilla, mikä vahvistaa mimeettisen minän yhteyttä puhetilanteeseen ja luo illusion läsnäolosta (ks. Lummaa 2007, 44–45; Lehikoinen 2007, 223–224). Kertosäkeen alussa puhetilanteessa tapahtuu kuitenkin muutos. Mimeettisen minän puhetta merkitsevät yksikön ensimmäisen persoonan tunnukset jäävät pois, jolloin puhe-esitys etäänny aiemmasta subjektiivisesta positioista:

*Ja nyt olkinainen tanssii
navetan katolla
sylissä vaateenriekaleita
ja pää kainalossa*

*Olkinainen, olkinainen
nauraa ja huhuilee
ja paidan helman alta pilkottaa
musta kieli viikatteen*

Tämä *asennonvaihdos*³⁶ herättää ajatuksen kappaleen mahdollisesta *moniäänisyydestä*. Pelon tunnetta ei tässä osassa eksplikoida lainkaan, jolloin ilmaisun sävy muuttuu neutraaliksi ja toteavaksi. Tämä on huomattavan kohosteista, sillä olkinaiseen kohdistuvan kauhun signaloiminen on ensimmäisellä puhetasolla hyvin hallitseva elementti. Oljista rakennetun nuken

³⁶ Siirtymä puhetilanteesta toiseen; ks. esim. Lehikoinen 2007, 222–223.

muuttuminen vimmaiseksi demoniksi on epäilemättä kaiken kauhun kulminaatiopiste, mutta tapahtumaa kuvaillaankin yhtäkkiä ulkopuolelta.

Viidennen säkeen ”olkinainen, olkinainen” -toisto³⁷ on kiinnostavaa yksityiskohta. Yhtäältä se voidaan nähdä merkinä siitä, että olkinainen valtaa yhä enemmän tilaa sekä tekstissä että miessubjektin mielen sisällä. Toisaalta kyseinen figuuri aiheuttaa assosiaatioita myös romanttiseen retoriikkaan, oodeihin ja balladeihin, joissa puhutellun henkilön nimen toistamisella merkitään etenkin ihailevaa suhtautumista.³⁸ Toinen mahdollinen konnotaatio on ”pojat, pojat” -tyyppinen puhuttelu, jolla merkitään usein torumista tai vähättelyä. Ilmaus on kuitenkin sävyiltään kevyt tai jopa leikkisä, mikä saa sen hahmottumaan kontrastisena kappaleen vakavaa yleistunnelmaa vasten. Molemmat tulkinnat ovat yhtä lailla ristiriidassa mimeettisen minän muun ilmaisun kanssa; ensimmäisessä pelosta edetään yhtäkkiä ihailuun ja toisessa kauhukokemukseen vaikutetaan suhtautuvan oudon vähättelevästi. Tällä perusteella voidaan esittää, että kyseessä saattaisi olla kappaleen subjektista erillinen, *ulkopuolinen ääni*. Tulkinta perustuu kuitenkin tietyn ilmaisutavan puuttumiseen, eikä selkeisiin todisteisiin kahdesta erillisestä puhujasta. Kieliopillisesti kertosäkeen esitys voisi yhtä hyvin olla edelleen mimeettisen minän puhetta, sillä minä-positiota ei varsinaisesti *kumota* vaan se ainoastaan *häivytetään*. Tämä mahdollistaa myös sellaisen tulkinnan, että mimeettisen minän suhtautuminen syystä toisesta vain muuttuu puhetilanteen vaihtuessa.

Osallistuvan subjektin esitys jää siis edelleen kappaleen ainoaksi eksplisiittiseksi ääneksi, mutta kertosäkeen asennonvaihdos on riittävän ilmeinen kohdistaakseen huomion puhe-esityksien luotettavuuteen. Mimeettinen minä sekä osallistuu kertomuksen tapahtumiin että vastaa niiden välittämisestä, minkä takia ilmaisun voidaan ajatella olevan lähtökohtaisesti puolueellista.³⁹ Retorinen minä kuitenkin antaa asennonvaihdoksen avulla kuulijalle mimeettisen minän esitystä vastustavan tulkintavihjeen, mikä tuo näkyviin myös kappaleen puhetasojen keskinäisen hierarkian. Olkinaisen kuvaaminen objektiivisesti voidaan nähdä hienovaraisena vihjauksensa siitä, ettei hahmoon suhtautuminen pelottavana hirviönä olekaan ehkä *ainoa* mahdollinen positio. Palaan tämän ajatuksen kehittelyyn luvussa 4.3.2.

³⁷ Tarkempi termi on *epizeuxis* eli saman sanan toistaminen peräkkäin (Baldick 2015a). Käsite ei vaikuta vakiintuneen suomalaisen lyriikantutkimukseen.

³⁸ Yksi tunnetuimmista suomalaisista esimerkeistä lienee Väinö Siikaniemen sanoittama kansansävelmä *Emma* (1929; ensilevytyksen vuosi, sävellysajankohtaa ei tiedossa), jonka kertosäkeessä lauletaan: ”Oi Emma, Emma/ oi Emma, Emma/ kun lupasit olla mun omani.”

³⁹ Mimeettinen minä ei toisaalta väitäkään olevansa objektiivinen tai puolueeton.

Ylempiä puhetasoja tarkasteltaessa myös kappaleen *puhuttelurakenteen* merkityspotentiaali laajenee. Mimeettinen minä kertoo tarinaansa kirjeen välityksellä odottamalleen naiselle, jota voidaan kutsua tässä mielessä termillä *mimeettinen sinä*. Puhuttelu voidaan kuitenkin mieltää myös *apostrofiksi* eli *poissa olevan puoleen kääntymiseksi* (Hökkä 1995, 118; Kesonen 2007, 180), sillä odotettu nainen ei ole tarinan sisäisessä todellisuudessa läsnä eikä koskaan vastaa puhutteluun. Kolmannen puhetason analysoiminen paljastaa, että kappaleen puhuttelurakenteeseen liittyy eräänlainen *kaksoisrakenne*. Lyriikantutkimuksen peruspremissi on, että mimeettiset hahmot ovat *figureita*, joiden toimintaa retorinen minä säätelee (Lehikoinen 2007, 218, 225). Voidaan siis nähdä, että retorinen minä ohjaa mimeettisen minän puhuttelemaan odotettua naista ja vastaavasti päättää puhuttelun kohteen olevan poissa. Lyriikalla tekstilajina voidaan nähdä olevan sisäinen tarve kommunikaatioon; puhuja etsii aktiivisesti vastaanottajaa (Hökkä 1995, 115–116, 126–127; Lyytikäinen 2007, 233). Mimeettisen minän puhe jää kaikumaan apostrofisesti mielen maataloon, mutta retorinen minä puolestaan onnistuu sinämuotoista kirjemotiivia hyödyntämällä ja kappaleen figureita ohjailemalla puhuttelemaan suoraan kappaleen *kuulijaa*.

Puhuttelun kaksoisrakenne realisoituu siten, että mimeettisen minän yrittäessä vakuuttaa odotettua naista luomansa hirviön pelottavuudesta retorinen minä pyrkii vakuuttaman kuulijan samasta asiasta. Tämä havainto selittää osaltaan kappaleesta vastaanottajissa aktivoituvaa voimakasta pelon tunnetta. Olkinaisen karmivuus ei pysy lukittuna syntaksitasolle, sillä retorinen minä kutsuu vieikkaasti odotetun naisen figuurin avulla kuulijan osallistumaan tarinan tapahtumien tulkintaan. Tarinan hahmoihin samaistuminen tekee usein kaunokirjallisesta kokemuksesta henkilökohtaisemman, mutta *Olkinaisen* kohdalla avautuu mahdollisuus vielä syvempään osallisuuteen, sillä vastaanottajaa rohkaistaan ottamaan *odotetun naisen positio*. (Vrt. Lyytikäinen 2007, 233.)

4.3 Tuhoava viettelijä – naiseuden dikotomiat ja ambivalenssi

4.3.1 Nainen dualistisena konstruktiona

Hyvän prinssiippi on luonut järjestyksen, valon ja miehen,
ja pahan prinssiippi on luonut kaaoksen, pimeyden ja naisen.
(Pythagoras⁴⁰)

Eksistentiaalistifilosofi Simone de Beauvoir on lähestynyt naiseuden problematiikkaa *toiseuden* käsitteen kautta. Miehen asema *subjektina* ja *absoluuttina* on johtanut naisen latistamiseen *toiseksi sukupuoleksi*, joka voidaan käsitteellistää ainoastaan negatiivisena suhteena mieheen (de Beauvoir 2009, 43; 278). Naisen kohtalona on ollut läpi historian tulla alistetuksi, omistetuksi ja hyväksikäytetyksi (mts. 135, 142, 151). Vaikka naista on sekä palvottu että pelätty, on todellinen valta aina kuulunut miehille (mts. 273). Vallalla tarkoitetaan tässä yhteydessä konkreettisen, yhteiskunnallisen valta-aseman lisäksi myös oikeutta kielellisesti määrittellä ja siten rajoittaa toista sukupuolta (mts. 278).

Ajatukseen tällaisesta toiseudesta liittyy erottamattomasti myös tietynlainen *dualismi* (ks. de Beauvoir 2009, 44–45, 146). Hélène Cixous, yksi merkittävimmistä toisen aallon feministi-ajattelijoista, on lähestynyt sukupuolisuusproblematiikkaa nimenomaan *binaaristen oppositioiden* kautta (Cixous 2013⁴¹, 71–73; ks. myös Rojola 2000, 143–144). De Beauvoirin tavoin hänkin ajattelee, että naissukupuoleen kohdistuvat määrittelyt ja oletukset ovat lähtökohtaisesti kaksijakoisia. Cixous'n jäsenitys perustuu Jacques Derridan premisseihin, joiden mukaan käsitteellinen ymmärryksemme rakentuu nimenomaan vastakkaisten termien tarkastelulle ja arvottamiselle.⁴² (Cixous 2013, 74; ks. myös Morris 1997, 142–144.) Yleisellä tasolla tällainen rakenne voidaan tiivistää siten, että esimerkiksi termi 'hyvä' hahmottuu *hyväksi* ainoastaan vastinparinsa 'paha' kautta (Morris 1997, 143; de Beauvoir 2009, 278). Cixous käyttää Derridan premissejä nimenomaan *naiseuden* jäsentämiseen ja havainnollistaa tätä konseptia osoittamalla erilaisia ääriarvoisia käsitepareja, joihin sukupuolten välinen dynamiikka on sidoksissa. Esimerkiksi vastinparit *päivä–yö*, *kulttuuri–luonto* ja *järki–tunteet* palautuvat kaikki merkitsemään myös *miehen ja naisen* dikotomiaa. (Mts. 71–73; alleviivaus Cixous'n.) Parit

⁴⁰ Simone de Beauvoir lainaa kyseistä sitaattia teoksensa *Toinen sukupuoli* [2009/1949] alkulehdillä.

⁴¹ Alkuperäinen *Purkauksia*-essee on julkaistu vuonna 1975, mutta käytössäni on vuoden 2010 [suomennettu 2013] kokoelma, joka sisältää muitakin Cixous'n esseitä, Frederic Regardin esipuheen ja suomentajien jälkisanat.

⁴² Alkuperäisestä käsittelevästä, logosentrismistä ja dekonstruktioista laajemmin ks. Derrida 1978 & 1998.

eivät siis ole pareja positiivisessa tai neuvottelevassa mielessä, vaan niiden suhde muistuttaa enemmän ”taistelukenttää” (mts. 72). Oppositioihin perustuva tapa jäsentää maailmaa ei toisaalta ole itsessään ongelmallinen tai tuhoisa, vaan järjestelmän vahingollisuus perustuu siihen, että vastinparien negatiiviset puoliskot kiinnittyvät kohtalonomaisesti ja pysyvästi koko naissukupuoleen. Toisin sanoen mieheys voidaan nähdä omavaraisena substanssina, kun taas naiseus määrittyy ainoastaan suhteessa mieheen.⁴³ (Ks. de Beauvoir 2009, 43–44.)

Kohdeteokseni olkinen nainen rakentuu niin ikään vastaavien oppositiosuhteiden pohjalle. Nimihahmosta voidaan hahmottaa kahdenlaisia dikotomioita: *ulkoisia* ja *sisäisiä*. Ulkoisilla dikotomioilla tarkoitan tapaa, jolla olkinainen vertautuu kappaleen miessubjektiin, mikä palautuu koskemaan edellä esittelemääni jäsenystä sukupuolten välisestä jännitteestä; paholaisnainen on toiseuden ja vierauden tihentymä ja inkarnaatio. Olkinainen on kuitenkin dikotominen myös suhteessa *itseensä*. Hahmo käy kappaleen aikana läpi muodonmuutoksen rakkauden kohteesta pelottavaksi hirviöksi. Samalla realisoituu myös eloton–elollinen-dikotomia ja kehitys passiivisesta nukesta aktiiviseksi toimijaksi. Kumppaniksi rakennettu hahmo on joko hengetön nukke tai vimmaisena ylikuonnollinen demoni, mutta näiden kahden ääriarvon välimaasto pysyy koskemattomana. Näiden havaintojen taustalta hahmottuu kulttuurinen tendenssi, jossa naiseutta on perinteisesti representoitu erilaisten myyttien avulla (ks. esim. Morris 1997, 25–27). Naisessa edustuu yhtäältä luonnonparantaja ja Athene, toisaalta taas noita ja Pandora (de Beauvoir 2009, 277–278). Nämä naiselle varatut kategoriset paikat ovat usein luonteeltaan polaarisia – nainen on joko täydellisen hyvä tai läpeensä paha (vrt. Morris 1997, 168).

Myyttisen naiskuvan voidaan ajatella ylläpitävän naisen roolia nimenomaan *äitinä* (Cixous 2013, 46–47). Kyky synnyttää uutta elämää on antanut syyn nähdä, että naiseuteen kuuluu myös miestä voimakkaampi yhteys luontoon (ks. esim. de Beauvoir 2009, 146–148, 279). Luonnossa manifestoituu sekä primitiivinen voima että arvaamattomuus, ja sen näyttäytyy vuoroin miehen liittolaisena ja vuoroin vihollisena (mts. 279). Nainen ja luonto ovat samassa toiseuden positiossa suhteessa mieheen, joka puolestaan edustaa luontoäidin maskuliinista vastavoimaa, *kulttuuria* (Cixous 2013, 72). Tässä yhteydessä kulttuuri pitää sisällään myös älyllisyyden,

⁴³ Asemoidun käsittelemääni tutkimustraditioon samalla tavalla kuin vastustavan lukemisen metodiin (ks. s. 71), enkä ota kantaa esitettyjen rakenteiden reaalisuuteen tai pyri yhteiskunnallisten merkitysten tarkasteluun. Tavoitteeni on ainoastaan pohtia sukupuolisten dikotomioiden ilmenemistä yksittäisen fiktiivisen tekstin puitteissa ja sitä kautta jäsentää kohdeteokseni hahmojen välisiä jännitteitä.

kehityksen ja järjestelmällisyyden merkityspotentialit. Voidaan ajatella, että luonto on lähtökohtaisesti epävakaa substanssia, joten se täytyy ottaa hallintaan ja merkityksellistää kulttuurisesta positiosta. Tärkeä oppositiosuhde voidaankin nähdä myös synnyttämisen ja rakentamisen välillä – molemmilla on kyky luoda uutta, mutta luomisen keinot ovat kategorisesti erillisiä. Luonnon ja kulttuurin erottaminen toisistaan onkin länsimaisessa ajattelussa keskeinen tapa jäsentää maailmaa (Rojola 2000, 143–144). Tähän asetelmaan liittyy myös naisen alistaminen palvonnan ja ihailun kautta. Naista arvostetaan kauniina taideteoksena tai elämän synnyttäjänä, mutta ei koskaan *subjektina*. Näennäisen positiivisesta lähtökohdastaan huolimatta tällainen konstruktio on siis luonteeltaan rajoittava ja polarisoiva. (Ks. esim. Morris 1997, 37–39.)

Äitiroolin ja naisvartaloon kohdistetun esineellistävän ihailun vuoksi feministisessä tutkimustraditiossa on vakiintunut käsitys siitä, että nainen on miestä vahvemmin sidottu omaan *ruumiiseensa* (ks. esim. Cixous 2014, 55, 84). Tällainen ruumiillisuuskäsitys vaikuttaa realisoituvan myös kohdetekstissäni. Olkinaisen rakennusprosessi kuvataan varsin seikka-peräisesti ja yksityiskohtaisesti verrattuna tarinan yleiseen aukkoisuuteen, minkä johdosta naiseuden tai naisellisuuden näkyväksi tekeminen näyttäytyykin luomisprosessin tärkeimpänä tavoitteena. Kuvaavaa on myös se, että nukelle ei tehdä esimerkiksi silmiä tai suuta; tai jos tehdään, on silti tärkeämpää kiinnittää huomio rintoihin ja hiuksiin. Vastaavasti implisiittinen toive siitä, että olkinainen voisi korvata odotetun naisen, rajoittuu ulkoiseen merkitsemiseen vaatetuksen avulla.⁴⁴ Mitkä tahansa vaatteet eivät kuitenkaan kelpaa, vaan mies valitsee niistä kaikkein *parhaimmat*. Ilmaus assosioituu juhlalliseen tai muuten näyttävään vaatekertaan, mikä näyttäytyy varsin kohosteisena maatalokuvaston keskellä. Vaatemotiivin pohtiminen aiheuttaa konnotaatioita tilanteisiin, joissa nainen tavallisesti verhoutuu hienoimpaan asuunsa. Erittäin juhlalliset tilaisuudet edellyttävät usein korostetun hillittyä ja tyylikästä ulosantia arkiseen olemukseen verrattuna. Juhlavaatetusta voidaan siis pitää metaforisena *naamiona*, jota hyödyntäen tavoiteltu rooli esitetään. Onkin kiinnostavaa, että kohdeteokseni mies haluaa olkinaisen jäljittelevän juuri tällaista ylevää ja panssaroitua naisellisuutta. Edellä esitetyt yksityiskohdat viittaavat ruumiillisuuden keskeisyyteen ja korostumiseen miehen kiintymyssuhteen rakennusaineena: naisen tärkeimmiksi attribuuteiksi nostetaan katseella hallittavat seksuaaliset

⁴⁴ Kertomuksen sisäistä koherenssia ajatellen on myös mahdollista tulkita, että odotetun naisen vaatteiden käyttäminen tähtää yksinomaan sukupuolen spesifioimiseen, sillä muita naistenvaatteita tuskin on tarinan todellisuudessa saatavilla.

merkitsimet, eikä sisäisiä ominaisuuksia tuoda esiin edes maininnan tasolla. Tämän voidaan nähdä myös selittävän odotetun naisen haluttomuutta palata miehen luokse.

Mies ei missään vaiheessa yritä muodostaa henkistä yhteyttä luomukseensa. Nukkeen ei sovelleta galvanistisia oppeja, asenneta mikrosirua tai puhalleta henkeä maagisen rituaalin voimin. Olkinainen ei siis ainoastaan ole sidoksissa ruumiiseensa – hän on *pelkkä* ruumis. Hahmon sisäinen tyhjiys muodostaa voimakkaan kontrastin luojansa sentimentaalisen mielenmaiseman kanssa, mikä puolestaan johtaa tarkastelun *ruumiin ja mielen dikotomiaan*. Yhtäältä voidaan nähdä, että miehen yritys korvata odotettu nainen on jo lähtökohtaisesti tuomittu epäonnistumaan: puhujan ilmaisusta välittyvä polttava kaipuu on vahvasti *henkistä*, mutta tilanne yritetään ratkaista *materian* avulla. Yritys luoda nainen vailla sielua täyttää hybriksen tunnusmerkit, eikä tällainen ylimielisyys jää rankaisematta. Olkinuken metamorfoosi vaikuttaa laukaisevan muutokset luonnossa, ja miehen pelko luomustaan kohtaan saa tutun maiseman näyttäytymään vihamielisenä ja uhkaavana. Olkinainen itse säilyy keinotekoisena ja onttona naisruumiin kuvana, joka tanssahtelee päämäärättömästi ja päättömästi navetan katolla, mutta talon pihapiiri sen sijaan paljastaa hampaansa ja haastaa miehen avoimeen sotaan. Naisruumis koostuu orgaanisista aineksista, tavallisen maatilan luonnollisista antimista, mutta naisen *mieli ja tietoisuus* vaikuttavat manifestoituvan nimenomaan luonnossa. Toisaalta myös olkinaisen liikekielen voidaan nähdä kanavoivan hahmon mielensisäistä maailmaa ambivalentilla tavalla; tanssi on itseilmaisun muoto, mutta se on kuitenkin samanaikaisesti vahvasti kehollista. Mielen ja ruumiin dikotomia realisoituikin kappaleessa kiehtovana kaksoisjäsennyksenä. Naisen tietoisuus ja kehollisuus ovat toisaalta niin perustavanlaatuisesti erillisiä, että ne projisoituvat irti toisistaan, ja toisaalta taas niin erottamattomia, että ne toimivat synkronisesti tästä erillisyydestä huolimatta.

Nainen ja luonto vaikuttavat kietoutuvan teoksessa yhteen sekä aktuaalisesti että symbolisesti. Ne esitetään yhtenäisenä konstruktiona, jolloin toisen säkeistön luontosubliimi kasvaa representoimaan tietynlaista *naissubliimia*. Kappaleen subjekti joutuu yllättäen kohtaamaan museruttavan kokonaisvaltaisen voiman, jonka pitäisi olla häneltä piilossa ja tavoittamattomissa. Tämän linssin läpi katsottuna muukin yliluonnollinen aines voidaan hahmottaa naisruumiista kumpuavan animistisen magian heijastumaksi (vrt. de Beauvoir, 144–145). Voidaan myös esittää, että naisen subliimin potentiaali on sidoksissa nimenomaan tämän toiseuteen. Kun mieheys ja naiseus ajatellaan kategorisesti eristetyiksi toisistaan, suljetaan myös pääsy toisen sukupuolen kokemusmaailmaan. Tällä puolestaan vahvistetaan taikavoimaisuuden myyttiä –

naiseuteen sisältyy jotain sellaista, mitä ei miehisestä positiosta voida koskaan täysin ymmärtää (ks. mts. 278). Naiseen siis kiinnittyy kaikki haluttu, pelätty ja maaginen. Tällaisten voimien rajoittamattomuus herättää epävarmuutta ja kauhua – niitä ei voida ymmärtää, joten ne täytyy ottaa *hallintaan*. (Ks. Morris 1997, 31.)

4.3.2 Olkinaisen rikokset – odotuksenmukaisuus ja aktiivisuuden pelko

”Minä en ole synkkämielinen mies, mutta minua pelottaa.” Tässä säkeessä tiivistyy koko kappaleen *status quo*: kauhu ei johdu miehen pelkuruudesta vaan olkinaisen hirviömäisyydestä. Samalla mimeettinen minä myös implikoi, että kerronnan sävy on seurausta pelosta eikä miehen sisäsyntyisestä synkkyydestä. Hirviö vaikuttaa kuitenkin määrittyvän hirviöksi lähinnä sillä perusteella, että sen olemus ja toiminta pelottavat miestä. Tämän kehäpäätelmän rakenteelliseen olemukseen yritän päästä käsiksi tarkastelemalla olkinaisen käytöstä *denotatiivisesti*⁴⁵.

Kertosäe on kappaleen ainoa kohta, jossa nimihahmon konkreettista toimintaa kuvaillaan. Jos irrottaudutaan mimeettisen minän pelkokokemuksesta, näyttäytyvät myös demonin suorittamat toiminnot vähemmän demonisina. Olkinainen siis tanssii, nauraa ja huhuilee, eikä verbeille anneta mitään lisämääreitä. Naurua ei kuvailla noitamaiseksi tai huhuilua piinaavaksi. Kappaleen muista elementeistä välittyvien voimakkaiden pelkosignaalien takia *kuulija* on taipuvainen konstruoimaan vastaavia lisäyksiä, mutta puhe-esityksessä itsessään ei tällaista suoraan eksplikoida. Olkinaisen ei esitetä kohdistavan mieheen mitään konkreettista uhkaa, vaan se päinvastoin *pakenee* ulos talosta. Hahmo tanssii mieluummin itsekseen, eikä vaikuta olevan erityisen kiinnostunut luojastaan.

Vastaavasti olkinaisen hallussa olevan viikatteen pelottavuus perustuu yksinomaan symboliikkaan⁴⁶, ei niinkään itse tilanteeseen. Viikatteeseen liittyvä verbi ’pilkottaa’ voidaan mieltää sävyiltään passiiviseksi, mikä ei lähtökohtaisesti anna olettaa, että terää edes käytettäisiin mihinkään. Olkinaisen ei voida myöskään esittää uhkailevan ketään viikatteella, vaan se on päinvastoin piilotettu paidan alle, josta se ainoastaan pilkistaa esiin. Maatalomiljöön kontekstissa viikate on myös täysin arkinen esine, jonka kuljettaminen mukana viittaa enemmän työntekoon kuin väkivallan uhkaan. Toisaalta tällainen tulkinta on mahdollista riitauttaa pohtimalla

⁴⁵ *Denotaatio* tarkoittaa merkin ilmeistä perusmerkitystä; konnotaatiot ja lukukonteksti jätetään huomiotta.

⁴⁶ Viikatteen symboliikkaa ja merkitystä tarkastelen luvussa 4.4.3.

viikatteen mahdollista *liikettä*. Kielikuva mieltyy huomattavasti uhkaavammaksi sellaisen tulkinnan valossa, että aiemmin täysin piilotettuna ollut terä on tulossa salakavalasti näkyviin paidan helman alta (vrt. Freud 2005, 38⁴⁷).

Vastustavan luennan perusteella voidaan todeta, että nimihahmon pelottavuus on ennen kaikkea *kontekstuaalista* eli riippuvaista tarkastelun positiosta. Mitään konkreettista vaaraa ilmentävää toimintaa ei tarvita, vaan pelkkä *elollistuminen* riittää merkitsemään olkinaisen hirviöksi.⁴⁸ Tältä pohjalta on kiinnostavaa pohtia, mitä mies luomukseltaan todella odottaa. Olkinaisen ilmeinen tarkoitus on paikata odotetun naisen poissaolosta johtuvaa tyhjiötä, sillä nuken rakentamista perustellaan jokseenkin suoraviivaisesti: ”Minä rakensin oljesta naisen, kun sinä et tullutkaan.” Haluttu vaikutus näyttää toteutuvan parhaiten hahmon maatessa elottomana miehen vieressä, mutta sen henkiinherääminen poistaa välittömästi kaiken positiivisen energian. Vastaava passiivisuuden vaatimus näyttäytyy tärkeänä motiivina muissakin elämän luomisen myyttiä käsittelevissä teoksissa (ks. luku 3.3.3). Keskeisimmäksi ongelmaksi luojan ja luodun välisessä suhteessa nousee usein nimenomaan *odotuksenmukaisuuden rikkominen*. Luomukselle on aina varattu tietty *rooli*, jonka rikkominen johtaa epäjärjestykseen. Tätä havaintoa on mahdollista peilata premissiin olkinaisen naiseudesta. Cixous’n (2013, 72) mukaan *aktiivisuuden ja passiivisuuden* suhde muodostaa kattokäsiteparin, jonka alle muut binaariset oppositiot järjestyvät. Aktiivisuuteen liittyy myös voimakas pyrkimys *hallintaan*, mikä estää näiden ääriarvojen väliset kompromissit. Kahden aktiivisen osapuolen yhteisesiintyminen ei ole mahdollista, sillä yhden ottaessa hallinnan toinen alistuu passiiviseksi. Jos molemmat epäonnistuvat valta-aseman ottamisessa, ei kumpikaan onnistu toteuttamaan aktiivisuuden vaatimusta, jolloin seurauksena on molempien passiivisuus.

Mustavalkoisessa hahmotustavassa, jossa toinen osapuoli on passiivinen ja toinen aktiivinen, sukupuolten väliset roolit ovat usein ennalta määriteltyjä. Naisen ruumiin tulee olla tahdoton ja passiivinen, miehen ruumiin puolestaan aktiivinen ja kykenevä. (De Beauvoir 2009, 298; ks. myös Morris 2009, 33.) Tätä jäsenystä tarkastelemalla voidaan havaita, että myös miehiseen rooliin sisältyy tietynlainen pakottavuus. Binaaristen oppositioiden perusmallin mukaisesti aktiivisuus hahmottuu ainoastaan suhteessa passiivisuuteen, jolloin kykenemättömyys tilanteen

⁴⁷ ”*Unheimlich* tarkoittaa kaikkea, minkä piti pysyä salassa, kätkeytyä ja mikä on tullut ilmi.”

⁴⁸ Tämä on selkeä osoitus kauhufiktio lajityypillisestä odotushorizontista, jossa oudot asiat ovat lähtökohtaisesti vaarallisia. Saduissa ja muissa fantastisia elementtejä sisältävissä genreissä elottoman muuttuminen elolliseksi ei automaattisesti johda kauhukokemukseen. Esimerkiksi jo aiemmin mainitussa *Ihmemaa Ozin* tarinassa elävä linnunpelätin toimii kertomuksen protagonistin kumppanina.

hallintaan merkitsee epäonnistumista *miehisyyden* toteuttamisessa. Miehen kokema ahdistus vaikuttaakin kohdistuvan nimenomaan hallinnan menettämiseen. Olkinainen ei kuitenkaan ole kappaleen ainoa toimija, joka murtautuu ulos miehen vaikutuspiiristä, sillä myös odotettu nainen toimii kappaleessa miehen odotuksien vastaisesti. Yksinäinen mies haluaa naisen tulevan luokseen, mutta toiveeseen ei koskaan vastata. Saapumatta jättäminen on konkreettisesti passiivinen mutta merkitykseltään aktiivinen teko, koska sillä estetään miehen mahdollisuus tilanteen herruuteen.

Miehen voimakas tunteellisuus voidaan vastaavasti nähdä hallinnan menettämisen oireena, sillä tunneperäisesti toimiminen on varattu feminiiniseksi ominaisuudeksi (Cixous 2013, 71). Kaipausta odotettua naista kohtaan kasvaa niin suureksi, että se ohjailee miehen toimintaa. Järjellisyys hylkääminen aiheuttaa dissonanssia, ja tasapaino yritetään palauttaa ottamalla tilanne uudelleen hallintaan. Odotettu nainen on kuitenkin poissa, joten tämän fyysinen hallitseminen on mahdotonta. Miehen strategiaksi muodostuu luoda kaipuun kohdetta representoiva nukke, joka edustaa vain naisen *haluttuja* ominaisuuksia. Odotettu nainen edustaa miehelle lähes täydellistä naista, ja tunneside esitetään niin vahvana, että se ajaa miehen epätoivoisiin tekoihin ja hulluuteen. Naisessa on kuitenkin yksi vika – oma tahto. Olkinainen tehdäänkin odotetun naisen tarkaksi mutta passiiviseksi kuvaksi, sillä sen todellinen tarkoite on symbolisesti palauttaa hallinta miehelle. Tästä näkökulmasta katsottuna kappaleen miessubjektin hybris liittyy niin ikään parinmuodostukselliseen ylimielisyyteen – jos kaivattu nainen ei saavukaan, hänet voidaan korvata. Sellaista vaihtoehtoa, että mies itse menisi odotetun naisen luokse tai hakisi tämän takaisin, ei tuoda lainkaan esille. Mies on kaipuussaan passiivinen, mutta näkee itsensä tapahtumien keskuksena ja painopisteenä. Nainen esitetään välineenä, jonka avulla mies voi toteuttaa itseään (ks. de Beauvoir 2009, 276). Toisaalta tämän voidaan ajatella viittaavaan myös siihen, että odotettu nainen on joko todella tavoittamattomissa tai naiseuteen sisältyy jotakin miehisen toimivallan ylittävää mystiikkaa (vrt. mts. 278). Kaikki tulkintalinjat palautuvat kuitenkin alleviivaamaan samaa hallinnan tarpeen dynamiikkaa.

Kappaleen loppuhuipennuksen ”olen ymmärtänyt niin” -säe voidaan nähdä viimeisenä yrityksenä hylätä liiallinen tunteellisuus ja palata järjellisyteen. Mies on tilannetta tarkasteltuaan ymmärtänyt, että hänen on joko tuhottava olkinainen tai tuhouduttava itse. Päätöksen voidaan nähdä motivoituvan etenkin tarpeesta palauttaa oma *toimijuus*. Lopputuloksesta riippumatta implikoitu välienselvittely riittää tällaisen haltuunoton tekemiseen, sillä hirviön kukistaminen ja sankarillinen marttyyrikuolema ovat molemmat kiistattoman aktiivisia toimia. Kanisterin ja

kuokan etsimisellä käynnistyvä loppuratkaisu voidaankin nähdä variaationa konventionaalista *heerosmotiivista*, jossa prinssi tai toimintasankari aseistautuu ennen viimeistä kamppailua lohikäärmeen tai rikollisjoukkion kanssa. Tällainen miestoimijuus on epäilemättä länsimaisen hegemonisen maskuliinisuuden *par excellence*.

4.3.3 ”Musta kieli viikatteen” – seksuaalinen halu ja kuolemanpelko

Olkinaisen paidan helman alta pilkottava viikate on noussut esiin jo useamman eri viitekehyksien yhteydessä. Motiivi vaikuttaa siinä määrin latautuneelta ja monikerroksiselta, että sitä on syytä tarkastella omassa alaluvussaan. Kyseessä on kolmesta osasta muodostettu metaforinen liitos, jota tulee mielestäni analysoida *yhtenäisenä merkityselementtinä*. Merkeille voidaan kuitenkin hahmottaa myös hierarkkinen järjestys. Kieliopillisesti ilmaus on substantiivilauseke, jossa edussana⁴⁹ ’kieli’ saa määritteet ’musta’ (adjektiiviattribuutti) ja ’viikatteen’ (genetiiviattribuutti). Yksinomaan syntaktisen järjestymisen tarkasteleminen johtaa tässä tapauksessa harhaan, sillä semanttisesti metaforan ydin on ehdottomasti ’viikate’, joka kantaa symbolisen latauksensa johdosta suurimman vastuun ilmauksen merkityspotentialista. ’Kieli’ puolestaan hahmottuu muotonsa vuoksi tarkoittamaan viikatteen kaarevaa terää, jolloin sen rooli paljastuu semanttista ydinsanaa *tarkentavaksi*. Huomionarvoista on, että tarkennus ei kuitenkaan supista ’viikatteen’ merkityspotentialia, sillä pelkkään osaankin viittaaminen merkitsee väistämättä metonyymisesti myös koko viikatetta.⁵⁰ ’Musta’ on yksiselitteisesti *vahvistava* ilmaus, jonka mukanaolo lähinnä täsmentää tulkintapotentialia. Määrite on jokseenkin konventionaalinen, sillä myös arkielämän viikatteen terä on usein väriltään musta.

Viikate on länsimaisessa kulttuurissa vakiintunut *kuoleman* symboli (Biedermann 2002, 161–162). Taiteessa kuolema ruumiillistuu usein mustaan viittaavaan pukeutuneen viikatemies hahmossa. Symboli rakentuu ainakin osittain todellisen viikatteen käyttötarkoituksen metaforiseen muunnelmaan – viikatemies korjaa sieluja kuin viljaa tai katkaisee ihmisen elämän (mts. 162). Musta väri aiheuttaa yhtä lailla konnotaatioita kuolemaan, yöhön ja pimeyteen (mts. 229–231). Kahden maallisen taivalluksen päättymistä symboloivan merkin rinnastaminen asettaa lausekkeelle synkän ja uhkaavan pohjavireen.

⁴⁹ Sana, joka voi yksinään edustaa koko lauseketta; substantiivilausekkeen kieliopillisesta järjestymisestä tarkemmin ks. *Ison suomen kieliopin verkkoversio* (<http://scripta.kotus.fi/visk/etusivu.php>): hakemisto: substantiivilauseke (6.11.2018).

⁵⁰ ’Kieli viikatteen’ hahmottuukin merkityksensä puolesta ennemmin yhdyssanan kaltaiseksi konstruktioksi (vrt. ’viikatteenkieli’).

Viikatteen terän kutsuminen kieleksi puolestaan avaa useampiakin eri tulkintamahdollisuuksia. 'Kieli' on jo lähtökohtaisesti *polyseeminen* sana, jolla voidaan tarkoittaa ainakin suussa sijaitsevaa ruumiinosaa, ihmisten käyttämää viestintämenetelmää tai kielisoittimen äänen synnyttävää osaa. Viikatteen kärjen ja kielen yhteys perustuu ensinnäkin kuvan ja kuvattavan visuaaliseen samankaltaisuuteen: kaarevan terän voidaan ajatella muistuttavan pitkää, terävää kieltä. Metaforalla on kuitenkin monia eri tasoja. Rinnastus voidaan yhtäältä hahmottaa samanlaiseksi rakenteeksi kuin 'tuolinjalka' tai 'järvenselkä', jossa merkityksensiirron tavoite on antaa kuvaava, leikkisä tai kekseliäs nimi tietylle asialle. Tällöin metaforinen vaikutus kuitenkin pysähtyy valittujen ominaisuuksien yhdistämiseen, eikä tuolin ajatella esimerkiksi kärsivän polvikivuista. Kielen ja viikatteen terän yhteys on kuitenkin mielestäni tällaista mallia syvällisempi ja moniulotteisempi. "Terävällä kielellä" tarkoitetaan usein kärkevää, pilkkaavaa tai tarkoituksellisen loukkaavaa puhetapaa, jolloin sanojen voidaan ajatella "pistävän" kohdettaan. Kappaleessa kieli määritellään myös mustaksi, mikä puolestaan synnyttää assosiaatioita puheen ja sanojen likaisuudesta tai pahansuopuudesta. Näihin kielikuviin liittyy ajatus siitä, että pelkät sanatkin voivat olla vaarallisia ja turmelevia. 'Viikatteen' kytkeminen tähän retoriikkaan antaa sanoille vielä suuremmat voimat – ne voivat mahdollisesti jopa *tappaa*.

Tätä tulkintaa vasten on kiinnostavaa, että esimerkiksi Cixous (2013, 152–154) on esittänyt ajatuksen *kielestä naisen aseena*. Tällä viitataan siihen, että nainen voi vapautua sorrosta ainoastaan kielen kautta, koska ruumis on altis miehelle vallankäytölle (mts. 55, 82). Olen jo edellä esittänyt, että miehen pelko saattaa kohdistua nimenomaan naisen aktiivisuuteen. Tältä kannalta katsottuna on ilmeistä, miksei mies rakenna luomukselleen suuta: olkinaiselle ei haluta antaa naisellisia aseita. Kappaleesta voidaan hahmottaa myös sellainen vivahde, että mies ei lopulta kykene vastaamaan olkinaisen asettamaan haasteeseen henkisesti tai kielellisesti, vaan hyökkäys on kohdistettava perinteiden mukaisesti juuri hirviönaisen ruumiiseen. Kielenkäytöllä kilpaileminen realisoituu myös teoksen kirjemotiivissa. Viestintä odotetun naisen kanssa on yksisuuntaista, joten miehellä on kaikki valtuudet muovata tarinasta mieleisensä ja kirjoittaa itse oma historiansa.

Viikatteen konkreettinen sijainti kappaleen todellisuudessa on hyvin merkityksellistä. Ensinnäkin vaara on jollain tavalla piilotettu ja implisiittinen, sillä merkit siitä ainoastaan vilahtelevat olkinaisen vaatteiden alta. Voidaankin puhua ennemmin fataalisen uhkan *mahdollisuudesta* kuin eksplisiittisestä vaarasta. Toisekseen viikatteen positio paidan helman alla asettaa terän

paralleeliseksi myös naisen sukuelinten kanssa. Kyseessä on metonymia, joka laajenee koskemaan naisen *seksuaalisuuden* ja *lisääntymiskyvyn* välistä jännitettä. Nainen on toisaalta viettelijä ja tuhoaja, toisaalta luonnonvoimainen äitihahmo. Myös oljen ja viikatteen symbolinen yhteys vahvistaa tätä metaforista jäsenystä. Sanalla 'olki' tarkoitetaan nimenomaan käsin leikattua viljaa, joten viikatteen voidaan ajatella olevan myös *edellytys* olkinaisen olemassaololle. Tämä ilmeisen reproduktiivinen väline ei kuitenkaan missään vaiheessa kuulu miehen hallinnan piiriin, vaan hahmo vaikuttaa kantavan viikatetta mukanaan sisäsyntyisesti. Ulospäin näkyvät seksuaaliset merkitsimet rakennetaan, mutta viikate puolestaan maagisesti materialisoituu luomuksen helman alle. Voidaan siis ajatella, että nainen kantaa äidin ja viettelijän myyttien päällekkäisesiintymisestä kumpuavaa uhkaa mukanaan miehen haluista ja toimista riippumatta (vrt. de Beauvoir 2009, 301–305).

Viikatemetafora vaikuttaa kohdeteoksessani merkitsevän ensisijaisesti vakavaa vaaraa. Olkinaisen hahmossa vaikuttavatkin kiteytyvän etenkin naismyyttien tuhoiset variantit. Yhteisenä nimittäjänä lukuisten hirviöroolien välillä voidaan nähdä *viettelyksen* ja *tuhoisuuden* temaattinen yhteys.⁵¹ Nainen on seireeni, jonka lumoava laulu saa miehet ohjaamaan laivansa karille. Nainen on kiero noita, joka loitsii miehen ja riistää tältä oman tahdon. (De Beauvoir 2009, 307.) Tällaisessa hahmotuksessa realisoituu myös kytkös kauhufiktioon, jonka hirviöhahmoissa yhdistyvät usein huomattava viehätysvoima ja äärimmäinen brutaalius (Hutchings 1996, 100). Voidaan ajatella, että nimenomaan hirviön toiseus tekee tästä sekä kammottavan että seksuaalisesti puoleensavetävän (Karkulehto 2007, 113–115). Nainen on ennen kaikkea vaarallinen, mutta myös kiinnostava. Nainen on samanaikaisesti miehen riistaa ja omaisuutta. Nainen on pelottavan taikavoimainen kummajainen: ”Mies epäröi pelon ja himon välillä; yhtäältä hän pelkää joutuvansa hallitsemattomien voimien valtaan ja toisaalta hän haluaa vangita nämä voimat.” (De Beauvoir 2009, 291.) Naisen eroottisuus muodostuu uhkaavaksi etenkin siksi, että viettelyksen lumoihin langenneet miehet edustavat kontrollin menettämistä (Morris 1997, 34). Sukupuolinen yhteys hirviönaisen kanssa saattaa näin johtaa miehen henkiseen

⁵¹ Olkinaisen hahmoa olisi mahdollista lähestyä myös *femme fatalena* eli kohtalokkaana naisena (käsitteestä tarkemmin ks. esim. Lyytikäinen, 1997). Kohdeteoksessani oleellista on kuitenkin se, että vaarallinen nainen on nimenomaan miehen oma konstruktio, mistä syystä tällaisen kytkennän tekeminen ei ole täysin ongelmaton. *Femme fatale* -hahmo näyttäytyy usein *ulkopuolelta* tulevana uhkana, kun taas olkinainen rakentuu nimenomaan miehen ajatusmaailman *sisältä* käsin (vrt. *femme fatale* paholaisen luomuksena ja aseena; mts. 123–151).

kastraatioon, jossa nainen passivoi miehen varastamalla tämän seksuaalisen energian (vrt. de Beauvoir 2009, 313⁵²).

Naispaholaisen tuhoamisen välineeksi valitaan *tuli*, mikä on metaforisesti hyvinkin merkityksellistä. Viimeinen kamppailu käydään nimenomaan materiaalilla materiaa vastaan, joten valinta on tässä mielessä looginen; tulen ja oljen suhde on samalla tavalla dominoiva kuin saksien ja paperin suhde. Tuli on toisaalta myös symbolisesti miehinen elementti, kun taas nainen rinnastetaan vastaavasti usein veteen (Biedermann 2002, 379). Näin muodostuu myös laajempi merkityskehikko, joka ulottaa aina antiikin Prometheus-myyttiin asti. Tulen varastaminen jumalilta ihmiskunnan käyttöön edustaa länsimaisessa ajattelussa järjen ja tieteen voittoa taikauksesta (mts. 282), ja tätä eetosta myös kohdoteokseni miessubjekti yrittää epätoivoisesti toteuttaa. Rationaalisuuden symboliikan ohella tulella on ajateltu olevan myös yliluonnollista ja puhdistavaa tuhovoimaa, mikä osaltaan selittää esimerkiksi keskiaikaisten noitarovioiden merkitystä (mts. 378). Keskieurooppalaisissa pakanakulttuureissa oljesta rakennetun naisnuken polttaminen on puolestaan ollut vuotuinen riitti, jonka tarkoituksena on ollut satokauden hedelmällisyyden varmistaminen tai pahan karkottaminen.⁵³

Viikatemetafora kokoaa ympärilleen vivahteikkaan merkitystihentymän, jossa realisoituu kappaleelle muutenkin tyypillinen temaattinen monimerkityksisyys. Binaariset oppositiot esiintyvät eri elementeissä päällekkäin, mutta niiden keskinäiset valtasuhteet jäävät usein ratkaisemattomiksi. Olkinainenkaan ei lopulta ole dikotominen, vaan ennemminkin ambivalentti, kuten olen jo aiemmin esittänyt. Hahmo vetää puoleensa lukuisia vastakohtapareja, mutta kieltäytyy lukkiutumasta kumpaankaan positioon.

4.3.4 Korvike tai utopia – sukupuolten välisestä vieraudesta

Tämän käsittelyluvun alussa esitin kysymyksen siitä, miten kappaleen nimihahmon sukupuolen spesifioiminen vaikuttaa kappaleen tulkintaan. Kaiken edellä käsitellyn perusteella vastaus on

⁵² De Beauvoir suhtautuu mainitussa kohdassa kriittisesti psykoanalyttisiin näkemyksiin ja esittää yritykset kastraatioteorian tieteellistämistä arkaaisiksi projekteiksi, jotka pohjautuvat ”sepitettyihin teorioihin”. Tällainen myytti on hänen mielestään elinvoimainen mutta perusteeton.

⁵³ Traditiosta on vaikeaa löytää vertaisarvioitua tietoa, varsinkaan suomeksi tai englanniksi. Perinne on kuitenkin ilmeisesti säilynyt ainakin jossain muodossa nykypäivään asti, ja slaavilainen Marzanna-jumalatar vaikutetaan usein yhdistävän aiheeseen. (Ks. Helsingin kaupunginkirjasto; kysy.fi-sivusto; <http://www.kysy.fi/kysymys/luimme-suomen-dekkariseurauksen-lukupiirissa-catherine-arleyn-kirjan-olkinainen>. 15.10.2018.)

jokseenkin ilmeinen, sillä sukupuolisuuden tarkastelu mahdollistaa kokonaan uuden tulkintalinjan. Sen pohjalta voidaan esittää, että mimeettisen minän pelko liittyykin nimenomaan *sukupuolten väliseen vierauteen*. Vastaavaa tulkintaa olisi hankala perustella, jos sukupuolia ei tekstitasolla merkittäisi lainkaan ja kappaleen otsikko olisikin *Olkinukke*. Mies luo itselleen naisen omistettavaksi, sillä toisaalta nainen merkitsee hänelle syytä olla olemassa (ks. de Beauvoir 2009, 278). Naiseus näyttäytyykin ratkaisemattomana paradoksina:

Koska nainen on toinen, on hän myös toinen kuin itsensä ja toista kuin mitä häneltä odotetaan. Ja koska nainen on kaikki, ei hän ole koskaan *juuri sitä*, mitä hänen pitäisi olla. Siksi nainen tuottaa alati pettymyksen, avain kun kuten itse olemassaolo, joka ei koskaan onnistu tavoittamaan itseään eikä sovittautumaan olemassaolevien kokonaisuuteen. (mts. 352, kursiviv orig.)

Nainen on miehelle selittämätön mysteeri⁵⁴, mikä pitää yllä sukupuolten välillä ammottavaa kuilua (vrt. de Beauvoir 2009, 430). Toisaalta rakenne on myös vastavuoroinen: sekä mies että nainen sulkeutuvat omaa kokemusmaailmaansa, johon Toisella ei ole pääsyä (mts. 431). Tämän kategorisen erillisyyden rajoittamaa kanssakäymistä de Beauvoir kuvailee ”yksinäiseksi leikiksi, joka liikkuu paheen ja mystisen ekstaasin välimaastossa” (ibid.).

Sukupuolten väliseen vierauteen liittyvä tulkintalinja eroaa aiemmissä käsittelyluvuissa hahmottelemistani jäsenyksistä, joissa kappaleen nimihahmo on nähty kauhufiktiivisenä hirviönä tai kokonaan kielikuvallisena rakenteena. Tarkastelutapa mahdollistaa sellaisen tulkinnan, että molemmat kappaleen naishahmot representoivat reaali maailmassakin mahdollisia naiseuden ilmenemismuotoja. Tällöin voidaan ajatella, että *Olkinaisen* yliluonnollinen aines vastaa metaforisesti myyttiä naisen taikavoimaisuudesta. Tulkinnassa voidaan siis palata hetkeksi myös mielen maataloon (ks. luku 2.2.4), jolloin tarinan tapahtumat voidaan käsittää osittain tai kokonaan *kuvitteellisiksi*. Naishahmojen mahdolliset merkityspotentiaalit voidaankin jakaa *aktuaalisiin* ja *mielensisäisiin* realisoitumiin. Ajattelen, että myös naista kuvaava nukke kuuluu ensimmäisen vaihtoehdon piiriin, mutta tällöin sen elollistuminen tulee nähdä tietenkin kielikuvallisena tai kuvitteellisena. Tällainen tulokulma on myös moninkertaisesti motivoitu; mielen ja ruumiin dikotomia on tärkeä motiivi sukupuolisen tulkinnan kohdalla, mutta myös kappaleesta hahmottuvat *monimielisen gotiikan* lajityypilliset ominaisuudet ohjaavat tarkastelua todellisen ja kuvittelun väliseen epävarmuuteen (ks. luku 2.3). Oleellista seuraavaksi esittämässäni tarkastelussa on etenkin se, millaiseksi *naishahmojen keskinäinen*

⁵⁴ De Beauvoirin (2009) oma näkemys *mysteerin* käsitteestä ei ole romanttinen tai positiivinen, vaan hän esittää sen haitallisena myyttinä, joka estää ”autenttisen suhteen” muodostumisen sukupuolten välille (mts. 429–437).

suhde muodostuu. Mimeettinen minä on epäilemättä toiminnan keskipiste, mutta varsinaisia toiminnan käynnistäviä aktantteja ovat kuitenkin naishahmot.

Odotetun naisen voidaan ensisijaisesti ajatella olevan *todellinen nainen*, jonka kanssa mimeettisellä minällä on yhteinen historia. Hahmossa tiivistyy tällöin etenkin menettämisen tematiikka, ja naiseen kohdistuva kaipuu esitetään pakkomielteisenä ja ehdottomana. Tältä pohjalta olkinaisen voidaan ajatella olevan joko *eloton nukke* tai *todellinen toinen nainen*. Ensimmäisessä vaihtoehdossa hahmottuu yksinäisyydestä johtuvan tyhjyyden täyttäminen materiaalilla, johon samaistetaan joitain kaipuun kohteelle kuuluvia ominaisuuksia. Tällaista toposta hyödynnetään usein pop-musiikissa. Esimerkiksi Zen Cafén *Piha ilman sadettajaa* -kappaleessa (2003) todetaan näin: ”peiton käärin rullaksi/ sen asettelen viereeni/ kuvittelen että siinä oot”. Vastaavanlainen kaipuun sitouttaminen esineisiin realisoituu esimerkiksi yhteisten valokuvien katselussa. Tästä positiosta tarkasteltuna olkinaisen hahmo ei siis ole aktuaalisesti olemassa. Konkreettisesti kyseessä on vain lyhdekimppu, jonka muu merkitysisältö on heijastumaa todellisesta, odotetusta naisesta. Toinen mahdollisuus tässä tulkintalinjassa on nähdä olkinaisen olevan todellinen, odotetusta naisesta erillinen henkilö. Tällöin naisen rakentaminen määrittyy metaforaksi – epätoivoinen mies ei voi saada haluamaansa naista, joten hän yrittää muuttaa jonkun toisen tämän kaltaiseksi. Olkinainen kuitenkin kieltäytyy alistumasta toisen naisen passiiviseksi kuvaksi, mikä vesittää miehen suunnitelman.

Odotettu nainen voidaan ajatella myös mielensisäiseksi *utopiaksi ihanteellisesta naisesta*. Tällaista tulkintaa tukee etenkin hahmon poissaolo kappaleen mimeettisestä puhetilanteesta; mies odottaa naisen saapuvan, mitä ei kuitenkaan koskaan tapahdu. Kaikki odotetusta naisesta saatavat tiedot ovat kokevan subjektin lausumia, mikä asettaa kyseenalaiseksi tietojen luotettavuuden. Epäselväksi jää, onko mahdollisuus paluuseen vain miehen omaa kuvitelmaa – tai onko naista edes todella olemassa.⁵⁵ Odotettu nainen vaikuttaakin edustavan kappaleen miehelle täydellistä naista, johon kohdistetaan palvovaa ihailua. Tämän jäsenyyksen pohjalta voidaan olkinaiselle hahmottaa muutamia erilaisia funktioita. Ensinnäkin on mahdollista ajatella olkinaista edelleen todellisena naisena, johon tässä ei projisoidakaan todellisen henkilön omi-

⁵⁵ Esimerkiksi Samuel Beckettin (1949) näytelmä *Huomenna hän tulee* hyödyntää vastaavaa keskeisen henkilön poissaolon motiivia. Teoksen juoni rakentuu mystisen Godot-hahmon odottamisen ympärille (ransk. *En attendant Godot*; engl. *Waiting for Godot*), ja tapahtumiin osallistuvat henkilöt esittävät tuntevansa Godotin ja pitävänsä tämän saapumista odotuksenmukaisena. Nämä näkemykset asettuvat kuitenkin kyseenalaisiksi näytelmän edetessä, kun odotettu hahmo ei koskaan saavukaan.

naisuuksia, vaan *kuva* ihanteellisesta naisesta. Tällaisen roolin virheetön toteuttaminen on tietenkin aktuaalisesti mahdotonta, joten olkinainenkin tuottaa miehelle pettymyksen kieltäytyessään olemasta täysin odotusten mukainen. Jos taas olkinaista ajatellaan nukkena, kertomus saa mielen horjumiseen tai suoranaiseen mielipuolisuuteen viittaavia konnotaatioita. Yksinäisyyden ja eristyneisyyden riuduttama mies heijastaa omia fantasioitaan ja toiveitaan elottomaan nukkeen, mikä hämärtää todellisen ja kuvitellun välistä rajaa. Tällöin miessubjekti ja eloton nukke ovat konkreettisesti olemassa tarinan todellisuudessa, mutta kaikki muut merkitykset ovat mielensisäisiä. Tällaiselle mallille löytyy lukuisia vastaavuuksia etenkin kauhu- ja fiktion piiristä. Tunnetuin näistä on ehkä *Psyko*-teosten⁵⁶ sarjamurhaaja-antagonisti Norman Bates, joka säilyttää kuolleen äitinsä ruumista talonsa kellarissa. Monipersonaisuushäiriöstä kärsivä Bates omaksuu toisinaan äitinsä identiteetin ja murhaa tämän ”hahmossa” nuoria naisia.⁵⁷

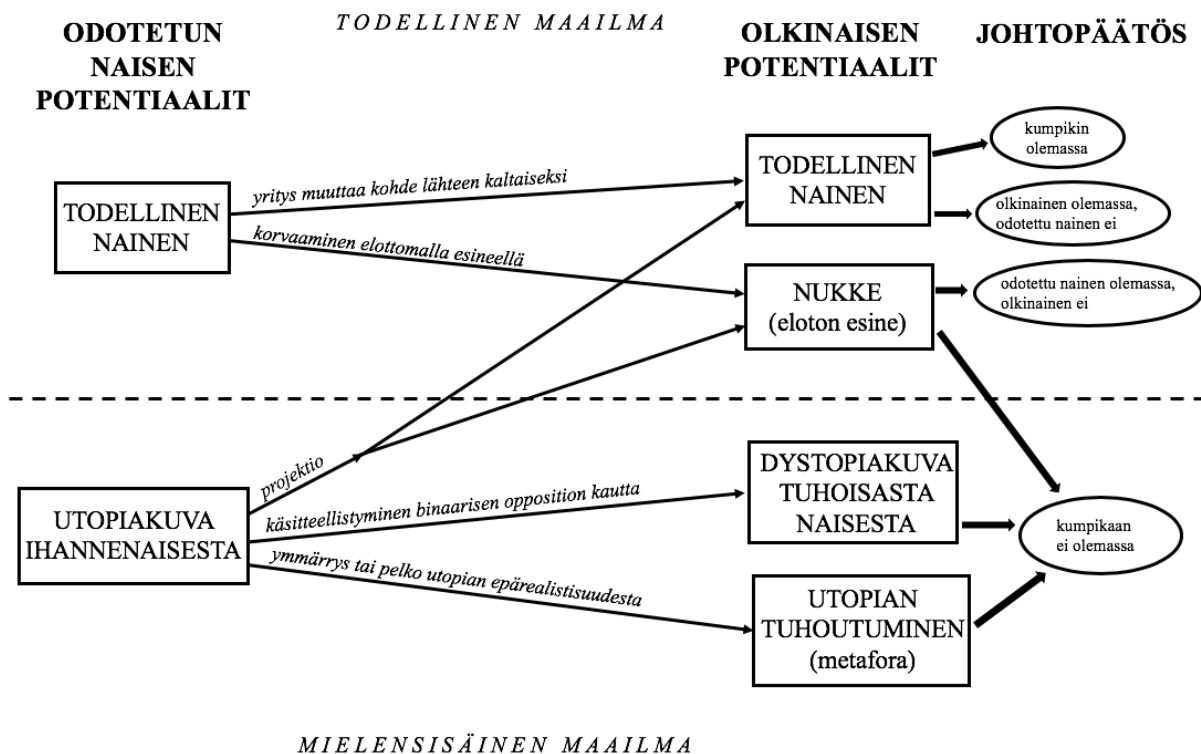
Kohdeteokseni naishahmojen väliset suhteet on mahdollista nähdä myös *kokonaan* kokevan subjektin mielensisäisinä konstruktiona. Tällaiset tulkinnat ovat sikäli kiinnostavia ja haastavia, että ne asettavat kaikki tarinan tapahtumat metaforisiksi. Olkinainen voidaan siis hahmottaa ainakin utopiakuvan *dystooppiseksi vastinpariksi*. Tämä voidaan nähdä alleviivaavan kappaleesta abstrahoituvaa logosentristä maailmankuvaa, jossa jokainen ominaisuus käsitteellistyy nimenomaan suhteessa binaariseen oppositioon (ks. luku 4.3.1). Utopiakuvan määrittäminen edellyttää näin ollen myös dikotomisen vastinparinsa rinnakkaista esiintymistä mielen sisällä. Olkinainen voidaan toisaalta nähdä myös *metaforana utopiakuvan tuhoutumisesta*. Kappaleen loppuratkaisuun johtava ymmärrys nousee tällöin merkitsemään pelkoa tai havaintoa utopian epärealistisuudesta. Tarkastelun kulma muuttuu romanttisesta toiveikkudesta naturalistiseen pessimismiin; ihanteisiin ja unelmiin kiinnittyminen on turhaa, sillä ne ovat perusluonteeltaan pettäviä ja niillä on voimakas taipumus vääristyä. Kamppailu mielen maatalossa hahmottuukin eksistentiaalistiseksi pohdinnaksi toiveiden ja pelkojen suhteesta todellisuuteen. Utopioiden ylläpitäminen osoittautuu yhtäältä mahdottomaksi, mutta yritys

⁵⁶ Robert Blochin alkuteos *Psycho* [romaani] vuodelta 1959; Alfred Hitchcockin kulttimainetta nauttiva elokuva-adaptaatio vuodelta 1960; lukuisia jatko-osia ja spin-off-teoksia eri tekijöiltä nykypäivään asti.

⁵⁷ Kyseinen intertekstuaalinen kytkös mahdollistaisi myös laajemman queer-tutkimukseen ja sukupuolen performatiivisuuteen pohjautuvan tarkastelun. Jätän tämän laajennuksen maininnan tasolle, sillä sen analyysi edellyttäisi laajaa queer-teorian esittelyä ja keskusteluttamista kohdeteokseni kanssa. Sukupuolen merkitsemiseen liittyvä motiiviyhtäläisyys (pukeutuminen mekkoon ja peruukkiin) ei myöskään ole yksiselitteistä. Bates esimerkiksi kokee olevansa nainen äitiroolin saadessa vallan, mutta *Olkinaisessa* vastaavaa kokemusta ei eksplikoita. (Queerin, gotiikan ja *uncannyn* suhteesta ks. esim. Palmer 2012.)

omaksua aiempia ihanteita vastustava misantrooppinen näkemys johtaa psyykkisen romahdukseen – kuva demonisesta naisesta alkaa piinata miestä ja aiheuttaa kokonaisvaltaista kauhua. Olkinaisen ja odotetun naisen hahmot ovat vahvasti kytköksissä toisiinsa, joten hirviön kukistaminen merkitsee myös odotetun naisen symbolista tuhoamista. Miehen ”viimeisenä oljenkortena” onkin yritys päästä eroon kummastakin mielensisäisestä naiseuden mallista.

Edellä hahmottelemani merkityssuhteet ovat itsessään jokseenkin selkeitä, mutta lukuisat eri tulkintavaihtoehdot tekevät kokonaisuudesta monisyisen ja hankalasti hahmottuvan. Tästä syystä katson tarpeelliseksi esittää aiheesta myös kuvallisen jäsennyksen.



KUVIO 2. Naishahmojen merkityspotentiaalien suhteet

Osaan laatikoista kiinnittyy kaksi eri merkityspotentiaalia, jolloin johtopäätökseen etenevät nuolet on merkitty vastaavassa järjestyksessä ylhäältä alaspäin. Johtopäätökset eivät siis ole keskenään vaihtoehtoisia, vaan yksi tulkinta muodostaa aina oman ”polkunsa”. Esimerkiksi:

UTOPIAKUVA IHANNENAISESTA → *projektio* →
 TODELLINEN NAINEN = olkinainen olemassa, odotettu nainen ei

Esittämäni kaavio koskee nimenomaan jäsenystä, jossa molemmat naiset tulkitaan aktuaaliksi naisiksi. Tästä syystä aiemmissa käsittelyluvuissa esitetyt tulkintamallit eivät ole suoraan palautettavissa tähän jäsenyksen – lajityypilliset ja intertekstuaaliset kytkökset järjestyvät erilaisten periaatteiden mukaisesti. Esimerkiksi kappaleen ylikuonnolliset elementit voidaan hahmottaa myös todelliseksi tarinan fiktiivisessä todellisuudessa (vrt. luku 2.3).

Kaikilla tähän asti käsittelemilläni tulkintalinjoilla on kuitenkin myös yhteisiä ja kokoavia merkityspotentiaaleja. Ensinnäkin kappaleen *pelottavuus* vaikuttaa aktivoituvan valitusta viitekehystä riippumatta. Sen kohteena on tekstitasolla aina olkinaisen aktantti, mutta hahmon temaattisen merkityksen artikuloituminen sen sijaan edellyttää tulkinnallisten valintojen tekemistä. Valitusta lukupositioista riippuen pelon todelliseksi kohteeksi voidaan abstrahoida esimerkiksi teknologinen kehitys, sukupuolten välinen vieraus tai oma yksinäisyys. Kappaleen muut elementit asettuvat säästämään valittua tulkintaa, mutta säilyvät hierarkkisesti alisteisina nimihahmolle annetulle merkitykselle. Ajattelen, että merkityselementtien keskinäinen arvojärjestys ei muutu, vaikka tulkinta johdettaisiin jostain toisesta yksityiskohdasta alkaen. Esimerkiksi odotetulle naiselle annettu funktio *selittää* olkinaisen merkitystä, ei määrittele sitä. Olkinaisen hahmo muodostuu näin tärkeimmäksi tulkintaa ohjaavaksi tekijäksi – kappaleen otsikko asettaa tulkintavihjeen, joka kuulijan on ratkaistava. Hahmon merkityspotentiaaleja ohjaava valta perustuukin sekä *paratekstuaaliseen auktoriteettiin* että *kertomuksensisäiseen funktioon*.

Toisaalta vastaanottajalla on mahdollisuus olla aktivoimatta mitään syvällisempiä temaattisia laajennuksia, sillä teoksen sisäinen koherenssi mahdollistaa myös eheän *kauhufiktiivisen luen-*
nan. Olkinainen voi siis ongelmitta pitäytyä myös litteässä hirviöroolissaan. Teoksen tulkinnallinen hienovaraisuus perustuukin pitkälti tähän merkityspotentiaaliin – pintataso ei missään vaiheessa paljastu pelkäksi esiripuksi, joka piilottaa alleen syvällisemmät merkitykset, vaan teos on esteettisesti vaikuttava myös yksinkertaisimmalla mahdollisella tavalla käsitettynä. Tämä saattaa selittää osaltaan myös teoksen suosiota pop-kappaleena. Otteen saaminen *Olkinaisesta* ei edellytä syvällistä kirjallista kompetenssia, mutta kappaleen tulkinnallinen polysemia tarjoaa *mahdollisuuden* hyvinkin kompleksiseen ja vaativaan teoreettiseen tarkasteluun. Resektion näkökulmasta teos on erittäin monitasoinen konstruktio, jossa eri tulkintamahdollisuudet eivät järjesty hierarkkisesti vaan *rinnakkain* ja *limittäin*.

Kohdeteostani voidaan yleisesti luonnehtia myös *aukkoiseksi*. Merkityksentutkimuksessa *sulkeumalla* tarkoitetaan hetkeä, jolloin tarinan tapahtumista tulee täysin ymmärrettäviä (Lehtonen 1996, 143). Tämä on kiintoisa näkökulma kohdeteokseni kannalta, sillä *Olkinainen* ei missään vaiheessa täysin sulkeudu, vaan teos tarjoaa ennemminkin lopullisen *avautuman* (vrt. *ibid.*). Tekstuaalinen tarkastelu tarjoaa useitakin sisäisesti koherentteja kokonaistulkintoja, mutta kaikkiin temaattisiin jäsennyksiin jää leijumaan tietynlainen *uncanny* tunnelma. Kuulijan on mahdollista käsittää, mistä teos puhuu, mutta on kuitenkin hankalaa tyhjentävästi ymmärtää, *mitä se sanoo*. Epätietoisuuden ilmapiiri vaikuttaa aktivoituvan erilaisista dikotomioista, jotka liukuvat tarkemman tarkastelun alla vääjäämättömästi kohti ambivalenssia. Tämä kiehtova ristiriitaisuus ei koske ainoastaan kappaleen pienempiä rakenteita vaan myös laajempia temaattisia hahmotelmia. Merkityksen antaminen olkinaiselle on edellytys kokonaistulkintaa ajatellen, mutta hahmo vaikuttaa edustavan samanaikaisesti useita eri merkityspotentiaaleja, jolloin siitä on vaikeaa saada käsitteellisesti pitävää otetta.

5 Musiikillinen muotokieli

5.1 Johdatus musiikin analyysiin

Kohdeteokseni ei ole puhdas teksti. Sitä voidaan tarkastella tekstinä, mutta se on todellisuudessa *esitys*. Lars Eckstein (2010, 78–79) on todennut, että musiikki on pohjimmiltaan osallistumista. Vasta tällaisesta heittäytymisestä syntyy kappaleen täyteläisyys, *songfulness*. Myös Ulf Lindberg jakaa saman ajatuksen siitä, että varsinkin rock-musiikin merkitykset syntyvät läsnäolosta. Hän painottaa myös rockin dramaattisuutta ja draamallisuutta ja vertaa tällaisia esityksiä enemmän näytelmään kuin runoon. (Lindberg 1995, 64–65.) Laululyriikan merkitykset välittyvät aina ihmisäänen avulla. Äänenpainot voidaan ymmärtää, vaikkei sanoja käsitettäisi. (Frith 1988b, 39–40; 1988a, 120.) Sanojen tekstuaalinen analyysi on toki kiinnostava ja usein hedelmällinenkin tapa lähestyä teoksen tematiikkaa, kuten jo aiemmat käsittelylukuni ovat osoittaneet. Tekstianalyysiin pohjautuvia merkityksenantoja ei kuitenkaan voida perustellusti pitää teoksen *kokonaismerkityksinä*, joten on syytä edetä vielä tarkastelemaan, miten *Olkinainen* soi. Tarkastelen tutkimusekonomisista syistä ainoastaan kappaleen alkuperäistä tallennetta eli Miljoonasateen levytystä vuodelta 1988.⁵⁸

Olkinaisessa kohtaavat *kauhun kielioppi* ja *suomirock-estetiikka*. Esimerkiksi Samuli Knuuti (2013, 340) on luonnehtinut teosta ”härmägotiikaksi”, joka erottuu suomenkieliselle rock-musiikille tyypillisestä arkirealismista (mts. 338, 340–341). Pyrin siis erittelemään, mitkä musiikilliset piirteet mahdollisesti vahvistavat *kauhufiktiivistä tulkintaa*. Vastaavasti kiinnitän huomiota siihen, mikäli tietyt elementit ohjaavat tulkintaa vastakkaiseen suuntaan. Olen kiinnostunut tästä jaottelusta siksi, että sillä on selkeä merkitys kappaleen *tulkintakontekstia* ajatellen. Suomenkielinen kevyt musiikki on vahvasti ihmissuhteisiin, etenkin parisuhteisiin, liittyvän tematiikan kyllästävä. Tältä pohjalta voidaan ajatella, että vastaanottajan ensisijainen tapa ymmärtää ja tulkita suomirockiksi mieltävää kappaletta olisi tämän konvention mukainen. Onkin jopa hieman hämmästyttävää, että *Olkinaisen* merkityksiä pohdittaessa sukupuolten väliseen problematiikkaan viitataan keskusteluissa erittäin harvoin⁵⁹, vaikka se olisi sekä

⁵⁸ *Olkinaisesta* on julkaistu kaupallisesti kaksi cover-versiota. Vesa-Matti Loirin *Inari*-albumilla (2006) on akustinen sovitus laulusta, ja Yleisradion *Siskonpeti*-sketsisarjan toisen tuotantokauden 12. jaksossa (2015) osaa *Olkinaisen* kertosäkeestä on käytetty Katja Lapin sovittamassa mash up -kappaleessa ”Olkiluodon Maijan suruvalssi”.

⁵⁹ Kappaleen pelottavuus puolestaan nousee huomattavan usein esiin (ks. johdanto, 2).

tekstuaalisten piirteiden että musiikillisen genren perusteella jokseenkin ilmeinen merkityspotentiaali.

Musiikin kauhufiktiivisen ulottuvuuden tarkastelua ajatellen sovellan kohdeteokseeni Isabella van Elferenin (2012, 3–10) ajatusta siitä, että myös äänet ja musiikki voivat olla *uncanny*. Musiikin kohdalla tällainen kammottavuus voi liittyä esimerkiksi sellaisiin tilanteisiin, joissa tiettyjen äänten lähteestä tai ominaislaadusta ei saada täyttä varmuutta, ne muistuttavat läheisesti jotakin toista ääntä tai niiden luoma äänimaisema on ristiriidassa kuulijan tonaalisten käsitysten kanssa. (Ibid.; vrt. Freud 2005, 40–41.) Ilmiötä kuvaa hyvin kohdeteokseni keskeiseksi teemaksi abstrahoitunut jäsenys, joka voidaan Ilkka Mäyrää (1996, 170) mukaillen nimetä *tiedolliseksi epävarmuudeksi ja kauhun varmuudeksi*. Elferen (2012, 9) toteaa myös, että goottilainen sensibiliateetti ilmenee musiikissa ennemmin funktionaalisesti suhteessa muuhun kerrontaan kuin erillisinä luettelomaisina tyylipiirteinä ja tyylikeinoina. Soinnutusta, harmoniaa, sävelkulkuja ja muita vastaavia musiikillisia rakenteita tarkastellessani keskitynkin siihen, millainen on niiden *tehtävä tunnelman luomisessa*. Populaarimusiikin tutkimuksessa on muutenkin tärkeää keskittyä siihen, miltä teos kuulostaa eikä siihen miltä se nuotinnettuna näyttää (Aho 2007, 129; Lilja 2007, 135–136). Selvitän analyysini yhteydessä tiiviisti, mistä formaalista piirteestä tekemäni tulkinnat mahdollisesti motivoituvat, mutta pitäydyn uppoutumasta liian syvälle musiikkiteoreettisen dekonstruktioon.⁶⁰ Pyrkimys yleistajuisuuteen lienee paikallaan siinäkin mielessä, että tutkielmani ensisijainen konteksti on kirjallisuustieteellinen. Painotan myös, että tässä luvussa esittämäni havainnot ovat *kontekstuaalisia*. Lähestyn yksinomaan *kohdeteokseni* kokonaismerkitystä paljastamalla kytköksiä tekstuaalisten ja auditiivisten elementtien välillä. Esitän siis ainoastaan, että analysoimani musiikilliset elementit realisoituvat esittämälläni tavalla *Olkinaisen* kontekstissa – toisissa yhteyksissä samankaltaiset piirteet voivat oletettavasti saada muunlaisia merkityksiä.

Pohjaan musiikillisen analyysini niihin johtopäätöksiin, joihin olen aiemmin päätenyt kirjallisuustieteellisten metodien avulla. Keskustelutan relevanteilta vaikuttavia musiikillisia elementtejä aiemmin abstrahoimieni tekstuaalisten merkityspotentiaalien kanssa. Tämä jäsenys tarjoaa myös mielekkään rajauksen tarkastelulleni. Multimodaalisia ilmiöitä tutkittaessa

⁶⁰ Kaikki musiikkiteoreettiset jäsenykseni perustuvat Sibelius-Akatemian ylläpitämään oppimateriaalisivustoon Musiikinteoria 1, jonka ovat tuottaneet yliopistonlehtorit Aarre Joutsenvirta ja Jari Perkiönmäki. Sisältö julkaistu myös kirjana (2008, Ikaalinen: Modus Musiikki). Käyttämäni termit ovat musiikkitieteen perussanastoa, joten en lähdeviittaa niihin joka kerta erikseen. <http://www2.siba.fi/muste1> (20.10.2018).

yhtenä vaarana on, että monitasoiset elementit redusoidaan tai sulautetaan yhteen varomattomalla tavalla (ks. esim. Oksanen 2007, 162). Tähän ongelmaan auttaa etenkin riittävän tiukka raja- ja rajaus, jotta kaikkea mahdollista ei tarvitse mahduttaa mukaan analyysiin. Toinen tärkeä seikka on *konventioiden* ja *kontekstin* tuntemus, jota voidaan pitää käytännössä ehtona pop-musiikin tutkimuksessa. Vaikka varsinaista lajityypillistä analyysia ei tehtäisikään, tutkijalla tulee olla näkemys koodistosta, jonka puitteissa tarkasteltu aineisto toimii ja muodostaa merkityksensä. (Ks. Oksanen 2007, 160–161; Kärjä 2007, 193–194.)

Suomirockin genressä voidaan nähdä voimakas sisäänrakennettu *rehellisuuden* vaatimus. Tällaiseen realismiin kuuluu oleellisesti myös ajatus siitä, että laulujen puhujan halutaan olevan kuulijan kanssa samalla viivalla, toisin sanoen ”tavallinen jätkä” (ks. Knuuti 2013, 339). Suomirockin kaanoniin kuuluvien laulajien leimallisimpana piirteenä voidaankin pitää *ammattimaisten äänenkäyttötapojen puutetta*. Jos tarkastellaan vaikkapa sellaisia suomirockin oppiisiä kuin Juice Leskinen, Pertti Neumann, Gösta Sundqvist ja A.W. Yrjänä, niin voidaan havaita yksi yhteinen piirre – kaikkien ansiot ja vahvuudet ovat muissa asioissa kuin laulutekniikassa. Tästä päästään jälleen kysymykseen genrekonventioista ja tulkinnasta. Teknisesti virheetön ulosanti on edellytys esimerkiksi oopperalaulajalle, mutta rock-laulajalta huomattava taidokkuus voi jopa viedä uskottavuutta. Oman tulkintani mukaan tämä tendenssi johtuu suomirockin kentällä kahdesta asiasta. Ensimmäinen kyse on jo edellä mainitusta rehellisuuden ihanteesta. Olisi essentialistista ja varomatonta väittää, että suomalaiset jakaisivat jotenkin sisäsyntyisesti tietynlaisen esteettisen maun, mutta pelkästään myytti jurosta ja vaatimattomasta pohjolan asukista, joka ei leveile omilla taidoillaan tai saavutuksillaan, riittää ylläpitämään tietynlaista ihannetta. Toinen syy liittyy *korkean ja matalan kulttuurin hierarkkiseen suhteeseen*. Pop on perinteisesti kategorisoitu matalaksi ja yksikertaiseksi taiteen lajiksi, ja rockia puolestaan on pidetty meluisana ja itsetarkoituksellisenä kapinointina. Tästä vastakkainasettelusta johtuen erityisen taitava ja puhdas äänenkäyttö saattaa edelleen aiheuttaa konnotaatioita korkeakulttuurisista ihanteista, jotka puolestaan liitetään usein tietynlaiseen elitismiin.

Näiden konventioiden pitäminen mielessä on nähdäkseni erittäin tärkeää *laulusesityksiä* analysoitaessa. Haluan korostaa, että puhuessani esimerkiksi vireisyydestä tai hengityksen tuesta pyrin ilmiöiden *formaaliin kuvailuun*, eikä tähän sisälly arvottavia sävyjä. Pop-musiikissa yleisestikin esityksen ”laadun” määrittellee ensisijaisesti se, kuinka voimakas tunnetila kappaleesta välittyy. Tämä on yhtäältä subjektiivinen, affektioon perustuva kysymys, jonka paikka ei

ole tieteellisessä tutkimuksessa. Toisaalta on myös huomattava, että suomirock-laulajien tarkastelu äänenmuodostuksellisten ihanteiden ehdoilla on missä tahansa kontekstissa harhaanjohtava ja arveluttava dispositio. Suomirockin viitekehysessä laulusolistin ”epätäydellinen” tekniikka saattaa olla tulkinnallinen tehokeino – tai jopa edellytys koko tulkinnalle.

Tässä käsittelyluvussa viitekehysesni on musiikkitieteellinen. Etenen tarkastelussani rytmin, harmonian ja sointutehojen kaltaisista perusaineksista kohti pienempiä sovituksellisia yksityiskohtia. Kohdistan huomioni etenkin sellaisiin elementteihin, jotka saavat selkeää vastakaikua tekstitasolta tai muodostavat motiiviyhtäläisyyttä muiden musiikillisten ratkaisujen kanssa. Havainnollistan analyysiani nuotinnosten avulla ja viittaamalla aikamerkittyihin kohtiin teoksessa. Erittelen ja tulkiten kappaleen lauluesitystä äänenmuodostuksellisesta näkökulmasta, missä yhteydessä esittelen aiheesta myös äänen laatua kuvaavan kaavion.

5.2 *Olkinaisen ydin – harmonia, soinnutus ja tunnelma*

Olkinainen kulkee tempossa 126 iskua minuutissa⁶¹, mutta rummut luovat kappaleeseen *half-time -tunnun* (engl. ’half-time feel’)⁶². Kappaleen sävellajiksi hahmottuu *luonnollinen molli*, jonka *toonika* eli *perussointu* on d-molli. Toonikalla tarkoitetaan sävellajin keskusta, jonka pohjalle teos rakentuu. Se on funktioltaan jännitteetön ja tasainen, joten siitä ei ole äänenkuljetuksellista tarvetta liikkua pois. Toisinaan asiaa on esitetty myös *kodin* metaforan avulla. Toonika on paikka, johon sointukierrolla ja melodialla on pyrkimys palata. Kappaleet päättyvätkin lähes aina perusmuotoiseen toonikasointuun. Tästä syystä viimeinen sointu antaa ensimmäistä sointua varmemman viiteen myös teoksen sävellajista. Kohdeteoksessani realisoituu tällainen rakenne, sillä toonikaan päädytään käytännössä jokaisen sointukierron päätteeksi, mutta se ei aloita niistä yhtäkään. Tässä mielessä teos on jatkuvasti *liikkeessä*, sillä tasaisessa keskussoinnussa ei koskaan viivytä pitkään – kappale muodostaa lyhyitä sulkeumia vain avautuakseen välittömästi uudelleen. Voidaankin esittää, että toonika menettää turvallista perusluonnettaan, kun kuulijalle hahmottuu kappaleen edetessä, ettei hengähdystauko koskaan ole pitkä.

⁶¹ Kappaleen tempo säilyy muuttumattomana koko kappaleen ajan, mistä voidaan päätellä, että studiossa on käytetty *metronomia* eli *klikkiä*.

⁶² Virvelirummun aksentit vastaavat puolta harvemman tempon tuntua. Tulkiten kappaleen tempoksi 126 sillä perusteella, että elektronisesti mallinnettu jousisoitin määrittelee kappaleen kiihkeän pulssin jo ennen rumpujen sisääntuloa. Valitun tempon käyttäminen tekee myös transkriptiosta mielekkään, sillä perusyksiköiksi muodostuvat tällöin nuottikuvan hahmottamisen kannalta vaivattomimmat neljäs- ja kahdeksasosanuotit.

Kappaleen mollivoittoinen tunnelma syntyy etenkin siitä, että kappaleessa tiuhaan esiintyvä V-aste eli *dominantti* on sävellajin mukaisesti myöskin mollisointu (Am). Dominantti on sävellajin jännitteisin sointu, mitä kuvaa hyvin sen suomenkielinen nimi *huipputeho*. Onkin huomionarvoista, että *Olkinaista* voidaan kutsua dominanttivetoiseksi kappaleeksi. Huipputeho esiintyy kappaleessa tiheällä frekvenssillä ja erilaisissa rooleissa. Usein se sijoittuu fraasin lopettavan toonikan edelle, jolloin muodostuu *vahva kadenssi*. Tällaisella liikkeellä on hyvin voimallinen vaikutus, sillä jännitteisin mahdollinen sointu purkautuu vakaimpaan mahdolliseen sointuun (esim. 0:04–0:07⁶³). Dominantti myös aloittaa toisinaan sointukierron (esim. 0:48), mikä tekee kappaleen etenemisestä entistä kiihkeämpää. Asia voidaan sanallistaa myös tähän tapaan: teoksen yleisin ja hallitsevin sointu on sellainen, jolta on päästävä pikimmiten pois. Dominantti esiintyy kappaleessa myös sointukierron viimeisenä sointuna. Tämä rakenne toistuu kummankin kertosäkeen lopussa. Huomionarvoista on se, miten sanalle ’viikate’ annetaan myös musiikillisesti kohosteinen ympäristö (2:04–2:10). Sointuvalinta itsessään on sopivan dramaattinen suhteutettuna viikatteen merkityspotentiaaliin, mutta vielä kohtalokkaamman näyttämön ilmaukselle rakentaa instrumentaalinen tauko. Kyseinen sovitusratkaisu on erityisen toimiva siksi, että se perustuu vastaliikkeeseen, jossa merkitykseltään latautunutta kielikuvaa ei säestetäkään vastaavaa moodia ilmentävällä massiivisuudella vaan täysin päinvastaisella keinolla. Fraasin lopulle annetaan enemmän tilaa, jolloin esimerkiksi lauluäänessä kuuluva säröytyminen ja pienet nyanssit erottuvat paremmin.

Voidaan perustellusti esittää, että teoksen painostava tunnelma liittyy vahvasti sointupohjan dominanttivetoisuuteen. Pelkästään toonikan ja dominantin välinen dialogi ei kuitenkaan riitä selittämään kaikkea harmonista rikkautta ja jännitteisyyttä. Kappaleessa käytetään myös asteita III (F) ja VI (Bb), jotka ovat niin ikään sävellajin mukaisia. Nämä soinnut ovat teholtaan *mediannteja* eli *välittäjiä*. VI-aste on koko kappaleen aloittava sointu, ja sen tehtävänä on funktionensa mukaisesti toimia välittäjänä dominantin ja toonikan välisessä liikehdinnässä. Sointu myös usein väritetään suurella septimillä, jolloin soivaksi soinnuksi hahmottuu Bbmaj⁷, joka kuulostaa pohjasointuaan monimielisemmältä. Useimmiten väritys tapahtuu siten, että laulumelodia hakeutuu a-sävelelle, joka on suuren septimin päässä pohjasoinnusta (esim. 0:25–0:28). Harmonia muodostuu siis erillisten raitojen sävelten yhdistymisestä, mikä tekee

⁶³ Kappaleen kohdassa (m:ss). Ajat perustuvat Spotify-suoratoistopalvelun versioon, jotta tarkistaminen olisi tutkielman lukijalle mahdollisimman vaivatonta.

vaikutelmasta hienovaraisen ja jännittävän. Säkeistöjen aikana laulumelodia hakeutuu muutenkin toistuvasti juuri a-sävelelle, mikä on kiinnostava ratkaisu. Suhteessa sävellajiin sävel on *vakaa* eli sillä ei ole tendenssiä liikkua paikaltaan, mutta suhteessa Bb-sointuun se on dissonoiva eli *aktiivinen*. Melodian voidaan siis ajatella taistelevan paikallaan pysymisen ja liikkumisen välillä, mikä muodostaa vahvan yhteyden kappaleen tematiikkaan – myös miimeittinen minä empii aktiivisuuden ja passiivisuuden välillä.

Kertosäkeessä esiteltävä III-asteen sointu on erittäin kohosteinen, mikä tekee myös tekstitason asennonvaihdoksesta kiinnostavan. Tähän kohtaan on mahdollista hahmottaa *sävellajin vaihdos* eli *modulaatio*. Tarkalleen ottaen kyseessä on ennemminkin nopea vierailu rinnakkais-sävellajissa eli F-duurissa, sillä mollisävellajin tuntu palautuu nopeasti dominantin ja toonikan jatkaessa tuttua vuoropuheluaan (ks. s. 91, KUVIO 3). III-asteen soinnun teho kertosäkeen alussa perustuu kahteen asiaan. Yllättävän duurisoinnun, jota ei ole aiemmin kappaleen aikana esitelty, ilmaantuminen mollivoittoisen kontekstin keskelle riittää jo yksinään synnyttämään musiikillisen asennonvaihdoksen. Merkittävää on kuitenkin myös se, mitä tapahtuu ennen tätä. Kertosäettä edeltävällä tahdilla sähkökitara ja basso lyövät F5- ja C5-voimasoinnut⁶⁴, jotka hahmottuvat vallitsevan sävellajin perusteella duureiksi. Tapahtuva liike on siis teoriassa III–VII–III, mutta rinnakkaissävellajisuhteen johdosta soinnut voidaan hahmottaa myös F-duurin asteiden kautta, jolloin liike olisikin I–V–I. Tällöin F-duuri saa siis C-duurista väliaikaisesti oman dominantin ja hahmottuu hetkellisesti toonikaksi. Ilmiöstä käytetään termiä *lyhytkestoinen toonikoituminen* tai ”*duuripiipahdus*”. Tämä ratkaisu tekee kertosäkeen alusta harmonisesti korostetun hilpeän tai jopa iloisen kuuluisen.⁶⁵

Kappaleen harmonian ja funktionaalisuuden tarkastelu saattaa vaikuttaa lähtökohtaisesti kyseenalaiselta lähestymistavalta laululyriikoiden analysoimiseksi. Kohdeteokseni analyysi kuitenkin osoittaa selkeästi, että musiikilliset kontekstit luovat perustan, joiden varaan sanoitustenkin tulkinta lopulta rakentuu. Runolla on tekstuaalinen ympäristönsä, mutta laululyriikan miljöö ja tila välittyvät auditiivisesti. ’Viikatteen’ lausuminen jännitteisen dominanttisoinnun ja dramaattisen taidetauon säestämänä kantaa hyvin erilaista merkityspotentiaalia kuin tyhjälle paperille kirjoitettu merkkijono.

⁶⁴ Kahdesta sävelestä koostuva ”sointu”, joka sisältää ainoastaan perussävelen ja sen yläpuolisen kvintin – terssi puuttuu kokonaan. Tällainen sointu voi silti hahmottua duuriksi tai molliksi ympäröivän tonaalisen kontekstin perusteella; kuuliija ikään kuin täydentää puuttuvan terssin mielessään.

⁶⁵ Duurisävellajin sointukierto I–V–I on todella tunnistettava ja aiheuttaa helposti assosiaatioita moniin hauskoihin lauluihin, kuten *Ukko Nooan* ja muihin kansansävelmiin.

Yleiseltä äänikuvaltaan *Olkinainen* poikkeaa nykyaikaisista pop-kappaleista. On ilmeistä, että jälkituotannossa ei ole käytetty moderneille tuotannoille tyypillisiä työkaluja, joilla korjataan raitojen rytmiä tai virettä, ja soitossa onkin kuultavissa pieniä inhimillisiä epätarkkuuksia. *Dynamiikkaa* eli *äänenvoimakkuuden vaihtelua* on niin ikään huomattavasti enemmän kuin viime vuosikymmenen kappaleissa. En kuitenkaan esitä näitä negatiivisina piirteinä, sillä aiemmin mainitsemaani suomirock-realismiin viitaten voidaan ajatella, että tällainen elävyys saattaa olla kappaleen tunnelman kannalta ainoastaan edullista. *Autenttisuus* ja *uskottavuus* ovat asioita, joita on erittäin vaikeaa arvioida objektiivisesti, mutta niillä on kiistatta hyvin suuri merkitys tunteiden välittymisen kannalta. Kappaleen tekstitason miljööksi hahmottuu maatalo, joten kerronnan uskottavuuden kannalta ei ole mitenkään yhdentekevää, millaiseksi kappaleen sointimaailma muodostuu. Kaikin mahdollisin keinoin siloteltu ja kiillotettu tuotos aiheuttavat konnotaatioita lähinnä äänien aktuaaliseen syntypaikkaan eli äänitysstudioon. Mikäli kappaleessa lauletaan lyhteiden sitomisesta, on kertomuksen sisäisen koherenssin kannalta jokseenkin haitallista, mikäli kuulijan päähän hahmottuu ensimmäisenä kuva mikrofoneja asettelevasta ääniteknikosta.

Koko kappale myös soi nykystandardin mukaista 440 hertsin viritystä hieman korkeammalta.⁶⁶ Ero on vain muutaman hertsin luokkaa, mutta on kuitenkin selvästi erotettavissa, ja saattaa kiinnittää tarkkaavaisen kuuntelijan huomion. Digitaalisten viritysmittarien yleisyys ja eksaktissa vireessä olevien ohjelmistoinstrumenttien runsas käyttö ovat varmistaneet, että käytännössä kaikki nykypäivänä radiossa soiva pop-musiikki on tarkasti standardin mukaisessa vireessä. Tällaisen referenssimateriaalin runsauden ansiosta on mahdollista, että tarkan relatiivisen sävelkorvan omaava kuulija saattaa hyvinkin erottaa, että kappaleessa on jotain outoa, vaikkei kykenisi nimeämään tuntemuksen aiheuttajaa. Teos on siis jopa värähtelytaajuudeltaan tietyllä tapaa *uncanny*.

⁶⁶ Tämä saattaa johtua kahdesta syystä: 1) Yhtye on äänitysvaiheessa joko tarkoituksellisesti tai vahingossa virittänyt soittimensa hieman tavallista ylemmäs tai 2) vire on muuttunut tai sitä on muutettu masterointivaiheessa. Kysymys on kiinnostava, mutta siihen ei voida pelkän teoksen perusteella vastata. Syntymekanismeilla ei toisaalta ole merkitystäkään ylävireisyydestä syntyvän vaikutelman kannalta.

5.3 Lauluesityksestä ja äänenkuljetuksesta

Seuraavaksi etenen tarkastelemaan, miten laulun konkreettinen *ääni* vertautuu tekstuaalisen ilmaisuun. Ajattelen lauluesityksen olevan diegeettinen, eli kuultu ilmaisu ei ole laulaja Heikki Salon ääni vaan on laulun *puhujan* ääni. Olen kiinnostunut etenkin siitä, vahvistaako vai riitauttaako auditiivinen aines tekstuaalisia merkityksiä. Tarkastelen myös laulun *melo-diakulkuja* tässä yhteydessä, vaikka niiden lähde on tietenkin jo kappaleen sävellyksessä.

Hyödynnän Anna Tarvaisen (2006) artikkelia *Björk ja lihan arvoitus – soiva tulkinta e. e. cummingsin runosta I Will Wade Out*, jossa hän tarkastelee nimenomaan sanojen tekstuaalisen merkityksen ja soivan muodon suhdetta (mts. 253). Tarvaisen perusajatus on, että laululla voidaan ilmaista tai kuvittaa esimerkiksi liikkeitä, tilaa ja metaforia (mts. 255–256). Käsittelytapa on hedelmällinen etenkin siinä mielessä, että sen avulla pyritään lähestymään lyriikantutkimuksen ikuisuusongelmaa tekstin ja äänellisen ilmaisun suhteesta. Tässä kirjoittaja myös mielestäni onnistuu, ainakin tarkastelemansa teoksen osalta. On kuitenkin syytä huomauttaa, että Tarvaisen analyysin kohteena oleva Björkin kappale *Sun in My Mouth* (2001) on rakenteellisesti ja esteettisesti huomattavan avantgardistinen.⁶⁷

Sanatason toimintojen koodaaminen laulumelodioihin saattaa johtaa myös ilmiöön, jota elokuvamusiikin tutkimuksessa kutsutaan leikkisästi nimellä *mickey-mousing*⁶⁸, joka tarkoittaa henkilöihahmon liikkeiden ja taustamusiikin täsmällistä synkronointia. Tällainen eksplisiittinen toiminnan korostaminen saattaa olla tehokas keino, mutta saattaa aiheuttaa yhtä lailla negatiivisia tai tahattoman koomisia konnotaatioita, sillä sen käyttö synnyttää herkästi alleviivaavan ja banaalin vaikutelman. (Birtwistle 2010; 188–190; Hayward 2009, 7; Elferen 2012, 40.) Tällainen vaara on mielestäni olemassa myös silloin, jos keinoa käytetään kevyessä musiikissa. Ajatellaan hypoteettista esimerkkiä, jossa sanan ’hyppy’ kohdalla laulun melodia kulkeutuu pikaisesti ylös ja takaisin alas – syntyy assosiaatioita lähinnä lapsille tarkoitettuihin musiikkileikkeihin. Tällaisen mielikuvan välittäminen lienee harvemmin edullista realistisuuden ja autenttisuuden pyrkivissä tyyllilajeissa.

⁶⁷ Laulajan tulkintaa eivät tässä tapauksessa sido pop-musiikin tyypilliset rakenteet ja ilmaisutavat. Kappale kulkee vapaassa tempossa ja toisto on vähäistä. Joitain motiiveja voidaan toki hahmottaa, mutta yleisesti ottaen sävellys etenee varsin progressiivisesti. Myös laulumelodiaa varioidaan runsaasti sekä rytmillisesti että tonaalisesti. Vastaavaan ilmaisulliseen vapauteen ei säkeistön ja kertosaäkeistön vuorottelulle rakentuvissa pop- tai rock-kappaleissa ole mahdollisuuksia.

⁶⁸ Nimitys juontuu tehokeinon runsaasta käytöstä 1930- ja 40-lukujen Disney-elokuvissa.

Huolimatta siitä, ettei Tarvaisen (2006) kehittelemä metodi täysin aukottomasti istu Björkiä konventionaalisemman pop-musiikin tulkintakehyksiin, sillä on ehdottomasti joitain sovellusmahdollisuuksia myös oman kohdeteokseni avaamisessa. Kiinnostavimpia jäsennyksiä ovat *äänien laadun* kytkeminen tekstuaalisiin merkityksiin ja laajempien temaattisten ainesten peilaaminen laulajan tulkinnallisiin ratkaisuihin (esim. mts. 260–261; 265–267). Liikkeiden kuvailu voi myös olla motoristen toimintojen mekaanista toistamista abstraktimpaa, jolloin merkityspotentiaali kirkastuu *mickey-mousing-tekniikkaa* hienovaraisemmin (vrt. mts. 263).

Olkinaisen kertosäkeen alun asennonvaihdos on hyvin kohosteinen sekä tekstuaalisesti että musiikillisesti, kuten jo aiemmin on käynyt ilmi (ks. luvut 4.2 ja 5.2). Mollivoittoisesta ja sala-peräisestä tunnelmasta siirrytään hyvin erilaiseen tilanteeseen. Mimeettisen minän kokema kauhu kohdistuu olkinaiseen ja vielä tarkemmin hahmon henkiinheräämiseen, joten kyseessä on merkityksensä puolesta voimakkaasti latautunut säe. Tätä kontekstia vasten vahvaan duuritonaliiteettiin siirtyminen on vähintäänkin odotuksenvastaista.

The image shows a musical score for the chorus of 'Olkinainen'. It is in 4/4 time with a tempo of 126. The key signature changes from F major (one flat) to D minor (two flats). The lyrics are: 'Ja nyt ol - ki - nai - nen tans - sii na - ve - tan ka - tol - la'. Annotations include 'pohjasointuna F-duuri' (F major as the tonic) and 'melodialinjassa F-duurin sävelet' (F major notes in the melodic line). The chords F, Am, and Dm are indicated above the staff.

KUVIO 3. Kertosäkeen asennonvaihdos (kohdassa 1:37–1:44)⁶⁹

Sointupohjan iloisuuden lisäksi myös laulumelodia on jopa alleviivaavan hilpeä. Ensimmäisen tahdin aikana melodialinja poimii kaikki pohjasoinnun sävelet alhaalta ylöspäin. Jos tätä fraasia pohditaan kontekstistaan irrotettuna, iloisempaa sävelmää olisi vaikeaa edes keksiä. Kohdeteoksessa duurin riemu jää kuitenkin lyhytaikaiseksi, sillä F-sointua seuraa välittömästi kaksi mollia (V–I), joiden keskinäinen teho riittää jälleen palauttamaan kokemukselliseksi toonikaksi d-mollin.

Kertosäe on myös tulkinnallisesti haastava. Olen jo aiemmin todennut, että retorisen minän voidaan nähdä antavan vihjeen siitä, että olkinaisen kauheus onkin tulkinnanvaraista. Musiikillinen konteksti antaa tällä pohdinnalle vähintään lisämerkityksiä. ”Ja nyt olkinainen tanssii”

⁶⁹ Kaikki tutkielman transkriptiot ovat omiani; *Olkinaisesta* ei ole julkaistu nuotinnoksia.

-säe osuu juuri äsken tarkastellulle duurinousulle, mikä antaa vihjeen siitä, että hahmon tanssi olisikin jollain tavalla iloista – kuten tanssi nyt yleensä on.⁷⁰ Vastaavasti ajatusta voidaan laajentaa muihin toimintoihin, joita olkinaisen kuvaillaan katolla suorittavan. Nauru ja huhuilu ovatkin ehkä myös leikillisiä tai kiusoittelevia. Tätä kontekstia vasten myös ”paidan helman alta pilkottaminen” voidaan mieltää provosoivaksi flirttailuksi. Näin ajateltuna kohtauksesta tulee entistä voimakkaammin dikotominen, sillä seksuaalisen vetovoiman vahvistuminen tanssimotiivin kautta asettuu binaariseen suhteeseen viikatteessa manifestoituvan kuoleman uhkan kanssa. Duuri- ja mollitonaliiteetin kamppailu kertosaäkeessä voidaankin tulkita realisoitumaksi tästä loputtomasta ambivalenssista, jonka kautta teos vaikuttaa muodostavan suurimman osan merkityksistään.

Nuottikuvaa (ks. 92, KUVIO 3) tarkastelemalla voidaan huomata, että sävel ”kiipeää” navetan katolle jokseenkin samassa tahdissa sanoitusten kanssa. Koko fraasin kestävän nousun päätteeksi kuulija löytää itsensä korkeammalta kuin koskaan aiemmin⁷¹ – äänenkuljetukselliselta katolta, joka sijaitsee yksiviivaisessa d:ssä. Tämä on hyvä esimerkki tapahtumien hienovaraisemmasta kuvittamisesta, sillä liikkeen havaitseminen ei ole teoksen tulkinnan kannalta mitenkään välttämätöntä, mutta se ehdottomasti rikastaa kappaleen sisäisestä todellisuudesta välittyvää kuvaa.

Kappaleen lauluilmaisuus on epätasaista ja monipuolista. Siirtymät rinta- ja päärekisterin välillä ovat epäjohdonmukaisia ja kuulostavat paikoin harkitsemattomilta⁷², mikä saa ilmaisun tuntuun spontaanilta. Fraasien sisällä on paljon vaihtelua esimerkiksi vibraton, käheyden ja vuotoisuuden suhteen. Tällaisen huolettoman ilmaisun voidaan nähdä jälleen vahvistavan teoksen sisäistä koherenssia. Liiallinen laskelmoinnin tuntu epätoivoisen ja nurkkaan ahdistetun miehen puheessa olisi vieraannuttava ja tunnelmaa latistava elementti. Säkeistön ja kertosaäkeen välistä asennonvaihdosta merkitään myös äänen voimakkuudessa ja laulun moodissa. Tämä asettuu

⁷⁰ Tässä voidaan nähdä myös viittaus *kuolemantanssiperinteeseen* (danse macabre), joka toistuu eri aikakausien taiteissa. Kuvauksissa toistuu usein tilanne, jossa henkilöitynyt kuolema johtaa tanssivien hahmojen kulkuetta kohti hautaa. Kuolema on siis kaikille tasapuolinen maallisesta asemasta riippumatta.

⁷¹ Tähän mennessä laulun ääniala on liikkunut alueella d–a.

⁷² Laulajan todellisella intentiolla ei ole merkitystä, vaan kyse on kuulokuvaan perustuvista konnotaatioista. Äänenmuodostuksellisesti oikeaoppiseen ja hygieeniseen laulutekniikkaan (esim. klassinen laulu) kuuluu oleellisesti hallittu, sujuva ja päätöksenvaarainen siirtyminen eri rekisterien välillä. Tästä syystä selvästi havaittava kontrollin puute *ylimenoaueilla* eli rekisterin muutoskohdissa assosioituu esimerkiksi laulutekniseen harjaantumattomuuteen, välinpitämättömyyteen ja äänenmuodostusta haittaavaan tilanteeseen tai olotilaan (vrt. suomirockin ihanne laulajasta ”tavallisena jätkänä”, s. 86).

edelleen tukemaan ajatusta siitä, että retorisen minän ääni on voimakkaammin läsnä juuri kertosäkeistössä ja puhuttelee kuulijaa mimeettisen minän ohi.

Äänenkäytöllisten tehokeinojen pääasiallisena funktiona voidaan nähdä pelkokokemuksen korostaminen. Havainnollistan seuraavan kuvan avulla, kuinka äänen laadulla vahvistetaan kapaleessa pelon ja epävarmuuden kokemusta. Tällaisia kohtia on monia, mutta yhden ilmeisen esimerkin analyysi kertonee ilmiöstä enemmän kuin kaikkien vastaavuuksien luettelointi.



KUVIO 4. Äänen laatu (kohdassa 3:33–3.42)

Sana 'sade' lausutaan epävarmuutta ja pelkoa huokuvalla tavalla. Ensimmäisen äänteen [s] syttyminen ennen varsinaisen sanan ääntämistä luo vaikutelman änkyttämisen tapaisesta epäroinnista. Vastaavasti sanaa seuraava tauko viestittää, että lausutun merkitystä pysähdytään hetkeksi pohtimaan. Puhuja tuntuu kyseenalaistavan, onko kyse sittenkään aivan tavallisesta sateesta, joka heilahtaa ikkunaruujuja vasten. Toisen tavun värisevä laatu⁷³ vahvistaa ymmärrystä ja pelkoa siitä, että vastaus tähän kysymykseen saattaa olla liian kauhistuttava kohdattavaksi. Myös 'pimeydestä'-sanan ääntötapa on tulkinnallisesti kiinnostava. Puhuja ei ikään kuin jaksakaan kannatella ääntään, mikä assosioituu luovuttamisen tematiikkaan, ja ilmaisu saakin välinpitämättömiä sävyjä. Artikulaatio on epäselvää ja lausuma muuttuu epäviereisen soinnittomaksi. Puhuja vaikuttaa kääntyvän fyysisesti sisäänpäin ja mutisevan itsekseen. Tähän mielentilaan vajoamista ennakoidaan jo edeltävän fraasin päättävällä intonaation laskulla, jonka kautta pudottaudutaan poissaolevaan tunnelmaan. Äänen sointi kuitenkin palautuu sanan 'ruutuikkuna' kohdalla, ja värisevä laatu ilmenee uudelleen. Myös äänenpaine kasvaa, ja

⁷³ *Vibrato*-termi viittaa enemmän hallittuun musiikilliseen tehokeinoon kuin vaistomaiseen tai tahattomaan vapismiseen, joten käytän mieluummin ilmauksia *trilli* tai *värinä*.

kontrasti edelliseen sanaan luo illuusion puhujan huomion kääntymisestä toisaalle. Poissaoleva tuijottelu pimeyteen katkeaa katseen siirtyessä ruutuikkunaan – sen takana on *jotakin*, mikä saa miehen kavahtamaan.

Lauluääneen sisältyy konkreettisen fonetiikan lisäksi oleellisesti myös *tilan tuntu*, joka äänikuvasta hahmottuu. Tämän vaikutelman syntyyn osallistuvat etenkin äänitystekniset seikat, kuten mikrofonin sijoittelu, mutta myös kappaleen miksauksella on suuri vaikutus. Tilan illuusiota rakennetaan etenkin jälkikäsitteilyn yhteydessä erilaisilla *kaikulaitteilla*⁷⁴. Myös raitojen *sijoittelu stereokuvassa* eli *panorointi* sekä äänenvoimakkuus suhteessa muihin instrumentteihin vaikuttavat tähän. Näitä metodeja yhdistelemällä on mahdollista saada aikaan myös *syvyysvaikutelma*, sillä voimakkaasti kaiutettu ja hiljainen ääni vaikuttaa kuulokuvassa sijoittuvan ”kauas” kuulijasta.

Kohdeteoksessani laulu on ennen kaikkea lähellä, ammattitermeihin ”iholla”. Mielen maatalon ahdas sisätila saadaan kiinnostavasti välittymään myös kuulokuvan perusteella. Illuusio on rakennettu ensinnäkin lauluilmaisun keinoin. Niissä kappaleen kohdissa, jotka tekstitasolla sijoittuvat interiööriin, laulu on hiljaista ja laadultaan vuotoista. Tämä assosioituu esimerkiksi piilossa olemiseen: puhujan täytyy kuiskata, ettei hirviö kuule. Lauluraidalla käytetty kaiku tukee samaa vaikutusta siinä mielessä, että se vastaa kooltaan suhteellisen pientä tilaa. Kaiku kuulostaa eräänlaiselta *delayn* (viive) ja *reverb*in (kaiku) sekoitukselta, ja sen olemuksesta on matalan äänenvoimakkuuden takia vaikeaa saada kunnollista kuvaa. Hahmottuva tila on pieni, mutta kaiusta erottuu hieman metallinen *klangi*, joka vie sitä kauemmas maatalomiljööstä. Kaiku vaikuttaa heijastavan laulajan ilmaisut kokonaisina takaisin lyhyeltä etäisyydeltä, mutta äänen laatu vääristyy matkalla kylmäksi ja ohueksi. Tällainen luonnottomuus tekee lauluraidasta tulkinnallisesti moniulotteisen. Kaiku on volyymiltaan niin hillitty, että siihen voi olla kokonaan keskittymättäkin, mutta sen tarkoituksellinen havainnointi on kiinnostavaa. Teemaattisesti ajateltuna kaiussa voidaan kuulla miehen omat ajatukset, jotka ovat tämän ainoat seuraalaiset mielen maatalossa. Äänen laatukin voidaan selittää tällä havainnolla. Maatalon puisista seinistä heijastuva kaiku olisi oletettavasti erilainen, mutta yksinäisen miehen päänsisäinen äänimaisema saattaa kuulostaa juuri tältä. Kappaleen yksinäisyyden teemaa alleviivava myös se,

⁷⁴ Nykyään käytetään enimmäkseen digitaalisesti mallinnettuja efektejä, mutta kaiun avulla tavoiteltu vaikutus on kuitenkin sama toteutustavasta riippumatta. (Ks. esim. Korvenpää & Kärjä, 2007, 84.)

että yhtäkään taustalaulua ei kappaleessa kuulla, mikä on suhteellisen epätyypillistä pop-musiikissa.⁷⁵

5.4 Orkestraatio ja uncannyn äänet

Tähän mennessä on jo käynyt ilmi, että kappaleen äänimaailman isot linjanvedot ovat luonteeltaan ambivalentteja ja tukevat luonnollisella tavalla tekstitason *uncannya* tunnelmaa. Seuraavaksi erittelen vielä instrumentaation pienempiä elementtejä, jotka välittävät samaa tunnetilaa.

Kenties tunnistettavin ja keskeisin kauhumusiikillinen tehokeino on kuulijan *yllättäminen*, jota voidaan kutsua *säilyttelytaktiikaksi*⁷⁶. Selkeimpiä esimerkkejä näistä ovat esimerkiksi äkinäiset pistävät äänet (engl. ’stinger’) tai muut kovaääniset sointuiskut. Tällaisten äänien luomiseen on perinteisesti käytetty vaskipuhaltimia tai jousisektiota, mutta äänen laatua tai lähdettä tärkeämpää tällaisessa iskussa on sen ajoitus ja voimakkuus suhteessa ympäröivään kontekstiin (Elferen 2012, 69; Tompkins 2014, 190–196). Myös kohdeteoksessani tätä konventiota on hyödynnetty. Toisen säkeistön aikana rakennettu jännite purkautuu yllätykselliseen pysäytykseen (kohdassa 3:30). Iskua edeltää sähkökitaran, basson ja rumpujen synkronisesti soittama kuljetus, mutta se onnistuu silti yllättämään kuulijan. Pysäytyksen teho perustuu siihen, että se on ajoitettu tahdin viimeiselle kahdeksasosalle eikä kuulijan odotusten mukaisesti seuraavan tahdin alkuun. Lisäksi pysäytykseen osallistuva *orchestra hit* -iskuääni on erittäin kohosteinen, että se ei esiinny missään muussa kohdassa kappaletta. Tämä antaa soundille *ei-diegeettisen* vivahteen; se saapuu yllättäen eikä enää koskaan palaa. Kiinnostava yksityiskohta on myös se, että basso ei muiden instrumenttien tapaan soita pysäytyksen kohdalle staccatotuottia, vaan jää ikään kuin vahingossa soimaan hetkeksi tauon taustalle. Tämä on vain yksi lukuisista pienistä nyansseista, jotka osallistuvat kappaleen arvaamattomuuden ja yllätyksellisyyden rakentamiseen.

Varsinaiset iskuäänet ovat usein äänenvoimakkuudeltaankin kovia, mutta tämä ei ole ainoa keino tehdä kuulijan oloa epämukavaksi. Kaikenlainen *dissonanssi* riittää usein luomaan vastaanottajalle ajatuksen siitä, että jotain on ”vialla” musiikissa, ja arkipuheessa viitataan

⁷⁵ *Olkinaisenkin* live-esityksissä kuullaan silloin tällöin stemmoja.

⁷⁶ Engl. ’*scare tactics*’ (oma suomennos).

usein ajatukseen ”vääristä äänistä” (Tompkins 2014, 190–191). Atonaaliset⁷⁷ melodiat ovat usein kauhuelokuviissa merkkejä siitä, että musiikin lisäksi jotain kummallista on pian tapahtumassa myös tarinan tasolla (Elferen 2012, 50). Kromaattiset kuljetukset ovat juuri tästä syystä kauhumusiikissa tyypillisiä. Ne rikkovat kuulijan sävellajiajattelua vastaan, mikä aiheuttaa epävarmuuden ja pelon tunteita. Voidaankin sanoa, että kromaattiset ja dissonoivat melodiakulut representoivat kauhufiktiivistä *hirviötä*. Ne seikkailevat ihmisten luomissa rakenteissa, mutta eivät välitä sävelasteikoiden tapaisista säädöksistä, vaan toimivat oman mielen mukaisesti. *Olkinaisessa* kromaattista kuljetusta hyödynnetään esimerkiksi välisoiton aikana:



KUVIO 5. Kromaattinen pianokulku kontekstissaan (kohdassa 2:17–2:24)

Kyseistä pianokuljetusta voidaan äskeiseen metaforaan viitaten pitää vielä jokseenkin kilttinä hirviönä, sillä se lähtee liikkeelle ja palaa takaisin sävellajiin kuuluvasta vakaasta sävelestä (dominantti; suhde pohjasointuun puhdas kvintti). On kuitenkin syytä huomioida, että riittävä määrä kuuntelukertoja muuttaa minkä tahansa kuvion odotuksenmukaiseksi ja sovinnaiseksi, kun melodia jää kuulijan sävelmuistiin. Kromaattisten kuvioiden tehokkuus perustuu kuitenkin siihen, että ne näyttävät suhteellisen arvaamattomina ensimmäisellä kuuntelukerralla, jolloin on käytännössä mahdotonta arvata, mihin suuntaan ja kuinka pitkälle melodiakulku etenee. Toisaalta taas nämä asteikot ovat tietyllä tapaa erittäin loogisia, sillä ainoa käytetty intervalli on pieni sekunti eli yksi puolisävelaskel. Villiyden ja määrätietoisuuden ambivalentti yhdistyminen nostattaa kappaleen teemaan sopivaa tunnelmaa siitä, että tietyt elementit eivät ole kuulijan hallittavissa tai määriteltävissä, mikä puolestaan aiheuttaa tietynlaista epävarmuutta vastaanottajassa (vrt. Elferen 2012, 4).

Kromaattisen asteikon äkkiväärää luonnetta hyödynnetään myös toiseen kertosaakeeseen johdattavassa osassa (kohdassa 3:33–3:44). Tahdin mittaisiin pitkiin ääniin perustuva melodia tulee sisään sanan ’sade’ kohdalla, jossa muutkin soittimet palaavat kuuluviin tauon jälkeen.

⁷⁷ Atonaalinen musiikki ei perustu sävellajeihin, mistä syystä se saattaa vaikuttaa mielivaltaiselta ja omituiselta tonaaliseen musiikkiin totuneelle kuulijalle.

Melodian soittamiseen käytetty synteettinen kuorosoundi on jo itsessään erittäin *uncanny* eeerisen sointinsa ansiosta (ks. Elferen 2012, 39–40), mutta kromaattinen lasku tuo myös *vääritystä* kappaleen sointumaailmaan. Taustalla soi tässä kohdassa d-molli, ja kromaattinen kuvio alkaa kolmiviivaisesta c:stä, joten se paikantuu pieneksi septimiksi suhteessa pohjaääneen. Tästä se laskee kromaattisesti aina kaksiviivaiseen a:han asti. Muodostuvat harmoniat mieltävät sävellajikontekstin perusteella *nelisoinnuiksi*, joita ei ole aiemmin kappaleessa esitelty. Ensimmäiseksi soivaksi soinnuksi hahmottuu Dm⁷, jota seuraa välittömästi Dm⁶. Nelisoinnut ovat lähtökohtaisesti jännitteisiä sointuja, sillä lisätty sävel aiheuttaa dissonanssia pohjalla olevaan kolmisointuun. Kohdeteoksessani näiden sointujen teho perustuu nelisointujen perusolemuksen lisäksi myös edellä mainittuun yllättävyyteen. Mollisekstisointu yhdistettynä kromaattiseen äänenkuljetukseen aktivoi myös vahvan intertekstuaalisen viittauksen länsimaisesti erittäin tunnettuun sävelmään, jota voidaan luonnehtia jopa jännitystä ja vaarallisuutta symboloivaksi – Monty Normanin *James Bond*

-elokuvaan kirjoittaman tunnussävelmän (1962) tunnistettavin motiivi perustuu juuri mollisekstiin kulminoituvaan kromaattiseen kuvioon.

Äänitysteknologiasta ja tallennemuodosta johtuvat seikat voivat aiheuttaa *tilan tuntuun* liittyviä vääristymiä ja outouden tunnetta (ks. Elferen 2012, 42). Hyvä esimerkki tällaisesta vieraudesta on *Olkinaisen* avaava akustisella kitaralla soitettu johtomotiivi (kohdassa 0:02–0:15). Kitara on tuotu miksausessa niin lähelle kuulijaa kuin mahdollista: se on kaiuton, stereokuvan keskellä ja sen äänenvoimakkuus on suuri. Soinnista kuulee, että instrumentti on äänitetty herkällä mikrofonilla, joka on sijoitettu kaikukopan välittömään läheisyyteen.⁷⁸ Kohdeteokseni epävarmuutta ruokkiva yleisvire saattaa kuitenkin ohjata huomaamaan, kuinka luonnottoman kuulokuvan tällainen menettely aiheuttaa – reaali maailmassa akustista kitaraa harvemmin kuunnellaan meluttomassa tilassa korva kiinni kaikukopassa.

Outoa tunnelmaa vahvistaa myös säkeistöjä eteenpäin kuljettava *jousisoitin-pizzicato*. Kyseinen instrumentti on tietyllä tapaa *uncanny* jo sen perusteella, että se ei ole oikea jousisoitin vaan syntetisaattorilla *mallinnettu* soundi.⁷⁹ Orkesterisoittimien digitaalinen mallintaminen on hyvin tavallista pop-musiikissa, mutta oudon tunnelma aiheuttaa tässä tapauksessa temaattinen kytkös kappaleen *eloton–elollinen-dikotomiaan*. Ilmiön voidaan nähdä vastaavan Freudin (2005)

⁷⁸ Tämä on tyypillisin tapa äänittää akustista kitaraa.

⁷⁹ Myös säkeistöissä kuuluva puupuhallin (esim. 0:48–1:20) on digitaalisesti mallinnettu.

alkuperäistä jäsenystä *uncannysta*. Soinnissa on paljon tuttua, mutta jotakin vierasta, ja sen lähteessä manifestoituvat samanaikaisesti sekä todellisen akustisen soittimen että digitaalisesti tuotetun kopion ominaisuudet (vrt. mts. 40–41). Kyseinen soundi on kooltaan valtaisa. Se on vahvasti kaiutettu ja levitetty stereokuvan molempiin laitoihin, ja siinä on runsaasti matalia taajuuksia. Raidan kiinnostavuutta lisää myös se, että kuvio ei ole jokaisella kerralla identtinen. Variaatiot eivät myöskään osu aina rakenteellisesti tiettyihin kohtiin, mikä saa vaikuttamaan sattumanvaraisilta. Esimerkiksi ensimmäinen laulusäkeistön aikana (esim. 1:29) jouset tekevät yllättäviä *stinger*-tyyppisiä poikkeamia soittimen muuten tasaisesta pulssista.

Olkinainen rakentuu perusasioiltaan rock-musiikin konventioiden varaan, mutta siihen on lautaunut myös merkittävä määrä erilaisia kuulijaa yllättäviä ja haastavia elementtejä. Teoksen perustukset ovat turvallisesti suomirockin estetiikan mukaisia; sointupohja on tehokkuudestaan huolimatta yksinkertainen, lauluesitys kuulostaa ”rehelliseltä” ja kappaleen rakenne on konventionaalinen. Orkestraatiossa kuitenkin hyödynnetään enemmän esimerkiksi kauhu-elokuvamusiikin ilmaisukeinoja. Pienten nyanssien varioiminen ja tietynlainen ennalta-arvaamattomuus pitävät jännitettä yllä aina kappaleen loppuratkaisuun saakka. Monet auditiviiset elementit rikkovat äänenkuljetukseen, rytmiin ja harmoniaan kohdistuvia konventionaalisia odotuksia eli metaforisesti *elävät omaa elämäänsä*, mikä puolestaan palautuu heijastamaan kappaleen yleistä tunnelmaa. Pelkoa aktivoivat signaalit eivät jää pelkästään tekstitasolle, vaan myös musiikilliset ratkaisut välittävät samaa *kauhun kielioppia*. Pelon tunteen tehokas välittyminen perustuukin tulkintani mukaan eri elementtien yhteisesiintymiseen ja tämän kollektiivisen kuvaston suhteutumisesta kappaleen *temaattiseen potentiaaliin*. Läheltä äänitetty akustinen kitara tai jousien mallintaminen ovat kontekstista erillään täysin tavallisia sovituksellisia ratkaisuja. Vastaavasti olkinuken rakentaminen maatalomiljöössä voisi yhtä hyvin liittyä kasvimaan suojelemiseen. *Olkinaisen* todellinen kauhu syntyy tekstuaalinen ja musiikillisen *uncannyn* kohdatessa. Tämä synnyttää kuulijassa epävarmuuden tunnetta, mikä puolestaan ohjaa tulkitsemaan kappaletta kauhufiktiivisestä positiosta käsin. Ilmiötä voitaisiin kohdeteokseni kuvastolle uskollisesti kuvata pahanenteisellä termillä *tulkinnallinen noidankehä*.

6 Päätäntö

Tutkielmassani olen lähestynyt Miljoonasateen kappaletta *Olkinainen* laululyyrisestä näkökulmasta. Omassa tarkastelussani yksittäinen pop-kappale osoittautuu merkityspotentiaaleiltaan monipuoliseksi ja tulkinnallisesti haastavaksi. Voidaan perustellusti todeta, että ainakaan tulkintamahdollisuuksien suppeus ei vaikuta relevantilta syyllä olla tutkimatta yksittäisiä teoksia. Erilaiset merkityspotentiaalit järjestyvät teoksessa limittäin ja rinnakkain, mutta niitä ohjaavat elementit voidaan kuitenkin asettaa hierarkkiseen järjestykseen. Tärkeimmäksi tulkintaa suuntaavaksi yksityiskohdaksi voidaan hahmottaa odotetusti kappaleen nimi-hahmo, sillä pelko kohdistuu nimenomaan olkinaiseen tulkintalinjasta riippumatta. Hahmon temaattinen merkitys puolestaan riippuu vastaanottajan kompetenssista ja tulkinnallisista valinnoista. Nämä vaihtoehdot voidaan nähdä limittäisinä rakenteina, sillä tietyn tulkinnan mahdollistava valinta sulkee aina pois toisia merkityksiä. Analyyttisen tarkastelun avulla kappaletta voidaan abstrahoida huomattavan kompleksisia merkityspotentiaaleja, mutta tällaista tarkastelua ei kuitenkaan voida esittää perusvastaanottoa arvokkaammaksi tai perustellummaksi ymmärtämisen tavaksi. Hierarkkisesti ajateltuna eri tulkintalinjat ovat siis rinnakkaisia, ja teosta voidaan luonnehtia ensisijaisesti polyseemiseksi.

Olkinaisen yleinen pelottavuus puolestaan motivoituu useamman elementin yhteisiintyvyydestä. Ensinnäkin pelko signaloidaan jo syntaksitasolla, jolloin se nousee sekä kappaleen aiheeksi että hallitsevaksi motiiviksi. Tätä kokemusta vahvistetaan kirjallisen ja musiikillisen kauhufiktion keinoin. Pelko rakentuu etenkin kerronnallisten aukkojen ja tiedollisen epävarmuuden varaan, mutta myös kauhufiktiiviset genresignaalit ja kappaleen musiikillinen muoto vahvistavat tätä vaikutusta. Kauhufiktiivinen aines saavuttaa niin voimakkaan dominsanssin, että se vaikuttaa kappaleen aktuaalisessa reseptiossa peittävän kokonaan alleen esimerkiksi sukupuolten väliseen vierauteen liittyvän merkityspotentiaalin. Tämä on huomionarvoista siksi, että olkinaisen naiseuteen liittyvä tulkintalinja ilmenee läpinäkyvästi teoksen monella eri tasolla.

Kappale muodostaa kollektiivisen subtekstin kautta selkeän yhteyden moderniin myyttiin elämän luomisesta. Intertekstuaalinen tarkastelu tarjoaa kiinnostavia laajennuksia, mutta ei varsinaisesti kirkasta teoksen tematiikkaa. Tämän viitekehyksen tärkein anti on huomio siitä, että

olkinainenkin saattaa olla hirviö ulkoisen määrittelyn vuoksi. Myös teoksen puhujan analysoiminen viittaa samaan suuntaan, mikä avaa hedelmällisen linjan miehen ja naisen välisten dikotomioiden ja jännitteiden tarkastelulle.

Olen epäilemättä lähestynyt tässä tutkielmassa ainoastaan pientä osaa mahdollisista jäsenyksistä, joiden tarkastelu johtaa lähemmäs laululyriikan erityislaatuisuutta. Olen kuitenkin pystynyt osoittamaan joitain musiikkianalyttisiä keinoja, joiden avulla tekstuaalisille merkityksille voidaan hahmotella laajennuksia, vahvistuksia tai vastakohtia. Kohdeteoksessani kauhufiktiivinen tulkintalinja ja musiikillinen muotokieli muodostavat konstruktion, jolla on hyvin voimakas auktoriteetti tulkinnan suuntaamisessa. Pitkälti tästä rakenteesta johtuen *Olkinainen* on mahdollista ymmärtää myös sisäisesti koherenttina kauhutarinana. Kappale on tulkinnallisesti monipuolinen, mutta antaa luvan myös pintatason tarkasteluun. Merkittävää on se, että tämä ilmeisin tulkinnan taso on esteettisesti arvokas ja tyydyttävä, eikä sisällä implisiittistä pakotetta muiden merkityspotentiaalien tarkasteluun.

Jatkotutkimusta ajatellen tärkeintä on mielestäni painottaa monitieteistä työskentelyä. Tämä voitaisiin toteuttaa sekä tutkimusalan tarkastelulinssejä avartamalla että eri tieteenalojen välistä dialogia lisäämällä. Mahdollisia näkökulmia tuleviin tutkimuksiin avautuu nähdäkseni useampia. Erityisen tärkeää olisi pyrkiä luomaan sellaisia metodologisia työkaluja, joiden avulla laulutekstejä olisi mahdollista lähestyä multimodaalisesti. Tällainen metodi voisi mahdollisesti madaltaa kirjallisuudentutkijoiden kynnystä tarttua auditiiviseen ainekseen. Valmiin metodin käyttäminen on aina merkittävästi kevyempää kuin useiden viitekehyksien yhteensovittaminen tai kokonaan uuden tarkastelutavan luominen.

Kuvailemani metodologian luominen puolestaan edellyttäisi yleisesityksien tuottamista muutamista aiheista. Ensinnäkin olisi ehdottoman tärkeää, että puhujan rakentumisesta nimenomaan laululyriikassa tehtäisiin erillinen tutkimus. Laulussa puhujalla on jo sekä ääni että tila, mikä erottaa sen perustavanlaatuisesti siitä konstruktiosta, jota käytetään runon puhujan tarkastelemiseen. Huomiota tulisi kiinnittää etenkin siihen, mitkä perinteisen lyriikantutkimuksen puhujaa koskevat jäsennystavat voidaan sovittaa suoraan laulettuun tekstin tarkasteluun ja mitkä puolestaan vaativat jonkinlaista uudelleenmuotoilua. Vastaavaa lähestymistapaa kannattaisi toki soveltaa muihinkin tieteenalan tyypillisiin analyysityökaluihin.

Toisekseen olisi hyödyllistä pohtia tarkemmin lauluteoksen yleistä kontekstuaalisuutta. Esimerkiksi Genetten paratekstuaalisten suhteiden pohjalta olisi mahdollista hahmotella lauluteksteille ominaisia tienviittoja. Laululyriikka on myös tässä mielessä hyvin heterogeeninen kirjallisuuden laji. Monissa teoksissa lauluteksti kiinnittyy esiintyjäänsä huomattavasti tiukemmin kuin vaikka romaani kirjoittajaansa. Esimerkiksi rap-artistit leikittelevät usein tietoisesti referentiaalisen ja ei-referentiaalisen suhteilla viitatessaan itseensä omissa kappaleissaan. Tällaisten merkitysrakenteiden syvällisempi ymmärtäminen olisi ehdottomasti oleellista myös laulutekstien tutkimuksen kannalta.

Tärkeintä tutkimusalan kehittymisen kannalta olisi ennakkoluulottomuus. Tarkoitan tällä sekä metodologista kokeilunhalua että rohkeutta tarttua erilaisiin teoksiin genrerajoista välittämättä. Laululyriikan tutkimus on edelleen tieteenalana nuori, ja etenkin suomenkielisiä sanoituksia on kartoitettu vasta pintapuolisesti. Jatkotutkimuksen keskeisimpiä painopisteitä ovat mielestäni multimodaaliseen analyysin välineistön kehittäminen ja laulutekstien esteettisen funktion korostaminen. Näitä suuntauksia keskusteluttamalla on mahdollista edetä kohti labyrintin keskustaa – laululyriikan lajityypillistä erityislaatua.

7 Lähteet

Kohdeteos ja muu kaunokirjallisuus

MILJOONASADE (1988). *Olkinainen*. Albumilla *Veitsen valossa* (1989) [CD/LP]. Sävellys Matti Nurro. Sanoitus Heikki Salo. Sovitus Miljoonasade & Janne Louhivuori. Finnlevy/Kräk.

GARLAND, ALEX (2015). *Ex Machina* [elokuva]. Ohjaus ja käsikirjoitus Alex Garland. United Kingdom/United States: Universal.

GOLEM-MYYTTI; ks. Baer, Elizabeth R.

LÖNNROT, ELIAS (1963/1835). Seitsemäsneljättä runo: Kultaneidon taonta. *Kalevala*. Porvoo: WSOY, 543–551.

NOLAN, JONATHAN & JOY, LISA (2016–2018). *Westworld* [tv-sarja]. Kaksi tuotantokautta, jaksoja yhteensä 20. United States: HBO.

SHELLEY, MARY (1973). *Frankenstein. Uusi Prometheus* [romaani]. (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 1818). Suom. Paavo Lehtonen. Jyväskylä: Gummerus.

Tutkimuskirjallisuus

AGUIRRE, MANUEL (1990). *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism*. Manchester & NY: Manchester University Press.

AHO, MARKO (2007). Tekstien paljous. Teoksessa Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 121–131.

AHO, MARKO & KÄRJÄ, ANTTI-VILLE (2007). Johdanto. Teoksessa Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 7–34.

ALANKO-KAHILUOTO, OUTI (2014/2001). Lukijasta lukemiseen, tulkinnasta elämykseen: lukijan käsite kirjallisuudentutkimuksessa. Teoksessa Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkelä-Puumala (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: SKS, 206–239.

ALANKO, OUTI & KORHONEN, KUISMA (2000). Lukijalle. Teoksessa Outi Alanko & Kuisma Korhonen (toim.) *Subliimi, groteski, ironia*. Helsinki: SKS, 8–10.

BAER, ELIZABETH R. (2012). *The Golem Redux: From Prague to Post-Holocaust Fiction*. Detroit: Wayne State University Press.

BALDICK, CHRIS (2015a). Epizeuxis. Teoksessa *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198715443.001.0001/acref-9780198715443-e-408> (7.11.2018).

- BALDICK, CHRIS (2015b). Hubris. Teoksessa *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198715443.001.0001/acref-9780198715443-e-558> (8.11.2018).
- BARTHES, ROLAND (1977). Introduction to the Structural Analysis of Narratives. (Introduction à l'analyse structurale des récits, 1966) Kokoelmassa Stephen Heath (koonnut ja kääntänyt) *Image–Music–Text*. London: Fontana.
- BEAUVOIR, SIMONE DE (2009). *Toinen sukupuoli: 1, myytit ja tosiasiat. (Le deuxième sexe I, 1949)* Suom. Iina Koskinen, Hanna Lukkari ja Erika Ruonakoski. Helsinki: Tammi.
- BIEDERMANN, HANS (2002). *Suuri symbolikirja. (Knaus Lexikon der Symbole, 1989.)* Toim. suom. Pentti Lempiäinen. Helsinki: WSOY.
- BIRTWISTLE, ANDY (2010). *Cinesonica: Sounding Film and Video*. Manchester: Manchester University Press.
- BLOOM, CLIVE (2010). *Gothic Histories: The Taste for Terror, 1764 to the Present*. London: Continuum.
- BLOOM, HAROLD (1982). *Agon: Towards a Theory of Revisionism*. Oxford: Oxford University Press.
- BRINKS, ELLEN (2003). *Gothic Masculinity: Effeminacy and the Supernatural in English and German Romanticism*. Lewisburg, Pa: Bucknell University Press.
- BURKE, EDMUND (1990/1759). *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Esipuhe Adam Phillips. Oxford [England]; New York: Oxford University Press.
- CASTRÉN, PAAVO (2017). *Antiikin myytit*. Helsinki: Otava.
- CAVALLARO, DANI (2002). *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. London: Continuum.
- CHAPLIN, SUE (2011). Literary and Cultural Contexts. Teoksessa Sue Chaplin & Joel Faflak (toim.) *The Romanticism Handbook*. London: Continuum, 14–51.
- CHAPLIN, SUE & FAFLAK, JOEL (2011). Introduction: Defining Romanticism. Teoksessa Sue Chaplin & Joel Faflak (toim.) *The Romanticism Handbook*. London: Continuum, xiii–xxxiii.
- CIXOUS, HÉLÈNE (2013a). Medusan nauru. (Le Rire de la Méduse, 1975). Teoksessa Heta Rundgren, Aura Sevón ja Tutkijaliitto (suom.) *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia. (Le Rire de la Méduse et autres ironies, 2010)*. Helsinki: Tutkijaliitto, 33–68.
- CIXOUS, HÉLÈNE (2013b). Purkauksia. (Sorties, 1975). Teoksessa Heta Rundgren, Aura Sevón ja Tutkijaliitto (suom.) *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia. (Le Rire de la Méduse et autres ironies, 2010)*. Helsinki: Tutkijaliitto, 69–196.
- COHN, DORRIT (2006) *Fiktio mieli. (The Distinction of Fiction, 1999)*. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen & Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.
- DERRIDA, JACQUES (1978). *Writing and Difference. (L'écriture et la différence, 1967)*. Käännös Alan Bass. London: Routledge & Kegan Paul.
- DERRIDA, JACQUES (1998/1976). *Of Grammatology. (De le grammatologie, 1967)*. Käännös Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University.

- ECKSTEIN, LARS (2010). *Reading Song Lyrics*. New York; Amsterdam: Rodopi.
- ELFEREN, ISABELLA VAN (2012). *Gothic Music: The Sounds of the Uncanny*. Cardiff: University of Wales Press.
- ENGLÉ, LARS (1989). The Political Uncanny: The Novels of Nadine Gordimer. *The Yale Journal of Criticism* 2, 101–127.
- FETTERLEY, JUDITH (1978). *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- FREUD, SIGMUND (2005). Das Unheimliche: epämuokavuuden elämyksestä. (Das Unheimliche, 1919.) Kokoelmassa Markus Lång (koonnut ja suomentanut) *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Tampere: Vastapaino, 29–75.
- FRITH, SIMON (1988a). *Rockin potku*. (*Sound Effects*, 1981.) Suom. Hannu Tolvanen. Tampere: Vastapaino.
- FRITH, SIMON (1988b). *Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop*. Cambridge: Polity Press.
- GENETTE, GÉRARD (1994/1988). *Narrative Discourse Revisited*. (*Nouveau discours du récit*, 1983.) Käännös Jane E. Lewin. Ithaca; New York: Cornell University Press.
- GENETTE, GÉRARD (1997a) *Palimpsests: Literary in the Second Degree*. (*Palimpsestes: La littérature au second degré*, 1982.) Käännös Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska.
- GENETTE, GÉRARD (1997b). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. (*Seuils*, 1987) Käännös Jane E. Lewin. Cambridge; New York; USA: Cambridge University Press.
- GRIXTI, JOSEPH (1989) *Terrors of Uncertainty. The Cultural Contexts of Horror Fiction*. London: Routledge.
- HAAPALA, VESA (2005). *Kaipaus ja kielto. Edith Södergranin Dikter-kokoelman poetiikkaa*. Helsinki: SKS.
- HAYWARD, PHILIP (2009). *Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema*. London; Oakville, CT: Equinox.
- HEILAND, DONNA (2004). *Gothic and Gender: An Introduction*. Malden; Mass.: Blackwell.
- HEKANAHÖ, PIA LIVIA (2013). A Stranger in a Silent City: Gothic Motifs Embracing Queer Textuality in Alan Hollinghurst's *The Folding Star*. Teoksessa P.M. Mehtonen & Matti Savolainen (toim.) *Gothic Topographies. Language, National Building and 'Race'*. Burlington (VT): Ashgate, 57–70.
- HÖKKÄ, TUULA (1995) Lyyrinen minä – onko häntä, onko sitä, onko sinua? Subjektin problematiikkaa lyriikan teoriassa ja historiassa. Teoksessa Pirjo Lyytikäinen (toim.) *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Helsinki, SKS, 106–130.
- HOSIAISLUOMA, YRJÖ (2003). *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- ISER, WOLFGANG (1978/1972). *The Implied Reader*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- JOHNS-PUTRA, ADELINÉ (2011) Key Critical Concepts and Topics. Teoksessa Sue Chaplin & Joel Faflak (toim.) *The Romanticism Handbook*. London: Continuum, 100–118.

- JOHNSON, ANTHONY (1992). Aukot ja goottilainen sensibiliateeti. Teoksessa Matti Savolainen ja Päivi Mehtonen (toim.) *Haamulinnan perillisiä. Artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- JOUTSENVIRTA, AARRE & PERKIÖMÄKI, JARI (2008/2007) *Musiikinteoria 1* [verkko-oppimateriaali]. Helsinki: Sibelius-Akatemia. <http://www2.siba.fi/muste1/> (20.10.2018).
- KAINULAINEN, SIRU (2007). Runoanalyysin lähtökohdat. Hämmennyksestä hahmottamiseen. Teoksessa Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.) *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Tampere: Vastapaino, 17–40.
- KÄKELÄ-PUUMALA, TIINA (2014/2001) Persoona, funktio, teksti – henkilöhahmojen tutkimuksesta. Teoksessa Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkelä-Puumala (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: SKS, 240–270.
- KÄRJÄ, ANTTI-VILLE (2006). Rock-lyriikan tutkimusmetodologiaa etsimässä. Arvostelu. <https://agricolaverkko.fi/review/rock-lyriikan-tutkimusmetodologiaa-etsimassa/> (20.10.2018).
- KÄRJÄ, ANTTI-VILLE (2007). Musiikki ja kuva. Teoksessa Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 179–202.
- KÄRJÄ, ANTTI-VILLE (2017). A Metahistorical Inquiry Into Historiography of Nordic Popular Music. Teoksessa Fabian Holt & Antti-Ville Kärjä (toim.) *The Oxford Handbook of Popular Music in the Nordic Countries*. New York: Oxford University Press, 185–202.
- KARKULEHTO, SANNA (2007). *Kaapista kaanoniin ja takaisin: Johanna Sinisalon, Pirkko Saision ja Helena Sinervon teoten queer-poliittisia luentoja*. Oulu: Oulu University Press.
- KESKINEN, MIKKO (2014/2001). Teksti ja konteksti. Teoksessa Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkelä-Puumala (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: SKS, 91–116.
- KESONEN, KAISU (2007). Metonymia. Metaforaan limittyvä kielikuva. Teoksessa Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.) *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Tampere: Vastapaino, 167–190.
- KING, STEPHEN (1990/1981). *Stephen King's Dance Macabre*. London: Futura.
- KIVIMÄKI, ARTO (1992). Paha minussa. E.T.A. Hoffmannin *Paholaisen eliksiirit*. Teoksessa Matti Savolainen & Päivi Mehtonen (toim.) *Haamulinnan perillisiä. Artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- KNUUTI, SAMULI (2013) Pop-pop-pop-tekstejä. Teoksessa Mika Hallilla, Yrjö Hosiainluoma, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä & Jussi Ojajarvi (toim.) *Suomen nykykirjallisuus I. Lajeja, poetiikkaa*. Helsinki: SKS, 335–344.
- KORVENPÄÄ, JUHA & KÄRJÄ, ANTTI-VILLE (2007). Musiikkiteknologia. Teoksessa Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 71–92.
- KRISTEVA, JULIA (1980). World, Dialogue, and Novel (*Le mot, le dialogue et le roman*, 1966.) Teoksessa *A Semiotic Approach to Literature (Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*, 1969.) Englanninkielisen laitoksen editointi Leon S. Roudiez. Käännös Thomas Gora, Alice Jardine ja Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 64–91.

- LAHTINEN, TONI & LEHTIMÄKI, MARKKU (2006). Rock, lyriikka, tulkinta. Teoksessa Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki (toim.) *Ääniä äänien taka. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Tampere: Tampere University Press, 17–37.
- LECOURT, DOMINIQUE (2002). *Prometheus, Faust ja Frankenstein. Tieteen etiikka ja sen myyttiset kuvat. (Prométhée, Faust, Frankenstein. Fondements imaginaires de l'éthique, 1996.)* Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.
- LEFFLER, YVONNE (2013). The Devious Landscape in Contemporary Scandinavian Horror. Teoksessa P.M. Mehtonen & Matti Savolainen (toim.) *Gothic Topographies. Language, National Building and 'Race'*. Burlington (VT): Ashgate, 141–152.
- LEHIKONEN, TIINA (2007). Runo puheena ja runon puhujat. “En jaksaa nauramatta katsoa sinua”. Teoksessa Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.) *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Tampere: Vastapaino, 213–237.
- LEHTONEN, MIKKO (1998/1996). *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- LILJA, ESA (2007). Musiikkianalyysi. Teoksessa Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 7–34.
- LINGBERG, ULF (1995). *Rockens text. Ord, musik och mening*. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion.
- LUMMAA, KAROLIINA (2007). Aihe, motiivi, teema ja topos. Miksi runossa kuvataan kukkaa? Teoksessa Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.) *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Tampere: Vastapaino, 41–65.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO (1997). *Narkissos ja sfinksi. Minä ja Toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO (2000). Äärettömiä olioita. Subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa. Teoksessa Outi Alanko & Kuisma Korhonen (toim.) *Subliimi, groteski, ironia*. Helsinki: SKS, 11–34.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO (2006/1991). Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus. Teoksessa Auli Viikari (toim.) *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: SKS, 145–179.
- MACANDREW, ELIZABETH (1979): *The Gothic Tradition in Fiction*. New York: Columbia University Press.
- MAKKONEN, ANNA (2006/1991). Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? Teoksessa Auli Viikari (toim.) *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: SKS, 9–30.
- MANNINEN, PEKKA A. (1992). Muovista gotiikkaa. Kauhun sarjakuvassa ja muussa nuorisokulttuurissa. Teoksessa Matti Savolainen & Päivi Mehtonen (toim.) *Haamulinnan perillisiä. Artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- MÄYRÄ, ILKKA (1996). “Veren kirjat”. Kauhukulttuurin paradokseja. Teoksessa Tero Norkola ja Eila Riekkinen (toim.) *Sivupolkuja. Tutkimusretkiä kirjallisuuden rajaseuduille*. Helsinki: SKS.
- MAZZARELLA, MERETE (2014). *Sielun pimeä puoli. Mary Shelley ja Frankenstein. (Själens nattsida; Om Mary Shelley och hennes Frankenstein, 2014)* Suom. Raija Rintamäki. Helsinki: Tammi.

- MEHTONEN, PÄIVI (1992). Miten moderni maailma kohtaa irrationaalisen? Suljetun ja avoimen mielen menetelmät Bram Stokerin Draculassa. Teoksessa Matti Savolainen & Päivi Mehtonen (toim.) *Haamulinnan perillisiä. Artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- MIKKOLA, INKERI (2009). *Kalevala yleiskielelle käännettynä*. Nakkila: Sanasiivet.
- MIKKONEN, KAI (2014/2001). Lukeminen tulkintana. Teoksessa Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkelä-Puumala (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: SKS, 64–90.
- MILLER, OWEN (1985). Intertextual Identity. Teoksessa Mario J. Valdes & Owen Miller (toim.) *Identity of the Literary Text*. Toronto: University of Toronto Press, 19–40.
- MISHRA, VIJAY (1994). *The Gothic Sublime*. Albany: State University of New York Press.
- MORRIS, DAVID B. (1985). Gothic Sublimity. *New Literary History*, 16, 299–319.
- MORRIS, PAM (1997). *Kirjallisuus ja feminismi. Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen. (Literature and Feminism: An Introduction, 1993.)* Toim. suom. Päivi Lappalainen. Helsinki. SKS.
- NEGUS, KEITH (1997/1996). *Popular Music in Theory. An Introduction*. Hanover: Wesleyan University Press.
- OKSANEN, ATTE (2007). Lyriikka populaarimusiikin tutkimuksen kohteena. Teoksessa Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 159–178.
- PALMER, PAULINA (2012). *The Queer Uncanny: New Perspectives on the Gothic*. Cardiff: University of Wales Press.
- RADCLIFFE, MRS (1984/1826). On the Supernatural in Poetry. Julkaisussa Laurie Lanzen Harris & Sheila Fitzgerald (toim.) *Nineteenth-Century Literature Criticism (Vol. 6)*. Detroit: Gale. (Reprinted from *The New Monthly Magazine*, 1826, January 1, 16[61], 145-152). <http://link.galegroup.com/helios.uta.fi/apps/doc/H1420017739/LitRC?u=tampere&sid=LitRC&xid=f7c8c431> (5.11.2018).
- RAILO, EINO (1925). *Haamulinna. Ainehistoriallinen tutkimus Englannin kauhuromantiikasta*. Helsinki: kustantaja tuntematon.
- RIFFATERRE, MICHAEL (1980). La Trace de l'intertexte. *La Pensée* 251, 4–18.
- ROJOLA, LEA (2004). Sukupuolieron lukeminen. Feministinen kirjallisuudentutkimus. Teoksessa Liljeström (toim.) *Feministinen tietäminen. Keskusteluja metodologiasta*. Tampere: Vastapaino, 25–43.
- ROJOLA, SANNA (2000). Donna Haraway – Mieluummin kyborgi kuin jumalatar. Teoksessa Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen & Marianne Liljeström (toim.) *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*. Tampere: Vastapaino, 137–160.
- ROYLE, NICHOLAS (2003). *The Uncanny*. New York (N.Y.): Routledge.
- SAVOLAINEN, MATTI (1992). Gotiikka eilen ja tänään. Teoksessa Matti Savolainen & Päivi Mehtonen (toim.) *Haamulinnan perillisiä. Artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- SAVOLAINEN, MATTI (2006) Gotiikan monet kasvot: ahdistettuja neitoja, vampyyrejä, sarjamurhaajia. Teoksessa Kaisa Hypén (toim.) *Fiktiota: Levottomat genret ja kirjaston arki*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 169–182.

- SMITH, ALLAN LLOYD (1996). Postmodernism/Gothicism. Teoksessa Victor Sage & Allan Lloyd Smith (toim.) *Modern Gothic. A Reader*. New York: Continuum, 6–19.
- SMITH, ANDREW (2000). *Gothic Radicalism: Literature, Philosophy and Psychoanalysis in the Nineteenth Century*. Houndmills; Basingstoke: Macmillan.
- SMITH, ANDREW (2013/2007). *Gothic Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- SOIKKELI, MARKKU (2007). Fanikohtaisia luentoja rock-sanoituksista. *Avain – Kirjallisuuden-tutkimuksen aikakauslehti* 1/2007, 93–95.
- SOIKKELI, MARKKU (2015). *Tieteiskirjallisuuden käsikirja*. Helsinki: Avain.
- SUOMELA, SUSANNA (2014/2001). Teemasta ja sen tutkimuksesta. Teoksessa Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkelä-Puumala (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: SKS, 140–161.
- TAMMI, PEKKA (2006/1991) Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. Teoksessa Auli Viikari (toim.) *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: SKS, 59–103.
- TARVAINEN, ANNE (2006). Björk ja lihan arvoitus – soiva tulkinta e. e. cummingsin runosta *I Will Wade Out*. Teoksessa Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki (toim.) *Ääniä äänien taka. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Tampere: Tampere University Press, 253–270.
- THOMPSON, G. RICHARD (1979). Introduction. Gothic Fiction of the Romantic Age: Context and Mode. Teoksessa G. Richard Thompson (toim.) *Romantic Gothic Tales 1790–1840*. New York: Harper & Row, 1–43.
- TOMPKINS, JOE (2014). Mellifluous Terror: The Discourse of Music and Horror Films. Teoksessa Harry M. Benshoff. (toim.) *A Companion to the Horror Film*. Hoboken, NJ, USA: John Wiley and Sons, 186-204.
- VAN GORP, HENDRIK (2013). Jan Potocki in the Intertextual Tradition of the Roman Anglaises (the Gothic Novel). Teoksessa P.M. Mehtonen & Matti Savolainen (toim.) *Gothic Topographies. Language, National Building and 'Race'*. Burlington (VT): Ashgate, 13–23.
- VARMA, DEVENDRA P. (1966/1957). *Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences*. New York: Russell & Russell.
- VIKARI, AULI (2006/1991). Saatteeksi. Teoksessa Auli Viikari (toim.) *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: SKS, 7–8.
- WALLACE, DIANA (2013). *Female Gothic Histories: Gender, History and the Gothic*. Cardiff: University of Wales Press.
- WRIGHT, ANGELA & TREDELL, NICOLAS (2007). *Gothic Fiction*. New York: Palgrave Macmillan.

8 Luettelo kuvioista ja taulukoista

KUVIO 1. Kollektiivisen subtekstin jäsentyminen (s. 47)

KUVIO 2. Naishahmojen merkityspotentiaalien suhteet (s. 80)

KUVIO 3. Kertosäkeen asennonvaihdos (s. 91)

KUVIO 4. Äänen laatu (s. 93)

KUVIO 5. Kromaattinen pianokulku kontekstissaan (s. 96)

9 Liitteet

Miljoonasade – Olkinainen

On yö ja hyvin myöhä
 kun tätä kirjoitan
 mutta minua ajaa pelko
 ja mun on pakko kirjoittaa

Kuin pitkät harmaat hiukset
 sade heilahtaa
 pimeydestä ruutuikkunaan

Minä rakensin oljesta naisen
 kun sinä et tullutkaan
 sua kaipasin niin paljon
 enkä jaksanut odottaa

Minä sidoin lyhteitä yhteen
 etsin vaatteesi parhaimmat
 tein köydenpätkistä peruukin
 ja rinnat lantuista

Mä illan tullen viereen
 naisen nukahdin
 kunnes äsken nauruun heräsin

*Ja nyt olkinainen tanssii
 navetan katolla
 sylissä vaateenriekaleita
 ja pää kainalossa*

*Olkinainen, olkinainen
 nauraa ja huhuilee
 ja paidan helman alta pilkottaa
 musta kieli viikatteen*

Minä en ole synkkämielinen mies
 mutta minua pelottaa
 kun männynneulaset kirkuu
 ja maisema huohottaa

Kun jalanjälkiin kasvaa
 koiran hampaita
 voi luoja, miten se mua pelottaa

Minä kirjoitan tämän kirjeen
 jos viimeinkin tulisit
 että saisit tietää kaiken
 jos et minua löytäisi

Nyt lähdän etsimään kuokkaa
 haen bensaa kanisteriin
 joko minä tai olkinainen
 olen ymmärtänyt niin

Kuin pitkät harmaat hiukset
 sade heilahtaa
 pimeydestä ruutuikkunaan