

# NARRINA GOOTILAISLINNASSA

Lajiparodia Päivi Alasalmen postmodernistisessä romaanissa *Vainola*

Mia Hirvelä

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

Suomen kirjallisuus/Pro gradu-tutkielma

Marraskuu 2013

Tampereen yliopisto

Suomen kirjallisuus/ filosofian maisterin koulutusohjelma

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

HIRVELÄ, MIA: Narrina goottilaislinnassa Lajiparodia Päivi Alasalmen postmodernistisessä romaanissa *Vainola*

Pro gradu -tutkielma, 101 sivua

Marraskuu 2013

---

Pro gradu-tutkielmani tarkastelee, mitä erilaisia lajirepertoaareja Päivi Alasalmen *Vainolasta* (1996) on löydettävissä ja kuinka ne parodioituvat teoskokonaisuudessa. *Vainola* on näkemykseni mukaan postmodernistinen romaani, joka leikittelee, jäljittelee ja kääntää nurin muiden lajirepertoaarien elementtejä ja konventioita. Selkeimpänä lajiparodian kohteena on goottilainen kirjallisuus, mutta myös muiden romantiikan ajan romanssien, kosio- ja viettelysromaanin konventioita parodioidaan. *Vainola* parodioi myös dekkaria, joka on saanut vaikutteita niin goottilaisesta kirjallisuudesta kuin myös karnevalistisesta romaanista, jonka piirteitä *Vainola* myös parodioi. Romaania voidaan tulkita jopa menippolaisen satiirin parodiana, mikä perustuu erityisesti erinäisiin lajeihin linkittyvään epäluotettavan kertojan tyyppiin, hullun narrin hahmoon, joka on yhtä aikaa koominen ja traaginen hahmo.

Lajiparodian ohella tutkinkin työssäni, miten narrihahmoa eritellään sen lajikytköksistä ja mitä merkityksiä tällainen hahmo saa. Tarkastelen myös, kuinka tällaisen hahmon kautta parodioidaan psykoanalyysia. Edelleen tutkimukseni osatehtävänä tutkin, kuinka romaanin erilaiset lajipiirteet kietoutuvat toisiinsa, ja kuinka kauhu ja komiikka sulautuvat *Vainolassa* toisiinsa. Aineistoni pohjautuu uusimpaan kotimaiseen kirjallisuuden tutkimukseen, kuten Sari Salinin tutkimukseen *Narri kertojana: Kultaisesta aasista suomalaiseen postmodernismiin* (2008) sekä Jukka Sarjalan 2007 julkaistuun tutkimukseen *Salonkien aaveet: Varhaisin kauhuromantiikka Suomen kirjallisuudessa*.

Avainsanat: lajitutkimus, parodia, postmodernistinen romaani, narrihahmo

## SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO .....	1
1.1 Aiempi tutkimus <i>Vainolasta</i> .....	3
1.2 Tehtävän määrittely .....	5
1.3 Teoreettinen tausta ja keskeiset käsitteet.....	6
2. <i>VAINOLAN LAJIREPERTOAARIEN PARODIA</i> .....	11
2.1 Keskeinen <i>Vainolaa</i> määrittävä genre: postmodernistinen romaani .....	13
2.2 Romantiikan ajan kirjallisuus .....	17
2.2.1 Selkein lajiparodian kohde: goottilainen kirjallisuus .....	18
2.2.2 Romanssien parodia.....	27
2.3 Dekkarikirjallisuus .....	37
2.4 Karnevalistinen ja transgressiivinen kirjallisuus .....	46
2.4.1 Koomisuus ja traagisuus.....	47
2.4.2 Groteski ja subliimi .....	54
3. NARRIUDEN MERKITYS <i>VAINOLAN LAJIREPERTOAAAREISSA</i> .....	61
3.1 Hulluuden elementti parodian ytimessä .....	63
3.1.1 Psykoanalyysin parodioituminen ja paranoian merkitys eri lajirepertoaareissa.....	63
3.1.2 Menippolainen satiiri ja hulluuden ambivalenssi .....	71
3.2 Tragikoominen narri ja ironinen veijari .....	81
4. LOPUKSI.....	92

## LÄHTEET

## 1. JOHDANTO

Tarkastelen tutkielmassani Päivi Alasalmen romaania *Vainolaa* (=V, 1996) historiallisten lajien näkökulmasta. Tunnistan teoksessa hyödynnettyjä historiallisia lajeja ja muita kirjallisia koodeja ja erittelen niiden keskinäisiä suhteita sekä nostan esiin teosta erinäisiin lajeihin kytkevän hullun narrin hahmon. Näkemykseni mukaan Alasalmen *Vainola* on postmodernistinen romaani, joka hyödyntää rakentumisessaan parodisesti erilaisia lajirepertoaareja, kuten goottilaista kirjallisuutta, dekkaria, romanssia ja karnevalistista romaania. Näistä lajirepertoaareista selkeimmäksi lajiparodian kohteeksi nousee goottilainen kirjallisuus, jossa kuvataan pelottavia salaisuuksia, joiden tarkoituksena on herättää lukijassa kauhua muun muassa kerronnankeinojensa, miljöön<sup>1</sup> ja teemansa<sup>2</sup> kautta. Goottilaisessa kirjallisuudessa tapahtumia kerrotaan vihjeiden ja tiedonsirujen avulla, kunnes kummallisia sattumuksia aletaan ratkoa dramaattisin juonenkääntein (Sarjala 2007, 130–131).

Monilajisuus sekä korkean ja matalan kirjallisuuden yhdistely parodian keinoin on tavallista postmodernistiselle romaanille (Ojajärvi 2006, 11–12). Lajirepertoaarit, joita *Vainola* parodioi, ovat viihteellisiä ja niin sanotusti matalaa kirjallisuutta. Hypotekstit<sup>3</sup>, joita *Vainola* parodioi tai joita se siteeraa, ovat taas pääasiassa korkeakirjallisuudeksi luokiteltavissa olevia klassisia teoksia, kuten Aino Kallaksen balladi *Sudenmorsian: Hiidenmaalainen tarina* (1928) ja Uno Kailaan runo ”Talo” (1931, kokoelmasta *Uni ja kuolema*). Parodia tarkoittaa ”jonkin teoksen, kirjailijan tai kokonaisen kirjallisuudenlajin asettamista naurettavaan valoon esimerkiksi tyyliä, sanavalintoja, ajattelutapoja tai rakennetta jäljittelemällä” (Pankakoski 2007, 240). Suorasta jäljittelystä ei kuitenkaan ole kyse, vaan parodiassa sanoma sekoitetaan ja käännetään nurin alkuperäiskohteeseen nähden (Tucker 2002, 2).

---

<sup>1</sup> *Vainolassa* miljöönä toimii goottilaistyyppinen jugendkartano.

<sup>2</sup> Yksi tyypillisistä goottilaisen kirjallisuuden teemoista on insesti (Sarjala 2007, 133), jonka mahdollisuus tulkinnasta riippuen esiintyy myös *Vainolassa*.

<sup>3</sup> Gérard Genette on esittänyt lajiajatteluaan *Introduction à l'architexte* – teoksessaan (1979). Hän esittelee ajatuksen *hypertekstuaalisuudesta*, jossa myöhempi, eli päälle rakentuva *hyperteksti* muuttaa pohjatekstin, *hypotekstin*, elementtejä, muttei välttämättä genren kannalta keskeisiä piirteitä (Lyytikäinen 2005, 14–15).

Romaani kerrotaan kokonaan minäkertojana toimivan Lauran näkökulmasta lukuun ottamatta tekstikappaletta, joka on mahdollisesti hänen ensimmäisen aviomiehensä, kuusissakymmenissä olevan Lauri Vainolan epäsuoraa kerrontaa:

Hellyydelle on hetkensä, mutta elämä on tarkoitettu työlle. Työtä on kaikki, mistä voi hyötyä, tai mistä voi tarjoutua lisää työtä. Työllä ei ole välinearvoa, se on arvo *an sich*. Päivään, joka kuuluu kuherrusviikkoon Venetsiassa, voi tuhlata huomionosoituksia morsiantaan kohtaan, mutta illalla olo on oleva tyhjä ja tympeä. Aamulla herätyskello soi edellistä aamua aiemmin. Rajansa, aikansa, paikkansa kaikella, pienet punaiset minuutit. Sinisiä hetkiä seuraavat valkoiset valheet. (V 12.)

Tekstikappale voidaan tulkita Laurin epäsuoraksi kerronnaksi, koska se on Lauran kielestä poikkeavaa ja siinä viitataan ”morsiameen”. Laura epäilee jatkuvasti Laurilla olevan salaisuuksia, mutta Lauri kieltää säännönmukaisesti Laurin epäilykset. Edellisen tekstikappaleen pohjalta voisi tulkita Laurilla kuitenkin olevan salaisuuksia, mutta vain pieniä, valkoisia sellaisia.

*Vainola* kuvaa 25-vuotiaan Lauran elämää Länsi-Uudellamaalla sijaitsevassa Vainolan kartanossa, jossa alkaa tapahtua outoja asioita. Laura ehtii tuntea Laurin vain muutaman päivän, ennen kuin he avioituvat Venetsiassa ja muuttavat kevättalvella 1996 Laurin kotitalalle Vainolan kartanoon. Laurassa alusta asti kauhua herättänyt kartano on kauhukirjallisuuden miljöön karikatyyri: valtava graniittinen jugendlinna torneineen, kaltereineen ja väkämpäisen peitsen muotoisine takorautasaranoineen sekä ränsistyneine puutarhoineen, jossa kasvit ovat ”kuin hirviöt” (V 7). Kaiken kauheuden lisäksi Laura alkaa epäillä, että Laurin ympärille on kietoutunut synkkien salaisuuksien verkosto. Laura lähtee salapoliisin uteliaisuudella purkamaan mysteerien vyyhtiä uudessa kodissaan, joka katoavine salahuoneineen ja pölyisine ullakoineen saa Lauran suunniltaan pelosta. Aviopari riitelee monesti Lauran epäilyjen takia ja tilanne eskaloituu siihen, että Lauri löytyy kuolleen ullakolta. Murhaako Laura miehensä vai tekeekö tämä itsemurhan? Vai murhaako Janne, Laurin entinen tallipoika ja Lauran uusi tuleva aviomies, Laurin? Ja onko Lauri Lauran isä,

kuten Janne Lauralle vihjailee (V 241–242). Teos ei anna vastausta mihinkään näistä kysymyksistä, vaan tapahtumat jäävät lukijan tulkinnan varaan. Entä yrittääkö Janne todella myrkyttää Lauran saadakseen hänen rahansa? Loppu jää avoimeksi Lauran kohtalon suhteen, mutta paljastaa Jannen mahdollisesti Lauran veljeksi (V 252).

Esittelen alaluvuissa 1.1–1.3 aiempaa *Vainolasta* tehtyä tutkimusta sekä omat teoreettiset ja metodiset lähtökohtani. Luvussa 2 erittelen eri lajirepertoaarien parodiaa. Luvussa 3 nostan esiin *Vainolan* menippolaisen satiirin elementtejä. Menippolaiseen satiiriin kytkeminen *Vainolan* parodioituviin lajirepertoaareihin tapahtuu pääsääntöisesti narrihahmon sekä hulluuden aiheissa. Kyseessä on myös tutkimaton lajikytkös, joten olen erottanut sen omaan lukuunsa. *Lopuksi*-luvussa esitän keskeiset tutkimustulokseni.

### 1.1 Aiempi tutkimus *Vainolasta*

Päivi Alasalmen tuotantoon kuuluu *Vainolan*<sup>4</sup> lisäksi kymmenen romaania.<sup>5</sup> Teoksista on olemassa yksittäisiä tutkimuksia, kuten Maiju Putkosen 2009 vuonna Helsingissä valmistunut pro gradu-tutkimus: ”’Pyhä yleisviha’. Ihmissusi ja vieraanpelko Päivi Alasalmen teoksessa *Metsäläiset*”. Lisäksi 1997 Jyväskylän yliopistossa valmistuneessa Laura Kuitusen pro gradussa ”1980-luku ja sen murros viiden suomalaisen naiskirjailijan romaanien tematiikassa ja kerronnassa” on yhtenä kohdeteoksena Päivi Alasalmen *Saana*. *Vainola* on mainittu muutamissa tutkimuksissa lyhyesti. Esimerkiksi Päivi Lappalainen on todennut *Vainolasta* seuraavaa:

Niin gotiikkaa, romanssia kuin dekkariakin hyödyntävä Alasalmen *Vainola* eroaa edellisistä [romaneista] siinä, että se ilmentää kaikkein parhaiten postmodernia lajien ”saastumista”, jossa aiempien tekstien ”uusiokäytössä” hyödynnetään parodiaa, pastissia, sitationismia,

---

<sup>4</sup> *Vainola* on Alasalmen viides romaani, joka oli ilmestyessään myös Finlandia-palkintoehdokkaana, mutta voiton vei Irja Ranen *Naurava Neitsyt* (Suomen kirjasaatiö 2.12.11).

<sup>5</sup> Alasalmen esikoisteos *Saana* ilmestyi vuonna 1988 ja tuorein romaani *Joenjoen laulu* on ilmestynyt vuonna 2013. Romaanien lisäksi Alasalmi on kirjoittanut novelleja, tietokirjoja ja lastenkirjoja.

alkuperäisen ja kopion asettamista rinnakkain, monitulkintaisten tekijä-verkoston luomista jne. Niinpä romaania voisi pitää yhtenä harvoina omasta tekstuaalisuudestaan tietoisien postmodernin dekkarin edustajana meillä, jos sitä nyt dekkarina halutaan lukea. (Lappalainen 2002, 130.)

Lappalaisen näkemys vastaa omaani siinä mielessä, että analysoin *Vainolaa* nimenomaan postmodernistisena romaanina, joka hyödyntää goottilaisen kirjallisuuden, romanssin ja dekkarin lajirepertoarien konventioita. Lajirepertoareja on nähdäkseni kuitenkin laajemmin, sillä lajiyhteyksiä voidaan nähdä lisäksi muun muassa karnevalistiseen kirjallisuuteen.

Pääasiassa *Vainolasta* tehty tutkimus koostuu kuitenkin kahdesta pro gradu-tutkimuksesta. Ensimmäinen on Turussa 1999 valmistunut ”Goottilainen maailma Päivi Alasalmen romaanissa *Vainola*.”. Tämä Karoliina Lehmusvirran tutkimus käsittelee *Vainolan* yhtymäkohtia goottilaisen tradition elementteihin (Lehmusvirta 1999, 5), mutta esimerkiksi parodia ja ironia goottilaisuuden ilmentäjinä eivät työssä korostu, vaan hän keskittyy lähinnä liittämään *Vainolan* intertekstuaalisesti osaksi muuta goottilaista kirjallisuusperinnettä ja Alasalmen aiempaa tuotantoa. Lehmusvirta kiinnittää runsaasti huomiota myös teoksen aikanaan saamaan vastaanottoon ja kritiikkiin (mt, 73–84). Lehmusvirran pro gradussa tutkitaan lisäksi protagonistin hulluutta goottilaisen kirjallisuuden kontekstissa sekä Michel Foucaultin ajatuksiin (mt, 43–48, 54, 61) että R.D. Laingin eksistentiaalipsykologiseen tutkimukseen peilaten (mt, 50 – 51, 66).

Toinen pro gradu-tutkimus on Susanna Linnan ”Lady *Vainolan* uudet vaatteet: naisesitysten intertekstuaalisuus, ironia ja parodia Päivi Alasalmen romaanissa *Vainola*” (Helsinki, 2001). Linnan tutkimuskysymykset koskevat protagonistin identiteettiä, *Vainolan* intertekstuaalisuutta, parodiaa ja ironiaa, sekä *Vainolaa* postmodernistisena romaanina (Linna 2001, 9). Linna osoittaa *Vainolan* yhteyksiä tavallani eri lajeihin: postmodernistiseen romaaniin, goottilaiseen kauhuromantiikkaan, salapoliisitarinaan ja romanttiseen viihdekertomukseen (mt, 6). Linna ei kuitenkaan kiinnitä huomiota *Vainolan* menippolaisen satiirin piirteisiin, jotka ilmenevät erityisesti narrisahmon, epäluotettavan kertojan ja hulluuden aiheissa. *Vainolan* yhteyden karnevalistiseen kirjallisuuteen hän taas mainitsee vain lyhyesti ja operoi genreä lähinnä groteskin tyylin kautta (Linna 2001, 116). Linnan tutkimuksen näkökulmana toimii naisesitys: sen osoittaminen, miten

romaani kritisoi naisten asemaa patriarkaatissa yhteiskunnassa. Naisen ja miehen välistä valtasuhdetta voi kuitenkin pitää vain yhtenä teoksen elementtinä, ja sen rinnalle voi nostaa esimerkiksi koomisuuden ja traagisuuden vastakkainasettelut. Linnan tutkimus on kuitenkin yksi lähteeni: kritisoin joitakin Linnan tulkintoja ja kehitän eteenpäin hänen eräitä analyysejään.

Molemmissa aiemmissa pro graduissa on jo laajasti tutkittu *Vainolan* selkeimpien intertekstien, kuten Jean Rhysin *Wide Sargasso Sea'n* (1966, suom. *Siintää Sargassomeri*, 1968), Charlotte Brontën *Jane Eyren* (1847, suom. *Kotiopettajattaren romaani*, 1973) ja Daphne duMaurierin *Rebecan* (1938, suom. *Rebekka* 1938) välisiä yhteyksiä. Niinpä jätän omassa tutkimuksessani näiden intertekstuaalisten suhteiden tutkimuksen vähemmälle keskittyen osoittamaan pääasiallisesti uusia, tutkimattomia hypotekstejä kuten Aino Kallaksen *Sudenmorsiamen* ja Leena Lehtolaisen *Maria Kallio*-romaaneja. Työni syventää ja laajentaa *Vainolasta* aiemmin tehtyä tutkimusta, sekä osoittaa romaanin uusia lajiyhteyksiä esimerkiksi menippolaiseen satiiriin.

## 1.2 Tehtävän määrittely

Työni keskeinen tehtävä on osoittaa romaaniin kytkeytyviä eri lajien elementtejä, jotka parodioituvat ja pohtia, millaisia merkityksiä elementit saavat toisen lajin kontekstissa. Parodisilla elementeillä tarkoitan tiettyyn lajiin kuuluvia traditionaalisia henkilöahmoja, teemoja, miljöitä ja juonenkänteitä. Kysyn keskeisenä tutkimuskysymyksenäni, mitä lajirepertoareja *Vainolasta* on löydettävissä ja miten ne parodioituvat teoskokonaisuudessa.

Postmodernistisen kirjallisuuden, johon *Vainola* siis näkemykseni mukaan lukeutuu, konventioihin kuuluu epäluotettava kertoja (Salin 2002, 37). Monika Fludernik'n (1999, 76–77) mukaan yksi epäluotettavan kertojan tyypeistä on hullu<sup>6</sup> narri. Narri on kirjallisuuden henkilöahmo, joka voidaan pääasiassa liittää karnevalistiseen kirjallisuusperinteeseen, joka taas on polveutunut

---

<sup>6</sup> Hulluus on kiinnosta elementti, sillä se kuuluu paitsi goottilaiseen kirjallisuuteen myös karnevalistisen kirjallisuuden perinteisiin konventioihin (Sarjala 2007, 158; Salin 2008, 28) ja se saa eri lajirepertoareissa eri merkityksiä. Hulluuden teemalla on myös satiirisia tarkoitteita, nimittäin sen kautta parodioidaan jopa psykoanalyysia.



komediasta (Salin 2008, 31). Toisaalta narrihahmoja esiintyy myös muissa kirjallisuudenlajeissa kuin karnevalistisessa kirjallisuudessa, kuten esimerkiksi renessanssin ajan kirjallisuudessa (Salin 2008, 29) ja niin sanotut hylkiönarrit, jotka ovat traagisia, katkeria ja turhautuneita henkilöhahmoja mutta joiden tarinaan voi kuulua koomisuuttakin, ovat erityisesti moderneja henkilöhahmoja (Salin 2008, 139, 163, 258). Sari Salin (2008, 29) on Michel Foucault'n näkemyksiin pohjautuen esittänyt, että kulttuurihistoriallisesti narrit liitettiin keskiajalla hulluihin, joihin suhtauduttiin huvittavina näyttelyesineinä. Narrin tehtävä ei kuitenkaan ole olla vain huoleton ja koominen hahmo, vaan narrihahmoissa on traagisempikin puoli (mt, 18): Narriuden ja kuoleman yhdistäminen on toistuva teema (Alho 1988, 154) sillä ”[n]arri on erottamaton osa juhlaa, joka päättyy toisinaan tappamiseen ja uhraamiseen, ja uhrattavana syntipukkina on usein narri itse. Syntipukki on yhtä aikaa rikollinen ja pyhä”. (Salin 2008, 18.) Tutkin työssäni lajiparodian ohella, miten tällaista narrihahmoa eritellään sen lajikytköksistä ja mitä merkityksiä tällainen hahmo saa. Tutkin myös, kuinka tällaisen hahmon kautta parodioidaan psykoanalyysia.

Lisäksi tutkimukseni yksi osatehtävä on osoittaa, kuinka romaanin erilaiset lajipiirteet, kuten aiheet, teemat, henkilöhahmot ja juonenkulut, kietoutuvat toisiinsa varsin kiehtovalla ja kompleksisella tavalla antaen lajinäkökulmasta riippuen piirteille erilaisia tulkinnanmahdollisuuksia ja merkityksiä, ja kuinka nämä merkitykset parodioituvat genrestä riippumatta. Edelleen osakysymyksenä kysyn myös, miten kauhu ja komiikka sulautuvat *Vainolassa* toisiinsa.

### 1.3 Teoreettinen tausta ja keskeiset käsitteet

Kotimaisessa kirjallisuudentutkimuksessa vakiintunut lajijäsennysperiaate<sup>7</sup>, johon omakin työni teoreettisesti nojautuu, on esitetty Alastair Fowlerin teoksessa *Kinds of Literature* (1982). Pirjo Lyytikäinen on esitellyt Fowlerin teoriaa artikkelissaan: ”Lajit ja kansallisen kirjoittaminen”, Riikka Rossi taas artikkelissaan: ”Vaaralla ja Elsa naturalistisina romaaneina. Laji arkkitekstuaalisena

---

<sup>7</sup> Lajiteorioita on kritisoitu sillä, että teosten genren määrittäminen on mahdotonta määrittää nykykirjallisuudessa, sillä lajit ovat niin sekoittuneita keskenään (Lyytikäinen 2005, 11). Toisaalta tämän sekoittumisen tutkiminen juuri tuottaa lajitulkinnan (mp) ja lajipiirteisiin tutustuminen auttaa lukijaa ymmärtämään teosta (Isomaa 2009, 19).

mallina”<sup>8</sup>, kuten myös Saija Isomaa väitöskirjassaan: *Heräämisten poetiikkaa. Lajeja ja intertekstejä Arvid Järnefeltin romaaneissa Isänmaa, Maaemon lapsia ja Veneh’ojalaiset*. Esittelen tutkimuksessani heidän kautta Fowlerin teorian.

Fowler jakaa lajit neljään tasoon: historialliseen lajiin (*kind*), alalajiin, tyyllilajiin eli moodiin (*mode*) ja rakennetyyppiin, jotka ovat puhtaasti formaalisia ja niitä ovat esimerkiksi luettelot ja liitteet. (Lyytikäinen 2005, 16, 17, 210.) Historiallinen laji määrittyy nimensä mukaisesti historiastaan käsin (Lyytikäinen 2005, 16) sekä sisällöllisin ja muodollisin perustein (Isomaa 2009, 13). Tämä tarkoittaa sitä, että historiallinen laji rakentuu tietyllä tavalla esimerkiksi lukuihin tai säkeistöihin ja käyttää tiettyjä sisällöllisiä, kuten aiheita ja henkilöihahmoja koskevia, piirteitä (mt, 16). Tyypillisiä historiallisia lajeja ovat muun muassa komedia, tragedia ja romaani. Kirjallisuutta on lajitutkimuksessa perinteisesti hahmotettu juuri historiallisen lajin kautta. (Mt, 13.) Tässä työssä hahmotan romaanin ohella historiallisiksi lajeiksi karnevalistisen sekä transgressiivisen kirjallisuuden<sup>9</sup>, joka toimii karnevalismin vastapoolina (Lyytikäinen 2004, 18) sekä menippolaisen satiirin, joka on ”parodisen ja karnevalistisen romaanin edeltäjälajeja ja romaanin historiaan laajalti vaikuttanut antiikista peräisin oleva laji” (mt, 189).

Fowler on luonut lajikäsitemallinsa Wittgensteinin filosofiasta peräisin olevan *perheyhtäläisyyden* käsitteen avulla (Rossi 2005, 114). Perheyhtäläinen lajiteoria ei pyri tiukkaan luokitteluun ja lajimäärityksiin, vaan tarkoitus on toimia kirjallisuuden tulkinnan ja kuvaamisen apuvälineenä sallien kirjallisuuden kategorisoinnin eskapistinen luonne (Isomaa 2009, 17). Niinpä Fowler ei käsitäkään lajia luokaksi, jolla olisi jokin pakollinen piirre, vaan muoto- ja sisältöpiirteiden joukkona eli *repertoaarina* tai *tyylilajeina*, josta yksittäinen teos valitsee piirteitä tarpeeksi kuuluakseen tiettyyn historialliseen lajiin (Lyytikäinen 2005, 14, 16–17; Rossi 2005, 114). ”Lajirepertoaariin kuuluu yleensä tietynlainen laajuus, metrinen rakenne (tai sen poissaolo), osien järjestys, esitystapa, aihe, arvot, henkilöihahmot, tyyli ja lukijan tehtävä” (Isomaa 2009, 16). Lajiin kuuluvat teokset voivat kuitenkin olla toisistaan poikkeavia (Lyytikäinen 2005, 14) johtuen lajien

---

<sup>8</sup> Molemmat artikkelit ovat Päivi Koiviston, Pirjo Lyytikäisen ja Jyrki Nummen toimittamassa artikkelikokoelmassa: *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*.

<sup>9</sup> Toisaalta Alasalmen romaani on myös *transgressiivinen*, jolloin puhutaan tyyllilajista.

alueellisista eroista ja paikallisuudesta johtuvista muutoksista (mt, 119). Tässä tutkimuksessa lajirepertoareiksi analysoin postmodernistisen kirjallisuuden, goottilaisen kirjallisuuden ja kosio- ja viettelysromaanin sekä dekkarin. Keskeisenä *Vainolaa* määrittelevänä genrenä pidän postmodernistista romaania, jolle edellä mainitut lajirepertoarit ja historialliset lajit ovat alisteisia.

Tyylilaji kostuu lajirepertoarin sisällöllisistä piirteistä, ja se esiintyy jonkin historiallisen lajin, kuten romaanin, yhteydessä muuntaen sitä paikallisesti tai kattaen koko teoksen (Isomaa 2009, 16.) *Vainolan* yhteydessä tyylilajina on erityisesti satiiri, jonka välineinä toimivat parodia ja ironia. Paikallisesti tyylilajeina esiintyvät groteski ja subliimi, jonka määritän tutkimuksessani paitsi lukijan myös henkilöihahmon esteettisenä kokemuksena.

Alalaji tuo historiallisen lajin repertoaariin vähintään yhden sisällöllisen piirteen (Isomaa 2009, 16). Alalajissa säilyvät päälajin ulkoiset piirteet, mutta uudet sisältöpiirteet erottavat sen toisista alalajeista (Lyytikäinen 2005, 16). Kun tyylilaji vähentää historiallisen lajin piirteitä, alalaji lisää niitä (Isomaa 2009, 16). Esimerkiksi salapoliisiromaanin eli dekkarin alalajeja on runsaasti. Näitä ovat muutamana mainitakseni arvoitusdekkari, kovaksi keitetty dekkari ja naisdekkari.

Kuten johdanto-luvun alussa esitin, parodia tarkoittaa esimerkiksi toisen kirjallisuudenlajin tai teoksen jäljittelyä (Pankakoski 2007, 240). Vakavasta imitoinnista ei kuitenkaan ole kyse, sillä hypotekstin sisältö käännetään hypertekstissä ylösalaisin ironisin keinoin (Tucker 2002, 2–3; Hutcheon 1985, 31, 34). Ironia on siis parodian väline. Ironialla tarkoitetaan väljästi määriteltynä ristiriitaa kahden kohteen välillä (Pankakoski 2007, 236–237), esimerkiksi moite esitetään kehuna (Hosiaisuusluoma 2003, 360). Ironia on trooppi, eli esitetty asia on juuri päinvastaista kuin mitä tarkoitetaan, mutta lukija ymmärtää todellisen merkityksen sen kontekstista (Salin 2002, 31). Ironia on sukulaissuhteessa myös esimerkiksi sarkasmiin, joka eroaa ironiasta siten, että sillä on aina kohde (Pankakoski 2007, 237). Voidaan sanoa, että parodia toimii intertekstuaalisesti, *tekstien välillä*, kun taas ironia toimii *intratekstuaalisesti*, tekstin sisällä (Hutcheon 1985, 64). Sari Salin (2008, 118) on Seymour Chatmaniin nojaten esittänyt, että kerronnallisella tasolla ironian merkkejä ovat kertojan epäluotettavuus tai ristiriitaisuus. *Vainolassa* ironia syntyy kuitenkin tekstin sisäisten ristiriitojen kautta. Lukija tulkitsee ristiriidan ”todellisen” ja Lauran oletettaman maailman välillä,

mikä kyseenalaistaa Lauran luotettavuutta kertojana. Kertoja on myös sisäisesti ristiriitainen, mistä on osoituksena teoksen tekstuaaliset ristiriitaisuudet ja näin kertojan näkemykset ovat ristiriidassa myös sisäistekijän kanssa.

Parodian päämääränä on osoittaa tekstien välisiä suhteita, mutta sillä voi olla myös kriittisiä ja satiirisia tavoitteita (Pankakoski 2007, 240; Hutcheon 1985, 43, 54). Parodiaa ja ironiaa onkin pidetty satiirikoiden ”poliittisina aseina” (Hutcheon 1988, 210). Satiiri on laji, jonka aiheisiin kuuluu todellisuuden ja ihanteiden eroavaisuudet ja ihmiskunnan paheiden ja epäkohtien kritisointi (Kivistö 2007, 9). Sen kohteena on henkilö(itä), yhteiskuntaluokka, instituutio, kansa- tai ihmiskunta, ja kriittisyyden sekä pilkan ja aggressiivisen asenteen ohella satiirissa saatetaan nämä kohteet naurunalaisiksi (Hosiaislouma 2003, 825). Sekä parodia että satiiri ovat kriittisiä, mutta satiirissa kritiikki on negatiivista (Hutcheon 1985, 44).

Satiiri on ironinen laji (Salin 2002, 32–33). Ironia trooppina onkin sekä parodian että satiirin toiminnossa keskeistä (Hutcheon 1985, 52) ja näin ironia, parodia ja satiiri linkittyvät kaikki toisiinsa. Ironia liittyy myös romaaniin ja postmoderniin aikakauteen: Milan Kundera on kutsunut romaanin taiteeksi nimenomaan ironiaa, ja Yrjö Hosiaislouman mukaan taas postmodernia aikakautta on nimetty ”kaiken syövyttäväksi ironian aikakaudeksi” (mt, 360). Linda Hutcheon (1988) taas sanoo parodian olevan täydellinen postmodernistinen muoto, sillä sekä postmodernistinen että parodia paradoksaalisesti sekoittavat että haastavat parodioinnin kohteensa. Ne pakottavat myös pohtimaan uudelleen ajatusta alkuperäisyydestä (Hutcheon 1988, 11).

Ironisia embleemejä<sup>10</sup> ovat muun muassa naamiot (Salin 2002, 29) ja hulluus (Alho 1988, 146). Vainolan naamiaisissa piiloudutaan konkreettisesti naamioiden taakse, (V 121) mutta symbolisella tasolla naamiot voidaan tulkita henkilöihahmojen erilaisina rooleina. Roolit, ristiriitainen ja spontaani käytös taas ironisoivat henkilöihahmoa, jota voidaan pitää myös hulluna. *Hulluus* on yksi työni keskeisimmistä käsitteistä. Kuten totesin alaluvussa 1.2, *hulluus* on yksi epäluotettavan kertojan tyypeistä, ja lisäksi se liittyy karnevalistiseen kulttuuriin ja erasmuslaiseen narrifilosofiaan, jossa viisaan ja hullun roolit sekoitetaan ja rinnastetaan toisiinsa (Salin 2008, 29, 207). Lisäksi

---

<sup>10</sup> Embleemillä tarkoitetaan tässä yhteydessä symbolista artefaktia.

*hulluus*-teemalla leikitellään *Vainolassa*, sillä se nousee esiin niin sanonnoissa kuin Lauran minäkuvassakin: ”En tullut kirkkoherranvirastossa *hullua huraskaammaksi*” (V 87; kursivointi M.H.); ”Mies katsoi minua kuin *mielipuolta*” (V 75; kursivointi M.H.) ja ”Minä jouduin jo *epäilemään omaa järjenjuoksuani*” (V 188; kursivointi M.H.) Lisäksi romaanissa esiintyy erilaisia hulluuden symboleja, kuten naakka<sup>11</sup>.

*Vainolassa* hulluuteen kuuluu narriuden ohella myös todellinen psykologinen sairaus, nimittäin *paranoia*. Paranoia eli paranoidinen skitsofrenia mainitaan *Vainolassa* olevan perinnöllisenä Laurin suvun jäsenissä (V 215) ja Janne viittaa Lauran olevan Laurin ja Ellenin lapsi (V 241–242), jolloin Lauran *olisi mahdollista* myös sairastaa kyseistä sairautta. Paranoia onkin tärkeä osa goottilaisen kirjallisuuden kuvastoa, jolla epävarmuuden ja uhan kuvia rakennetaan (Savolainen 1992, 17). Paranoian teeman kautta goottilaisessa kirjallisuudessa ivataan myös valistuksen ajan järkikeskeisyyttä (Sarjala 2007, 15).

Lopuksi määrittelen vielä yhtä työni kannalta keskeistä narratologian termiä, joka on jo edellä mainittu, nimittäin epäluotettavaa kertojaa, jollaiseksi Alasalmen romaanin minäkertoja Laura voidaan tulkita. Epäluotettava kertoja (*unreliable narrator*) on Wayne C. Boothin vuonna 1961 lanseeraama käsite (Salin 2008, 115). Sillä tarkoitetaan henkilöahmoa, joka on valehtelija joko omasta tahdostaan tai syyntakeettomasti (mt, 92). Jotta kertoja voidaan tulkita epäluotettavaksi, hänen on oltava tietämätön jostakin tarinan kannalta olennaisesta asiasta tai asiasta, josta muut henkilöt tai lukija ovat tietoisia, tai hänen täytyy muistaa väärin tai vääristellä tahallisesti tai tahattomasti tapahtumia (mt, 117).

Naiivisuus tai harhaanjohtettavuus, kuuluvat epäluotettavan kertojan kertomuksen virheellisyyteen, ja voivat johtua mielenhäiriöstä tai kuvastaa vain henkilöahmoa siinä määrin, ettei lukija voi uskoa hänen tarinaansa (Fludernik 1999, 76–77). Toinen tyyppi vääristelee asioita tahallaan, koska hänen näkökulmastaan puuttuu objektiivisuus (mp). Sari Salin on Slomith Rimmon-Kenan’n ajatuksia mukailleen esittänyt, että perinteistä homodiegeettistä, eli minäkerrontaa, voidaan pitää liian kapea-

---

<sup>11</sup> Naakka on yleisesti suomalaisessa kansanperinteessä tulkittu symbolisesti kuoleman ennennäköksi, mutta Alasalmen romaanissa naakan symboli laajenee teoksen sisäisiin tarpeisiin myös hulluuden symboliksi. Tästä lisää alaluvussa 2.3.

alaisena ja subjektiivisena ja sen vuoksi erityisen epäuskottavana (Salin 2002, 37; Hosiaislouma 2003, 210).

Tutkimukseni pohjautuu uusimpaan kotimaiseen kirjallisuuden tutkimukseen. Narrien osalta tutkimukseni lähteenä on pääsääntöisesti Sari Salinin *Narri kertojana: Kultaisesta aasista suomalaiseen postmodernismiin* (2008) esitys, ja goottilaiseen kauhuromantiikkaan pureudun ensisijassa Jukka Sarjalan 2007 julkaistun tutkimuksen *Salonkien aaveet: Varhaisin kauhuromantiikka Suomen kirjallisuudessa* pohjalta. Romanssien parodia nojautuu Lynne Pearcen *Romance Writing. Cultural History of Literature* (2007) ja Pamela Regis'n *A Natural History of the Romance Novel* (2003) –tutkimuksiin. *Vainolan* lajijäsennyksen teoriataustana toimii Koiviston, Lyytikäisen ja Nummen toimittama artikkelikokoelma *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja* (2005) sekä Pirjo Lyytikäisen *Vimman villityt pojat. Aleksis Kiven Seitsemän veljeksien laji* (2004).

Tutkimukseni rakenne etenee keskeisimmästä *Vainolaa* määrittelevästä lajista, eli postmodernistisesta romaanista, kohti uusimpia tutkimuskohteita, eli karnevalistista kirjallisuutta ja menippolaista satiiria parodioituvina lajirepertoareina, sekä protagonistin tutkimusta narrihakmona. Narrihakmon asema on keskeinen tutkittaessa *Vainolan* yhteyksiä erityisesti menippolaiseen satiiriin.

## 2. VAINOLAN LAJIREPERTOARIEN PARODIA

Päivi Alasalmen postmodernistisen romaanin, *Vainolan*, ensisijainen parodian kohde on goottilainen kirjallisuus. Myös muita romanssin lajien, *viettelysromaanin* ja *kosioromaanin*, parodiaa on *Vainolasta* tulkittavissa. Romantiikan ajan romanttiset kirjallisuuslajit on tavattu jakaa goottilaiseen kirjallisuuteen, viettelysromaaniiin (*seduction novel*) ja kosioromaaniin (*courtship novel*) (Pearce 2007, 62). Tässä tutkimuksessa käytän vain viettelys- ja kosioromaanista yhteistermiä *romanssit* erottaakseni sen toisaalta historiallisesta *romantiikan* aikakaudesta mutta myös goottilaisesta kirjallisuudesta. Goottilaisen kirjallisuuden kytköksiä *Vainolaan* on syytä tutkia

muista romansseista erikseen, sillä sen konventiota, kuten aiheita, teemoja ja juonenkulkua, parodioidaan romaanissa laajemmin muihin romansseihin verrattuna. Lajiparodisia suhteita on *Vainolasta* tulkittavissa edellisten lisäksi salapoliisidekkariin, tai tarkemmin sen alalajiin, naisdekkariin sekä veijariromaaniiin ja jopa karnevalistiseen kirjallisuuteen<sup>12</sup> ja menippolaiseen satiiriin. Nämä lajit kietoutuvat kuitenkin toisiinsa: Dekkarikirjallisuus on saanut vaikutteita muusta kirjallisuudesta (Lappalainen 2002, 130). Esimerkiksi goottilaisia aineksia voi löytää Eeva Tenhusen *Kuolema sukupuussa* (1985), Elna Roosin<sup>13</sup> *Mordet i Parkhotellet* (1941) ja Irja Virran *Kuollut kuin kuningatar Anna* (1971) – dekkareista. Karnevalistisia naurukulttuurin piirteitä taas voi löytää esimerkiksi dekkareista, joissa muun muassa väärät johtolangat toimivat karnevalistisen nurinpäin kääntämisen periaatteella (Juutila 1997, 129–130), ja veijariromaaneista (Juutila 1997, 129; Hosiaislouma 2003, 830). Mihail Bahtin on Sari Salinin mukaan esittänyt karnevalistisen naurukulttuurin piiriin lukeutuvaksi myös menippolaisen satiirin (Salini 2005, 238; Salin 2008, 31). Veijariromaani ja romanssi taas ovat lähisukulaisia seikkailuromaanin kattokäsitteelle, jonka alle lukeutuu muun muassa suuri osa westerneistä<sup>14</sup> ja kauhukertomuksista. (Hosiaislouma 2003, 830.)

Parodia kuuluu tyylipiirteenä paitsi postmodernistiseen kirjallisuuteen (Salin 2008, 16) myös goottilaisen kauhuromantiikkaan (Sarjala 2007, 178) ja karnevalistisuuteen (Juutila 1997, 129–130). Pikareskiromaanissa parodian lisäksi satiiri on keskiössä (Pankakoski 2007, 241) kuten dekkarissakin. Molemmat romaanin lajit voivat olla yhteiskuntakriittisiä, ja naisdekkarit myös sukupuoli-ideologisesti kantaottavia (Ovaska 1997, 152). Puhtaassa romanttissa viihderomaanissa ei ole parodiaa eikä satiiria, mutta *Vainolassa* rakkaustarinat parodioituvat. Bahtin on todennut Salinin (2002, 19) mukaan myös menippolaiseen satiiriin kuuluvan parodian.

Aloitin ensimmäisen alaluvun tutkimalla *Vainolaa* postmodernistisena romaanina. Alaluvussa 2.2 tutkin romantiikan ajan kirjallisuuden, goottilaisen kirjallisuuden ja romanssien parodioitumista. 2.3

---

<sup>12</sup> *Vainola* on tulkittavissa karnevalistiseen genreen erityisesti narrinahmon ja nurin päin kääntämisen kulttuurin kautta.

<sup>13</sup> Julkaisi teoksen pseudonyymillä Stephen Roland.

<sup>14</sup> Länkkäreihin eli westerneihin lukeutuu erilaisia ”medioita”, kuten romaaneja, elokuvia, tarinoita, draamoja, radio-ohjelmia ja sarjakuvia (Cawelti 1976, 192).

alaluvussa tutkimuksen kohteeksi nousee yksi dekkarien parodioituminen *Vainolassa*. Viimeisessä alaluvussa 2.4 tutkin *Vainolaa* karnevalistisen ja transgressiivisen kirjallisuuden genrejen kautta ja kiinnitän huomiota myös romaanin koomisiin ja traagisiin piirteisiin sekä groteskiin tyyliin ja subliimin kokemukseen. Kaikissa näissä alaluvuissa pohdin, millaisia yhtymäkohtia lajien tyypillisillä konventioilla on *Vainolaan*, miten ne käännetään nurin, ja mitä merkityksiä parodiset elementit saavat tulkinnan kannalta.

## 2.1 Keskeinen *Vainolaa* määrittävä genre: postmodernistinen romaani

Postmodernistinen teksti on modernin tekstin uudelleenkirjoittamista, sillä postmoderni kyseenalaistaa modernille tavanomaisen individualismin ja suuret kertomukset menettävät merkityksensä. Suurten kertomusten sijaan kerrotaan paikallisia ”minikertomuksia”. (Hosiaislouma 1999, 255.) Lisäksi postmodernistista ja modernia ilmentävät monet vastakkaiset piirteet: kun modernia kuvaa esimerkiksi hierarkia ja selkeä maailmankuvan rakentuminen, postmodernistista kuvaavat sen vastakohtat: anarkia ja maailmankuvan hajoaminen (McHale 1992, 7–8). Postmodernistinen fiktio kuitenkin paradoksaalisesti käyttää hyväkseen ja kääntää nurin sekä realismin että modernin konventioita korostaakseen postmodernistisen merkitystä historiallisena, metafiktiivisenä, kontekstuaalisena, itsereflektiivisenä diskurssina ja rakennelmana (Hutcheon 1988, 53). Transgressiiviset paradoksit ovat tärkeä osa postmodernistista fiktiota (McHale 1992, 118). *Vainola* ei ole maailmankuvansa puolesta tyypillisen postmodernistinen, vaan kertomuksen rakenne on realististyylinen ja eheä. Metafiktiivinen ja itserefleksiivinen rakennelma *Vainola* tosin on, sillä parodian, ironian ja erilaisten sitaattien kautta teos rakentaa intertekstuaalisen verkoston, johon kietoutuu useiden lajirepertoaarien konventioita.

Postmodernistiselle tyypillisiä ominaisuuksia ovat myös monimuotoisuus, ei-kertovuus, ironia, epätarkkuus ja ontologinen epävarmuus (McHale 1992, 7–8). Douwe Fokkema on Koiviston (2005, 181) mukaan todennut, että postmodernistiselle on lisäksi tyypillistä, että erot toden ja fiktion, menneen ja nykyisen sekä relevantin ja irrelevantin välillä hajotetaan. Faktan ja fiktion sekoittuminen näkyy postmodernistisessä useiden vaihtoehtojen maailmoina, joissa ”todellisuus” sekoittuu virtuaalitodellisuuteen (Salin 2008, 16). *Vainolassa* kerronnantasolla faktan ja fiktion



sekoittuminen tapahtuu epäluotettavan kertojan kautta. Sen kautta syntyy myös ontologinen epävarmuus tapahtumille.

Paitsi vaihtoehtoisia maailmoja, postmodernistisessä fiktiossa on myös vaihtoehtoisia loppuja, joilla rikotaan juonellista rakennetta (Koivisto 2005, 181). Postmodernistinen on irtisanoutunut historiasta ja rationaalisuudesta, jolloin sitä leimaa autenttisuuden puute (Hosiaislouma 2003, 729). Historiankirjoitusta voidaan kuitenkin sekoittaa fiktion kanssa (Hosiaislouma 1999, 260), kuten tehdään esimerkiksi Kari Hotakaisen romaanissa *Sydänkohtauksia eli kuinka tehtiin Kummisetä* (1999). Romaanissa *Kummisetä*-elokuvaa tullaan filmaamaan Helsingin Maunulaan, ja Francis Coppolan ja Marlon Brandon filmiryhmään pyrkii kovasti myös työtön, suomalainen laitosmies Raimo Kytöniemi.

*Vainolan* tapahtumat alkavat keväältävesta 1996, mutta aikaskaalaus muuttuu epämääräisemmäksi romaanin lähestyessä loppuaan. Lauran kerrotaan naivan Jannen ”säädyllyksen ajan jälkeen” (V 245) ja heidän kuherruskuukautensa kestokin jää määrittämättömäksi – sen kerrotaan vain venyneen kuukauden suunniteltua pidemmäksi (mp). *Vainolan* ajan kuvaus parodioituu siten, että *Vainolan* eristetty jugendkartano parodioi varhaisen goottilaisen kirjallisuuden keskiaikaista maailmankuvaa, ja utopistinen paratiisisaari Tyynellämerellä taas parodioi romanttisten romaanien tyypillistä miljöötä. Jonkinlaisista vaihtoehtoisista maailmoista voidaan siis siinä mielessä puhua, että nämä miljööt eivät vastaa ”todellista” 1990-luvun maailmaa. *Vainolassa* ei kuitenkaan ole perinteisesti hajonnut tai ”epätodellinen” maailma. Sellaista edustaa esimerkiksi Leena Krohnin niin modernin kuin postmodernistisenkin konventioita hyödyntävä *Tainaron* (1985), jossa on elementtejä normaalista maailmasta, mutta henkilöt ja itse kaupunki ovat kuin sadusta: eksentrisiä ja mahdollittomia. *Tainaron* on alati muuttuva kaupunki, jossa kerrotaan olevan talojen kokoisia kukkasia ja mitä omituisimman näköisiä rakennuksia, joista jotkut kiikkuvat jopa asukkaansa selässä. Itse *tainaron*laiset ovat hyönteisenkaltaisia hahmoja.

Postmodernistiseen ilmiöön kuuluu metafiktiivisyyden ja intertekstuaalisuuden korostuminen kuin myös pinnallisuutta, epäyksilöllisyyttä sekä jäljitelmien ja tyylimukaelmien, eli pastissien, käyttöä, katkelmallisuutta ja kollaaseja sekä kirjallisuuden lajien rajoilla leikittelyä (Hosiaislouma 1999,

255). Vanhoja aineksia kierrätetään usein postmodernistisessä ironisesti tai parodisesti (mt, 256). *Vainola* edustaa postmodernistista ilmiötä selvimmin juuri lajeilla leikitellyn ja erilaisten intertekstiensä kautta. Romaanissa aineksia eri lajeista ja tyyleistä käännetään parodisesti ylösalaisin. Modernissa kirjallisuudessa ironia on tavallisesti hajottavaa (*disjunctive irony*). *Hajottavaan ironiaan* kuuluu maailman sekaisen epävarmuuden hallinta ylä- ja ulkopuolisella ironialla. Paranoia ja moniselitteisyys ovat hajottavan ironian muotoja. Postmodernistisessä kirjallisuudessa ironia on epävarmaa (*suspensive irony*). Ironian läsnäolo maailman kuvauksessa on itsestään selvyys ja sitä ilmaistaan postmodernistisellä asenteella (*postmodern attitude*), jossa kertojan ajatellaan puoliksi vitsailevan, mutta lukija ei voi olla varma mistä. (McHale 1992, 21.) *Vainolassa* Lauran epäluotettavuus ja ironinen kerronta voidaan tulkita tällaisena postmodernina asenteena.

Eri lajien parodinen yhteen sulauttaminen siten, että perinteiset henkilöhahmot ja juonirakenteet hajoavat, on tärkeää postmodernistisessä kirjallisuudessa (Salin 2008, 16). Parodia on täydellinen postmodernistinen muoto, sillä se paradoksaalisesti sekoittaa ja haastaa parodioinnin kohteensa ja pakottaa ajattelemaan ideaa *alkuperästä* ja *alkuperäisyydestä* (Hutcheon 1988, 11). Postmodernistinen parodia on myös yksi tärkeimmistä ilmiöistä, jonka kautta Alasalmen romaani luokitellaan postmodernistiseksi romaaniksi.

Sari Salinin (2008) mukaan ”[e]päluotettava kertoja on voittopuolisesti modernistinen keino, joka murtaa realistista kirjallisuuskäsitystä” (Salin 2008, 20), mutta epäluotettavat kertojat ovat yleisiä myös postmodernistisessä kirjallisuudessa (Salin 2002, 37). Perinteisesti kertomuksella uskotaan löytyvän jokin totuus epäluotettavasta kertojasta huolimatta. Näin ei kuitenkaan aina ole postmodernistisessä kirjallisuudessa, jossa epistemologinen dominantti hylätään (Salin 2008, 134) ja mielenkiinto on Brian McHalen mukaan kohdistunut ontologisiin kysymyksiin (McHale 1987, 9–10), joita postmodernistinen romaani esittää leikittelevällä, aukkoisella ja määrittelemättömällä kerronnalla (Hosiaisuus 2003, 729). Ontologisia kysymyksiä ovat esimerkiksi: ”Mikä maailma tämä on? Mitä sillä tekisin? Mikä minuuksistani tekisi?” (Hosiaisuus 1999, 255). Näissä kysymyksissä kiteytyvät minuuden hajanaisuus tai moninaisuus sekä maailman eriytyneisyys. Ne asettavat myös kokonaisuudessaan maailman ja yksilön epävarmalle pohjalle (McHale 1987, 9–10).

Perinteinen postmodernistinen subjektikäsitte korostaa henkilöahmoa jakautuneena tai hajonneena, kun taas klassinen henkilöahmokaäsite pyrkii esittämään hahmon mahdollisimman eheänä ja muuttumattomana (Salin 2008, 16; Tenkanen 1997, 103). Minuuden fragmentoituminen<sup>15</sup> tapahtuu *Vainolan* kohdalla pääasiallisesti niin sanotussa skitsoanalyttisessä luennassa. Yrjö Hosiainluoma (1999, 260) on esittänyt Gilles Deleuzen ja Felix Guattarin kautta ajatuksen skitsoanalyttisestä lukemisesta ja kirjoittamisesta, jossa ”subjekti on hajoamassa ja tulkintakoodit sekaisin, kuten skitsofreniassa”. Brian McHale (1992) käyttää samanlaisesta lukutavasta termiä *paranoidinen lukutapa*, jolla hän tarkoittaa lukijan tulkitsevan postmodernistista tekstiä etsien esimerkiksi nimien, värien ja paikkojen väliltä vastaavuuksia. ”Oikeassa elämässä” tällainen käytös voitaisiin tulkita vainoharhaisena. (McHale 1992, 82.) Postmodernistiset tekstit olettavat lukijaltaan paranoidista lukutapaa, sillä tällaiset tekstit esittävät paranoidisia tulkintoja tai paranoia voi toimia tekstin teemana (McHale 1992, 171). Käytän tätä paranoidista lukutapaa tulkitessani protagonistin henkilöahmoa hulluna luvussa kolme. Mitään yhtä ja oikeaa lukutapaa postmodernistisille teksteille ei kuitenkaan ole olemassa (Hosiainluoma 1999, 255), vaan tekstiä voi tulkita monesta eri kontekstista. Markku Soikkeli on todennut Voitto Ruohosen sanoin arvovalintojen jäävän 1980–90-lukujen romaaneissa pääasiassa lukijan tehtäväksi (Soikkeli 2002, 23).

Postmodernistiset novellit käsittelevät usein hajonneen subjektin ohella myös seksuaalisuutta ja seksuaalista identiteettiä sekä naisen esittämistapoja (Hutcheon 1988, 160). Nämä aiheet nousevat voimakkaasti esiin myös *Vainolassa*. Seksuaalisuusaiheet ilmenevät inestien mahdollisuuden kautta kuin myös Laurin kierossa asennoitumisessa sukupuoliaktiin: Lauri kieltäytyy useasti harrastamasta seksiä Lauran kanssa (esim. V 34, 60). Sen kerran, kun hän sen tekee, Laura kokee itse lähes raiskanneensa miehensä, vaikka ironisesti toteaa jonkun voineen ”nähdä asian juuri päinvastoin” (V 92). Lisäksi Laurin päiväkirjat kertovat hänen harrastaneen prostituoituja (V 234). Lukija voi havaita naisen esittämistapoja lukemalla romaania feministisellä lukutavalla ja tutkimalla, kuinka diskurssit miehen ja naisen välillä romaanissa esitetään.

---

<sup>15</sup> Minuuden fragmentoituminen *Vainolassa* voidaan nähdä tapahtuvan joko vainoharhaisuuden ja epäluotettavuuden kautta tai protagonistin ristiriitaisuuden ja hänen useiden omaksuttavien rooliensa kautta. Tosin minuuden fragmentoituminen on *Vainolassa* pienimuotoisempaa kuin sellaisissa postmoderneissa romaaneissa, joissa henkilöahmoa ei ole esimerkiksi lainkaan nimetty, hän käyttäytyy joka kerta niin yllättävällä tavalla, ettei lukija voi olla varma, onko hän edes yksi henkilö tai hän kieltää koko olemassaolonsa.

Tavanomaisia aiheita edellä mainittujen lisäksi postmodernistisessä fiktiossa ovat paranoia, televisio ja atomisota, jotka ovat tosin pikemminkin postmodernistisia topoksia (McHale 1992, 15). Topokset ovat ”eräänlaista kirjallista varastotavaraa”, kuten fraaseja, kliseisiä kuvia, metaforia ja allegorisia sanontoja (Suomela 2003, 145). Myös karnevaali on yksi postmodernistinen topos (McHale 1992, 154).

Postmodernistisen teoksen rakenne on tavallisesti helppo tunnistaa, sillä esimerkiksi postmodernistinen romaani voi rikkoa rakennettaan lisäämällä teokseen ”ei-kirjallisia osia”, kuten kuvitusta ja ääninauhoja (Koivisto 2005, 181). *Vainolan* rakenne ei tällaisilla ”ei-kirjallisilla osilla” rikkoudu, vaan se on muodoltaan ehyttä proosaa. Tärkeimmät tekijät, jotka tekevät *Vainolasta* postmodernistisen, ovat parodian kautta syntyvä lajien monikerroksisuus, henkilöhahmon fragmentoituminen sekä menneen ja nykyisen sekoittuminen aika–paikka-suhteessa.

## 2.2 Romantiikan ajan kirjallisuus

Romantiikan aikakausi ajoittuu vuosille 1780–1850 ja se on ollut tapana jakaa varhaisromantiikkaan ja täysromantiikkaan. Suomeen romantiikka rantautui vasta 1840-luvulla ja sitä edustavat muun muassa Axel Gabriel Ingelius ja Zacharias Topelius (Sarjala 2007, 8, 11) sekä J.L. Runeberg.

Romantiikan ajan taiteessa korostetaan esimerkiksi poikkeavia mielentiloja, irrationaalisuutta, tarustoa ja keskiössä on yksilön vapaus (Hosiaisuus 2003, 797), subjektivismi (Hietala 2007, 17) ja hänen tunteensa. Tunteet eivät tarkoita vain rakkautta ja muita positiivisia tunteita (mt, 86), vaan esimerkiksi paikat ja tilat esitellään yksilön kokemusten ja mielentilojen kautta (mt, 21). Tunteiden korostuessa järkeä ja rationalismia vastustetaan (Savolainen 1992, 11). Luontoa, luonnollisuutta ja aitoutta ihailaan (Hietala 2007, 43).

Valistuksen ajan vastustus näkyy erityisesti romantiikan ajan goottilaisessa kirjallisuudessa (Savolainen 1992, 11), jonka synty sijoittuu varhaisromantiikan aikakaudelle (Sarjala 2007, 8). Romantiikan ajan kertomakirjallisuus käsittelee mysteerejä, trillereitä, kauhua, science fictionia ja tietysti rakkausromantiikkaa (Regis 2003, 20).

### 2.2.1 Selkein lajiparodian kohde: goottilainen kirjallisuus

*Vainolassa* selkeimmäksi parodian kohteeksi nousee varhaisempi goottilainen kirjallisuus. Lajin vaikutteet löytyvät paitsi keskiajan kirjallisuudesta myös 1600-luvun ranskalaisista romansseista (Pearce 2007, 62). Goottilaiskirjallisuus kukoisti Englannissa vuosina 1760–1820. Suomeen tämä romanttisen aikakauden laji rantautui vasta 1840-luvulla. (Sarjala 2007, 8.) Ensimmäinen goottilaiseksi luokiteltava teos ilmestyi 1764 Englannissa. Kyseessä on Horace Walpolen *The Castle of Otranto* (suom. *Otranton linna*). (Mt, 10.) Linna- ja kartanomiljööit ovatkin tyypillisiä goottilaiselle kauhukirjallisuudelle (mt, 105) ja toistuvat myös ensimmäisillä suomalaisen gotiikan edustajilla Zachris Topeliuksella<sup>16</sup> ja Axel Gabriel Ingeliuksella<sup>17</sup> (mt, 11). Ingeliuksen *Det gråa slottet* (1851) on hyvin tyylipuhdas goottilaiskauhuromaani, jossa on lajille tyypillisiä elementtejä, kuten kartano salakäytävineen, kuolemaa ja enteitä. Vauhdikkaita juonenkäänteitä ja kaksikin rakkaustarinaa sisältävän kertomus jännitys perustuu ihmisen pahuuteen. (HS.fi Kulttuuri, 2.12.12.) Kaikki edeltävät elementit ovat paikannettavissa myös Alasalmen *Vainolasta*.

Goottilaisuus ei ole sama asia kuin kauhu, vaikka samoja elementtejä jossain määrin löytyykin. Ero näiden välillä on se, että kauhussa pelkoa tuottavat elementit ovat näkyvissä, kun taas gotiikassa pelon tunne luodaan näkymättömällä, varjoleikeillä, uhkaavilla tunteilla, aavistuksilla ja ennustuksilla: ”The Gothic operates as an *effect* of representation rather than as its *object*”. (Hogle 2002, 227.)

---

<sup>16</sup> Kartano miljöö toistuu esimerkiksi Topeliuksen romaanissa *Gröna kammaren i Linnais gård*, 1859 (suom. *Linnaisten kartanon viheriä kamari*).

<sup>17</sup> Perinteinen miljöö näyttäytyy myös Ingeliuksen romaanissa *Det gråa slottet*, 1851 (suom. *Harmaa linna*).

Perinteisessä goottilaisessa kirjallisuudessa kerronta etenee mahdollisimman hitaasti: menneisyyden saloja ratkotaan ”vihjeiden, tiedonsirpaleiden, kuulopuheiden ja lopulta dramaattisten juonenkäänteiden avulla”. Kauhun tuntua lisäävät tavallisesti pahat aavistukset ja ennustukset. (Mt, 130–131).

Muistan vieläkin kauhunsekaisen tunteeni, kun katsoin auton katoamista tallin uumeniin: siinä oli jotain lopullisen alistuvaa, kuin minulle olisi kuiskattu, ettei kyseistä autoa eikä liioin sen kuljettajaa tulla enää koskaan näkemään (V 8).

Tekstikappaleessa korostuvat paitsi Lauran vilkas mielikuviutus ja liioittelu yksinkertaista auton talliin ajamista kohtaan, myös hänen synkkämielisyytensä ja mahdollinen hulluutensa. Voimakas dramaattisuus, jopa melodramaattisuus, korostuvat päähenkilöhahmossa. Melodramaattisuus on fiktion tyylilaji, joka kuuluu goottilaisuuteen (Hietala 2007, 116; Hogle 2002, 141 – 142). Siinä epätodennäköisiltäkin vaikuttavat juonenkäänteet alkavat vaikuttaa luonnollisilta (Hietala 2007, 116). Laura tuntuu ”ylitulkitsevan” lukijasta normaalilta vaikuttavia tapahtumia pelottavina. Tämä on myös yksi syy, miksi Lauraa voidaan analysoida epäluotettavana kertojana. Goottilaisessa kirjallisuudessa on perinteistä, että salaisuudet vainoavat henkilöitä niin *psykkisesti*, fyysisesti kuin muillakin tavoin kertomuksessa (Hogle 2002, 2; kursivointi M.H). Salaisuuksien säilyttäjäiksi sopivat edellä mainittujen linnojen ja kartanoiden ohella muun muassa, luostarit, maatilat (Sarjala 2007, 105) hautausmaat, tehtaat tai jopa tietokoneen muistit (Hogle 2002, 2).

Alasalmen romaanissa salaisuudet kietoutuvat Laurin menneisyyteen. Salaisuudet ovat kätkeytyneinä Vainolan kartanon ullakolle, puutarhaan, maanalaiseen käytävään, joka myöhemmin mystisesti katoaa, ja maakuoppaan Vainolan metsään. Menneisyyden salat, joita Laura uskoo miehensä häneltä pitävän liittyvät esimerkiksi siihen, että tämä olisi aiemmin ollut naimisissa Ellen-nimisen naisen kanssa ja Ellen on synnyttänyt lapsen, jonka Lauri on väkisin riistänyt Elleniltä. Todisteena Ellenin olemassaolosta Laura pitää esimerkiksi työkaluvarastosta löytämänsä sormusta, jonka sisällä on teksti ”Ellen” (V 99–100). Lauri ei kuitenkaan myönnä Ellenin olleen hänen vaimonsa, vaan epäilee sormuksen kuuluvan jollekin kutsuvieraalleen (V 103). Lauri ei ylipäätään koskaan myönnä Lauran epäilyjä, vaan johdonmukaisesti joko kieltää väitteet tai ei ymmärrä, mistä Laura puhuu. Tämä

puolestaan aiheuttaa ristiriitaa kertojan luotettavuutta kohtaan; Onko mitään salaisuuksia ylipäättään olemassa?<sup>18</sup>

Romaanissa miljöönä toimii Vainolan suvun samanniminen jugendkartano, joka itsessään on Laurasta uhkaava jo hänen nähdessään sen ensimmäistä kertaa (V 5–6). Vainola kuvataan varsin vaikuttavana linnana, jossa on useita torneja, kierreportaita, villiviiniä kiviseinillä, tammioivia, puutarhoja. Se sijaitsee luonnonhelmassa pellon ja metsikön tuntumassa. Lauralla ja Laurilla on käytössään palvelusväkeä. (V 7,12.) Monelle Vainola olisi paratiisi – Lauralle se on vankila, jonka puutarhaa hän tosin yrittää tehdä edenmäiseksi<sup>19</sup>. Hän pelkää menettävänsä siellä järkensä ja kokee muutenkin, ettei ole taloon tervetullut (esim. V 10). Itse Vainolan kartanomiljöö saakin symbolisen aseman Lauran mielen kuvaajana. Karoliina Lehmusvirta on käsitellyt tätä aihetta pro gradu-työssään ”Goottilainen maailma Päivi Alasalmen romaanissa *Vainola*”. Lehmusvirta esittää, että Laura on ajautunut identiteettikriisiin, jota talo ympäristöineen heijastelee. (Lehmusvirta 1999, 67–73.) Esimerkiksi Vainolan puutarha edustaa Lauran julkista puolta, kulissia, jota Laura yrittää ylläpitää (mt, 70) ja ullakko taas hänen alistettua asemaansa ja vankeuttaan (mt, 71). Susanna Linna jatkaa talosymboliikan erittelyä ”Lady Vainolan uudet vaatteet: naisesitysten intertekstuaalisuus, ironia ja parodia Päivi Alasalmen romaanissa *Vainola*” pro gradu-tutkimuksessaan. Hän täsmentää Lehmusvirran tulkintaa ullakon symboliikasta ja yhdistää sen hulluuteen (Linna 2001, 43). Myös kaappi ja ikkuna saavat yksittäisinä artefakteina Linnan tulkinnassa symbolisen arvon: kaappi ahdistuksen ilmentäjä, ikkuna kuoleman (mp).

Psykoanalyttisessa tulkinnassahan talo on perinteisesti nähty minuuden symbolina, joten edellisiä tulkintoja voisi laajentaa koko Vainolan kartanon symboloitumiseen ”pienoislaurana”: ullakko edustaa aivoja, jotka ovat mielisairauden turmelemat<sup>20</sup>, kylmät, liian suuret asuinkerrokset

---

<sup>18</sup> Joitakin perusteita Ellenin olemassaololle löytyy, kuten valokuva, jonka takana lukee: ”Elleniltä” (V 160). Adessiivimuoto paljastaa kuvan antajaksi jonkun Ellenin, muttei suoranaisesti osoita kuvan naisen olevan hän.

<sup>19</sup> Raamatullisessa tulkintakontekstissa luomiskertomus osoittautuu yhdeksi *Vainolan* parodioituvista hypoteksteistä täydellisine puutarhoineen, käärmeineen ja pahuuden ja kieroilun teemoineen.

<sup>20</sup> Tästä tarkemmin luvussa 3.

symboloivat kenties Lauran levottomuutta ja maanalaiset salahuoneet SM-tavaroineen edustavat Lauran libidoa ja tyydyttämättömiä haluja. Laura tosin näkee SM-tavaroita sisältävän huoneen nimenomaan Laurin ”mielen kuva[na]” (V 202). Tulkinnallisesti voidaan ajatella kommentin olevan parodinen: Laura projisoi<sup>21</sup> itsensä Lauriin tai karnevalistisen periaatteen mukaan ”herran ja orjan” suhde on käännetty nurinpäin. Kolmijaon ullakosta, asuinkerroksista ja maanalaisista huoneista voi myös analysoida freudilaisen ihmiskäsityksen kautta siten, että ullakolla Ellenin ylevä kaksoisolento toimii *superegona*<sup>22</sup>, asuinkerrokset toimivat Lauran *egona* ja maanalaiset salahuoneet hänen *id'inä*.

Goottilaisen kirjallisuuden hahmoja kuvattiin tavallisesti hämmästyttävänä, outoina tai silmiinpistävinä (engl. *Uncanny*), kuten Jerrold Hogle on Sigmund Freudin näkemyksiä esittänyt (Hogle 2002, 171). Hogle kuvailee tällaista *uncanny*-hahmoa seuraavasti:

The uncanny is that class of the terrifying which leads back to something long known to us, once very familiar [...] (It's something) that ought to have remained hidden and secret, and yet comes to light. (Hogle 2002, 171; sulut M.H.)

Muita perinteisiä hahmoja goottilaiskirjallisuudessa ovat esimerkiksi roistot ja takaa-ajetut neidot (Savolainen 1992, 10). Naissankarit ovat usein romansseille tyypillisiä melodramaattisia hahmoja, kun taas heidän miehensä ovat aseksuaaleja tai velimäisiä hahmoja (Pearce 2007, 63). *Vainolassa* Lauri voidaan tulkita aseksuaalina (esim. V 60) tai hänen seksuaalista suuntautumistaan voidaan kyseenalaistaa (esim. V 15, 132). Laura kokee kuitenkin tämän miehensä epänormaalin seksivietin

---

<sup>21</sup> Projektiivisessä samastumisessa, projisoinnissa, yksilö siirtää omat vaikeat tunteensa toiseen ihmiseen tai ympäristöönsä, jottei joutuisi itse käsittelemään niitä (Tuunala ja Vuorinen 2001, 149). Projisointi on defenssi- eli puolustusmekanismi, joka on yleensä käytössä paranoidista skitsofreniaa eli paranoiaa sairastavilla, kun sairastunut kieltää omia ajatuksiaan ja tunteitaan siirtäen ne sitten ympäristöönsä. (Nikkola 30.9.10.) Projisointia voi tinki esiintyä defenssinä myös terveillä ihmisillä melko kehnona henkisenä itsesuojelumenetelmänä.

<sup>22</sup> *Superego* on tiedostamaton, omantunnon ja mielihyvän osa-alue, *ego* tarkoittaa ihmisen tiedostettua osaa ja tajuntaa, ja *Id* tarkoittaa alitajuntaa ja sisäisiä synnynnäisiä viettejä (Laura Rätty, 25.11.13).



kautta torjutuksi tulemisen nöyryytystä ja loukkaantumista (esim. V 15). Voidaan nähdä, että Lauri pahoinpitelee henkisesti Lauraa, koska kieltäytyy tyydyttämästä hänen terveitä tarpeitaan. Laura uskoo romaanin lopussa Laurin olevankin hänen isänsä ja Jannen taas hänen veljensä, jolloin inestin aihe parodioi kirjaimellisuudellaan pelkkää ”velimäisyyttä”. Inesti on toisaalta nähty romantiikan erotiikassa korkeimpana rakkausihanteena, mutta goottilainen kirjallisuus rikkoo tämän konvention ja näkee sen edustavan hulluutta (Savolainen 1992, 11–12)<sup>23</sup>. Ylipäätään goottilaisen kirjallisuuden teemat ovat tavallisesti tabu-aiheita, ne koskevat edellä mainitun seksuaalisen tabun ohella muun muassa kielletyksi koettuja tunteita, kuten vihaa ja kostonhimoa sekä hulluutta ja väkivaltaa (Hogle 2002, 191). Nämä teemat toteutuvat *Vainolassa* ainakin mahdollisuuksina, riippuen tulkinnasta<sup>24</sup>.

Edelleen goottilaiskirjallisuudelle tyypillisiä tabu-aiheita: vihaa, kostonhimoa ja väkivaltaa on *Vainolasta* tulkittavissa. Luran viha (esim. V 66) mutta myös pelko, suoranainen paniikki ja kauhu (esim. V 203, 210) Lauria kohtaan kasvavat hetki hetkeltä, kunnes lopulta vihjataan, että Laura tappaa hänet (V 242). Laura ei tosin itse muista hirttäneensä miestänsä ja Janne on se, joka tästä asiasta Lauralle kertoo<sup>25</sup>. Mielenkiintoista tosin on Luran uneliaisuus, joka poikkeaa hänen normaalista temperamentistaan. Onko Janne mahdollisesti huumannut hänet? Myöhemmin Laura joka tapauksessa epäilee, että Janne aikoo myrkyttää hänet, ja romaanin lopussa Laura suunnitteleeekin Jannen tappamista: ”*Minun on ehdittävä ennen häntä...*” (V 252). Peruste, jolla Laura epäilee uuden aviomiehensä aikovan tappaa hänet, on se, että ruoka maistuu karvasmantelilta. Tämä tosin voinee herättää lukijan epäilykset siitä, voiko Laura todella *tietää* Agatha Christien perusteella, miltä arsenikki maistuu ja miksi tyytyväiseltä vaikuttava Janne tappaisi hänet. Syyksi Laura epäilee rahaa, joka sinänsä on mahdollinen motiivi mahdolliselle murhalle, varsinkin, jos Janne tietää Luran siskokseen: Laura kun on aiemmin todennut Jannen vaikuttavan katkeralta

---

<sup>23</sup> Inesti-aihe on klassisen tragedian piirre, joka näyttäytyy muun muassa Elias Lönnrotin *Kalevalassa* (1835) Kullervon tarinassa. Aihe on suosittu perhettä käsiteltäessä myös laajemmin 1990-luvun kirjallisuudessa (Soikkeli 2002, 16) ja saippuaopperoissa kuten *The Bold and the Beautiful* (suom. *Kauniit ja rohkeat*).

<sup>24</sup> Näistä tulkinnoista tarkemmin vihan ja väkivallan osalta alaluvuissa 2.3, 2.4.1 ja hulluudesta luvussa 3.

<sup>25</sup> Tosin Laura säilyy kertojana, joten Jannen ”todellisiin” sanomisiin ei löydy varmuutta.

rikkaiden suhteen (V 251). Lukijan päätettäväksi jää, onko Lauraa todella huijattu ja onko hänen henkensä vaarassa, vai onko Laura vainoharhainen, mutta kumpikaan tulkintatapa ei tekstin kautta palaudu oikeammaksi.

Kauhuromanttisen kirjallisuudenlajin parodiana *Vainola* edustaa parhaiten juoneltaan niin kutsuttua naisgotiikkaa (*female gothic*). Tällaisen gotiikan päähenkilö on yleensä nuori nainen, joka on menettänyt äitinsä (Ovaska 1992, 127) ja joka avioituu itseään iäkkäämmän miehen kanssa (Hietala 2007, 37). Miehestä paljastuu kuitenkin pian salaisuuksien varjostama hämärä puoli, joka rikkoo avio-onnea. Mutta nainen pyrkii selvittämään nuo salat pelastaakseen avioliittonsa, ja klassinen naisgotiikan romaani saakin onnellisen lopun. (Mp.) Onnellinen loppu ei kuitenkaan ole mahdollinen naisgotiikan muodossa, jossa naispäähenkilöhahmo on seksuaalisesti kylmä frigidi (Hogle 2002, 222). *Vainolassa* naispäähenkilöhahmo ei ole frigidi, vaan hänen miehensä Lauri on. Laurin frigidiys ei ole kuitenkaan se seikka, joka vaikuttaa *Vainolan* dramaattiseen ja auki jäävään loppuratkaisuun, mutta se voi tulkinnasta riippuen olla taustalla Lauran henkilöhahmon surumielisyydessä.

Kuten muissakin Alasalmen romaaneissa<sup>26</sup>, myös *Vainolassa* ivataan avioliittoa kääntämällä juonirakenne nurin. Avio-onnea ei koskaan ole ollutkaan, sillä Laura nai Laurin kokeakseen seikkailun tai nähdäkseen ”näytelmän” (esim. V 177, 203), uusi koti saa jo alkumetreillä uhkaavia piirteitä ennen kuin mitään salaisuuksia on edes ounasteltu (V 5–6), ja kun salaisuuksia alkaa ilmaantua, Laura pyrkii paljastamaan ne vain uteliaisuuttaan (esim. V 86). Romaani ei myöskään pääty onnellisesti, vaan dramaattisesti Lauran epäilyihin siitä, että hänen uusi aviomiehensä onkin hänen veljensä, joka aikoo tappaa hänet (V 248–252).

Naisgotiikalla ilmaistiin perinteisesti 1700-luvulla ”naisen asemaa, kokemusta ja pelkoja patriarkaalisessa kulttuurissa ja avioliitossa” (Hietala 2007, 37). *Vainolassa* avioliiton instituutio saa satiirista kritiikkiä parodian keinoin: avioliitot ovat romaanissa hetken mielijohotteita, ja johtavat

---

<sup>26</sup> Jo esikoisteos *Saanasta* (1988) lähtien Alasalmi on kuvannut romaaneissaan väkivaltaisia suhteita ja onnettomia ihmisiä (Päivi Alasalmi, 17.12.12.)

hämmennykseen ja suoranaiseen kuolemanpelkoon. Lauran ja Laurin välisestä keskinäisestä suhteesta välittyy myös sukupuolten välinen valtataistelu. Välillä Lauran tekemät päätökset heijastavat epävarmuutta, kun hän pohtii, kuinka hänen miehensä niihin reagoi. Niinkin pienestä asiasta kuin lehden tilaamisesta hän ikään kuin kysyy miehensä lupaa. Hänen koko olemuksensa on maanitteleva pöydän sivelyineen, ja hän lapsenomaisesti vetoaa tilanteeseensa kirjan kautta:

– Minä taidan tilata lehden, sanoin. [...] – Mitä sinä sillä lehdellä? Emme me niin kauan aikaa asu Suomessa, että sinun kannattaisi tutustua tarkemmin tämän maan politiikkaan. – En minä politiikkaan tutustuisikaan, sanoin ja sivelin välissämme olevan jakarandapöydän pintaa. – Kulttuuriin, ulkomaanuutisiin, yleisönosastokirjoituksiin... [...] – Miksi meidän pitää olla niin eristäytyneitä? Eikö riitä, etten käy missään? Miksei maailma saisi tulla luokseni? Niskavuoren Martta sanoo näytelmässä näin (nykäisin hyllystä Hella Wuolijoen kirjan): - *Kaikki kartanonrouvat pääsevät miestensä mukana Helsinkiin, teattereihin ja kokouksiin. Pääsenkö minä koskaan?* (V 163)

Susanna Linna esittää pro gradu-tutkielmassaan, että ” Laura Auer on kaikkea muuta kuin pelastettavaksi soveltuva tyttörukka. Hän on itsenäinen ja omillaan toimeentuleva” (Linna 2001, 23). Olen eri mieltä tästä tulkinnasta, sillä mielestäni itsenäisyys ironisoituu. Luvan kysyminen niinkin arkipäiväiseen asiaan kuin lehden tilaamiseen kuvastaa Lauran alisteista asemaa suhteessa Lauriin. Sen sijaan, että hän itse vain tilaisi lehden, hän kokee tarvitsevansa miehensä hyväksynnän asiaan. Ironisesti Laura kuitenkin väittää, ettei suinkaan kysynyt lupaa lehden tilaukseen, vaan ainoastaan ”neuvotteli yhteisistä asioista ja raharei’istä” (V 164). Ostaessaan kalliista vaateliikkeistä ”kaiken mikä sattui silmää miellyttämään” (V 42) ei kartanonrouvaa tosin ”rahareiät” huolettaneet. Laura kyllä tekee välillä itsenäisiltä vaikuttavia päätöksiä, mutta pohtii aina miehensä suhtautumista asiaan, kuten päättäessään lähettää lentolippuja ystävilleen *mieheltään lupaa kysymättä* (V 195; kursivointi M.H). Päätökset syntyvät tällöin uhma- tai teini-ikäisen kapinahengessä, kuten seuraavassakin tekstiesimerkissä:

Luodit vain viuhuivat ympärilläni, kun ajattelin, kuinka mieheni mahtaisi olla vihainen, jos tietäisi minun seisottaneen hänen viidensadantonnin koniaan savuisimpien kapakoiden edessä,

joihin vielä kaiken muun hyvän lisäksi olin liian vanha. – Ei voisi vähempää kiinnostaa, sössötin [...] (V 165)

Tekstikatkelmasta tulee mieleen teini-ikäinen tyttö, joka kapinoi isäänsä vastaan: hän tietää, että isä tulee vihaiseksi vääränlaisesta käytöksestä, mutta uhmatakseen tätä nuori väittää, ettei asia voisi häntä vähempää kiinnostaa. Lauran tarkoitus on hakea kapinoinnista voimaa valtataisteluun, jonka olettaa kotona odottavan, mutta: ”Ketään ei näkynyt talossakaan. Makoisasta riidasta ei tullutkaan mitään, vaikka olin jo psyykannut itseni voittajaksi.” (V 165.) Toisaalta ”[I]uodit vain viuhuivat ympärilläni” (V 165) viittaa siihen, kuinka Laura ajattelee elävänsä nyt ”vaarallista elämää”, kun seisottaa hevostaan baarin edessä. Tekstikappale on kuin suoraan länkkäristä, jossa cowboy-tyylisesti pukeutunut sankari hapsutettuine ratsastuslahkeineen ja kaulalle kietaistuine huiveineen saapuu hevosellaan saluunaan itsevarmuutta uhkuen. Perinteinen miljöö westernissä sijoittuu sivilisaation ja luonnon välimaastoon (Cawelti 1976, 193), joten ”tapahtumien näyttämönä voivat olla etäiset, eristäytyneet rajalinnakkeet, karjatilat ja kaukaiset rajakaupungit saluunoineen ja omine vankiloineen” (Tunturisuus.com, 15.12.12.). Yrjö Hosiaislouma on Juhani Niemen sanoin esittänyt lännen sankarilla ja hänen ratsullaan on aivan erityinen suhde, joka on länkkäristä jopa tärkeämpi kuin miehen ja naisen välinen suhde (Hosiaislouma 2003, 543). Tällainen länkkäreistä tuttu hevosen ja sankarin välinen erityinen suhde on myös Lauran ja hänen ratsujensa välillä, sillä Laura tuntee kiintymystä eläimiin (esim. V 44, 76) ja uskoo jakavansa heidän kanssaan jopa yhteisiä ajatuksia:

Kuulin huudot, haistoin eläimet ja ihmiset, lämmittelin linnanpihan nuotion ääressä. Domino alkoi hirtua toisille hevosille, kuin olisi tullut ristirekeltä kotiin. [...] Minulle tuli kiire pois, kun Domino alkoi kopistella eräästä sortuneesta oviaukosta sisään sinne, missä luultavasti oli ollut talli. Päätin, etten puhuisi näistä tuntemuksistani kenellekään mitään, sillä oli täytynyt olla vain mielikuvitusta ja sattumaa, että tunsin jo nämä paikat. *Minun ja Dominon mielikuvitusta.* (V 85–86; kursivointi M.H.)

Laura kokee voimaperäisen näyksi tai harhaksi tulkittavan elämyksen, jossa rauniot heräävät henkiin. Laura kuitenkin tajuaa, että kokemuksen on oltava mielikuvitusta. Ei suinkaan siksi, että kokemus on epätodellinen ja mahdoton, vaan siksi, että sen on oltava ”sattumaa”, että hän tuntee paikan (V 86). Kokemuksen epäluotettavuutta ja ironisuutta lisää se, että Laura seuraa hevosen

liikkeitä ja tekee sen mukaan johtopäätöksiä siitä, että hevonen ajattelee samoin kuin hän: heillä on yhteinen mielikuvitus. Hevosen ja Lauran erityinen suhde rinnastuu myös Laurin puheessa, kun hän rinnastaa Lauran ja hevosen käyttöarvon:

–Tästä lähtien aion viettää entistä enemmän aikaa Vainolassa. En kanssasi, vaan työhuoneessa. Siksi minun on tiedettävä, milloin lähdet ja milloin palaat, *jos minulla sattuisi olemaan sinulle käyttöä.* (V 140; kursivointi M.H.)

– Mikset sinä sitten myynyt Granitnaa? – Ajattelin, että *sillä voisi vielä joskus olla käyttöä.* – Käyttöä? Jonkun pahaa-aavistamattoman ratsastajan tapattamisessako? Mieheni vilkaisi minuun terävästi. –Jollekin naiselle, jonka otan tähän asumaan. Niin kuin sinulle. Jolle se ei ole vihainen. (V 148; kursivointi M.H.)

Granitna on juuri se hevonen, johon Laura eniten ihastuu. Lauri taas pitää kyseistä hevosta ”tappokoneena”, joka ”on pitänyt viedä teuraaksi” (V 32). Koska Laurakin saattanee muuttua ”tappokoneeksi”, hevosen ja protagonistin välille muodostuu symbolinen suhde. Hevoset taas kuuluvat hevos- ja kavioeläimiin, eli samaan heimoon aasien kanssa. ”Aasit ovat narrien<sup>27</sup> symboleja tai narrilla on metaforinen suhde tähän pilkattuun eläimeen” (Salin 2008, 302). Näin hevonen voidaan tulkita Alasalmen romaanissa aasin modernina vastineena ja sitä kautta kenties narriuden symbolina.

Kauhuromanttinen kirjallisuus on alusta alkaen ollut humoristista, ja parodia onkin itse asiassa aina elänyt lajin sisällä (Sarjala 2007, 171, 178). Jukka Sarjala (2007, 178) on osoittanut, ettei goottilaiskauhun ja parodian erottaminen toisistaan ole kovin mielekäästä, koska esimerkiksi romaaniparodiat ovat itsessään myös osa goottilaista kirjallisuutta, eivät vain puhtaita parodisia pilkkajäljitelmiä. *Vainola* on kuitenkin postmodernistinen romaani, josta on havaittavissa useiden historiallisten lajien parodiaa ja samojakin parodisia elementtejä voidaan jäljittää myös muihin kuin goottilaisen kirjallisuuden lajiin. Vastoin Sarjalan näkemystä, mielestäni on tärkeää erottaa parodia eri historiallisista lajeista, koska esimerkiksi juuri goottilaisen lajin sisäinen parodia voi saada

---

<sup>27</sup> Laura on mahdollista tulkita narrihahmoksi. Tästä lisää luvussa 3.

teoskohtaisesti erilaisia merkityksiä. *Vainola* ei myöskään edusta goottilaiskauhua sellaisenaan, parodia syntyy myös siksi, että Alasalmen romaania ei ole kirjoitettu ja julkaistu romantiikan aikakaudella.

### 2.2.2 Romanssien parodia

Veijo Hietalan mukaan ns. uusromantiikka on tehnyt 1980-luvulta lähtien nousuaan ja näkyy kirjallisuudessa vielä vuosituhaten vaihteessakin. Kuitenkin vuosituhaten vaihteen uusromanttinen kirjallisuus ei ole tunteissaan viljellyt niinkään huumoria, vaan pinnalla ovat olleet surun ja traagisuuden tunnot. (Hietala 2007, 34.) Kenties vaikutteita on enemmän romanssin lähisukulaisesta balladista. Molemmat korostavat tunteita ja elämyksiä, mutta balladi on sävytykseltään romanssia dramaattisempi ja traagisempi (Hosiaislouma 2003, 796). *Vainolassa* on romanssin parodiaa, mutta myös intertekstuaalinen linkki balladiin. Lauran allegorisessa kertomuksessa<sup>28</sup> Ailusta ja hänen vaimostaan, jonka demoni Pahakas vie mukanaan veden pohjaan ja muuttaa demoniksi (V 182–184), on parodinen intertekstuaalisuusuhde Aino Kallaksen balladiin *Sudenmorsian: Hiidemaalainen tarina* (1928). *Sudenmorsiamessa* Priidikin vaimo Aalo muuttuu demonin sijaan ihmissudeksi Metsän Hengen, Diabolus Sylvarumin vaikutuksesta. Aalon nimi muistuttaa Ailua, ja Laura muuttikin nimen omaan versioonsa saadakseen nimettyä ”sudenmorsiamensa” Elleksi, jonka nimi viittaa Elleniin. Viimeksi mainitulla nimenmuutoksella Laura halusi testata Laurin reaktiota nimeen saadakseen todisteen siitä, että Ellen on Laurin ex-vaimo. Ailun ja hänen vaimonsa tarinassa, jonka Laura kertoo, viitataan myös susiin:

Hän löysi vaimonsa poron rotkosta. Hän meni koivuun sidotun poron luo, tutki sen ja näki outoja kamppailun jälkiä kaikkialla lumessa. Susi ei koskaan tapa eikä syö kiinni olevaa

---

<sup>28</sup> Allegoriolla tarkoitan tutkimuksessani kertomuksen upotuskertomusta, jonka kertojana Laura toimii, ja jolla on fiktiivisen maailman tasolla syvempi vertauskuvallinen merkitys. Toisaalta Lauran kertomukset voivat olla myös parodisia intertekstejä, jolloin tarinan merkitys voi alleviivata *Vainolan* teemoja ja parodioida sen hypotekstejä. Kyseessä on tällöin tarkemmin ottaen *mise en abyme de l'énoncé* – rakennelma, joka peilaa teoksen teemaa, teesiä tai juonikuvioita (Makkonen 1991, 18). Jatkossa käytän kuitenkin allegoria-termiä sen laajemman merkityksen vuoksi.

poroa, vain irrallaan kulkevan, joten hän alkoi pelätä suden vieneen sen sijaan hänen vaimonsa. Hän ei arvannut, että kyse oli jostain paljon pahemmasta – (V 183)

Ailun vaimoa ei ole kuitenkaan viennyt susi, vaan ”hän [Ailun vaimo, Elle] näki unta, että itse Äijä, Pahakas, tuli hakemaan häntä luokseen, ja koska hänen unensa olivat niin voimakkaita, tuossa pyhässä rotkossa ne toteutuivat” (V 183). Lauran allegorinen kertomus *Sudenmorsiamesta* on juonen kannalta testi hänen miehensä rehellisyydestä, mutta myös kertomuksen kannalta intertekstillä on yhdistäviä teemoja *Vainolaan*. Sekä *Sudenmorsiamessa* että *Vainolassa* käsitellään esimerkiksi naisen vapautta ja kaksoiselämää. Toisaalta Lauran allegorinen kertomus myös yhdistää hänet itsensä ja Ellenin. Hän toteaa, että:

Ailun vaimo oli erilainen alusta asti. Hänen päivänsä eivät alkaneet siitä kun hän heräsi, vaan siitä kun hän nukahti. Hän eli unilleen. Hänen yönsä olivat elävämmät kuin hänen arkirutiinin täyttämät päivänsä kodassa, jossa jokaisen ihmisen ja tavaran paikka oli tarkkaan määrätty. (V 182.)

Laura rinnastaa oman tilanteensa Elleen. Ailun vaimon tapaan Lauran voi tulkita elävän unilleen, tai ainakin unelmilleen. Hän kaipaa elämäänsä jännitystä, naihan hän Laurinkin kokeakseen ”näytelmän” (V 28). Paradoksaalisesti hän kuitenkin kyllästyy nopeasti Vainolan kartanossa, vaikka paikka on täynnä jännittäviä mysteerejä, ja toteaa tuon tuostakin, ettei elämä siellä sovi hänelle, vaan on viedä häneltä järjen (V 104, 168, 202). Laura kokee myös olevansa valvovan silmän alla Vainolassa (esim. V 132), eikä hänen anneta tehdä uuteen kotiinsa muutoksia edes puutarhan suhteen (V 102), sillä ”jokaisen ihmisen ja tavaran paikka o[n] tarkkaan määrätty” (V 182) Laurinkin elämässä. Onnellisimmillaan hän on eläessään sadunomaisessa paratiisisaarella idyllissä (V 246), jota hän ei osaa edes paikantaa kartalta. Siten paikan todellisuus tarinan tasolla voi osoittautua vain Lauran unelmaksi.

Goottilaisuus on Hietalan mukaan traagista (Hietala 2007, 34), mutta siinä korostuvat myös glamour ja tyyli, ja esimerkiksi ruoka näyttölee tässä osaa (mt, 164). Illalliskutsuilla syödään hienostuneesti: alkuruoaksi hanhenmaksapatéta ja artisokanpohjia, pääruoaksi lampaan sisäfilettä ja

kateenkorvaa rosépippuri-hunajakastikkeella ja jälkiruoaksi melonisorbetta kirsikkakastikkeella (V 54–55). Vainolan kartanossa on tietenkin myös oma kokki, joka vastaa Vainolan pakastimen eksoottisten lihojen, kuten kengurun, piikkikampelan, savulampaan, ja alligaattorin valmistuksesta. Ruoka saa kuitenkin irvokkaita, eli groteskeja, piirteitä ja Laura kutsuukin näiden à la carte-tasoisten aterioiden syömistä ”mässäilyksi” (V 100). Kuvatessaan Vainolan pakastimen sisältöä, Laura kutsuu lihoja siellä ”kuolleiksi eläimiksi” ja lisää kuvauksen karkeutta toteamalla, ettei olisi lainkaan ihmetelty, mikäli olisi ”löytänyt sieltä pienen palan ihmistä” (V 178).

Hienosteleva näyttävyyks ulottuu Lauran elämässä ruoan lisäksi vaatteisiin. Vaatteet ovat Dioria, Escadaa, Cartoonia ja Guy Larochea, koska hän tarvitsee vaatteita uuteen rooliinsa, ”kartanonrouvana olemiseen” (V 41). Hänen olemuksensa illalliskutsuilla on dramaattinen: tulipunainen samettipuku rubiinirintaneuloineen ja –hiussolkineen (V 52). Vaatteet ovat romaanissa merkkejä juuri ”näytelmästä”, jollaiseksi Laura elämänsä Vainolassa kokee. Ne ovat kuin rooliasuja, joilla hän pukeutuu joko kartanonrouvaksi, ullakolle suljetuksi hulluksi naiseksi (V 129) tai Elleniksi (V 181). Vaatteet ovat ironisia merkkejä, joilla leimataan Lauran roolien lisäksi myös rahan motiivia romaanissa.

Glamourin ironisesta asemasta siirryn seuraavaksi tutkimaan rakkauden parodioitumista *Vainolassa* kosio- ja viettelysromanssien kautta. Turvaan tässä erityisesti Pamela Regis’n teokseen *A Natural History of the Romance Novel* (2003) ja Lynne Pearsonin tutkimukseen *Romance Writing: Cultural History of Literature* (2007).

Perinteisesti romanssit<sup>29</sup> sisältävät kahdeksan kerronnallista elementtiä. Ensin määritellään yhteiskunta (*definition of society*), joka on aina viallinen. (Regis 2003, 32.) Keskeneräinen tai korruptoitunut yhteiskunta ahdistaa sankaria ja sankaritarta (mt, 31). Sitten sankari ja sankaritar tapaavat (*meeting*) ja heidän välilleen syntyy tunteita (*attraction*). Heidän suhteensa välillä on kuitenkin esteitä (*barrier*), joita on tavallisesti useita ja niitä on ripoteltu pitkin romaania (mt, 14,

---

<sup>29</sup>Tämä koskee myös rakkausromansseja laajemmin, eikä ainoastaan romantiikan ajan kirjallisuuden viettelys- ja kosioromaaneja.



32). Esteet voivat olla kaikkea hammastahnatuubinkorkin laittamisesta paikoilleen aina puolison pahoinpitelyyn saakka (mt, 15). Nämä esteet vaikuttavat lopulta mahdottomilta (*point of ritual death*) suhteen jatkumiselle. Lopulta sankari ja sankaritar kuitenkin tunnustavat tunteensa (*recognition*) ja myöntävät ne toisilleen (*declaration*). Kertomuksen lopussa he saavat toisensa (*betrothal*). (Mt, 14.) Romanssi päättyy onnellisesti, joko lupaukseen avioliitosta tai itse hääjuhlaan (mt, 9).

Lynne Pearce esittää tutkimuksessaan (2007) Janice Radwayn laatiman romanssin juonikaavan, joka on edellistä yksityiskohtaisempi, mutta edustaa periaatteessa samaa kaavaa. Rappeutunut ei varsinaisesti olekaan yhteiskunta, vaan sankarittaren sosiaalinen identiteetti. Sankarittaren asenne sankaria kohtaan on aluksi vihamielinen, sillä aristokraattiseksi kuvailtu sankari suhtautuu ensin kaksimielisesti häneen, minkä sankaritar tulkitsee puhtaasti pelkkänä seksuaalisena mielenkiintona häntä kohtaan. Sankari vastaa sankarittaren suuttumukseen ja kylmyyteen samalla mitalla takaisin ja niinpä näiden kahden tiet eroavat fyysisesti ja/tai psyykkisesti. Sankari päättää kuitenkin vielä kohdella sankaritarta rakastavammin, jolloin sankaritar vastaa tähän lämpimämmin ja tulkitsee uudelleen aiemmat kaksimieliset lähentely-yritykset. Sankari julistaa rakkautensa tai kosii sankaritarta, joka vastaa sankarin tunteisiin kiihkeästi. Näiden käännteiden kautta, sankarittaren saatua itselleen sankarin, sankarittaren identiteetti palautetaan. (Pearce 2007, 13.)

Romanssin teemat symboloivat naisen identiteetin tai ainakin sosiaalisen aseman rappiota, jonka vain avioliitto tai lupaus avioliitosta miehen kanssa voi palauttaa. Juoni esitetään mahdollisimman sentimentaalisenä ja melodramaattisena, mutta järjestys palautetaan avioliiton tai sen lupauksen myötä. Romanssien kritiikeissä onkin korostettu sankarittaren itsenäisyyden ja kykyjen kieltämistä, ja sitä viestiä, jonka romanttiset tekstit myös lukijoilleen antavat avioliitosta onnistumisen mittarina elämässä. (Regis 2003, 11.) *Vainolassa* tämä teema on parodioitu siten, että kumpikaan Lauran avioliitoista ei onnistu, vaikka ne perustuvat eri lähtökohdille, toinen impulsiiviselle sopimusavioliitolle ja toinen rakkausliitolle.

Laura solmii avioliiton Laurin kanssa, jotta hän pääsisi mukaan näytelmään (V 28). Laurahan on aina kiinnostunut siitä, ”minkälaiseen näytelmään [ihmiset hänet] mukanaan vetäisivät” (V 203). He

ovat tunteneet Laurin kanssa vasta muutaman päivän ajan, kun Lauri jo kosii häntä. Laura vastaa myöntävästi ja perustelee valintaansa myös sillä että ”oli kivaa, että minulla oli ihailija” (V 28). Lauran tyyli puhua ironisoi hänet. Lukija joutuu pohtimaan, kiinnostavatko Lauraa enemmän Laurin rahat, vaikka Lauralla ei ole taloudellisia vaikeuksia. Hän on saanut ”varsin mukavan perinnön” (V 41) hänen vanhempiensa kuoltua, mutta elää silti varsin vaatimattomasti, kunnes saa Laurin platinakortin mukaansa vaateostoksille – silloin rahaa kuluu sumeilematta.

Varsinaiseksi syykseen avioitua Laurin kanssa, Laura ilmaisee kuitenkin näytelmän. Hän haluaa elää elämäänsä *näytelmänä*, heittäytyä ”luterilaisella työmoraalilla” (V 41) kartanonrouvan *rooliin*, eikä lähde kaikkien kummallisten tapahtumienkaan jälkeen talosta ”ennen kuin [olisi] nähnyt koko *draaman*” (V 203). Kun Laura toteaa vielä olevansa *kulissi* (V 15), jolla voidaan siis viitata kuvaannollisen merkityksensä ohella myös konkreettisiin lavastuksen rakennelmiin, voidaan huomata *Vainolan* parodioivan sanastollaan myös näytelmäkirjallisuutta. Se ilmentää metafiktiivisesti kirjojen ohella Lauran elämänasennetta, joka ei ole kovin *realistinen*.

Kummalliset tapahtumat, kuten salahuone täynnä SM-tavaroita ja sikiön luurangon löytyminen (V 175, 205) eivät kuitenkaan johda onnettomaan avioliittoon, vaan se, että Laura alusta asti tuntuu etsivän Laurista huonoja tai epäilyttäviä puolia. Heidän suhdettaan leimaa valtataistelu ja vihamielisyys: ”Pilvisen päivän kyräilin miestäni viha sydämessäni [...] Tunsin vain, että jos mieheni vilkaisisi tallin pihalta minua silmiin, lasi välissämme sulaisi vihastani ja valuisi alas kuin laava” (V 142, 143).

Yleensä romanssin alussa esitetään takautuma, jossa sankaritar ja sankari tapaavat ensi kerran. Samalla ensimmäinen konflikti suhteessa yleensä esitetään. (Regis 2003, 31.) *Vainola* noudattaa tätä lajin konventiota, sillä Laura muistelee kohtaamistaan ja nopeaa avioitumistaan Laurin kanssa jo romaanin alkumetreillä. Myös ensimmäinen konflikti esitetään, mutta aukkoisena: heidän häyönään tapahtuu jotakin, joka vaikuttaa heidän suhteeseensa sen loppuun asti (V 31). Tapahtumaa ei kerrata, mutta se tuntuu dramaattiselta: ”sain kokea hänen kanssaan jotain sellaista, mitä on vaikea kuvitella jääneen tapahtumatta ja mitä oli mahdoton unohtaa” (mp). Tämän jälkeen Laura kertoo, että hän kuvitteli saavansa rauhan ja voivansa ”elää tunteiden tyhjiössä ja kuvitella

lopun seikkailusta. [Hän luuli], että kuolleena voisi leikkiä elävää.” (Mp.) Häyön jälkeiset tunnelmat viittaavat johonkin traagiseen tapahtumaan, jonka halusi unohtaa, mutta ei voi. Kenties nämä tapahtumat käynnistävät Lauran epäilysten sarjan miehensä suhteen. Yleensä romaani ei tarjoa epäilyille kattavaa perustetta, vaan ne perustuvat Lauran mielikuvitukselle.

Laura epäilee, että Lauri ehkä katuu avioitumisestaan hänen kanssaan (V 33). Hän myös ihmettelee, miksi Lauri on ylipäättään mennyt hänen kanssaan naimisiin:

Hänen motiivinsa jäivät epäselviksi, mutta ajattelin, ettei hänen puoleltaan ollut kyse suuresta rakkaudesta vaan ehkä tuosta mainitusta PR-puolesta. En uskaltanut kysyä, ettei hän alkaisi pohtia perusteitaan liian tarkasti ja peruisi näytelmää, jonka yllättävyys viehätti minua. (V 28)

Ironisesti Laura korostaa omaa vapauttaan sanomalla, että voi ryhtyä mihin tahansa ”tyhjäänpäiväiseen toimintaan”, koska oli ”maaton ja ihanteeton” (V 36). Näin hän julistaa olevansa jonkinlainen vapauden ideaali. Kuitenkin hän on huolissaan Laurin mahdollisesta halusta perua luvattu avioliitto, mikäli tämä alkaa pohtia liian tarkasti perusteitaan sille. Tämän huolen Laura verhoaa näytelmän viehtymykseen, mutta huoli vaikuttaa enemmän hänen riippuvuudeltaan ja rakkaudenkaipuultaan, vaikkakin hänellä elämä tuntuu olevan näytelmää, joka kiehtoo häntä. Lauran puheessa kuultaa kuitenkin katkeruus, kun hän toteaa: ”Hänen [Laurin] käytöksensä määritteli sen minullekin: olin kulissi. Minuakaan ei rakastettu” (V 15; hakasulut M.H.).

Lauran ja Jannen suhde sen sijaan perustuu intohimolle ja rakkaudelle. Ensikohtaaminenkin saa eroottista latausta:

Katselin miehen kättä, joka siveli tamman niskaa hellästi kuin naisen hiuksia, ja eleen intiimiys sai minun oloni vaikeaksi, kuumottavaksi, kuin mies olisi tieteen tahtoon näyttänyt minulle, mihin hänen kätensä kykenivät, jos halusivat. Jos saivat. [...] – Hei, hän sanoi ja kättelynsä sijasta painoi hitaasti kevyen suudelman huulilleni. (V 48.)

Heidän ensikohtaamisessaan on kuitenkin merkkejä samantyyppisestä sukupuolten välisestä valtataistelusta, jota Lauran ja Laurin välillä on. Jannen käytös on ylimielisen viileää ja se saa Lauran tuntemaan olonsa heikoksi. ”[E]n voinut enää muuta kuin kompastella ulos tallista ja todeta hävinneeni 6–0” (V 48). Laura myös epäilee tuntevansa Jannen jostakin (mp).

Varsinaisen esteen (*barrier*) Lauran ja Jannen suhteelle muodostaa Lauran avioliitto Laurin kanssa. Tämän esteen kaataa Laurin kuolema, jolloin *point of ritual death*, yleensä metaforisesti kuolemaa tarkoittava<sup>30</sup> kohta teoksessa, joka alleviivaa esteen rakastavaisten välillä, toimiikin itse asiassa suhteen pelastajana eli rikkoo esteet. Pamela Regisin mukaan ”rituaalisen kuoleman” huijaaminen – tai *Vainolassa* kuolemaan päätyminen – murtaa paitsi esteet suhteesta, myös vapauttaa sankarittaren. Kun sankaritar avioituu sankarin kanssa esteiden murruttua, se tapahtuu hänen omasta vapaasta tahdostaan. (Mt, 15.) Näin tapahtuu myös *Vainolassa*. Laura ja Janne tunnustavat rakkautensa toisilleen (*declaration*) romanttiseen, melodramaattiseen tyyliin:

Ensiksi hän kertoi rakastuneensa minuun ensi silmäyksellä, jo ennen kuin minä olin häntä nähnytkään. [...] Minä kerroin hänelle, kuinka heikoksi itse olin mennyt heti hänen seurassaan. Millaisen vaikutuksen hänen silmänsä olivat minuun tehneet, ja hän itse. Tämä kaikki oli vastarakastuneiden suloistakin suloisempaa lepertelyä [...] (V 240.)

*Rakkautta ensi silmäyksellä* – tyyppinen romanssi on tavallinen myös komedioissa, joissa sankari on pääosassa, sankaritarta ei tarvitse suostutella avioliittoon vaan ainoastaan vapauttaa hänet sosiaalisista ja vanhempien tuomista rajoituksista (Regis 2003, 57, 34). *Vainolassa* perinteisen *rakkautta ensi silmäyksellä*-romanssin konventiot on käännetty ylösalaisin parodioiden: sankari ei ole se, joka kosii, vaan sankaritar, eikä sankari vapauta sankaritarta miltään sosiaalisilta rajoituksilta. Regis toteaa, että mikäli sankaritar on asetettu kerronnan keskiöön, kertomuksesta tulee yleensä tarina avioliitosta, joka osoittaa naisen valintaa miehensä suhteen (Regis 2003, 15).

---

<sup>30</sup> Esimerkiksi surullisuus, pimeys, epätoivo ja talvi ovat metaforisia ilmentymiä kuolemalle tai sen riskille. Näiden tarkoitus teoksessa on osoittaa suhteen mahdottomuus. (Regis 2003, 14.)

Laura on halunnut naida Jannen rakkaudesta, mutta avioliittoa leimaa myös pakko, kun Janne kertoo Lauralle tämän tappaneen Laurin:

Jos hän olisi saanut minut surmaamaan mieheni tai ainakin uskomaan, että olin tehnyt niin... Sen jälkeen minun olisi ollut *pakko* naida hänet, että salaisuus säilyisi vain meidän välillämme. Salaisuus, jolla hän olisi voinut kiristää minut naimisiin kanssaan, ellen olisi muuten halunnut. Mutta minä halusin. (V 251; kursivointi M.H.)

Jannen ja Luran välinen *rakkautta ensi silmäyksellä*-romanssi alkaa siis kiihkeänä ja sen kliimaksi on matka satumaiselle paratiisisaarelle, jossa he elävät idyllissä täysin vapaina ilman rajoituksia ja sääntöjä (V 245–246). Illuusio kuitenkin särkyä, kun Laura alkaa kaivata tietoja ulkopuolisesta maailmasta, vaikka tietää, että ”tiedot ulkopuolelta ovat hänen onnensa väistämätön surma” (V 246). Näin kuherruskuukausi päättyy ja tuore aviopari palaa takaisin Vainolaan paratiisisaareltaan. Vainolan kartano on siivoton, puutarha keskeneräinen, metsä masentava, maisema pimeä. (V 247.) Ja pahinta on ruoka, joka alkaa maistua karvasmantelille (V 248). Laura miettii: ”Tunsinko häntä [Jannea] ollenkaan?” (V 249, hakasulut M.H.). Laura on jälleen hätköinyt naimisiin tuntematta miestänsä kunnolla. Tosin Pamela Regisin (2003) mukaan erityisesti orpous tekee sankarittaren jokaisesta ihmissuhteesta valinnan, orpous korostaa erityisesti sankarittaren vapautta (Regis 2003, 91). *Vainolassa* orpous korostaa vain Luran yksinäisyyttä. Hän valitteleekin toisinaan yksinäisyyden tuntuvan pahalta (esim. V 154).

Onni Jannen kanssa alkaa murtua pala palalta kohti Luran traagisia epäilyksiä. Kun Laurin kanssa Luran ongelma oli se, ettei Laura saa Lauria fyysisesti, nyt Luran ongelma on se, että hän saa uutta miestänsä, Jannea, *vain* fyysisesti (V 251). Nyt Laura alkaa myös epäillä, että Janne on suunnitellut ja lavastanut kaiken aina prostituoiduista salahuoneisiin ja Laurin kuolemaan saakka. Jannen aikomus on myrkyttää hänet saadakseen Laurin perintörahat ja romaani päättyy Luran toiseen järkyttävään havaintoon:

[M]inä katsoin uutta aviomiestäni syvälle hänen jäänharmaisiin silmiinsä, ja sieltä katsoivat minua minun omat silmäni, Ellenin silmät, *veljeni* silmät – yhtä ahnaina, yhtä kylminä ja yhtä valppaina kuin omanikin (V 252; kursivointi M.H.).

Laura on ensikohtaamisesta alkaen epäillyt tuntevansa Jannen jostakin (V 48) ja lopulta vahva valkoinen arpi hänen käsivarressaan paljastaa hänet Lauran veljeksi (V 252). Lauri oli nimittäin tehnyt Johanin ja Ellenin syntymättömälle lapselle poltinmerkin, ”jotta tunnistaisi tämän koska tahansa, jos lapsi yrittäisi jotenkin kiemurrella hänen lähipiiriinsä” (V 228). Tietysti arpi voisi olla mikä tahansa, mutta silti katsoessaan Jannea silmiin, Laura on nyt näkevinään siellä veljensä.

Pamela Regis’n mukaan romanssi kertoo aina naisen avioliitosta ja kosinnasta (Regis 2003, 22). *Vainolan* protagonistista ehtii avioitua kahdesti, ja avioliitot ovat täysin erilaiset keskenään, mutta kummatkin päätyvät Lauran kauhuun, jolloin ne parodisin keinoin rakentavat yhteiskuntakritiikkiä koko aiempien vuosisatojen pika-avioliittoja sekä Lauran avioliittohistoriaa kohtaan. Myös Ellenin ja Laurin mahdollisesti kuvitteellista avioliittoa leimaa kulissi, sillä Ellen jää toiselle miehelle raskaaksi, minkä vuoksi hän joutuu pelkäämään Lauria ja piilottelemaan tältä (V 216–217). Lopulta Ellen tulee hulluksi ja Lauri vie hänet mielisairaalaan Sveitsiin (V 227). *Järjestetty avioliitto*–juoni etenee tavallisesti niin, että alussa solmittu avioliitto on itsessään este, mutta se murtuu kun rakkaus lopulta astuu liittoon (Regis 2003, 185). Lauran ja Laurin spontaanin avioliiton voi nähdä tällaisena järjestettynä avioliittona, sillä heidän suhteessaan ei ole koskaan rakkautta, mutta häivähdys ystävyyttä on siellä täällä, ja lopussa Lauri saa Lauralta vapautuksen hänen aiemmilta syytöksiltään, joista aiemmin on ollut täysin varma, heidän ”kolmiodraamassaan”:

Oliko Lauri ollut täysin viaton? Yhtä tietämätön *Vainolan* tapahtumista kuin minäkin? Siksikö hänen oli niin helppo teeskennellä tietämätöntä – koska kaikki naiset, kirkumiset ja peruukit olivat Jannen aikaansaannosta? Senhän minä ainakin tiesin, ettei Lauri ollut itse kirjoittanut ”päiväkirjojaan”. (V 250.)

Laura on aiemmin epäillyt lähes kaikkea, mitä Lauri sanoo, vaikka Lauri onkin aina kieltänyt Lauran epäilyt (esim. V 68). Laurin kuoltua, mentyään naimisiin Jannen kanssa ja alettuaan epäillä

uuden aviomiehensä motiiveja heidän liitolle, Laura alkaa pohtia, oliko Lauri sittenkin viaton kaikelle, mistä hän oli tätä syyttänyt (V 249–251). Aiemmin Laura oli myös varma, että Lauri on kirjoittanut prostituoiduista listan tietokoneelle, minkä vuoksi hän tuhoaa koko koneenkin (V 234–235). Lauran mieli muuttuu kuitenkin uusien epäilyjen myötä. Tämäkin on yksi osoitus siitä, kuinka hataralta pohjalta ja vähin todisteaineistoin Laura tekee havaintojaan ja ennen kaikkea syytöksiään.

Pamela Regis'n (2003) mukaan romanssi on aina tarina suhteesta ja avioliitosta, mutta myös vapaudesta ja ilosta (Regis 2003, 207). Nämä toteutuvat vain hetkeksi Lauran ja Jannen välisessä romanssissa. Viihteellinen laji perustuu fantasialle ja paolle todellisuudesta (mt, 116). Janne ja Laura elävätkin hetken kuin unessa paratiisisaarella, mutta satumainen illuusio, epätodellisuus ja liioitteleva melodramaattisuus on viety niin äärimmilleen, että fantasian elementit ja pako todellisuudesta saavat koomisia piirteitä. Heidän romanttisen tarinansa, vapautensa ja ilonsa rikkoo kauhuntäyteinen loppu<sup>31</sup>, kun Laura uskoo Jannen haluavan tappaa hänet ja olevan myös mahdollisesti hänen veljensä. Romanssin lajissa voi Lynne Pearcen (2007, 32) mukaan ollakin sekä koominen että traaginen puoli, ja Northrop Fryekin on Pamela Regisin mukaan huomauttanut, että koomiset kertomukset vaikuttavat lähestyvän traagista kriisiä lopussa (Regis 2003, 35). *Vainola* pilailee romanttisen kirjallisuuden konventioilla kuten avioliiton instituutiolla ja vapauden teemalla, ja esittää liioittelevan todellisuuden pakopaikan idylliparodiassaan.

Voidaan kuitenkin miettiä, onko *Vainola* puhtaasti viettelys- ja/tai kosioromanssiparodia, vaikka *Vainolassa* käännetään nurin niiden perinteisiä juonikuvioita ja teemoja. Ennen kaikkea *Vainola* on goottilaisen kirjallisuuden parodia, sillä huomio on avioliittojen ja suhteiden ohella myös itse talossa, *Vainolan* kartanossa. Talot ovat tärkeitä elementtejä goottilaisessa kirjallisuudessa (Regis 2003, 49), ja *Vainolan* tapauksessa se edustaa symbolisesti myös romaanin päähenkilön sielunmaisemia. Kenties goottilaisromaanin parodian lisäksi *Vainolasta* voitaisiin puhua myös jännitysromanssina, joka on yksi romanssin keskeisimmistä alalajeista. Jännitysromanssissa keskiössä ovat toiminta ja päähenkilöhahmot korostuvat. (Regis 2003, 154.) Sankarit toimivat näissä joko etsivinä tai epäiltyinä (mt, 147). Myös salaisuudet ja kuolema kuuluvat alalajiin (mt,

---

<sup>31</sup> Onnellinen loppu on Pamela Regisin (2003) mukaan romanssin edellytys (22).

154). Tällaiset jännitysromanssit voidaan siis luokitella dekkareiksi ja tätä tulkintaa käsittelenkin seuraavaksi.

### 2.3 Dekkarikirjallisuus

Yksi mahdollinen tapa lukea Alasalmen *Vainolaa* on tulkita sitä salapoliisiromaanin, eli dekkarin, kontekstissa. 1990-luvun dekkarissa näkyy postmodernistisen kirjallisuuden tyypillisiä piirteitä, kuten korkean ja matalan kirjallisuuden sekoittumista, ja dekkari onkin saanut vaikutteita myös muilta lajeilta, erityisesti trilleriltä. Päivi Lappalainen nimeää esimerkkinä dekkarin ja trillerin yhdistymisestä juuri *Vainolan*. (Lappalainen 2002, 130.)

Sen sijaan perinteistä dekkaria on pidetty tavallisesti varsin tiukkarajaisena lajina. Sen on nähty koostuvan tietyistä, toistuvista konventioista, joista yksittäinen kirjailija valitsee osan syntyvään teokseensa. (Hapuli & Matero 1997, 23.) Perinteisesti dekkareissa suljetun yhteisön rauha on rikkoutunut rikoksen myötä (Juutila 1997, 127), jonka looginen ja rationaalinen etsivä on ihannetapauksessa päättelämällä selvittänyt (Hapuli & Matero 1997, 4) siten, että yhteisön rauha ja järjestys ovat jälleen palautuneet (mt, 23). Rikos on tavallisesti murha (Arvas 1997, 266–267). Murhan ratkomisen ohessa konventionaalisen salapoliisiromaanin tehtävä on tehdä jako uhrin ja rikollisen sekä rikollisen ja etsivän välillä (Hapuli & Matero 1997, 4). Etsivän tulee osoittaa, että rikollisen teot johtuvat moraalisisista tai psyykkisistä häiriöistä, eivät yhteiskunnan puutteista (Lappalainen 2002, 134). Toisaalta dekkari, kuten, 1900-luvun lopun feministinen dekkari, on toiminut yhteiskuntakritiikin välineenä (mp).

Salapoliisidekkarilla on useita alalajeja, joita ovat Päivi Lappalaisen mukaan muun muassa arvoitusdekkari ja kovaksikeitetty dekkari. Arvoitusdekkari rakentuu juonellisesti mysteerille, joka pyritään edellä esitettyyn perinteiseen tapaan selvittämään. Kovaksikeitetty dekkari taas kiinnittää huomiota ”etsinnän toimintastrategi[oille]” ja rikollisen moraalin arvioinnille. Toisaalta suomalaisessa 1990-luvun dekkarikirjallisuudessa on huomattavissa eri alalajien rajojen löyhentymistä ja päällekkäisyyttä. (Lappalainen 2002, 127.)



*Vainolassa* on elementtejä juuri arvoitusdekkarista. Arvoitusdekkaria leimaavat ”sujuvat, vaikkakin monesti epäuskottavat juonet ja kunniallisilta näyttävien henkilöiden paljastuminen rosvoiksi ja rietastelijoiksi [...]” (Lehtolainen 1997, 58). *Vainolan* minäkertoja on epäluotettava, vaikka kertookin tarinaansa varsin sujuvasti. Jos taas lukija uskoo kaiken Lauriin liitetyn pahuuden, voidaan todeta, että kunniallisessa asemassa oleva henkilö paljastuu roistoksi ja rietastelijaksi viedessään entiseltä vaimoltaan Elleniltä tämän lapsen, käyttäessään prostituoituja ja mennessään naimisiin tyttärensä Lauran kanssa. Toisaalta taas Lauran roistoudesta, siitä että hän kenties tappaa Laurin, lukija voi antaa armahduksen, mikäli tulkitsee Lauraa mielisairaana ja erityisesti tulkitessaan Lauraa epäluotettavana kertojana.

Dekkareissa rikoksen tai rikollisen nimeäminen ei kuitenkaan ole aina kovin helppoa. Murhaa ei ole välttämättä suoranaisesti tapahtunut, uhri ei ole yksinomaan viaton, rikollinen ei ole täysin paha eikä etsiväkään ole kaikkietävä, vaan erehtyväisempi ja tukea kaipaavampi. (Ovaska 1997, 150–151.) *Vainolaa* koskevat nämä uudenlaisen dekkarin konventiot hyvin, sillä romaanin tapahtumat antavat lukijalle useita tulkintamahdollisuuksia siitä, kuka on rikollinen, kuka uhri ja mitä ”todella” tapahtui. Itse rikos, Laurin kuolema, on arvoitus, jonka selvittäjänä toimii lukija. Maureen T. Reddy onkin Päivi Lappalaisen mukaan todennut, että dekkarissa salapoliisina on usein lukija, sillä ”salapoliisiromaanien yksiääninen kerronta ei useinkaan hyväksy sitä, että tarina on tulkittavissa monin tavoin” (Lappalainen 1997, 223). Tosin dekkareissa on usein useampia ääniä, useampia kertojia, joiden näkökulmasta tarina kerrotaan (Hapuli & Matero 1997, 17). Koska Laura on aukkoisen tarinan ainoa kertoja, lukija joutuu *Vainolassa* astumaan salapoliisin rooliin. Tiina Kairistola (1997, 230–232) kutsuukin naisdekkarin lukijaa, joka pyrkii tekstin vihjeiden perusteella ja naisetsivän elämää tarkkailemalla pääättelemään kertomuksen tapahtumia ”siipeileväksi spioneeriksi”.

Parhaiten dekkarigenren kontekstissa *Vainolaa* kuvaa kuitenkin naisdekkarikirjallisuus. Perinteisesti naisdekkari on määritelty naisten kirjoittamaksi salapoliisikertomukseksi, jonka päähenkilönä toimii nainen (Ovaska 1997, 149). Naisdekkareissa nainen on usein etsivä ja ”toiminnan nai[nen]” (Arvas 1997, 274), joka käyttää rikoksen ratkaisemisessa pääasiallisesti älyään, mutta myös fyysistä voimaa, voidakseen puolustaa itseään tai kostaakseen murhaajalle (mt, 267). Alasalmen romaanin

päähenkilö Laura on etsivänä amatöörietsivä, ei ammattietsivä; hän etsii johtolankoja ja todisteita miehensä Laurin salaisuuksista *etsivän tapaan*. Hän salakuuntelee keskusteluja (esim. V 55), pyrkii onkimaan tietoja ”todistajilta” eli Laurin tuttavilta (esim. V 193) ja käy jopa kylän kirjastossa selvittääkseen miehensä taustoja ja salaisuuksia (V 87), joita uskoo tällä olevan. Maureen T. Reddy on Silja Laineen mukaan todennut, että ”feministisissä dekkareissa rikoksen motiivi on usein salaisuuden säilyttäminen” (Laine 1997, 260). Feministinen dekkari on naisdekkari, joka pyrkii emansipatorisiin päämääriin (Hapuli & Matero 1997, 8) juuri kritisoimalla traditionaalisia sukupuolirooleja (Ovaska 1997, 149) ja purkamalla, laajentamalla ja määrittelemällä uudelleen naiseutta (Hapuli & Matero 1997, 7). Salaisuuden säilyttäminen muodostuu kerronnan kannalta arvoitusrakenteeksi, jossa lukijasta tulee ”etsivä” rikoksen ratkaisussa, edellä mainittu ”siipelevä spioneeri” (Kairistola 1997, 230–232). Juonen kannalta salaisuudet aiheuttavat minäkertojassa sen pelon ja paniikin, joka ajaa hänet lopulta rikoksiin. *Vainolan* rikoksen ratkaisija on myös loppupeleissä lukija, sillä amatöörietsivä Laura nostaa vain esille vihjeitä salaisuuksiin, jotka ajavat häntä pelkoon ja paniikkiin. Lukijan päätös on se, ajautuuko hän lopulta myös rikokseen, mutta ainakin sen suunnitteluun hän pelossaan päätyy.

Naisetsivä on konventionaalisesti orpo (Hapuli & Matero 1997, 14) ja hänen ”uusioperheensä” koostuu ystävien verkostosta (Arvas 1997, 287). Lauralla onkin ystäviä, joille hän soittelee (esim. V 177), mutta tästä huolimatta hän tuntee olonsa yksinäiseksi (V 200). Yksinäisyys ei tosin ole tavallista naisdekkarien naisille, vaikka naisetsivä on perinteisessä naisdekkarissa naimatonkin (Hapuli & Matero 1997, 14). Vastoin tätä perinteistä konventiota, Laura avioituu ja hän on vielä romaanin lopussa raskaana (V 252), mikä varsinkin on naisdekkareissa tavatonta (Tenkanen 1997, 119). Tosin myös Leena Lehtolaisen romaanisarja *Maria Kallion* nimikkohenkilö avioituu ja saa lapsen (Maria Kallio, 18.12.12). Sekä Laura että Maria ovat molemmat myös liikunnallisia, Maria harrastaa yksinäisiä juoksulenkkejä ja on pelannut kouluaikoinaan jalkapalloa (Harju & Loivamaa 2013, 12), kun taas Laura samoilee yksin *Vainolan* metsissä (esim. V 71) ja nauttii ratsastamisesta (esim. V 61–62). Tästä huolimatta molemmat hahmot ovat alkoholiin meneviä (Lehtolainen 1997, 96; esim. V 21, 48, 56–57, 120). Lehtolainen itse on kuvannut Maria Kalliota räväkäksi ja rohkeaksi (Lehtolainen 1997, 96), ja vastaavat piirteet kuten nokkeluus ja uteliaisuus taas kuvaavat Laura Vainolaa (V 127). Myös ulkoisesti heissä on samankaltaisuutta: molemmilla on punaiset hiukset ja vihreät silmät (Lehtolainen 1997, 96; V 160). Erona on se, että Maria Kallio on lyhyehkö (Lehtolainen 1997, 96) ja Laura Vainola sen sijaan on koroissaan ja nutturassaan 193cm (V 182).

Toisaalta Lauran hahmo vilkuttelee myös Carolyn Keenen punatukkaiselle pikkuetsivä Nancy Drew'lle (suom. Paula Drew), joka tunnetaan nuorten *Girl Detective*-kirjasarjoista (suom. *Neiti Etsivä*). Laura jopa viittaa itseensä ”neiti etsivänä” todetessaan, että ”[p]ikku neiti etsivä oli auttamatta joutunut umpikujaan” (V 99). Tämäkin intertekstuaalinen yhteys asettaa Lauran kriittiseen valoon. Edelleen mielenkiintoinen yhteys Maria Kallion ja Nancy Drew'n ohella on se, että Laura on ulkonäöllisesti tekijänsä, Päivi Alasalmen näköinen leuan kuoppaa ja punertavaa tukkaa myöden (V 160). Tässä on kyse tekijän itseironiasta, ja kenties myös kannanotosta tekijyyteen liittyvään keskusteluun.

Yhteistä edelleen Laura Vainolan ja Maria Kallion henkilöhahmoissa on se, että molemmilla hahmoilla on lemmikkikissa (V 138; Toikka 1997, 301). Niin sanotuissa kissadekkareissa, eli dekkarikirjallisuudessa, jossa etsivällä on kissa, on eläimen nimellä (*a cat*) leikittelemällä pystytty englanninkielisessä kirjallisuudessa luomaan intertekstuaalisia suhteita ja erilaisia alluusioita. *Cat*-sanasta on tehty esimerkiksi johdos sanaan *copycat*. (Toikka 1997, 301.) Suomen kielessä kissasana ei taivu moiseen leikittelyyn, mutta kissan merkitys *Vainolassa* on kuitenkin mielenkiintoinen. Lauran lemmikkikissan merkitys voidaan nähdä naisdekkarien lajikonventioiden noudattamisena, mutta se voidaan liittää myös osaksi kohtalokkaan naisen, eli ulkoisesti kauniin mutta sisäisesti paholaismaisen hahmon, kuvastoa (mt, 21; Koivisto 2005, 205). Laura voidaan analysoida tällaisena *femme fatale*-hahmona tai toisaalta hänet voidaan tulkita myös *tart noir*-hahmona, jolla tarkoitetaan postmodernin ajan ”itsetietoisien ja –ironisen” naisten kirjoittaman dekkarilajin päähenkilöhahmoa (Hosiaisuus 2003, 911). *Tart noir*-henkilöhahmo on ”tyrmäävästi pukeutuva uusfeministi”, joka pyörittää miehiä, väärinkäyttää päihkeitä ja jolla on taloudellista kapitaalia (mp). Kuvaus sopii erityisen hyvin YSL:n neulepuserossa ja Diorin roosalla kiiltopunalla huulensa meikanneeseen Lauraan (V 231), joka juo lähes päivittäin alkoholia (esim. V 78, 92, 230) ja nauttii Laurin rahoista. Hän ei petä Lauria heidän avioliittonsa aikana, mutta hänen ja Jannen välillä kipinöi jo ensitapaamisesta lähtien, sillä Janne saa Lauran olon ”vaikeaksi, kuumottavaksi” (V 48), joten jonkinlaisesta kolmiodraamastakin voidaan puhua.

Lemmikkikissan merkitys voidaan nähdä temaattisesti sen kytkeytymisenä Lauran henkilöhahmon kapinaan ja tarpeeseen luoda ero hänen itsensä ja miehensä välille. Laurilla on koiria, joten Laura

hankkii kissan, joka perinteisesti nähdään koiran vastakohtana. Laura ei hanki kissaa seurakseen, vaikka poteekin yksinäisyyttään, vaan ärsyttääkseen miestänsä (V 103). Hän suunnittelee kissan hankkimista huomattessaan, että myyrät ovat räjästäneet puutarhassa (V 99), mutta lopullinen päätös kissan ottamisesta syntyy hänen ja Laurin välisen riidan päätteeksi (V 103). Laura ei ole edes nimennyt lemmikkiään, vaan kutsuu sitä vain ”kissaksi”. Kissan tehtävä talossa on näennäisesti pieneläinten pyydystäminen:

Kissani oli kadonnut jo toisena päivänä talon uumeniin, eikä se nukkunut aina öitään vieressäni, mutta yhä sillä oli tapana kantaa osan runsaasta saaliistaan ylpeänä huoneeseeni [...] Ajattelin, että kissani oli ymmärtänyt tehtävänsä täydellisesti, ja ahkeruudellaan se näytti minulle, että se oli ollut kannattava hankinta. (V 170–171.)

Tulkitsen kissan merkitystä paitsi Lauran protestina miehelleen myös jonkinlaisena Lauran peilikuvana; Kissa on viisas ja itsenäinen, jollainen Laurakin uskoo tai uskottelee olevansa. Lisäksi eläimen käytöksellä on symbolinen suhde tuleviin tapahtumiin. Aluksi kissa on rauhaton, se katoilee talon uumeniin, aivan kuten Laurakin on levoton ja hortoilee pitkin Vainolan kartanoa. Kerran Laura löytää sängystään kissan tappaman naakan. Naakalla on useita symbolisia asemia teoksessa, joista yksi mahdollinen on kuolema<sup>32</sup>. Tällöin naakka ennakoii Laurin kuolemaa, josta Laura on yhden tulkinnan mukaan vastuussa. Laurin kuoleman jälkeen Laura lopetuttaa Laurin koirat, jolloin kissa istuu ”ilkeännäköi[senä]” ja ovelana Lauran sylissä (V 237), mikä tuntuu

---

<sup>32</sup> Toinen mahdollinen tapa tulkita naakan symbolia on nähdä sen edustavan hulluutta. Naakka lentää ikkunaan Lauran ja Laurin illastaessa vieraidensa kanssa. Lintu virkoo, mutta innostaa Lauran kertomaan tarinan hullusta, ullakolle suljetusta naisesta, jonka naakat yrittävät pelastaa, koska luulevat sitä lajitoverikseen. Allegoria viittaa Charlotte Brontë'n *Jane Eyre*'n Antoinette Bertha Rochesteriin. Tarina rinnastaa hullun naisen ja naakan toisiinsa. Lopulta sekä hullu nainen, naakka että Laura rinnastuvat kaikki keskenään, kun Lauran kissa raahaa saalistamansa naakan Lauran sänkyyn: ”Linnusta oli jäljellä enää pää ja jalat ja runsaasti höyheniä ympäri huonettani, mutta yhä sen silmät katsoivat minua kuin ystävää, jonka olisi pitänyt tulla pelastamaan se. Koska se oli meidän ullakkokamariin suljettujen ystävä”. (V 171; kursivointi M.H.)

symboloivan jonkinlaista voittoa Lauran ja Laurin valtataistelussa, kissan vastakohta on tuhottu. Lopuksi kissa kiintyy Janneen:

Minusta oli ihanaa, että hän rakasti kissaani vähintään yhtä paljon kuin minä. Kissa viihtyi hänen rintansa päällä tunteja ja tunteja. Kissa luotti Janneen ja leikkeli hänen lämmössään kalseina syysiltoina, eikä Janne liikahtanutkaan. Ei pettänyt eläimen luottamusta. Eikä minun. (V 247.)

Samalla tavoin kuin kissa, myös Laura on kiintynyt Janneen. Heidän häämatkansa on kuin sadusta. Laura rakastaa Jannea (V 242) ja myös luottaa tähän, kunnes ruoka alkaa maistua karvasmantelille pian sen jälkeen, kun Laura alkaa työstää väitöskirjaansa taas eteenpäin (V 248). Väitöskirjan tekemisellä tuntuu olevan tuhoava vaikutus Lauran mielenterveydelle johtuen kenties siitä, että aihe liittyy Jean Rhysin teoksiin. Laura samastuu lukemiinsa teoksiin, ja koska Rhysin henkilöhahmot ovat masentuneita ja hyväksikäytettyjä alkoholistinaisia, tulee hänestäkin vääjäämättä sellainen.

Kuten edellä erittelin, Laurassa on naisetsivähahmon piirteitä, jotka tukevat *Vainolan* lukeutumista dekkariperinteeseen. Mikä sitten on näiden naisetsivien merkitys ja tarkoitus dekkariperinteessä? Ensinnäkin niiden tehtävä on ollut kyseenalaistaa itse dekkarikirjallisuuden rajoja ja määritelmiä (Hapuli & Matero 1997, 4–5). Toisekseen, naisdekkarit vastustavat naiskuvausta, jossa nainen nähdään passiivisena ja sentimentaalisenä olentona (Arvas 1997, 271), ja siksi nainen esitetäänkin seksuaalisena ja aggressiivisena (Laine 1997, 254). Naisten kohdalla aggressio on kuitenkin yleensä epäsuoraa, eli toisen vahingoittamista siten, ettei tämä kykene vahingoittamaan vahingoittajaa takaisin (Arvas 1997, 269), mutta myös fyysisiä väkivallan keinoja käytetään älyn ohella murhaa ratkottaessa (mt, 267). Syyt fyysiseen väkivaltaan naisdekkarin etsivillä saattavat olla myös itsepuolustus tai kosto (mp).

1900-luvun lopun naisdekkarikirjallisuuteen ilmestyi feministinen dekkari (Lappalainen 2002, 134), joiden juurien Henna Tenkanen on Maureen T. Reddyn ajatuksia mukaillen esittänyt olevan naisten kirjoittamissa goottilaisissa romaaneissa ja sensaatoromaaneissa (Tenkanen 1997, 18.12.12.).

Feministinen dekkari keskittyy ”patriarkaalisen ideologian vastustamiseen ja/tai murtamiseen” (Hapuli & Matero 1997, 8) lisäksi tasa-arvoistamiseen paitsi sukupuolten myös rotujen ja luokkien välillä (Tenkanen 1997, 18.12.12). Tätä kautta kritisoidaan yhteiskunnan valtasuhteita osoittamalla, että suurin osa rikoksista liittyy yhteiskunnan järjestykseen (Lappalainen 2002, 134). Rikokset ovat samalla myös naisten elämää yleisesti koskettavia ja niitä tarkastellaan erityisesti naisnäkökulmasta (Ovaska 1997, 149).

*Vainola* ottaa kantaa naisen asemaan feministisenä dekkarina. Alalajin tehtävänä on parodian ja ironian keinoin kritisoida naisen alistuvaa asemaa miehen maailmassa. Sally R. Muntin mukaan naisen asemaa passiivisena ja alentuvana kritisoidaan naisdekkareissa esimerkiksi naisten tavanomaisen sukupuoliroolin ylittävässä toiminnallisuudessa ja vakiintuneiden stereotyyppien käytössä tavalla, joka viestittää lukijalle niiden kumoutumisesta (Munt 1994, 5–8). *Vainolassa* Laura on näennäisesti aktiivinen ja itsenäinen. Aktiivisuus ja itsenäisyys kuitenkin ironisoituvat hänen sukupuolten välisissä valtataisteluissaan miesten kanssa (esim. V 48, 186) ja erityisesti siinä, että hän ei kuitenkaan pysty elämään ilman miestä, vaan nai molemmat miehensä varsin spontaanista päähänpistosta (V 28, 239). Hän pyrkii siis selviämään patriarkaalista maailmaa, mutta kykenemättömänä siihen, ajautuu ahdistuksen kautta kuolemanpelkoon ja murhaan (V 242) – tai ainakin sen suunnitteluun (V 252). Tämä patriarkaalisesta maailman murtaminen sisältää kuitenkin parodiaa; poistamatta – tappamatta – maailmasta miestä, ei yhteiskuntaa voida muuttaa. ”Naistoimijuuden utooppiset mallit, miehisen auktoriteetin myyttien kyseenalaistaminen ja parodia tyylikeinona ovat[kin] kuuluneet alusta pitäen kumouksellisina strategioina naisdekkaritradiitioon” (Juutila 1997, 126). Dekkarin yksi tehtävä on siis tarjota yhteiskuntakritiikkiä, saada yhteiskunta ”näkemään omia heikkouksiaan” (mt, 152).

Kuten edellä totesin, Laura epäonnistuu selviämään patriarkaatisessa maailmassa. Yksi selviämiskeino naiselle miehen maailmassa on ”nokkela ja sanavalmis puhetyyli, *wisecrack*” (Laine 1997, 249–250). ”*Wisecrack* on yksi kovaksikeitetyn dekkarin leimallisimmista piirteistä<sup>33</sup>, joka

---

<sup>33</sup> Muutoin *Vainola* ei noudattele kovaksikeitetyn dekkarin piirteitä. Esimerkiksi kovaksikeitetyn dekkarin naiset ”eivät ota lakia omiin käsiinsä, eivätkä kuvittele tietävänsä kaikkea” (Arvas 1997, 277). Laura sitä vastoin kuvittelee tietävänsä aina kaiken, mitä on tekeillä (esim. V 55, 187) ja yhden tulkinnan mukaan ottaa myös lain omiin käsiinsä murhatessaan Laurin.

tähtää verbaalisen ylivallan saavuttamiseen puhekumppanista” (mp). Tällainen verbaalinen väkivalta on myös Lauralla käytössään, kun hän ovelasti pyrkii tarinoidensa kautta paljastamaan miehelleen olevansa perillä tämän oletetusta menneisyydestä (esim. V 182–184) ja tätä kautta saamaan yliotteen miehestään heidän välisessä valtataistelussaan. Yleensä ylivallan saavutusyritykset kuitenkin päättyvät Lauran häviöön: Lauri saa aina hiljennettyä Lauran, jolloin Laura kokee ”menettän[eensä] kasvon[sa] (V 184) tai pelkäävänsä Lauria (V 107). Myös Lauri on varsin sanavalmis selitellessään Lauralle, miten asiat hänen näkökulmastaan ovat (esim. V 68–69, 187), mutta hänen tyyliinsä on Lauraa hillitympi ja asiallisempi, eikä se edusta *wisecrackia*. Lauri puhuu aina rauhallisesti ja käyttää niin huoliteltua suomea, että se on lähinnä teennäistä (V 69). Laurin ”sievistelevä” puhetapa kyllä onnistuu usein ärsyttämään Lauraa (esim. V 188), mutta sen tarkoitus ei nähdäkseni ole toimia henkisen väkivallan välineenä.

*Vainola* kuvastaa naisdekkarikirjallisuudessa parhaiten nimenomaan feminististä dekkaria, paitsi henkilöhahmonsa, myös muiden lajille ominaisten konventioiden puolesta. Feministiselle dekkarille on tyypillistä kääntää perinteisiä konventioita ylösalaisin, jolloin esimerkiksi rikokseen tutustutaan uhrin kannalta (Tenkanen 1997, 101). *Vainolassa* varsinainen uhri on Laura. Hän kärsii miehensä kylmyyden, etäisyyden ja pettämisen tuomasta henkisestä väkivallasta (esim. V 15, 234), mahdollisesta Jannen ja Johanin järjestämästä petkutuksesta saada hänen rahansa (V 251) ja eristetyssä yhteisössä asumisesta (V 167). Lauri on tietysti myös uhri, sillä hän menettää henkensä, mutta hänen kuolemansa ei herätä lukijan sympatioita, sillä hänen luonteenlaatunsa jää lopulta lukijalla arvoitukseksi. Laura kertoo Laurin kuolemasta muusta melodramaattisesta tyylistään poiketen varsin uutisenomaisesti: ”Sieltä he sinä huhtikuuisena keskiviikkona kello kolmen aikaan iltapäivällä löysivät mieheni Lauri Elias Vainolan” (V 232), mikä osaltaan vaikuttaa myös lukijan vieraantumiseen Laurista.

Usein 1990-luvun naissankarit ovat eristettyinä suljettuun yhteisöön (Arvas 1997, 292). Suljettu yhteisö *Vainolassa* on kylä, joka muistuttaa keskiaikaista, eristyksissä olevaa paikkaa, jota hallitsee ”Vainolan ruhtinas”, jonka vuoksi kukaan kansalainen ei kuolemanpelossa uskalla puhua. Vainolan kartano kaltereineen kaikkineen on vielä eristetty tuosta hiljaisesta kylästäkin. Tämä yhteisö on tyypillinen goottilaisen kirjallisuuden miljöö, jonka kauhu ja keskiaikaiset juuret kulminoituvat suuressa tummennetuina laseina ja villiviineinä verhotussa kartanossa. Edellä mainitut raha,

mustasukkaisuus, psyykkiset ja yhteiskunnan ongelmat ovat perinteisiä motiiveja murhalle. *Vainolassa* nämä murhamotiivit ovat kuitenkin tulkinnanvaraisia ja syyllisen ja uhrin asemat nurinkäännettyjä.

Kuten edellä esitin, Laura voidaan tulkita *Vainolassa* uhriksi, mutta huomion arvoista on myös se, että kaikki *Vainolan* naiset ovat tietyllä tapaa uhreja. *Vainolassa* nainen ei voi selvitä tervejärkisenä tai elävänä miehen maailmassa: Laura päätyy parisuhteissaan sekä Laurin että Jannen kanssa hysteriseen kuolemanpelkoon, ja sekä Sanna että Ellen päätyvät mielisairaalaan, jonne molemmat myös kuolevat (V 227–228, 120, 209). Oikeastaan *Vainola* esittää, etteivät nainen ja mies mahdu samaan maailmaan lainkaan: ”[M]e vain, sukupuolemme vuoksi, näimme asiat niin täysin eri kulmista, ettemme enää kuuluneet samaan maailmaan, samaan todellisuuteen, vaan hän miesten maailmaan, ja minä naisten” (V 186). Sukupuolten välisen valtataistelun parodia saa kriittisen satiirisen lopputuloksen naisen aseman ahtautena patriarkaalisisessa yhteiskunnassa: Nainen ja mies eivät kuulu edes samaan maailmaan, sillä he näkevät asiat niin eri tavoin.

Edellä olen osoittanut, että Alasalmen *Vainolaa* voidaan tulkita dekkarikirjallisuuden kontekstissa. Kirjallisuudella on tapana paeta lopullisia genreluokituksia, eikä *Vainolan* tulkitseminen dekkarikirjallisuuden kontekstissa ole poikkeus. Satututkija Bruno Bettelheim on todennut, että yksi dekkarin funktioista on aikuisten satuna toimiminen<sup>34</sup>, ja kuten saduissa, myös dekkarin on silloin saatava onnellinen loppu (Arhippa 1997, 82). Idyllinen sadunkaltainen jakso *Vainolassa* on Lauran ja Jannen kuherruskuukausi autiolla saarella (V 245–246). Lauran kuvaus miljööstä henkii epärealistista täydellisyyttä, kuten heidän huoleton elämänsäkin. Mutta onnellista loppua ei *Vainolassa* ole, vaan satumaailmasta päädytään takaisin *Vainolan* aiempaakin ankeampaan ympäristöön. Toisaalta ”dekkaria, jossa murha-arvoituksen ratkaiseminen ja syyllisen löytäminen eivät ole enää keskeisiä tai yksiselitteisesti ratkaistavissa, ei enää välttämättä pidetä dekkarina” (Hapuli & Matero 1997, 11). Laurin kuolema todetaan uutisenomaisesti, eikä lukija varsinaisesti

---

<sup>34</sup> Myös veijariromaani voi toimia sosiaalikritiikkiä sisältävänä satuna, jolloin alemman yhteiskuntaluokan edustaja nöyryyttää ylemmän yhteiskuntaluokan edustajan (Lyytikäinen 2004, 146). Tämän lajin kontekstissa lukeminen on mahdollinen *Vainolankin* kohdalla: siinä Laurin tallipoikana toiminut Janne nöyryyttää isäntäänsä Lauria viemällä tältä omaisuuden, mahdollisesti hengen ja tavallaan myös vaimon.



välitä, tekikö Lauri itsemurhan vai murhasiko Laura tai Janne tämän. Lauran persoona nousee romaanissa kiinnostavammaksi kuin varsinaiset mysteerit, joita hänen ympärillään näyttäytyy. Näin *Vainolaa* ei voida siis pitää puhtaasti dekkarikirjallisuutena, vaan romaani on lainannut genren konventioita omaan postmodernistiseen repertoaariinsa.

#### 2.4 Karnevalistinen ja transgressiivinen kirjallisuus

Sari Salin on referoinut Mihail Bahtinin ajatuksia ”karnevalisoituneesta genrestä” tutkimuksessaan *Narri kertojana. Kultaisesta aasista postmodernismiin* (2008). Bahtin on luonut ”karnevalisoituneen genren” käsitteen, joka on itse asiassa kattokäsite, johon voidaan lukea hyvin monenlaisia romaanin alalajeja (Salin 2008, 243). Karnevalisoitunut genre on moniäänistä, -kielistä ja -tyylistä ja romaani edustaa sitä parhaiten (mt, 238, 243). Tosin sekä romaani että karnevalisoitunut genre ovat yläkäsitteitä, joiden alle voidaan lukea erilaisia alalajeja (mt, 2008, 243) kuten dekkareita ja veijariromaaneja (Hosiaislouma 2003, 830). Karnevalistisessa kirjallisuudessa asioita esitetään nurinpäin kääntämisen kulttuurin kautta: herran ja orjan suhde käännetään ylösalaisin, hullun ja viisaan suhde pistetään päällelleen (Salin 2008, 155, 10). Toisin sanoen alhaisesta tulee ylevää ja päinvastoin (Salinin 2002, 245).

Alaluvussa 2.4.1 kiinnitänkin huomiota toisaalta *Vainolan* karnevalisoituneisiin elementteihin ja niihin piirteisiin, jotka tekevät romaanista toisaalta koomisen ja toisaalta rajoja rikkovan. Mihail Bahtinin hahmottaman karnevalistisen kirjallisuuden negatiivisena vastapoolina on usein nähty transgressiivinen kirjallisuus (Lyytikäinen 2004, 18), jonka yhteyksiä *Vainolaan* myös tutkin. Edelleen tutkin alaluvussa myös sitä, miten erityisesti hyvän ja pahan kysymykset toimivat transgression kumousvoimana *Vainolassa*. Alaluvussa 2.4.2 taas tutkin, kuinka *Vainolan* transgressiivisena kumousvoimana toimivat subliimi ja groteski<sup>35</sup>. Tutkimuksessani käsityksen taustalla toimii Edmund Burken ylevän teoria, mutta käytän termiä laajemmin kuin Burke, joka puhuu subliimista lukijan esteettisen kokemuksen tyyppinä (Alanko & Korhonen 1999, 8).

---

<sup>35</sup> Subliimi on osa goottilaisen kirjallisuuden kauhukokemusta, mutta se kietoutuu myös groteskiin (Lyytikäinen 1999, 19), joka taas kuuluu karnevalisoituneen genren tyyliin (Bahtin 1995, 12–20) ja menippolaiseen satiiriin (Lyytikäinen 2005, 11).

Määrittelen subliimin lukijan esteettisen kokemuksen lisäksi sisäistekijän parodiana protagonistin kokemuksia kohtaan.

#### 2.4.1 Koomisuus ja traagisuus

*Vainolan* minäkertoja voidaan tulkita narriahmoksi, joka on epäluotettavan kertojan tyyppi ja joka kuuluu oleellisesti kansan naurukulttuuriin. Narri on ”tyhmyyden mestari”, joka pilkkaa, ärsyttää ja pelleilee<sup>36</sup> (Salin 2008, 10, 11). Laura on narrina kuitenkin tavallista traagisempi hahmo, niin sanottu hylkiösankari<sup>37</sup>. Tällainen hylkiösankari on tavanomainen henkilöhahmo myös M.A. Bernsteinin lanseeraamassa saturnaalisen dialogin käsitteessä eli saturnaliassa. Se on tyyliltään ”katkeraa karnevaalia”, jossa arvot käännetään nurin. Saturnaliaa leimaavat surumielisyyys, negatiivisuus ja ongelmallisuus. (Salin 2002, 20, 21.) Myös minuuden jakautuminen on keskeinen modernin saturnalian piirre (mt, 21).

Ylipäätään *Vainolan* juoni ja kerronnankeinot sisältävät niin koomisia kuin traagisiakin elementtejä ja niinpä sen lukijan kokema huumori on ironista, parodista ja mustaa<sup>38</sup>. Esimerkiksi kävellessään jäälautalla Laura joutuu ”atavistiseen kauhuntilaan,” koska luulee, että hänen kulkunsa on herättänyt jonkin jään alla. ”[Jonkin] joka suuttui ja halusi tulla kostamaan unensa häirinnän” (V 45). Lukija joutuukin kysymään, mikä tämä ”jokin” on, ja onko sitä edes olemassa. Miksi se halusi tulla kostamaan? Laura kokee ”jonkin” läsnäolon elämässään intuitiivisena muulloinkin: ”[j]okin sanoi minulle, että minun pitäisi mennä nyt alas. Ja minä menin.” (V 200.) Kyseenalaistamalla Lauran toimintaa, voidaan huomata se järjettömyys ja liioittelu, joita protagonistilla toimissaan ja ajatuksissaan tekee, ja tätä kautta syntyy myös minäkertojan epäluotettavuus ja lukijan huumorikokemus.

---

<sup>36</sup> Narriahmosta lisää luvussa 3.2.

<sup>37</sup> Myös hylkiösankarista lisää luvussa 3.2.

<sup>38</sup> Musta huumori on hämmennyksen, normittomuuden ja järkyttämisen huumoria, joka on myös yksi yleisimmistä satiirin muotoista (Hutcheon 1985, 79).

Kansan nauru-, eli karnevaalikulttuuriin kuuluu muun muassa edellä mainitut narrit, karnevalistiset torijuhlat ja erilaiset naururituaalit (Bahtin 1995, 6). ”Se on kansan juhlaelämää” (mt, 10) täynnä tuhlausta, syntiä, rikkomuksia ja hulluutta, mutta toisaalta yltäkylläisyys ja poikkeukselliset vapaudet järjen käytölle vaativat osakseen rangaistusta (Lyytikäinen 2004, 71, 74). Usein kirjallisuus kuvaakin juhlia katastrofien alkusoitoina (mt, 74), mutta jossa vaaraan ja jopa kuoleman uhkaan sekoittuu aina naurettava (mt, 212). Kuolema voikin tuoda mukanaan elämää (Salin 2002, 246). Itse asiassa ”komiikka on yksi tapa yrittää selviytyä elämästä ja torjua kuoleman ajatus” (Alho 1988, 231). ”Suru tul[ee] tasapainottaa ilolla, kyyneleet naurulla ja kuolema elämällä” (mt, 61). Kyse on sosiaalishistoriallisesti ihmisen selviytymisestä, mielenterveyden säilyttämisestä uhkaavissa tilanteissa (mt, 162–163). Naurun historian kannalta kyse on traagisten ja koomisten elementtien tasapainon vaatimuksesta, joka on ollut käytössä jo kreikkalaisen komedian varhaisvaiheissa satyyridraamoissa ja keskiaikaisissa karnevaaleissa (mt, 31–32).

Mutta komiikalla on myös muita merkityksiä. Olli Alho on kirjoittanut Charles Baudelairen ajatuksiin nojaten, että nauru syntyy ihmisen ylemmydentunnossa ja on sen vuoksi lähtökohdiltaan suorastaan diabolista (Alho 1988, 237). Teologisesti ajatus liittyy hyvän ja pahan taisteluun, jossa pahuus nähdään heikkoutena, jolle hyvien on vahvuudessaan mahdollista nauraa (mt, 162). Myös *Vainolassa* on uskonnollista parodiaa, kuten allegorioissa, joissa Laura kertoo naisen alistumisesta pirulle (V 123–126, 182–184) Huumori piilee näissä tarinoissa pääasiallisesti miehen ja naisen välisessä suhteessa, erityisesti Luran ja Laurin välisessä. Luran ivalliset tarinat ovat osa vallankäyttöä, ”naisen naurua”. Tämän naurun kautta ”alistetut saavat mahdollisuuden nauraa auktoriteetin kustannuksella ja samalla myös itselleen” (Juutila 1997, 142). Karnevalistiseen nauruun ei siis kuulu sukupuolten välinen taistelu<sup>39</sup>, vaan alistetussa asemassa olevalle naiselle annettu mahdollisuus vallankäyttöön naurun kautta (mp). Laura pyrkiikin tarinoillaan sävyyttämään kuulijoitaan:

Kun lopetin, kaikki olivat hiljaa. [...] Tajusin, että he pelkäsivät. Minä olin loihtinut heidän eteensä kuvan, jota he kaikki pelkäsivät, ja huomasin avioparien vetäytyvän kauemmaksi

---

<sup>39</sup> Pääosin Luran allegoristen tarinoiden tarkoitus on tosin nimenomaan päästä voitolle valtataistelussa Lauria vastaan.

toisistaan, luottamatta enää toisen rakkauteen tai lojaalisuuteen niin kuin vielä hetki sitten. (V 111.)

Laura tulkitsee kuulijoidensa olevan hiljaa, koska he pelkäävät, heidän päänsä on täynnä kiusallisia ajatuksia ja tilanne on tarinan kertomisen jälkeen muuttunut painostavaksi. Se, että kaikki katsovat Lauraa ja ovat hiljaa, ei kuitenkaan automaattisesti merkitse Lauran tulkitsemia asioita, kuulijathan saattavat olla esimerkiksi epävarmoja, päättökö tarina tai pohtia sen sanomaa. Laura pyrkii tarinoillaan myös osoittamaan omaa kyvykkyyttään:

Olin ajatellut, että tarinani olisi saanut ihmiset uskomaan, että minulla oli älyä ja kykyä kertoa vangitsevia tarinoita, mutta vähän aikaa naisten kanssa juteltuani ymmärsin, miten nämä ihmiset sepitykseni ottivat, kun eräs nainen kysyi minulta, tiesinkö minä jonkun tällaisen vinttikamariin suljetun naisparan (V 112).

Naisen kysymyksen kautta Laura päättelee, että kaikki kuulijoina olleet naiset luulevat hänellä olevan suvussa tai jopa itsellään mielenterveysongelmia – kaatoihan hän lasinsakin (V 112). Mikään ei viittaa naisten ajattelevan hänellä olevan mielisairautta, eikä lasin kaataminen tee kenestäkään hullua! Tämäkin esimerkki osoittaa Lauran suurentelevan asioita, mutta saa myös lukijan pohtimaan voiko Laura olla ihan tosissaan, vai onko kyse alaluvussa 2.1 mainitsemastani postmodernistisesta asenteesta, jossa kertojan voi ajatella puoliksi vitsailevan, mutta lukija ei ole varma mistä.

Paitsi karnevalisoitunutta naurua, johon kuuluu siis nurinpäin kääntämisen kulttuuri, *Vainolassa* on myös muunlaista naurua ja huumoria. Esimerkiksi Margaret Atwood on kehittänyt Tuulevi Ovaskan mukaan goottilaisessa traditiossa uuden alalajin, jota hän kutsuu koomiseksi gotiikaksi (*the comic gothic*) (Ovaska 1992, 140–141). Goottilainen romaani rakentuu muun muassa uhkaavista elementeistä, yliluonnollisista voimista, pelon tunteista ja ”minän” etsinnästä tai jakautuneisuudesta (mt, 141) ja se on alusta alkaen ollut humoristista (Sarjala 2007, 171). Näistä samoista aineksista koostuu myös ’koominen romaani’, mutta toisella tavoin annosteltuna (Ovaska 1992, 141). Keskiöön nousee modernin naisen psyykkinen tila (mp) ja esimerkiksi ”kauhun tilalla on huoli ja

sekavuus” (mt, 143). *Vainolassa* Lauran huoli ja sekavuus on viety äärimmilleen ja ne ilmenevätkin hysteriana sekä ajatusten ja toiminnan ristiriitaisuutena. Kun lisäksi perinteisessä goottilaisessa romaanissa nainen kirkuu pelosta, koomisessa gotiikassa kirkunan tilalla on hysteerinen nauru (mp). *Vainolassa* Laura puhkeaa nauruun löydettyään SM-tavaroita sisältävän huoneen:

Yhtäkkiä minua alkoi naurattaa melkein hysteerisesti. Miten täältä pääsi pois? Olin vieraassa maassa, hullujen ja haamujen keskellä, vailla ystäviä ja sukulaisia. [...] Nauroin katketakseni, putosin sängyn laidalta lattialle, ja kun sain nauruni loppumaan, pyyhin kyyneleeni. (V 176.)

Nauru sekoittuu huoleen, itsesääliin ja pelkoon. Tässä naurussa ei oikeastaan ole siis mitään hauskaa, ja kyyneleet, jotka Laura pyyhkii saattavatkin olla todella surusta. Suljettu huone, jossa SM-tavarat sijaitsevat, saa monenlaista symbolista arvoa. Tuulevi Ovaska (1992, 127–128) on esittänyt Claire Kahanen mukaan, että suljettuun huoneeseen kulminoituu kuolleen tai syrjäytetyn äidin hahmo. Näin huone palautuu Lauran epäonnistuneeseen äiti–tytär-suhteeseen<sup>40</sup>, joka on myös sairastuttanut yhden tulkinnan mukaan Lauran henkisesti. Toisaalta suljettu huone täynnä SM-tavaroita edustaa myös seksuaalisia haluja, jotka Laura on joutunut itseltään kieltämään miehensä haluttomuuden vuoksi. Edelleen Tuulevi Ovaska (1992, 127) esittää, että etsiessään vihjeitä salaisuudesta, nainen päätyy suljettuun huoneeseen, jossa sekoittuvat elämä ja kuolema. Huone voi siis olla myös enteilevä symboli Laurin kuolemalle.

Laura nauraa myös ratsastaessaan yössä (V 151). Nauru kuvaillaan kolkoksi, mikä sopii hyvin hänen huutoonsa: ”*Kuu paistaa heleästi, kuollut ajaa keveästi, etkös elävä pelkää?*” (mp). Virke on alun perin säe Gottfried August Bürgerin balladista *Lenore*<sup>41</sup>, (Turun alueen tapahtumat Mobile, 26.1.13) ja balladin pohjalta on syntynyt suomalaisia kummitustarinoita, joiden nimet ovat hieman

---

<sup>40</sup> Epäonnistuneesta äiti–tytär-suhteesta paranoian aiheuttajana tarkemmin luvussa 3.

<sup>41</sup> Säkeet kuuluvat Bürgerin *Lenoressa* Eino Leinin suomentamina näin: ”Kuu kirkas on! Ah, armahain! On raisut ratsut vainajain! Sua kammottaako kuolleet?” (Haavio & Koskimies 1930, 207)

vaihdelleet<sup>42</sup>, mutta sisältö on pysynyt suunnilleen samana. Tarinassa on poika, joka tulee hakemaan tyttöään hevosreellään ajelulle. Poika kuitenkin kuolee tytön tietämättä, ja turhaan tyttö odottaa poikaa hakemaan häntä. Kolmantena yönä poika kuitenkin saapuu ja tyttö astuu hänen rekeensä ihmetellen kuitenkin, miksi poika on niin kylmä ja kalpea. Silloin poika lausuu nuo Lauran huutamat sanat, jolloin tyttö tajuaa pojan kuolleeksi. Tavallisesti tarina päättyy siihen, että tyttö hyppää pois kyydistä ja pakenee<sup>43</sup>, mutta joissakin tarinan versioissa pariskunta ajaa esimerkiksi kirkkoon, josta tyttö pakenee ja poika jää pitelemään tytön hiuksia, päälliinaa tai tytön nimetöntä sormeaa, jossa on vihkisormus. Nykypäiväisessä Pekka Pakkalan ja Patrick Westerin versiossa tyttö taas tulee lopussa hulluksi (Pakkala & Wester 2005, 14). Tämäkin intertekstuaalinen viittaus symboloi *Vainolassa* miehen ja naisen välistä mahdotonta suhdetta, kuolemaa ja hulluutta. Laura kuvittelee, ettei hänen miestään ole enää olemassakaan huutaessaan ”Kuu paistaa heleästi”-säkeet. Säkeet ovat kuin jonkinlainen varoitus ja ennakointi tulevista kohtalokkaista tapahtumista. Hulluutta intertekstuaalinen viittaus saattaa symboloida sillä, että öinen ratsastustuokio päättyy Lauran ”onnistu[ttua] kokoamaan järjenjuoksun[sa] langat” (V 151), mikä viittaa edeltäneen tapahtuneen jonkinlaisessa sekavuuden tilassa.

Mihail Bahtinin hahmottaman karnevalistisen kirjallisuuden nurinkääntämisen ja ylhäisen alentamisen negatiivisena vastakohtana on nähty usein transgressiivinen kirjallisuus. Transgressiivisen kirjallisuuden lähtökohdat ovat romantiikan aikakaudessa, eli samoissa juurissa, joista myös goottilainen kirjallisuus ponnisti maailmaan. Transgressio tarkoittaa kohteen, kuten lain, tabun, normin tai säännön ylittämistä tai rikkomista. (Lyytikäinen 2004, 18.) Kun karnevalistisessa kirjallisuudessa vanhan kuolema synnyttää myös uutta, transgressiivisessä kirjallisuudessa syntyy rajatila, itsensä kumoava mahdottomuus, jossa kiellon maailma syntyy. Yhdistämällä positiivisen karnevaalin kumousvoima ja negatiivisen transgression kieltovoima syntyy transgressiivinen ambivalenssi, joka ilmenee sosiaalisen järjestyksen, psyyken sekä ruumiin ja tilan välisillä symbolisilla kentillä. Esimerkiksi sosiaalinen järjestelmä on toisaalta rajoituksin

---

<sup>42</sup> Tarina on esiintynyt muun muassa nimillä: *Uskollinen morsian*, *Vainaja tuli hakemaan* ja *Kuollut sulhanen*. Urbaaneissa nykykummitustarinoissa saman tarinan versiot kantavat muun muassa seuraavia nimiä: *Aaveliftari*, *Kuollut tarjoaa kyydin* ja *Kadonnut tyttö*.

<sup>43</sup> *Lenoressa* tytön kohtalo jää avoimeksi, hän jää pelkotilaan kummitusten tanssiessa piiritanssia hänen ympärillään huutaen armahdusta tytön sielulle (Haavio & Koskimies 1930, 209).

säädely poikkeus, mutta toisaalta siihen sisältyy ”kumouksellista potentiaalia: [politiikka] ja karnevaali [kietoutuvat] yhteen sosiaalisella kentällä.” (mt, 22.)

*Vainolassa* kumousvoima ja rajanylitys ovat tuhoavaa transgressiota, joka ilmenee kuoleman kuvissa. Teos leikittelee syntymän ja aivan erityisesti kuoleman kuvilla, jotka saattavat pintapuolisesti olla positiivisia, eli laajassa merkityksessä karnevalisoituneita: Saapuessaan Vainolaan Laura alkaa suunnitella ja toteuttaa jo kuolleen ja ränsistyneen puutarhan herättämistä uudelleen eloon ja kukoistukseen<sup>44</sup> (V 9), mutta työ jää sikseen (V 247). Laurin kuolemaa ennakoidaan symbolein, esimerkiksi hänen pukeutuessaan Kuolemaksi naamiaisjuhliin (V 121), ja kuoleman vastakohtana taas Laura on romaanin lopussa raskaana (V 252) ja myös Ellenin raskaudesta, joka tosin päättyi itse tehtyyn aborttiin, kerrotaan (V 226). Laura löytääkin puutarhasta ruusupensaaseen haudatun korurasian, jossa on sikiön ruumis<sup>45</sup>, ja uskoo sen olevan juuri Ellenin abortista (V 205). Edelleen tuliliskojen kuolemaan viitataan (V 128). Lisäksi Laura kokee useasti olevansa vaarassa kuolla – jopa silloin, kun odottaa uutta elämää – ja peloissaan hän suunnittelee myös Jannen murhaamista (V 252).

Edelleen transgressiivinen kirjallisuus voi olla poliittista tai uskonnollista (Lyytikäinen 2004, 18). *Vainolan* poliittinen ja uskonnollinen transgressio näyttäytyy symboleissa ja allegorioissa, joissa esimerkiksi otetaan kantaa hyvän ja pahan kysymyksiin. Hyvä–paha-vastakkaisasettelu voidaan nähdä kysymyksenä valtasuhteista sekä oikeudenmukaisuudesta ja vääryydestä, (Soikkeli 2002, 23) että *pyhän* ja pahan vastakkainasetteluna (Lyytikäinen 2004, 18). Transgressiossa on synnin maku (mp). Rajojen rikkominen tai ylitys on kristillisen viitekehyksen luennassa syntiä, joka ”kuvataan kielletyn hedelmän nauttimisena tai paholaisen valtaan joutumisena” (mt, 96). Tällainen paholaisen valtaan joutumisen tarina on allegorisena kertomuksena Lauralla (V 123–126). Lauran tarkoitus on luoda tarina kolmiodraamasta, jossa nuori vaimo sortuu syntiin antautumalla toiselle miehelle. Sen on tarkoitus olla vihjaus Laurille, että kylmäkiskoinen avioliitto voi ajaa hänet toisen syliin. Lauri

---

<sup>44</sup> Tässä kohtaa ”eloon herättäminen” on myös symbolista. Lauran suunnittelee kivikkopuutarhaa, joka on liioittelevan suureellinen (V 96), joten se osiltaan heijastelee Lauran persoonaa ja mahdollista hysteerisyyttä.

<sup>45</sup> ”Kuollessa sikiössä” kohtaavat elämän ja kuoleman-vastaparit.

kuitenkin päättää naljailla takaisin: ”Nykypäivän naisia ei tarvitse enää houkutella niin pirullisen vaikein keinoin. Pikemminkin hätistää jaloista!” (V 126). Kommentti osuu suoraan siihen, mistä kimmoke tarinaan syntyikin: avioliiton kylmyyteen.

Transgression ”synnin maku” tuo mukanaan myös nautintoa (Lyytikäinen 2004, 19), sillä siihen liittyy ajatus vapaudesta (mt, 96). Pirjo Lyytikäinen on Georges Bataillen näkemyksien mukaan esittänyt, että ihminen kuuluu kahteen maailmaan: työn ja järjen sekä väkivallan maailmaan. Tuo väkivallan maailma pyrkii valloittamaan järjen maailman. (Lyytikäinen 2004, 19). Koska kiellot luovat rationaalisen, työhön kykenevän ihmisen, transgressio tästä synnyttää villin ihmisen, jonka vapaus tuottaa myös nautintoa. Laura kertookin olevansa huikentelevainen ja ailahtelevainen. Hän kertoo työkykynsä olevan ”hiuskarvan varassa”, koska hän keksii ”niin usein kaikkea muuta mukavampaa” (V 22). Romaanin lopussa Laurasta tulee hetkeksi kirjaimellisesti ”villi” ja vapaa, kun he Jannen kanssa elävät huoletonta elämää utopistisella paratiisisaarella.

Transgressiivisyyteen kuuluu myös väkivaltaisuus ja mahdollisuus rikollisuuteen (Lyytikäinen 2004, 18). *Vainolassa* väkivaltaisuuden syy on halu selviytyä patriarkaatissa yhteiskunnassa. Fyysinen väkivalta on ainut tapa tuhota valtaapitävä sukupuoli, jos väkivaltaa tulkitaan feministisellä luennalla. Mutta väkivaltainen pyrkimys päästä eroon Laurin vallan alta ei onnistukaan, eli väkivalta ei johda vapauteen, vaan avioituessaan Jannen kanssa Laura hylkää jälleen itsenäisyytensä ja vapautensa, jolloin valtasuhteet sukupuolten välisessä taistelussa eivät kumoudu vaan korostuvat ja parodioituvat. Laurin murha ja Jannen murhan suunnittelu ovat traagisia tekoja, mutta perusteet, jotka murhaan ajavat ovat koomisia. Syyt ovat perusteettomia epäilyjä, hulluuden merkkejä. Transgressio liittyykin hulluuteen eurooppalaisen kulttuurin dikotomioissa (mt, 18).

Rajojen rikkomista ja transgressiivista kumousvoimaa esiintyy *Vainolassa* siis paitsi teeman tasolla elämän ja kuoleman vastakkainasettelussa<sup>46</sup> ja romaanin symboleissa ja allegorioissa, myös juonen

---

<sup>46</sup> Elämän ja kuoleman vastakkainasettelu on tosin yksi kirjallisuuden perusdikotomioista, eikä yksinään kytkeydy karnevalistiseen tai transgressiiviseen kirjallisuuteen.



ja henkilöhahmojen tasolla hyvän ja pahan sekä väkivallan ja vapauden motiiveissa. Lyytikäisen (2005) mukaan transgressio toimii kirjallisuuden alueella romanttisen ja groteskin liike-energiana (Lyytikäinen 2005, 18). Groteski on osa Bahtinin karnevalisoituneen genren tyyliä, ja tarkoittaa esimerkiksi syömiseen, juomiseen ja sukupuolielämään liittyvän kuvaston liioittelevaa käyttöä. Myös kaikki ylevä pyritään kääntämään tälle ns. materiaalis-ruumiilliselle tasolle. (Bahtin 1995, 12–20 Salinin 2002, 245 mukaan.) Alasalmen romaanissa syödään monen ruokalajin päivällisiä ja alkoholin nauttiminen kuuluu peruselintapoihin. Myös sukupuolielämä saa karnevalisoituneita piirteitä: joko sitä ei ole lainkaan, tai se esiintyy jollain tavalla perverssinä, kuten seksinä prostituoitujen kanssa SM-tavaroilla ja mahdollisella inestillä paitsi Lauran ja Laurin myös Lauran ja Jannen välillä. Seuraavassa alaluvussa käsittelen laajemmin groteskia ja sen yhteyksiä karnevalistiseen kirjallisuuteen ja subliimiin.

#### 2.4.2 Groteski ja subliimi

Paitsi edellä mainituissa juonellisissa ja henkilöhahmoihin liittyvissä transgressioissa, transgressiivisyys toimii *Vainolassa* myös kerronnankeinona. Romaanissa yhdistyvät traagisuus ja koomisuus, subliimi ja groteski viehättävällä tavalla. Subliimissa transgressioituu kauneuden perinteinen estetiikka, sen harmonia ja symmetrisyys ja se yhdistyy rajojensa ulkopuolella kauhuun ja äärettömyyteen (Lyytikäinen 2004, 168), joita rikotaan Edmund Burken kehittämän ylevän estetiikan teorian mukaisesti (Savolainen 1992, 12). Ylevän estetiikassa kohde herättää paitsi ihailua myös pelkoa (mp). Edelleen paitsi ihailua ja pelkoa, subliimi herättää myös vastenmielisyyden tunteen ja kauhun, joiden kautta se kietoutuu groteskiin (Lyytikäinen 1999, 17, 19). Subliimissa on siis kyse rajoista ja niiden välisistä tiloista, joissa kohtaavat kaksi vastakohtaa: havaittava ja näkymätön, normaali ja epänormaali todellisuus (Lyytikäinen 1999, 11) Subliimin ytimenä toimii ”vastenmielisyyden ja mielihyvän tunteiden sekoittuminen” (mt, 17), joka näyttäytyy symbolien kautta (mt, 15).

Groteskissa kauneuskäsitteet transgressioituvat vastakohtaisuuksien kautta rumuudessa ja hirviömaisyydessä. (Lyytikäinen 2004, 168). Erityisesti romantiikan ja jälkiromantiikan kirjallisuudessa groteskius on näyttäytynyt henkilöhahmojen ulkoisen ja sisäisen kuoren

vastakohtaisuuksina: hirviömäinen ruumis omaa hyvän sielun tai toisaalta kaunis ulkokuori peittää paholaismaisen sisimmän (mt, 205). Groteski naurettava voi kauhukuvin yhtyä subliimin ylevään. Tällöin henkiset, ylevät ja ideaalit alennetaan, riisutaan tasolle, jota Mihail Bahtin nimittää materiaalis-ruumiilliseksi (Bahtin 1995, 20).

*Vainolan* kuvauksessa yhdistyy ylevyys, subliimin pelko ja sen parodioituminen. Sisäistekijä parodioi Lauran vakavissaan kokemaa ja kuvaamaa subliimin kokemusta:

[...] Vainola valtasi mieleni epäsäännöllisin sysäyksin, kuin joka nurkka ja pala taloa sitä enemmän mitä enemmän näin, olisi syönyt pois jotain aiemmin tietämäni, tahtomaani. Kuin virus. Kuin henkeäsalpaava nähtävyys, joka on tuttu vain kuvista, mutta jonka suunnattomuutta tai voimaa ei olisi koskaan voinut kuvitella. (V 5–6.)

Vainola on niin *suunnaton* ja *henkeäsalpaava*, *ettei sitä ole voinut edes kuvitella*. Tällaiset määritteet luovat subliimin kauhun, joka lukijan kriittisyydestä riippuen voi liioittelunsa vuoksi saada koomista väriä. Vainola on kuin elävä hahmo, joka *valtaa mielen* ja *syö pois* ja se on kuin virus, elävä orgaani. Personifiointi viittaa toisaalta talon edustavan symbolisesti hahmoa, mutta toisaalta henkeäsalpaava nähtävyys saa groteskeja piirteitä materiaalis-ruumiillisten elävän hahmon ja viruksen vertauksiensa kautta.

*Vainolan* kartanon ja sen ympäristön kuvaus alkaa edelleen muuttua kuviensa kautta entistä koomisempaan suuntaan:

Kaksi juoksulankaan sidottua pitbullterrieriä haukkuivat ja aukoivat kitojaan kun seurasivat ketteingeissään autoa niin pitkälle kuin ylsivät. Sitten ketteingit kiristyivät ja kaulapannat kuristivat ne paikoilleen. *Ne jäivät hampaat paljastettuina roikkumaan kesken hypyn ilmaan kuin hiljaiseen huutoon, kuin olisivat henkensä uhalla tavoitelleet kurkkuani ja siinä epäonnistuttuaan olisivat joutuneet miettimään uudelleen elämänsä kulkua.* (V 6–7; kursivointi M.H)

Vartiokoirat Vainolan pihassa *jähmettyvät paikoilleen ilmaan* hampaat paljastettuina ”kuin hiljaiseen huutoon” (V7). Lukijalle syntyy tästä varsin koominen kuva, kun vaaralliselta vaikuttavat koirat irvistelevätkin ilmassa kuin hidastetussa tai pysäytetyssä filmissä. Kun vielä todetaan, että koirat hamusivat Lauran kaulaa, mutta *joutuvat nyt miettimään uudelleen elämänsä kulkua*, kuva ihmiskurkkua pureksivien koirien groteskista kauhukuvasta muuttuu koomiseksi. Groteskin ja subliimin yhdistyminen tuo romaanin muotoon kompleksisuutta ja vaihtelevuutta.

Paitsi koirat, myös muut eläimet saavat mielenkiintoisia merkityksiä<sup>47</sup> *Vainolassa*. H.K. Riikonen on esittänyt Erich Auerbachin kautta, että ihmisten vertaaminen eläimiin on groteskia, jonka tarkoitus on korostaa epäinhimillisyyttä (Riikonen 1999, 41). *Vainolassa* vertautuminen tapahtuu tulkinnassa eläinsymboliikan kautta. Eläinsymboliikkaa onkin romaanissa runsaasti ja se voi olla myös subliimia. Eräs subliimin kannalta keskeinen symboli on käärme, joka esiintyy *Vainolassa* paitsi suvun vaakunassa kaksipäisenä myös konkreettisenä eläimenä. Laura löytää kallionkolosta käärmeiden pesän ja yksi kyy luikertelee hänen hihaansa. Tilanne kuvataan groteskisti:

Vasta kun vahamainen muuttui niljakkaaksi ja viileä kylmäksi ja se, mikä oli niljakas ja kylmä luikerteli rannettani pitkin, nykäisin itseni hetkessä pystyyn. Käärme jäi hihani sisään. Aloin huutaa ja ravistelin kättäni ja kyy mätkähti maahan. Katsoin paikkaa, missä pääni oli äsken ollut. Olin oksentaa. Kallionkolossa kuhisi ja letkuili iljettävä sotku – koiranraadon kokoinen kasa – kohmeisia kytä ja rantakäärmeitä kietoutuneina tiiviisti toisiinsa kuin levät sukeltajan nilkkaan. (V72.)

Edmund Burke on nimennyt Pirjo Lyytikäisen mukaan myrkkykäärmeen subliimin kauhun ilmentäjäksi, sillä hänen mukaansa kauhua ei synnytä kohteen koko vaan sen vaarallisuus (Lyytikäinen 1999, 18). Suomalaisessa kansanuskossa juuri kyytä on pelätty niin luonnollisena kuin yliluonnollisenakin olentona. Sitä pidettiin ”ihmisvihaajana, joka pyrkii hyökkäämään ihmisen

---

<sup>47</sup> *Vainola* sekä parodioi että toisintaa symbolien käyttöä subliimin ja yliluonnollisen tuomiseksi tarinaan.

kimppuun vaikka hyppäämällä; sen kerrotaan jopa ajavan ihmistä takaa ja tarvittaessa se osaa lentääkin”. (Leppälahti 2012, 141). Toisaalta raamatullisessa tulkinnassa käärme edustaa paholaista (mp). Käärme pahuuden symbolina on mahdollinen myös *Vainolan* tulkinnassa, sillä pahuus on yksi romaanin keskeisiä teemoja.

Katkelmassa käärmeiden vertautuminen koiranraatoon ja Lauran oksentamisreaktio tekevät kuvasta kuitenkin pikemminkin ällöttävän groteskin kuin pelottavan tai ylikuonnollisen. Kuva toimii kuitenkin groteskia symbolia laajemmin juonen ja teeman kannalta. Laura vertaa Laurin kylmyyttä käärmeennahkaan (V 73) ja Laurin yhteys käärmeen symboliin nousee suvun vaakunassa. Käärmeen luikerrellessa Lauran kädelle, Laura saa paniikkikohtauksen ja kyy tipahtaa maahan (V 72). Mikäli käärme tulkitaan Laurin symboliksi, symboli paitsi heijastelee menneitä tapahtumia, myös ennakoii tulevia tapahtumia: Laurahan päästää Laurin ”luikertelemaan” elämäänsä alkaen lopulta kuitenkin pelätä miestänsä. Lauri on kuitenkin lopulta se, joka ”tipahtaa maahan”, kuolee. Muut käärmeet, jotka Laura löytää, taas symboloivat kertomuksen monitasoista petkutusta, johon Lauran tulkinnan mukaan osallistuvat Jannen ja Johanin ohella myös Laurin tuttavat ja muut kyläläiset.

Käärme esiintyy myös edellä mainitussa *Vainolan* suvun vaakunassa ja kartanon sisustuksessa käärmeet toistuivat ornamenteissa (V 13) – jopa pihapiirissäkin on *käärme*kuusia (V 169). Vaakunan käärmeellä on kaksi päätä, mikä voi viitata kaksisuuntaiseen tai monimuotoiseen petollisuuteen ja pahuuteen. Myös Laura tulkitsee suvun vaakunaa ”kaksinkertaisen kierouden symbolina” ja toteaa myös ennakkoiden: ”[E]n vielä tiennyt, että asioilla oli *Vainolassa* aina kaksi puolta. Oli se, joka saattoi olla totta, sekä se, joksi totuuden pystyi pukemaan.” (V 9.) Minäkertojan kommentti on myös metafiktiivinen tarinan kannalta, sillä mitään ”totuuksia” ei lukijalle tapahtumista kerrota.

Eläimet voivat siis herättää sekä subliimia että groteskia kauhua, kun taas eläimen ja ihmisen sekamuoto on tyypillinen piirre nimenomaisesti groteskille (Lyytikäinen 2004, 210). *Vainolassa* groteski epäinhimillinen, eläimellinen käytös kulminoituu selkeästi Sannan henkilöahmossa. Sannan kerrotaan eläneen hevosten kanssa tallissa kuin eläimen. Hän ”nukkui heinillä ja tallin

ylisillä [ja] peseytyi kylmän vesiletkun alla”. (V 117.) Hän myös piileskeli kuin eläin ja tallirengit sanoivat vievänsä kissalle ruokaa, kun oikeasti ruokkivat Sannaa (mp). Vaikka Lauri otti Sannan töihin Vainolan talleille, tyttö eli silti ”villinä”, nukkuakin hän halusi ”ulkona, taivasalla ja peitotta” (V 118). Tallin sytyttyä palamaan kaikki luulivat myös Sannan kuolleen, mutta muutaman kuukauden kuluttua onnettomuudesta selvisi, että Sanna oli elänyt koko ajan metsässä maakuopassa:

[T]ytttö oli [...] syönyt puoliraakaa lihaa. Metsästänyt nälkäänsä ja piileskellyt ihmisiä. [...] Eivätkä Sannan ulkonäössä pahinta olleet saastaiset vaatteet tai paakkuuntuneet hiukset, vaan muutokset ihossa, silmissä, voimissa. Hän oli laihtunut kaksikymmenkiloiseksi, ja ne kilot muodostuivat lihaksista ja luista. Hän oli kuin juurakkoa. (V 119 – 120.)

Sanna muuttuu villistä luonnonlapsesta, joka on kaivanut itselleen maakuopan suojakseen ja metsästänyt itse jäniksiä ja kalaa (V 119) elottomaksi, kuin juurakoksi (V 120), hänestä tulee ikään kuin osa luontoa, mutta groteskilla tavalla. Juuri likaisuus ja ruumiin suhteettomuus luovat groteskia ruumista (Lyytikäinen 2004, 207). Sannan maakuopasta löytänyt ”ei palannut koskaan aivan entiselleen” (V 119) – niin pelottavalta Sanna näyttää. Eikä Sannakaan palaa enää entiselleen, vaan hän on tullut hulluksi syytettyään itseään hevosten kuolemasta ja päätyy mielisairaalaan (V 120). Laura ei ehdi kuitenkaan löytää Sannaa ajoissa, vaan hänen tullessa etsimään tätä, tämä on jo kuollut (V 209). Luenta Sannan tarinasta ironisena kertomuksena, johon liittyy groteski ruumis, on metaforinen tulkinta, kun taas kirjaimellinen tulkinta Sannan kohtalosta voi tuottaa subliimin kokemuksen.

Kuoleman kuviin liittyy *Vainolassa* tavallisesti tietynlaista irvokkuutta ja huvittavuutta. Kun Laurin kuolemaa ennakoidaan naamiaisissa<sup>48</sup>, joissa hän itse pukeutuu Kuolemaksi, Laura kuvailee Kuoleman olevan ”paras kaikista [...] irvokkaan iloisine ilmeineen” (V 121). Irvokkaaksi Laura kuvaa Lauria myös silloin, kun tämä löytyy *oikeasti* kuolleen: ”He tapasivat mieheni hirttäytyneenä, kieli suusta pullistuneena, sinikasvoisena, mulkosilmäisenä, kerrassaan *irvokkaana* ilmestyksenä hänen entiseen korrektiin olemukseensa verrattuna, ja vielä entistäkin jäykempänä” (V 232; kursivointi M.H). Vainajasta syntyy groteskin inhottavan kuva, joka myös huvittaa: Laurista

---

<sup>48</sup> Naamiot rakentavat groteskia ruumiillisuutta (Sipilä 2005, 207).

tuli entistäkin jäykempi kuollessaan. ”Sopusuhtaisuuden rajat rikkova groteski ruumis sopii transgression kuvaksi ja symboliksi” (Lyytikäinen 2004, 204).

Edelleen, sikiön ruumiin löytämiseen kuuluu groteskia kuvastoa, mutta siinä myös kertojan epäluotettavuus korostuu, sillä hän arvaa kolmesti väärin, ennen kuin ”totuus” paljastuu hänelle:

Ensiksi luulin sitä miniatyyrikoruksi, kun se oli korurasiassa. Luusta veistetyksi miniatyyrikoruksi lahonneella ruskehtavalla sametilla. Mutta miksi kukaan pitäisi tuollaista korua, se olisi sairasta. Sitten luulin sitä pilaksi, mieheni huonoksi vitsiksi. Kuvottavaksi vitsiksi. Tavallaanhan se sitä olikin... Sitten luulin sitä lasten leluksi, kummitustalossa asuvien lasten leikkikaluksi. Lopulta minun oli istuuduttava alas kylmään maahan ja ymmärrettävä, että se oli oikea. Sikiön luuranko. (V 205)

Sikiön luuranko kuvottaa ja järkyttää Lauraa, mutta hän tulkitsee sitä myös koruna, pilana ja kummitustalon lasten leluna. Nämä tulkinnat sikiön luurangosta luovat kontrastin pelottavan ja huvittavan sekä vakavan ja epäluotettavan välille. Mikäli löydös olisi ollut koru, se olisi ollut vähintään outo; Kuka pitäisi lapsen ruumista kaulakorunaan? Tämän jälkeen Laura epäilee, että hänen miehensä pilaa ja että *löytö olikin vitsi* (V 205; kursivointi M.H). Koska kyse on vakavasta asiasta, sikiön luurangon löytymisestä, sitä ei kuuluisi pitää millään tavalla vitsinä. Tämä kyseenalaistaa Lauran kertojana ja myös koko löydöksen todenperäisyyden: onko kyseessä ehkä sittenkin koru tai nukke vai kenties Lauran mielikuvituksen tuote? Nukkena pitäminen olisi ollut näistä kenties realistisin vaihtoehto, mutta epäilleessään asiaa vasta viimeiseksi ja jo todettuaan, että koko löytö oli tavallaan vitsi, ja sitä kautta epätodellinen asia, ei lukija voi ottaa enää löytöä tosissaan – varsinkin kun leikkijät olisivat kummitustalon lapsia.

Yksi kuolemankuva liittyy tuliliskoihin:

Katselin kolmea japanilaista tuliliskoa, jotka yön pimetessä olivat tulleet laskemaan jokea. Akvaarion veden päälle oli tehty ranta epoksihartsatusta styroksista ja sen päälle joki, jota

pitkin ne laskivat akvaarioon. En tiedä leikkivätkö ne vai putosivatko veteen vahingossa, mutta varsin koomisen näköisiä ne olivat virran viedessä niitä. Vedessä ne menivät lujaa, vaikka olivatkin huonoja uimaan: niiden raajat eivät kannatelleet niiden vartaloa kovinkaan hyvin, mutta yritystä riitti. Ajattelin, virkistäisivätköhän niitä matkat metsään tai Helsinkiin; juuri muutahan eroa ei niiden vankeudessa ollut minun elämäni. (V 127–128.)

Nämä kolme tuliliskoja vertautuvat symbolisesti Lauran, Laurin ja Jannen kolmiodraamaan. Heistä luodaan groteski kuva hölmöinä ja koomisen näköisinä hahmoina, jotka eivät ihan tiedä, mitä ovat tekemässä. He ovat ajautuneet tilanteeseensa, josta yrittävät huonolla menestyksellä selvitä. Vesi on entisaikoina liitetty hulluuden symboliksi (Salin 2008, 230), joten tuliliskojen vedessä laskeminen antaa viitteitä myös symbolisesti Lauran, Laurin ja Jannen hulluudesta. Kohtaus jatkuu tästä muuttumalla traagiseksi, kun ilmoitetaan, että liskot kuolevat pian. Syy kuolemaan on kuitenkin koominen: liskot kuolevat siihen, etteivät saa miestä. Tätä symbolista tulkintaa kaiken kaikkiaan puoltaa se, että tuliliskoja on kolme samoin kuin päähenkilöhahmoja, jotka kaikki käyttäytyvät todella spontaanisti ja enemmän tai vähemmän hullusti.<sup>49</sup> Laura myös vertaa tuliliskojen elämää omaan elämäänsä (V 128). Toisaalta tätä tulkintaa vastaan on se, että kaikkien tuliliskojen kerrotaan olevan naaraita. Kaikkien samalla sukupuolella voidaan viitata myös pelkästään Lauran multipersoonaisuuteen ja useihin rooleihin, tai sitten sillä voidaan viitata laajemminkin naisen kuvaan, sillä esimerkiksi Ellenillä on surkea kohtalo miesten kanssa. Kun kaikki tuliliskot ovat naaraita, niiden kuolemalle voidaan antaa syy, seksin puute, joka kalvaa myös Lauran elämää ja sitä kautta voidaan myös samastaa tulilisko ja Laura keskenään. Laurahan vertaa tuliliskojen vankeutta joka tapauksessa omaan elämäänsä (V 128).

Syntymä sen sijaan *Vainolassa* on keskeneräistä tai kesken jäävää: Villiintyneen puutarhan eloon herättäminen jää kesken (V 247), Ellen on riistänyt itseltään lapsen (V 226) ja Laura vasta odottaa lasta (V 252). Kuolema nousee täten syntymän vastakohtana yhdeksi keskeiseksi romaanin motiiviksi, johon viitataan niin suorasti kuin epäsuorastikin erilaisten symbolien ja ennakointien

---

<sup>49</sup> Lauri voidaan tulkita aseksuaaliksi ja ristiriitaiseksi hahmoksi: toisaalta hänestä annetaan älykäs ja laskelmoiva kuva, toisaalta hänen syynsä naida Laura kertoo spontaaniudesta. Myös hänen mielialansa synkkyyteen annetaan viitteitä. Janne taas on tulkinnasta riippuen hyvin narsistinen oman edun tavoittelija, mihin viittaa hänen pyrkimyksensä saada Lauran kautta Laurin rahat. Raha on hänelle katkera aihe Lauran mukaan (V 219, 251). Lauran hulluutta analysoin luvussa 3.

kautta. *Vainolan* koomisen minäkertojan ja epäuskottavien tapahtumien taakse kätkeytyy traagisuutta: ajatus kauniin ja viattoman kuolemasta kulminoituu luonnonlapsi Sannan kuolemassa ja sikiön ruumiissa samoin kuin symbolisesti puutarhan kuolemassa. Eloon jää hulluus, joka näyttäytyy loppukappaleessa sisarusten<sup>50</sup> välisessä sukupuoliaktissa ja symbolisesti syysmyrskyssä, jonka riehumista katsotaan tummennetun ikkunaruuudun läpi. Kuvaus on voimakas ja luo symbolin protagonistin silmittömästä, sokaistusta raivosta.

Tässä luvussa olen tutkinut *Vainolaa* postmodernistisena romaanina, joka on lainannut muiden lajirepertoaarien elementtejä ja konventioita omaan rakentumiseensa. Selkeimmäksi lajiparodian kohteeksi nousee goottilainen kirjallisuus, jonka miljööt, teemat ja juonikuviot on paikannettavissa *Vainolasta*. Parodian kohteeksi nousee myös kosio- ja viettelysromaanien rakkausliittojen juonikuviot, jotka on *Vainolassa* käännetty ylösalaisin, jolloin niiden kautta voidaan satiirisesti kritisoida esimerkiksi menneiden vuosisatojen pika-avioliittoja. Dekkariparodiana *Vainola* taas edustaa parhaiten naisdekkaria, jossa pohditaan naisen asemaa patriarkaatissa maailmassa. Yhteys perinteisempään salapoliisidekkariin on myös hahmotettavissa, sillä Laura ratkoo pala palalta salaisuuksia amatöörietsivän tapaan. Karnevalistiseen kirjallisuuteen *Vainola* voidaan nähdä kuuluvan nurinkääntämisen ja ylhäisen alentamisen kautta sekä groteskien piirteidensä ansiosta, mutta toisaalta *Vainola* voidaan nähdä myös transgressiivisena romaanina, joka rikkoo rajoja muun muassa erilaisten vastakkaisasetteluidensa kautta. Seuraavassa luvussa käsittelem sitä, kuinka Alasalmen romaani voidaan nähdä myös menippolaisen satiirin parodiana. Tähän tulkintaan kuuluu vahvasti protagonistin analysointi narrihahmona, joten luku kolme käsittelee myös sitä. Narriuteen liittyy myös epäluotettava kertoja ja hulluus, jonka kautta parodioituu myös psykoanalyysi.

### 3. NARRIUDEN MERKITYS VAINOLAN LAJIREPERTOAAAREISSA

*Vainolan* protagonistista Laura on paitsi postmodernistiselle kirjallisuudelle tyypillinen epäluotettava kertoja myös tulkittavissa mieleltään sairaaksi henkilöahmoksi. Goottilaisessa kirjallisuudessa

---

<sup>50</sup> Laura ja Janne ovat sisaruksia, mikäli Lauraan on uskomisen. Insesti on ollut 1990-luvulla suosittu aihe (Soikkeli 2002, 16) ja goottilaisessa kauhukirjallisuudessa se on tulkittu hulluuden symbolina (Savolainen 1992, 11–12).



tyypillisin mielisairaus on paranoia (Savolainen 1992, 17; Hogle 2002, 210) ja juuri tämä sairaus kuvaa erityisen hyvin Lauraa. Gotiikalle tyypillisessä paranoiassa on kyse *itsen (self)* ja *toisen (other)* välisten rajojen sekoittumisesta siten, että sekoittumisesta syntyy jotakin vihamielistä, joka synnyttää pelkoa ja kauhua (Hogle 2002, 210). Jerrold Hoglen mukaan Julia Kristeva on kutsunut tällaista vihamielistä hahmoa nimellä *the abject*, kun taas Sigmund Freud käyttää siitä nimeä *the uncanny* (Hogle 2002, 210).

Myös modernissa groteskissa on paranoian piirteitä: siihen kuuluu paranoiasta kärsivän suunnitelmallinen ajattelu, maailman kokeminen vihamielisenä, epäluuloisuus, itsekeskeisyys ja pieneen elämänpiiriin rajoittuneisuus, harhaluulot ja aistimukset, itsemääräämisoikeuden menettämisen pelko sekä ”paradoksaalisesti huonommuuden kokemustensa takia suuruudenhullu[uus]” (Mäkelä 1999, 68). Nämä paranoian oireet kuvaavat varsin hyvin Vainolan Lauraa: hän päättää selvittää Vainolan salaisuudet (esim. V 86), hän uskoo, että häneen suhtaudutaan negatiivisesti (esim. V 55) ja on todella epäluuloinen muiden ihmisten suhteen (esim. V 57), hän on itsekeskeinen ja jopa suuruudenhullu ostoksissaan (esim. V 41–42), hän ei juuri poistu Vainolan kartanosta, joten hänen elämänpiirinsä on melko rajoittunut (esim. V 91–92), ja hänellä voi tulkita olevan myös harhoja, kun hän näkee vaaleaan, harsomaiseen asuun sonnustautuneen naisen ja suhteutuu asiaan ”näkyinä” (V 168–169). Kuten olen luvussa 2.2.1 esittänyt, myös itsemääräämisoikeuden menettämisen pelko parodioituu, sillä paradoksaalisesti Laura väittää olevansa itsenäinen, mutta kuitenkin hän vaikuttaa olevan riippuvainen miehestään.

Käytän hulluuden termiä tässä työssäni paranoian kontekstissa, mutta myös osana karnevaaliperinteen nurinkääntämisen kulttuuria (Salin 2008, 29). Erasmuslaisen narrifilosofian mukaan hullu yllättää meidät viisaudellaan ja päinvastoin (mt, 207, 29). Hulluus ja narrius rinnastettiinkin kulttuurihistoriallisesti toisiinsa keskiajan Euroopassa (mt, 29). Narrius on kuitenkin muutakin kuin hulluutta ja sitä tutkin lisää luvussa 3.2. Lisäksi hulluus viittaa henkilöahmon hullun käytöksen ja hulluuden kieltämisen välille (Fludernik 1999, 82). Näen hulluuteen kuuluvan myös vainoharhaisuutta, paranoiaa. Kyseinen sairaus mainitaan *Vainolassa* esiintyvän Laurin suvussa, ja Jannen mukaan Laura olisi Laurin tytär, joka on annettu adoptiossa pois. Geneettisesti

on mahdollista<sup>51</sup>, että Laura on sairastunut psyykkisesti juuri kyseiseen sairauteen. Hänen oireensa sopivat myös laajemmin taudinkuvaan.

### 3.1 Hulluuden elementti parodian ytimessä

Alaluvussa 3.1.1 tutkin sitä, kuinka Sigmund Freudin kehittämä psykoanalyysi parodioituu analysoitaessa protagonistia paranoidisena henkilönä. Metodini pohjautuu psykoanalyysin diagnosoinnille, sillä sen kautta psykoanalyysin parodian voi havaita. Tarkastelen myös sitä, missä lajiyhteyksissä paranoia esiintyy ja mitä merkityksiä se saa.

Menippolaisen satiirin yhtymistä *Vainolan* genren lajirepertoaariin tutkin taas alaluvussa 3.1.2. Toisaalta *Vainolan* ei voida varauksitta sanoa edustavan menippolaisen satiirin lajirepertoaaria, sillä romaani linkittyy siihen pääasiallisesti hulluksi tulkittavan narrinahmon kautta. Menippolaisessa satiirissa on paljon elementtejä, jotka eivät edusta *Vainolaa*. Siinä esimerkiksi liikutaan usein helvetin ja taivaan välillä ”vapaan fantasian siivin” (Lyytikäinen 2004, 190). Lisäksi *Vainola* on varsin realistinen teos verrattuna perinteisiin menippolaisiin satiireihin kuten Lewis Carroll’in saturomaaniiin *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865, suom. *Liisa Ihmemaassa* 1906) tai Thomas Pynchonin romaaniin *Gravity’s Rainbow* (1973). Toisaalta taas menippolaisen satiirin lajiuuret kytkeytyvät tunnustusromaaniiin ja veijariromaaniiin (Salin 2005, 239), joita *Vainolan* voidaan sanoa parodioivan. Lauran kertoma päiväkirjamainen tilinteko on antitunnustus, ja toisaalta Lauran elämä on veijarille jossain määrin tyypillinen seikkailufantasia.

#### 3.1.1 Psykoanalyysin parodioituminen ja paranoian merkitys eri lajirepertoaareissa

Psyykinen sairaus voi syntyä traumasta ja kuten Steven Bruhm kirjoittaa: ”[...] the Gothic itself is a narrative of trauma” (Hogle 2002, 268). Jerrold Hogle on esittänyt psykoanalyysin kehittäjä Sigmund Freudin mukaan, että ihminen kokee ensimmäisen traumansa joutuessaan työntämään

---

<sup>51</sup> Mikäli päiväkirja ja Jannen tarinat ovat tarinan sisällä ”tosia”.

osan yhteiskunnallisesti kielletyistä haluistaan piiloon niin kutsutussa Oidipus-kompleksissa (Hogle 2002, 198). Siinä poikalapsi haluaa olla äidilleen ainoa mies ja syrjäyttää isän. Näistä äitiin kohdistuvista tunteista selvittää samastamalla isään, mutta samalla kielletään ja piilotetaan itseltä vääranlaiset halut. Tyttölapsilla vastaavaa fiksaatiota kutsutaan Elekrakompleksiksi. (Hosiaislouma 2003, 652.)

Oidipus-kompleksi on normaali osa varhaislapsuutta ja kuuluu ns. *tuttuun* (*heimlich*) osaan itseä (Hogle 2002, 6). *Tuttuun* kuuluvat myös lapsellisimmat toiveemme ja pelkomme (mp). Sen vastapoolina esiintyy *unheimlich* tai *uncanny*, joka on tuntematon (Mulvey-Roberts 1998/2009, 251). Tämä tuntematon ilmenee meille ulkopuolisena, torjuvana ja epätavallisissa muodoissa (Hogle 2002, 6) ja jopa neuroottisena (Mulvey-Roberts 1998/2009, 251). *Uncanny* on niitä tukahdutettuja tunteita (Hogle 2002, 198), joiden olisi pitänyt pysyä piilossa (mt, 171). *Uncanny* on syntynyt jo varhaislapsuuden vaistonvaraisessa toiminnassa ja luonut mieleen demonisia hahmoja (mt, 251). Normaalisti ihminen kykenee tekemään eron *tutun* ja *tuntemattoman* välille, mutta kaksoisolentovaikutuksessa nämä yhdistyvät toisiinsa (mp).

Kaksoisolennot kuuluvat goottilaiseen kirjallisuuteen ja niillä viitataan myös narsismiin (Mulvey-Roberts 1998/2009 119). Narrien sosiaalipsykologiassa narria taas on tarkasteltu isäntänsä kaksoisolentona (Alho 1988, 98), ja menippeiasa muodonmuutokset ovat tyypillisiä fantasian<sup>52</sup> elementtejä (Salin 2005, 247). Linna on pro gradussaan (2001, 81–87) luvussa 4.3.1 esittänyt Ellenin olevan Lauran kaksoisolento. Nähdäkseni niin sanottu hallusinatorinen kaksoisolento (Salin 1999, 137) kuvaa kuitenkin tätä kaksoisolentoa paremmin, koska Elleniä ei ole todistettavasti olemassa romaanin todellisuuden tasolla.<sup>53</sup> *Vainolassa* ei voidakaan puhua varsinaisista

---

<sup>52</sup> Tutkimuksessaan *The Fantastic* (1975) Tzvetan Todorov esittää, että fantastinen laji saa alkunsa epävarmuuden tunteesta, joka syntyy, kun luonnonlait tunteva ihminen kohtaa jonkin yliluonnollisen tapahtuman (Todorov 1975, 25 Mehtosen 1992, 71 mukaan). Tämä yliluonnollinen voi olla paholainen tai vampyyri, mutta sen syntysija on ennen kaikkea kielessä, sillä ”[y]ksin kieli tekee meille mahdolliseksi käsittää aina poissaolevan: yliluonnollisen” (mt, 82).

<sup>53</sup> Lauran löytämän valokuvan, jossa on Lauran näköinen nainen, takana lukee ”*Elleniltä*” (V 160), eikä suoranaisesti, että kuvan nainen olisi Ellen.

muodonmuutoksista, vaan muutoksista roolien tasolla. Laura omaksuu itselleen useita rooleja, kuten kartanonrouvan ja ullakolle suljetun hullun naisen roolit.

Psykoanalytikko Julia Kristevan mukaan mieltä vahingoittava trauma ei kuitenkaan synny freudilaisen Oidipus-kompleksin voittamisesta, vaan siitä kun lapsi hylkii (engl. *abject*) äitinsä ja tietyllä tavalla demonisoi hänet voittaakseen alkukantaisen siteen – symbioottisen suhteen – äitiinsä, joka houkuttelee häntä jatkuvasti. Tämä vaarallinen fantasia täytyy torjua, jotta yksilö voisi toimia itsenäisesti kulttuurissa. Mikäli hylkimisessä epäonnistutaan, se aiheuttaa yksilössä häiriöitä, traumoja – hänestä voi esimerkiksi tulla juuri se asia, mitä hän eniten pelkää. (Hogle 2002, 266).

Moderniin goottilaiseen kirjallisuuteen on vaikea viitata ilman freudilaisia tai muita psykoanalysejä (Pearce 2007, 87), sillä gotiikkaa luonnehtii tyypillisesti paranoia (Savolainen 1992, 17). Kristiina Nikkola on nettioppaassaan *Psykiatria sairaanhoitajille* listannut tyypillisiä paranoian oireita. Hänen mukaansa paranoiaa sairastava kokee jatkuvasti olevansa vainoamisen uhri. Vainoajana voi toimia esimerkiksi joku sairastuneen tuttu. Sairastunut kuvittelee vainoharhaisesti päässään muiden olevan kaikin tavoin häntä vastaan ja hän kehittelee mielessään kaikenlaisia salaliittoteorioita. (Nikkola 30.9.10.) Jo Alasalmen romaanin nimi viittaa parodisesti tähän *vainoamiseen*: Vainola, *Vaino* + *paikannimenjohdin -la*, tarkoittaa paikkaa, jossa vainotaan, joten siinä on viittaus miljööseen. Toisaalta Vainola voi tarkoittaa myös *vainottua paikkaa*, joka romaanissa viittaa selvimmin Vainolan kartanoon ja suvun nimeen. Kartano taas voidaan tulkita Lauran mielen kuvaajana, kuten alaluvussa 2.2.1 analysoin, jolloin vainottu paikka olisi Lauran mieli. Samoin suvun nimen kautta vainottu paikka voi ulottua henkilöihämiin itseensä, sillä sen kautta voidaan viitata *vainottuun mieleen*, siis oikeastaan mielisairauteen. Jälkimmäisen teorian mukaan Lauran ohella mielisairas olisi samaa sukunimeä kantava Lauri.

Paranoian uskotaan syntyvän perusuottamuksen puutteesta. Se lähtee siitä, että potilas ei koe oloaan turvalliseksi. (Nikkola 30.9.10). Varhaiseen elämäns historiaan on kuulunut esimerkiksi traumaattisia elämyksiä ja hylkäämiskokemuksia. Suhde äitiin tai muuhun ensisijaiseen hoitajaan on ollut etäinen tai jopa kokonaan puuttuva ja tunteelliselta puolelta kylmä. (Niskanen 1998, 100.)

*Vainolassa* kerrotaan, kuinka Laura on koko elämänsä ajan muuttanut paikasta toiseen ja hänen elämässään ei ole ollut juurikaan pysyviä ihmissuhteita.

Meillä oli espanjalainen kotiapulainen, turvallinen, keski-ikäinen nainen, joka seurasi mukaanamme maasta maahan. Vasta viisivuotiaana ymmärsin, ettei Yolanda ollutkaan äitini, vaan minun piti rakastaa eniten erästä hyväntuoksuista, mutta ventovierasta naista, jonka näin silloin tällöin lehahtavan lastenhuoneen ovella kuin eksoottisen perhosen. Sisaruksia minulla ei ollut, mikä oli ymmärrettävää, sillä niin epäkotoisaksi vanhempani minun seurani taisivat tuntea. (V 25–26.)

Tekstikatkelmasta selviää, kuinka etäiseksi Laura on äitinsä lapsuudessaan kokenut. Hän kertoo, kuinka äiti unohteli hänet lapsena joka puolelle sen vähäisen ajan, mitä he yhdessä viettivät ja kuinka vanhempien erottua äiti takertui häneen yrittäen ”pestä pois katkeria muistoja yksinäisestä lapsuudestani” (V 26). Vanhemmat eivät myöskään tulleet keskenään toimeen, vaan riitelivät ryypiskelyään joka ilta (V 27). Lauralla ei ollut perusturvaa luovaa suhdetta vanhempiinsa eikä hänellä ollut oikeastaan kotiakaan, sillä he muuttivat maasta toiseen vallan usein (V 36).

Lopulta Lauran vanhemmat erosivat, jonka jälkeen he sattumalta kuolivat yhdessä ja Laura jäi orvoksi<sup>54</sup>. Laura tosin väittää, ettei häntä haitannut maasta toiseen muutto ja ihmissuhteiden katkeaminen. Ironisesti hän toteaa asian olevan ”Päinvastoin!” (V 37.) Ironia syntyy siitä, että hän myöhemmin muistelee kaihoisasti katkennutta ihmissuhdettaan (V 82–83) ja kärsii yksinäisyydestä (V 154), jolloin ihmissuhteiden katkeaminen tuskin iloakaan on tuottanut, niin kuin hän väittää. Varhaislapsuuden negatiivisista kokemuksista kumpuavat perusuottamuksen puutteen ohella syvä epäluottamus (Niskanen 1998, 100). Laura ei luota kehenkään: hän epäilee aina ihmisten valehtelevan ja tekee asioista omia johtopäätöksiään, ja vaikka toinen osapuoli kiistäisi näiden johtopäätösten todenperäisyyden, Laura pysyy omassa kannassaan: ”Täysin rauhallisena tuo

---

<sup>54</sup> Orvot ovat tavallisia romansseissa (Regis 2003, 91) ja toisaalta monet pikareskiromaanien sankarit ovat orpoja (Lyytikäinen 2004, 30). Orpoudella voidaan korostaa päähenkilön siteettömyyttä (mp) ja vapautta, joka merkitsee jokaisen ihmissuhteen olevan valinta (Regis 2003, 91). Laura antaa ymmärtää, että hänen ihmissuhteensa ovat hänen valintojaan, mutta itsenäisyys ironisoituu, kuten esitin alaluvussa 2.2.1.

paskiainen väitti minulle silmät suut täyteen valheita, joihin minun olisi muka pitänyt uskoa – vastoin omia havaintojani” (V 201). *Omat havainnot* ovat kuitenkin epäluotettavia, niille ei löydy todisteita. Lauri ei usein ymmärräkään, mistä Laura puhuu, tämän tuodessa julki epäilyjään (esim. V 59, 188). Tämä suututtaa Lauraa, ja saa hänet lopulta vihaamaan miestään:

Luin Sargassomerestä [...] *Sinä vihaat minua ja minä vihaan sinua. Katsotaan kuka vihaa parhaiten. Mutta ensin, ensin tuhoan sinun vihasi. Nyt. Minun vihani on kylmempi, voimakkaampi, eikä sinulla ole enää vihaa millä lämmitellä. Sinulla ei ole mitään. Sen jälkeen en kyennyt enää ajattelemaan loogisesti, en tekemään johtopäätöksiä enkä vetämään analyyttisiä linjoja suffragetteihin tai miespuolisiin feministeihin. Tunsin vain, että jos mieheni vilkaisisi tallin pihalta minua silmiin, lasi välissämme sulaisi vihastani ja valuisi alas kuin laava. (V 142–143.)*

Laura tulkitsee ja analysoi usein elämäänsä ja tunteitaan kirjojen kautta, (V esim. 142–143, 152–153, 248) mikä heijastelee hänen metafiktiivistä suhtautumistaan kirjoihin. Hän myöntää itsekin, että kirjat ovat jo lapsuudessa hämärtäneet hänen todellisuudentajuaan, sillä hän jäi heti lukemaan opittuaan ”kirjoihin koukkuun” (V 37). Hän uskoi ”satuolentoja eläväksi [...] vielä silloinkin kuin [aloitti] koulun” ja hänen isänsä huolestui, kun hän alkoi puhua näistä hahmoista kuin tapaamistaan lapsista (mp). Itse asiassa hän myöntää koko maailmankuvansa muokkautuneen Jean Rhysin romaanien pohjalta. Hän siis elää täysin fantasiamaailmassa ja edellinen kuvastaa myös hyvin sitä, kuinka hämärtynyt hänen todellisuudentajunsa onkaan. Toisaalta tällaista metafiktiivistä suhtautumista kirjoihin voidaan pitää paranoiaan kuuluvana ajatushäiriönä (Niskanen 1998, 97–98). Laura tavallaan myös myöntää oman vainoharhaisuutensa Rhysin kirjojen kautta: ”Oliko maailmankuvani selkeytyminen Rhysin kirjojen myötä siis hänen *vainoharhojensa* uskomista? Ei, *oma persoonallinen kehitykseni oli kulkenut sattumalta samaa tahtia*” (V 200; kursivointi M.H.).

Metafiktiivinen suhde kirjallisuuteen ilmeni jo lapsena, jolloin Laura kuvittelee kirjojen henkilöahmot todellisiksi (V 37). Myöhemmin hän jättää ”ihailijansa”, koska haluaa Jean Rhysin tapaan ”vuodattaa äänettämiä kyyneleitä Vasemman rannan kahvilassa” (V 17). Hän kertoo myös muokanneensa maailmankuvansa Rhysin ”julmimpi[en], todellisimpi[en] ja merkityksekkäimpi[en] lausei[den]” pohjalta (V 18). Yksi Rhysin keskeisistä teemoista on ihmissuhteiden armoston

kaksinpeli, jossa nainen saa kärsiä miehen vuoksi<sup>55</sup>. Rhysin romaanien stereotyyppiset henkilöahmot, kuten *Good Morning, Midnight'n* (1939) päähenkilö Sasha, myös muistuttavat Lauraa: he ovat alkoholisoituneita, yksinäisiä ja henkisesti sairaita.

Paranoiassa on siis varhaislapsuuden symbioottinen suhde hoitajaan, joka on usein äiti, jäänyt kehittymättä normaalisti, ja sen vaikutus on jäänyt elämään aikuisiällä. Kristevan edellä esittämäni teoria äidin hylkimisestä (*abject*) on siis epäonnistunut ja sairastuttanut yksilön henkisesti. Irtautumiskyvykset aiheuttavat sairastuneessa ahdistusta ja itsesyytöksiä, mutta pahimmillaan ne voivat johtaa toisen murhaan. *Vainolassa* vihjataan, että juuri Laura on vastuussa Laurin kuolemasta (V 242) ja romaanin lopussa vihjataan, että Laura aikoo murhata myös Jannen (V 252). Sairastunut voikin olla paitsi fyysisesti myös henkisesti väkivaltainen henkilöä kohtaan, jonka hän tulkitsee vainoajakseen (Nikkola 30.9.10). Laura käyttää jonkinlaista henkistä väkivaltaa Lauria kohtaan paitsi jatkuvilla epäilyillään, jotka aiheuttavat pariskunnan välille riitoja (esim. V 102–103).

Yksi paranoian ”alalaji” on mustasukkaisuusparanoia, jossa sairastunut on vakuuttunut siitä, että hänen partnerillaan on paljon muita sänkykumppaneita ja vilkas seksielämä. Sairastunut yrittää saada epäilyilleen tukea kaikesta, mitä toinen sanoo ja tekee. (Nikkola 30.9.10.) Professori Pekka Niskasen mukaan paranoian oireisiin kuuluukin kiellettyjä seksuaalisia impulsseja, kuten inestifantasioita (Niskanen 1998, 101). Inestin *Vainolassa* voisi tähän teoriaan nojaten laskea siis Lauran mielen tuotteeksi.

Laura ei ehkä ole varsinaisesti mustasukkainen miehestään, mutta kehittelee mielessään tälle hurjaa seksielämää, mikä on siinä mielessä ironista, ettei Lauri ole osoittautunut Lauran kanssa erityisen seksuaaliseksi. Lauran mukaan hänen miehensä on pitänyt tietokoneellaan päiväkirjaa käyttämistään prostituoiduista. Hän kuitenkin tuhoaa koneen, joten todistusaineistoja ei prostituoitujen käytöstä jää. (V 234–235.) Tietokoneen päiväkirjan löytäneen rikoskomisarion mukaan päiväkirjassa on viitteitä itsemurhaan ja ne kielivät uupumuksesta, mutta hän ei mainitse mitään maksullisten naisten

---

<sup>55</sup> Monika Fludernik näkee hulluuden johtuvan patriarkalisessa maailmassa elämisestä (Fludernik 1999,79).

käytöstä, joten prostituoitujen on mahdollista olla kokonaan Lauran mielikuvituksen tuotetta. Lisäksi Laura löytää salahuoneen, jossa on SM-tavaroita ja päättelee niiden kuuluvan miehelleen – tai Jannelle, johon on myös silmänsä iskenyt (V 175–177). Huone kuitenkin katoaa mystisesti eikä siitä jää todisteita (V 199).

Edellä olen kuvannut vainoharhaisuutta freudilaisesta ja psykoanalyttisesta näkökulmasta. Mutta mihin hulluuden ja vainoharhaisuuden kuvaamisella tähdätään goottilaisessa kirjallisuudessa? Ensinnäkin se kiinnittyy subliimiin (Lyytikäinen 1999, 23), sillä hulluus on pelottavaa, mutta myös kiehtovaa (Mäkelä 1999, 61). Toisaalta hulluuden ja vainoharhaisuuden kuvaamisen tarkoituksena oli kuvata yksilön epävarmuutta ja ”yhteentörmäyksiä hänen toimiessaan vaikeissa yhteiskunnallisissa tilanteissa” (Sarjala 2007, 158). Lauran epävarmuus on nähtävissä hänen ristiriitaisuudessaan. Tulkintaa hänen hulluudestaan tukee myös hänen naiiviutensa ja tapansa tehdä hurjia johtopäätöksiä asioista, joissa ei lukijan näkökulmasta ole mitään erikoista. Hänen miehensä puhuessa kartanon kokille Laura on *varma*, mistä he keskustelevat, vaikkei kuule puheesta kuin muutaman lauseen (V 55–56) ja ainakin Lauri on tullut siihen johtopäätökseen, että Laura ei ole henkisesti täysin terve:

– Koettaisit hillitä harhojasi edes minun mielikseni. Syy: Minä en jaksakaan kauan kuunnella kuvitelmiasi, koska minusta tuntuu jo, että oma mielenterveytenikin alkaa pian horjua sinun sairautesi vuoksi. (V 199.)

Laura kyseenalaistaa itsekin välillä omaa mielenterveyttään, mutta tyypillisellä ristiriitaisen ailahtelevalla luonteenlaadullaan päätyy mielessään aina lopputulokseen siitä, että on henkisesti terve, vain ympäristö on ajanut hänet hulluuden partaalle (V 186). Hulluus voi Monika Fludernikin mukaan viitata nimenomaan ristiriitaan hullun käytöksen ja hulluuden kieltämisen välille (Fludernik 1999, 82). Paranoiassa on tyypillistä projisoida negatiiviset tunteet juuri ympäristöön, joka koetaan pelottavana ja vihamielisenä, mikä lisää sairastuneelle ahdistusta (Niskanen 1998, 104). Tämä pelon tunne on Lauralla kehittynyt äärimmilleen, hän on hyvin herkkä saamaan paniikkikohtauksia milloin mistäkin ja reagoimaan asioihin ylipäättään tarpeettoman voimakkaasti. Näin tapahtuu esimerkiksi hänen löytäessään metsästä maakuopan:



[V]auhkoonuun ja lähdin juoksemaan pakoon välittämättä joesta tai eteeni iskeytyvistä kuusenoksista. [...] Näkymä kuopan suuaukosta aukeni aivoissani kuin suuri suu, jolla on paljon tuskaa huudettavanaan, ja se kirkui puolestani. (V 20.)

Kun lintu lentää pois maakuopan pohjalta Laura säikähtää niin, että kaatuu ja liukuu rinnettä alas kohti jokea. Ironisesti ”vauhkoontumista” ei aiheuta kuitenkaan lintu tai edes pelko todellisesta vaaratilanteesta pudota jokeen vaan kuoppa, jonka hän kuvailee ammottavan<sup>56</sup> ”maassa auki kuin kuolleen suu” (V 20). Kuvaus kuopasta huutavana kuolleen suuna, joka kirkuu Lauran puolesta on paitsi liioiteltu ja ironinen.

Karoliina Lehmusvirta esittää pro gradu-tutkimuksessaan, että ”*Vainola* vahvistaa naistutkijoiden huomiota siitä, että naiset eivät goottilaisissa romaaneissa tule hulluksi sattumalta tai itsestään, vaan ympäristö ajaa heidät mielisairauteen” (Lehmusvirta 1999, 86). Ympäristön vaikutus hulluksi tulemiseen on siis tavallista myös goottilaisessa kirjallisuudessa, mutta tämä ei kuitenkaan ole niin yksiselitteistä, vaan itse asiassa henkilöhahmo projisoi omat tukahdutetut pelkonsa ja ahdistuksensa jonnekin tai johonkukun ympäristössä (Mulvey-Roberts 1998/2009, 251). Kyse on tuntemattomasta, *uncannysta*. Toisaalta taas modernin kirjallisuuden groteskissa on tyypillistä perustella henkilöhahmon radikaalia käytöstä myös ympäristöstä vieraantumisella (Mäkelä 1999, 64). Lauralla ei kuitenkaan ole mitään, mistä vieraantua: ”Koska olin *maaton* ja ihanteeton, eikä minua oikeastaan ollut, minä saatoin paremman puutteessa ryhtyä mihin tahansa tyhjänpäiväiseen toimintaan (V 36; kursivointi M.H.)

Paitsi yksilön epävarmuutta sekä ympäristön ja henkilöhahmon välistä mentaalista symbioosia, hulluus ja vainoharhaisuus olivat myöhäisessä goottilaisessa kirjallisuudessa tyypillisiä elementtejä,

---

<sup>56</sup> On kiinnostavaa, että Laura huomaa myös muualla ”ammottavia suita”: ”Toisessa huoneessa [...] oli [...] naamioita, joilla oli ammottavat suut, ontot mustat silmäaukot kuin pääkallolla – ja lisää käärmeitä luikertelemassa naamioiden sisään” (V 13). ”Aukko [...] viittaa eräänlaiseen psyykkiseen tilaan” (Johnson 1992, 45–46), jolloin symbolisesti lauseessa kenties viitataan hulluuteen. Tekstikatkelma synnyttää joka tapauksessa symbolisen kuvan, jossa käärmeiden ja naamioiden kautta viitataan petkutuksiin ja pääkallon kautta myös kuolemaan.

joilla valistuksen ajan järkikeskeisyyttä ivattiin. Valistus osui pilkan kohteeksi erityisesti yhteiskunta-satiirisista syistä, kun 1700-luvun puolivälin jälkeisessä Englannissa käsitettiin, ettei järjen avulla pystytä hallitsemaan vallitsevaa taloudellista ja yhteiskunnallista epätasa-arvoa. (Sarjala 2007, 15.) Valistusta pilkatakseen goottilainen kirjallisuus kuvasi tämän lisäksi muun muassa väkivaltaa ja vääryyksiä (mp). Samoja elementtejä on runsaasti myös *Vainolassa*: Laurin (itse)murha (V 232) ja muita traagisia ihmiskohtaloita, kuten Sannan (V 117–120) ja Ellenin (V 215–217, 224–228).

### 3.1.2 Menippolainen satiiri ja hulluuden ambivalenssi

Olli Alho on esittänyt Michel Foucaultin mukaan, että hulluus ”muistuttaa etäisesti suurista, traagisista uhkista, järkyttyneestä pikemminkin kuin järkyttävästä elämästä, yhteiskunnan absurdista levottomuudesta, järjen häilyvyydestä” (Alho 1988, 146). Hulluihin on kuitenkin suhtauduttu vuosisatojen saatossa eri tavalla ja ”järjen häilyvyys” ei ole aina ollut pelkoa aiheuttavaa, vaan jopa ihannoitavaa. Mielisairaaloiden esiasteiden, kuten Pariisin Hôpital Général’n, perustuksen jälkeen 1600-luvun puolessa välissä hullujen ihannoiti alkoi kuitenkin tulla tiensä päähän (Salin 2008, 30), ja nykypsykologia suhtautuu ”hulluuteen” psyykkisenä *sairautena*, joka on parannettavissa.

Teologisessa ajattelussa 1200-luvulla hullujen toimien nähtiin olevan jonkinlaista synnillistä käytöstä. Ranskalainen teologi Guilelmus Peraldus esitti, että hulluus, *stultitiae*, on yksi ylpeyden muodoista (Alho 1988, 155) ja sitä kautta lähinnä moraalitonta ja synnillistä toimintaa (Salin 2008, 30). Myös keskiajalla ja renessanssissa hulluus liitettiin moraaliseen vajavuuteen (mp), ja hulluus-termiä käytettiin rinnan tyhmyyden ja narriuden kanssa (mt, 28). Mutta hulluja myös arvostettiin. Hoveissa pidettiin viihdyttäjinä narreja, jotka olivat joko aitoja hulluja tai hullujen teeskentelijöitä (Alho 1988, 103). Mielisairaus nähtiin Jumalan tai jumalien lahjana. Hullut olivat viehättäviä lapsenälyineen ja heillä oli vapaus toimia yhteiskunnan normien ja käyttäytymissääntöjen ulkopuolella (mt, 104). ”Hullua pidettiin viattomana luonnonlapsena, joka ei tiennyt mitään, ja jonka puheista ei kannattanut loukkaantua” (Salin 2008, 29). Ironisesti tätä kautta hullusta saattoikin tulla varsinainen totuudentorvi, joka esitti karnevalistisen perinteen mukaan viisauden ja hulluuden nurinpäin käännettynä (mp).

Sari Salin on Mihail Bahtinin näkemysten pohjalta huomauttanut, että tämä hulluuden ambivalenssi menippolaiseen satiiriin eli menippeiaan (Salin 2002, 273), joka on antiikissa syntynyt satiirin muoto, mutta jolla on ollut vaikutuksensa myös modernin romaanin kehitykseen ja sillä on vahva jalansija myös nykykirjallisuudessa (Lyytikäinen 2005, 11). Menippeian piirteisiin kuuluu nauruelementti (Salin 2002, 18–19), jota Salinin mukaan M.A. Bernstein kutsuu saturnaaliseksi tai ”katkeraksi karnevaaliksi” (Salinin 2002, 20). *Vainolan* nauruelementti voidaan tulkita nimenomaan tällaiseksi. Katkera karnevaali on melankolista, negatiivista ja ongelmallista, ja modernissa saturnaliassa sen tärkeä piirre on ”minuuden jakautuminen” (Salin 2002, 20–21). Jakautuvaa minuutta edustaa hylkiösankari, jota esittelen luvussa 3.2.

Nauruelementin ohella menippolaiseen satiiriin kuuluvat poikkeukselliset tilanteet, sopimaton käytös sekä radikaalien vastakohtien esittäminen (Salin 2002, 18, 19) sekä fantasiaa, groteskia ja filosofisia aineksia (Lyytikäinen 2005, 11). Filosofiset ainekset esitetään siten, että henkiset tai sielulliset suhtautumistavat synkronoidaan johonkin henkilöähahmoon, joka edustaa aatteita realistisen luonnekuvauksen sijaan (Salin 2002, 18; Hosiaisuus 2003, 569). ”Perimmäisiä kysymyksiä” esitetään hahmon kautta sokraattisessa dialogissa (Salin 2002, 18). *Vainolassa* Lauran sairauden kuvaus nousee hyvin keskeiseksi, kun taas muut henkilöähahmot jäävät varsin litteiksi. Kun sairauden korostus liitetään satiiriin, se voidaan nähdä koko aikakauden yhteiskunnan kritiikkinä, lama-ajan taloudellisena epätasa-arvona, jakautuneisuutena ja ahdinkona.

Mihail Bahtin on Sari Salinin (2002, 19) mukaan todennut sosiaalisen utopian elementin kytkeytyvän myös menippeiaan ja se esitetään unina ja matkoina tuntemattomiin maihin. Alasalmen romaanissa tällainen sosiaalinen utopia aktuaalistuu autiossa paratiisissaarella, jonne Laura ja Janne matkustavat kuherruskuukauttaan viettämään. Utooppisuudesta kertoo sekin, ettei saari tule nimetyksi:

Menimme vielä kauemmaksi Vainolasta, eräälle Tyynenmeren saarelle Kauriin kääntöpiirille. Yritin löytää sen saaren Laurin työhuoneen seinällä roikkuvasta maailmankartasta, mutta juuri

sen kohdan päällä oli kirjoitusta, kartan syvyysluvut ja kaupunkien koot. Mutta saari oli siellä. Se oli ihana paikka. (V 245.)

On epärealistista matkustaa paikkaan, jonka nimeä ei kyetä kertomaan, varsinkin, kun se sijaitsee toisella puolella maailmaa. Miten sinne on voinut edes matkustaa? Saari esitetään muutenkin epärealistisena, unenomaisena ja utooppisena: ”[K]atselin suuria perhosia, joita lehahti edestäni polulta tai kerääntyi *satapäisinä* parvina punaisen maan peitoksi” (V 246; kursivointi M.H.). Laura liioittelee kerronnassaan saaren täydellisyyttä: perhoset lentelevät todellakin satapäisinä, meri on vihreä ja puhdas, papaijat mehukkaita, sammakot tyytyväisiä (mp). Aikakin tuntuu pysähtyvän tuolla tarunomaisessa paikassa:

Ensimmäistä kertaa elämässäni en tiennyt ollenkaan, mikä viikonpäivä onnestamme oli kulumassa tai kauanko me olimme saarellamme vanhentuneet. Tiesin vain, että yöt olivat mustia ja sinisiä ja tuoksuvia, päivät värejä ja kukkia täynnä. (V 246.)

Goottilaiselle kirjallisuudelle on tyypillistä tuoda eksotiikkaa kertomukseen ulkomaan kuvauksin, joilla tyydytettiin myös romantiikan nälkää (Sarjala 2007, 104). ”Karnevalismi [taas] saa voimansa juuri idyllin särkemisestä” (Lyytikäinen 2004, 179). Utopistinen saari-idylli särkyi nimenomaan *todellisuuden* vuoksi:

Kun ihminen on onnellinen, hän ei välitä kuulla ympäröivästä maailmasta mitään, sillä vaistonomaisesti hän tietää, että tiedot ulkopuolelta ovat hänen onnensa väistämätön surma. [...] Hän menettää halun sukellella vihreässä meressä ja koskettaa kädellään oransseja koralleja. Lämpimillä aalloilla ratsastaminen ei ole enää rakastelua veden kanssa, aurinko paistaa liian kirkkaasti ja turkoosinsininen taivas on liian kaukana. Ulapan takana odottaa toinen, nykyistä haastavampi maailma kuin raajarikkoinen, inhottava peto, jonka nälkä on kyltymätön ja jonka hän pelostaan huolimatta haluaa kohdata, vaikka tietää, ettei voi koskaan sitä voittaa... (V 246–247)

Tiedot ulkopuolisesta maailmasta tuhoavat onnen ja paratiisi alkaa menettää hohtonsa. ”Todellista” maailmaa verrataan raajarikkoiseen ja nälkäiseen, inhottavaan petoon. Tuo peto on Vainolan kartano, joka todellakin on kaameassa kunnossa (V 247–248). Mutta kuka tarjosi tiedon tuosta ulkomaailmasta? Laura ei antanut Jannen puhua mitään Laurista, Vainolasta tai Suomesta (V 246). Miksi paratiisi siis haihtuu?

Hän alkaa haluta juuri sitä, mistä kuulee, eikä sitä mitä hänellä on. Hän alkaa epäillä ja kaivata, hiljentyä ja vastailta valheellisen kevyellä äänellä ’ei mitään’, kun häneltä kysytään, mitä hän ajatteli. Hän ei voi vastata: hän ajatteli liikaa... (V 247)

Kukaan ei tarjoakaan tietoa ”ulkopuolisesta maailmasta”, vaan Lauran omat ajatukset tuhoavat mahdollisuuden olla onnellinen – onhan Laura muokannut maailmankuvansa Rhysin mukaan, joka ”ei suostunut olemaan onnellinen” (V 17). Ankeus Vainolassa liittyy paitsi talon ja puutarhan huonoon kuntoon, myös vuodenaikaan ja ennen kaikkea ruokaan. Ruoka alkaa maistua karvasmantelille pian sen jälkeen kun Laura alkaa taas työstää väitöskirjaansa (V 248). Tai *yrittää* työstää, mutta väitöskirjan tekeminen ei ole luonnistunut häneltä kunnolla missään vaiheessa hänen ollessaan Vainolassa (V 17). Luovan tieteellisen ja taiteellisen työn tekeminen on ”sinänsä merkki hyvästä mielenterveydestä” (Karttunen, Niemi & Pasternack 2007, 109). Siihen kykenemättömyys taas on merkki vähintään ”huikentelevaisuudesta ja ailahtelevaisuudesta”, jotka Laura kyllä itsessään myöntää (V 22).

Bahtin on Salinin mukaan todennut, että menippeiaan kuuluu utopististen kuvausten ohessa vahvasti parodia (Salin 2002, 19). *Vainolassa* parodioidaan esimerkiksi sananlaskuja sekä jumalia ja myyttejä. Sanonta *Joka uniinsa uskoo, se varjoaan pelkää*, on Lauran suusta parodinen ja suorastaan mustaa huumoria, sillä Laura on todella taikauskoinen. Goottilaisen kirjallisuuden yksi päätehtävä on vastustaa valistuksenajan järkikeskeisyyttä (Sarjala 2007, 15) ja tätä vastustusta korostettiin muun muassa hulluuden, henkiennäkemisen ja vainoharhaisuuden kuvin (mt, 16). Toisaalta järjen vastaisuutta voidaan korostaa myös taikauskon kautta. Taikauskoon kuuluvat juuri henkien näkeminen, ja lisäksi ”unet, aavistukset ja enteet” (Sarjala 2007, 146). Esimerkiksi 1800-

luvulla kansanihmiset selittivät erilaisia luonnollisesti selittämättömiä asioita kummitusten aikaansaannoksiksi (mt, 70). Myös Laura uskoo kummituksiin ja erilaisiin näkyihin:

Ihmettelin, kuka mielikuvituksessani näkemäni nainen saattoi olla [...]Mutta oli kuollut ollut kuka hyvänsä, hänen oli pysyttävä omalla puolellaan, sillä hän oli elävien maailmassa kylmä, mädäntynyt kalmo. Hänellä ei pitänyt olla enää asiaa meille, koska me pelkäsimme häntä, joten ainoa hyväksyttävä tehtävä, joka kuolleella oli, oli pelotella eläviä – tai antaa varoitus. Olinko saanut varoituksen? (V 167.)

Paitsi, että Laura uskoo nähneensä kummituksen, hän uskoo myös, että kyseisen hahmon näkemisellä on ollut tarkoitus: hän on saanut varoituksen. Laura perustelee uskomustaan sillä, ettei kummituksilla voi olla muuta syytä näyttäytyä elävien maailmassa kuin pelottelu tai varoituksen antaminen. Nämä syyt eivät tietenkään perustu mihinkään järkiperaiseen, vaan korostavat Lauran vilkasta ja lapsekasta mielikuvitusta. Lisäksi hän uskoo myös sumun olevan enne:

Aamiaispöydässä katselin salin suuresta ikkunasta maisemaa. Huhtikuisen huokoisesta jäädästä nousi silmissä sankka sumu kuin seinä, kun vesi on lämpimämpää kuin jää. Kylä vastarannan puolelta peittyi nopeasti näkyvistä. Pidin sitä huonona enteena. (V 178.)

Vainolan ikkunat ovat tummennetut, joten se, että Laura ylipäättään näkee sumun nousevan, on kyseenalaista. Joka tapauksessa sumun syntyminen veden ollessa jäätä lämpimämpää on normaali luonnonilmiö, jota ei ole mitään syytä pitää huonona enteena. Toisaalta huono enne ei välttämättä olekaan Lauran mielestä se, että sumu nousee, vaan se, että kylä peittyy näkyvistä. Millä tavalla kylän eristäytyminen *enteilee* Lauran mielessä jotakin, jää kuitenkin mysteeriksi.

Sanonta *Me liikumme vaarallisilla vesillä*, saa myös parodisia piirteitä. Vesi-sanalla leikitellään romaanissa: Laura nimittää mielisairaita ihmisiä *vesipäiksi* (V 207) ja hän myös hurmautuu veden katselusta ja kutsuu sitä ”elementikseen” (V 18). Toisaalta hän ajattelee, että joki nielee ihmisiä mukanaan Helvettiin<sup>57</sup> (V 18–19) ja toteaa siis – useammin kuin kerran – liikkuvansa ”vaarallisilla

---

<sup>57</sup> Laura puhuu joesta kuin ihmisestä ja hän täyttää sen kuvailun personifikaatioilla: ”[Joki] oli makean mielitelevä, keinahteli laiskasti ikivanhassa, kiemurtelevassa uomassaan, nuolaisi

vesillä” (esim. V 210). Sanonta vaarallisilla vesillä liikkumisesta muuttuukin oikeammin hulluuden rajoilla liikkumiseksi, sillä kuten totesin alaluvussa 2.4.2, vesi on hulluuteen entisaikoina liitetty symboli (Sarjala 2007, 230).

*Vainolassa* parodioidaan myös jumaltaruja. Kristillisessä kontekstissa parodiointi tapahtuu muun muassa Lauran allegorisessa kertomuksessa, jossa nuori nainen antautuu pirun viettelykselle (V 123–126). Varsin mielenkiintoisella tavalla *Vainolasta* voi analysoida ja tulkita parodiaa jopa Kreikan mytologiaan saakka. Analyysi lähtee Lauran ja Laurin nimien samankaltaisuudesta. Etymologisesti Lauran nimi tulee latinankielen sanasta *laurus*, joka tarkoittaa laakeripuuta (Vilkuna 1977, 159). Kreikan mytologiassa nimi kytkeytyy Daphne-nymfiiin<sup>58</sup>, joka Apollon lempeä paetakseen haki apua muilta jumalilta, jotka lähettivät hänen henkensä Kreetaan ja jättivät hänen tilalleen laakeripuun hänen symbolikseen (Graves 1981, 32). Lauri nimi taas juontaa juurensa *Laurentius* – nimestä, joka tarkoittaa ”laakerinlehdillä seppelöity[ä]” (Vilkuna 1977, 160). Kreikan mytologiassa Apollo käytti laakeripuuseppelettä lohduttaakseen itseään Daphnen muututtua laakeripuuksi<sup>59</sup> (Graves 1981, 32).

---

rantakiviensä reunaa [...] Saatoin helposti kuvitella, kuinka kärsivällisesti hiljainen joki odotti. [...] Joki odotti ja otti. Nieli eikä päästänyt pintaan, ei ennen kuin paljon myöhemmin: kellutti tappamaansa saalista ylpeänä, paisutti sen kuin liioittelisi saavutustaan [...]” (V 19.) Tämäkin Lauran taikauskomus vertautuu kansanperinteeseen, jossa ajateltiin vesissä asuvan vedenhaltian, joka tahallisesti hukutti ihmisiä.

<sup>58</sup> Se, että Lauran nimi kytkeytyy Daphneen, on myös intertekstuaalinen viittaus Daphne du Maurieen. du Maurierin *Rebekka* (1938), joka on *Vainolan* yksi tärkeimmistä interteksteistä, on saanut vaikutteita toisesta *Vainolan* keskeisestä hypertekstistä, Charlotte Brontën *Kotiopettajattaren romaanista*. Laura kirjoittaa *Rebekasta* ja analysoi sitä ”arkkityyppitarinaksi” valehtelevasta aviomiehestä (V 179), eli jälleen kerran Laura oikeastaan peilaa kirjan tapahtumia omaan elämäänsä.

<sup>59</sup> Lauran ja Laurin nimien etymologia osoittaa tietyn symbolisen valtasuhteen Lauran ja Laurin välillä. Laakeripuuseppele on tehty laakeripuun lehdistä, joita käytettiin antiikin Roomassa voittoseppeleissä. *Vainolassa* seppele edustaa ironisesti Lauran sukupuolten välistä voittoa Laurista. Laura laskee Laurin haudalle seppelenauhan, jossa lukee ”Jää hyvästi, ystäväni”. Toivotus ei ole kuitenkaan Laurille, vaan Ellenille (V 234). Laura ikään kuin onnittelee seppeleellä itseään ja haluaa järjestää Laurin hautajaisista kunnon peijaiset.

*Vainolasta* on tulkittavissa myös muita menippolaiselle satiirille ominaisia piirteitä. Menippeia koostuu yleensä proosa- ja runojaksoista. Erityisesti runomuotoiset jaksot ovat lähes aina parodisia, mutta Salin on esittänyt Bahtinin mukaan, että sille on tyypillistä tunkeutua parodiassaan myös eri lajeihin. (Salin 2002, 19.) *Vainolassa* on upotuksena Uno Kailaan runo *Talo* (V 80). Laura löytää kyseisen runon kirjoitettuna Vainolan kartanon tornin puuseinään. Runo saa ehdottomasti symbolisen merkityksen kuvattaessa Lauran mielenmaisemia<sup>60</sup>. Romaanin alussa Laura kuvaa Vainolan kartanon ”valta[avan hänen] mielen[sä] epäsäännöllisin sykäyksin, kuin joka nurkka ja pala taloa, sitä enemmän mitä enemmän [hän] nä[ki], olisi syönyt pois jotain [...]” (V 5). Laura siis näkee ympäristön, talon, jo alussa vaikuttavan hänen sisimpäänsä ”kuin virus” (V 6). Laura kuvailee Vainolan kartanoa ylväänä ja uhkaavana, joka ”vyöryi esiin [...] mäntyjen katveesta” (V 6). Kartano sopii hyvin ”rappeutuneeseen ja talven ränsistytämään puistoon[sa]” (V 7) rautakaltereineen, tummennettuine ikkunalaseineen, keihäsaitoineen kaikkineen. Talo on itsessään myös ”[j]oskus jäätävä, joskus kylmä ja joskus vain viileä” (V 16). Kailaan runossa talo kuvataan yhtä surullisena näkynä kuin Vainolan kartano Lauran silmissä:

On taloni kylmä talo,  
sen ikkunat yöhön päin.  
Epätoivon jäinen palo  
on tulena liedelläin. (V 80).

Katkelma kuvaa hyvin Vainolan kartanon kylmyyttä, tummennettuja lasia ja Lauran viihtymättömyyttä siellä, mutta kertoo se myös syvemmin Lauran kylmästä ja epätoivoisesta luonteesta. Runon viimeisillä säkeillä hahmottuu Lauran maailmankuva:

Ei ystävän, vieraan tulla  
ole ovea laisinkaan.  
Vain kaks on ovea mulla,  
kaks: uneen ja kuolemaan.

---

<sup>60</sup> Runoa on tulkittu myös Kailaan skitsofrenian valossa kuvauksena sairaan mielen kokemuksista. Talo minuuden symbolina on ylipäätään runon tulkinnassa klassinen.



Laura ei luota helposti muihin ihmisiin. Hän etsii heistä heti epäluotettavuuden merkkejä: ”Minä muistan ensiesittelyistä ihmisistä parhaiten silmät; nyt sen kaistaleen mikä erotti valehtelusta kohonneet kulmakarvat ja tekohymyn” (V 12). Laura uskookin, että kaikki vainoavat häntä<sup>61</sup> ja hän on salajuonien kohde<sup>62</sup>. Kukaan ei pääse sisään sen suojamuurin – tai Kailaan runoon viitaten oven – läpi, jonka hän on rakentanut ympärilleen. Lauran ainoat selviytymiskeinot kiteytyvätkin Kailaan runossa, ”ovessa” uneen ja kuolemaan. Ollessaan henkisessä ahdingossa Laura pakenee todellisuutta fantasiamaailmaan tulkitsemalla maailmaansa lukemiensa kirjojen kautta tai luomalla utopistisia maailmoja, kuten edellä saari, jonka todellisuudesta ei ole takeita. Unen maailma, tai fantasian maailma, on Lauran oljenkorsi selvitä ahdistuksestaan. Hän ei kuitenkaan selviydy, vaan kenties murhaa Laurin ja suunnittelee Jannen murhaa romaanin lopussa (V 252).

Kuten edellä totesin, hulluuden ambivalenssi on menippeian osa-alue, suorastaan sen ydintä. Siinä hulluuden ja viisauden roolit kääntyvät pääläelleen (Salin 2002, 273). Keskiajalla hullulla tai narrilla oli hovissa isäntä, ja kirjallisuudessa heidän suhdettaan on käsitelty juuri nurinpäin kääntämisen kautta (Salin 2008, 155). *Vainolassa* näen Lauran edustavan hullua narra ja Laurin hänen rationaalista ”isäntäänsä”. Heidän suhteensa on kuitenkin moniulotteisempi ja varsin mielenkiintoinen tutkimuskohde, sillä heidän suhteensa perustuu paitsi nurinpäin kääntämiseen ja valtasuhteiden taisteluun myös yhtäläisyyteen. Lauran uskottua pitkään, että hänen ja Laurin välit ovat niin pahasti turmeltuneet, ettei heistä voi koskaan tulla edes ystäviä (V 164), Laura lopulta huomaa, että heissä on jotakin perustavanlaatuisella tavalla samanlaista:

Ja minä tunsin, että samoin kuin minulle myös Laurille oli kirjojen maailma ollut enemmän tosi kuin tämä ”oikea”, missä me muka elämme. Lauri uskoi ja toteutti aivan kuten minäkin sen, mitä kirjoissa sanottiin. Mitä kirjoissa käskettiin... (V 236)

---

<sup>61</sup> Esimerkiksi kokin ollessa ampumassa omien sanojensa mukaan metsällä variksia, Laura uskoo tämän tähänneen nimenomaan häntä, jolloin mies katsoo häntä kuin hullua (V 75).

<sup>62</sup> Esimerkiksi romaanin lopussa Laura tulee siihen johtopäätökseen, että Janne on huijannut häntä, saanut hänet tappamaan miehensä, tai ainakin saanut hänet uskomaan, että on tehnyt niin saadakseen Laurin perintörahat itselleen (V 251).

Laura uskoo nyt, että hänen miehensä, jonka kanssa hänellä ei ole mitään yhteistä, jakaakin hänen kanssaan erittäin suuren asian: yhteisen maailmankuvan, joka perustuu kaiken lisäksi fantasialle, joka on todempi kuin ”oikea” maailma, jossa he ”muka” elävät. Mutta vaikka Laura ei aiemmin olekaan uskonut heistä löytyvän samoja piirteitä, lukija saattaa löytää heistä paljonkin yhteneväisyyksiä. Jo pelkästään edellä mainitut henkilöihahmon nimien samankaltaisuudet ovat osa yhteneväisyyttä. Toisaalta yhteneväisyydet Lauran ja Laurin välillä ovat ambivalentteja, sillä Laura uskottelee olevansa terve (esim. V 202), vaikka on tulkittavissa henkisesti sairaaksi ja Lauri sievistelevällä älykkö-puheellaan antaa ymmärtää olevansa viisas, vaikka on tulkittavissa tunneammaiseksi. Laura kuvaa Lauria jäykäksi (V 52–53) ja hänen seksuaalinen haluttomuutensa saa Lauran epäilemään häntä homoseksuaaliksi<sup>63</sup> (V 15, 132). Toisaalta myös Laura osoittaa Lauria kohtaan välinpitämättömyyttä tämän avattua hänelle sydäntään (V 148–151). Heitä molempia yhdistää siis kylmyys toisiaan kohtaan niin henkisesti kuin fyysisestikin.

Paitsi Lauran, myös Laurin voi tulkita henkisesti sairaaksi. Hän on edellä mainitun lisäksi Lauran tapaan hyvin spontaani. Hehän menivät naimisiin vain muutaman päivän tuntemisen jälkeen, mikä osoittaa molempien impulsiivisuutta. Ihminen, joka vapaasta tahdostaan nai käytännössä tuntemattoman ihmisen ja sietää häneltä syyttelevää ja asiatonta käytöstä, ei voi itsekään olla täysin ”normaali”. Toisaalta, mikäli Lauri teki itsemurhan, masennus olisi vallan sopiva diagnoosi hänen henkisen uupumuksen sävyttämälle käytökselleen, mutta hänen tunne-elämäänsä ei voi kuvata samoin kuin Lauran. Kun kerronnallisten etäisyyden ja läheisyyden ratkaisujen kautta lukijalla voi muodostua Lauraan tietynlainen parasosiaalinen suhde<sup>64</sup> hänen selkeän sairaudenkuvauksen ja hyvän tai pahan hahmon edustamattomuuden vuoksi, suhde Lauriin jää lukijalla etäisemmäksi. Lauri on litteä hahmo, jolla ei ole omaa ääntä kertomuksessa, vaan hänet on häivytetty ikään kuin taka-alalle ja hänet tuodaan esiin vain epäluotettavan kertojan pilkan ja katkeruuden värittämän kertomuksen kautta.

---

<sup>63</sup> Myös Ulla kertoo Laurin homoseksuaalisuudesta huhuttaneen (V 194).

<sup>64</sup> Parasosiaalinen suhde tarkoittaa sellaista asennoitumista fiktiiviseen hahmoon kuin se olisi oikea ihminen (Hietala 2007, 58).

Yksi keskeinen Lauran ja Laurin välinen yhtäläisyys on se, että heidän suhdettaan voidaan tulkita sukupuoliroolien määrittämisen käytöksen valtakurssien kautta. Lauri komentelee Lauraa kokiessaan tämän käytöksen epäsovinnaisena ja Laura yrittää epätoivoisesti todistaa itselleen olevansa voitolla valtataistelussa: itsenäinen nainen, joka voi lähteä koska tahansa pois Vainolan kartanosta ja miehensä luota.

Laura kokee Laurin kohtelevan häntä alentavasti. Hän kutsuu Laurin komentelua ”koirakouluksi”, jossa saa käydä useasti (V 112, 184, 188).

Nyt pidin taas tauon vetääkseni keuhkoni täyteen henkeä ja huusin kirkkaalla äänellä ja kovaa: ”ELLE, ELLE, ELLE!” hän huusi. [...] –No! Vähän hiljempää, kiitos! Punastuin ankarasti. Kerroin lopputarinan mutisten ja sitä lyhennellen, ja koko jutun terä taittui Ellen-kokeeni ja sitä seuranneen koirakoulun vuoksi. (V 184)

Laura kokee Laurin komentelun ”koirakouluna”, jonka vuoksi hän joutuu häpeämään. Lauri taas selittää komenteluun etikettisääntöihin perustuen: ”[E]i kai ollut tuomittavaa, että ennen kuin vieraideni tärykalvot halkesivat tai ennen kuin he säikähdyksestä menettivät virtsanpidätyskykynsä, minä ystävällisesti ja huomaamattomasti kehotin sinua eläytymään enneuneesi vähemmän voimaperäisesti?” (V 188). Oli Laurin käytös tässä sitten perusteltua tai ”koirakoulua”, Laurin käytös Lauraa kohtaan on kuitenkin muissa tilanteissa alentavaa, sillä hän vertaa Lauraa esimerkiksi kyökkipiikaan (V 69), ja hän rinnastaa ja samastaa puheessaan myös Lauran ja hevosen ”arvon”, kuten esitin alaluvussa 2.2.1.

Laura uskottelee itselleen olevansa vallan huipulla, koska voi lähteä Vainolasta koska vain. Hän jää kuitenkin aina alakynteen Laurille, ja yhden tulkinnan mukaan myös muille miehille, kuten Jannelle ja Johanille, joka on Ellenin rakastaja ja mahdollisesti Jannen ”rikoskumppani”. Laura ei ole vallan huipulla, vaan onneton ja yksinäinen kodissaan (V 173). Hän on hullu ja oikea narri kaikille muille paitsi itselleen.

### 3.2 Tragikoominen narri ja ironinen veijari

Hulluus on elementti, joka yhdistää sekä goottilaisen kirjallisuuden karikatyyristä hahmoa, että karnevalistisen kirjallisuuden narrihahmoa. Alasalmen romaanin minäkertoja Laurassa voi nähdä molempien henkilöahmojen piirteitä: Laura on toisaalta miehen valtaan alistunut ”linnanneito” toisaalta tragikoominen hahmo, joka viihdyttää ja kiihdyttää. Tässä alaluvussa käsittelem, miten Lauran henkilöahmo on tulkittavissa narrihahmoksi ja edelleen millaisena narrihahmon karikatyyrinä hän näyttäytyy.

Narreja on hyvin monenlaisia ja niitä on esiintynyt kirjallisuuden eri lajeissa jo antiikista saakka – tunnetuimpana Apuleiuksen Lucius-aasi (Salin 2008, 12). Narrilla ei kuitenkaan tarkoiteta aina jonkinlaista pelleä, vaan kyseessä voi olla esimerkiksi henkisesti sairas tai muiden silmissä narrina pidetty henkilö ja hyvin traaginenkin hahmo. Useimmiten narrit ovat samaan aikaan koomisia ja traagisia kirjallisuuden hahmoja, sillä ”iloisen karnevaalin käänköpuoli on uhraaminen. Narri on erottamaton osa juhlaa, joka päättyy toisinaan tappamiseen ja uhraamiseen” (mt, 18). ”Narriuden yhdistäminen kuolemaan on[kin] toistuva teema, ja muistuttaa sekä ihmiselon turhuudesta ja katoavaisuudesta että hengellisen kuoleman vaarasta” (Alho 1988, 154). Myös *Vainolassa* iloiset naamiaiset ja muut illanistujaiset päätyvät lopulta Laurin hirsipuuhun.

Narri on tavallisesti yhtä aikaa minäkertoja<sup>65</sup> ja henkilökertoja, siis sekä henkilöahmo että kertoja tarinassaan. Tällaiselle narrihahmolle on tavallista muun muassa esiintyminen, pilkkaaminen ja ärsyttäminen. Lisäksi heille on tyypillistä itsensä dramatisointi. (Salin 2008, 11.) Lauran dramatisointi ja esiintyminen näkyvät erityisesti hänen melodramaattisuudessaan ja hänen toimiessaan viihdyttäjän ja tarinankertojan roolissa kartanon kutsuvieraiden edessä.

Pöydässä vallitsi taas tuo kylmänkosteaa, hyytävä hiljaisuus. Yhä pienenevällä äänelläni koetin saada puheeni loppumaan, etten joutuisi nielemään lausettani ja paljastumaan, myöntämään

---

<sup>65</sup> Minäkertoja on aina teoksen lajipiirre, koska se liittyy romaanin rakenteeseen (Salin 2008, 12).

virhettäni ja hiljenemiselläni pyytämään anteeksi erehdystäni, jota en tajunnut. [...] Minun oli noustava pöydästä ja poistuttava. Minut tuijotettiin ulos, eikä minulla ollut mitään mahdollisuutta jäädä. Muuten olisin kaatunut lattialle kuolleena kuin kivi. (V 65.)

Kohtauksessa illallisvieraat vain kuuntelevat Lauran tarinaa kohteliaasti ja Laurin mukaan kiinnostuneesti (V 69), mutta Laura tulkitsee muiden vaikenemisen hänen puhuessaan painostavana ja ajattelee automaattisesti tehneensä jotakin väärin ja ihmisten suhtautuvan häneen pahantahtoisesti (V 65, 69). Hän myös dramatisoi tilanteen kiusallisuutta liioitellen: mikäli hän olisi jäänyt, hän olisi ”kaatunut lattialle kuolleena kuin kivi” (V 65).

Narrit ovat henkilöihahmoja, jotka ovat äärimmäisen nokkelia, mutta toisaalta he voivat olla myös hahmoja, joita ”muut pitävät narrinaan” (Salin 2008, 45). Kääntämällä asioita pääläelleen ja ivaamalla sekä tyhmiä että viisaita narri tekee kuitenkin lähinnä itsestään muita tyhmemmän (mt, 11). Tällöin myös häntä itseään on helppo pitää pilkkana. Laura on aluksi miehensä ”omaisuutta” ja ”ostos” (V 10), jota käytetään myös erilaisissa ”koirakouluissa” (V 184), jotta tämä toimisi kuten hyvän emännän kuuluu: vieraittensa viihdyttäjänä. Myöhemmin Janne ja Johan pitävät yhden mahdollisen tulkinnan mukaan Lauraa pilkkanaan, kun tämä joutuu heidän juonitteluidensa kohteeksi.

William Empson on Sari Salinin mukaan esittänyt narrilla (*fool*) voivan tarkoittaa henkilöihahmoa, joka on tyhmä, naiivi tai hullu tai toisaalta myös pelle, rikollinen, heikkomielinen tai typerys (Salin 2008, 50). Tyhmyyden, naiiviuden ja hulluuden William Empson on jakanut vielä kuuteen alajaksoon: pilkattuun, röyhkeään (*brash*), viattomaan, lapselliseen, narrina pidettyyn ja holhokkiin, joka on säällitty, mutta rakastettu (mp).

Alasalmen romaanin protagonistin on tulkittavissa Empsonin jaottelun mukaan ainakin naiiviksi, hulluksi ja röyhkeäksi, mutta kuten edellä totesin, teoksen tulkintatavasta riippuen myös muiden silmissä narrina pidetyksi. Naiivisuus näkyy hänen spontaaniudessaan tehdä esimerkiksi avioliittolupaus miehen kanssa, jota ei edes tunne. Hän ei myöskään aikuisen tavoin kykene

ottamaan vastuuta asioistaan: ”Minä olen huikentelevainen, ailahtelevainen. Työkykyni on hiuskarvan varassa. Minä keksin niin usein kaikkea muuta mukavampaa” (V 22).

Hulluus ilmenee narrin tärkeimmässä tehtävässä: rationaalisen ajattelun kyseenalaistamisessa (Salin 2008, 10). Myös goottilaisen kirjallisuuden karikatyyrihahmot parodioivat valistuksen ajan järkikeskeisyyttä, jolloin narrihahmo tuntuu sopivan hyvin myös goottilaiskauhun parodisten tehtävien esiintuojaksi. Itse tuo rationaalisen ajattelun kyseenalaistaminen tapahtuu kielellisten keinojen avulla. Narrit ovat vitsikkäitä ja leikkisiä tarinankertojia. He käyttävät sanoja ja niiden monia merkityksiä lukijaa toisinaan jopa rasittavalla ja kummastuttavalla tavalla (Salin 2008, 19, 243). Kielen monimielisyys ilmenee muun muassa sanaleikein ja paradoksein (mt, 238). Laura on erittäin vilkas satuilija, mutta hänen tarinoidensa tarkoitus ei kuitenkaan ole viihdyttää vaan pikemminkin kiihdyttää, sillä hänen tarinansa (esim. V 109–111, 182–184) ovat usein ironisia allegorioita niihin salaisuuksiin, joita hän uskoo miehensä häneltä pitävän.

Narrin kieltä tutkineet ovat korostaneet myös narrin epäluotettavuutta (Salin 2008, 238). Tästä kielivät erityisesti Lauran sisäiset ristiriidat, lipsahdukset ja yleinen sekavuus sekä kielen idiosynkrasiat eli omituisuudet. Lipsahduksesta ja ainakin Lauran sisäisestä sekavuudesta viestii seuraava lainaus:

[V]aihdoin innostuksissani huomaamattani kielen englantiin, kun halusin selittää tarkalleen, miten ajoittainen kuuhulluuteni ilmeni (V 23).

Kielen vaihtuminen voi sinänsä olla myös inhimillinen virhe, mutta kuuhulluuden mainitseminen tukee myös Lauran tulkintaa vähintään sekaisin olevana hahmona. Lauran ajoittainen kuuhulluus ilmenee myöhemmin hänen ratsastaessaan yössä ja nauraessaan ilkkurisesti, kuten analysoin alaluvussa 2.4.1.

Yksi kielen idiosynkrasioista on se, että narrilla on oikeus puhua ja ilmaista asioita, joista ei ole muutoin soveliasta keskustella<sup>66</sup> (Salin 2008, 32). Laura joutuu useasti miehensä tuohtumuksen kohteeksi toimiessaan etiketinvastaisesti tai oikeammin provosoidessaan tarinoillaan miestäns vihjailemalla tietävänsä tämän synkistä salaisuuksista.

Narrit käyttävät sanoja monimerkityksisesti ja joskus jopa lukijaa rasittavalla ja kummastuttavalla tavalla (Salin 2008, 19, 243). Narrien ”oikeutena” on sanoa asioita, joista ei ole muutoin soveliasta puhua (Salin 2008, 32). Lauran mielestä esimerkiksi ”totuuden ja kaikkien tietojen kertomatta jättäminen on samaa kuin valehteleminen” (V 56). Laura ei toki lausu näitä kaikkia tietojaan vain kertoakseen totuuden, vaan myös siksi, että hänestä on ”aina mielenkiintoista nähdä, kuinka ihmiset reagoivat *tahdittomuuteen*” (mp; kursivointi M.H). Laura ei kykene pitämään epäilyjään, joita hänellä miehestään on, omana tietonaan, vaan ”puhuu kyllästyneesti suunsa puhtaaksi” (V 187), vaikka on aluksi ollut sitä mieltä, että saadakseen Vainolan salaisuudet selville, ”oli sitä parempi, mitä vähemmän [hän] puhu[u]” (V 59).

Laurille Lauran narrius ei ole selvillä, ja Laura joutuukin useasti miehensä tuohtumuksen kohteeksi toimiessaan etiketin vastaisesti (esim. V 184). Narrien tapa käyttää kieltä on myös tietyllä tapaa alatyylisiä: ”He käyttävät kieltä, jota kukaan hienostunut henkilö ei sen paremmin käyttäisi kuin kuuntelisi” (Alho 1988, 109). Lauran ja Laurin käyttämän puhetyylin välillä on kontrasti, joka nimenomaan ilmaisee Lauran roolia narrina ja Laurin roolia ”hienostuneena henkilönä”, joka ei käytä eikä kuuntele moista kielenkäyttöä:

-[K]äskit minun tukkia turpani. –Tukkia turpasi? Käytänkö minä koskaan tuollaista kieltä? Minä? Tuo viimeinen korostunut, sievistelevä ”minä” sai keittämään yli. Viileyteni oli tipotiessään. – Tiedät vitun hyvin mistä minä puhun! – No! Älä kiroile! En suvaitse tuollaisia ilmaisuja! (V 188.)

---

<sup>66</sup> Tämä idiosynkrasia on myös synonyymisesti Lauran röyhkeää ja manipuloivaa käytöstä.

Laurin bombastinen puhetyyli on ajaa Lauran hulluuden partaalle: ”Luoja tietää, että jos minulla olisi ollut käsissäni iso veitsi, se olisi törröttänyt silmänräpäyksessä mieheni lapaluiden välissä” (V 188). Lukija voi pitää myös Laurin sievistelevää ja yleväntuntuista puhetyyliä kartanonherra parodioivana. Laurin ja Lauran välillä vallitseekin peilaava suhde, Laura on narri ja Lauri hänen isäntänsä, mutta tämän suhteen voi kääntää myös pääläelleen, jolloin narri voidaan nähdä isäntänsä kaksoisoliona tai ”varjona”.

Narreja on jaoteltu myös erilaisiksi karikatyyreiksi; narreiksi, joille on ominaista tietynlaiset ominaisuudet ja tehtävät. Tällaisia ovat muun muassa ”makea narri”, joka on puhtaasti koominen hahmo, eikä hänen tarinaansa liity ilkeää ivaa tai traagisuutta – ja hylkiönarri. Hylkiönarrin käsite (*abject hero*) on Michael André Bernsteinin Dostojevskin *Kellarimiehen* inspiroimana luotu käsite (Salin 2002, 160) ja se kuuluu menippolaisen satiirin repertoaariin (Lyytikäinen 2005, 11). Hylkiönarrin käsitteellä viitataan henkilöhahmoon, joka perinteisesti on oman narriutensa tiedostava, miespuolinen, katkeran turhautunut älykkö (Salin 2008, 139, 163). Hylkiökertojan tarina on tragikoominen (mt, 258). Naishylkiökertoja taas on ”miehinen”, mutta hänellä on kuitenkin naisen tunteet ja tarpeet. Hänellä on perinteisesti erakkomaisia ja synkkiäkin piirteitä (mt, 292).

Laura voidaan tulkita narrina hylkiökertojaksi: hänellä on melankolisia piirteitä, joita hän projisoi ympäristöönsä. Projisointi on myös yksi hylkiön tärkeimmistä piirteistä (Salin 2008, 280). Pahimmillaan projisointi aiheuttaa yksilössä vainoharhaisuutta, koska ympäristö heijastaa voimakkaat aggressiot takaisin yksilöön aiheuttaen tunnetta, että hän on vainottu (Tuunala ja Vuorinen 2001, 150–151). Laura uskookin siihen, että häntä vastaan on kehitetty salaliittoja ja pelkää myös monesti henkensä puolesta. Narreilta onkin oikeus riistää henki koska hyvänsä, mutta he eivät aina joudu uhreiksi, vaan kohteena voi olla, kuten kohdeteoksessani, esimerkiksi narrin ”isäntä”. Kuten edellä totesin, karnevalisoituneessa kirjallisuudessa narrin ja hänen herransa, jollainen narrilla tavallisesti on, suhde saatetaan kääntää nurin (Salin 2008, 155). Tällöin projisoitu hahmokin voi saada ironisesti narrimaisia piirteitä:



– Sinä johdit puhetta, keskeytit minut, et antanut vieraille puheenvuoroa ja teit minusta, talon isännästä, heidän silmissään narrin! [...] Vaihdoin taktiikkani hänen taktiikakseen. Äänenikin muuttui yhtä kylmäksi ja laskelmoivaksi kuin hänen äänensä. – Sinä oletkin narri. (V 186.)

Laura toteaa Laurin olevan hänen silmissään narrin, mutta toisaalta narri on tässä lainauksessa selkeämmin Laura kuin Lauri, koska Laura muuttaa ääntään ja tyyliään laurimaiseksi kuin sanoisi itselleen Laurin suulla: ”Sinä oletkin narri”. Puheen johtaminen ja epäsovinnainen käytös, joita Laura on vieraiden aikana esittänyt, ovat muutenkin narrille ominaisia piirteitä, joten tätäkin kautta narrius sopii paremmin Lauraan.

Lauran synkät piirteet rakentuvat osin lukijan tulkinnalle siitä, sairastaako Laura paranoiaa. Onko hänellä niin paljon traumoja ja sietämättömiä ajatuksia, että hänen pitää projisoida ne ympäristöönsä kestääkseen niitä? Laura kyllä välillä epäilee omaa mielenterveyttään (esim. V 188), mutta sairaalle ihmiselle tyypilliseen tapaan lopulta kieltää sairautensa ja uskoo olevansa terve (esim. V 202). Lisäksi hän puhuu monesti elämästään näytelmänä (esim. V 203), mikä myös viitanee siihen, että hän ehkä osittain itsekin ymmärtää, etteivät kaikki tapahtumat ole *todenperäisiä*.

Minä en lähtisi talosta, ennen kuin olisin nähnyt koko draaman. Sehän minua oli aina eniten kiinnostanut, ihmisissäkin, että minkälaiseen näytelmään he minut mukanaan vetäisivät. Mitkä olivat heidän tarinansa? En ollut kiinnostunut ihmisistä itsestään, vaan heidän tarinoistaan ja tragedioistaan. (V 203.)

Lauraa määrittää tietynlainen ristiriitaisuus sen suhteen, uskooko hän olevansa henkisesti terve. Perinteisesti hylkiösankari taas on varsin tietoinen paitsi itsestään myös terveydentilastaan (Salin 2005, 242). Liiallinen itsetietoisuus ajaa hylkiösankarin persoonan jakautumiseen, mistä hän siis on edelleen tietoinen (mp). Vaikka Laura lopulta kieltääkin sairautensa, on tässä kohtaa huomattavaa, että myös hylkiönarria, jollaisena Lauraa tulkitsen, kuvastaa mieltä pirstaloiva sairaus.

Paitsi synkkyyttä, Laurasta löytyy myös hylkiönarrille ominaista erakkomaisuutta. Hän on ollut elämässään paljon yksin. Hän on ulkomailla asuessaan ja matkustaessaan ollut omillaan, ja nyt Vainolassakin hän joutuu tyytymään useasti vain omaan seuraansa Laurin ollessa usein

työmatkoilla. Toisaalta yksinäisyys on myös tarpeen, sillä hän tarvitsee rauhaa, kun hän kirjoittaa väitöskirjaansa Jean Rhysista:

Olin järjestänyt itselleni täydellisen työrauhan, ja ainoa este minun ja väitöskirjani välillä oli se, että olin levoton. En toiminutkaan kuin kone. Vainolan paksut kiviseinät vaativat hiljaisuudellaan minua kiinnittämään tarkemmin huomiota ympäristööni. (V 17.)

Luovan työn tekeminen on tyypillisiä hylkiönarrille (Salin 2008, 292). Lauran työ ei tosin tunnu sujuvan työrauhasta huolimatta, sillä ympäristö vie hänen huomionsa tehokkaammin.

Koska hylkiö on erakkoluonne, hänen suhteensa muihin ihmisiin on alistuva: ”Hän kokee jäävänsä ihmissuhteissa [...] aina alakynteeseen, tulevansa huijatuksi ja nöyryytetyksi” (Salin 2008, 305). Hänen rakkaussuhteensakin perustuvat joko liialliseen rakkauteen tai sopimattomaan rakkauteen (mp). Laurin kohdalla rakkaudesta voidaan tuskin puhua, mutta Jannen ja Lauran välinen rakkaus on liallista ja absurdia. Se on ”rakkautta ensi silmäyksellä”, epätodellista idylliä, jonka malli sopii hyvin Lauran kirjoille perustuvaan maailmankuvaan. Ja kuten kirjailija Jean Rhys’n hahmojen, myös Lauran rakkaussuhteet on tuomittu katkeran suloisiksi ja epäonnistuneiksi.

Edelleen narrien perusominaisuuksiin kuuluu edellä mainittujen ohella itsesääli (Salin 2008, 11). Hylkiö rypee omassa surkeudessaan sekä häpeää ja halveksii itseään toisaalta hakien huomiota keksimällä kauheuksia ja kurjuuksia, joita on muiden taholta joutunut sietämään (Salin 2002, 160). Hylkiö vuoron perään ruikuttaa ja mahtailee (Salin 2008, 11) ja Salin on Michael André Bernstein’a lainaten todennut, että hylkiön ”käytöksen takana on ristiriita häpeän ja huomionkipeyden välillä” (Salin 2002, 160).

Menessäni huoneeseeni tajusin, etten suinkaan ollut kysynyt mieheltäni lupaa tilata lehteä, vaan olin suonut itselleni illuusion uskoa, että me olimme yhtä perhettä, joka neuvotteli yhteisistä asioista [...] Minua melkein itketti kun ymmärsin, kuinka sairaalloinen, kipeä ja tavallinen haaveeni oli ollut: ei meistä koskaan tulisi edes ystäviä. (V 164.)

Valitettuaan tarpeeksi tämän lisäksi myös yksinäisyyttään Laura ”kokoaa itsensä” ja kuin osoittaakseen vahvuutensa ja itsenäisyytensä, hän on taas täynnä uhmaa ja mahtailua väittäessään, ettei häntä kiinnosta, mitä hänen miehensä on mieltä hänen seisottaessa hevosta baarin edessä. Tätä uhmaa esittelin tarkemmin alaluvussa 2.2.1.

Hylkiösankari on kuitenkin epäluotettava kertoja, kauna (*ressentiment*) muita ihmisiä kohtaan on liioiteltua ja keksittyä (Salin 2002, 160). Hänen itseinhonsa ja muiden sormella osoittelunsa saattaa hänet itsensäkin ironian kohteeksi (Salin 2005, 241). *Vainolassa* selkeimmin esiin nousee Lauran kauna muita henkilöitä kohtaan, ei niinkään itsensä halveksunta. Hänellä on ehkä jopa liiankin hyvä suhde itseensä:

Pidin Ellenistä heti. Hänellä oli samanlaiset hymykuopat kuin minullakin, kuoppa leuassa kuten minullakin, ehkä vihreät silmät ja punertava tukka kuten minullakin (kuva oli mustavalkoinen), Itse asiassa minun oli helppo pitää hänestä, sillä *hän oli aivan minun näköiseni*. (V 160)

Mustavalkoisesta kuvasta on mahdotonta sanoa, ovatko Ellenin hiukset punertavat, mikä kyseenalaistaa naisten samaa näköä. Toisaalta Ellenistä pitäminen sen perusteella, että he ovat samannäköisiä, on turhankin itsekeskeistä, mutta toisaalta se voisi viitata Lauran ja Ellenin väliseen kaksoisolentovaikutukseen, jota tutkin alaluvussa 3.1.1.

Kuten narrikertomukset perinteisesti ovat, myös hylkiökertojan kertomus on yhtäältä traaginen ja koominen (Salin 2008, 258).

Hylkiösankaruuteen [kuuluu] myös aina jonkinlainen transgressio, sääntöjen rikkominen. Transgressio kuuluu niin komediaan kuin tragediainkin, mutta transgression luonne on yleensä erilainen komediassa kuin tragediassa. Esimerkiksi juopottelu on koomista, ja alkoholin vaikutuksen alaisena väkivaltakin, kuten tappelu on koomista, mutta murha on aina tunnusmerkillisesti traagista. (Salin 2005, 246.)

*Vainolassa* juuri Lauran juopottelu saa koomisia piirteitä:

[H]eitin loppuviskini palmun ruukkuun, etten tulisi päihini. Sitten kaadoin lasiin lisää ja lähdin työhuoneeseen [...] (V 22.)

Päätös juopumattomuudesta katoaa alta aikayksikön, kun Laura jo kaataa uuden juoman itselleen. Hän juo muutenkin varsin paljon (esim. V 21, 48, 78), mutta ei luonnollisesti koe sen olevan ongelma. Hän näkee ongelmiensa johtuvan ympäristöstään ja muista ihmisistä, mikä lopulta johtaakin yhdellä tapaa luettuna romaanin traagiseen puoleen, eli murhaan.

Kuten olen todennut jo luvussa 2, karnevalistiseen perinteeseen kuuluu menippolainen satiiri. Menippolaisen satiirin sukulaisiin kuuluu taas veijariromaani (Salin 2005, 239), jonka perinteeseen kuuluu triksterin eli veijarin tai pikaron hahmo. Edelleen sekä narri että veijari kuuluvat epäluotettavan kertojan tyyppeihin (Salin 2008, 127). Salin on Bahtinin mukaan todennut, että toisaalta narrin ja veijarin kategoriat eivät ole helposti erotettavissa toisistaan, sillä molemmilla on ”samankaltainen vieraannuttava, kyseenalaistava ja poleeminen tehtävä romaanissa” (Salin 2005, 240). Erotteluni narrin ja veijarin välillä perustuu näiden kahden hahmon erilaiseen kulttuurihistoriaan. Kun edellä tulkitsin Lauraa narrihahmon kontekstissa, tulkitsen häntä nyt veijarina:

Veijaria kuvaavat erityisesti ironia, huumori ja nauru (Alho 1988, 41). Arkaaisinta veijari-myttologian tyyppiä luonnehtii ennen muuta ristiriitaisuus:

[Veijari on] samanaikaisesti luoja ja tuhoaja, antaja ja ottaja, pettäjä ja petetty. Tämä ei tietoisella tasolla halua mitään, vaan toimii täysin kontrolloimattomien impulssien varassa ja niiden pakottamana. Hän ei tunne sen paremmin hyvää kuin pahaa, mutta on kuitenkin vastuussa molemmista. Hänellä ei ole tajunnassaan sen paremmin sosiaalisia kuin moraalisia

arvoja, koska hän on himojensa ja halujensa vanki – samalla hänen toimintansa kuitenkin tuottaa maailmaan siihen kuuluvat arvot (Alho 1988, 41)

Nämä vastakohtaparit tekevät veijarista ristiriitaisen, impulsiivisen, lapsenomaisen ja vaistonvaraisen hahmon (Alho 1988, 55). Niinpä hahmo implikoi myös kulttuurin kipukohtia, kuten psyyken monijakoisuutta, sallitun ja kielletyn välistä eroa ja kulttuurin mahdollisuuksia käsitellä pelkoja ja ahdistuksia tuottavia asioita (mt, 43). Triksteri edustaakin hahmona kulttuurin omakuvaa (mt, 48), vaikka itse hahmo toimii ilman kulttuurin painolastia (mt, 55), sillä se nauttii poikkeuksellisesta vapaudesta tehdä asioita, jotka yhteiskunta muilta kieltää (mt, 53). Triksteri ei kuitenkaan ole yhteiskunnan kapinahahmo, vaan pikemminkin ”ihmisen alkio”, jonka koomisuus syntyy mustasta huumorista ja traagisuudet kumotaan hänen vapautensa vuoksi antamalla ne anteeksi (mt, 55).

Myös Lauraa kuvastaa ironinen ristiriitaisuus ja erityisesti vastakohtaparit hyvä–paha, rikollinen–uhri. Lukija ei tiedä, onko Laura kertomuksen samastuttava hyvä hahmo, vai tuomittava paha hahmo. Lukija ei myöskään tiedä, murhaako Laura Laurin, jolloin se tekisi Laurasta rikollisen, vai onko Laura Jannen ja Johanin juonittelujen kohde, jolloin hän on itse asiassa syytön uhri. Se, ettei Laurasta voi tehdä näitä päätelmiä, tai se, että hän on kenties sekä hyvä että paha, ja niin rikollinen kuin uhrikin, tekee hänestä myös inhimillisentuntuisen hahmon. Markku Soikkeli on todennut (2002, 23), että 1990-luvun kirjallisuudessa hyvän ja pahan kysymykset eivät ole Liinaleena Leiwon mukaan niin keskeisiä kuin kysymykset valtasuhteista, oikeudenmukaisuudesta ja vääryydestä. Myös karnevalistisessa naurukulttuurissa kysymys hyvästä ja pahasta problematisoituu, koska sen tehtävänä on päästää ihminen peloistaan (Juutila 1997, 129–130), ei tehdä luokitusta niiden välille.

Veijariromaanien, eli pikareskiromaanien, keskiössä seikkailevan triksterin tarina ”kerrotaan yleensä minä-muodossa ja päähenkilö on lähes koko ajan kerronnan keskiössä” (Pankakoski 2007, 241). Veijariromaneissa kuvataan tavallisesti ”vaellusta ja kärsimystä” (Salin 2008, 67). Tällainen veijariromani on esimerkiksi Pentti Haanpään *Taivalvaaran näyttelijä* (1938), joka kertoo Arvo Lehikoisen monista matkoista ja rooleista. Arvo vaihtaa nimeään ja identiteettiään liikkeessaan

paikasta toiseen ja hänen tarinansa on kaiken kaikkiaan tragikoominen. Roolit ja niiden vaihdokset, trikit, naamiot ja petkutukset kuuluvatkin Timo Pankakosken (2007, 241) mukaan veijariromaanin perinteisiin. Naamiot olivat käytössä jo kreikkalaisten komedioiden näyttelijöillä ja naamio on ennen kaikkea ”ironikon embleemi. Ironikkohan kätkeytyy, kätkee paremmat puolensa teeskennellessään.” (Salin 2002, 29.) Vainolan naamiaispidoissa henkilöahmot tuntuvat pukeutuvan sen mukaan, millaisena romaani sallii heidät tulkittavan: Lauri pukeutuu Kuolemaksi, mikä on hänen kohtaloaan ennakoiva asu, Laura pukeutuu ullakolle suljetuksi hulluksi vaimoksi ja ilmeisesti juhliin kuokkimaan tullut ritari on Janne. Mustakultainen ritarinasu luo ambivalenttia tulkintaa Jannen henkilöahmosta: onko hän kultasydäminen ritari, joka saapuu pelastamaan neidon hädästä, vai pimeä ritari, jonka motiivit jäävät kyseenalaisiksi. Triksteri on hahmo, joka ”joutuu tekemisiin kirjavien henkilöiden ja ilmiöiden kanssa” ja ”seikkailujensa aikana saa tuta sosiaalisen elämän varjopuolet” (Salin 2005, 239)

Susanna Linna on pro gradu-tutkielmassaan ”Lady Vainolan uudet vaatteet: Naisesitysten intertekstuaalisuus, ironia ja parodia Päivi Alasalmen romaanissa *Vainola*” kiinnittänyt huomiota Lauran eri rooleihin esimerkiksi kartanonrouvana ja hulluna vaimona. Hänen mukaansa Lauran henkinen romahtaminen johtuu juuri rooleihin sotkeutumisesta (Linna 2001, 84), mutta syy tähän rooleissa elämiseen löytyy tulkintani mukaan Lauran oman identiteetin kehittymättömyydestä (esim. V 36). Koska Laura ei oikeastaan tiedä, kuka hän on itse, hän on myös epäluuloinen muiden ihmisten suhteen, ja nähdäkseni syy hänen lopulliselle henkiselle romahdukselleen juontaa juurensa nimenomaan siitä, että hän uskoo koko ajan jotakin juonittavan hänen selkensä takana ja kaikkien olevan häntä vastaan.

Kyse on nimenomaan Lauran *lopullisesta* romahtamisesta. *Vainolassa* Lauran tarina ei ole niinkään kehityskertomus Lauran hulluksi tulemisesta kuin hulluuden eskaloitumisesta. Jo romaanin alkupäässä Lauran käytös on liian spontaania (esim. V 28) ja hänen käytöstään leimaa kehämäisyys: hän ei opi virheistään. Samoin kuin Laurin kanssa, Laura avioituu nopeasti Jannen kanssa, mutta avio-onni ei kestä kauaa, kun sitä alkavat varjostaa nopeat epäilyt salaisuuksista ja juonista. Lauran käytös on myös liian epäluuloista mieleltään terveelle ihmiselle. Hänellä on vilkas mielikuvitus, joka saa kaiken näyttämään pahaenteiseltä. Vaikka Laura väittääkin suhtautuvansa uusiin asioihin yleensä positiivisesti (V 5), ironisesti hän silti näkee kaikessa uudessa jotakin epäilyttävää:

Minä pidin Vainolan joesta, enkä tietenkään luottanut siihen, kuten en luota uusiin, ilahtuneesti hymyileviin ihmisiinkään, jotka kävelevät nopeasti kohti ja antavat molemmat kätensä näennäisen auliisti kuin rakkautensa, mutta vain käteltäväksi (V 19).

Laura ei luota uusiin ihmisiin, sillä he antavat kätensä käteltäviksi *näennäisen* auliisti. Laura myös vertaa liioitellen kättelyä rakkauden antamiseen. Tämä ei viittaa positiiviseen, vaan varsin ennakkoluuloiseen ja katkeraan asennoitumiseen uusia ihmisiä kohtaan. Näin edellä mainittu positiivinen suhtautuminen saa paradoksaaleja piirteitä.

Veijariromaani ei ole – kuten ei Laurankaan kertomus ole – tavallisesti pikaron kehityskertomus, vaan seikkailu, joka voi kuitenkin sisältää satiirista yhteiskunnan kritiikkiä (Pankakoski 2007, 241). Esimerkiksi Haanpään *Taivalvaaran näyttelijässä* romaanin yhdeksi motiiviksi nousee varjo, joka symbolisesti voi edustaa Jungin *varjoa*. Jung tarkoittaa Alhon mukaan *varjolla* persoonallisuuden alimpia tasoja, joihin liitetään tietoisien persoonallisuuden virhetoiminnot (Alho 1988, 45), kuten niin sanotut parapraksikset, eli todellisten ajatusten lipsauttaminen ääneen. Jungin mukaan juuri triksteri edustaa tällaista alkeellista ihmishahmoa, joka kuitenkin selviää erilaisista sattumuksista (mp) ja edustaa kulttuurin omakuvaa (mt, 48).

Tässä luvussa olen tutkinut psykoanalyysin parodioitumista tutkittaessa Lauraa paranoidisena henkilöahmona. Lisäksi olen analysoinut Lauraa hulluna ja epäluotettavana narrisahmona sekä veijarina. Narrisahmo ja hulluuden ambivalenssi ovat pääsääntöisesti ne tekijät, jotka kytkevät *Vainolan* myös menippolaisen satiirin lajirepertoarin parodiaksi. Tosin menippolainen satiiri perustuu *Vainolaa* selkeämmin fantasialle.

#### 4. LOPUKSI

Päivi Alasalmen *Vainola* on postmodernistinen romaani, sillä se yhdistelee parodisesti eri lajirepertoareja keskenään. Keskeisin parodioituva lajirepertoari on goottilainen kirjallisuus,

jonka alalajeista parodioituu erityisesti naisgotiikka (*female gothic*). Lähes kaikkia goottilaiselle kirjallisuudelle tyypillisiä konventiota käännetään nurin tai jäljitellään aina juonenkäänteistä, aiheista ja miljööstä henkilöhahmoihin saakka. Myös muita romantiikan ajan kirjallisuuden lajeja, *viettelysromania* (*the seduction novel*) ja *kosioromania* (*the courtship novel*) parodioidaan erityisesti sen kautta, miten rakkaus ja avioliitto romaanissa nähdään. Kaikissa romantiikan ajan lajiparodioissa menneiden vuosisatojen pika-avioliitot saavat satiirista kritiikkiä parodian keinoin. Satiirisen pilkan kohteeksi nousee myös Suomen 1990-luvun lama-aika, sillä rahan motiivi nousee romaanissa paradiseksi goottilaisen kirjallisuuden ja menippolaisen satiirin konteksteissa.

Goottilaiskirjallisuudesta vaikutteita saanutta dekkarikirjallisuutta myös parodioidaan *Vainolassa*. Dekkarikirjojen alalajeista selkeimmin parodioituu naisdekkari, jossa arvoitusta ratkoo ”toiminnan nainen”. Parodia näitä lajirepertoaareja kohtaan käy ilmi paitsi lajikonventioiden jäljittelyä ja nurin päin kääntämisenä myös intertekstuaalisten suhteiden kautta: *Vainolassa* viitataan suoraan ja epäsuoraan goottilaisiin romaaneihin, romansseihin ja dekkareihin. Suoraan viitataan muun muassa Charlotte Brontën *Jane Eyre’en* (*Kotiopettajattaren romaani*), joka yhdistelee goottilaista kirjallisuutta ja romansseja sekä Agatha Christie’n dekkareihin. Epäsuorasti lukija voi tulkita yhteyksiä esimerkiksi Aino Kallaksen *Sudenmorsian: Hiidenmaalainen tarina*-balladiin ja Leena Lehtolaisen *Maria Kallio*-romaaneihin.

Kun henkilöhahmoa tarkastellaan postmodernistiselle romaanille tyypillisenä epäluotettavana kertojana ja hulluna narrina, romaanin parodisia yhteyksiä voidaan laajentaa myös karnevalistiseen kirjallisuuteen ja erityisesti sen perinteeseen kuuluvaan menippolaiseen satiiriin. Karnevalistiselle kirjallisuudelle tyypillinen herran ja orjan suhteen ylösalaisin kääntäminen kuvaa hyvin Lauran ja Laurin välistä suhdetta, ja menippolaiselle satiirille tyypillinen utopistinen maailma parodioituu *Vainolan* paratiisisaarikuvauksessa.

Tutkimuksessani laajennan *Vainolan* lajiyhteyksiä uuteen suuntaan, nimittäin juuri menippolaiseen satiiriin. Tämä lajiyhteys heijastuu parhaiten niin sanotun narrihahmon kautta, mutta lajin liittämiseen *Vainolan* lajirepertoaareihin tulee suhtautua varauksellisesti, sillä *Vainola* käyttää huomattavasti realistisempia kerronnankeinoja kuin mitä menippolaisissa satiirifantasioissa tavallisesti on. Narrihahmo liittyy myös epäsuorasti epäluotettavaan kertojaan ja hulluuteen, joilla on oma merkityksensä riippuen missä lajikontekstissa *Vainolaa* tulkitaan.



Yksittäiset symbolin asemaan nousevat elementit tuovat romaaniin oman vivahteensa. Ne voivat toimia esimerkiksi tapahtumien ennakoijana tai henkilöhahmon vertauskuvana. Muut lajikonventiot, kuten miljö ja henkilöhahmo, luovat eri lajirepertoaarien sisällä romaanista uusia tulkinnanmahdollisuuksia. Nämä tulkinnat osoittavat *Vainolan* olevan toisaalta traaginen ja toisaalta koominen romaani, katsantotavasta riippuen. Ne osoittavat sen olevan lajiltaan karnevalistinen ja transgressiivinen, tyyliään subliimi ja groteski ja monella tavalla ambivalenssi romaani. Tällaiset vastakkainasettelut ovat toisaalta tavallisia postmodernistiselle romaanille, mutta toisaalta voitaisiin puhua myös niin sanotusta *uuskummasta lajista* (*New Weird*), jossa yhdistellään tieteis-, fantasia- ja kauhukirjallisuuden piirteitä ”muodostaen groteskeja ja outoja fantasioita” tai absurdistista ja surrealistisesta romaanista, jossa kuvataan jollakin tavoin ”nyrjähtäneitä” maailmoja ja tapahtumia. Tyypillistä on asioiden siirtely väärin paikkoihin, tiedostamattoman mielikuvituksen käyttö, lukijan tunteisiin vetoaminen ja hämmentäminen sekä intertekstuaalisten viittausten viljely. (Leppälahti 2012, 29.) Edellä mainittujen lajien parodioituminen *Vainolassa* voisi olla kiinnostava jatkotutkimuksen kohde.

# LÄHTEET

## TUTKIMUSKIRJALLISUUS

ALANKO, OUTI & KORHONEN KUISMA 1999, Lukijalle. *Subliimi, groteski, ironia*. Toim. Outi Alanko & Kuisma Korhonen. Helsinki: SKS. 8–10.

ALHO, OLLI 1988, *Hulluuden puolustus ja muita kirjoituksia naurun historiasta*. Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.

ARHIPPA, PIRKKO 1997, Aamu-unisen unelma-ammatti. Dekkareita ja vallankumousta. *Murha pukee naista. Naisdekkareita ja dekkarinaisia*. Helsinki: KSL. 70–85.

ARVAS, PAULA 1997, Kerjäätkö turpaasi? Dekkarien naispuolisten päähenkilöiden suhde aggressioon ja väkivaltaan. *Murha pukee naista. Naisdekkareita ja dekkarinaisia*. Helsinki: KSL. 266–296.

BAHTIN, MIHAIL 1995 *Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Helsinki: Taifuuni.

BRAX, KLAUS 2003, Imitaatiosta kommunikaatioon. Laji kirjallisuudentutkimuksessa. – *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS. 117–140.

CAWELTI, JOHN G., 1976, *Adventure, Mystery, and Romance*. London: The University of Chicago Press.

FLUDERNIK, MONIKA 1999, Defining (In)Sanity : The Narrator of *The Yellow Wallpaper* and the Question of Unreliability. *Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen. 75–95.

GRAVES, ROBERT 1981, *Greek Myths*. London: Penguin Books.

GRÖNSTRAND, HEIDI 2005, *Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla*. Helsinki: SKS.

- HAAVIO, MARTTI & KOSKIMIES, RAFAEL 1930, Lenore. *Maailmankirjallisuuden kultainen kirja. Saksan kirjallisuus*. Porvoo: Werner Söderström. 199–209.
- HAPULI, RITVA & MATERO, JOHANNA 1997, Johdanto. *Murha pukee naista. Naisdekkareita ja dekkarinaisia*. Helsinki: KSL. 4–28.
- HARJU, HANNU & LOIVAMAA, ISMO 2013, *Maria Kallio-extra. Kevyttä ja vakavaa Leena Lehtolaisen komisariosta*. Helsinki: Tammi.
- HIETALA, VEIJO 2007, *Media ja suuret tunteet. Johdatusta 2000-luvun uusromantiikkaan*. Helsinki: BTJ Kustannus.
- HOGLE, JERROLD E. 2002, *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003, *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- HOSIAISLUOMA, YRJÖ 1999, Postmoderni honkaen keskellä. *Suomen Kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. Helsinki: SKS. 255–265.
- HUTHCEON, LINDA 1985, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Illinois: University of Illinois Press.
- HUTCHCEON, LINDA 1988, *The Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. University of London: The Athlone Press.
- ISOMAA, SAIJA 2009, *Heräämisten poetiikkaa. Lajeja ja intertekstejä Arvid Järnefeltin romaaneissa Isänmaa, Maaemon lapsia ja Veneh’ojalaiset*. Helsinki: SKS.
- JOHNSON, ANTHONY 1992, Aukot ja goottilainen sensibiliateetti. Horace Walpole, M.G. Lewis, Mary Shelley, Charles Maturin. *Haamulinnan perillisiä*. Jyväskylä: Gummerus. 41–68.
- JUUTILA, ULLA-MAIJA 1997, Naisvoimaa ja kumouksellisia strategioita Pirkko Arhipan tieteisdekkareissa ”Hietaneilikka” ja ”Konna ja rupikonna”. *Murha pukee naista. Naisdekkareita ja dekkarinaisia*. Helsinki: KSL. 126–146.
- KAIRISTOLA, TIINA 1997, Siipeilevä spioneeri lukee naisdekkarin maanantaita. *Murha pukee naista. Naisdekkareita ja dekkarinaisia*. Helsinki: KSL. 230–245.

- KANTOLA, JANNA 2003, Runoja, metaforia ja symboleja. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS. 272–289.
- KARTTUNEN, LAURA, NIEMI, JUHANI & PALSTERNACK, AMOS 2007, *Taide ja taudit: tutkimusretkiä sairauden ja kulttuurin kosketuspinnolla*. Tampere: Tampere University Press.
- KIVISTÖ, SARI 2007, Satiiri kirjallisuuden lajina. – *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Toim. Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopainokustannus. 9–26.
- KOIVISTO, PÄIVI 2005, Minähän se olen! Miten elämästä tulee fiktiota Pirkko Saision romaanissa *Pienin yhteinen jaettava. Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Jyväskylä: Gummerus. 177–205.
- LAINE, SILJA 1997, V.I. Warshawskin “Chigago”. Yksityisen ja julkisen muotoutuminen naisetsivän näkökulmasta. *Murha pukee naista. Naisdekkareita ja dekkarinaisia*. Helsinki: KSL. 246 - 265.
- LAPPALAINEN, PÄIVI 2002, Kun dekkareista tuli hovikelpoisia. *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Toim. Markku Soikkeli. Pieksämäki: Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos. 125–150.
- LEHMUSVIRTA, KAROLIINA 1999, Goottilainen maailma Päivi Alasalmen romaanissa *Vainola*. Turku. Pro gradu-tutkielma.
- LEHTOLAINEN, LEENA 1997, Luhtaorvokki vai päivänkakkara? Suomalaisen naisdekkarin vaihteita 1940-luvulta nykypäivään. *Murha pukee naista. Naisdekkareita ja dekkarinaisia*. Helsinki: KSL. 29–69.
- LEHTOLAINEN, LEENA 1997, Miten minusta tuli murhaaja. *Murha pukee naista. Naisdekkareita ja dekkarinaisia*. Helsinki: KSL. 86–100.
- LEPPÄLAHTI, MERJA 2012, *Vahvaa väkeä. Kotimaisia uskomus- ja fantasiaolentoja*. Helsinki: Finn Lectura.
- LINNA, SUSANNA 2001, Lady Vainolan uudet vaatteet. Naisesitysten intertekstuaalisuus, ironia ja parodia Päivi Alasalmen romaanissa *Vainola*. Helsinki. Pro gradu-tutkielma.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO 2005, Esipuhe. *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Jyväskylä: Gummerus. 7–23.

- LYYTIKÄINEN, PIRJO 2005, Lajit ja kansallisen kirjoittaminen. *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Jyväskylä: Gummerus. 24–65.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO 2004, *Vimman villityt pojat. Aleksis Kiven Seitsemän veljeksien laji*. Helsinki: SKS.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO 1999, Äärettömiä olioita. Subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa. *Subliimi, groteski, ironia*. Toim. Outi Alanko & Kuisma Korhonen. Helsinki: SKS. 11–34.
- MAKKONEN, ANNA 1991, *Romaani katsoo peiliin. Mise en abyme-rakenteet ja tekstienvälisyys Marko Tapion Aapo Heiskasen viikatetanssissa*. Helsinki: SKS.
- MCHALE, BRIAN 1992, *Constructing Postmodernism*. London : Routledge.
- MCHALE, BRIAN 1987, *Postmodernist Fiction*. New York : Methuen.
- MEHTONEN, PÄIVI 1992, Miten moderni maailma kohtaa irrationaalisen? Suljetun ja avoimen mielen menetelmät Bram Stokerin Draculassa. *Haamulinnan perillisiä*. Toim. Päivi Mehtonen & Matti Savolainen. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy. 69–94.
- MULVEY-ROBERTS, MARIE 1998/2009, *The Handbook of the Gothic*. Palgrave Macmillan: New York.
- MUNT, SALLY R. 1994, *Murder by the Book: Feminist and the Crime Novel*. London: Routledge.
- MÄKELÄ, LEENA 1999, Groteskin ja subliimin vuoropuhelu Timo K. Mukan ”Kyyhkyssä ja unikossa”. *Subliimi, groteski, ironia*. Toim. Outi Alanko & Kuisma Korhonen. Helsinki: SKS. 52–75.
- NISKANEN, PEKKA 1998, Skitsofrenia. *Psykiatrian käsikirja*. Toim. Kalle Achté & Tapani Tamminen. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy. 97–120.
- NUMMI, JYRKI 2005, Kuolla, nukkua vai uneksia? Aleksis Kiven ”Ikävyys” ja runoilijan metamorfoosit. *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Jyväskylä: Gummerus. 66–103.
- OJAJÄRVI, JUSSI 2006, *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja minuus Mari Mörön romaanissa Kiltin yön lahjat ja Juha Seppälän novellissa ”Supermarket”*. Helsinki: SKS.

OVASKA, TUULEVI 1997, ”Sinustahan on tulossa kauhea feministi!” Feminismit ja feministit Amanda Crossin dekkarissa ”Ainokaisen kuolema”. *Murha pukee naista. Naisdekkareita ja dekkarinaisia*. Helsinki: KSL. 148 - 173.

OVASKA, TUULEVI 1992, Walphon mysteereistä Lady Oracleen. Naisten gotiikka Ann Radcliffesta Margaret Atwoodiin. *Haamulinnan perillisiä*. Toim. Päivi Mehtonen & Matti Savolainen. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy. 125–150.

PANKAKOSKI, TIMO 2007, Absurdista utopiaan. Satiirin lähikäsitteitä. – *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Toim. Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopainokustannus. 234–243.

PAPINNIEMI, JARMO 2003, Päivi Alasalmi. *Kotimaisia nykykertoja 1–2*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy. 14–17.

PEARCE, LYNNE 2007, *Romance Writing. Cultural History of Literature*. Polity Press: Cambridge/Malden

REGIS, PAMELA 2003, *A Natural History of the Romance Novel*. University of Pennsylvania Press: Philadelphia.

RIIKONEN, H.K. 1999, Groteskin käsitteestä Erich Auerbachilla. *Subliimi, groteski, ironia*. Toim. Outi Alanko & Kuisma Korhonen. Helsinki: SKS. 35–51.

ROSSI, RIIKKA 2005 Vaaralla ja Elsa naturalistisina romaaneina. Laji arkkitekstuaalisena mallina. *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Jyväskylä: Gummerus. 104–127.

SALIN, SARI 2008, *Narri kertojana. Kultaisesta aasista postmodernismiin*. Helsinki: SKS.

SALIN, SARI 2005, Ilveilijän tunnustuskirja. Jussi Kylätaskun *Akuaban* ”sekahampainen laji”. *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Jyväskylä: Gummerus. 237–263.

SALIN, SARI 2002, *Hullua hurskaampi: ironinen kahdentuminen Jorma Korpelan romaaneissa*. Vantaa: Werner Söderström Osakeyhtiö.

SALIN, SARI 1999, Hurskas hupsu. Ironiset tunnustukset Jorma Korpelan romaanissa ”Tohtori Finckelman”. *Subliimi, groteski, ironia*. Toim. Outi Alanko & Kuisma Korhonen. Helsinki: SKS. 129–150.

SARJALA, JUKKA 2007, *Salonkien aaveet. Varhaisin kauhuromantiikka Suomen kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.

SAVOLAINEN, MATTI 1992, Gotiikka eilen ja tänään johdannoksi. *Haamulinnan perillisiä*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy. 9–39.

SIPILÄ, JUHANI 2005, Vedenpaisumus ja Baabelin kieltensekoitus samana päivänä. Hannu Raittilan yhdenpäivänromaani Ei minulta mitään puutu. *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Jyväskylä: Gummerus. 206–236.

SOIKKELI, MARKKU 2002, Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen. *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Pieksämäki: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos. 9–25.

SUOMELA, SUSANNA 2003, Teemasta ja sen tutkimuksesta. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: SKS.141–162.

TENKANEN, HENNA 1997, Uusi uljas naisetsivä Leena Lehtolaisen dekkareissa ”Ensimmäinen murhani” ja ”Luminainen”. *Murha pukee naista. Naisdekkareita ja dekkarinaisia*. Helsinki: KSL. 101–125.

TOIKKA, MINNA 1997, Kissanaisten muodonmuutokset. *Murha pukee naista. Naisdekkareita ja dekkarinaisia*. Helsinki: KSL. 297–318.

TUCKER, JANET 2002, Introduction: Parody, Satire and Intertextuality in Russian Literature. *Against the Grain: Parody, Satire, and Intertextuality in Russian Literature*. Bloomington: Slavica Publishers. 1–18.

TUUNALA, ELIISA & VUORINEN, RISTO 2001, *Psykologian perusteet. Yksilöllinen ihminen*. Helsinki: Otava.

VILKUNA, KUSTAA 1977, *Etunimet*. Keuruu: Otava.

## KAUNOKIRJALLISUUS

**ALASALMI, PÄIVI 1996, *Vainola*. Jyväskylä: Gummerus. (=V)**

HAANPÄÄ, PENTTI 1938, *Taivalvaaran näyttelijä*. Helsinki: Otava.

HOTAKAINEN, KARI 1999, *Sydänkohtauksia, eli kuinka tehtiin Kummisetä*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

KALLAS, AINO 1928, *Sudenmorsian: Hiidenmaalainen tarina*. Helsinki: Otava.

KROHN, LEENA 1985, *Tainaron*. Helsinki: WSOY.

PAKKALA, PEKKA & WESTER, PATRICK 2005, *Kuollut tarjoaa kyydin. Karmivia tarinoita*. Keuruu: tekijät & Kustannus Oy Aamulehti. 7–14.

### PAINAMATTOMAT LÄHTEET

GUMMERUS KUSTANNUS,

[http://www.gummerus.fi/page.asp?sivuID=281&component=/PublishDB/Kirjailijat\\_kirjailijaesittely.asp&recID=115](http://www.gummerus.fi/page.asp?sivuID=281&component=/PublishDB/Kirjailijat_kirjailijaesittely.asp&recID=115). Kirjailija esittely. Luettu: 2.12.11.

MARIA KALLIO, <http://www.mariakallio.fi/kirjat/9789513112899> Luettu: 18.12.12.

SUOMEN KIRJASÄÄTIÖ, <http://www.kustantajat.fi/kirjasaatio/palkinnot/>. Luettu: 02.12.11.

TENKANEN, HENNA 1997, *Sanelma, kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja*:

<http://www.hum.utu.fi/tiedostot/kkirjallisuus/sanelma/s97.html> Luettu: 18.12.12.

TUNTURISUSI.COM, <http://www.tunturisusi.com/wildwest/westernit.htm> Luettu: 15.12.12.

LAURA RÄTY, [http://www.telemail.fi/laura.raty/erityiskasvatus\\_ohjaus/er\\_ihmiskasitykset.htm](http://www.telemail.fi/laura.raty/erityiskasvatus_ohjaus/er_ihmiskasitykset.htm)

Luettu: 25.11.13.