

ANU KAIPAISEN *KAARINAN VERIBALLADI*  
BALLADIGENREN TRADITIOSSA

Elina Saikkonen

Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma  
Toukokuu 2008  
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos  
Jyväskylän yliopisto

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Saikkonen Elina	
Työn nimi – Title ANU KAIPAISEN <i>KAARINAN VERIBALLADI</i> BALLADIGENREN TRADITIOSSA	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Toukokuu 2008	Sivumäärä – Number of pages 90
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Pro gradu -tutkielmassa tarkasteltiin Anu Kaipaisen romaania <i>Kaarinan veriballadi</i> (2004) balladigenren traditiossa. Tutkimuksen viitekehystenä toimi intertekstuaalisuus ja sen osana lajiteoria. Mainitsemalla lajin otsikko sitoo teoksen osaksi lajin traditiota. <i>Kaarinan veriballadia</i> luettiin suhteessa balladigenreen, mutta myös koko kirjallisuuden ja kansanperinteen kenttään.</p> <p>Tutkimuksessa hahmotettiin esiin intertekstuaalisten suhteiden luomia erilaisia kuvia naisesta, miehestä ja kaksoisolennosta sekä erilaisia kuvia rakkaudesta, eroottisesta rakkaudesta, insestistä ja kuolemasta. Intertekstuaalisten suhteiden kautta tuli esiin <i>Kaarinan veriballadin</i> suhde parodiaan ja satiiriin.</p> <p><i>Kaarinan veriballadissa</i> käytetään hyväksi balladigenren konventioita. Osa niistä ilmenee tarinan tasolla, osa taas ainoastaan kerronnan tasolla. Genren konventiot ja intertekstuaaliset yhteydet muodostavat motiivikimppuja, tiivistymäkohtia. Liioittelu ja mekaanisuus luovat parodisen suhteen genreen. Nykyaikaviittaukset ja kerronta sitovat romaanin nykyaikaan ja tekevät parodiasta satiirin keinon.</p>	
Asiasanat – Keywords intertekstuaalisuus, arkkitekstuaalisuus, hypertekstuaalisuus, laji, genre, balladit	
Säilytyspaikka – Depository Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Kirjallisuuden oppiaine	
Muita tietoja – Additional information	

# SISÄLTÖ

1 JOHDANTO .....	5
2 TEKSTIEN DIALOGIA .....	8
2.1 Tekstienvälisyys .....	8
2.2 Tekstit lajien välissä.....	11
2.3 Parodia ja satiiri tekstienvälisyytenä.....	14
3 KIRJALLINEN MAISEMA .....	18
3.1 Kansanlaulusta kaunokirjalliseen balladiin.....	18
3.2 Kaarinan veri -aihe.....	21
3.3 <i>Kaarinan veriballadi</i> .....	23
4 POSTMODERNI METAFIKTIIVINEN BALLADI .....	25
4.1 Kaksi kertojaa .....	25
4.2 Balladi balladista.....	28
5 HENKILÖT BALLADIEN MOTIIVIKIMPPUINA .....	30
5.1 Moninainen nainen.....	31
5.1.1 Miss Suomi ja Tuhkimo.....	31
5.1.2 Kotipiirin vanki.....	33
5.1.3 Penelope ja Rouva Schagg.....	36
5.1.4 Rohdinmekkoinen tyttö, Louhi ja noitanaiset.....	38
5.2 Valkea Neito .....	42
5.2.1 Monta neitoa samassa .....	43
5.2.2 Saman neidon kaksi puolta .....	47
5.2.3 Intohimo ja kuolema .....	48
5.2.4 Naisen seksuaalisuus ja subjektius.....	51
5.3 Linnanneitomiehe.....	54

6 BALLADI KERTOON RAKKAUDESTA JA KUOLEMASTA.....	58
6.1 Rakkautta yli säätyrajojen.....	59
6.2 Erotiikkaa puutarhan piiloissa.....	62
6.3 Sisaren turmelus.....	64
6.4 Kuolema rangaistuksena luvattomasta rakkaudesta.....	68
6.5 Kuolema rakastavaisten yhdistäjänä.....	72
7 PARODIA BALLADISTA JA BALLADI NYKYAJASTA.....	74
7.1 Liioitellut konventiot parodiana.....	74
7.2 Parodia ja nykyaika satiirin keinoina.....	77
8 PÄÄTÄNTÖ.....	80
LÄHTEET.....	83
KAUNOKIRJALLISUUS JA KANSANPERINNE.....	83
TEORIAKIRJALLISUUS.....	84
LIITE.....	90

## 1 JOHDANTO

”[M]odernin balladin lukija voi tarkata, millaisiksi ikivanhat tai sellaisiksi ainakin kuvitellut aiheet pukeutuvat modernissa tajunnassa”. Näin Kaarlo Marjanen (1937, 10) perusteli yli seitsemänkymmentä vuotta sitten balladien viehätystä ja niiden elinvoimaisuutta. Marjasen perustelu pitää edelleen paikkansa – myös nykylukija voi tarkkailla ikivanhojen aiheiden uusia ilmenemismuotoja balladigenressä.

Tutkin pro gradu -tutkielmassani yhtä suomalaisen balladigenren uusimmista jäsenistä, Anu Kaipaisen *Kaarinan veriballadia*<sup>1</sup> (2004) balladigenren traditiossa. Luen romaania osana balladigenreä otsikon luoman yhteyden takia. Otsikko, jossa laji mainitaan, luo tekstille ja lukijalle yhteisen maaperän. Teos jäsentyy aina otsikon kautta tavalla tai toisella. Se, mikä merkitys otsikon viittauksella on, riippuu tapauksesta. Toisinaan juuri poikkeamat lajin traditiosta nousevat teoksessa etualalle. (Lyytikäinen 2000, 26–27.)

*Kaarinan veriballadi* on Anu Kaipaisen (Aune Helinä Kaipainen, s. 1933) vuonna 1960 teoksella *Utuiset neulat* alkaneen kirjailijanuran 21. romaani. Romaanien lisäksi Kaipainen on kirjoittanut myös runoja, näytelmiä ja kuunnelmia. *Kaarinnan veriballadissa* vanhan lainaaminen ja muuntelu ovat olennaisessa roolissa, kuten Kaipaisen koko tuotannossa. Kaipainen on *Kaarinnan veriballadissa* astunut askeleen Marjasen moderneiksi kutsumia balladeja pidemmälle, postmoderniin. Postmodernille kirjallisuudelle on tyypillistä, että se yhdistelee pastissinomaisesti ja usein parodisestikin menneitä tyyliä ja ilmaisutapoja sekä kierrättää vanhaa materiaalia. Kaipainen kirjoittaa romaanissaan *Surupukuinen nainen* (1971, 218), että ”[r]unothan ovat paljolti yhteistä tavaraa. [...] Yhtään sanaa on tuskin koskaan uutta. Ne ovat vain toisessa järjestyksessä.”

*Kaarinnan veriballadinkin* aihe on Kaipaisen sanoin ”yhteistä tavaraa”. Teoksen taustalla on ”Kaarinnan veri” -niminen keskiaikainen kansanballadi. Kaipainen kuitenkin laajentaa kansanballadin monitahoiseksi tarinaksi sekä historiasta että nykyajasta, tarusta ja todellisuudesta. Kaipainen itse kirjoittaa *Kaarinnan veriballadista* seuraavasti:

Olen tutkinut 1600-lukua ja löytänyt noitavainot ja pyövelit. Kaarinnan veriballadi ammentaa taikauskosta, vaikka ei olekaan historiallinen romaani. Sen aika vain on historiaa. [...] Nyky-

<sup>1</sup> Käytän tekstiviitteissä *Kaarinnan veriballadista* lyhennettä KV.

aika on ja tuottaa joka hetki tarinaa. Sitä voi sytyttellä mihin tahansa tekstiin [...]. (Kaipainen 2005a.)

*Kaarinan veriballadi* jatkaa Kaipaisen tuotannolle tyypillisellä myyttien ja kansanperinteen hyödyntämisen linjalla. Ilmari Leppihalmeen mukaan Kaipainen käyttää myyttejä avoimesti ja tähdentää niitä ironisesti. Hän muuntelee alkuperäistä tarinaa, antaa kertojan kommentoida sitä ja rinnastaa myytin arkeen. (Leppihalme 1998a, 7.) Leppihalme (2005) pitää Kaipaisen omaperäistä myytti- ja kollaasitekniikkaa hänen tavaramerkkinään. Kansanperinteen hyödyntäminen ja tarinan sijoittaminen menneisyyteen antavat vapauden tarkastella jokapäiväisiä asioita todellisuudesta etäännytettyinä. Kaipainen itse kirjoittaa myyttitekniikastaan<sup>2</sup>, että

[n]äin kerran kollaashitaulun, joka oli sommiteltu siten, että raakuuksista kertovia lehtileikkeitä ja kuvia oli sijoitettu vanhanaikaisiin kultakehyksiin. Taulun vaikutus oli hämmästyttävä: jotenkin vain oli niin, että koristeellisen kultakiemuran alta hirmuteko syytti eri tavalla kuin sanomalehden sivulta. [...] Ajattelin silloin, että romaanin tai näytelmän voisi tehdä samantapaisella tekniikalla. Voisi sijoittaa nykyasioita historiaan tai jonkun vanhan kansantarinan tai myytin kehyksiin tai toisaalta siirtää myytin henkilöt ja tapahtumat nykyaikaan. [...] Tiedostan että minussa on selvästi kaksijakoinen kirjailija: toinen minäni on nykyaikainen, toimiva, poliittinen, tiedostava ja toinen tämä fantasiassa ja kielessä fabuloiva runoilija. (Kaipainen 1973, 157.)

*Kaarinan veriballadissa* Kaipainen hyödyntää vanhan kansanballadin ohella myös muita balladeja ja runoja, iskelmä- ja tangolyriikkaa, satuja sekä suomalaisen kansanperinteen uskomuksia ja ylluonnollisia olentoja. Polyfoniaa romaaniin luo erilaisten tekstuaalisten viitteiden lisäksi myös väliintuleva kertoja sekä alluusioiden ja sitaattien luoma kielellinen vaihtelu. Moniäänisyys synnyttää aukkoja ja tulkinnallisia epäselvyyksiä, joita lukija täydentää intertekstuaalisesta maailmasta käsin. Kerronnassa esiintyy usein rintarinnan kaksi erilaista tulkintaa asioista, kertojan ja romaanin kuvaaman aikakauden. Näillä keinoin Kaipaisen romaani purkaa totuttuja arvoja ja rakenteita ja haastaa lukijan parhaimmillaan lukemaan myös pohjatekstiään toisin. Romaanin postmodernissa kerronnassa nousee esiin itse kertomisen akti, intertekstuaalisuus ja ekstratekstuaalisuus, nykyajan ja historian, tarinan ja todellisuuden

<sup>2</sup> Kaipainen on käyttänyt kuvaamaansa myyttitekniikkaa hyväkseen mm. teoksissa *Arkkienkeli Oulussa* (1967), *Magdaleena ja maailman lapset* (1969) ja *On neidolla punapaula* (1973). 1970–1980-luvulla Kaipaisen aiheita olivat mm. sota, evakkous ja runonlaulajat. 1990-luvulla hän palasi myyttiin teoksellaan *Kahdesti haudattu* (1993). Myyttitekniikan käyttö jatkuu 2000-luvulla omaelämäkerrallisessa romaanissa *Granaattiomena* (2002) ja *Kaarinan veriballadissa*.

rinnasteisuus. Kaipaisen itsensä mainitsema kaksijakoinen kirjailijuus tulee esiin siinä, että vaikka hän kirjoittaa fiktiota, teoksesta nousee vahvana esiin kantaa ottava ääni, joka väistämättä saa lukijan liittämään balladin fiktiiviset tapahtumat todellisuuteen, luomaan balladin nykyajasta ja sen ilmiöistä.

Luen pro gradu -tutkimuksessani *Kaarinan veriballadia* intertekstuaalisesti tekstien dialogissa. Tarkastelemalla romaania balladigenren traditiota vasten pyrin osoittamaan sen, millä tavalla teos käyttää genren konventioita hyväkseen. Tarkasteluni lähtökohtana on se, että *Kaarinan veriballadi* on tertiaaritason balladi<sup>3</sup>, joka käyttää hyväkseen balladigenren konventioita, mutta samalla kyseenalaistaa ja muokkaa, jopa parodioi niitä. Tarkastelen balladigenren konventioiden ilmenemistä tutkimuskohteessani genrelle tyypillisten motiivien kautta, joita ovat stereotyyppiset henkilöhahmot ja tapahtumat. Luen samoja motiiveja myös intertekstuaalisessa suhteessa koko kirjallisuuden ja kansanperinteen kenttään, en pelkästään balladigenreen, koska useat motiivit esiintyvät tärkeässä osassa myös muissa kirjallisuuden ja kansanperinteen lajeissa<sup>4</sup>.

Tutkimukseni viitekehystenä toimii laajasti intertekstuaalisuus ja sen osana lajiteoria. Nojaan tulkinnassani erityisesti Mihail Bahtinin käsitykseen dialogisuudesta sekä Alastair Fowlerin näkemykseen lajista repertuaarina. Määrittelen viitekehykseni luvussa 2. *Kaarinan veriballadin* otsikossa ilmoitetaan laji, johon teos sitoutuu. Siksi esittelen luvussa 3 balladigenren historiaa eli sijoitan tutkimuskohteeni kirjalliseen maisemaan, johon se ilmoittaa kuuluvansa. Luvussa 3 esittelen lyhyesti myös Kaarinan veri -aiheen historiaa ja sen ilmenemismuotoja sekä *Kaarinan veriballadin* juonen. Luvussa 4 erittelen romaanin kerrontaa ja metafiktiivisyyttä, jotta tulevien analyysilukujen seuraaminen helpottuu. Luvussa 5 tarkastelen *Kaarinan veriballadin* henkilöhahmojen rooleja ja luvussa 6 balladeille tyypillisen rakkauden ja kuoleman tematiikan ilmenemismuotoja. Luvussa 7 kokoan lyhyesti yhteen aiempien motiivianalyysien tuloksia suhteessa parodian keinoihin ja satiiriin.

---

<sup>3</sup> Alastair Fowler (2002, 160–164) erottaa toisistaan lajin primaari-, sekundaari- ja tertiaaritason. Alastair Fowlerin teoriaa käsitellään luvuissa 2 ja 3.

<sup>4</sup> Etenkään suullisesta perinteestä puhuttaessa ei ole järkevää tehdä tarkkaa ja poissulkevaa jaottelua eri lajeihin, koska suullisen perinteen lajit ovat osittain tutkijoiden luoma jaottelu ja samat motiivit esiintyvät eri suullisen perinteen lajeissa.

## 2 TEKSTIEN DIALOGIA

Tekstienvälisyys eli tekstien suhde muihin teksteihin on ilmiönä vanha, mutta kirjallisuudentutkimuksen kohteena peräisin vasta 1960-luvulta. Yleisimmin tekstienvälisyydestä käytetään nimitystä intertekstuaalisuus. Intertekstuaalisuus perustuu ajatukseen siitä, että merkitsevyys on ilmaistavissa vain suhteena eli teksti selittyy aina vain suhteessa toisiin teksteihin. Näkemyksen taustalla on semioottinen käsitys kielestä, jossa kielellisen yksikön merkitys muodostuu sen suhteesta merkitsevien yksiköiden järjestelmään. Kirjallisuuden kieli rakentuu toisen asteen kielelliseksi järjestelmäksi, luo oman merkitsevyyden tasonsa ja omat merkkinsä, jotka voivat olla pelkästään yhdessä tekstissä syntyviä tai kirjallisuuden koodivarastoon kuuluvia. Tällaisia ovat esimerkiksi lajiin liittyvät konventiot. (Lyytikäinen 1995b, 18, 20–21; Lyytikäinen 1991, 145.) Mainitsemalla tekstilajin nimeltä otsikointi sitoo tarkasteltavan tekstin lajin traditioon, olipa se sitten lajin piirteitä noudattava tai ei. Genreotsikko aktualisoi lajikon­tekstin ja luo lajin konventioiden odotushorisontin. Tekstin ja otsikoinnin suhteen ollessa jännitteinen on syytä tarkastella, millä tavoin teksti suhteutuu lajiin, jonka se otsikossaan nimeää. Toisinaan otsikon suhde lajiin voi paljastua kyseenalaistavaksi tai parodiseksi. (Grünthal 1997, 33.)

### 2.1 Tekstienvälisyys

Tekstienvälisyyden eli intertekstuaalisuuden kenttää on määritelty monin eri tavoin. Intertekstuaalisuus voidaan nähdä tekstin rajoitettuna dialogina aiemman tekstin kanssa tai äärettömänä tilana, jossa eri tekstit risteilevät tai näiden näkemysten väli­muotona. Tässä tutkimuksessa intertekstuaalisuus tarkoittaa tekstien välistä yhteyttä, joka perustuu Mihail Bahtinin dialogisen sanan käsitteeseen.

Bahtinin lähtökohta tekstien tarkasteluun on kommunikatiivinen. Kieli on dynaamista, jatkuvasti uutta luovaa ja muuttuvaa. Sanojen ja niiden erilaisten kontekstien välinen suhde on dialektinen. Mikään sana ei ole sellaisenaan ymmärrettävä, vaan se on aina asetettava käyttötilanteen kontekstiin. Sanan merkitys ei siten koskaan ole vain yksi ja ennalta määrätty. Käyttötilanne määrää merkityksen dialogiselle sanalle, ja koska jokainen sana on vastaus toiseen sanaan, sanan merkitys muuttuu jatkuvasti, kun siihen kietoutuu toisten sanojen merkityksiä. Monimerkityksellinen



dialoginen sana on Bahtinille tärkein sana, koska vain dialogisten sanojen ja niiden suhteiden ymmärtäminen voi olla lähtökohtana sanoista ja niiden välisistä suhteista rakentuvan sanataideteoksen ymmärtämiselle. Dialoginen sana on Bahtinin mukaan kirjallisuuden lajin ja lajimuistin ominaisuus. Bahtinin dialoginen sana on hyvä lähtökohta muun muassa tekstin polyfonisuuden ja parodian tulkitsemiseen. (Bahtin 1991; Pesonen 1991, 32–34; Leppihalme 2003, 370–371.)

Julia Kristeva jalostaa Bahtinin dynaamista tekstikäsitystä. Intertekstuaalisuus-käsite esiintyy ensimmäisen kerran juuri Kristevan artikkelissa ”Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” (1967), jossa hän käsittelee Bahtinin dialogisuusteoriaa (Kristeva 1993; Saariluoma 1998, 9; Hosiaisuus 2003, 357). Kristevan mukaan dynaaminen tekstikäsitys on mahdollinen vain, jos ymmärretään, että sanalla ei ole kiinteää merkitystä, vaan sana on tekstuaalisten pintojen kohtauspaikka eli useiden kirjoitusten dialogi. Kristevalle kirjoittava subjekti, vastaanottaja ja ulkopuoliset tekstit ovat tekstuaalisen tilan kolme ulottuvuutta. (Kristeva 1993, 22–23.) Kristevalla Bahtinin dialogisuuden periaate kuitenkin kaventuu tarkoittamaan vain tekstien välisiä suhteita, sulkien pois tekstien ulkopuolisen todellisuuden, johon dialogi Bahtinin mukaan sijoittuisi osana sosiaalista todellisuutta. Kristevasta poiketen intertekstuaalisuus onkin parempi käsittää jälkistrukturalistiseen tapaan siten, että tekstit eivät viittaa vain toisiin teksteihin, vaan että viittaaminen on paitsi keskustelua kirjallisuuden konventioiden kanssa, myös tekstien ulkopuolisen todellisuuden kanssa. (Saariluoma 1998, 9–11.)

Tutkimuksessani pidän tekstiä Bahtinin ja Kristevan tavoin useiden tekstien dialogina, johon osallistuvat niin kirjailija, lukija kuin kulttuurikontekstikin. Kristevasta poiketen katson kuitenkin, että intertekstuaalisuus voi viitata myös tekstien ulkopuolelle. Bahtinista ja Kristevasta poiketen teen Gérard Genetten mukaisesti käsitteellisen eron erilaisten tekstien välisten suhteiden välille. Genette (1982, 7) jakaa tekstien välisten suhteiden koko alueen, transtekstuaalisuuden viiteen eri suhdetyyppiin: inter-, arkki-, hyper-, meta- ja paratekstuaalisuuteen. Genetten jaottelussa ei ole kysymys luokittelusta, jossa tapaukset olisivat toisensa poissulkevia, vaan kysymys on eri näkökulmista, joista käsin tekstien välisiä suhteita voidaan tarkastella (Lyytikäinen 1991, 147). Tässä tutkimuksessa Genetten käsitteistä ovat tärkeitä erityisesti intertekstuaalisuus, arkkitekstuaalisuus ja hypertekstuaalisuus.

Intertekstuaalisuutta Genette pitää rajoitettuna, paikallisena kahden tai useamman tekstin rinnakkaisena läsnäolona tekstissä. Paikallinen intertekstuaalisuus voi

ilmetä sitaatteina, viittauksina ja plagiaatteina. Paikallisen intertekstuaalisuuden Genette liittää Kristevan ja Riffaterren tapaan käsittää intertekstuaalisuus. Genette esittää, että muut hänen jaottelunsa mukaiset tekstien väliset suhteet ovat aikaisemmissa teorioissa jääneet huomiotta.<sup>5</sup> (Genette 1982, 8; Lyytikäinen 1991, 145–146.) Genetten mukaiseksi intertekstuaalisuudeksi *Kaarinan veriballadissa* voi nimetä muun muassa suorat sitaatit aikaisemmista teksteistä.

Arkkitekstuaalisuudella Genette tarkoittaa niitä tekstin piirteitä, jotka edustavat yleisiä, useille teksteille yhteisiä tyyppiominaisuuksia. Arkkitekstuaalisuudessa on siten kyse laji- ja kerrontamallien sekä vastaavien abstraktioiden kautta syntyvistä suhteista, jotka eivät rajoitu tekstien historiallisiin suhteisiin eli vaikutussuhteisiin. Arkkitekstuaalisuus on puhtaasti luokittelun kategoria, mutta Genette katsoo arkkitekstuaalisuuden havaitsemisen vaikuttavan merkittäväällä tavalla lukijan odotuksiin ja siten teoksen vastaanottoon. (Genette 1982, 11; Brax 2001, 122; Lyytikäinen 1991, 146–147.) Arkkitekstuaaliset suhteet ovat tutkimukseni kannalta olennaisia, koska tarkastelen, miten *Kaarinan veriballadi* suhtautuu lajiin, jonka edustajaksi se otsikoinnin perusteella ilmoittautuu.

Hypertekstuaalisuudessa on Genetten mukaan kyse transformaationsuhteista kahden tekstin välillä. Hypertekstuaalisuudessa tarkasteltava teksti, hyperteksti nähdään muunnoksena jostakin edeltävästä tekstistä, hypotekstistä. Hypertekstuaalisuus eroaa intertekstuaalisuudesta, koska se rakentuu hypotekstiään muunnellen sen varaan ja on kokonaisuudessaan muunnos toisesta tekstistä. Genetten mukaan hyperteksti tulkitsee hypotekstiä ja käyttää sitä omiin tarkoituksiinsa määrittäen itse suhteensa hypotekstiin. Jotta kyseessä olisi hypertekstuaalinen suhde, hypotekstin vaikutuksen on oltava laaja-alaista ja lukijalle väistämättä selvää eli tekstin tai jonkun parateksteistä on ilmoitettava hypertekstuaalisesta luonteesta. (Genette 1982, 11–12; Lyytikäinen 1991, 147, 155–157; Brax 2001, 122.) Hypertekstuaalinen suhde hypertekstillä *Kaarinan veriballadilla* on hypotekstiinsä ”Kaarinan veri” -balladiin.

Genetten mukaan metatekstuaalisuudessa tekstin suhde toiseen on kommentoiva eli myöhempi teksti puhuu aiemmasta tekstistä. Metatekstejä ovat esimerkiksi kirjallisuuskritiikit. Metatekstuaalisuus eroaa hypertekstuaalisuudesta siinä, että – toisin kuin hypertekstuaalisuus – metatekstuaalisuus kommentoi suoraan hypoteksti-

---

<sup>5</sup> Kysymys on Lyytikäisen (1991, 146) mukaan kuitenkin lähestymistavan erosta. Riffaterre ja Kristeva kytkevät intertekstuaalisuuden kiinteästi kielellisen merkityksen muodostumisen kysymyksiin ja semiotiikan merkkiteoriaan, kun taas Genette lähestyy intertekstuaalisuutta poetiikan kannalta ja teoskonaisuutta silmällä pitäen.

ään. (Genette 1982, 10; Lyytikäinen 1991, 146.) Metatekstuaalisuus ei ole tutkimuksessani olennaista. Samoin paratekstuaalisuus jää tutkimukseni ulkopuolelle. Paratekstuaalisuudessa on Genetten mukaan (1982, 9) kysymys tekstin ymmärtämistä säätelevistä aputeksteistä eli parateksteistä. Paratekstejä voivat olla kirjailijan luonnokset, kirjeet ja teosta koskevat kirjoitukset. Ne ovat relevantteja silloin, kun ne valaisevat teosta ja sen merkitystä. Kiinteästi tekstiin liittyviä paratekstejä ovat otsikot, esipuheet ja johdannot. (Lyytikäinen 1991, 147–148, 155.) Vaikka en tarkastelekaan tutkimuksessani paratekstuaalisuutta, sen rooli tutkimukseni taustalla on kuitenkin olennainen, olenhan valinnut tutkimukseni näkökulman otsikoinnin eli yhden paratekstin perusteella.

## 2.2 Tekstit lajien välissä

Genre-sanan etymologiset juuret ovat latinan sanoissa *genus* ja *gener*, jotka merkitsevät lajia, laatua ja sukua (Hosiaislouma 2003, 271). Käsitteitä laji ja *genre* käytetään suomalaisessa tutkimuksessa synonyymisesti samassakin tutkimuksessa tekemättä eroa käsitteiden sisältöön<sup>6</sup>. Tulen tutkielmassani käyttämään rinnakkain molempia käsitteitä, joilla viitataan samaan kohteeseen.

Lajin ongelma on yksi vanhimmista kirjallisuustieteessä. Ei ole olemassa yhtä, yleisesti hyväksyttyä lajin käsitettä. Yksinkertaisimmillaan laji on määritelty joukoksi kirjallisia teoksia, jotka on valittu yhden yhteisen piirteen perusteella. Yksi yhteinen hallitseva piirre eli dominantti voi kuitenkin muuttua genren kehityksen myötä. (Duff 2000, 1; Brax 2001, 117–118; Lehtonen 1983, 71, 79–80.) Useimmiten lajia ei kuitenkaan määritellä vain yhden yhteisen piirteen perusteella, vaan puhutaan monista lajille välttämättömistä ja toissijaisista piirteistä. Tämäkään ei ole ongelmaton näkemys, koska mikään yksittäinen piirre ei ole osoittautunut välttämättömäksi lajien historiassa. (Brax 2001, 117–118.) Alastair Fowler (2002, 40–44, 58) liittääkin Ludwig Wittgensteinin ajatuksen perheyhtäläisyydestä<sup>7</sup> kirjallisuuden lajien tarkasteluun. Perheyhtäläisyyden mukaan lajien jäseniä ei välttämättä yhdistä yksi yhteinen piirre,

<sup>6</sup> Esimerkiksi Satu Grünthalin väitöskirjassa *Välkkyvä virran kalvo* (1997).

<sup>7</sup> Wittgenstein (1981, 64–66) havainnollistaa näkemystään pohdiskelemalla pelien perheyhtäläisyyttä.

vaan ne muistuttavat toisiaan löyhemmin, erilaisten yhtäläisyyksien ja sukulaisuuksien monimutkaisen verkoston kautta.

Lajin muodostavia kriteerejä on määritelty eri tavoin erilaisista lähtökohdista käsin. Yleisesti tärkeimpänä lajin kriteerinä pidetään kuitenkin sitä, että laji on tekstin kategoria, joka voidaan määrittellä joko rakenteellisten, temaattisten tai funktionaalisten piirteiden perusteella (Duff 2000, xiii; Lehtonen 1983, 77–79). Lajimääritelmät eli tekstin lajiin liittymisen kriteerit voivat olla inklusiivisia eli sisällyttäviä tai eksklusiivisia eli poissulkevia tai näiden tyyppien yhdistelmiä (Brax 2001, 119; Tenhunen 1989, 95). Näkökulmaa selventää esimerkiksi romanssin ja balladin tarkastelu rinnakkain. Molempien lajien inklusiivisia kriteerejä ovat kertovuus ja rakkauden teema. Eksklusiiviset piirteet kuitenkin erottavat ne toisistaan. Tradition mukainen balladi ei voi päättyä onnellisesti eikä romanssi onnettomasti.

Laji koostuu konventioista, normeista ja säännöistä ja kantaa siten mukanaan traditiota, kulttuurisia sisältöjä ja merkityksiä. Lajin säännöt eivät kuitenkaan ole tiukkoja ja ehdottomia. Kirjallisena kommunikaationa lajiin liittyy se ominaisuus, että myöhempi kirjallisuus keskustelee varhaisemman kanssa sen lajikonventioita hyödyntämällä, mutta myös muokkaamalla ja rikkomalla niitä. (Brax 2001, 127.) Muistamalla aikaisemman laji lujittaa traditioita ja vakiinnuttaa konventioita. Siksi teoksia on luettava ja tulkittava myös lajihistorian valossa. (Hosiaisuus 2003, 271; Brax 2001, 122.)

Mihail Bahtinin (1991, 157–158, 228) dialogisen sanan ajatuksen mukaan laji elää kulloisessakin hetkessä mutta muistaa aina menneisyytensä ja alkunsa. Se edustaa Bahtinille kirjallisuushistorian luovaa muistia. Genre säilyttää itsessään arkaaisuuden elementit, mutta arkaaisuus säilyy genressä kuitenkin vain siksi, että se uudistuu jatkuvasti. Genre on siis samanaikaisesti uusi ja vanha. Genre uudistuu jokaisessa kirjallisuuden kehitysvaiheessa ja jokaisessa teoksessa, joka edustaa tiettyä genreä.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Bahtin pitää tutkimuksen kannalta tärkeänä kirjailijan genrelähteiden ja teosten syntyilmapiirin tuntemista ja toteaa että "[m]itä paremmin ja konkreettisemmin tunnemme taiteilijan genrekontaktit, sitä syvemmin voimme tunkeutua hänen genremuotonsa erityispiirteisiin ja sitä paremmin ymmärrämme perinteen ja uuden väliset suhteet tässä muodossa." (Bahtin 1991, 228.) Bahtinin ajatuksen voi katsoa viittaavan myös kirjailijan intention eli siihen, miten kirjailija on halunnut noudattaa ja rikkoa genren konventioita. Kirjailijan intentio ei ole nykyisin kirjallisuudentutkimuksen kiinnostuksen kohteena, mutta genren tutkimuksessa Bahtinin ajatuksessa on siitä huolimatta viisaus. Etenkin tutkimusajan kohtaa huomattavasti varhaisemman tekstin kohdalla voi olla olennaista tietää, minkälaiset "genrekontaktit" ovat olleet, jos teosta haluaa lukea aikansa genren valossa eli tarkastella, miten se on poikennut genrensä konventioista. Teos, joka nykypäivänä näyttäisi noudattavan genrensä konventioita, on voinut aikanaan olla niiden rikkoja ja siten lajin konventioiden muokkaaja.

Lajiin kuuluminen on edellytys teoksen merkitsevyydelle, sillä teos kommunikoi konventioiden kautta. Tekstipiirteet saavat selityksensä ja uudet merkitysyhteydet avautuvat juuri lajisukulaisuuden kautta. (Lyytikäinen 2005, 7.) Lajien tutkimuksessa dialogin toisena osapuolena on lajimalli, jostakin alkumuodosta abstrahoitu malli, arkkiteksti, jonka kanssa myöhemmät tekstit käyvät dialogiin eli teokset imitoivat lajia, eivät yksittäisiä edeltäjiään (Lyytikäinen 1995a, 19–21). Lajit ovat kirjallisuuden käyttöainesta, jota eri tekstit soveltavat ja muokkaavat. Lajia on paras lähestyä Alastair Fowlerin mukaisesti (2002, 55–56) repertoaarina eli lajille ominaisten piirteiden ja konventioiden valikoimana, josta yksittäiset teokset poimivat joko sisällöllisiä tai ulkoisia piirteitä. Tekstit eivät koskaan kuulu lajeihin vaan ainoastaan osallistuvat niihin. Lajeihin osallistumiseen kuuluu keskeisesti niiden konventioiden kyseenalaistaminen ja uudistaminen, sillä repertoaari-ideaan sisältyvät lajimuunnelmat ja lajiristeyvät. Lajin muuttuminen ei ole rappeutumista, vaan prosessi, jossa vaikuttavat niin säilyttävät kuin uudistavatkin voimat. Tämä jatkuva ristiriita luo hedelmällisen pohjan innovaatioille. Stereotyyppinen teos, joka mukautuu täysin genren kaa-vaan, ei ole niinkään mielenkiintoinen. (Fowler 2002, 55; Grünthal 1995, 157; Grünthal 1997, 29–30; Brax 2001, 117–118, 123; Lehtonen 1983, 77.)

Alastair Fowler (2002, 160–164) esittää, että lajin alku on sen primaaritaso, jonka soveltamisesta päästään sekundaari- ja tertiaaritasoille. Kolme tasoa eivät ole kronologisia tai toisensa pois sulkevia, vaan saattavat toteutua yhtäaikaaisesti. Teos voi siis samanaikaisesti kuulua yhden lajin tertiaaritasolle ja olla aloittamassa uutta lajia. Balladigenressä kansanballadit ovat primaaritaso, kun taas kaunokirjalliset balladit sijoittuvat sekundaari- ja tertiaaritasoille. Sekundaaritaso balladit noudattavat primaaritaso konventioita, mutta tertiaaritaso balladit muokkaavat ja jopa parodioivat niitä. (Grünthal 1997, 23–24.)

Fowlerin kolmijaon kanssa limittäinen on Thomas Kentin lajimuuntelun kolmijako. Kent jakaa lajin automatisoituneeseen, muuntuneeseen ja epistemologiseen tyyppiin. Automatisoitunut teksti täyttää lajikonventiot, muuntunut teksti muokkaa niitä ja epistemologinen teksti kyseenalaistaa ja purkaa koko lajijärjestelmää liikkumalla lajien rajoilla ja välissä. Kentin automatisoituneeseen vaiheeseen sisältyvät Fowlerin kaksi ensimmäistä kategoriala, ja Fowlerin tertiaaritaso jakaantuu kahtia Kentillä muuntelemaan ja epistemologiseen vaiheeseen. (Kent 1986, 142–143; Grünthal 1997, 203–205.)

Thomas Kentin kolmijako osoittautuu balladeja tarkasteltaessa mielenkiintoiseksi. Grünthalin mukaan automatisoituneen balladityypin juoni ja ominaispiirteet ovat helposti tunnistettavissa ja ennustettavissa aiemman tietämyksen pohjalta. Muuntunut balladi muokkaa, muuttaa ja uudistaa automatisoituneen balladin konventioita. Samalla se painottaa lajin konventioita ja todistaa sen, että lajin kieltäminenkin vahvistaa traditiota. Muuntelevan balladin lukija joutuu pohtimaan hämmennyneenä, miten teksti tulisi sijoittaa ja tulkita. Kolmas, epistemologinen tyyppi ei Kentin mukaan asettaudu mihinkään lajiin. Se pakenee tulkintaa ja saa lukijan huomaamaan, etteivät ennestään tutut tiedot ja tulkinnan keinot päde. Epistemologiset tekstit haastavat tutkimaan, minkälaisia generisiä repertoaareja ne käyttävät hyväkseen. (Grünthal 1997, 204–205, 217.)

Muuntelevat balladit sekä epistemologiset balladit ovat muuttaneet balladigenreä. Ne ovat uudistaneet lajia sisältäpäin murtaamalla sen konventioita ja avaamalla sen motiiveja uusiin suuntiin. (Grünthal 1997, 206.) Lajirajojen murtumiseen kuuluvat olennaisesti Fowlerin mukaiset hybridit, jotka yhdistävät useampia genrejä (Fowler 2002, 183). Lajirajojen murtuminen ja lajihybridit liittyvät Bahtinin ajatukseen karnevalisaatiosta. Bahtinin (1991, 186) mukaan karnevalisaatioon kuuluvat lajien ja niiden konventioiden sekä maailmankuvien parodiat. Parodia ei ole puhtaiisiin lajeihin kuuluva elementti vaan karnevalisoituneiden lajien erottamaton osa.

*Kaarinan veriballadi* asettuu dialogiin eli arkkitekstuaaliseen suhteeseen balladigenren kanssa. Repertoaari-idea, johon Fowlerin teoria perustuu, on tutkimukseni lähtökohta. Laji on repertoaari, josta *Kaarinan veriballadi* poimii piirteitä eli tässä tapauksessa motiiveja, joita tutkimuksessani tarkastelen.

### 2.3 Parodia ja satiiri tekstienvälisyytenä

Yksi syy kirjoittaa sitoutuen tiettyyn genreen on sen asenteiden ja muotojen kyseenalaistaminen. Parodia on yksi keino genren piirteiden kyseenalaistamiseen, ja sen avulla on mahdollista arvioida uudelleen generisiä konventioita. Linda Hutcheon pitää parodiaa yhtenä postmodernin kirjallisuuden keskeisistä piirteistä (Hutcheon 1988, 11; Hutcheon 1991, 2). Postmodernissa, metafiktiivisessä kirjallisuudessa intertekstuaalisuus tulee esiin erityisen poleemisessa muodossa. Postmoderni, itsestään tietoinen fiktio käyttää usein parodiaa, metafiktiivistä komiikka perinteisen kirjalli-

suuskäsityksen kommentointiin. Postmoderni taide on kaksoiskoodattua. Siinä moderni yhdistyy muihin tyylihin. Parodia on siten myös ikään kuin sisäänrakennettu postmoderniin kerrontaan. (Rose 1995, 230.)

Parodia tarkoittaa ivamukaelmaa. Se on ivallinen, piikkittelevä, liioitteleva tai koominen toisen, yleensä tunnetun ja vakavan teoksen jäljitelmä. Kohde saatetaan naurunalaiseksi jäljittelemällä sen tyyliä, kieltä, esitystapaa, rakennetta tai sisältöä. (Ks. esim. Hosiaislouma 2003, 686–687; Pankakoski 2007, 240.) Parodia voi kohdistua useisiin eri seikkoihin. Voidaan parodioida tietyn lajin konventioita, aikakauden tai suuntauksen tyyliä, tiettyä taiteilijaa, tiettyä taideteosta tai osaa siitä tai tiettyä esteettistä muotoa. (Hutcheon 1991, 18.) Kun parodian pohjatekstinä on yksittäinen teksti, puhutaan spesifistä parodiasta, kun parodia kohdistuu lajiin, on kyseessä geneerinen parodia. Geneerisen parodian tunnistaminen ei edellytä yhden tietyn tekstin tuntemista, vaan se edellyttää laajemmin genren konventioiden tuntemista ja tietoa traditiosta. Usein sekä spesifi että geneerinen parodia elävät päällekkäin ja parodioimalla tiettyä teosta, parodinen teksti voi itse asiassa parodioida koko lajia. (Nummi 1985, 56–57.)

Parodian kohteena on oltava vakiintunut ja tunnettu muoto, jotta lukija tunnistaa parodian kohteen ja siten tekstin parodisen ulottuvuuden. Vaikka kirjailijan intentiota ei voida tai edes haluta selvittää, lukijan reaktio, tunne parodian läsnäolosta osoittaa, että tekstiin on upotettu elementtejä, jotka saavat aikaan parodisen efektin. Koska parodian toimiminen vaatii taustatekstin tunnistamista, joutuvat suositut taideteokset useimmiten parodioinnin kohteeksi. (Rose 1995, 36–37; Hutcheon 1991, 18.) Kaipainen on valinnut taustateksteiksi suomalaisille lukijoille tutun lajin ja tuttuja yksittäisiä tekstejä. Tunnistaminen helpottuu entisestään, kun Kaipainen opastaa muun muassa sitaatein ja nimin lukijaa havaitsemaan myyttitekniikalleen ominaisen tason. Tämän kaltaisia tekstejä voi luonnehtia didaktisiksi parodioiksi, koska ne pyrkivät selkein vihjein varmistamaan lukijan läsnäolon parodisessa identtisyiden ja eron leikkissä. (Hutcheon 1991, 88, 90, 98; Leppihalme 1998a, 7.)

Luvun alussa esitetyssä parodian yleisessä määritelmässä korostuvat parodian negatiiviset puolet, iva ja taustatekstin naurettavaksi saattaminen. Parodia on parempi nähdä Linda Hutcheonin tapaan hieman laajemmin. Hutcheonin *Theory of Parody* (1985) on modernin parodian puolustus ja parodian käsitteen laajennus ylihistoriallisesta, ivamukaelmaa korostavasta staattisesta määritelmästä joustavampaan, historiallisuuden myöntävään parodian määritelmään. Hutcheonin mukaan yksilöllisyyttä,

ainutkertaisuutta ja alkuperäisyyttä vaalinut romantiikka vaikuttaa edelleen arvioissa, jotka vähättelevät parodiaa. Uudet parodian muodot heijastavat eheän subjektikäsitteksen kriisiä, ne kyseenalaistavat idean ehjästä ja pysyvästä subjektista, joka toimisi tekstin merkityksenantajana, sen omistajana. (Hutcheon 1991, 3–5.) Hutcheonin määritelmän mukaan parodia on toistoa, johon sisältyy kriittinen ja ironinen välimatka parodioituun. Näin parodia signifioi yhtä aikaa eroa ja samankaltaisuutta kohteensa kanssa. Hutcheonin mukaan kreikasta juontuvan sanan 'parodia' kaksimerkityksisyys tukee tätä määritelmää. Parodia tarkoittaa vastalaulua, mikä on vakiintunut parodian standardimääritelmien käyttämäksi käännökseksi. Kreikan 'para'-sanalla voidaan kuitenkin ilmaista opposition ohella myös läheisyyttä tai yhtäpitävyyttä. (Hutcheon 1991, 5–6, 37.)

Ero parodioivan ja parodioidun tekstin välillä ei välttämättä tarkoita jälkimmäisen halventamista ja pilkkaamista (Rose 1995, 47). Päinvastoin, parodia voi käyttää taustatekstiä esikuvana, jonka läsnäolo pakottaa arvioimaan nykyisyyttä kriittisesti, satiirisesti. Satiiri ja parodia eroavat siinä, että satiiri suuntautuu teoksesta ulospäin. Sen kohde on ulkopuolisessa todellisuudessa, parodia taas on taiteen sisäinen muoto, se parodioi toista taideteosta. Taustatekstejään arvostavia parodioita voidaan käyttää satiirisiin tarkoituksiin – seikka, joka Hutcheonin mukaan on osaltaan hämmentänyt parodian ja satiirin eroa ja vaikuttanut siihen, että parodian määritelmät ovat sinnikkäästi toistaneet parodian negatiivista luonnetta. (Hutcheon 1991, 42–44, 57–58.) Parodian luonne on siis ambivalentti. Parodinen toisto signifioi samanaikaisesti sekä eroa että identtisyyttä kohteensa kanssa. Parodisen toiston voi siten katsoa siirtävän traditiota ja samalla parodiaan kuuluvan eron kautta päivittävän sitä. (Hutcheon 1991, 26, 74–75.)

Jokainen aikakausi luo parodiansa. Postmodernille parodialle on Rosen mukaan tyypillistä, että se on ylittänyt modernin tavan ymmärtää parodia joko metafiktioksi tai burleskiksi<sup>9</sup> komediaksi. Postmoderni parodia on samanaikaisesti sekä koomista että metafiktiivisyyden kaksoiskoodausta. Postmoderni parodia on parhaimmillaan leikkisää ja karnevalistista tekstiä, joka saa lukijan havainnoimaan tekstiä, taustatekstejä ja todellisuutta uudella tavalla. (Rose 1995, 193–198.)

*Kaarinan veriballadia* voi hyvin lukea myös satiirina. Satiiri on laji, joka tarttuu todellisuuden ja ihanteiden eroihin ja kritisoi esimerkiksi yhteiskunnan epäkohtia

<sup>9</sup> Burleski on tyyli, jossa käytetään liioittelevaa ja usein karkeaa tyyliä siten, että koominen vaikutelma syntyy sisällön ja käsitteilytavan välisestä ristiriitaisuudesta (Pankkoski 2007, 234).



tai ihmisen pahuutta. Teksti ymmärretään yleensä satiiriksi tietyn sävyn tai tarkoituksen takia. Satiirit suosivat usein poikkeamia, nopeita näkökulman vaihdoksia ja runsautta. Satiiri esiintyy usein muihin lajeihin tunkeutuvana ja alistaa lajin satiirisiin tarkoituksiin. Satiirinen teos on kriittinen, pilkallinen tai aggressiivinen. Lajiin kuuluu ehdottomana osana myös hauskuus. Kriitikki esitetään naurua herättäen, koomisin keinoin, johon parodia on hyvä tapa. (Kivistö 2007, 9.) Myös Rosen mukaan (1995, 90) parodianaamiota voi käyttää kuvaamaan parodioijan satiirin kohdetta, esimerkiksi parodian taustatekstin edustamia yhteiskunnallisia arvoja, kuten *Kaarinnan veriballadin* kohdalla käy esiin.

### 3 KIRJALLINEN MAISEMA

Balladi on hyvä esimerkki genrestä, joka ei ole paikalleen jähmettynyt vaan elävä ja muuntuva. Kertova, rakkautta ja kuolemaa käsittelevä runo, johon usein liittyy kolmiodraaman kuvio, on sekä kansanperinteestä että kirjallisuudesta tuttu laji. (Grünthal 1997, 10, 14.) Balladi on heterogeeninen genre, jonka muoto- ja sisältökriteerit ovat melko väljät. Balladeissa toteutuu se yleinen tendenssi, että lajin muotovaatimukset ja piirteet ovat ajan mittaan murtuneet ja kadonneet osittain kokonaan. Motiivit ovat sen sijaan säilyttäneet asemansa balladimaailmassa. (Grünthal 1991, 8.) Pitkästä historiastaan huolimatta balladilaji ei ole jähmettynyt kaavoihinsa, minkä todistaa se, että balladeja, jotka kyseenalaistavat genren konventioita ilmestyy jatkuvasti. Näistä yhtenä voi pitää Kaipaisen *Kaarinan veriballadia*, proosateosta, jonka kirjailija on nimennyt balladiksi. Nimeäminen luo samalla myös hypertekstuaalisen suhteen yksittäiseen lajin edustajaan, ”Kaarinan veri” -balladiin.

#### 3.1 Kansanlaulusta kaunokirjalliseen balladiin

Balladilla on lajina ja etenkin terminä pitkä historia. Balladi-termi pohjautuu alkujaan latinan tanssimista tarkoittavaan verbiin ballare, mutta runomuodon nimenä ballade tuli käyttöön vasta myöhäiskeskiajan hoveissa (Asplund 1994, 14). Termi on omaksuttu kaikkiin Euroopan kulttuureihin, mutta eri aikakausina ja eri kulttuureissa sen määrittelyt ovat olleet erilaiset (Grünthal 1997, 14). Nykyisessä merkityksessään balladi-termiä alettiin käyttää Englannissa 1700-luvulla (Asplund 1994, 15). Balladilla tarkoitetaan folkloristisessa terminologiassa kertovaa, suullisesti periytyvää kansanlaulua, jonka juoni on dramaattinen. Balladin kerrontatavalle on tyypillistä, että tapahtumat kerrotaan objektiivisesti ja toteavasti ottamatta niihin kantaa. Balladin käsite on tämän määritelmän mukaan melko väljä, mikä johtuu siitä, että balladilajille on haluttu luoda yhteinen kehys, johon mahtuisi kaikkien Euroopan maiden samantyyppinen laulusto. Aikaisemmin balladille lueteltiin kansanperinteen tutkimuksessa-kin monia yksityiskohtaisia kriteerejä. Tällaisia olivat sekä rakenteelliset vaatimukset, kuten riimi, määrämittainen säkeistö ja kertauma että sisällölliset vaatimukset, kuten rakkaus ja kuolema, väkivaltaisuus sekä uskollisuus ja uskottomuus. (Asplund 1994, 13, 19, 21.) *Kaarinan veriballadissa* balladia sepittävä Kisällikin asettaa vaa-

timukset balladilleen: ”Kliseisiin ei myöskään saisi sortua, ja laulu vaati tietyn muodon” (KV, 161) ja ”[...] tärkeämpi kuin papinlotinat olivat balladin tekijälle sanoma ja muoto, joka vaati Kaarinan taruun paljon puhuvan ja kolkon lopun” (KV, 282–283).

Balladi on lähtöisin Euroopasta, mutta levinnyt myös Euroopan ulkopuolelle, etenkin Pohjois-Amerikkaan siirtolaisten mukana. Suomeen kansainvälisiä balladi aiheita saapui sekä idästä että lännestä 1300-luvun lopulta lähtien. Balladeista omakuttiin sisältö, mutta muoto muuttui kun runo käännettiin kalevalamittaan. Kalevalainen laulutapa väistyi vasta 1600-luvulla, ja 1800-luvulla läntinen balladikonventio muuttui hallitsevaksi. Uutta luovaa kansanballaditraditiota ei ole enää suurimmassa osassa Eurooppaa. Elävä balladiperinne kuului muun kansanlauluperinteen ohella kirjoituksettoman kulttuurin kaudelle<sup>10</sup>. (Asplund 1994, 17, 26, 33–34.)

Balladilaji ei kuitenkaan kuollut kansanperinteen hiipumisen myötä, sillä se elää kaunokirjallisina balladeina, joiden lähtökohtana ovat olleet suulliset kansanballadit. Grünthal (1995, 158) pitää balladia genreteorian kannalta mielenkiintoisena lajina, koska pitkästä traditiostaan huolimatta se uusiutuu yhä ja siinä havainnollistuu perinteen ja innovaation jatkuva dialogi.

Palmgrenin mukaan (1986, 375) kaunokirjallinen balladi periytyy nykymerkityksessään keskiajalta ja renessanssirunoudesta. Balladia pidetään usein italialaisen runoperinteen luomuksena ja ranskalaisellakin alueella balladi on tunnettu jo 1300-luvulta lähtien. Grünthal (1997, 18) taas katsoo kaunokirjallisen balladin, sellaisena kuin se nyt tunnetaan, syntyneen vasta romantiikan aikana. Eri tulkintoja balladin syntyajankohdasta selventää erottelu ballade- ja balladityyppeihin. Balladista eli tanssilaulusta kehittyi 1300–1400-luvulla Ranskassa lyyrinen runomuoto ballade, jota voi pitää balladin erikoismuotona. Balladen taitureita oli muun muassa François Villon. Myöhemmälle balladille loivat pohjan Englannissa ja Pohjoismaissa 1700-luvulta lähtien kerätyt kansanrunot. (Hosiaislouma 2003, 89–90.)

Balladien suosio alkoi nousta Englannissa varhaisromantiikan aikana. Balladien kannalta tärkeitä vuosia ovat 1797, jota kutsutaan Goethen ja Schillerin balladivuodeksi sekä 1798, jolloin Wordsworth ja Coleridge julkaisivat yhteisen kokoelmansa *Lyrical Ballads*. Muissakin Euroopan maissa romantiikka ja balladin läpimurto liit-

<sup>10</sup> Elävän balladiperinteen näivettymiseen vaikutti myös arkkiveisujen yleistymisen. Kun balladeja alettiin painaa arkeille, suullinen perinne väistyi ja painettu muoto yleistyi karsien tieltään toisinnot. (Asplund 1994, 26.)

tyivät toisiinsa. Balladi sopi hyvin romantiikan diskurssiin, joka suuntautui menneisyyteen ja korosti tunteiden valtaa järjen kustannuksella<sup>11</sup>. Balladien maailmaan sopivat myös romantiikan uudelleen elvyttämät eri todellisuuksien ja olomuotojen välitilojen henget, jotka olivat yksi keino antaa muoto tuonpuoleiselle todellisuudelle. Romantiikan jälkeekin balladi on säilynyt elävänä lajina, joka on onnistunut mukautumaan ajan muutoksiin ja vaatimuksiin. Vaikka balladin tarina onkin uusi, on siinä sama tuttu tunnelma ja samat tutut tunteet. (Grünthal 1997, 19–20, 157.)

Suomen ensimmäisenä kaunokirjallisena balladina pidetään A. Oksasen runoa ”Koskenlaskijan morsiamet” (1853). Runossaan August Ahlqvist-Oksanen esitteli tietoisesti Suomen kansalle uuden lajin ja suomalaisen kaunokirjallisen balladin muodoksi vakiintuikin alusta pitäen hänen suosittelmansa läntistä runomuotoa noudattava tyyppi<sup>12</sup>. Nykyaikaan tultaessa suomalainen balladirunous on monimuotoista ja sisältää niin mitallista kuin mitatontakin runoa. (Grünthal 1997, 9–11, 20–22.)

Kaarina Salan (1979, 151) mukaan balladin muuttumiseen ja hengissä säilymiseen vaikuttaa sen moninainen muoto. Balladilaji sisällyttää itseensä sellaisetkin tekstit, jotka eivät noudata säkeistö- ja riimisääntöjä tai stereotyyppisiä kliseitä tai formuloita. Niinpä balladi on laajentunut myös runouden ulkopuolelle, jossa sillä tarkoitetaan yleensä kohtalokkaasta tapahtumasta kertovaa teosta. Balladeja on siten lyriikan ohella ilmestynyt sekä näytelminä, kuunnelmina, novelleina että romaaneina (Grünthal 1997, 11). Suomalaisista proosaballadeista kenties tunnetuin on Aino Kallaksen *Sudenmorsian* (1928), jota Kallas itse on nimittänyt proosaballadiksi (Laitinen 1995, 104). Kallaksen teos *Pyhän joen kosto* (1930) sisältää alaotsikon *Kaksi balladia*. Balladeiksi otsikoituja tekstejä ovat myös muun muassa Timo K. Mukan romaani *Maa on syntinen laulu* (1964) sekä Eeva-Liisa Mannerin näytelmä *Poltettu oranssi* (1968).

<sup>11</sup> Romantiikalle ominainen näkemys kansan- ja taiderunouden ideaalisesta sulautumisesta toisiinsa ilmeni heti balladilajin alkuvaiheissa (Grünthal 1997, 19).

<sup>12</sup> Kansanballadeja voi ryhmitellä alueellisesti tai laulujen sisällön tai muodon mukaan. Alueellisessa ryhmittelyssä suomalaiset kansanballadit kuuluvat pohjoiseurooppalaiseen tyyppiin, mutta suomalaiset kansanballadit voidaan myös jakaa vielä tarkemmin läntiseen tyyppiin ja itäiseen tyyppiin. Läntisen tyyppin balladit ovat säkeistöllisiä, riimillisiä, ja ne käyttävät kertosaiteja eli refrengejä. Itäisessä tyyppissä taas ei ole näitä tunnusmerkkejä. Suomessa tavataan molempia tyyppiä. Vanhimmat suomalaiset kansanballadit noudattavat itäistä tyyppiä ja uudemmat läntistä. (Grünthal 1997, 14–15.)

### 3.2 Kaarinan veri -aihe

”Ja miten monta kertaa tämä ylen makea keitos oli jo kerrottu ja miten monessa paremmassa tarinassa?” (KV, 191.) Kaipainen (KV, 368–369) nimeää *Kaarinan veriballadin* viimeisillä sivuilla romaanin lähdeaineistoksi ”Kaarinan veri” -balladin. Tutkimuskohteen hypoteksti on siis, kuten Kaipainen suoraan parateksteissä – sekä otsikossa että viimeisellä sivulla – ilmaisee, Kaarinan veri -aiheinen keskiaikainen kansanballadi.

Ensimmäiset toisinnot ”Kaarinan veri” -balladista kerättiin SKS:n kansanrunousarkistoon vuosina 1888 ja 1889 (Raitio 2004, 130). Kansantarinoista sai aiheen runoonsa Oskar Uotila, joka kirjoitti ”Kaarinan veri” -nimisen runon<sup>13</sup> 1880 ja 1890 välisenä aikana. Runo julkaistiin Hämäläis-osakunnan albumissa vuonna 1890. Balladi Kaarinasta yleistyi, kun se julkaistiin arkkiballadina Tampereella vuonna 1899. Siitä lähtien Kaarinan tarinaa on laulettu Suomessa laajalti. (Asplund 1994, 271.)

”Kaarinan veri” -balladi tunnetaan eri toisintoina Suomessa lähinnä Satakunnassa, Hämeessä ja Pohjanmaalla. Anneli Asplund esittelee ”Kaarinan veri” -balladin eri toisintoja teoksessaan *Balladeja ja arkkiveisuja* (1994, 271–275). Asplundin esittelemät toisinnot on kerätty talteen 1900-luvulla. Ne ovat keskenään hyvin heterogeenisiä, mikä johtuu todennäköisesti osittain siitä, että kaikkien yhteisenä kirjallisenä esikuvana on ollut jo aikaisemmin julkaistu ja arkkiveisuna levinnyt Oskar Uotilan runo<sup>14</sup>. Balladi kertoo Kuussalon Kaarinasta, nuoresta neidosta, joka mestataan noitana erisäätyisen rakkauden seurauksena. Kaarinasta tulee syyttömänä mestattu uhri, joka mestauskiven päällä vannoo kiven valuvan verta tuomiopäivään saakka. Kangasalan keskiaikaisen harmaakivikirkon<sup>15</sup> seinään muurattua kiveä kutsutaan edelleen verikiveksi siitä vuotavan ruskean nesteen takia. (Asplund 1994, 271.)

Samasta aiheesta on Uotilan lisäksi runoillut myös Karl Robert Malmström vuonna 1877 runossaan ”Blodstenen i Kangasala” eli ”Kangasalan verikivi”<sup>16</sup> (Malmström 1900, 51–55; Raitio 2004, 116). Toisin kuin Uotilan runo, Malmströmin runo ei kerro mestaukseen johtaneista tapahtumista vaan keskittyy sen jälkeiseen ai-

<sup>13</sup> Uotilan ”Kaarinan veri” liitteenä.

<sup>14</sup> Raine Raition (2004) esimerkeissä on myös Kaarinan veri -aiheen tarinamuotoisia toisintoja, jotka eivät noudata aiheen kirjallista esikuvaa. Samoin teoksessa *Myytillisiä tarinoita* (1975, 100–101) on proosamuotoisia tarinoita Kangasalan verta hikoilevasta kivistä. Niissä naista syytetään lapsenmurhasta ja kivi, joka seinään päätyy, ei ole mestauskivi, vaan kivi, jonka päälle verta roiskahtaa.

<sup>15</sup> Kaarinan tarinasta on olemassa myös toisintoja, joissa tapahtumapaikaksi ja kirkoksi mainitaan joku muu kuin Kangasala ja Kangasalan kirkko (Asplund 1994, 271).

<sup>16</sup> Suomennos Heikki Asunnan. Ks. Raitio 2004, 116.

kaan. Malmströmin runo on kuitenkin yhtä lailla Kaipaisen *Kaarinan veriballadin* taustalla tekstien välisiä suhteita tarkasteltaessa. Malmströmin runoa ei kuitenkaan Genetten luokittelun mukaan voi pitää *Kaarinan veriballadin* hypotekstinä, koska mikään tekstin parateksteistä ei viittaa siihen.

Kaarina-aiheeseen liittyy myös Valter Juvan balladi ”Kaarinan kuolo” (1914). Se kertoo Kaarinasta ja tämän sulhasesta Niilosta, joka mestataan. Runon päähenkilöiden asetelma on päinvastainen Kaarinan veri -aiheisille runoilille, mutta päähenkilön ja runon nimi sitoo sen intertekstuaalisesti samaan teemaan. Runo liittyy Kaipaisen *Kaarinan veriballadiin* muullakin tavoin intertekstuaalisesti. Juvan balladissa siteerataan keskiaikaista kansanballadia: ”Kuu hut paistaa heleästi, / kuollut ajaa keveästi, – / ethän, kultani, pelkää?” (Juva 1914). Säkeet esiintyvät myös *Kaarinan veriballadissa* jokseenkin samassa muodossa: ”*Kuu hut paistaa heliästi, / kuollut ajaa keviästi. / Etkös elävä pelkää?*” (KV, 12)<sup>17</sup>. Säkeet liittyvät Saksasta lähtöisin olevaan, Suomessakin yleiseen Lenore-teemaan. Saksassa Lenore-teeman tunnetuin toisinto on Gottfried August Bürgerin ”Lenore” (1774). (Grünthal 1997, 173–175; Asplund 1994, 97–98.) Kuu paistaa ja kuollut ajaa -teema toistuu laajalti myös suomalaisissa uskomustarinoissa, joihin säepari on kulkeutunut muutoin proosamuotoisen tosikertomuksen rinnalle (Ks. *Myytillisiä tarinoita* 1975, 85–88).

Kaarinan veri -aihetta ovat lisäksi hyödyntäneet Jarmo ja Terho Hangaslammi 1970-luvulla Tulipunaruusut-yhtyeen kappaleessa ”Kangasalan kaunis Kaarina” sekä Lauri Holopainen näytelmässään ”Verikivi” (Raitio 2004). Myös Anu Kaipainen on julkaissut näytelmän ”Kangasalan kaunis Kaarina” (2001). Kaipainen kirjoittaa (2005b) hänen työtavalleen olevan tyypillistä, että romaania kirjoittaessa hän tekee aiheesta ensin näytelmän. Kaarinan veri -aihe esiintyy Kaipaisella myös *Surupukuisessa naisessa* (1971, 28, 139–140) balladisäkeen mukaelmana ja lyhyesti selostetuna henkilöiden dialogissa.

Kaarinan tarina on kerrottu todella moneen kertaan. Alastair Fowlerin lajien kolmijaon mukaisesti nämä Kaarinan veri -aihetta hyödyntävät tekstit sijoittuvat eri tasoille. Kansanballadi on primaaritason balladi. Uotilan balladi on sekundaaritason balladi, koska sen noudattaa primaaritason balladin konventioita. Kaipaisen romaani taas on tertiaaritason balladi, joka muokkaa ja muuntelee genren konventioita.

<sup>17</sup> Myös ”*Kuu hut paistoi heliästi, / kuollut ajoi kevyesti. / Etkös, elävä, pelkää?*” (KV, 126).

*Kaarinan veriballadi* on laajempi kuin aiheen aikaisemmat ilmentymät, luonnollisesti jo romaanimuotonsakin puolesta. Kaipainen on yhdistänyt eri Kaarinan veri -aiheen mukaelmista nousevat elementit romaanissa yhteen. Sen lisäksi hän on sitonut tarinaan muita balladielementtejä, kuten valkean neidon, tyypillisen balladimotiivin. Niinpä koko balladigenre kulkee Kaipaisen romaanin taustalla arkkitektuaalisen suhteen ansiosta ja tietyt balladit intertekstuaalisen suhteensa ansiosta.

### 3.3 *Kaarinan veriballadi*

*Kaarinan veriballadin* tapahtumat sijoittuvat Kuningatar Kristiinan valtakauden<sup>18</sup> Suomeen. Pakanallinen kansanusko ja kristillinen usko taistelevat vallasta. Eletään viimeisiä noitarovioiden aikoja, jotka saavat päähenkilönkin pään lopulta tipahtamaan mestauspölkylä. Vaikka kristillinen oppi kirkon ja rippikoulun muodossa jo hallitseekin virallista uskonto- ja uskomusmaailmaa, ovat vanhat uskomukset voimissaan ja maailma vilisee pakanallisen uskon henkiä, elollistettua luontoa ja välitilan olentoja.

*Kaarinan veriballadi* kertoo tarinan Kuussalon Kaarinasta, nuoresta tytöstä, jolla on kaksoisolento, varjosisar Valkea Neito. Kaarina on isätön ja hän elää äitinsä Barbaran kanssa kahdestaan Kuussalon korvessa, kaukana sivistyksestä ja lähellä luontoa. Tulee kuitenkin aika jolloin Kaarinan on mentävä rippikirkkoon. Rippikirkossa läsnä on paikallinen yläsäätö; Hovinherra, jonka tapana on viedä nuoria rippityttöjä ”ensiyön oikeudella” vuoteeseensa, ja Hovinherran poika Klaus. Molemmat kiinnostavat huomionsa Kuussalon kauniiseen Kaarinaan ja tämän varjosisareen. Kaarina ja Klaus rakastuvat yli säätyrajojen. Nuoret rikkovat rakkaudellaan myös toisen rajan ja samalla tabun: Barbaralla on nuoruudessaan ollut kaksi rakastajaa, sekä Hovinherra että nykyinen Pyöveli, ja kukaan ei tunnu tietävän, kumpi heistä on Kaarinan isä. Säätyrajojen rikkomisen ohella Klaus ja Kaarina syyllistyvät siis mahdollisesti myös inestiin. Hovinherra ei hyväksy Klausin ja Kaarinan liittoa Kaarinan syntyperän takia. Hän haluaa pojalleen aatelisten, varakkaan morsiamen ja järjestää sellaisen löytämiseksi hovissaan vaimonvalintajuhlat. Klaus tuo kuitenkin valittunsa Kaarinan juhliin ja Hovinherra saa tilanteesta tarpeekseen. Hän syyttää Kaarinaa noituudesta ja

---

<sup>18</sup> Kuningatar Kristiina hallitsi Ruotsi-Suomea 1632–1654.

lumoamisesta ja tuomitsee tämän kuolemaan. Kaarina vangitaan ja lopulta hänet mestataan Kalmankankaalla noitana. Kaarinan kuolemaa sureva Klaus harhailee Ukinjärven rannalla ja hukuttautuu Valkean Neidon houkuttelemana.

*Kaarinan veriballadin* tarinan ja tekstin järjestys ovat Shlomith Rimmon-Keenanin teorian (1991, 61) mukaan epätahtisia. Romaanissa on kaksi aikatasoa ja tarinaa ei kerrota kronologisessa järjestyksessä, vaan ajassa liikutaan edestakaisin. Romaanin ensimmäinen luku sijoittuu ajallisesti lähelle nykyaikaa, romaanin kertoman tarinan jälkeiseen aikaan. Kaarina on jo mestattu ja hänen mestauskivensä on muurattu kirkon seinään valumaan verta. Ensimmäisessä luvussa kirkonvartija ja Kisälli kohtaavat hautausmaalla, jossa Kisälli etsii työtä, sekä puusepän kisällin että runon kisällin työtä. Kaarinan verikivi ja sen tarina antavat Kisällille aiheen runoon ja seuraavan luvun alussa siirrytään romaanin kertomuksen aikaan. Viimeisessä luvussa, joka on nimetty epilogiksi, palataan takaisin nykyaikaan. Kisälli kulkee taas kalmistossa, palanneena nykyaikaan menneisyyden jälkeen. Tällä kertaa hän kohtaa Suntion. Suntio kertoo, että Kaarinasta on tehty laulu, joka on painettukin arkkivirreksi. Kisälli on käynyt menneisyydessä ja tehnyt runon Kaarinan tarinasta.



#### 4 POSTMODERNI METAFIKTIIVINEN BALLADI

*Kaarinan veriballadin* kerrontaa hämärtää kahden kertojan läsnäolo. ”Mitä minä teen, Kisällä ajatteli. Häntä oli ruvennut tympimään koko tarina. [...] Ja kuka hemmetti tässä loi?” (KV, 190.) Rimmon-Kenanin mukaan (1991, 119) ”[m]odernit itsensä tiedostavat tekstit leikkivät usein kertovilla tasoilla: näin ne kyseenalaistavat todellisuuden ja fiktion rajan tai vihjaavat, ettei todellisuutta irrallaan sen kertomisesta kenties olekaan.”

Kertojan kommentaari kerronnasta tuo esiin teoksen keinotekoisuuden ja eron todellisuudesta. Samalla huomio kiinnittyy myös intertekstuaalisuuteen ja parodiseen konventioiden käyttöön. Kerrontarakenne kiinnittää huomion myös kansanballadin syntyprosessiin: käy ilmi, että vain vähäinen osa todellisuudesta mahtuu tarinaan siitä ja tarinan kuvaama todellisuus on väistämättä keinotekoinen, niin runossa kuin romaanissakin. Keinotekoisuuden ilmentäminen on tyypillistä metafiktiiviselle romaanille.

##### 4.1 Kaksi kertojaa

*Kaarinan veriballadin* tarkastelua helpottaa jako kertomakirjallisuuden perusaspekteihin: tarinaan, tekstiin ja kerrontaan<sup>19</sup>. Tarina viittaa kerrottuihin tapahtumiin, jotka on palautettu kronologiseen järjestykseen, irrotettu paikaltaan tekstistä. Teksti on puhuttu tai kirjoitettu diskurssi, joka vastaa tarinan tapahtumien kertomisesta. Tekstin tuottaminen tekona on kerrontaa. (Rimmon-Kenan 1991, 9–10.) Balladigenren konventiot ja monet muut intertekstuaaliset viittaukset toteutuvat *Kaarinan veriballadissa* usein vain kerronnan tasolla eivätkä aina yllä tarinan tasolle asti.

Rimmon-Kenan jakaa Genetten käsitteisiin pohjautuen sekä kertomuksen että kerronnan eri tasoihin. Kertomuksen ylin taso on ekstradiegeettinen ja sillä tasolla toimii ekstradiegeettinen, kertomuksen ulkopuolinen kertoja. Ekstradiegeettiselle tasolle suoraan alisteinen on diegeettinen taso eli se taso, jolle kertomuksen tapahtumat sijoittuvat. Fiktion, diegeettisen tason henkilöt voivat kertoa tarinoita, jotka muodostavat toisen asteen kertomuksen, hypodiegeettisen tason. Kerronta-akti ta-

<sup>19</sup> Rimmon-Kenanin jaottelu perustuu Gérard Genetten termeihin *histoire*, *récit* ja *narration*.

pahtuu aina korkeammalla tasolla kuin sen kertoma tarina. Kertoja, joka ei itse osallistu tarinaan on heterodiegeettinen, erotuksena tarinaan ainakin jossain määrin osallistuvasta homodiegeettisestä kertojasta. Poissaolo ja korkea kertova arvovalta eli ekstra- ja heterodiegeettisyys ovat Rimmon-Kenanin mukaan omiaan tekemään kertojasta kaikkitietävän. Kaikkitietävällä kertojalla on tieto menneestä, tulevasta, hän on läsnä kaikkialla ja tietää mitä eri paikoissa tapahtuu samanaikaisesti. (Rimmon-Kenan 1991, 116–117, 120–121.)

*Kaarinan veriballadin* kertoja on ektradiegeettinen, heterodiegeettinen ja kaikkitietävä. Hän on nykypäivän ihminen ja tietää nykyajan elämästä: missikisoista, turkistarhauksen vastustajista ja linnanjuhlien edustalla järjestetyistä mielenosoituksista. Hänellä on myös laaja tietämys balladigenren pitkästä perinteestä. *Kaarinan veriballadissa* kertoja on näkyvässä roolissa. Rimmon-Kenanin mukaan (1991, 122–127) kertojan havaittavuus voi vaihdella maksimaalisesta näkyvyydestä maksimaaliseen näkymättömyyteen, jota usein erehdytään pitämään kertojan poissaolona. Kertojan havaittavuus kasvaa aste asteelta miljööön kuvauksesta, henkilöiden identifioinnista, ajallisesta yhteenvedosta, luonteen määrittelystä, henkilöiden sanomatta tai ajattelematta jättämisen raportoinnista, kommentaarista eli tulkinnasta, arvostelmista ja yleistyksestä aina kerronnan kommentaariin, joka on havaittavuuden ylin aste. Havaittavuuden ylin aste, kerronnan kommentaari käsittelee esittämiseen, kerrontaan liittyviä ongelmia. (Rimmon-Kenan 1991, 122–127.) *Kaarinan veriballadin* kertoja on havaittava, hän kertoo, kuvaa ja tulkitsee asioita ja täyttää myös Rimmon-Kenanin maksimaalisen näkyvyyden suurimman asteen, kerronnan kommentaarin.

*Kaarinan veriballadissa* esiintyy ekstadiegeettisen kertojan ohella myös toinen kertoja, Kisälli. Kisälli on osallinen tarinan tapahtumiin eli homodiegeettinen kertoja, Kerronnallisten suhteiden mukaan Kisälli on alisteinen ekstadiegeettiselle kertojalle. Häntä voi kutsua Rimmon-Kenanin mukaan (1991, 116–117) diegeettiseksi kertojaksi. Hän on alisteinen ylemmälle kertojalle, mutta kertomansa hypodiegeettisen tason<sup>20</sup> yläpuolella. Kisälli on romaanin sisällä sepitettävän ”Kaarinan veri” -balladin tekijä ja kertoja: ”Kisällissä heräsi luova henki, ja oitis hän nappasi kulkueesta balladin toisen päähenkilön.” (KV, 26.) Toisinaan Kisälli vastaa myös *Kaarinan veriballadin* tarinan tapahtumien kerronnasta, joskin aina ekstadiegeettiselle kertojalle alisteisesti, hänen luvallaan: ”Minne menossa, Kisälli, kun heidät kerran matkaan lähetit?

<sup>20</sup>Hypodiegeettinen taso muodostuu diegeettisen kertojan kerronnassa diegeettisen tason alapuolelle. Ks. Rimmon-Kenan 1991, 117.

Sinähän tästä vastaat. Tämä on sinun mielesi matka” (KV, 71), kertoja sanoo. Kisälli ei vastaa tyypillistä diegeettistä kertojaa. Kisälli ei ole tarinan muiden henkilöiden tavoin riippuvainen ajasta ja paikasta. Hän on romaanin alussa ja lopussa nykypäivässä, mutta siirtyy historialliseen tasoon, jossa romaanin tapahtumat pääpiirteissään tapahtuvat. Myös hänen läsnäolon, havaittavuuden ja homodiegeettisyyden tasonsa vaihtelevat kohtauksesta toiseen.

*Kaarinan veriballadin* kerronnasta on välillä vaikea osoittaa varmasti, kumpi agenteista, kertoja vai sisäiskertoja eli Kisälli, tarinaa kertoo. *Kaarinan veriballadissa* ei käytetä selkeitä siirtymiä, joissa kerronnan tason muutokset tulisivat ilmi eli ekstradiegeettinen kertoja ei kerronta-aktissaan ilmaise tulevaa tason muutosta. Toisi-naan kertoja taas ilmoittaa siirtävänsä vastuun kerronnasta Kisällille: ”Antakoon [Kisälli] henkilöitten tulla tarinaa [...]” (KV, 36). Fokalisointia<sup>21</sup>, näkökulmaa seuraamalla on ilmeistä, että kertojana useissa kohden pysyy edelleen ekstradiegeettinen kertoja, joka ilmoittamalla virheellisesti kertovan tason muutoksesta johtaa lukijaa harhaan. Usein kertoja myös ilmaisee kerronnassa, että hänellä ei olisi vaikutusmahdollisuuksia diegeettisen tason tapahtumiin. Kerronnan rakenteen perusteella tämä ei ole mahdollista, koska kertoja on aina diegeettistä tasoa ylempänä ja siten vastuussa tapahtumista. Postmoderni kerronta rikkoo usein perinteisiä, norminmukaisia kerrontamalleja. Kertoja voi muun muassa kertoa ylempälle tai alemmalle tasolle, mikä perinteisen kerrontarakenteen mukaan ei olisi mahdollista. (Tammi 1992, 30; McHale 1992, 93.) ”Jos annan Kisällin kuvata minua itseäni, tunnustan, että olen aina tässä vaiheessa heittänyt tekeleen pois ja antautunut epätoivolle.” (KV, 293.) Lopulta kertoja kyseenalaistaa myös oman kaikkitietävyytensä: ”Oikeastaan tässä käy niin, että kertoja, jonka pitäisi olla kaikkitietävä, on harvinaisen auki.” (KV, 294.)

Kuten Rimmon-Kenan toteaa (1991, 120–121), modernit tekstit leikkivät usein kerronnalla ja kertovilla tasoilla. Vielä tyypillisempää tämä on postmodernille kirjallisuudelle.

Olenko taas sekoittanut balladin? Miksen tyytynyt rallatukseen, jota kansan suussa jo kerrataan?  
[...] Olen antanut Kisällin kaikessa rauhassa jakaa Kaarinan kahtia. [...] Ettei vain olisi kysy-

<sup>21</sup> 'Fokalisoinnilla' tarkoitetaan kerronnan analyysissä näkökulmaa. Käsitteen 'näkökulma' sijaan on Rimmon-Kenanin mukaan (1991, 92–93) parempi käyttää käsitettä fokalisointi, koska se viittaa laajemmin kaikkiin aistitoimintoihin, tietoon, tunteeseen ja ideologiseen suhtautumiseen liittyviin osatekijöihin, jotka suodattavat kerronnan läpi.

mys minun omasta moraalistani, joka hyväksyy kaiken muka tietävän kertojan, joka on ainoa kohtaloton henkilö. Tämä Kisälli. (KV, 348.)

Kertoja hämmentää kerrontarakennetta. Hän nimeää Kisällin kaikkietäväksi kertojaksi, samaistaa itsensä häneen ja toisaalta muistuttaa, kuten yllä olevassa lainauksessa, että puhuu Kisällistä, ei itsestään. Kuitenkin ”Kisälli ja minä [kertoja] olimme myös olleet kuin yksi yhteen.” (KV, 357.) *Kaarinan veriballadin* kertojarakenne kyseenalaistaa koko kertovan tekstin rakenteen ja kiinnittää huomion kerronnan ja kertomuksen artefaktiuteen.

#### 4.2 Balladi balladista

Postmoderni kerronta on perusluonteeltaan metafiktiivistä ja rakentuu usein tietoisesti vastustamaan modernia lukutapaa. Käsitteen ’metafiktio’ toi keskusteluun amerikkalainen tutkija-kirjailija William H. Gass teoksessaan *Fiction and Figures of Life* (1970)<sup>22</sup>. Metafiktiolla tarkoitetaan fiktiota fiktiosta eli fiktiota, joka korostaa omaa fiktioluonnettaan ja asettaa kysymyksiä fiktion ja todellisuuden suhteesta. Metafiktion kirjoittaja on tietoinen siitä, ettei teksti esitä todellisuutta sellaisenaan. Postmodernit kerronnalliset strategiat kyseenalaistavat kuvatun maailman todellisuutta epäluotettavuutta ja epävarmuutta luovilla tekijöillä, eri maailmojen yhteentörmäyksellä ja eri kertojien käytöllä. Yhtä totuutta ei ole olemassa. (Hallila 2001, 119; McHale 1992, 146–155.) Metafiktiivinen kerronta pakottaa lukijan tiedostamaan päättelyprosessin, jonka välityksellä hän hahmottaa tekstien maailmaa. Teksti ohjaa rakenteensa avulla pohtimaan tulkinnan luonnetta ja erilaisia tulkintoja suhteessa tekstiin. (Tammi 1992, 72.) Metafiktiivisessä romaanissa tuodaan esiin teoksen syntyprosessi ja rakenteelliset ratkaisut. ”Uskonko vielä senkin jälkeen balladiin, johon olen käyttänyt kaksi vuotta ja nelisen sataa sivua, kun se lyhyesti ja koreammin kuuluisi säkeinä ja sävelinä?” (KV, 301), kysyy kertoja, joka olisi houkuttavaa yhdistää kirjailijaan.

Kertoja sanoo, että ”valitsin Kisällin, kun halusin antaa hänen kuvata luomisen työtä.” (KV, 282.) Kisälli ja ”Kaarinan veri” -balladi toimivat metafiktion keinoina,

<sup>22</sup> Metafiktiota on kuitenkin kirjoitettu paljon jo ennen kuin termi vakiintui käyttöön. Esimerkiksi Cervantesin *Don Quijotea* (1615) voidaan pitää metafiktiota. *Don Quijotelle* tyypillistä on myös se, että se parodioi myös romaania lajina.

mutta esittävät myös metafiktioille tyypillistä ongelmaa luomisesta. Kisälli on taiteilijan ja taiteilijuuden kuva:

Kisälli oli tuomittu jo tässä vaiheessa mahdollisesti epäonnistumaan kauneuden eli toden ja ikuisen tavoittelussaan, sillä runon idea saattoi lehahtaa hänen käsistään juuri silloin, kun hän luuli se tavoittaneensa. Vain se, joka vaipui, sai sävelet. (KV, 129.)

Otto Mannisen ”Joutsenlaulussa” (1905) ”[m]ut vain se, ken vaipuu, / se sävelet saa vain” (Manninen 1950, 76). Kansanuskomusten mukaan joutsen laulaa vain kuollessaan. Mannisen ”Joutsenlaulua” tulkitaan usein siten, että joutsenet ovat taiteilijan allegoria ja joutsenlaulu viittaa verhotusti runoilijaan ja hänen luomistyöhönsä. ”Joutsenlaulua” on siis metaruno, runo runosta ja runon tekemisestä. (esim. Lyytikäinen 2000, 28.) Samalla tavoin *Kaarinan veriballadi* on osaltaan romaani runosta ja sen tekemisestä.

Metafiktiivisyyden ilmentämisen ohella Kisällin sepittämä balladi ja ”Kaarinan veri” -balladi toimivat myös romaanin mise en abyme -rakenteena. Rimmon-Kenanin mukaan (1991, 118) diegeettistä ja hypodiegeettistä tasoa voi yhdistää voimakas analogia, kaltaisuus tai kontrasti. Identtisyttä lähenevää analogiasuhdetta kutsutaan nimellä ’mise en abyme’. Siinä hypodiegeettinen taso on diegeettisen tason peilikuva tai toisinto. *Kaarinan veriballadin* mise en abyme -rakenne valaisee alusta alkaen romaanin tapahtumien kokonaisuutta. Lisäksi se palvelee temaattista funktiota toistuesaan romaanin kerronnassa muistutuksena tulevasta, verisestä lopusta.

## 5 HENKILÖT BALLADIEN MOTIIVIKIMPPUINA

Balladeissa toimivia henkilöihahmoja on yleensä vain muutama (Grünthal 1997, 25). Näin myös ”Kaarinan veri” -balladissa, jossa nuorten rakastavaisten lisäksi esiintyy vain heitä vastustamaan nouseva Klausin isä. Myös *Kaarinan veriballadissa* esiintyvät ”Kaarinan veri” -balladin henkilöt, mutta *Kaarinan veriballadi* laajentaa hypotekstiään joukolla muita henkilöihahmoja, esimerkiksi kaksoisolento Valkealla Neidolla.

Balladirunojen henkilöt kuvataan usein stereotyyppisin epiteetein; neidot ovat kauniita, ritarit jaloja ja konnat vieraita (Grünthal 1997, 26; Asplund 1994, 31). Näin myös *Kaarinan veriballadissa*, jossa stereotyyppiset epiteetit pyrkivät luonnehtimaan henkilöihahmoja. *Kaarinan veriballadi* kuitenkin purkaa stereotypioita, kääntää niitä pääläelleen ja liittää joukon vastakkaisia piirteitä yhteen. Samoihin henkilöihin tiivistyy piirteitä useista eri stereotyypeistä, joko tarinan tai kerronnan tasolla. *Kaarinan veriballadin* henkilöt ovat balladi- ja muiden motiivien tihentymäkohtia, motiivikimppuja. Grünthal määrittelee (1997, 10) ”motiivikimppun” lajille tyyppillisten motiivien kombinaatioksi.

Perinteisesti naisen rooli on balladeissa selkeä. Lotte Tarkan kuvaus (1990, 238) naisen roolista vienankarjalaisissa kansanrunoissa sopii hyvin kuvaamaan myös balladin naisen asemaa: Naiset ovat toisaalta objekteja, saalistettavia, vaihdon välineitä ja rahalla ostettavia morsiamia. Toisaalta he ovat supranormaalien edustajia, kuoleman- tai eläimensekaisia hahmoja. Grünthalin (1997, 38–39) mukaan balladien naishahmoja karakterisoi raja tämän- ja tuonpuoleisen, pyhän ja profaanin sekä turvallisen ja vaarallisen välillä. Hän jakaa naiset kolmeen eri tyyppiin: rajan sisäpuoleisiin, ulkopuoleisiin ja rajalla oleviin.

Naisen suhde rajaan määrittyy suhteessa mieheen. Rajojen sisäpuolella elää turvallinen kotipiirin nainen. Rajojen ulkopuolelle asettuu miehelle pelottava ja uhkaava välitilan nainen. Rajalla eläviksi naisiksi Grünthal luokittelee nunnat ja ilotytöt. Nunnissa ja ilotytöissä kohtaavat myös konkreettiset rajat pyhän ja maallisen, oikean ja väärän sekä sallitun ja kielletyn leikkauspisteissä. Kuten Grünthal huomauttaa, näitä kolmea naistyyppiä ei balladissa tule tarkastella toistensa vastakohtina tai toistensa poissulkevana. (Grünthal 1997, 38–39.) *Kaarinan veriballadissa* päähenkilö on sekä rajan sisä- että ulkopuolinen nainen, Kaarina ja Valkea Neito. Molempiin puoliin kaksinaisesta päähenkilöstä liittyy lisäksi piirteitä useammista naistyypeistä.

Mies on Tarkan (1990, 238) mukaan vienankarjalaisessa runoudessa liikkuva, sotaan lähtijä, kosija ja metsästäjä. Samoin balladimies on liikkuva ja uhmakas, mutta usein tämän matka päättyy onnettomasti. Kun balladin nainen suhteutuu aina tavalla tai toisella mieheen, voi mies esiintyä balladissa yksinkin tai osana miesjoukkoa. Balladien stereotyyppisten henkilöhahmojen, matkaavan miehen ja kotona odottavan naisen arkkityyppejä ovat Odysseus ja Penelope. (Grünthal 1997, 165–166.)

## 5.1 Moninainen nainen

*Kaarinan veriballadin* naisesta on moneksi. Hän jakaantuu kahtia, Kaarinaan ja kaksoisolento Valkeaan Neitoon. Toisaalta Kaarinakin näyttäytyy moninaisena naisena inter- ja arkkitekstuaalisten suhteiden valossa. Nainen on miehisen katseen objekti, kaunis ja viehättävä neito. Intertekstuaaliset suhteet rakentavat Kaarinasta Tuhkimon, joka osallistuu nykyaikaisiin Miss Suomi -kilpailuihin. Miehen kautta määrittyy myös toinen naishahmo, kotipiirin vanki. Kotipiirin vanki on miestänsä kotona odotettava balladin stereotyyppinen naishahmo, joka rakentuu *Kaarinan veriballadissa* arkkitekstuaalisen suhteen varaan. Kotipiirin nainen on samalla myös haaveileva nainen, utopistisia unelmia elättelevä kutojatar, tarun Penelopen ja Kaipaisen *Arkkienkeli Oulussa* -romaanin rouva Schaggin ”sisar”. *Kaarinan veriballadin* naiseen liittyy myös vahvan naisen kuva, toisaalta Aale Tynnin runon rohdinmekkoisen tytön jalanjälkien seuraaja, toisaalta *Kalevalan* Louhen ja muiden kirjallisten noitien vastine.

### 5.1.1 Miss Suomi ja Tuhkimo

Nainen määrittyy balladeissa miehen ja miehisen katseen kautta (Grünthal 1997, 38). Miehinen katse määrittää naista ulkonäön mukaan. Hypotekstissä, ”Kaarinan veri” -balladissa Kaarinaa kuvataan formuloilla ”Kaarina, Kuussalon kukkainen” ja ”kaunis Kaarina”. Kuvaus Kaarinan lumoavasta ulkonäöstä löytää tiensä myös romaanin sivuille ja saa laajempiakin ilmentymiä, kuten: ”[o]li siinä näköä ja lumovoimaa neidolla, vaikka hänen varttaan verhosivat perin vaatimattomat kuteet: harmaa hame, hurstipaita ja jalassa virsunlöttöset.” (KV, 19.)

Kauneus ja sen ihannointi huipentuvat Hovissa järjestettävien vaimonvalintajuhlien eli missikisojen kautta. Missikisojen tunnusmusiikin ”ken on maassa kaikkein kaunein” soidessa taustalla (KV, 163) kertoja pohtii, olisiko vaimoehdokkaille pitänyt järjestää haastatteluosuuden lisäksi myös uimapukukierros. Vaikka voittajaa ei romaanin kisoissa kruunatakaan, kerrotaan että voittajan palkintona olisi ollut voittajan silkki eli missin harteille laskettava palkintonauha. (KV, 203–208.) Sekä missikisoissa että Hovin vaimonvalintajuhlissa naisen asema on sama. Nainen määrityksensä ulkonäön kautta, hän on olemassa miehisen katseen objektina. Romaanin kuvaamana aikana rikas ja ylhäinen valitsi vaimonsa ulkonäön perusteella, nykyään kansakunnan ykkösneito valitaan samoin periaattein. Rinnastuksen luoma satiiri osuu missikisoihin ja samalla Kaipaisen kaksijakoisen kirjailijuuden tiedostava ja nykyaikainen puoli nostaa päätään<sup>23</sup>.

Missikisojen lisäksi Hovin kosiojuhlat rinnastuvat myös ”Tuhkimo”-sadun tanssiaisiin. Neidot pistävät päälleen parasta hurmatakseen juhlissa itselleen vaimoa etsivän prinssin. Kilpailijaksi rikkaille ja ylhäisille neidoille saapuu ryysyinen Tuhkimo – *Kaarinan veriballadissa* Kaarina – valeasussaan. Tuhkimo voittaa prinssin sydämen ja prinssi etsii tulevaa prinsessaansa juhlien jälkeen tunnistamisen apuna salaperäisen neidon kenkä. Kenkään sopivan morsion löydyttyä pari saa toisensa. (*Grimmin sadut II. Tuhkimo* 1999, 43–51<sup>24</sup>.)

”Tuhkimo” on alkujaan lähtöisin Kiinasta. Itämaisessä kulttuurissa pieni jalka on hienostuneisuuden ja kauneuden merkki. Länsimainen nykylukija ei liitä seksuaalista verovoimaa ja kauneutta pieneen jalkaan, kuten kiinalaiset, joilla oli tapana sitoa naisten jalat. (Bettelheim 1987, 284.) Tuhkimon kenkä viittaa naisruumiin muokkaamiseen ja normittamiseen, patriarkaalisen maailman normien täyttämiseen. Mies haluaa hallita naista muokkaamalla tämän oman mielensä mukaiseksi, niin ulkoisesti kuin sisäisesti. Miehen määräämien normien täyttäminen rajoittaa naisen toimintaa ja vapautta, tyypistää tämän jalat, samoin kuin epämieluisiksi katsotut puolet luonteesta.

Naisen symbolinen uhraus, valmius leikata pala itsestään pois sopiakseen miehelle, esiintyy ”Tuhkimossa”. Kateelliset sisarpuolet leikkaavat pois palat jaloistaan, jotta sopisivat prinssin morsiamiksi. Naisen on täydellisen avioliiton saavuttamiseksi luovuttava omasta peniksestään ja tyydyttävä miehen penikseen, samoin kuin naisen

<sup>23</sup> *Kaarinan veriballadin* parodisuudesta ja satiirisuudesta luvussa 7.

<sup>24</sup> Viittaa Grimmin versioon Tuhkimosta, koska se on tunnetuin. Tuhkimo pohjautuu kuitenkin, kuten monet muutkin sadut, suulliseen perinteeseen.



on uhrattava immenkalvonsa, pieni osa itsestään miehen ja naisen välisessä liitossa. Itsensä tyypistäminen ei kuitenkaan merkitse pelkästään symbolista itsekastraatiota, vaan se saattaa viitata myös niihin kuvitelmiin, joista naisen on luovuttava, jotta hän olisi onnellinen liitossa miehen kanssa. (Bettelheim 1987, 357–358, 386.)

Vaikka balladien maailmassa kauneus on neitoa kuvaava epiteetti ja sellaisena pysyvä, on kauneus *Kaarinan veriballadissa* katoavaista. Lopussa Kaarina muuttuu alun kauneuden vastakohdaksi, groteskiksi<sup>25</sup> visioksi elävästä ruumiista:

Hän laihtui niin, että oli lopulta vain pivollinen luita tai kahmalo kintereitä. Yhtä kaikki. Hänen ihanat kasvonsa olivat alkaneet kukkia paiseita, ja sormenpäät vuotivat mätää ja visvaa. Hän lemusi kuin viisi viikkoa hapannut oksennus. (KV, 241.)

Alun missikandidaatista ei ole enää tietoakaan. Yleisö ihmettelee entistä tähteä nykyajan keltaisen lehdistön tapaan: ”Tämä alaston, luhistunut ja silvottu naispoloinen oli muistettu paljon kauniimmaksi.” (KV, 320.) Kritiikki osuu nykyajan keltaiseen lehdistöön ja heidän mielenkiinnon kohteisiin:

Piirroksat leviäsivät kopioina sitten koko muulle maailmalle, ja niihin liitettäisiin neitojen rakastumiset, mahdolliset kosinnat ja heidän antamat rukkaset, niin että ainakin huhut pyörisivät maassa ja kauempanakin vielä monta vuotta. Ei ollut tärkeämpää maassa kuin viina ja naisten puvut. (KV, 202–203.)

Keltainen lehdistö on paikalla silloin kun eletään onnen hetkiä, kruunataan uusi neito missiksi. Mutta se on varmasti paikalla myös silloin kun takavuosien missi oksennukselta lemuten, kasvot paiseita kukkien kohtaa vaikeuksia.

### 5.1.2 Kotipiirin vanki

Balladissa naisen paikka on kotona (Grünthal 1997, 136). Kotipiirin rajat ovat balladimaailmassa selkeät ja ylitsepääsemättömät. Rajaa merkitsee usein pihlaja. Veikko Anttonen kirjoittaa (1998, 143), että ”[p]ihlaja on samalla kertaa sekä ’kulttuurista’ että ’luontoa’”. Raivatessaan tilaa itselleen ihminen on jättänyt pihlajan rajo-

<sup>25</sup> Groteski tarkoittaa irvokasta, vääristynyttä, rumaa, luonnotonta, poikkeavaa ja eriskummallista (Pankakoski 2007, 235–236).

jensa merkkipuuksi.” Rajapuun, pihlajan ohittaminen tarkoittaa kulttuurin hylkäämistä ja luontoon astumista eli vaaralle altistumista:

– Missä sinun kotisi on? [...]

– Se on ikkunan takana, piha-aidan sisällä, pihlajan suojeleuksessa. Sen raja ulottuu järveen, jota on vaikea ylittää elävänä. (KV, 69.)

Pihlajan lisäksi kotipiirin rajana on pidetty balladimaailmassa vettä: merta, järveä tai jokea. *Kaarinan veriballadin* naiset rohkenevat ylittää tämänkin rajan. Samalla ylittyvät myös sukupuoliroolien rajat:

Kaarina osasi [...] soutaa venettä äidin pitäessä perää ja kalastaessa aivan omin käsin, mitä asiaa kansa katsoi silmät tummina. Kalastus ei ollut naisen asia. Myös metsästäminen ja teurastus olivat miesten tehtäviä, joihin naisella ei ollut lupa puuttua, mutta äiti oli railakkaasti omin käsin pistänyt lampaan [...]. (KV, 75.)

Kaarina kalastaa äitinsä kanssa läheisellä järvellä ja ylittää siten sekä kotipiirin rajan että sukupuolieron rajan. Kaarina ja Barbara eivät suostu asettumaan naiselle balladimaailmassa varattuun tiukkaan ja ahtaaseen muottiin, kotipiirin vangeiksi. Rajojen ylittäminen on kuitenkin balladimaailmassa vaarallista. ”Kotipiirin naiselle metsä oli kiellettyä aluetta” (KV, 51) ja kotipiiri turvallinen paikka, joka rajoittuu ”ruokakellon kantaman päähän” (KV, 51). Balladien maailmassa metsä liittyy vahvasti naisen elämelliseen ja seksuaaliseen puoleen, joka on tabu, kielletty. Metsään ei siis *Kaarinan veriballadissa* ole kunnollisella naisella asiaa, vaan naisen on pysyttävä kotipiirin rajojen sisällä täyttääkseen äidin tai neitsyen roolinsa kunnolla.

Kotipiiristä poissaolo liittyy niin kansanrunoissa kuin entisajan todellisuudessaikin vain miehen maailmaan. Miehet käyvät erällä, kalassa, kaupoilla ja sodissa. (Tarkka 1990, 244.) Balladeissa nainen on kotona miestä varten, hänen tehtävänsä on saattaa tämä matkaan ja odottaa häntä kotiin (Grünthal 1997, 136). Naisen paikka määrittyy jälleen miehen ja patriarkaatin kautta. ”[N]eidon oli jäätävä ikkunan taakse odottamaan.” (KV, 171.) Balladin odotus toteutuu *Kaarinan veriballadissakin* ikkunan, tyypillisen lopullista eroa tarkoittavan balladisymbolin takana (Grünthal 1997, 136). Lopullista eroa ikkuna ei *Kaarinan veriballadissa* kuitenkaan merkitse, vaan se esiintyy vain yhtenä balladigenren merkinä monien muiden joukossa<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Balladigenren ”tyhjistä” merkeistä lisää luvussa 7.1.

Kotona pysyminen rinnastuu *Kaarinan veriballadissa* naisen turvaan. Kotona nainen on suojassa kuin ”kukkanen ruukussa” (KV, 23) ja kotoa poissa oleminen saa ikävöimään omaa ikkunaa (KV, 52). Kotona odottaminen ei kuitenkaan kannata tuloista, vaan miehen kohdatakseen Kaarinan on rikottava kotipiirin raja. Kaarina hylkää kotona odottamisen ja tarttuu balladeille harvinaiseen aktiivisen naisen rooliin poistuessaan kotipiirin rajojen sisältä. Kotipiirissä odottavan naisen motiivi ei toteudu *Kaarinan veriballadissa* tarinan tasolla, vaan Kaarina astuu kotipiirin rajojen ulkopuolelle – kirkkoon, metsään ja Hoviin – toistuvasti.

Kun balladien maailmassa nainen on yleensä kotona miestä varten, *Kaarinan veriballadissa* nainen ei täytä kotona odottavan balladinaisen roolia. *Kaarinan veriballadin* naishahmoja karakterisoi ennen kaikkea miehen puuttuminen ja itsenäinen elämä. Kaarina elää äitinsä Barbaran kanssa kahden, eikä talouteen kuulu miestä ennen kuin Barbaran nuoruudenrakastettu, Kaarinan mahdollinen isä, Pyöveli ilmaantuu paikalle. Silloinkin Barbaran rooli aktiivisena perheen päänä pysyy ennallaan ja pyöveli saa passiivisen ”naisen” roolin, jopa seksissä (KV, 216–222). Mutta vaikka nainen ei *Kaarinan veriballadissa* olekaan kotona miehen alamaisena, hän on lopulta kuitenkin kotona ja täyttää siten osaltaan balladimaailman soveliaisuuskäsitykset.

Kaarina ja Barbara poikkeavat muista balladinaisista itsenäisyytensä, vapautensa vuoksi. Molemmille on määrätty ajan tavan mukaan miesholhooja, mutta tämä on kaukana Kuussalon korvesta ja siten kaukana Kaarinan ja Barbaran elämään liittyvistä päätöksistä. *Kaarinan veriballadissa* sanotaan, että ”[h]olhooja, kylän räätäli, oli määrännyt, että hänen [Kaarinan] olisi pian naitava mahdollisimman kunnollinen mies” (KV, 42). Kaarinan äiti ei kuitenkaan halua Kaarinan menevän naimisiin, vaan kannustaa tyttärtään kutomaan ja hankkimaan sillä elantonsa. Barbaran mukaan Kaarinan pitäisi ”[...] hankkia itselleen oma työ. Kai kelpaisi sisäpiiksi, kun osasi lukea-kin.” (KV, 172.) Balladimaailman ja keskiajan reaalimaailman sääntöjä tyrkyttävät muut, mutta äiti haluaa naiselle vapautta: ”Jos äiti oli ylistänyt Kaarinalle itsenäisen naisen tulevaisuutta ja kylän naiset tolkuttaneet, että tytön piti viettää ainoa elämänsä miehen kanssa ikkunan sisäpuolella, hänellä olisi vaikea valintatilanne.” (KV, 196.) *Kaarinan veriballadissa* naiselle on siis tarjolla vapaus ilman miestä. Reaalisessa maailmassa avioliitto on ollut keskiaikana naisen ainoa vaihtoehto, ja kansanrunous ilmaisee usein kaipuuta toisenlaisiin ratkaisuihin (Kupiainen 2004, 66). *Kaarinan veriballadissa* Hovin piikatytöt puhuvat ajan reaalimaailman mukaisesti naisen ase-

masta ja mahdollisuuksista: ”Minä etsin itselleni oman miehen, koska se on naisen ainoa mahdollisuus.” (KV, 91–92.)

Vaikka Kaarinalle tarjotaan mahdollisuutta vapaaseen itsenäisen naisen elämään, hän toimii reaalimaailman ja balladimaailman sääntöjen mukaisesti ja haluaa miehen alamaiseksi. Kaarina kokee tarvitsevansa aviopuolison ollakseen olemassa: ”Kaarina tunsi saaneensa kasvot. Miehen käsistä ne syntyivät [...]” (KV, 179). Nainen muuttuu *Kaarinan veriballadissa* kokonaiseksi miehen kautta. ”Niin Kaarina tunsi kasvavansa miehen käsissä, kuin naisen kaiketi kuuluikin kasvaa” (KV, 184) ja ”[s]aiko nainen muodon vasta miehen käsissä? Varmaan sai [...]. Mutta miten mies saisi muodon? Miehellähän se oli jo.” (KV, 187.) Mies on itsessään kokonainen, täysi olento, nainen vaillinainen, joka tarvitsee miestä tullakseen täydeksi.

### 5.1.3 Penelope ja rouva Schagg

Balladeissa kotipiirin naisen motiiviin liittyy kutominen tai kehräys, perinteiset naisten työt (Grünthal 1997, 148). Kutovan, sulhasta odottavan naisen motiivi tunnetaan myös suomalaisessa kansanrunoudessa (esim. *Kanteletar* 1840, kolmas kirja, 44. runo). Kutomiseen ja kehräämiseen liittyy elämänpuun tai elämänlangan motiivi. ”Naisen ikiaikainen keino” (KV, 78), toteaa Kaarinakin kutomisen merkityksestä. Kansanrunouden ja kirjallisuuden tutkimuksessa kutominen on useimmiten tulkittu naisten keinoksi luoda kertomuksia ja puhua (Grünthal 1997, 148).

*Kaarinan veriballadissa*, kuten Anu Kaipaisen tuotannossa muuallakin, esiintyy elämänpuun kutomisen motiivi. Kaipaisen toinen henkilöahmo, *Arkkienkeli Oulussa* -romaanin Schaggin emäntä toteuttaa itseään ryijytaiteilijana. Ilmari Leppihalmeen mukaan (1998a, 69; 1998b, 119) Schagg on luova ja epäsovinnainen kutojatar, joka kutoo elämänpuuta. Puut alkavat menettää nuoruuden hehkuaan ja pudottaa lehtiään. Leppihalme tarjoaa elämänpuuta ja sen jatkuvaa kutomista sekä purkamista naistaitteen metaforaksi. Ne kertovat vaikeuksista, joita naiset ovat kohdanneet hahmottaessaan omaa itseään ja elämänsä juonta. ”Katsele vanhoja ryijyjä. Typerätkö niihin ovat tähdittäneet unelmansa?” (KV, 197.) *Kaarinan veriballadissa* kutomista ja elämänpuuta tarjotaan mahdollisuudeksi kertoa vääryyksistä ja käsitellä alistettua asemaa. Kisälli kehottaa Kaarinaa kutomalla kertomaan ”vaikka säätyrajoista” (KV, 84), ja Kaarinan tästä kieltäytyessä hän jatkaa, että Kaarina voisi kertoa ”väkivallasta ja vää-

ryyksistä, joita tapahtuu kaiken aikaa ja joita on vaikea paljastaa muulla tavoin. tarinat tuovat salatusti niitä esiin. [...] Balladit voidaan kieltää, mutta sinun ryijyjesi sanomaa ei, kun kuvia ei ymmärretä.”

Maailman kenties kuuluisin kutojahahmo on kreikkalaisen mytologian Penelope, Odysseuksen puoliso. Odysseuksen ollessa poissa Penelope torjuu kosijat kutomalla kangasta, jonka valmistuttua hän lupaa valita jonkun kosijoista puolisoikseen. Päivisin Penelope kutoo, öisin purkaa kangastaan. (*Mytologian sanakirja* 2000, 185.) Penelopen tarinaa on tulkittu siten, että Penelope kutoo ja purkaa aina uudelleen ja uudelleen samaa työtä, koska kangas on kertomus naisen vapaasta valinnasta. Koska mallia naisen vapaudelle ei ole olemassa, täytyy aina purkaa ja kokeilla uudelleen. Kankaan purkamisen motiivi toteutuu myös *Kaarinan veriballadissa*. Kaarina pohtii tulevaisuuttaan hovissa ja tulee siihen tulokseen, että ryijyä ”voisi purkaa, niin että se näyttäisi aina tuoreelta” (KV, 78).

Jos elämänpuut ja kutominen yleensä tarkoittavatkin balladeissa ja kansanperinteessä naisen oman vapauden kaipuun ilmentymää, Kaarinan motiivi kutomiselle ei vaikuta samalta. Kaarinallehan tarjotaan, suorastaan pakotetaan romaanissa vapaan naisen roolia. Kaarinalla on poikkeuksellinen asema niin balladin maailmassa kuin reaalisessa keskiaikaisessa maailmassakin. Hänelle kutominen merkitsee vapautta, itsenäistä elämää, eikä pelkkää utopiaa vapaudesta, kuten balladien kutominen yleensä. Vapaudesta luopuminen, avioliitto, merkitsisi myös elämänpuun loppua, kuten Kaarina itsekin tiedostaa: ”[s]iihen loppuisi myös ryijy. Mies rupeaisi purkamaan hänen elämänpuutaan.” (KV, 42.)

Kutomisen ja elämänpuun motiiveihin liittyvät Kohtalottaret. Kohtalottaret eli kreikkalaisen mytologian moirat ovat Klotho, Lachesis ja Atropos. Ensimmäinen kehää elämänlangan, toinen määrää langan pituuden ja viimeinen leikkaa sen katki. Moirat, kohtalottaret siis määräävät ihmiselämän pituuden. (*Mytologian sanakirja* 2000, 126, 154; Grünthal 1997, 148.) Kaarinan kohtalo ja elämä kirjoitetaan ryijyyyn ja elämänpuuhun: Kaarina suunnittelee, että ”[...] kutoa leiskauttaisi niin komeanvärisen elämänpuun, että sen kukat putoaisivat jo nappuina” (KV, 213) ja sanoo, että ”[r]yijy saa valua verta” (KV, 73), kuten tulee Kaarinakin valumaan. Kaarinan elämänpuu ei kuitenkaan valmistu koskaan, se jää kesken kun Kaarina mestataan. Lepihalmeen mukaan (1998a, 69; 1998b, 119) elämänpuu symboloi kuolemattomuutta, mutta *Arkkienkeli Oulussa* -romaanin rouva Schagg ei saavuta ryijytaiteellaan sitä, koska hänen työnsä tuhoutuvat myöhemmin Oulun palossa. Myöskään Kaarina ei

saavuta elämänpuunsa kautta kuolemattomuutta. Rouva Schaggista poiketen Kaarina tavoittaa kuitenkin kuolemattomuuden fiktiivisesti Kisällin balladin kautta.

#### 5.1.4 Rohdinmekkoinen tyttö, Louhi ja noitanaiset

*Kaarinan veriballadin* nainen on siis balladimaailman mukaisesti kotipiirin vanki, kutojatar ja miehen katseen objekti. Kerronnan tasolla ja henkilöiden, kuten Barbaran puheessa naiselle tarjotaan mahdollisuutta vapauteen, mutta Kaarina toimii balladimaailman ja ajan sääntöjen mukaan ja haluaa avioon. Kuitenkin Kaarina näyttäytyy intertekstuaalisen viittauksen valossa myös toisenlaisena naisena. Kaarina kuvataan usein rohdinmekkoiseksi tytöksi (esim. KV, 175, 180, 194). Kyseessä on ulkonäön kuvauksen lisäksi intertekstuaalinen viittaus Aale Tynnin ”Rohdinmekkoballadiin” (1949). ”Rohdinmekkoballadi” kuvaa Grünthalin mukaan onnellista naisvaeltajaa ja rohdinmekkoinen tyttö on runoilijan allegoria, jonka vastakohtana on hovineidon suljettu maailma. (Grünthal 1997, 136–137.) Intertekstuaalinen yhteys suoran alluusion muodossa tuo siis *Kaarinan veriballadin* maailmaan naisen vapauden mahdollisuuden, eron linnanneitojen maailmaan, mutta toisaalta myös balladin rajatun naiskuvan maailmaan. Rohdinmekkoisen tytön mahdollisuus avaa *Kaarinan veriballadiin* avoimen hengittävän tilan, jossa lukija voi leikkiä intertekstuaalisuuden luomalla mahdollisuudella. Balladin nainen voi olla aktiivinen, kuten rohdinmekkoinen tyttö kirjan sivuilla muistuttaa, vaikka Kaarina lajin traditiolle uskollisena valitseekin toisen vaihtoehdon.

Rohdinmekkoisen tytön rinnalla romaanissa esiintyy toinenkin vahvan naisen malli, noitaäiti Barbara. Barbara ei kuulu kansanballadi ”Kaarinan vereen”, kuten kertojakin huomaa: ”[Barbara] varsinaisessa balladissa ei edes mainita.” (KV, 38.) Miksi romaani tarvitsee Kaarinalle noitaäidin? Kertojan mukaan ”[s]iksi, että *Kaarinnan veriballadin* työstä ei pimeällä keskiajallakaan ollut noidaksi. Piti sepittää yleisölle oikean todellisen noidan tarina.” (KV, 263.) Kaarinaa syytetään noituudesta ja noituussytökset rinnastuvat kautta linjan Barbara-äidin noituuteen ja sen kuvailuihin. Barbaran kautta romaanin sivuilta voi lukea esiin erilaisia suomalaisen kansanperinteen ja kirjallisuuden hahmoja, kuten *Kalevalan* ja kansanperinteen Louhen, Mika Waltarin *Mikael Karvajalan* Barbara-noidan sekä Kallaksen *Sudenmorsiamen* Aalon. Louhen synnyttää arkkitekstuaalinen suhde kansanperinteeseen, Barbara-noidan tuo

mukaan intertekstuaalinen nimi yhteys ja Aalo juoksee sutena *Kaarinan veriballadin* metsissä suorien intertekstuaalisten viittausten vuoksi.

*Kaarinan veriballadin* Barbara on noita, josta on kerrottu hirmuisia tarinoita (KV, 19) ja joka on niin vahva, ettei kukaan pysty tätä uhmaamaan. Hän ei pelkää edes ylempäänsä: ”Hovia pelättiin, mutta ei tämä eläväinen ja kielevä muija [...]” (KV, 38.) Noidaksi merkitään keskiaikana erilainen:

Barbara oli jo ulkomuodoltaan tarpeeksi erilainen, köyhä ja huora. Jo punaiset hiuksetkin osoittivat hänen lajinsa. Kun niitä pulpahteli päänahkaan pehkoiksi kuin tervakkomätäs, esivalta ja kirkko kiristivät otettaan. Jos hän olisi onnistunut syntymään varakkaalle, hänellä ei olisi ollut hätää. [...] (KV, 148.)

Kirjallisia noitanaisia, *Kaarinan veriballadin* Barbaran esikuvia kuten *Sudenmorsiamen* Aaloa tai *Mikael Karvajalan* Barbaraa luonnehtii ennen kaikkea yksi yhteinen ulkonäön piirre, punatukkaisuus (Kallas 2003, 18–19, 22; Waltari 1948, 314). Poikkeava ulkonäkö kertoo niin keskiajan reaalimaailmassa kuin konventionaalisessa balladien maailmassakin siitä, että kyseessä on noita. Patriarkaalisesta maailman normista poikkeavaa naista on keskiajalla pidetty joko pyhimyksenä tai noitana. Jos nainen keskiaikana erottui ympäristöstään ja hänellä katsottiin olevan supranormaaleja kykyjä, ympäristö saattoi tulkita sen vain kahdella tavalla, joko häntä epäiltiin noitueudesta tai – harvemmin – häntä alettiin kunnioittaa pyhimyksenä. (Järvinen 1990, 124.)

Barbara rinnastuu kansanperinteessä ja kansanballadeissa toistuvaan kuvaan voimakkaasta noitanaisesta. Näiden pohjalta Lönnrot on muotoillut *Kalevalaan* Louhen hahmon. *Kalevalaa* koostaessaan Lönnrot on tyypistänyt kansanrunojen naishahmot yksilotteisiksi hahmoiksi: joko nainen on neitsyt tai huora, äiti tai noita. Eniten tästä tyypistämisestä ja koostamisesta kärsi voimakas nainen, Louhi, josta tuli yksilotteisesti paha kansanperinteen vastineista poiketen. Paha nainen, Louhi, on noitanainen, mutta myös miehisiä ominaisuuksia omaava vahva nainen. Muihin pahoihin naisiin voidaan lukea partnerinaiset, koska he vastustavat patriarkaalista valtaa torjumalla kosijansa. Hyviä naisia taas ovat neitsyet Aino ja Annikki. (Jokinen 1999, 163; Sawin 1990, 45, 52; Apo 1995, 95–96.) Voimakkaan ja pahan Louhen vastaparina on *Kalevalan* maailmassa pidetty Ainoa, hyvää uhria, joka on hauras, kaipaa suojelua ja tuhoutuu tunteellisen naisellisuutensa vuoksi (Piela 1999, 126). Ainon roolin *Kaari-*

*nan veriballadissa* ottaa Kaarina itse. Hän on uhri, marttyyri, joka tuhoutuu rakkautensa vuoksi<sup>27</sup>.

Voimakas nainen on vaarallinen. *Kalevalan* tavanomaisessa eepostematiikassa eli hyvän ja pahan välisessä taistelussa eri sukupuolten edustajat taistelevat. Hyvää edustaa Väinämöinen, pimeää, paha ja vierasta Louhi. Louhi ei ole, kuten muut *Kalevalan* iäkkäät naishahmot, passiivinen ja fyysisesti vajavainen. Hän on aktiivinen johtaja, perheen hallitsija ja hänessä yhdistyvät miehen ja naisen roolit. Louhi esiintyy *Kalevalassa* äitinä, mahtitalon emäntänä ja vihollisjoukkojen johtajana. Eepoksen alussa Louhi on nimenomaan kotipiirin nainen, tosin mahtava sellainen, mutta muodonmuutoksen kautta hän muuttuu pelottavaksi ja mahtavaksi eläimelliseksi noidaksi. (Vakimo 1999, 56–57, 59.) *Kaarinan veriballadin* Barbara on Louhen kaltainen nais- ja noitahahmo. Barbara on aktiivinen perheenpää, jossa yhdistyvät niin naisen kuin miehenkin roolit.

Barbara on paitsi noita, pelottava vanha nainen, myös aktiivinen, seksuaalinen nainen. Hänen seksuaalisuuttaan kuvataan romaanin sivuilla suoraan, mutta kerronnassa kuuluu kansanperinteelle ominainen naisen seksuaalisuuden häpeily: ”Kisällille oli jotenkin elämänsä aikana käynyt selväksi, että naisen ruumiiseen kytkeytyvät mystiset asiat koskivat vain synnytysikäisiä. Siksi hän ei ollut sijoittanut balladeihinsa vanhempien akkojen irstailuja.” (KV, 152.) Vanhan naisen seksuaalisuutta ei ole yleensä kuvattu taiteessa. Vanhan miehen sukupuolisuutta voidaan kuvata humoristisen otteen avulla, mutta vanhan naisen sukupuolista aktiivisuutta on pidetty milloin kauhistuttavana, milloin noituutena ja milloin perisyntiin viittaavana iljettävyytenä. (Vakimo 1999, 60<sup>28</sup>.) Vakimo luonnehtii Louhta lopulta vanhenemisen naiselle mukanaan tuoman vapauden kokemuksen ilmentymäksi. Louhi ilmentää seksuaalisten rajoitusten ylitystä. Hän on vanhana naisena vapaa lentämään pois Pohjo-lasta, vapaa siirtymään miesten alueille eli päättämään omista ja maansa asioista. (Vakimo 1999, 71.)

Kuvaako *Kaarinan veriballadin* Barbara sitten samanlaista naisen pelottavaa vapautta? Barbara on voimakas naishahmo, joka elää itsenäistä, miehestä riippumattonta elämää ja uskaltaa jopa nauttia seksuaalisuudestaan. Barbara on kuitenkin voi-

<sup>27</sup> Tästä lisää luvussa 6.4.

<sup>28</sup> Coveyn mukaan. Covey, Herbert C. (1991) *Images of Older People in Western Art and Society*. New York: Praeger.



maton silloin kun häntä tarvitaan. ”Tytär oli vaarassa. Äidin piti nousta Valtoja vastaan, vaikka oli vain nainen. Hänellä ei noitanakaan ollut keinoja niin isoon asiaan.” (KV, 158.) Hän ei kykene estämään miehen, Hovinherran toimia ja hänen tyttärensä mestataan. Mestauksen tapahtuessa hän menettää voimansa patriarkaalista maailmaa vastustavana vahvana naisena. Toisaalta hän menettää samalla myös viimeisen pirsansansa balladin hyvän naisen, suojelevan äidin tematiikan viitastaan.

”Kaarina ei ollut noita. Ei uhka aikansa yhteisölle. Hän oli toisinajattelija. Hänet oli pakotettu polvilleen, hän oli joutunut katselemaan maailmaa nurinpäin ja nähnyt tarpeeksi.” (KV, 321.) Barbara nimetään romaanissa noidaksi, mutta Kaarinan noituus pyritään kiistämään. Hypotekstissä ”Kaarinan veri” -balladissa Kaarina ei ole noita, vaikka häntä siitä syytetään. *Kaarinan veriballadissakaan* häntä ei nimetä suoraan noidaksi, mutta epäily noituudesta kytee hänenkin ympärillään. Hän itse pohtii, että ”äiti ei ollut antanut Paholaiselle sieluaan, mutta ehkä tyttärensä” (KV, 80) ja että ”[o]liko hän peräti lentänyt, kun tuuli piti yhä kainaloista kiinni? Luudallako, Luoja varjele?” (KV, 105.) Viittaus luudalla lentämiseen sopii niin kansanperinteen noitauksikomuksiin kuin nykyaikaankin säilyneisiin pääsiäistrullikuvitelmiin. Kaarinalle haetaan romaanissa noidan asua: ”Voisiko käyttää vanhaa noitakoetta? Tyttö vietiin rantaan ja upotettiin järveen. Jos pysyisi pinnalla, olisi noita, mutta Kaarina parka vain vajosi entistäkin alemmas” (KV, 241) ja ”[h]änet riisuttiin alastomaksi lautakunnan edessä, hänen karvansa ajeltiin, ei sentään vielä tukkaa. Hänestä etsittiin noitamerkkiä, arpea tai luomea.” (KV, 234.) Noidaksi Kaarinaa eivät kansanuskomusten mukaiset noitakokeetkaan todista. ”Tytön iholta ei ollut löydetty noitamerkkiä.” (KV, 243.) Noituutta tutkitaan monin keinoin, kuten Waltarin Barbarallekin tehdään (mm. Waltari 1948, 380–382). Lopulta turvaudutaan molempien, niin Kaarinan kuin Waltarin Barbarankin kohdalla toimivaan keinoon: ”[...] häntä yritettiin kiduttaa niin kauan, että hän lopulta tunnustaisi.” (KV, 234.) Näin saadaan kirjaimellisesti romaanin noita.

Noitanaisen lisäksi vahvasta naisesta kasvaa myös pyhimys. Kuten Järvinen (1990, 124) kirjoittaa, yliluonnolliset kyvyt omaavaa naista on voitu pitää joko noitana tai pyhimyksenä. Harvinaisempi pyhimyksen rooli annetaan *Kaarinan veriballadissa* Barbaralle. Barbaran nimi viittaa 200-luvulla eläneeseen Pyhään Barbaraan. *Kaarinan veriballadin* Barbara tuntee Pyhän Barbaran tarinan:

Oikea historiallinen Barbara oli ollut marttyyripyhimys ja lumonnut miehet, niin että isän oli pitänyt sulkea hänet toriniin. Tornin yksinäisyydessä neito oli saanut ilmestyksen ja kääntynyt vastoin isänsä tahtoa kristityksi. Oikea Barbara oli uskonsa vuoksi vangittu, häntä oli kidutettu, ruoskittu, poltettu soihduilla kaakinpuussa, häneltä oli leikattu rinnat ja pakotettu juoksemaan alastomana miesten edessä, mutta enkeli oli pelastanut hänet. Lopulta isä oli surmannut omin käsin tyttärensä. Hakannut hänen päänsä irti. Se oli ollut todellinen kunniamurha. Tällöin salama oli iskenyt isän kuoliaaksi. (KV, 255–256.)

Pyhän Barbaran tarina kertoo etukäteen *Kaarinan veriballadin* lopun. Oma isä mes-tauttaa tyttärensä ja salama kostaa välittömästi väärän teon. Kuten Pyhä Barbara, myös *Kaarinan veriballadin* viaton, noidaksi syytetty tyttö saa päälleen pyhimyksen sädekehän.

## 5.2 Valkea Neito

*Kaarinan veriballadissa* Kaarinan rinnalle, toiseksi keskushenkilöksi, kohoaa Valkea Neito. Valkea Neito näyttäytyy ensimmäistä kertaa kirkon pihalla (KV, 20–21):

Ettei vain olisi karkeloinut Kaarinan edellä ja takana taas se jokin outo ja pelottava kuin tyhjästä ilmestynyt olento valkoisine vaatteineen ja kalpeine kasvoineen. Sen olemattoman puoleen kääntyili Kaarina, jutteli tyhjän kuin sisaren kanssa. Joku oli sen ollut näkevinäänkin [...]. Sellaisia kummituksia oli vain niillä, jotka olivat mieleltään pilalla, hyljätty tai sikiönsä pistämistä häpeävät piikarukat. Mutta itse asiassa jokaisella ihmisellä on kaksoishahmo, joka elää sen riettaamman puolen, jos ei nitistä sitä heti alkuun itse tai hanakammin joku muu.

Kaarinan kaksoisolento on Valkea Neito. Hänet nimetään romaanissa valkeaksi neidoksi, tyypilliseksi balladigenren motiiviksi, mutta *Kaarinan veriballadin* Valkea Neito sisältää piirteitä muistakin balladeista ja kansanperinteestä tutuista liminaaliolennoista, kuten metsänneidosta, vedenneidosta ja ihmissudesta. Valkea Neito on toinen puoli Kaarinasta, osa jakaantunutta minää. Valkea Neito saa *Kaarinan veriballadissa* monia erilaisia merkityksiä, hän on merkinä niin intohimolle ja kuolemalle kuin naisen seksuaalisuudelle ja subjektiudellekin.

### 5.2.1 Monta neitoa samassa

Valkeat neidot kuuluvat kansanperinteen tyypillisiin hahmoihin. Kansanperinteen motiivin siirtyminen kaunokirjallisuuteen on yleinen ilmiö (Fowler 2002, 151–152) ja kirjallisena teemana valkea neito tulikin suosituksi Euroopassa 1700-luvun kauhuromantiikan myötä. Saksankielisellä alueella ensimmäinen valkea neito esiintyi Benedikte Naubertin vuonna 1795 julkaistussa kansansatuun perustuvassa novellissa. Anglosaksisessa kirjallisuudessa Wilkie Collins esitteli valkean neidon vuonna 1860. (Grünthal 1991, 8–9.)

Grünthalin (1991, 8–9; 1997, 45–46) määritelmän mukaan balladien valkea neito on joko kummitus, jonka näyttäytyminen tietää kuolemaa, tai vaihtoehtoisesti elävä nainen, joka on lähellä omaa kuolemaansa. Valkean neidon motiivin ydinpiirteitä on kalpeus ja onneton mieliala. Yleensä valkean neidon elämään liittyy jotakin kamalaa, kuten onneton rakkaus, murha, itsemurha tai kuolema. Valkea neito on kuitenkin itse lähes aina viaton ja sen vuoksi hän ei saa kuolemassaankaan rauhaa. Valkean neidon motiivissa yhdistyvät toisaalta puhtaus ja viattomuus ja toisaalta kuolema ja kylmyys. Valkeus ja kalpea olemus liittyvät myös moniin suomalaisten uskomustarinoiden yliluonnollisiin olentoihin (ks. *Myytillisiä tarinoita* 1975). *Kaarinan veriballadissa* Kaarinan kaksoisolento nimetään Valkeaksi Neidoksi. Nimeäminen liittyy sen suoraan balladigenren traditioon ja balladigenren tutkimukseen. Yleensä balladien valkeat neidot eivät ole nimettyjä valkeiksi neidoiksi, vaan määritelmä ”valkea neito” on peräisin tutkijoilta, jotka ovat havainneet balladien tyypilliseksi hahmoksi kalpean ja valkean naisen.

*Kaarinan veriballadin* Valkea Neito noudattaa joitakin tyypillisen valkean neidon piirteitä, mutta myös eroaa niistä suurelta osin. Silmiinpistävin ero on juuri Valkean Neidon paikka romaanissa. Valkeat neidot ovat useimmiten balladirunoissa päähenkilöinä ja esiintyvät omina itsenäisinä olentoinaan. *Kaarinan veriballadissa* Valkea Neito on kuitenkin päähenkilön kaksoisolento, varjosisar, toinen puoli kokonaisuudesta. Kaksoisolentoaihe ei ole kovin tyypillinen balladeissa, mutta se esiintyy laajasti kirjallisuudessa. Kaksoisolennon hahmot eri teoksissa ovat erilaisia ja Markku Envall toteaaakin, että ”ainoa kiistaton tosiasia kaksoisolennosta on sen monihahmoisuus [...]” (1988, 9). Kaksoisolento myös merkitsee eri asiaa eri teoksissa. Yhtenäistä ja samalla teemaa yksinkertaistavaa tulkintaa ei voi esittää. Kaksoisolen-

toaiheen elinvoimaisuus selittyy Envallin mukaan juuri sen monimuotoisuudella ja monitulkintaisuudella (Envall 1988, 9–10).

Myös kaksoisolennon ilmenemistä selittävien uskomusten ja teorioiden kirjavuus on huomiota herättävä. Kaksoisolentoilmiön tulkinta on vaihdellut aikakauden ja kulttuurin mukaan. Suomalaisessa kulttuurissa kaksoisolento liittyy yleismaailmalliseen kuvitelmaan ihmisen varjosta, hahmosta ja varjelijasta (Envall 1988, 9). ”Jokaisella uskottiin olevan tällainen oma haltijansa, joka varjon tavoin seurasi häntä ja jota muut eivät voineet nähdä.” (KV, 128.) Kuten suomalaisessa kansanperinteessä metsällä, talolla ja kaikella muullakin on omat haltijansa, on ihmisellä myös varjelijansa, joka pitää hänestä huolta. (Envall 1988, 13.)<sup>29</sup>

Kun Grünthalin mukaan balladien valkea neito on joko kummitus tai nainen, joka on lähellä kuolemaansa, ei *Kaarinan veriballadin* Valkea Neito ole suoranaisesti kumpaakaan. Hän itse sanoo alkuperästään, että ”[ä]itisi minut sinulle vartijaksi antoi.” (KV, 51), mutta Kaarinan äiti Barbara taas väittää, että ”[m]inä en sitä lähettänyt. Joku on iskenyt pahan silmänsä sinuun: maa, vesi, metsä tai tuuli tai kateellinen ihminen. Varjo on puolet sinua.” (KV, 22.) Toisaalla Barbara kuitenkin myöntää, että Valkea Neito on kummitus ”jonka hän oli luonut tyttärensä omaksitunnoksi.” (KV, 150.) Edellä mainituille selityksille ei kansanperinne tai balladigenre tarjoa tukea, joskin ne viittaavat muihin yleisiin kansanperinteen kuvitelmiin. Kaarinan oma arvelu sen sijaan on kansanperinteen uskomusten kannalta perusteltu. Hän uskoo, että kaksoisolento on ”joku hukkunut ja vedestä käsin elämäänsä jatkava vainaja” (KV, 34), mikä yhdistyy idealtaan siihen, että valkeat neidot, kuten Kaarle Krohnin mukaan (1914, 68) ihmisen hahmossa näyttäytyvät vedenhaltijatkin, ovat veteen hukkuneiden rauhottomien kuolleiden henkiä. Myös Grünthal (1991, 8–9; 1997, 45–46) tulkitsee valkeiden neitojen olevan nimenomaan kummituksia, jotka eivät saa kuolemassa rauhaa elämän päättymiseen liittyvien traagisten tapahtumien vuoksi. *Kaarinan veriballadi* ei ole ainoa Kaipaisen teksti, jossa esiintyy hukkunut kaksoisolento. *Arkkienkeli Oulussa* -romaanissa Agnes on hääpäivänsä aamuna, kesken hääriittien hukkunut nainen. Hänet on löydetty joesta alastomana ja niin syntisen näköisenä, ettei pappi ole voinut edes siunata häntä ja haudata samaan paikkaan muiden vainajien kanssa. Ag-

<sup>29</sup> Kansanuskomusten mukaan jokainen ihminen saa haltijansa kolmen vuorokauden ikäisenä ja haltija seuraa ihmistä hänen elämänsä ajan niin kuin varjo. Haltija on samannäköinen kuin ihminen itse ja voi näyttäytyä sekä omistajalle itselleen että muille ihmisille ikään kuin itsenäisenä olentona. (Harva 1948, 251–252.) *Kaarinan veriballadin* kaksoisolento on suomalaisen kansanperinteen tyypillinen hahmo, varjo, joka seuraa omistajaansa, ja on toisinaan tämän kanssa yhtä, mutta näyttäytyy toisinaan erillisenä niin omistajalle itselleen kuin muillekin ihmisille.

nes jatkaa elämäänsä Schaggin Leenan kaksoisolentona. (Kaipainen 1975, 11.) Agnes on sijaton, levoton sielu, joka ei saa kuolemassaan rauhaa. Hän muistuttaa tyypillistä balladien valkeaa neitoa, välitilan henkeä. Leppihalme näkee Agneksen kaksin verroin liminaalisena ei-olentona. Agnes asuttaa paitsi elävien ja kuolleiden, myös kodin ja miehelän välistä ei-kenenkään maata. (Leppihalme 1998a, 215.) Kun Agnes hukkuu vahingossa ja muuttuu liminaaliolennoksi, voi liminaaliolennoksi päätyä myös tahallaan hukuttautumalla. *Kalevalan* Aino hukuttautuu välttääkseen miehelään menon ja muuttuu liminaalimaailman asukkaaksi.<sup>30</sup> Molempien, Agneksen ja Ainon elämään kuuluu Grünthalin mainitsemia balladin valkeille neidoille tyypillisiä onnettomia tapahtumia, epäonninen rakkaus ja kuolema tai itsemurha. Kaarinan kaksoisolento on luontevaa tulkita Agneksen ja Ainon sisareksi, joka hukkuessaan muuttuu rauhattomaksi hengeksi ja jatkaa elämäänsä uudessa hahmossa.

*Kaarinan veriballadin* Valkeassa Neidossa yhdistyy piirteitä useista kansanperinteen hahmoista:

Kaarinan Varjo, lopullinen kokonaisuus. Minulla on tässä näytelmässä montakin roolia. Milloin Metsänneito, milloin Vedenneito, milloin vampyyri, missä vain saan kapinoida. (KV, 346.)

Liminaalihahmot, kuten metsänneito ja vedenneito pohjautuvat mytologiaan ja kansanperinteeseen ja romantiikka nosti ne uudelleen esiin (Grünthal 1997, 40). Valkea Neito on vedenneidon roolissa järven rannalla: ”Veretön ja viluton Valkea Neito, jolla oli nyt vuorostaan lokin nokka, puoliksi neito, puoliksi mies, ei ollut luopunut pariskunnasta.” (KV, 196.) Valkea Neito näyttää kohtauksessa Eino Leinin runon ”Merenkylpijä-neidot” (1903) neidolta, joka ”antoi suuta sulhoselle / linnunluisella nokalla, / veen suulla verettömällä [...]”, jonka jälkeen sulhasen ”hymy hyytyi, silmä sammui, / pois kulki kultainen elämä [...]” (Leino 2000, 53).

Muutkin veden haltijat ja asukkaat sekoittuvat *Kaarinan veriballadissa* Valkean Neidon hahmoon. Kansanperinteessä veden valtakuntaan sijoittuu monia olentoja. Harvan mukaan (1948, 366–369) veden valtakuntaa hallitsee Veden emäntä tai Ahti, jotka voivat Harvan tulkinnan mukaan olla myös sama henkilö. Veden valtakunnassa elää myös näkki. Näkkiä pidetään pelottavana olentona, joka vaanii veden partaalla liikkuvia. Se voi ilmestyä niin ihmisen kuin muunkin olennon muodossa. (Harva

<sup>30</sup> Lönnrot on koostanut Aino-episodin monista eri aineksista. Lähtökohtana tarinalle on ollut Hirttäytyneen neidon runo. Runossa neito tekee itsemurhan välttääkseen avioliiton. (Esim. SKVR III 1, 657.)

1948, 383–386.) Näkki on uskomustarinoissa pelottava tappaja, joka on epämiellyttävän näköinen. Useissa tarinoissa nimenomaan hänen suuret rintansa kuvataan tarkasti (ks. *Myytillisiä tarinoita* 1975, 366–369), joka voi katsoa viittaavan naisen seksuaalisuuden ja luonnon pelottavuuden väliseen yhteyteen. Vellamon neito, joka usein tulkitaan vedenneidoksi, on Harvan mukaan (1948, 369) Ahdin tytär. Vellamon neito esiintyy kansanrunoissa naisena, jossa yhdistyy sekä viettelevyys ja vieteltävyys, inhimillisyys ja elämellisyys, tuttuus ja tuntemattomuus sekä saalistettavuus ja tavoittamattomuus (Piela 1999, 122). Naispuolinen vedenhaltija on suomalaisessa kansanperinteessä melko stereotyyppinen. Hän esiintyy yleensä alastomana vesien rannoilla peseytymässä tai kampaamassa pitkiä hiuksiaan. Osassa Suomea hänellä uskotaan olevan kalan pyrstö. (Harva 1948, 388–389.)

Valkea Neito, Kaarinan varjosisar, tällä kertaa Vedenneidon asussa, kellotteli vedessä pyrstöönsä raaputellen. Hänen omituinen linnunnokkansa kekotti keskellä kasvoja valmiina iskemään, ja hän kampasi vetisiä hiuksiaan mietiskellen. (KV, 127.)

*Kaarinan veriballadin* kertoja ei voisi juurikaan uskollisemmin noudattaa balladigenren ja kansanperinteen traditiota kuvatessaan rannalla lekottelevaa vedenneidon roolin ottanutta Valkeaa Neitoa. Valkeaan Neitoon yhdistyy kansanperinteen monitulkintainen ja päällekkäinen veden valtakunnan henkilöiden joukko.

Vedenneidon roolin lisäksi Valkea Neito houkuttelee Klausia metsänneidon asussa: ”Täällä! Joudu! Metsänneito sinua vartoo, ja yö on nopeasti kulautettu, Valkea Neito huhui hämärässä [...]” (KV, 56) ja Klaus pohtii onko kyseessä ”[...] oikea metsänneito, jollaisista äiti oli kertonut?” (KV, 56.) Kotimaista balladiperinnettä tunteva lukija voi nähdä Kaarinan ja Valkean Neidon rinnalla metsässä juoksentelevan toisenkin balladinaisen, Aino Kallaksen *Sudenmorsiamen* (1928) Aalon, joka muuttuu ihmissudeksi. Irralliset susiviittaukset avaavat intertekstuaalisen suhteen *Sudenmorsiameen*: ”[p]elottava ja ylentävä kokemus kuin ihmissusi” (KV, 105) ja ”[...] ja hallava hukka nosti kuononsa ulvoen tulevaa. Ne julistivat olemuksellaan myös tytön kasvavaa salaista tietoa, että saisi joskus yhtyä näihin.” (KV, 171.)<sup>31</sup> Kaarina ei muutu konkreettisesti sudeksi romaanin aikana. *Sudenmorsiamen* läsnäolo rakentaa pohjaa arkkitekstuaalisesti balladigenren läsnäololle sekä Kaarinan kaksinaiselle olomuodolle ja sen traagisuudelle. Balladit tunteva lukija muistaa, kuinka Kallaksen

<sup>31</sup> Lisää *Sudenmorsiamen* ja *Kaarinan veriballadin* intertekstuaalisesta yhteydestä luvussa 6.2.

balladissa sudenmorsiamelle käy: hän kärsii kaksi kuolemaa, yhden ihmisruumiissaan ja toisen sudenruumiissaan ja niin on myös Kaarinalle määrä käydä.

### 5.2.2 Saman neidon kaksi puolta

Moninaisen ja ristiriitaisen hahmon ohella on myös Valkean Neidon ja Kaarinan suhde ristiriitainen. Valkea Neito ei ole täysin kiinni haltijassaan, vaan toisinaan irrallinen ja siten myös mahdollisesti eri paikassa kuin haltijansa, kuten kansanperinteen haltijoille on tyypillistä: ”Valkea Neito oli jäänyt lipajamaan pihalle, istahti hautakivelle ja riisui hopeisen vyönsä. Kaarina tuli ulos kirkosta [...]” (KV, 32). Varjon ja omistajan erillisyys ja eri paikoissa ilmestyminen on suomalaisessa kansanperinteessä tyypillistä esimerkiksi tilanteessa, jossa varjo ennustaa haltijansa kuoleman tai saapumisen ja ilmestyy siten eri paikassa kuin haltijansa (Envall 1988, 9; *Myytillisiä tarinoita* 1975, 10–14.) Valkea Neito on irrallaan Kaarinasta silloin, kun ei ole halukas astumaan tilanteeseen, kuten kirkkoon tai vankityrmään. Valkea Neito on irrallaan Kaarinasta myös tämän kuoleman jälkeen. Hän jää elämään toisen puolen kuoltua houkutellakseen Klausin kanssaan kuolemaan.

Toisinaan Kaarina on kuitenkin täysin yhtä Valkean Neidon kanssa. ”Niitä oli kaksi puolikasta samassa neidossa [...]” (KV, 222.) Molemmat puolikkaat asuvat samassa ihmishahmossa, aivan kuten skitsofreenikollakin<sup>32</sup> on useampi hahmo samassa ruumiissa. Kaarinan ja Valkean Neidon erottamattomuutta kuvaa se, että puheessaan Kaarinan kanssa Klaus luulee Valkean Neidon puhetta Kaarinan puheeksi:

- Minun isäni on tuuli, Valkea Neito leijahti taas esille. [...]
  - Minulla on omassa isässäni vaikka muille jakaa, Klaus sanoi ihmetellen, miten runollisesti tyttö osasi isänsä kuvata. [...]
  - Pelästyitte sisartani, kaksospuoltani. Älkää, hyvä herra, hänestä välittäkö, Kaarina sanoi. [...]
- (KV, 34.)<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Envallin mukaan (1988, 34) kaksoisolehtokirjallisuus käsittelee mm. jakaantunutta persoonallisuutta, kaksinais- tai monipersonallisuutta, sivupersononia ja skitsofreniaa.

<sup>33</sup> ”– Pelästyitte sisartani, kaksospuoltani” (KV, 34) muistuttaa myös Aale Tynnin runosta ”Sadut, lyhyesti” (1987), jossa esiintyy Melusiina: ”– Pelästyit sisartani, / Melusiinaa, kaksosta. / Minä se en ollut” (Tynni 1987). Melusiina liittyy keskiaikaiseen ranskalaiseen kertomukseen, jossa Melusiinalla on kaksi olemusta, julkinen ja salattu. Hänen metamorfoosinsa voi tulkita ihmisen sisäisen kahtiajakautuneisuuden allegoriaksi. Melusiina on esiintynyt muuallakin suomalaisissa balladeissa. Lauri Pohjanpäällä on ”Melusiina” -balladi vuodelta (1926). (Grünthal 1997, 105–106.)

Klaus näkee neidot yllä olevassa lainauksessa samana hahmona, mutta myöhemmin hän näkee heidät myös erillisinä: Klausin fokalisoimana kuvataan, kun ”[t]oinen nukkui prinsessan unta, toinen liehui ja kihisi” (KV, 59.) ja ”[m]ättäköllä uinui nyt toinenkin ihana impi.” (KV, 56.)

Kaarina ja Valkea Neito ovat saman hahmon vastakkaiset puolet. Romaanin alussa Valkea Neito esitetään verettömänä ja viluttomana olentona, mutta loppua kohti hän vahvistuu ruumiillisesti: ”Neito oli lihonut niin, että jaloistakin erottuivat enää vain kynnet. Kukkuraisen mahan yläpuolella huljuivat kylkiluut, ja rinnat heittelehtivät puolelta toiselle kuin kaksi jyväsäkkiä.” (KV, 320.) Kaarinan laihtuessa ja kuihtuessa vankeudessa, Valkea Neito vahvistuu. Vastakkaisuuden idea näyttää selvästi sen, että Kaarina ja Valkea Neito ovat saman henkilön kaksi puolta. Toisen puolen vahvistuessa toinen heikkenee. Valkea Neito alkaa muuttua ihmiseksi Kaarinnan heiketessä, kulkiessa lähemmäs kuolemaansa. ”[...] Kaarina alkoi jo olla hädisään, ja Valkea Neito sai vähän verta puutuneisiin jäseniinsä.” (KV, 181.)

Kaarinan ja Valkean Neidon kaksoissisarouden takia liminaaliolentojen piirteet eivät liity vain Varjosisareen, vaan myös Kaarinaan. Kaarinaa ajatellessaan Klaus liittää tähän Valkealle Neidolle romaanissa kuuluvia piirteitä ja pohtii, että ”tämän pitäisi nousta järven vaahdosta kuin vedenneito, lumota kuin metsänneito, imeä hänen vertaan kuin kunnan vampyyri [...]” (KV, 165). Pian Kaarina nousee kylvystä ”kuin hän olisi syntynyt vaahdosta” (KV, 176), vaikka näyttääkin kohtauksessa enemmän Afroditelta<sup>34</sup> kuin vedenneidolta.

### 5.2.3 Intohimo ja kuolema

”Valkea Neito oli liminaaliolento, rajatilaihminen. Usko hyväksesi! Se tykkää hurmiosta.” (KV, 21), tietää *Kaarinan veriballadin* kertoja. Valkean neidon motiivi avaa yleensä balladeille tyypillisen metafyyssisen aspektin, koska neidossa yhdistyvät tämän- ja tuonpuoleisuus. Samalla se avaa tilan intohimolle ja seksuaalisuuden ilmenemiselle. Usein liminaalihahmot ovat tulkittavissa intohimon allegorioiksi. Intohimo on tila määrittelyjen ulkopuolella ja sille ei ole, sen enempää kuin välitilan hahmoillekaan, järjen maailmassa selkeää representaatiota. (Grünthal 1997, 18, 35–36.) Ku-

<sup>34</sup> Antiikin kreikkalaisille Afrodite oli kaiken kauniin ja tavoiteltavan vertauskuva, itse rakkauden jumalatar ja yksi kuvatuimpia mytologian hahmoja (*Mytologian sanakirja* 2000, 10–11).



ten kaksoisolentoon, myös liminaaliolentoihin liittyy eroottisuus. Kertomaperinteessä niin vedenneito kuin metsänneitokin on liitetty miesten eroottiseksi fiktioksi (Piela 1999, 122).

Valkea Neito on outo ja pelottava, mutta kuten Klausin ja tämän kohtaamisessa käy ilmi, myös lumoava ja vetovoimainen, kuten kansanperinteen ja runouden liminaalihahmot yleensä ovat. Satu Grünthalin (1997, 40) mukaan ”[I]liminaalinalaisen kohtaa balladeissa mies. Kohtaaminen herättää miehessä toisaalta kauhua, toisaalta lumoa: nainen saa katsojan valtaansa.” *Kaarinan veriballadissa* Klaus kohtaa Kaarinnan ja tämän kaksoisolennon ensin kirkon pihalla: ”Mikä lumo ja kauhu yhtäkaa nuorukaisen katseessa.” (KV, 30) sekä myöhemmin metsässä:

Neito makasi mättäikössä pää ja käsivarret puolukankukissa, hiukset hajallaan, kuin lyötyinä silkkiulalla auki. Marjakori oli kaatunut, ja sen tienoilla hääräsi jokin valkea utu. [...] Kuka veti prinssiä piiriinsä? [...] Hovin nuori herra tuli äkkiä täyteen kauhua. [...] Kauhustaan huolimatta Klaus ei voinut olla katsomatta neitoa, jonka lumovoimaa ei peittänyt enää utu vaan karkeannäköinen paita. [...] Mättäällä makasi kahden olennon kimppu. Toinen nukkui prinsessan unta, toinen liehui ja kihisi. (KV, 58–59.)

Klaus tuntee kauhua kohdatessaan liminaaliolennon, Valkean Neidon. Toisaalta hän ei voi olla katsomatta Neitoa ja tuntee suurta lumoa tätä kohtaan. Rajatilaolentojen lumovoima on kansanperinteessä tyypillinen motiivi. Esimerkiksi metsänneito saapuu metsässä olevien miesten luo houkutelukseen heitä lemменleikkeihin. Metsänneito on lumoavan kaunis ilmestys etupuoleltaan. Vasta takapuoli paljastaa todellisuuden; se muistuttaa usein puunrunkoa ja siksi metsänneito poistuukin useimmiten näyttämöltä takaperin. (Harva 1948, 360–631; *Myytillisiä tarinoita* 1975, 376–383.) Ympäri maailman tunnetaan uskomuksia, joiden mukaan miehiä houkuttelevat metsänneitojen lisäksi vedenneidot, seireenit ja muut välitilan olennot. Välitilan olennot antautuminen tietää miehelle useimmiten turmiota. *Kaarinan veriballadin* Valkea Neito ei kuitenkaan herätä kaikissa miehissä kauhua eikä lumoa:

[...] Valkea Neito pysytteli oikeuspaikan yläpuolella, ikään kuin asia ei edes liikuttaisi häntä. Vain sellissä Varjosisar vieraili. Näissä miehissä Valkea Neito ei onnistuisi herättämään kauhistusta. Näissä ei ollut edes halua kokea haltioitumista eikä sulautumista korkeampaan todellisuuteen. (KV, 239.)

Balladeissa valkeat neidot kuvataan kauniiksi, eteerisiksi olennoiksi. *Kaarinan veriballadinkin* Valkea Neito osaa lumota ulkonäöllään, mutta useimmin häneen liitetään epämiellyttäviä piirteitä, niin ulkonäöllisesti kuin luonteen puolesta:

Valkea Neito, joka oli koko toimituksen ajan ja täysin sopimattomasti liihotellut ympäriinsä, yritti nostaa tytön päätä, silmäillen nuorukaista riettaasti, kärsimättömänä ja lopusta kiitosta säteillen, niin kuin vain sellainen voi hehkua, jolla ei ole sielua. Häneltä roiskahti mustikanväriinen oksennus, joka tahraisi papin juhlanan kasukan. (KV, 327–328.)

Romaanissa ”Valkea Neito repi haarojaan, niin että lima pärskyi” (KV, 60), käskee Kaarinaa nostamaan ”[...] helmaasi ja [näyttämään] haava edestä päin” (KV, 134) ja hänen ”[...]johimoitten olemattomat suonet pullistuivat ja lima lensi suusta, joka oli vain musta aukko valoa vasten.” (KV, 63.) Valkea Neito kirkuu, huutaa, oksentaa, pärskyy limaa ja puhuu rivoja.

”Näet minussa lian ja synnin, johon olet voinut vain kurkistaa. Sinä haluat ja pelkää minua” (KV, 346), sanoo Valkea Neito Klausille. Valkean Neidon motiivi ei rajoitu tulkinnassa pelkkään intohimoon ja miesten eroottiseen fantasiaan. Eino Leinon ”Merenkylpijä-neidot” -runon neito on sulhaselle kuolema ja samaa roolia näyttää myös Valkea Neito. Merenkylpijäneidon sulhasen ”hymy hyytyi, silmä sammui, / pois kulki kultainen elämä [...]” (Leino 2000, 53) ja niin käy Klausillekin tämän kohdatessa Valkean Neidon. Kuoleman hahmo esiintyy myös toisen intertekstuaalisen yhteyden kautta. Aiemmin Kaarinan veri -aiheen yhteydessä erittelin lyhyesti *Kaarinan veriballadin* intertekstuaalista suhdetta Valter Juvan ”Kaarinan kuoloon” sekä sen taustalla olevaan Lenore-teemaan. Satu Grünthal on tulkinnut Valter Juvan ”Kaarinan kuolo” -balladin sulhasen, ritarin Niilon olevan personoitunut kuolema. Rakkautensa tähden mestattu ritari Niilo saapuu hakemaan morsiantaan Kaarinaa. Kaarina lähtee mukaan ja kuolee ja kaikenvoittava rakkaus saa palkinnon, ikuisen liiton rakastetun kanssa. Grünthal tulkitsee Niilon ambivalentiksi sulhaseksi; tässä yhdistyvät ihana rakastettu ja kuolema. (Grünthal 1997, 173–175.) *Kaarinan veriballadissa* asetelma on päinvastainen. Ambivalentin sulhasen tilalla on ambivalentti morsian, Valkean Neidon ja Kaarinan yhdistelmä, joka on Klausin silmissä sekä ihana rakastettu että kuolema, intohimo ja tuho. Valkea Neito ja Kaarina houkuttelevat Klausin kuolemaan Ukinjärven heikoille jälle.

#### 5.2.4 Naisen seksuaalisuus ja subjektius

Ja niin oli syntynyt tämä rajatilaolentojen suku, jolla ei ollut muuta tehtävää kuin häiritä ihmisten, varsinkin naisen kehittymistä aikuisuuteen. Toimia pelottavana kaksoisolentona, johon varsinainen olento sai työntää ulkopuolelleen kaiken, minkä koki vaarallisena itsessään. (KV, 128.)

*Kaarinan veriballadi* ilmoittaa suoraan rajatilaolentojen tehtäväksi persoonan piilotettujen puolien esiintuomisen. Tämä ei kuitenkaan ole balladimaailmassa tyyppillistä, vaan ominaista nimenomaan kirjallisille kaksoisolennoille, jollainen *Kaarinan veriballadin* Valkea Neito on. ”[O]uto Varjosisar toimii hämmentyneen minän puolustuskeinona ja vaarallinen, synnillisen kiehtova on kohta siirretty ulkopuolelle.” (KV, 300.) Kaksoisolentoaihe liittyy kirjallisuudessa usein ajatukseen siitä, että jokaisella ihmisellä on sekä pimeä ja valoisa puolensa. Mikäli ainoastaan valoisa, hyvä puoli pääsee arkielämässä esiin, on pimeän, pahan puolen tyydyttävä tarpeensa kaksoisolennon hahmossa. Esimerkiksi Kallaksen *Sudenmorsiament* kaksoisolentoaihetta on usein tulkittu tältä kannalta. *Kaarinan veriballadin* kertoja on samaa mieltä kaksoisolennon ilmestymisen syystä: ”Jokaisella ihmisellä on kaksoishahmo, joka elää sen riettaamman puolen [...]” (KV, 21).<sup>35</sup> Envallin mukaan kaksoisolento voi olla koki- jansa psyyken alue, jota ei koeta minän osaksi. Jos vieraaksi koetun alueen yhteys keskusminään katkeaa, siitä tulee sivupersoonana. Envallin mukaan olennainen kysymys kaksoisolennon aiheesta on, mikä mielen alue on irtautunut eli irtautuuko parempi vai huonompi puoli. (Envall 1988, 27, 34–35.) Valkea Neito kuvaa olevansa ”absoluuttinen paha, [joka kuuluu] jokaiseen ihmiseen.” (KV, 138), mutta toisaalta hän edustaa omien sanojensa mukaan ”todellista rakkautta, siitä vaarallista osaa naisesta, johon ei saanut omin käsin koskea” (KV, 79) eli naisen seksuaalisuutta.

Valkea Neito on romaanin lihallisuuden esiintuoja. Hän on vastuussa intohimmasta ja seksuaalisuudesta:

<sup>35</sup> Kokonaisuudessaan lainaus kuuluu seuraavasti: ”Sellaisia kummituksia oli vain niillä, jotka olivat mieleltään pilalla, hyljätyt tai sikiönsä pistämistä häpeävät piikarukat. Mutta itse asiassa jokaisella ihmisellä on kaksoishahmo, joka elää sen riettaamman puolen, jos ei nitistä sitä heti alkuun itse tai hanakammin joku muu.”(KV, 21.) Lainauksessa esitetään polyfonisessa kerronnassa kaksi eriävää mielipidettä Valkean Neidon alkuperästä. Kerronnan kokonaisuuden tarkastelun perusteella voi lainauksessa viimeksi mainitun katsoa olevan kertojan näkökulma asiaan, kun taas ensimmäinen kuvaa ajan yleistä mielipidettä.

Minut on annettu sinulle, että osaisit käyttää muutakin kuin yläpäätäsi. Minun on kaikki muu rinnoista alaspäin. Minulla on kaikki lihan ilo. Minulla on metsänpeiton hurmio, josta et ole tohtinut edes uneksia. (KV, 65.)

Seksin aikana Valkea Neito ja Kaarina yhtyvät toisiinsa: ”Kaarina putosi sammalmättäälle, ja Valkea Neito tunki häneen, liha hänen lihaansa, ydin ytimeen.” (KV, 67.) Lihallisen puolen Kaarinasta omistaa Valkea Neito, hän on Kaarinan tukahdutetun seksuaalisen puolen ilmentymä.

[Kaarinaan] oli tarttunut valkean sisarensa kalpeus, mutta myös tuntemus vaarasta, joka toisaalta odotti. Ja hänen jalkojensa raosta oli ruvennut puhkeamaan enemmänkin kutinoita, kuin veden pohjassa simpukka päästelisi ilmakuplia pintaan.

Valkea Neito oli ensimmäisen kerran elämässään sanaton. Jos hänen todellinen sisarensa oli tuolla tavoin lihallinen, hän ei voinut muuta kuin seurata vierestä. (KV, 178–179.)

Lainauksessa Kaarinakin kokee lihallisen puolen. Kaarinan kokiessa intohimon hurmion, Valkealle Neidolle ei jää tehtävää, ei ole enää psyyken pimeää puolta, jota hänen täytyisi olla ilmentämässä; Valkea Neito on sanaton.

”Kumpikin elivät kahta elämää, joista toinen oli toisen varjo. Toisella oli intohimo, toisella rakkaus”. (KV, 285.) Kaarinaa ja tämän kaksoisolentoa voi tarkastella länsimaisen kulttuurin kahtia jaetun naisen roolin kautta. Joko nainen on hyvä ja epäseksuaalinen äiti eli Madonna, ”kunnollisin tyttö, jota maa päällään kantoi” (KV, 19) tai halujaan noudattava olento, syntinen nainen eli huora<sup>36</sup>. Seksuaalisuus ja äiteys koetaan ristiriitaisina ja seksuaalinen äiti huonona äitinä ja naisena. Reaalimaailmassa ainoa länsimaiselle naiselle tarjottu hyväksyttävä tapa käsitellä seksuaalisuuttaan on myytti katuvasta huorasta, Maria Magdalenasta. Tällaisen naiseuden määrittelyn mukaan nainen on aina olemassa vain miehen silmiä varten. Mies on subjekti, nainen miehen rakkauden tai rakastelun objekti. Naisen on suhteutettava itsensä näiden myyttien väliselle akselille etsiessään omaa minuuttaan. Se on kuitenkin mahdotonta, mikäli nainen haluaa pitää kiinni omasta eheydestään ja kokonaisuudestaan ja toimia subjektina. (Koivunen 2005, 9–10, 16–17, 22.) Kaarinalta tämä ei onnistu vaan molempien puolien esiin tuominen on mahdollista vain jakautumisen kautta. Siinä auttaa

<sup>36</sup> Näiden naishahmojen arkkityypit ovat Hannele Koivusen mukaan kristinuskon Neitsyt Maria ja Maria Magdalena. Toinen säilyttää neitsyytensä vielä synnytyksen jälkeenkin, edustaen näin äärimmäistä epäseksuaalisuutta, toinen taas on portto, edustaen äärimmäistä seksuaalisuutta ja miehen seksuaalisten tarpeiden tyydyttämistä. Maria Magdalenakaan ei kuitenkaan ole seksuaalisuudestaan iloitseva nainen, vaan seksuaalisuuttaan katuva portto. (Koivunen 2005, 10, 25.)

Valkea Neito, joka edustaa ääripäätä balladin reaali maailman naiseen verrattuna: ”[...] Valkea Neito, kaukana kotipiirin naisesta [---] ei ollut mikään passiivinen alistuja, vaan kyllin voimakas vaikka iskemään.” (KV, 239.)

Valkeat neidot ovat balladeissa yleensä voimakkaita toimijoita, jotka ottavat kohtalonsa omiin käsiinsä (Grünthal 1997, 47). *Kaarinan veriballadin* Valkea Neito on myös voimakas toimija. Hänen tehtävänsä on ”[l]umota, pelottaa ja ottaa omansa” (KV, 127). Hän ilmoittaa Klausille, että ”[s]inun tulee tietää, että meitä on kaksi: kunnollinen Kaarina ja minä, kesyttämätön horsma, joka en pelargoniaksi alistu.” (KV, 68.) Valkea Neito näyttää tämän lainauksen mukaan tyypilliseltä naisen kaksoisolennotta, joka edustaa naisen vapaata, miehelle alistumatonta puolta ja sotii siten dikotomisen, patriarkaalisen maailman peruspilareita vastaan. Lotte Tarkan mukaan (1990, 239) Vellamon neito, kuten monet muutkin liminaaliolennot ovat usein aktiivisia toimijoita, naisen jäädessä passiiviseksi.<sup>37</sup> Naisen jakaantumisen taustalla on irtautuminen miehisen vallan kahleista, patriarkaatista. *Kaarinan veriballadissa* patriarkaattia vastaan sotiminen ei kuitenkaan tarkemmalla lukemisella olekaan Valkean Neidon tehtävä. Valkea Neito on itse asiassa se, joka haluaa miehen. Kuten balladin kotipiirin kutojanaisen kohdalla käy ilmi, Kaarinalla on haaveissaan ja myös reaalisena mahdollisuutena elämä kankaankutojana ilman miestä ja hänen ylivaltaansa. Valkea Neito, jonka tulisi olla vapauden ilmentymä, haluaa patriarkaalisen maailman sääntöjen mukaan miehen alamaiseksi.

Onko Valkealla Neidolla tähän syynsä? Balladimaailman sääntöjen mukaan valkean neidon voi vapauttaa lumouksesta mies (Grünthal 1997, 46). Näin *Kaarinan veriballadin* Valkea Neitokin ajattelee. Hän tarvitsee miestä tullakseen kokonaiseksi ja vaatii sisartaan hakeutumaan miehen syliin. ”Jos onnistuisi siinä, saisi miehen rakastumaan itseensä ja sen jälkeen yhtymään itseensä tai tässä tapauksessa Kaarinaan, voisi saada sielun.” (KV, 128.) Valkea Neito uskoo muuttuvansa kokonaiseksi, taas uudelleen ihmiseksi mikäli yhtyy mieheen. Lihallinen mies pelastaisi Valkean Neidon ”tältä kirotulta vetisyydeltä.” (KV, 137.) Balladeissa valkeat neidot eroavat Grünthalin mukaan (1997, 47) muista liminaalihahmoista sen takia, että he muuttuvat tämänpuoleisista tuonpuoleisiksi. *Kaarinan veriballadin* Valkea Neito taas haluaa

<sup>37</sup> Liminaalihahmon täyttäässä aktiivisen naisen tarpeet, seuraa se ongelma, ettei mies välttämättä kykene tunnistamaan liminaalihahmoa naiseksi. *Kalevalassa* Väinämöinen ei tunnista Ainoa naiseksi tämän näyttäytyessä hukuttautumisen jälkeen Vellamon neidon hahmossa. (Tarkka 1990, 239.) Miehelle naisen tunnistaminen ja näkeminen on vaikeaa jos nainen lähestyy miestä muusta kuin kulttuurisesti määrätystä suunnasta. Miehen pitäisi tunnistaa nainen ilman kulttuurisia merkkejä ja erottaa nainen irrallisena eikä määrittäneenä suhteessa itseensä. (Kupiainen 2004, 255–256.)

muuttua juuri toiseen suuntaan. Valkea Neito itse sanoo, että ”[e]ikä minulla ole vielä oikeaa olomuotoa [...]” (KV, 22) ja myöhemmin kuvataan kuinka Valkean Neidon ”[k]äsi meni sen paikan päälle, missä hänellä ei sykkinyt enää eikä vielä sydän.” (KV, 41.) Valkea Neito on siis tulossa tämänpuoleisesta, mutta hänellä ei ole aikomusta muuttua tuonpuoleiseksi vaan päästä takaisin elävien kirjoihin.

Valkean Neidon käsityksen mukaan hänen elämään tarvitaan kaksi kuolemaa; Kaarinan ja miehen: ”Hän tiesi myös, että miehenkin oli balladissa kuoltava. Hänestä tulisi kokonainen vain kahden kuoleman kautta” (KV, 128–129) ja ”[n]eidolla oli onnellinen tilanne, olihan hänellä edessään Varjosisarensa mestaus, eli tapahtuisi puolet hänen palaamiseksi tavalliseksi ihmiseksi” (KV, 319–320). Kaarinan kuoltua Valkea Neito jää elämään yksin, mutta hän ei muutu ihmiseksi kuten haluaisi. Myös Valkea Neito heikkenee Kaarinan kuoltua ja odottaa enää vain Klausia. Toisenkaan kuolema ei Valkeaa Neitoa kokonaiseksi palauta:

Hän [Klaus] hivutti sormensa olennon jäisiin kynsiin, jotka sulivat hänen kädessään. Valkea Neito hämmentyi kokonaan. Hän oli luullut että nyt vihdoinkin aukeni hänelle ihmisen syli, mutta hän lämpeni. [...] Hän laihtui tyhjiin. [...] – Vihdoinkin. Nyt minä olen kokonainen, Kaarina puhui. (KV, 352–354.)

Valkean Neidon sijaan kohtauksessa kokonaiseksi muuttuukin Kaarina, joka lausuu viimeisen repliikin. Kaarina saavuttaa kokonaisuuden yhtyessään mieheen, aivan kuten hän miehen ja naisen suhdetta pohtiessaan arveleekin (KV, 184, 187). Valkea Neito ei saavuta hakemaansa kokonaisuutta, muutu ihmiseksi, vaan häviää kokonaan.

*Kaarinan veriballadissa* Valkea Neito ei ilmennä kaksoisolennolle tyypillistä naisen vapautta ja subjektiutta, vaan kääntyy oman motiivinsa perinteisen tarkoituksen vastakohdaksi; Valkea Neito haluaa miehen syliin, kotipiiriin vangituksi naiseksi, joka ei edes kankaankudonnan muodossa haaveile subjektiudesta.

### 5.3 Linnanheitomies

Balladien stereotyyppinen mieshahmo on maailman valloittaja, matkaaja ja soturi, kaikin puolin urhea ja miehinen mies. Miehiselle miehelle tyypillistä toimintaa on lähteminen ja kulkeminen, kun taas lähtevän ja liikkuvan miehen vastapainona odot-

taa ikkunan takana kotipiirin nainen. Grünthal pitää balladimiehen matkan motiivia paralleelina välitilojen naishahmoille. Matka, kuten liminaalinainenkin, avaa balladin lukkiutuneeseen maailmankuvaan avoimen, hengittävän tilan. (Grünthal 1997, 165.) Balladimaailmassa liikkuminen on lähes aina vaarallista. Kun kotipiirin naista ran-kaistaan rajan ylittämisestä, myös mies asettuu matkalle lähtiessään alttiiksi vaaroille maailmassa, joka on säännöiltään selkeä ja rajattu. Matkanteko ennakoikin balladeissa vaarallista tai kohtalokasta tapahtumaa. (Kupiainen 2004, 77–78, 81; Kuusi 1963, 334–335)

*Kaarinan veriballadin* mies, Hovin prinssi Klaus ei lähde valloittamaan maailmaa eli täytä balladin miehisen miehen saappaita. Hovinherra kehottaa poikaansa sotimaan: ”Pyri sotatantereille, joilta korjaat arvokkaimmat hedelmät.” (KV, 29), mutta Klaus ei halua asettua balladimiehen rooliin: ”– Isä, minä en halua sotaan, knaappi sanoi hiljaisella äänellä.” (KV, 29.) Romaanissa esitetään miehinen balladi-rooli ja tarjotaan sitä Klausille. Klausin pitäisi lähteä sotimaan Ruotsin puolesta, mutta Klaus ei tuumasta innostu.

Vaikka Klaus ei astukaan sotivan ja maailmaa valloittavan miehen saappaisiin, ei hän kuitenkaan ole täysin paikallaan pysyvä mieshahmo. Hän tekee matkaa rak-kautensa takia Kuussalon korpeen ja ilmestyy ”hevosineen tarinaan ratsupiiska so-jossa” (KV, 53). Kuten Grünthal toteaa (1997, 165), mieheen liittyy balladeissa poik-keuksetta kulkuväline, niin myös *Kaarinan veriballadissa* Klausiin liittyy aina ratsu, jolla hän matkansa taittaa. Vaikka Klaus ratsullaan Kuussalon korpeen uskaltautuu-kin, ei häntä balladin sankarilliseksi mieshahmoksi voi mainita.

Grünthal löytää balladimaailman miehistä sankarin rinnalle myös toisen tyyppin – tosin harvinaisemman – epäonnistujan. Epäonnistuja epäonnistuu kaikessa niin täy-dellisesti, että hänkin lopulta nousee sankariksi, melankoliseksi ja käänteiseksi sankariksi. (Grünthal 1997, 193.) *Kaarinan veriballadin* Klaus sopiikin tähän rooliin pa-remmin kuin urhean balladimiehen rooliin. Klaus ei halua sotaan, hän kirjoittelee pikku runojaan, ei uskalla vastustaa isäänsä ja kun lopulta sitä yrittää, ei onnistu. Hän ei saa vaimokseen rakastamaansa naista vaan joutuu todistamaan tämän mestauksen ja lopulta kuolee itsekin. Jo Klausin ulkomuoto kertoo sen, että kyseessä ei ole so-tiva, taisteleva sankari, vaan pieni säälittävä, jopa naismainen mies: ”hentoluinen varsi, niin ohut, että seitsemän kirkkoa lävitseen näkyy” (KV, 41) ja ”[hän] on hento, melkein kuin nainen, täysi vastakohta sille, mitä isä oli perillisestään odottanut” (KV, 86) ja siten myös täysi vastakohta balladin urhealle sankarille. Balladeissa miehistä

pitää kuitenkin kertoa tietynlaista genren normit ylläpitävää tarinaa, sen tietää kertoja: ”Jalon näköinenkö, kopeako, korskeako, urhoollinenko, uhmakasko? Niinhän niistä piti puhua.” (KV, 26.)

Naismaisen ulkonäön lisäksi Klaus saa *Kaarinan veriballadissa* myös muita naisellisia piirteitä. Kaarinan odottaessa mestausta tai pelastavaa sankaria vankityrmässä, Klaus on vangittuna linnantorniin kirjeitä kirjoittelemaan. Balladien maailmassa torni merkitsee tuonpuoleisuutta ja se on myös kuoleman metonymia (Grünthal 1997, 55–56). *Kaarinan veriballadin* vankitornista avautuu laajempi tulkinnallinen mahdollisuus kuitenkin intertekstuaalisessa suhteessa satuihin. Satujen maailmassa linnantorni on naisen paikka, jossa nainen odottaa pelastajaansa staattisena tyytyen vain kasvattamaan hiuksiaan, jotta prinsillä on tie ylöspäisyyn. ”Klaus vankitornissaan oli päättänyt vallan hakeutua luostariin. Hänen oli pakko etsiskellä minuuttakaan, niin että paperi kynän alla savusi.” (KV, 241.) Balladimies ja balladinainen ovat vaihtaneet roolejaan, kuten huomaa myös kertoja: ”Tyttö ja nuorukainen olivat tietämättään vaihtaneet perinteisiä rooleja.” (KV, 285.)

Vielä *Kaarinan veriballadin* lopussa, Kaarinan mestauksen hetkellä, Klaus yrittää astua balladimiehen saappaisiin, mutta turhaan. ”Klaus sieltä ratsasti valkea hevonen vielä valkeammassa vaahdossa, Valkea Neito ratsupiiska riekaleina kädessä ympärillään keikkuen.” (KV, 325.) Valkean vaahdon keskellä, Valkean Neidon rinnalla Klaus näyttää enemmän Afroditelta kuin balladin sankarimieheltä. ”Miten saattoikaan sankari olla niin voimaton näyttönsä edessä? [...] Räpläsi hopealaattavyönsä jalokiviä pystymättä raivaamaan tietä ruusulinnaan, jossa prinsessa odotti melkoista suutelo.” (KV, 327.) Sankarin roolia – olipa se sitten *Kaarinan veriballadin*, jonkun toisen balladin, Prinsessa Ruususen tai jonkun toisen sadun rooli – ei Klaus pysty ottamaan haltuun.

Balladin sankarimiehen rooliin ei kelpaa Hovinherrakaan. ”[Hovinherra] oli yhdessä seikkailussa päätyneet mahalaskuun keskelle vihollisen leiriä ja joutunut lopettamaan koko sankariuransa.” (KV, 87.) Hovinherra ei toteuta balladien sankarimiesten roolia, mutta hänestä tehdään balladissa antisankari, rakastavaisten vastustaja. Hovinherra on romaanin ylin herra, Jumalan maanpäällinen korvike. Aatelisten ylvästä ulkomuotoa ja sinistä verta ei kuitenkaan näytetä kertojan puheessa ihannoivassa valossa. ”Ikä oli tuonut muitakin vaivoja. [...] Paitsi kiusallista pöhötystä ja mätänemisen lemua hän oli alkanut näyttää reikäiseltä kuin kupan syömä huora.” (KV, 141.) Hovinherra esiintyy kupan syömine kasvoinensa groteskina ja parodisena



herran hahmona, joka näyttää enemmänkin narrilta kuin herralta. ”Hänellä alkoi olla jo ikää, ja kykykin tuntui lahonneen tyhjään kuin sairaan suurus.” (KV, 138.) Hovinherra ei pysty enää seksiin; aiemmin rippityttöjä ensiyön oikeudella raiskannut mies ei ole enää seksuaalisesti kyvykäs, ei siis mies lainkaan.

Balladimies toteutuu negaation kautta. Mies ei täytä niitä piirteitä, joita hänelle balladien maailmassa perinteisesti annettaisiin. Balladimaailman konventiot ovat kuitenkin koko ajan läsnä kerronnan tasolla ja henkilöiden puheessa, joten lukija ei voi olla huomaamatta Klausin surkeaa epäonnistumista balladimotiivien mukaisen roolinsa täyttämässä.

## 6 BALLADI KERTOO RAKKAUDESTA JA KUOLEMASTA

Nyt pitäisi tuoda näyttämölle vastapainoksi balladin varsinainen pari: aateliispojan ja köyhän neidon rakkaus. Jos ei muuta keksinyt, heidät saattoi panna vaikka kylpemään aamukasteessa ja neitsyyden hilkuntienoilla. Sopi vain toivoa, että tuttu loppukuva rinnakkain lepäävistä kuolleista rakastavaisista hakeutuisi oikein henkilöin oikealle paikalleen balladin loppuun. Onnellisenko vai onnettoman? (KV, 126.)

Balladi on rakkauden ja kuoleman runo. *Kaarinan veriballadin* kertoja mainitsee balladigenren päämotiivit jo romaanin ensimmäisellä sivulla: ”Olkoot lähtökohtiani rakkaus [...] ja kuolema.” (KV, 5.) Balladimaailma perustuu rakkaudelle ja kuolemalle, jotka liittyvät ehdottomalla tavalla yhteen. (Grünthal 1997, 10, 25, 35; Asplund 1994, 19.) *Kaarinan veriballadissa* hääpäivä ja mestauspäivä, rakkauden ja kuoleman täyttymyksen hetket, kulkevat käsi kädessä: ”Keskellä kuolemankenttää odotti mestauskivi, majesteetillinen kuin häävuode [...]” (KV, 316) ja ”[Valkea Neito] [h]eitti liekovyön ympäröivään joukkoon kuin morsian hääkimpun” (KV, 333). Balladimaailmassa ei ole toista ilman toista.

Balladeissa on aina kyse emotionaalisesta käyttäytymisestä. Kansanballaditraditiossa käsitellään usein kolmiodraaman muodossa ristiriitatilannetta, joka syntyy päähenkilön suhteesta toisaalta rakastettuun ja toisaalta perheeseen. Sama motiivi löytyy myös kaunokirjallisista balladirunoista. Ylipäätään balladeissa olennaisessa osassa ovat ihmisen ongelmat yhteisössä ja hänen suhteensa toisiin ihmisiin. (Grünthal 1997, 10, 25, 35; Asplund 1994, 19, 21.) Tarja Kupiaisen mukaan erityisesti äidin ja aikuisten lasten tai sisarusten väliset suhteet ovat keskeisiä kalevalamittaisessa kansanrunoudessa, niin myös kansanballadeissa. Niihin tiivistyy samalla koko yhteisöä koskevat jännitteet ja relaatiot. (Kupiainen 2004, 61–62.)

Runoissa isä on usein poissaoleva (Kupiainen 2004, 61–62). *Kaarinan veriballadissa* isä on samalla kertaa sekä poissaoleva että traagisen tematiikan kannalta suuressa roolissa. Klausin isä nousee erääksi romaanin keskeisimmistä toimijoista halutessaan estää poikansa avioliiton alasäätyisen tytön kanssa. *Kaarinan veriballadi* ei olisi balladi, rakkauden ja kuoleman liitto, ellei tuleva appiukko mestauttaisi Kaarinaa. Kaarinan isä taas on poissaoleva, hänen henkilöllisyyttään ei edes tiedetä varmaksi. ”– Ei kai se minun ole? –Varjele! Minä en tiedä. Ihan totta.” (KV, 112). Molemmat isäehdokkaat, Hovinherra ja Pyöveli, ovat potentiaalisia lapsen murhaajia.

Hovinherra-isä antaa tappotuomion ja Pyöveli-isän pitäisi se panna täytäntöön. Hovinherran mahdollinen isyys tuo esiin myös toisen traagisen balladielementin, inestisen suhteen sisarusten ja jopa lapsen ja vanhemman välillä. Inestinen suhde, sukuruutsa on sekin tyypillistä balladimaailmassa (Kupiainen 2004, 64).

Balladeissa rakkaus todistetaan kuolemalla tai vaihtoehtoisesti luvattomasta rakkaudesta rangaistaan kuolemalla. (Grünthal 1997, 10, 25, 35; Asplund 1994, 19.) Kuolema merkitsee balladeissa yleensä ratkaisua elämän ahdistukseen, ikuista lepoa ja yhtymistä rakastettuun. Kostoksi aiheutettu kuolema on rangaistus. (Grünthal 1997, 36–37.) ”Kaarinan veri” -balladissa kuolema on rangaistus luvattomasta rakkaudesta ja *Kaarinan veriballadissa* Kaarina kuolee alkuperäisen balladin mukaisesti rangaistuksena rakkaudestaan. *Kaarinan veriballadissa* kuolee kuitenkin toinenkin rakastavaisista: Klaus todistaa rakkautensa Kaarinaa kohtaan kuolemalla.

### 6.1 Rakkautta yli säätyrajojen

Satu Grünthalin mukaan (1997, 35) ”[b]alladimaailman sääntöjen ja moraalikäsitysten mukaan intohimo voittaa uskonnon ja sosiaalisen elämän normit sekä kuoleman pelon.” Täsmälleen samoin ja lähestulkoon samoin sanoinkin ajattelee *Kaarinan veriballadin* kertoja: ”[b]alladien rakkauden vimma voitti uskonnon ja yhteiselämän normit ja kuoleman pelon” (KV, 120). *Kaarinan veriballadissa* rakastavaiset uhmaavat säätyjensä rajoja, sosiaalisia normeja rakkaudellaan, vaikka tietävät, että ”rakkaus yli säätyrajojen oli mahdoton.” (KV, 79.) Klausin pyytäessä Kaarinaa vaimokseen tämä vastaa: ”– Ei! Se ei sovi. Mehän emme kuulu samaan säätyyn.” (KV, 63.) Klaus kuitenkin vastaa, että ”– [s]äädyistä minä vähät. Minä kuuntelen sydäntäni.” Säätyrajojen uhmaamisesta seuraa kuitenkin rangaistus, kuten Kaarina jo ennalta tietää: ”– Se on minun tuhoni [...]” (KV, 69).

Ajankuvalle ja balladigenrelle tyypilliseen tapaan romaanin maailma halkeaa kahtia. ”Taas ovat nämä kaksi banaalia: hyvä ja paha, oikein ja väärin, vastakkain kuin kaksi rantaa toisistaan.” (KV, 323.) Maailmaa vallitsevat voimakkaat dikotomiat, jotka palautuvat viime kädessä vastakkainasetteluun hyvä ja paha. Saman huomion Grünthal (2004, 89) tekee Aale Tynnin ”Keskiaikainen balladi kahdesta rakastavaisesta, jotka kuninkaan käskyllä erotettiin” -runon (1974) kohdalla. Grünthal kuvaa kuinka konkreettisten vastakohtien, kuten luonnon ja ympäristön rinnalle nousee

abstraktimpia vastakkaisuuksia, kuten viha ja rakkaus. Grünthal pitääkin voimakkaita vastakohtia balladien tyypillisenä lajiirteenä. Samassa Grünthal kuitenkin huomaa myös sen, että jyrkät rajat muun muassa hengellisen ja maallisen välillä kuuluvat ehdottomana osana juuri keskiaikaiseen maailmankuvaan. *Kaarinan veriballadissa* dikotomia rinnastuu myös säätyrajoihin.

”Barbaran maja sijaitsi niin syvällä salossa, että tuskin Vallat sinne löytäisivät.” (KV, 38.) Asuinpaikat lähellä luontoa ja kaukana siitä erottavat toisistaan säätyläistön ja rahvaan. Se raja on romaanissa, kuten ajan reaali-maailmassakin jyrkkä ja ehdoton, kuin ”[m]ustavalkea [joka] rajasi säädyt.” (KV, 25.) Rajoja ei saisi balladimaailman eikä keskiaikaisen maailmankuvankaan mukaan ylittää. Rajan ylittäminen on kuitenkin romaanissa välttämätöntä, koska rakastavaiset kuuluvat rajan eri puolille.

Säätyristiriita liittyy balladeille tyypilliseen vastakkaisasetteluun me ja muut. Balladeissa konnat ovat usein korostetusti vieraita, ulkomaalaisia tai ulkopuolisia. Asplundin mukaan (1994, 31) muukalaisen tai ylempisäätyisen viettelijän ja porvaristai talonpoikaisneidon suhde on tyypillinen balladiteema. *Kaarinan veriballadissa* ylempisäätyisen viettelijän roolia näyttelee Klaus. Klausia ei kuitenkaan vieraudesta huolimatta voi pitää konnana. Myös Klaus kärsii rakkaudestaan. Kaarinalle, romaanin ja hypotekstin ”Kaarinan veren” varsinaiselle uhrille konna on kuitenkin nimenomaan ylempisäätyinen vieras, Hovinherra.

Päähenkilöihin tiivistyy ero säätyjen välillä, mutta myös luonnon ja kulttuurin välillä. Kaarinan ja Klausin asettumista dikotomian eri puolille korostetaan muun muassa vertaamalla heitä kukkiin. Liljat ja villikukat toistuvat kautta romaanin sivistyksen ja villiyyden symboleina ja Klausin ja Kaarinan eron korostajina: ”Minulla on kyllin puutarhaliljoja, Klaus mietti, mutta hänen [Kaarinan] kautta voisin oppia tuntemaan villikukkia [...]” (KV 37). Myös Hovinherran suhtautuminen poikansa tulevaan morsiameen ilmaistaan kukkien välityksellä: ”[...] Hovinherra ei pitänyt luonnonkukista” (KV, 198), kuten ei pidä Kaarinastakaan tulevana miniänä, ja sanoo pojalleen, että ”[m]itään korven kukkasta et nai.” (KV, 98.)

Kaarinaan, naiseen tiivistyy kukkasymboliikan kautta luonto ja sen hallitsemattomat voimat, Klausiin taas sivistys ja kesytetty luonto. Säätyläisenä Klaus hallitsee ympäristöä ja sen ihmisiä. ”Kun saan sinut, omistan ja haluan omistaa vain sen” (KV, 64), Klaus sanoo. Tähän Kaarina kuitenkin vastaa: ”Minua ei omista kukaan”. Mies haluaa hallita keskiaikaisen – ja miksei myöhemmänkin – maailmankuvan mukaan naista, samoin kuin sivistys haluaa kesyttää luonnonvoimat. ”Mies pyrkii

ottamaan haltuunsa luonnon ja kokee sen naisessa” (KV, 130). Luonto ja nainen sen osana ovat vaarallisia, mutta samalla miestä voimakkaasti houkuttelevia: ”Maaginen houkutus uhosi tämän neidon tienoilla kuin halla, joka veti heitä [miehiä] luontoon, jossa he paleltuisivat kuin häkeistä päästetyt minkit” (KV, 209).

Säätyrajoja symboloiva kukkatematiikka luo myös intertekstuaalisen yhteyden *Raamattuun*. *Raamatun* Laulujen laulussa esiintyy kauttaaltaan kukkasymboliikkaa. Mies rinnastaa naisen suoraan luontoon ja luonnon voimiin. (Laul. 1. 4: 12–15.) Laulujen laulua on luettu rakkauskertomuksena, jossa kuninkaantytär rakastuu köyhään paimeneen ja valitsee tämän satumaisen rikkaan Salomon puolesta. Moraali ja juridiikka eivät rajoita Laulujen laulun rakastavaisia, vaan suhde, erotiikka ja rakastelu esitetään kahden ihmisen välisenä intiiminä asiana. (Leppihalme 1998a, 187–188.) *Kaarinan veriballadissa* päähenkilöiden asetelma on päinvastainen. Kuninkaantytärtä vastaa Hovinherran poika Klaus, joka rakastuu Laulujen laulun paimenta vastaavaan köyhään torpantyttöön Kaarinaan. Klausille olisi tarjolla rikkaita morsiamia, jopa Ruotsin kuningatar Kristiina, kuten Laulujen laulun neidollakin on valinnanvarana rikas Salomon. Rakkaus kuitenkin uhmaa vanhempien käskyjä ja samalla säätyrajoja.

Romaanin maailman rajoja rikotaan muutoinkin kuin säätyjen välillä. Kumpikin päähenkilöistä rikkoo kahtiajakautuneen maailman sääntöjä vastaan ylittäessään dikotomian, samalla sekä eri säätyjen että luonnon ja kulttuurin välisen, rajan. ”Metsä oli Hovin vastakohta, ja siihen pyrki nyt nuorukainen, jolle linna oli muuttunut vankilaksi.” (KV, 57.) Klaus tahtoo sivistyksestä pois ja kokee sen Kaarinassa ja metsässä. Myös Kaarina ylittää luonnon ja kulttuurin välisen rajan saapumalla ensin kirkkoon ja myöhemmin Hoviin. Rajoja ei ole tehty ylitettäväksi ja niiden rikkomisesta seuraa rangaistus.

Kolmijakoiseksi *Kaarinan veriballadin* ensisilmäyksellä kaksijakoiselta näyttävä maailma muuttuu, kun Kaarina ylittää dikotomian rajan toiseenkin suuntaan. Vaikka Kuussalo Hoviin verrattuna edustaakin luontoa, on se ennen kaikkea välitila todellisen luonnon ja sivistyksen välillä. Kaarina ei siis täydellisesti edustakaan dikotomian toista laitaa, vaan välitilaa. Luonnon ja kulttuurin dikotomiassa todellista luontoa edustaa Valkea Neito. Luontoon mennessään Kaarinakin joutuu eroon tutusta ja turvallisesta, hän joutuu metsänpeittoon. Suomalaisessa kansanperinteessä metsänpeitto on luonnon valtakunta, joka ottaa ihmisen haltuunsa ja jonne joutuessaan ihminen eksyy (*Myytillisiä tarinoita* 1975, 384–385). ”Kaikki oli jotenkin nurinperin.” (KV, 75.) Metsänpeitossa kaikki on nurinkurista, kaikki paikat näyttävä vierailta ja

kulkija ei enää löydä kotiin. Kansanuskomusten mukaan nurinkurisesta maailmasta voi vapautua kääntämällä asiat uudelleen nurinpäin; paita nurin ja kengät väärin jalkoihin auttavat vapauteen. Metsänpeitto onkin kansanperinteen tutkimuksessa tulkittu usein karnevaalin kaltaiseksi tilaksi. Bahtin määrittelee (1995, 11) karnevaalin tilapäiseksi vapautumiseksi hallitsevasta totuudesta ja vallitsevasta järjestyksestä. Hierarkkiset suhteet, etuoikeudet, normit ja kiellot kumoutuvat tilapäisesti. Karnevalisoituneessa tilassa jako hallitsijoihin ja alamaisiin ei enää päde. Kaarinasta tulee luonnon valtiatar ja Klausista hänen alamaisensa. Metsänpeiton karnevaali purkaa säätyrajat ja dikotomisen maailman kahleet.

## 6.2 Erotiikkaa puutarhan piiloissa

”Balladin rakkaus ei ollut pehmeää eikä syvähenkistä. Se oli ehdotonta ja väkevää intohimoa.” (KV, 164.) Kuten *Kaarinan veriballadin* kertojakin tietää, balladien rakkaus ei yleensä ole pehmeää ja platonista rakkautta, vaan intohimoista ja seksuaalista<sup>38</sup>. Metsänpeittoa voi tulkita karnevalismin lisäksi myös toisella tavalla. *Kaarinan veriballadissa* ”[m]etsä on viettelyn ja lumon paikka, intohimon piilo” (KV, 52).

Balladien naisiin liittyy usein erotiikka. Asplundin mukaan (1994, 21) erotiikka ja seksuaalisuus ovat balladeissa voimakkaasti esillä. Yleensä on kysymys neidosta joka itse viettelee tai tulee vietellyksi. Balladien suhtautuminen seksuaalisuuteen on kuitenkin muuttunut eri aikojen siveysvaatimusten myötä (Asplund 1994, 39). Suomalaisella kulttuurialueella naisen seksuaalisuus on muuttunut ongelmaksi vasta kristinuskon myötä, jolloin esimerkiksi neitsyydelle alettiin antaa suuri merkitys (Kupiainen 2004, 233; Apo, 1989, 45–46). Naisen seksuaalisuus on yhteiskuntajärjestyksen kannalta vaarallista ja siksi sitä pyritään kontrolloimaan. Kertovan kansanrunouden nuoren naisen seksuaalisuutta hallitsevat yleensä muut ihmiset välineinään avioliitto ja perhesuhteet. Harvemmissä tapauksissa nainen toimii seksuaalisesti aktiivisesti. (Kupiainen 2004, 233, 243.) Patriarkaalisen maailman harjoittama naisen seksuaalisuuden kontrolli on yksi motiivi päähenkilön jakaantumiselle, kuten Valkean Neidon kohdalla kävi ilmi.

Kaarina kuvaa Hovin kosiojuhlissa Hovinherralle kuolleenkouran kukintaa:

<sup>38</sup> Balladin rakkaus voi kuitenkin toisinaan kohdistua myös esimerkiksi maahan tai aatteeseen (Grünthal 1997, 35).

Äiti kutsuu teidät katsomaan, kun Kuolleenkoura kukkii. Se tapahtuu juhannuksen aikaan ja vain kerran sadassa vuodessa, mutta varmaan silloin, kun Te suvaitsette saapua. Sen sinisen kukan ympärillä tanssivat käärmeet, ja koko metsän väki, kuin sininen sauhu, menninkäiset ja pöyröt sekaisin. (KV, 205.)

Kuvaus on suora viittaus *Sudenmorsiamen* ehkä tunnetuimpaan kohtaukseen, joka on usein tulkittu eroottisävytteisesti. Aalo kohtaa juhannuksena ennen ensimmäistä muodonmuutostaan seuraavan näyn metsässä:

Ja katso! kohta hän näki, kuinka sananjalka suon reunalla puhkesi siniseen kukkaan, joka siinti niinkuin sininen liekki.

Mutta maarahvas sanoo, että sananjalka kukkii vain kerran ajastajassa, aina Juhannusyönä.

Ja tämän sinisen sananjalankukan ympärillä, joka oli sinistä tulta, niinkuin suon sydän olisi syntynyt, tanssivat tarhakäärmeet päät pystyssä elikkä myöskin niinkuin renkaat pyörien, ja heidän lukunsa oli monta sataa. Ja metsän menninkäiset ja tulihännät kumarsivat kukkaa kahden puolen, niinkuin se olisi uhrin ollu. (Kallas 2003, 46–47.)

Tämän jälkeen Aalo näkee sudet ja liittyy heidän joukkoonsa ensimmäistä kertaa. Aalon saama yliluonnollinen kutsu rinnastuu metsänpeittokokemukseen (Grünthal 1997, 101). Suden olomuodon on katsottu antavan Aalolle mahdollisuuden patriarkaalisen maailman arvoista luopumiseen ja ruumiillisten halujen, sielun pimeän puolen esiin tuomiseen. Intertekstuaaliset viittaukset *Sudenmorsiameen* liittävät Kaarinan Aalon rinnalle ihmissuden – tai tässä tapauksessa Valkean Neidon – asuun.<sup>39</sup> Simone de Beauvoirin mukaan (2000, 392) nuori tyttö, joka ei hyväksy kulttuurin asettamia rajoituksia, kääntyy pois kulttuurista ja pakenee luontoon tai luontoa koskeviin mielikuviin. Luonto edustaa kaikkia niitä mahdollisuuksia, joita häneltä naisena kielletään, myös seksuaalisuutta.

Rakastavaisten kohtauspaikka on *Kaarinan veriballadissa* metsä. *Raamatun* Laulujen laulussa kohtaamispaikka on vastaavasti puutarha. Puutarhan esittäminen

<sup>39</sup> Kallas on kirjoittanut myös runomuotoisen balladin ”Sananjalan kukka”, joka on alaotsikon mukaan ”osa pitemmästä ballaadista”. ”Sananjalan kukka” julkaistiin vuonna 1927 Nuori Suomi -albumissa. Sen kirjoittamisajankohdaksi ilmoitetaan 1922. Kallaksella on myös kolmas muunnelma samasta aiheesta, näytelmä vuodelta 1937. ”Sananjalan kukka” pohjautuu virolaiseen uskomukseen, jonka mukaan sananjalka kukkii juhannusyönä ja se antaa poimijalleen yliluonnollisia kykyjä. Se kuvaa runomuodossa Aalon juhannusyön matkaa suolle, jossa hän poimii ihmeellisen kukan. *Sudenmorsiameen* verrattuna tarina jää kuitenkin vajaaksi; Aalo ei muuta muotoaan vaan palaa seuraavana päivänä arkiin askareisiin sananjalan kukan polttaessa salaa rinnalla. (Sala 1979, 141–142.)

kohtauspaikkana korostaa suhteen salaisuutta (Leppihalme 1998a, 187–188). Suomalaisen ja skandinaavisen kansanrunouden kohtaamislauluissa esiintyy ideaalimaisema-topos, toistuva kuva rauhallisesta paikasta, johon kuuluvat linnut, puu, kokonainen yrttitarha tai rehevä laakso. Tämä ilmaisukaava palautuu keskiajan runouteen ja edelleen antiikkiin ja siihen on sulautunut myös Laulujen laulun itämäinen puutarhakuvasto. (Haavio 1955, 147–148, 153, 164.) *Kaarinan veriballadi* lainaa suoraan kansanrunouden ja Laulujen laulun salaista intohimon piiloa, mutta ei jätä mitään arkkitekstuaalisen tematiikan tunnistamisen varaan, vaan kertoo myös suuremmin metsän salaiset tapahtumat. Metsäkylvyn aikana Kaarina riisuu naimaikäisen neidon merkit päältänsä, samoin kuin tekee *Kalevalassa* Aino tullessaan Väinämöisen kosimaksi ja uudelleen ennen hukuttautumistaan. Korujen ja vaatteiden riisuminen voidaan tulkita kansanperinteessä neitsyyden menetykseksi tai raiskaukseksi. Niitä kuvataan toistuvien symbolein: risti, sormus ja vyö putoavat tytön yltä. (Kuusi 1963, 343; Piela 1999, 120.) Metsäkohtauksen jälkeen Kaarina kokee suhteen seuraukset: Kaarina pohtii, ”[k]ertoako äidille, että hänessä oli alkanut vikistä vielä toistaiseksi nimetön?” (KV, 74.) ja äiti ajattelee, että ”[s]illä lailla kun ylen aikaa juoksee, niin on aamulla paha olla. Niin minullakin alkoi se lapsenteko.” (KV, 150.)

### 6.3 Sisaren turmelus

- Joka ikinen synti, pappi vastasi.
- Sukurutsakin? piiat huusivat yhtenä kuorona.
- Onko tämä noita harjoittanut inestää?
- Selittäkää meille inesti! kansa huusi ymmällä.
- Ihanaa! Se kiinnostaa aina ja kaikkia. Takuulla noita on lemmiskellyt pitkin metsiä velipuolensa kanssa. (KV, 331.)

*Kaarinan veriballadissa* Kaarinan mestaukselle syytä etsittäessä pappi nostaa esiin muiden syiden ohella myös sukurutsan. Lainauksessa Kaarinaa ja Klausia pidetään sisarpuolina, mutta se ei ole yksiselitteisen selvää romaanin kokonaisuudessa, vaan Kaarinan isän henkilöllisyyttä pohditaan romaanissa useassa kohden. Kaarinalla on kaksi isäehdokasta, Pyöveli ja Hovinherra. Mikäli Hovinherra on Kaarinan isä, syylistyvät romaanin rakastavaiset säätyrajat ylittävän rakkauden ohella myös sukurutsaan. Sukurutsa teemana on omiaan luomaan *Kaarinan veriballadiin* balladille tyy-



pillistä syvää traagisuutta. Vaikka romaanissa tarinan tasolla päädytäänkin siihen tulokseen, että Kaarinan isä on Pyöveli eikä Hovinherra, jää ilmaan leijumaan mahdollisuus sukurutsasta. Sukurutsa, joka ei varsinaisesti toteudu tarinan tasolla, toteutuu intertekstuaalisuuden tasolla, jossa lukija sitoo yhteen viitteet, joita kertoja antaa.

Sukurutsa eli seksuaalinen suhde perheenjäsenten välillä on tabu lähes kaikissa kulttuureissa. Sukurutsa ei liene keskiaikanakaan ole tosielämässä ollut yleistä. Kuitenkin kansanperinteessä ja kansanballadeissa käsitellään usein sukurutsa- tai inseiteemaa, kenties varoituksena. Kupiaisen mukaan sisarusten välinen seksuaalisuhde on yksi yleisimmistä maailman myyttien teemoista. Myös suomalaisessa kertomusperinteessä sisarusten välinen sukupuolisuhte on yleistä. (Kupiainen 2004, 64, 112.) Satu Grünthal ei väitöskirjassaan sukurutsaa käsittele, joten se ei liene ole niinkään tyypillistä kaunokirjallisille balladeille kuin kansanballadeille.

Kristillisessä maailmassa ensimmäisiä sukurutsaan syyllistyneitä ovat Aatami ja Eeva, ja ensimmäisenä sukurutsasta aiheutuvana rangaistuksena voi pitää paratiisista karkotusta (Kupiainen 2004, 58). Maailmankirjallisuuden kenties tunnetuin sukurutsaaja on Oidipus, joka tietämättään avioituu äitinsä kanssa. Tietämättömydestä johdettu sukurutsa on yleistä ja suomalaisessakin kertomusperinteessä sukurutsa tapahtuu useimmiten osapuolien tästä tietämättä (Kupiainen 2004, 113). *Kalevalassa* (1849, 35. runo) sukurutsaan syyllistyy Kullervo, joka tietämättään viettelee sisarensa. Myös *Kantelettaressa* (1840, kolmas kirja, 19. runo) esiintyy samankaltainen runo, ”Tuiretuisen lapset”, jossa veli makaa tietämättään sisarensa. *Kalevalan* Kullervo-tarinan ja *Kantelettaren* ”Tuiretuisen lapsien” taustalla on kalevalamittainen kansanballadi, jota kutsutaan ”Sisaren turmelus” -runoksi<sup>40</sup>. Lönnrot on sommitellut sisarusten onnettoman rakkauden tarinan Vienan tekstien pohjalta, joissa sisarensa makaajaa nimitetään Kullervoksi. Kullervon inestinen rakkaussuhde sisarensa on traagisin episodi Kullervon muutenkin vaikeassa elämässä. *Kalevalassa* sisaruussuhteen paljastuttua neito syöksyy virtaan, mutta kansanrunoissa sisaren kohtalo jää useimmiten auki. *Kalevalassa* kuten kansanrunoudessakin kuoleman ja inestin välillä vallitsee selkeä yhteys. Äärimmäisestä taburikkomuksesta seuraa kuolema. (Kupiainen 1999, 110.) Oman

<sup>40</sup> Eräs ns. ”sisaren turmelus” -runoista on Suomen Kansan vanhat runot -kokoelman runo 2187 (SKVR III 2, 2187), joka on tallennettu vuonna 1892 Maria Luukkalaiselta. Siinä Turo tuima, johon liitetään mm. määre ”mies kavala”, yrittää houkutella neitoja maantien varrelta rekeensä. Viimein Turo tuima onnistuu, mutta saa kauhukseen tietää seksuaalisen kanssakäymisen jo tapahduttua, että kyseessä on hänen sisarensa. Ainoa vaihtoehto on tappaa itsensä. Tyypillistä ”sisaren turmelus” -runoille on, että sisarukset ovat olleet kauan erossa ja eivät siten tunne toisiaan. Tunnistaminen tapahtuu kyseltäessä ja vastatessa; kotipaikka ja vanhemmat auttavat tunnistamaan sisaruussuhteen.

sisaren makaaminen kääntää Kullervon kohtalon väistämättä tuhoon, kuten käy *Kaarinan veriballadin* Kaarinalle ja Klausillekin. Kullervo riistää itseltään henkensä samassa paikassa, jossa vietteli sisarensa (*Kalevala* 1849, 36. runo) ja samoin tekee Klaus, joka palaa samoille seuduille tullakseen kuolemaan Valkean neidon houkuttelemana.

*Kaarinan veriballadissa* esitetty inestien mahdollisuus ei elä lukijan mielessä ainoastaan isäsuhteen pohdinnan kautta. Inestiin palataan ja siihen viitataan useissa kohdissa, joko suoraan, kuten luvun alun lainauksessa, tai piilotetusti, jolloin ainoastaan arkkitekstuaalinen suhde balladilajiin ja sitä kautta kansanperinteen traditioon kertoo mistä on kyse. Kertovassa kansanrunoudessa tunnetaan motiivi, jossa veli sitoo sisarensa jalat eli kengittää tämän. Tämän voi Kupiaisen (2004, 78–79, 81) mukaan tulkita viittaavan inestiin. *Kaarinan veriballadissa* Klaus lupaa antaa Kaarinalle kengät hovissa (KV, 180) ja viimein kuvataan kun ”[I]opuksi kiskottiin ja nauhoitettiin hikipäin tytön jalkoihin silkkikengät.” (KV, 201.) Kansanperinteen valossa tämän voi tulkita suorana viitteenä inestiseen suhteeseen, mutta kohtaaminen voi avautua kansanperinnettä tuntemattomalle lukijalle eri tavalla; kohtaaminen viittaa samanaikaisesti ryysyiseen Tuhkimoon, jonka jalkaan ylhäinen prinssi sovittaa kenkää. Bruno Bettelheimin (1987, 316, 323) freudilaisen tulkinnan mukaan Tuhkimon keskeinen motiivi, kengän sovittaminen assosioi – kuten myös sormuksen sormeen pujottaminen – yhdyntää.

Seksuaaliseen väkivaltaan ja inestiseen suhteeseen viitataan intertekstuaalisesti myös saksankieliset säkeillä ”*Ruftdrein die Nachtigall. / Liebend nach mir aus dem Nebel*” Goethen runosta Ganymed ja niiden jälkeisillä Goethen runosta suomenetuilla sanoilla ”Minä tulen! Minä tulen!” (KV, 177). Mytologian Ganymediin liitetään taiteissa yleisesti raiskauksen teema<sup>41</sup>. Runosäkeet esiintyvät romaanissa Klausin ja Kaarinan kohdatessa metsässä toistamiseen ennen Hoviin menoa ja toivotun avioliiton solmimista. Sisarusten väliseen sukurutsaiseen seksuaalisuhteeseen viitataan kuitenkin voimakkaasti jo ensimmäisessä metsäkohtauksessa. Klaus koskettelee nukkuvaa Kaarinaa eikä heti tunnista häntä (KV, 60). Sisaruksen turmelus -runoissa olennainen osa ja kaiken traagisuuden synnyttäjä on tunnistaminen. Vahinko tapahtuu koska sisarukset eivät tunnista toisiaan. Toisaalta ilman sisaruussuhteen tunnistamista kyseessä ei ole traaginen tapahtuma; jos tunnistamista ei tapahdu, eivät henkilöt tiedä

<sup>41</sup> Esimerkiksi Rembrandt van Rijn (1606–1669) kuvaa maalauksessaan Ganymed-aiheen juuri raiskaukseen liittyen.

syöllistyneensä sukurutsaan. Vaikka naisen seksuaalisuus on ollut vaarallista ja turmiollista, ei seksi itsessään ole ollut kovin suuri synti kansanrunouden maailmankuvassa. Naisen kannalta vasta kristillinen usko teki tärkeäksi neitsyyden. Avioliittoa edeltäviä seksisuhteita ei ole tuomittu kovinkaan raskaalla kädellä, ainakaan, jos niistä ei ole ollut tuloksena lasta. Tällöin nainen on saanut kantaa häpeän, mutta useimmiten hänellä on silloinkin ollut mahdollisuus esimerkiksi avioliittoon.

Sukurutsa on kuitenkin kansanrunouden maailmassa anteeksiantamaton teko. Yleensä ”Sisaren turmelus” -runot kertovat samankaltaista tarinaa sukurutsan jälkeisistä tapahtumista. Mies ottaa häpeän niskoilleen inestisestä suhteesta ja tappaa itsensä, mutta naisen asemasta vaietaan. (Kupiainen 2004, 45.) Tämä on tyypillistä kansanrunoudelle, jossa nainen muutenkin on marginaalisessa asemassa mieheen nähden. *Kaarinan veriballadi* kertoo molempien sukurutsaisten päähenkilöidensä tarinat loppuun saakka. Kumpikaan heistä ei tunne syyllisyyttä. Romaanissa ei kerrota, että Klaus ja Kaarina olisivat tietoisia mahdollisesta sukulaissuhteestaan, vaikka koko muu romaaninhenkilöiden joukko siitä tuntuukin tietävän. Tallimestarikin varoittelee Klausia dialogissa: ”– Oli kenen tytär tahansa, tämän tapaamani neidon minä haluan, poika intti. – Ei tätä Kaarinaa, ei! Se olisi isompi synti, kuin kuvittelette, Tallimestari kauhisteli [...]. Siihen puuttuu jo pappikin.” (KV, 101.) Asiaan kuitenkin vain viitataan, joten tunnistamista ei sukurutsaisten sisarusten välillä välttämättä tapahdu.

Jotta traagisuutta ei balladista puuttuisi, ei inesti *Kaarinan veriballadissa* rajoitu edes Kaarinan ja Klausin, sisarusten väliseen suhteeseen. Myös Hovinherra kiinnittää huomionsa rippikirkossa Kaarinaan, mahdolliseen omaan tyttärensä. Myöhemmin hän kuvaa, kuinka ”[j]uuri nyt tytön kohtaamisen jälkeen täytyi tunnustaa, että oma poika alkoi tuntua läheisemmältä, kun heillä oli sama rakkauden kohde.” (KV, 144.) Hovinherra tapaa Kaarinan myöhemmin rannalla ja yrittää ryöstää tältä tämän vyön, joka on naimattomalle naiselle ”siveysvyö”, naisen koskemattomuuden ja seksuaalisuuden turva. Samalla vyö on neidon metonymia, jos mies saa vyön, hän saa neidonkin. (Grünthal 1997, 82). Isä yrittää raiskata tyttärensä, mutta ei siinä onnistu, vaan vyö pysyy Kaarinan lanteilla.

”Minä jo pelkäsin, että nuoret syöllistyivät vielä kamalampaan, jos ovat sisarukset.” (KV, 274.) Vaikka romaanin tarinan tasolla päädytään siihen tulokseen, että inestistä suhdetta ei tapahdu, voi lukija kuitenkin lukuisten intertekstuaalisten ja

arkkitekstuaalisten viittausten perusteella tunnistaa kansanperinteelle tyypillisen motiivin toteutuneeksi.

#### 6.4 Kuolema rangaistuksena luvattomasta rakkaudesta

*Kaarinan veriballadin* rakastavaiset erotetaan toisistaan: ”Balladin kaksi päähenkilöä vietiin kumpikin eri suuntiin, poika lukittavaksi torniin ja tyttö ulkoportille kansan hurratessa kivisateen keskellä.” (KV, 210.) Klaus vieään linnanheitosten tyyssijaan torniin ja Kaarinaa kivitetaan eli rankaistetaan ja nöyryytetään julkisesti. Syypää tapahtumiin, niin säätyraajat ylittävään rakkauteen kuin inestiseen suhteeseenkin on nainen: ”[...] – Nainen on synnin juuri, joten häntä tulee rangaista ankarammin kuin miestä. Jos nyt sinua, poikani, ollenkaan” (KV, 208), sanoo Hovinherra. Keski-ikäisessä, patriarkalisessa maailmassa naisen asema on ollut huono, kuten on myös *Kaarinan veriballadin* maailmassa. Rangaistuksen luvattomasta rakkaudesta kärsii nainen.

Salavuoteus oli aina naisen synty, ja koska nainen oli aina viettelijä, häntä tuli rangaista ankarammin kuin miestä, joka oli vain vietelty ja tullut perästä häntä suorana. Miehen ei kuulunut kärsiä, mutta naista nimiteltiin koko loppuikänsä huoraksi, ellei joku suostunut naimaan häntä peitetyin päin, ilman hääkruunua. (KV, 261.)

Salavuoteudesta ei ole ollut rangaistuksena kuolema, mutta kertojan mukaan keskiaikaisessa ja balladien maailmassa ”[...] synnin palkka oli kuolema.” (KV, 361.) Pelkkä ”salavuoteus” ei ole ollut syntiä, kuten kävi ilmi jo edellisessä luvussa. Mikä sitten on *Kaarinan veriballadin* maailmassa syntiä? *Kaarinan veriballadissa* rikoksena ei ole ainoastaan noituus ja lumoaminen, joista hypoteksti ”Kaarinan veri” -balladin Kaarinaa syytetään. *Kaarinan veriballadin* maailmassa tapahtuu monia rikoksia niin balladigenren sääntöjä kuin keskiaikaisen reaalimaailman sääntöjä vastaan. Rikoksiin syyllistyy moni muukin kuin päähenkilö. Päähenkilö on kuitenkin ainoa, joka saa teoistaan äärimmäisen rangaistuksen, kuoleman.

”– Kylillä puhutaan, että Hovinherra on uhannut syyttää Kaarinaa noituudesta [...]” (KV, 150.) Noituus on ensimmäinen rikos, josta Kaarinaa syytetään ja lopulta se, josta häntä rangaistetaan.

Ensin on noitavaino, sitten kanne, jonka minä panen jonkun houkan nostamaan, sitten käräjät ja todistajat, joita on helppo rahalla löytää, ja kidutus, tuomio ja teloitus, jollaista Luoja nähköön ei ole kansan ratoksi järjestettykään pitkään aikaan. Laki toimii, perkele. (KV, 166.)

*Kaarinan veriballadin* tapahtumat sijoittuvat keskiaikaiseen Suomeen, jossa palavat viimeiset noitaroviot. *Kaarinan veriballadissa*, kuten myös ”Kaarinan veri” -balladissa, rikoksena on noituuteen perustuva lumoaminen: ”Puhutaan, että tyttö lumoo miehet kuin noita.” (KV, 150.) Lumoamiseen vaaditaan kauneutta, olipa se sitten missikisojen patriarkaattiin alistuvaa suloutta tai Valkean Neidon ympärillä leijuvaa mystistä intohimoa. Keskiajan maailmassakin ymmärretään kysyä, että ”– [o]nko kauneus rikos?” johon vastataan, että on ”[j]os se sattuu väärään säätyyn” (KV, 151). ”Suurin rikos on tietysti kauneudella hurmaaminen ja viettely, Hovinherra jylisi nyt suomeksi.” (KV, 166.) Kansa ei ole Hovinherran tuomion kannalla: ”– Vangitkaa lumoojatar! Kukaan ei liikahnutkaan. Se verran oli tajua päässä, ettei ketään voinut vain lumoamisesta vangita.” (KV, 209.) Vaikka *Kaarinan veriballadin* maailmassakin ymmärretään oikean ja väärän ero, on alhaisella säädyllä hyvin vähän valtaa. Hierarkkisessa yhteiskunnassa toimitaan, kuten Hovinherra tahtoo eli ”[t]odellinen rikollinen, kauneudellaan hurmaava neito, [saatetaan] telkien taakse.” (KV, 287.)

Vaikka noituus ja lumoaminen ovat virallisia syytä rangaistukseen, ovat todelliset syyt toisaalla. Kuten edellä kävi selväksi, Kaarina ei ole noita, vaikka hän noituiden kidutuksen jälkeen tunnustaakin. Todellinen rikos romaanin maailmassa on säätyrikkomus. Kaarina tietää tarkkaan aikansa maailmankuvan rajat, säätyjen välisen kuilun, jota ei saa ylittää. Kuitenkin Kaarina ja Klaus uhmaavat säätyjen välistä rajaa tietoisesti rakkaudellaan ja tästä ei voi, balladin tai keskiajan maailmassakaan, seurata muuta kuin rangaistus. Balladeissa luvattomasta, säätyrajat ylittävästä rakkaudesta rangaistaan kuolemalla (Grünthal 1997, 10, 25, 35; Asplund 1994, 19).

Tarinan tasolla rangaistus seuraa säätyrajat ylittävästä rakkaudesta. Päähenkilöitä voi kuitenkin rankaista myös inestistä, vaikkei siihen romaanin tarinan tasolla päädytäkään. Kerronnan tasolla käy kuitenkin selväksi inestinen suhde sisarusten välillä ja kansanballadit ja kansanperinteen konventiot tuntien tietää rangaistuksen seuraavan myös siitä. Keskiaikaisen ja balladien maailmankuvan mukaan rangaistuksen kärsii nainen. Kupiaisen mukaan (2004, 45) nainen on kansanballadeissa aina syyllinen seksuaaliseen kanssakäymiseen ja sen jälkeisiin ongelmiin, vaikkei naisen

syylisyyttä välttämättä korostetakaan<sup>42</sup>. Se, että naisen ulkoinen olemus kuvataan värikylläisesti ja nuorukaisen mieltä kiihottavasti, syylisyyttä naista. ”Tyttöjen koreat huivit liehuivat hännäten kuin pääskysset kissaa.” (KV, 18.) Hännääjä saa ansionsa mukaan. Neito koristautuu kirkkomatkalle tai kylänraitille ollakseen viehättävä potentiaalisten sulhasten silmissä, ja siitä seuraa syylisyyttä ja rangaistus. *Kaarinan veriballadissa* Kaarinaa kuvataan useissa kohdin rohdinmekkotyöksi, joka viittaa hänen yksinkertaiseen vaatetukseensa<sup>43</sup>. Rippikirkkoonkin hän menee muuten vaatimatommilla vaatteilla, mutta hänellä on ”[e]htapunaiseksi omin käsin värjätty ja kudottu huivi. Kirkkaampi muita, kertakaikkisen taivaallinen puna poimuissaan. Punainen oli kalliimpi kuin muut värit[...]” (KV, 20.) Rohdinmekkotyttö Kaarina koristautuu rippikirkkoa varten kalliiseen punaiseen ja hurmaa siten sekä Klausin että Hovinherran. Nainen käyttäytyy turhamaisesti ja inestien rikos tapahtuu.

Toinen rangaistava ja inestiin johtava teko on balladin sääntöjen määräämässä maailmassa kotipiirin rajojen ylittäminen. Lotte Tarkan mukaan (1990, 240) ”[k]osijarunojen maiseman jakaa kotipiirin raja: kohdatessaan viettelijän tai kosijan tyttö on poissa kotipihaltaan, matkalla, metsässä, tiellä tai rannalla.” ”Sisaren turmelus” -balladin skotlantilaisille ja englantilaisille sukulaisille on Larry Syndergaardin (1993, 134–136) mukaan tyypillistä, että turhamainen neito haluaa pukeutua parhaimpiinsa ja jää siksi seurueen matkasta. Nainen joutuu kiireessä valitsemaan metsän läpi kulkevan reitin, joka tietenkin on balladimaailman sääntöjen mukaisesti vaarallinen. Metsässä nainen joko raiskataan tai vietellään ja balladin rakenteen mukaisesti sisaruussuhde paljastuu vasta tämän jälkeen. Naisen syylisyyttä on usein kaksinkertainen; hän ei ainoastaan syylisyyttä turhamaisuuteen ja kotipiirin rajojen rikkomiseen, vaan syylisyyttä myös inestiseen suhteeseen ja pilaa tällä veljensä – joka luonnollisesti miehenä on sisartaan arvokkaampi yksilö – elämän. (Kupiainen 2004, 43–44; Syndergaard 1993, 134–136.) Samalla periaatteella toimii myös *Kaarinan veriballadin* maailma. Neito on turhamainen kirkkoon mennessään, rikkoo kotipiirin rajan metsään mennessään, viettelee veljensä ja saa rangaistukseksi kuoleman.

Vaikka Kaarinan synneiksi voi balladeissa ja keskiajan patriarkaatissa lukea niin säätyrikkomuksen kuin sukurutsankin, ovat Kaarinan synnit lopulta pienet.

<sup>42</sup> Tästä kertovat myös keskiaikaiset oikeudenpäättösten asiakirjat, joissa naisia on rankaistu aina miehiä kovemmin, tai joskus jopa ainoastaan, mikäli syyte on koskenut huorintekoa, aviottoman lapsen saamista tms.

<sup>43</sup> Rohdinmekko on pellavan, hampun tms. karkea kuituaines, josta voidaan valmistaa mm. säkkejä. Rohdinmekko on siten erittäin yksinkertainen, koreilematon ja halpa vaate. Rohdinmekkotyttö viittaa myös Aale Tynnin balladiin. Ks. luku 5.1.4.

– [...] Tämä on viimeinen ateriasi, vartija sanoi ja huokaisi niin syvään, että kynttilä sammui. – Jälkiruoka on minulta. Se on Hovin puutarhasta. Vaimoni on siellä pihapiikana [...]  
 Kupissa tuoksuivat maito ja vilja ja samassa kulhossa ihananpunainen, houkutteleva – mikä?  
 – Hovissa sanotaan sitä omenaksi. Sinun viimeinen ateriasi. [...]  
 Kaarina oli niin valmis, että ei koskaan. [...] Hän katsoi ihmettä kädellään. Siinä se kellotti häikäilemättömänä, rusottava omena, jollaista hän ei ollut ennen nähnyt. [...] Hän maistoi omenaa, ja sen taivaallinen maku oli vielä suussa, kun hän keskeytti nautinnon. Hän työnsi onnettoman tytön [vankitoverin] käteen kerran haukatun omenan [...]. (KV, 313–315.)

Vankilassa hänelle tarjotaan omenaa, länsimaisen kristillisen kulttuurin synnin siementä. Tarjoajana on mies. Asetelma on päinvastainen kuin *Raamatussa*, nyt mies tarjoaa naiselle synnin hedelmää. Viattomuutensa Kaarina menettää, hän haukkaa omenaa, mutta vain yhden palan ja antaa armeliaasti loput toiselle vangille. (KV, 313–315.) Kovinkaan suurta syntiinlankeemusta Kaarina ei siis tee.

Kaarina onkin marttyyri, viattomana teloitettu tyttö. Hän on kuin ”[...] sata vuotta sitten elänyt neitsyt, joka oli vienyt kokonaisen sotajoukon voittoon, mutta poltetu noitana roviolla” (KV, 185) ja Hovinherrakin aavistaa, että ”[t]yttö hallitsi tilanteen ja saattaisi vielä viedä taistelun voittoon kuin aikoinaan Ranskassa muuan talonpojan tytär, joka kyllä myöhemmin oli sentään onnistuttu polttamaan roviolla noitana” (KV, 206). Kaarina on marttyyri, kuten Jeanne d’Arc, ”Orleansin neitsyt”, jonka tehtävänä oli pelastaa Ranska, mutta joka myöskin lopulta mestattiin syyttömänä noitana ja marttyyrinä. Kaarina on myös kuin äitinsä esikuva Pyhä Barbara, joka mestataan ja jonka kuoleman Jumala kostaa välittömästi iskemällä salaman mestaajaan.

Kaarinan mestauspäivä nimetään kerronnassa tuomiopäiväksi: ”Oli koittanut tuomiopäivä. Se viimeinenkö, jonka tulemista monet kuuluttivat?” (KV, 314.) Raamatullisena tuomiopäivänä jokainen saa ansionsa mukaan. Kaarinan kohdalla oikeudenmukaisuus ei toteudu, mutta viattoman uhrin tappanutta yhteisöä rankaistaan saman tien: ”Kun ne mestasivat Kaarinan, Jumala lähetti rangaistukseksi ukkosilman, ja se poltti entisen puukirkon, puhuvat.” (KV, 13.) Mestauskivensä päällä Kaarina manaa taivaan valtoja apuun niin *Kaarinan veriballadissa* kuin ”Kaarinan veri” -balladissakin. Kirkko, pappila ja räätälin verstaas leimahtavat tuleen. (KV, 333–338.) Balladien sääntöjen mukaan kosto seuraa, jos erottaa todelliset rakastavaiset toisistaan (Grünthal 1997, 35). Kosto kohdistuu koko yhteisöön.

”Kirkon rakentamiseen tarvitaan kokonainen ihmisuhri, ettei jää kostamatta viattoman tytön mestaus” (KV, 349.) Uusi kirkko ei valmistu ennen kuin viattoman tytön kuolema hyvitetään. ”Uusi kirkko on tehtävä kivistä, eikä se onnistu, jos ette saa siihen ihmisuhrin merkkiä. Ja se revitään teidän omasta sydämestänne, sanoi Kissälli.” (KV, 339.) Ihmisuhrista käy romaanissa Klaus, jonka kuoleman voi katsoa olevan kosto Kaarinan mestauttaneelle Hovinherralle. ”Ja kirkkoon tarvittiin tietysti ihmisuhri, niin kuin hyvä tapa sen asian tällää. Se tuli tietysti vahingossa, kun sitä ennen meni myös hovin nuori herra Klaus [...]” (KV, 14.) Konkreettisesti uhri muurataan kuitenkin kirkon seinään. Balladien maailmassa tyypillinen motiivi on muuriin muuratun naisen uhri. Jotta muuri saataisiin kestäväksi, siihen muurataan elävä nainen. (Grünthal 1997, 92–93.) *Kaarinan veriballadissa* kirkon muuriin ei muurata naista, vaan uhrin metonymia eli mestauskivi, jonka päällä Kaarina on mestattu. Romanin käyttämä konventio perustuu ”Kaarinan veri” -balladiin ja kansanperinteen uskomuksiin. Yksi Kangasalan kivikirkon seinän kivistä on Kaarinan mestauskivi ja se valuu edelleen verta, kuten Kaarina mestauspaatensa päällä uhosi.

### 6.5 Kuolema rakastavaisten yhdistäjänä

Balladirakkauden ja intohimon ytimenä on kaipaus, joka liittyy *Raamatun* laulujen laulun toisilleen uskollisiin rakastavaisiin. Kaarinan kuolema on rangaistus luvattomasta rakkaudesta, kuten kuolema on myös ”Kaarinan veri” -balladissa. Kaipainen kuitenkin laajentaa balladiaan toisella kuolemalla. Rangaistuksen ohella balladien kuolema on myös todistus rakkaudesta (Grünthal 1997, 25). *Kaarinan veriballadin* ”loppukohtauksessa” (KV, 343) Klaus kuolee todistaakseen rakkautensa. Hän hukutetaan Ukinjärveen – Malmströmin runosta (1877) lainattuun paikkaan – Valkean Neidon johdattelemana:

Minä tulen, jos saan kauttasi tavata Kaarinan, Klaus puhui Neidolle.[...] Hänen oli kohdattava rakastettunsa. [...] (KV, 347) Klaus tavoitteli ohentuvassa pyryssä hohtavaa hahmoa, joka alkoi näyttää aina enemmän hänen rakastetultaan. [...] Hovin aatelisknaappi Klaus ja noitana teloitettu köyhä tyttö yhtyivät ikuisen syleilyyn, sarkofagiksi, joka kenties rakennettaisiin näiden kahden muistolle. [...] (KV, 352.)



Balladeissa kuolema merkitsee ikuista lepoa ja yhtymistä unelmaan sekä rakastettuun (Grünthal 1997, 36). Valter Juvan balladi ”Kaarinan kuolo” (1914), jonka intertekstuaalista suhdetta *Kaarinan veriballadiin* erittelin jo luvuissa 3.2 ja 5.2.3, lainaa *Kaarinan veriballadille* toisen kuoleman motiivin. *Kaarinan veriballadissa* ja ”Kaarinan kuolossa” molemmat päähenkilöt kohtaavat kuolemansa, toisin kuin Uotilan tai Malmströmin balladeissa tai kansanballadeissa. *Kaarinan veriballadin* asetelma on kuitenkin päinvastainen kuin Juvan balladin. Juvan balladissa Kaarina haluaa seurata sulhastaan Niiloa kuolemaan, kun taas Kaipaisen balladissa Klaus seuraa morsiantaan Kaarinaa kuolemaan. Ambivalentti sulhanen tai morsian on balladien konventioiden mukaan elämää houkuttelevampi vaihtoehto rakastettuaan kaipaavalle.

Yhä uudelleen ja uudelleen toistuva loppukuva rinnakkain lepäävistä kuolleista rakastavaisista on balladeille tyypillinen (Grünthal 1997, 36). *Kaarinan veriballadissa* rinnakkain lepäävien rakastavaisten loppukuva on ”ikuinen syleily, sarkofagi”. Sarkofagi on ruumisarkku, joka useimmiten sijoitetaan näkyvälle paikalle esimerkiksi kirkon sisätiloihin ja jonka pintaa peittävät koristeelliset kuviot. Mikäli sama sarkofagi sisältää avioparin ruumiit, on sarkofagin pintakuvassa usein mies ja nainen, jotka siten yhdistyvät ikuiseen liittoon, ainiaaksi vierekkäin. *Kaarinan veriballadin* tarinan tasolla rakastavaiset eivät kuitenkaan kuolemassakaan saa toisiaan ja yhteinen sarkofagi jää toteutumatta. He ”pötköttävät kumpikin tahollaan, toinen kirkon alla maan mahtavien keskellä [...], toinen temppelein muurin kivenä [...].” (KV, 5–6.)

Sarkofagin ohella kuoleman yhdistävään, ikuiseen voimaan viittaa *Kaarinan veriballadissa* rakastavaisten haudoilta ”puhkeavat liljat ja villiruusut [jotka kasvavat] korkeuksia kohti yhteen.” (KV, 6.) Puut tai kasvit, jotka kasvavat rakastavaisten haudalla yhteen, ovat tyypillisiä balladimotiiveja (Haavio 1955, 427; Grünthal 1997, 26, 36). Kuten aiemmin tuli esiin, kukkiin tiivistyy myös romaanin säätyjen rajoittaman maailman symboliikka: liljat ja villiruusut edustavat romaanin kahta säätyä ja niiden välistä rajaa. Kuolemassa säätyraja ylittyy viimeinkin kun säätyjä symboloivat kukat liittyvät yhteen.

## 7 PARODIA BALLADISTA JA BALLADI NYKYAJASTA

Tässä vaiheessa Kisälli oli jo sormet hiilestä mustina piirtänyt törkeän mustavalkealle tarinalleen kaulan ja nenän, kämmenen viisi sormea harrillaan kuin kanalinnun koura. Mikä hillitön juoni hänen balladilleen. Hän mietti kiivaasti sen nimeä. Siinä pitäisi olla epäonnistuva rakkaus, säätyristiriita, kirkko, ritari, ratsu, noita, salo ja – niin mitä? Vallat vastaan jalo nuorukainen ja uskollinen neito. Balladin ehdottominta olisivat valkeat neidot, joita sivistyneempikin lukija vierasti. (KV, 99.)

Romaanin sisällä balladia sepittävä Kisälli kaipaa runoonsa yllä olevassa lainauksessa mainittuja asioita. Näistä monet ovat tyypillisimpiä balladien maailmaan kuuluvia motiiveja, jotka toistuvat genren eri edustajissa. Romaanin sisällä sepitettävään Kisällin balladiin kaikki motiivit, kuten valkea neito, eivät löydy tietään, eivätkä kansanperinteen ”Kaarinan veri” -runotkaan tunne kaikkia näitä motiiveja. Kaipaisen *Kaarinan veriballadi* on kuitenkin yhdistelmä näitä balladimotiiveja ja monia muita. Kuten edellä on käynyt ilmi, motiiveja ei ole käytetty tyypillisimmällä mahdollisella tavalla, joten on syytä tarkastella, onko *Kaarinan veriballadin* suhde lajiin parodinen. Nykyajan läsnäolo romaanin alussa ja lopussa sekä kerronnan irrallisissa viitteissä rakentaa menneisyyden tarinaa kertovan balladin rinnalle toista balladia, balladia nykyajasta ja sen ilmiöistä. Parodia ja nykyaikaviitteet yhdessä avaavat tilan satiirille.

### 7.1 Liiotellut konventiot parodiana

Parodian signaalit voivat olla tekstuaalisia tai kontekstuaalisia. Yksi parodian kontekstuaalisista tunnuspiirteistä on Nummen mukaan metakieli, jolla osoitetaan tekstin artefaktius (Nummi 1985, 55). *Kaarinan veriballadissa* väliintuleva kertoja toimii vieraannuttamisefektinä: hän rikkoo tekstin jatkumon ja kommentoi tekstin tapahtumia. Kertoja muistuttaa olemassaolostaan ja tarinan luomisprosessista<sup>44</sup>. Metafiktiivisyys on *Kaarinan veriballadinkin* kohdalla yksi ilmeisimpiä parodian signaaleja, mutta myös perinteisten balladimotiivien käyttö uudella tavalla on parodista.

*Kaarinan veriballadin* perustarina on balladi. Romaani käsittelee rakkautta ja kuolemaa ja päättyy onnettomasti, siis täyttää perinteisen balladin temaattiset kriteerit. Perinteisenä balladina *Kaarinan veriballadia* ei kuitenkaan voi pitää. *Kaarinan*

<sup>44</sup> Kerrontaa ja metafiktiivisyyttä käsittelin luvussa 4.

*veriballadin* henkilöhahmot näyttäytyvät monesti parodisessa valossa. Esimerkiksi Valkea Neito on liioiteltu kuvaus, motiivikimppu balladien tyypillisimmistä motiiveista, Klaus taas negaation kautta täysin vaillinainen balladimies. Liiallinen konventioiden yhteen liittäminen, motiivikimppujen luominen luo parodisen näkökulman konventioiden alkulähteeseen, repertuaariin, josta ne on lainattu.

Kaikki balladien konventiot eivät ilmene *Kaarinan veriballadissa* tarinan tasolla, vaan osa esiintyy ainoastaan kerronnassa. Kerronnassa tuodaan esiin balladigenren tyypillisimmät konventiot. Nummi (1985, 54–55) määrittelee parodian tyypillisiksi tekstuaalisiksi signaaleiksi mekaanisuuden ja liioittelun. Mekaanisuus ilmenee tyypillisten fraasien tai konventioiden mekaanisessa toistossa, liioittelu taas tiettyjen piirteiden ylenmääräisenä esiintuomisena. Mekaanisuus ja liioittelu ovat *Kaarinan veriballadissa* päällekkäisiä ilmiöitä.

*Kaarinan veriballadin* kertoja lavastaa tapahtumille balladimaisemaa ja tunnelmaa, kun se on balladin traagisen tapahtuman taustaksi tarpeellinen. ”Kuu oli oranssinkeltainen, koska se oli varta vasten tilattu suviyön tarpeistoksi.” (KV, 171.) Balladissa kuutamo luo pelottavaa tunnelmaa, sopivaa lavastusta balladin tapahtumille. Kautta romaanin kertoja lavastaa näytöksen lukijan silmien eteen. Lavastusta, keino-tekaisuutta, korostavat teatterin maailmasta lainatut ilmaisut, kuten ”tarpeisto” (KV, 171), ”kohtaus” (KV, 52), ”lavastus” (KV, 89), ”katsomo” (KV, 52) ja ”kulissi” (KV, 171), jotka toistuvat kerronnassa kautta romaanin. Kertoja marssittaa balladien tyypilliset motiivit teatterilavalle lukijan silmien eteen, ja lukija ei voi olla huomaamatta genren konventioiden esiintymistä. Konventiot, jotka toteutuvat tarinan tasolla vaillinaisesti, toteutuvat kerronnan tasolla liioitellen ja mekaanisesti toistuen. Usein ne toimivat kuitenkin ”tyhjinä” balladigenren merkkeinä. Ikkuna, tyypillinen balladimotiivi, symboloi tavallisesti lopullista eroa. Ei kuitenkaan *Kaarinan veriballadissa*, jossa ikkunan taakse ei jäädä odottamaan. Kertoja antaa, liioitellessaan genren konventioiden käyttöä, myös ”tyhjiä” konventioihin viittaavia vinkkejä, jotka johtavat lukijan luomaan genrelle tyypillisen odotushorisontin, joka rikkoutuu.

”Välkkyvä virran kalvo” on *Kaarinan veriballadissa* toistuva ilmaus (esim. KV, 137, 322). Balladiperinteessä viittaus yhdistyy A. Oksasen ”Koskenlaskijan morsiamet” -runoon. Runon Annalle vesi on välkkyvä virran kalvo, jonka taakse piiloutuu toinen todellisuus. Balladien suomalaiseen tutkimustraditioon perehtynyt lukija huomaa viittauksessa ”välkkyvä virran kalvo” kaunokirjallisen yhteyden lisäksi kuitenkin yhteyden myös Grünthalin väitöskirjaan *Välkkyvä virran kalvo* (1997).

Grünthalin väitöskirjan ja romaanin lukeminen rinta rinnan on antoisaa. *Kaarinan veriballadin* ja Grünthalin väitöskirjan, kahden erityyppisen balladeista kertovan tekstin, välillä vallitsee toisinaan lähes sanatarkka yhteys. Grünthal kirjoittaa (1997, 35), että ”[b]alladimaailman sääntöjen ja moraalikäsitteiden mukaan intohimo voittaa uskonnon ja sosiaalisen elämän normit sekä kuoleman pelon.” *Kaarinan veriballadin* kertoja taas sanoo, että ”[b]alladien rakkauden vimma voitti uskonnon ja yhteiselämän normit ja kuoleman pelon” (KV, 120). Joissain kohden kertojan diskurssi muistuttaa tieteellistä diskurssia ja kiinnittää huomion tieteellisen diskurssin kohteeseen, genreen, joka toimii arkkitekstuaalisessa suhteessa dialogin toisena osapuolena ja saa parodisia piirteitä. *Kaarinan veriballadissa* onkin kyseessä nimenomaan geneerinen parodia, ei yksittäisen tekstin parodia, vaikka yksittäisiin balladeihin viittaamalla *Kaarinan veriballadi* nostaa niitäkin taustateksteikseen. Silti parodian kohteeksi muotoutuu koko genre, ei mikään sen yksittäisistä edustajista.

Hutcheonin parodian laaja määritelmä on *Kaarinan veriballadia* tarkasteltaessa otollinen. Hutcheon painottaa parodian positiivista luonnetta, tradition siirtämistä ja kahden tekstin välistä leikkiä. Kaipainen käyttää taustatekstejään parodiaan juuri tällä tavoin. *Kaarinan veriballadi* ei halvenna tai saata naurunalaiseksi balladigenreä eikä yksittäisiä taustatekstejään. Sen sijaan se siirtää mukanaan traditiota, muokkaa sitä omaan käyttöönsä ja saa lukijan tarkastelemaan uudelleen aikaisempaa tekstiä tai tässä tapauksessa kokonaista tekstilajia.

*Kaarinan veriballadi* on Fowlerin kolmijaon mukaan selkeästi tertiaaritason balladi. Kentin jaottelun suhteen *Kaarinan veriballadia* on vaikeampi määrittellä. Muuntuneet balladit muokkaavat, muuttavat ja uudistavat automatisoituneen balladin konventioita. Samalla ne kuitenkin vahvasti painottavat genren konventioita. Epistemologisen tyypin tekstit taas eivät asettaudu mihinkään lajiin. Ne pakenevat tulkintaa ja kyseenalaistavat koko lajijärjestelmän kieltäytyessään asettumasta lajiin. Epistemologiset tekstit haastavat kuitenkin lukijan tutkimaan, mitä geneerisiä repertoaareja ne käyttävät hyväkseen. *Kaarinan veriballadissa* on piirteitä sekä muuntuneista että epistemologisen tyypin teksteistä. *Kaarinan veriballadi* muokkaa ja muuttaa balladien konventioita, mutta vahvistaa ja tukee genreä ja sen konventioita. Toisaalta *Kaarinan veriballadi* ei suostu asettumaan yhteen lajiin. Se on toisaalta balladi, toisaalta parodia balladista, mikä sitoo sen Kentin epistemologisiin teksteihin ja toisaalta Fowlerin lajihybrideihin. *Kaarinan veriballadi* on postmoderni romaani, joka lainaa moderneja kerrontatekniikkoja ja sitoo ne osaksi balladien konventioita. Konventioita

käytetään kuitenkin ylimitoitetusti, jolloin lopputulos on parodinen. Kaksi rinnakkaista aikatasoa nostavat esiin satiirin, yhteiskuntakritiikin.

## 7.2 Parodia ja nykyaika satiirin keinoina

Mutta nämä ratsastavat ohitsesi maahan, jonne on vaikea päästä, koska siellä vallitsevat vain hyvyys ja rauha. Maahan, jossa ei vihata eikä lyödä. Jossa ei sodita. Johon ei rakenneta muureja. Jossa kukaan ei kadehdi, ei halveksi ketään. Maahan jossa hyväksytään vähäinenkin ja erilainen. Maahan, jonka harva on kokenut eläessään, koska ihminen on pilannut mahdollisuutensaakin elää sovussa toistensa ja muun elollisen kanssa. Maahan, joka ei kuulu kenellekään ja jota tuskin on olemassa. Balladin historiallisena aikana sellainen maa on yhtä mahdoton kuin koskaan. (KV, 71–72.)

*Kaarinan veriballadin* rakastavaisten matkakohteen kuvaus on omiaan kuvaamaan myös yhteiskuntakriittisen ja satiirisen näkökulman kaipaaman muutoksen lopputulosta, ihanneyhteiskuntaa. Kertoja ilmoittaa, että ”[t]ämä romaani ei ole historiallinen. Sen aika vain on historiaa [...]” (KV, 16.) Romaani on yhtäläillä nykyaikaakin, kuvaa samalla molempien, menneisyyden ja nykyajan ilmiöitä.

*Kaarinan veriballadissa* intertekstuaaliset suhteet ja kaksinainen kertoja- ja aikarakenne tuovat esiin niin menneisyyden tarinat kuin nykyajankin.

Jos arvon daami, Hänen Majesteettinsa Kristiina suosisi jälleen Suomea kunnioittamalla jotain sen vaatimatonta kartanojuhlaa läsnäolollaan, se kirjattaisiin herralle ansioksi, niin kuin nuorison festivaaliin yllättäen ilmestyvä mahtinainen joskus myöhemmin koko kansalle, Kisällä mieltä, kun hänellä kerran oli lupa keksiä vaikka mitä. (KV, 200.)

Kuningatar Kristiina rinnastuu istuvaan presidenttiin Tarja Haloseen, jonka osallistuminen Pori Jazziin ”rivikansalaisena” on herättänyt ihastusta niin kotimaassa kuin ulkomaillakin. Nykyaika ilmenee irrallisilta vaikuttavien tekstuaalisten viitteiden muodossa, joista kaikilla – kuten edellisellä – ei ole varsinaista satiirista tarkoitusta. Viittaukset, ensimmäisen ja viimeisen luvun ajan ohella, luovat romaanin maailmaan kaksi aikatasoa, jotka rinnastuvat toisiinsa. Nykyaikaviittaukset ja parodinen suhde genreen ja menneisyyden maailmaan saa lukijan pohtimaan romaanin kuvaamien asioiden suhdetta nykyaikaan. Parodia toimii satiirin keinona, jolla osoitetaan selvästi, ei vain genreen konventioita, vaan myös nykyajan epäkohtia. Suoraan romaanin

sivuilla mainittuja epäkohtia ovat muun muassa missikisat, linnanjuhlien nykymerkitys ja keltainen lehdistö. Kun Kaipainen opastaa lukijansa Presidentin linnan itenäisyyspäivän vastaanotolle (mm. KV, 159–161) pohtimaan boolin salaista reseptiä ja arvostelevaan pukuvalintoja, kohdistuu satiiri niiden nykymerkitykseen ja niiden taustalla olevaan arvomaailmaan. Ulkonäön, varallisuuden ja julkisen aseman merkitys ihmisarvon määrittelyssä nousevat kritiikin kohteeksi.

Laajemmalti satiirin kohteena on koko ihmiskunta ja sen sivistymättömyys. Suoria otteita kertojan puheesta voi liittää myös nykypäivään. Kun kertoja kuvaa, että ”[...] lauluni [...] kyselee: Miksi ihmisillä on erilaiset säädyt? Eriarvoisuudet? Mikseivät hyväksy toisiaan? Miksi eivät rakasta tarpeeksi? Miksi ajautuvat julmiksi?” (KV, 5), on kyse menneisyyden ilmiöistä, mutta samalla osoitus siitä, ettei maailma juurikaan ole muuttunut. Ihminen on vuosisadasta toiseen säilyttänyt julmuutensa. Kaipainen herättää lukijansa nauramaan menneisyyden tavoille ja konventioille, jotka monelta osin ovat balladin konventioita. Nauraessaan parodian kohteelle, niin genrelle kuin ajalle ja sen tavoillekin, lukija huomaa nauravansa myös omalle ajalleen, omalle yhteiskunnalleen ja ihmisen muuttumattomuudelle. Ihminen ei ole nykypäivänä sen parempi tai sivistyneempi kuin ennenkään.

Niin kuin Kisälli haluaa balladinsa ja Kaarinan ryijyn kertovan ”[v]äkivallasta ja vääryyksistä, joita tapahtuu kaiken aikaa ja joita on vaikea paljastaa muulla tavoin” (KV, 84), kertoo *Kaarinan veriballadikin* niistä. ”Vain joskus kertosaäkeen veisusta pulpahti varsinainen teema eli epäkohta: *Yhä vaatii joku syyttömän verta.*” (KV, 164.) Syytön veri virtaa edelleen. Väkivallan kohteita löytyy läheltä ja kaukaa, niin kotien seinien sisältä kuin maailmaltakin. Sotia syytty ja viattomia ihmisiä kuolee. Ihmiskunta ja yhteiskunta ovat eriarvoisia, väkivaltaisia, epäoikeudenmukaisia ja julmia. Mikä on muuttunut siis sitten keskiajan? Enää ei naista syytetä noituudesta, mutta keinot kitkeä kelvoton aines pois eivät ole sen kauniimmat kuin ennenkään nykyajan sivistyneessä maailmassa.

Satiiri ei kuitenkaan *Kaarinan veriballadin* kohdalla osu vain pahuuksien tekijöihin, vaan muistuttaa myös, ettei tavallinen iltapäivälehdessä lukija sivusta seurataksaan ole sen parempi: ”Rahvaalle oli ainoa julkinen huijaus näytelmä, joka ei koskaan pääty onnellisesti. Siksi se oli aina kiinnostanutkin.” (KV, 316.) Keltaisia lehtiä lukiessa on helppo unohtaa, että niiden kertomat tarinat ovat totta.

Vaikka *Kaarinan veriballadi* balladimotiiveja tarkasteltaessa näyttääkin enemmän balladin parodialta kuin balladilta, on se vahvasti myös balladi: balladi nyky-

ajasta. Romaanin satiiri ei kohdistu yhteen tiettyyn asiaan, vaan yleisesti koko aikaan ja epäkohtiin, joita romaanin kerronnassa vilahtaa esiin. Kaipaisen myytti- ja kollaasitekniikka liittää menneisyyden ja nykyajan yhteen. *Kaarinan veriballadin* kertoja muistuttaa kovasti kirjailijaa, niin yhteiskunnallisten mielipiteidensä kuin kerronnan viitteiden, itsensä tiedostavuuden ja metafiktiivisyydenkin takia. Lukijalle muodostuva illuusio siitä, että kertojan ja kirjailijan välillä – tai ainakin heidän arvo maailmoidensa välillä – vallitsee yhtäläisyys, ei liene täysin väärä. Kaipainenhan on omien sanojensa mukaan ”selvästi kaksijakoinen kirjailija: [toisaalta] nykyaikainen, toimiva, poliittinen, tiedostava ja [toisaalta] fantasiassa ja kielessä fabuloiva runoilija.” (Kaipainen 1973, 157.)

## 8 PÄÄTÄNTÖ

Lähdin tutkimaan *Kaarinan veriballadia* balladigenren traditiossa otsikon luoman lajisopimuksen pohjalta. Toisaalta myös hypertekstuaalinen suhde ”Kaarinan veri” -balladiin sitoo romaanin vahvasti osaksi genreä. *Kaarinan veriballadi* on laajennus ”Kaarinan veri” -balladista. Samalla se on myös kuvaus balladigenrestä. Balladilaji, sellaisena kuin sen pitäisi olla, on kirjoitettu rivien väliin. *Kaarinan veriballadin* suhde siinä käytettyihin taustateksteihin on kuitenkin ristiriitainen. Kaipaisen tyypillisenä vieraannuttamisefektinä toimii väliintulevan kertojan ääni. Se rikkoo tekstin jatkumon ja kommentoi tekstin tapahtumia tuoden esiin samanaikaisesti useamman näkökulman. Kaipaisen itsensä mukaan tarkoitus on palauttaa lukija todellisuuteen ja siirtää myytin tarina nykypäivään. Myytin kuvion särkemisellä on vieraannuttava vaikutus lukijaan, se estää lukijaa eläytymästä tarinaan, kiinnittää huomion tarinan epäaitoon todellisuudenkuvaukseen ja samalla onnistuu palauttamaan lukijan nykyi- kaan. Postmoderni kerronta tekee *Kaarinan veriballadista* metafiktiivisen romaanin.

*Kaarinan veriballadissa* motiivit ovat genren repertuaarista mukaan valikoitu- nutta käyttöainesta, jota teoksessa muokataan. Balladigenren konventionaalisia mo- tiiveja ei käytetä tyypilliseen tapaan, mutta ne esiintyvät romaanissa joko tarinan tai kerronnan tasolla ja ilmenevät monilla eri tavoin kerronnan hajanaisuuden takia.

*Kaarinan veriballadin* naishahmo jakaantuu konkreettisesti kahtia, Kaarinaan ja tämän kaksoisolentoon. Nainen on tämänkin lisäksi moninainen. Kaarinaan yhdistyy piirteitä niin satujen Tuhkimosta kuin nykyajan missikisojen kauneusihanteestakin, objektista. Balladeille tyypilliseen tapaan romaanin sivuilla esiintyy kotipiirin kutoja- nainen. Nainen ei kuitenkaan suorista konventionaalisista viitteistä huolimatta ole- kaan kotipiiriin vangittu miehen alamainen, vaan *Kaarinan veriballadin* naiset tarttu- vat rohkeasti miehisiin, aktiivisiin rooleihin. Myös motiivi naisen kutomiselle on vastakkainen kuin usein balladeissa. Kutominen ei *Kaarinan veriballadissa* merkitse utopiaa vapaudesta vaan konkreettista vapautta, josta Kaarina kuitenkin kieltäytyy. Vapaan naisen mahdollisuutta esittää romaanissa myös Rohdinmekkoinen tyttö. Pe- lottava, voimakas naisenahmo syntyy romaanin sivuille kirjallisiin noitiin viittaavan intertekstuaalisuuden kautta.

Kaksoisolento Valkea Neito osoittautuu todelliseksi balladien motiivikimpuksi, jossa yhdistyy piirteet niin kansanperinteen liminaaliolennoista, kirjallisuuden kak- soisolentoperinteestä kuin balladien valkeista neidoistakin. Samalla tavalla Valkea



Neito pyrkii olemaan merkki monelle asialle: hänen tulisi symboloida balladeille tyyppilliseen tapaan intohimoa ja kuolemaa, toisaalta kaksoisolentoaiheelle tyyppillisesti naisen subjektiutta ja seksuaalisuutta. Tulkinnan kannalta Valkean Neidon kuoleman, intohimon, naisen subjektiuden ilmentäminen avaavat uusia ja erilaisia reittejä romaanin sisään. Samalla valkean neidon motiivi korostaa balladigenren läsnäoloa *Kaarinan veriballadissa*. Balladeissa valkeaa neitoa ei yleensä suoraan nimetä valkeaksi neidoksi, vaan se on tunnistettavissa erilaisten motiivin ydinpiirteiden kautta. *Kaarinan veriballadissa* tyyppilliset motiivin ydinpiirteet eivät juurikaan toteudu, vaan Valkeassa Neidossa yhdistyy valkeiden neitojen piirteitä lähinnä kerronnan, ei tapahtumien tasolla. Valkeasta Neidosta tekeekin balladien valkean neidon se, että hänet on nimetty balladimotiivin mukaan. Kuten lajin konventioille on intertekstuaalisen kirjallisuuskäsityksen mukaan tyyppillistä, viittaus tiettyyn konventioon aktualisoi koko motiivin tekstiin.

Balladien mies rakentuu *Kaarinan veriballadissa* täydellisen negaation kautta. *Kaarinan veriballadin* kerronnassa tulee selkeästi esiin genren konventionaaliset vaatimukset balladimiehelle. Balladimiehen kriteerit jäävät kuitenkin täyttymättä Klausin toimiessa johdonmukaisesti niitä rikkovalla tavalla. Klaus muistuttaakin enemmän satujen linnanneitoa kuin balladien rohkeaa ja miehistä miestä.

Balladien tyyppilliset kriteerit, rakkaus ja kuolema saavat sijansa *Kaarinan veriballadissa*. Rakkaus ylittää genren konventioihin kuuluvalla tavalla kaikki esteet, kuten säätyrajat. Kansanballadeille tyyppilliseen tapaan rakkaus on myös eroottista, intohimoista ja fyysistä rakkautta. Rakkaus, niin henkinen kuin fyysinenkin on kuitenkin *Kaarinan veriballadin* rakastavaisten kohdalla tuhoontuomittua intertekstuaalisten yhteyksien avaaman inestien tematiikan takia. Kuolema onkin balladien tyyppilliseen tapaan rangaistus Kaarinalle. Häntä rankaistaan niin noituudesta, säätyrajojen rikkomisesta kuin inestistäkin. *Kaarinan veriballadissa* toteutuu myös toinen tyyppillinen balladien kuolema. Toisaalta *Kaarinan veriballadin* kuolema merkitsee myös yhtymistä rakastettuun ja todistusta rakkaudesta. Loppukuva *Kaarinan veriballadissa* onkin balladeille tyyppilliseen tapaan rinnakkain makaavat rakastavaiset.

Liiallinen balladigenren konventioiden toisto avaa romaanin sisälle parodisen hengittävän tilan, jossa nauru on mahdollista. Nauru kohdistuu balladigenreen ja menneisyyteen, mutta myös toisaalle. Intertekstuaalinen yhteys nykyaikaan tekee parodiasta keinon yhteiskuntakritiikkiin, satiiriin. *Kaarinan veriballadi* on parodia

balladista, mutta myös balladi nykyajasta. Balladilla ei nykyaikanakaan ole onnellista loppua vaan yhteiskunta on monilta osin viallinen.

*Kaarinan veriballadissa* on lukuisia intertekstuaalisia viitteitä. Olen tässä tutkimuksessa käsitellyt niistä vain osan. Jo pelkästään Grünthalin väitöskirjassaan esittelemistä balladeista löytyy lukuisia intertekstuaalisia suhteita *Kaarinan veriballadiin*, mikä vahvistaa havaintoani Grünthalin ja Kaipaisen teosten jossain määrin tulkinnan kannalta hedelmällisestä – ja myös hauskaista sekä parodisesta – suhteesta. Osa *Kaarinan veriballadin* intertekstuaalisista viittauksista on kuitenkin ”tyhjiä” yrityksiä johdattaa lukija etsimään niistä virheellisesti genrelle tyypillisiä merkityksiä. Intertekstuaaliset yhteydet eivät myöskään aina avaa uutta tulkinnallista ulottuvuutta romaanin, vaan saattavat ainoastaan vahvistaa tiettyä elementtiä. Kaikkia tämänkaltaisia viittauksia on mahdotonta – ja mielettöntäkin – mainita tässä tutkimuksessa, ja siksi olen rajannut tutkimukseni käsittelemään vain osaa niistä. Käsittelemäni intertekstuaaliset elementit ovat siis vain osa romaanissa havaitsemistani.

Toisaalta havaitsemani intertekstuaaliset yhteydet ovat varmastikin vain osa romaanissa olevista intertekstuaalisista yhteyksistä. Lukija on intertekstuaalisuuden keskus ja siten vastuussa siitä, mitä teoksesta esiin nousevia intertekstuaalisia viitteitä ymmärretään ja mitä intertekstuaalisuuden katsotaan tuovan romaanin. Samalla tavalla lukija on vastuussa myös parodian keinojen ja kohteen, kuten myös satiirin keinojen ja kohteen ymmärtämisestä.

Kaipaisen kerrontatekniikan takia jokaisen pienimmänkin intertekstuaalisen viittauksen perusteellinen analysointi ei palvele kokonaistulkintaa. Siksi lähtisin jatkotutkimuksissa, sen sijaan että laajentaisin intertekstuaalista otetta, tarkastelemaan lähemmin parodiaa ja satiiria sekä niiden keinoja. Tässä tutkimuksessa näkökulma oli motiiveissa ja niiden käytössä. Parodiaa sekä satiiria käsiteltiin lopussa vain yhteenvedonomaaisesti niiden ilmeisen esiintymisen takia. Parodia ja satiiri ovat kuitenkin *Kaarinan veriballadissa*, kuten Kaipaisen muussakin tuotannossa hedelmällisiä tarkastelun kohteita.

## LÄHTEET

## KAUNOKIRJALLISUUS JA KANSANPERINNE

- Grimmin sadut II. Tuhkimo* (1999). Jänicke, Raija ja Suominen, Oili (toim. ja suom.). Helsinki: Tammi.
- Juva, Valter (1914) ”Kaarinan kuolo” kokoelmasta *Matkan varrelta. Runoja*. Porvoo: WSOY.
- Kaipainen, Anu (1975/1967) *Arkkienkeli Oulussa 1808–1809*. Kolmas painos. Helsinki-Porvoo: WSOY.
- Kaipainen, Anu (1971) *Surupukuinen nainen*. 3. painos. Helsinki: WSOY.
- Kaipainen, Anu (2004) *Kaarinan veriballadi*. Helsinki: WSOY.
- Kalevala* (2005/1849). Koonnut Lönnrot, Elias. 32. painos. Helsinki: SKS.
- Kallas, Aino (2003/1928) *Sudenmorsian. Hiidenmaalainen tarina*. Helsinki: Otava.
- Kallas, Aino (1927) ”Sananjalan kukka. Osa pitemmästä ballaadista”. Teoksessa *Nuori Suomi*. Helsinki: Helsingin uusi kirjapaino.
- Kanteletar. Elikkä Suomen kansan vanhoja lauluja ja virsiä* (2005/1840). Koonnut Lönnrot, Elias. 18. painos. Helsinki: SKS.
- Leino, Eino (1903) ”Merenkylpijä-neidot” kokoelmasta *Helkavirsiä*. Teoksessa Leino, Eino (2000) *Helkavirsiä I-II*. Helsinki: SKS.
- Malmström, Karl Robert (1877) ”Blodstenen i Kangasala”. Teoksessa Malmström, Karl Robert (1900) *Samlade dikter*. Fjärde, tillökade upplagan. Helsingfors: G. W Edlunds förlag.
- Manninen, Otto (1905) ”Joutsenlaulua” kokoelmasta *Säkeitä I*. Teoksessa Manninen, Otto (1950) *Runot. Säkeitä, Virrantyven, Matkamies*. Porvoo: WSOY.
- Myytillisiä tarinoita* (1975/1947) Lauri Simonsuuri (toim.). 2. painos. Hämeenlinna: SKS.
- Oksanen, A. (1853) ”Koskenlaskijan morsiamet”. Julkaistu ensimmäistä kertaa lehdessä *Suometar* 1853 (10) 11.3.1853. Saatavilla myös www-muodossa <<http://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/secure/showPage.html?conversationId=6&action=entryPage&id=424374>>. 17.4.2008
- Pohjanpää, Lauri (1926) ”Melusina” kokoelmasta *Sielukellot*. Porvoo: WSOY.

- Raamattu* (1992). Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Pieksämäki: Suomen Kirkon Sisälähetysseura.
- SKVR = Suomen Kansan vanhat runot -kokoelma. Helsinki: SKS.
- Tynni, Aale (1949) ”Rohdinmekkoballadi” kokoelmasta *Ylitse vuoren lasisen*. Teoksessa Tynni, Aale (1977) *Kootut runot*. 3. painos. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY.
- Tynni, Aale (1974) ”Keskiaikainen balladi kahdesta rakastavaisesta, jotka kuninkaan käskyllä erotettiin” kokoelmasta *Tarinain lähde*. Teoksessa Tynni, Aale (1977) *Kootut runot*. 3. painos. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY.
- Tynni, Aale (1987) ”Sadut, lyhyesti” kokoelmasta *Vuodenajat*. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY.
- Uotila, Oskar (1890) ”Kaarinan veri”. Julkaistu vuonna 1890 teoksessa *Hämäläis-osakunnan albumi no 5*. Ks. liite.
- Waltari, Mika (1948) *Mikael Karvajalka. Mikael Karvajalan nuoruus ja merkilliset seikkailut monessa maassa vuoteen 1527 asti kymmenenä kirjana hänen itsensä vilpittömästi kertomina*. Porvoo-Helsinki: WSOY.

## TEORIAKIRJALLISUUS

- Anttonen, Veikko (1998) ”Pihlaja, naisen kiima ja kasvuvoiman pyhä locus”. Teoksessa Pöysä, Jyrki ja Siikala, Anna-Leena (toim.) *Amor, genus & familia. Kirjoituksia kansanperinteestä*. Helsinki: SKS. s. 136–147.
- Apo, Satu (1989) ”Viettelijä ja vietelty. Keskiaikaan viittaavat kansanballadit”. Teoksessa Nevala, Marja-Liisa (toim.) *Sain roolin johon en mahdu – suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Helsinki: Otava. 45–53.
- Apo, Satu (1995) *Naisen väki. Tutkimuksia suomalaisten kansanomaisesta kulttuurista ja ajattelusta*. Helsinki: Hanki ja jää.
- Asplund, Anneli (1994) *Balladeja ja arkkiveisuja – Suomalaisia kertomalauluja*. Helsinki: SKS.
- Bahtin, Mihail (1991) *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Nieminen, Paula, Laine, Tapani. Helsinki: Kustannus Oy Orient Express. Alkuteos *Problemy poetiki Dostojevskogo* (1929).

- Bahtin, Mihail (1995) *François Rabelais – Keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Laine, Tapani, Nieminen, Paula. Helsinki: Kustannus Oy Taifuuni. Alkuteos *Tvoršestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa* (1965).
- Beauvoir, Simone de (2000) *Toinen sukupuoli*. 4. painos. Lyhentäen suom. Suni, Annikki. Helsinki: Kirjayhtymä. Alkuteos *Le deuxième sexe I et II* (1949).
- Bettelheim, Bruno (1987) *Satujen lumous, merkitys ja arvo*. Suom. Rutanen, Mirja. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY. Alkuteos *The Uses of Enchantment* (1975).
- Brax, Klaus (2001) ”Imitaatiosta kommunikaatioon – laji kirjallisuudentutkimuksessa”. Teoksessa Alanko, Outi ja Käkälä-Puumala, Tiina (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: SKS. 117–140.
- Duff, David (2000) (toim.) *Modern genre theory*. Harlow: Pearson Education Limited.
- Envall, Markku (1988) *Toinen minä. Tutkielmia kaksoisolennon aiheesta kirjallisuudessa*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- Fowler, Alastair (2002/1982) *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Reprinted. Oxford: Clarendon press.
- Genette, Gérard (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Grünthal, Satu (1991) ”’Lumivalkeana ja kuin kuva’. Valkean neidon motiivi balladigenren tunnusmerkkinä”. Teoksessa Nevala, Maria-Liisa (toim.) *Avauksia. Nuoret tutkijat kirjoittavat*. Helsinki: Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitos. 7–26.
- Grünthal, Satu (1995) ”Miten balladilaji muuttuu, miten säilyy?”. Teoksessa Sipilä, Juhani (toim.) *Ajan taitteita. Kirjallisuuskäsitys ja periodin murros suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitos. 157–167.
- Grünthal, Satu (1997) *Välkkyvä virran kalvo – Suomalaisten kaunokirjallisten balladien motiivit*. Helsinki: SKS.
- Grünthal, Satu (2004) ”Keskiaika, aika keskellämme – Aale Tynnin balladi kahdesta rakastavaisesta”. Teoksessa Katajamäki, Sakari ja Pentikäinen, Johanna (toim.) *Runosta runoon. [Suomalaisen runon yhteyksiä länsimaiseen kirjallisuuteen antiikista nykyaikaan.]* Helsinki: WSOY. 76–91.
- Haavio, Martti (1955) *Kansanrunojen maailmanselitys*. Porvoo-Helsinki: WSOY.

- Hallila, Mika (2001) ”Antiromaanista valtavirtaan: metafiktion käsite ja sen käyttö kirjallisuudentutkimuksessa”. Teoksessa Hallila, Mika ja Krogerus, Tellervo (toim.) *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 54*. Helsinki: SKS. 118–130.
- Harva, Uno (1948) *Suomalaisten muinaisuusko*. Helsinki: WSOY.
- Hosiaisluoma, Yrjö (2003) *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Hutcheon, Linda (1991/1985) *A Theory of parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York and London: Routledge.
- Hutcheon, Linda (1988) *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.
- Jokinen, Arto (1999) ”Naisia tohtori Lönnrotin leikkauspöydällä”. Teoksessa Piela, Ulla, Knuuttila, Seppo ja Kupiainen, Tarja (toim.) *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*. Helsinki: SKS. 163–172.
- Järvinen, Irma-Riitta (1990) ””Sydämiltään tahrattomat ja ruumiiltaan puhtaat”. *Legenda aurean naispyhimysten elämäkerrat*. Teoksessa Nenola, Aili ja Timonen, Senni (toim.) *Louhen sanat*. Helsinki: SKS. 117–126.
- Kaipainen, Anu (1973) ”Kokemuksia myyttien ja kansanperinteen käyttämisestä”. *Parnasso* 23:3. 157–160.
- Kaipainen, Anu (2005a) ”Sanojen aika – Kaipainen, Anu”. Saatavilla [www-muodossa <http://kirjailijat.kirjastot.fi/?c=8&pid=1335&lang=FI&tid=8455>](http://kirjailijat.kirjastot.fi/?c=8&pid=1335&lang=FI&tid=8455). 21.2.2007.
- Kaipainen, Anu (2005b) ”Sanojen aika – Kaipainen, Anu”. Saatavilla [www-muodossa <http://kirjailijat.kirjastot.fi/?c=8&pid=1335&lang=FI&tid=8454>](http://kirjailijat.kirjastot.fi/?c=8&pid=1335&lang=FI&tid=8454). 21.2.2007.
- Kent, Thomas (1986) *Interpretation and Genre. The Role of Generic Perception in the Study of Narrative Texts*. London and Toronto: Associated University Presses.
- Kivistö, Sari (2007) ”Satiiri kirjallisuuden lajina”. Teoksessa Kivistö, Sari (toim.) *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Helsinki: Yliopistopaino. 9–26.
- Koivunen, Hannele (2005/1995) *Madonna ja huora*. Helsinki: Otava.
- Kristeva, Julia (1993) ”Sana, dialogi ja romaani”. Suom. Saarikangas, Kirsi. Teoksessa Kristeva, Julia *Puhuva subjekti: tekstejä 1967–1993*. Helsinki: Gaudeamus. 21–50.

- Krohn, Kaarle (1914) ”Suomalaisten runojen uskonto”. Teoksessa Krohn, Kaarle, Paasonen, H., Karjalainen, K. F. ja Homlberg, Uno (toim.) *Suomensuvun uskonnot*. Porvoo: WSOY. 3–360.
- Kupiainen, Tarja (1999) ”Kohtalon kolhima Kullervo”. Teoksessa Piela, Ulla, Knuuttila, Seppo ja Kupiainen, Tarja (toim.) *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*. Helsinki: SKS. 106–116.
- Kupiainen, Tarja (2004) *Kertovan kansanrunouden nuori nainen ja nuori mies*. Helsinki: SKS.
- Kuusi, Matti (toim.) (1963) *Suomen kirjallisuus I – kirjoittamaton kirjallisuus*. Helsinki: SKS ja Otava.
- Laitinen, Kai (1995) *Aino Kallaksen mestarivuodet. Tutkimus hänen tuotantonsa päälinjoista ja taustasta 1922–1956*. Helsinki: Otava.
- Lehtonen, Maija (1983) ”Genre kirjallisuustieteen käsitteenä”. Teoksessa Viikari, Auli (toim.) *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 35*. Helsinki: SKS. 71–85.
- Leppihalme, Ilmari (1998a) ”Pää pohjaan ja jalat kohti pilviä” – *Myyttirevisiot, karnevalismi ja parodia Anu Kaipaisen Arkkienkeli Oulussa -romaanissa*. Kirjallisuuden lisensiaatintyö. Oulun yliopiston Taideaineiden ja antropologian laitos. Oulun yliopisto.
- Leppihalme, Ilmari (1998b) ”’Vapaasti ja kiitollisina lainaten’ – Anu Kaipainen ja Sara Waclin”. Teoksessa Tuohimaa, Sinikka, Työlähti, Nina ja Leppihalme, Ilmari (toim.) *Jäiset Laakerit. Artikkeleita pohjoisista naiskirjailijoista*. Oulun yliopisto. 112–142.
- Leppihalme, Ilmari (2003) ”Feminist Aspects of Bakhtin’s Dialogic Genres: Polyphonic novel and grotesque realism”. Teoksessa Agrell, Beata och Nilsson, Ingela (Eds.) *Genrer och genreproblem: teoretiska och historiska perspektiv / Genres and Their Problems: Theoretical and Historical Perspectives*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB. 369–387.
- Leppihalme, Ilmari (2005) ”Kirjailijat Oulussa – Anu Kaipainen”. Saatavilla [www.muodossa <http://www.ouka.fi/kirjasto/kirjailijat/kaipainen/>](http://www.ouka.fi/kirjasto/kirjailijat/kaipainen/). 21.2.2007.
- Lyytikäinen, Pirjo (1991) ”Palimpsestit ja kynnystekstit – Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus”. Teoksessa Viikari, Auli (toim.) *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: SKS. 145–179.

- Lyytikäinen, Pirjo (1995a) ”Laji ja periodi – suhteita”. Teoksessa Ihonen, Markku ja Varpio, Yrjö (toim.) *Helmi, simpukka, joki. Kirjallisuushistoria tänään*. Helsinki: SKS. 19–24.
- Lyytikäinen, Pirjo (1995b) ”Muna vai kana – erä tulkintapeliä Michael Riffaterren inspiroimana”. Teoksessa Kantokorpi, Mervi (toim.) *Kuin avointa kirjaa. Leikkivä teksti ja sen lukija*. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. 15–50.
- Lyytikäinen, Pirjo (2000) ”Mitä kirjallisuus on”. Teoksessa Kantokorpi, Mervi, Lyytikäinen, Pirjo ja Viikari, Auli *Runousopin perusteet*. 3. painos. Helsinki: Palmenia-kustannus. 13–35.
- Lyytikäinen, Pirjo (2005) ”Esipuhe”. Teoksessa Lyytikäinen, Pirjo, Nummi, Jyrki ja Koivisto, Päivi (toim.) *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Helsinki: SKS. 7–23.
- Marjanen, Kaarlo (1937) ”Balladi”. Teoksessa Karri, Unto (1937) *Vainopurret. Balladeja*. Jyväskylä – Helsinki: Gummerus. 7–10.
- McHale, Brian (1992) *Constructing post-modernism*. London: Routledge.
- Mytologian sanakirja* (2000) Honkala, Juha (toim.). Tekstiaineisto perustuu WSOY:n Tietosanakirjatoimituksen tietokantaan. Helsinki: WSOY.
- Nummi, Jyrki (1985) ”Parodian poetiikka”. Teoksessa Makkonen, Anna (toim.) *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 38*. Vaasa: SKS. 50–65.
- Palmgren, Marja-Leena (1986) *Johdatus kirjallisuustieteeseen*. Helsinki: WSOY.
- Pankakoski, Timo (2007) ”Absurdista utopiaan. Satiirin lähikäsitteitä”. Teoksessa Kivistö, Sari (toim.) *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Helsinki: Yliopistopaino. 234–243.
- Pesonen, Pekka (1991) ”Dialogi ja tekstit – Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen”. Teoksessa Viikari, Auli (toim.) *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: SKS. 31–58.
- Piela, Ulla (1999) ”Aino-myytti”. Teoksessa Piela, Ulla, Knuuttila, Seppo ja Kupiainen, Tarja (toim.) *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*. Helsinki: SKS. 118–130.
- Raitio, Raine (2004) *Totta ja tarua Kangasalan kolmesta Kaarinasta*. Kangasala: Kangasala-Seura ry.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1991) *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Viikari, Auli. Helsinki: SKS. Alkuteos *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (1983).



- Rose, Margaret A. (1995/1993) *Parody: ancient, modern, and post-modern*.  
Cambridge: Cambridge University Press.
- Saariluoma, Liisa (1998) ”Saatteeksi”. Teoksessa Saariluoma, Liisa ja Hakkarainen, Marja-Leena (toim.) *Interteksti ja konteksti*. Helsinki: SKS. 7–12.
- Sala, Kaarina (1979) ”Balladi ihmisen yö- ja päiväminästä. Aino Kallaksen »ihmissusi»-muunnelmat”. Teoksessa Tiitinen, Ilpo (toim.) *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 31*. Helsinki: SKS. 139–154.
- Sawin, Patricia E. (1990) ”Kalevalan naishahmot Lönnrotin hengentuotteina”. Teoksessa Nenola, Aili ja Timonen, Senni (toim.) *Louhen sanat. Kirjoituksia kansanperinteen naisista*. Helsinki: SKS. 45–65.
- Syndergaard, Larry (1993) ”Incest Ballads in the English and Scottish Ballads: Pattern and Meaning”. *Southern Folklore* vol. 50. 127–141.
- Tammi, Pekka (1992) *Kertova teksti – esseitä narratologiasta*. Jyväskylä: Gaudeamus.
- Tarkka, Lotte (1990) ”Tuonpuoleiset, tämänilmanen ja sukupuoli. Raja vienankarjalaisessa kansanrunoudessa”. Teoksessa Nenola, Aili ja Timonen, Senni (toim.) *Louhen sanat. Kirjoituksia kansanperinteen naisista*. Helsinki: SKS. 238–259.
- Tenhunen, Iris (1989) ”Genre-teoria kirjallisuuden historian näkökulmasta”. Teoksessa Saariluoma, Liisa (toim.) *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 43*. Helsinki: SKS. 83–100.
- Vakimo, Sinikka (1999) ”Louhi – Sopimaton nainen?”. Teoksessa Piela, Ulla, Knuuttila, Seppo ja Kupiainen, Tarja (toim.) *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*. Helsinki: SKS. 56–74.
- Wittgenstein, Ludvig (1981) *Filosofisia tutkimuksia*. Suom. Heikki Nyman. Helsinki: WSOY. Alkuteos *Philosophische Untersuchungen* (1953).

## LIITE

Oskar Uotila: ”Kaarina veri”

”Nuor’ Kaarina, Kuussalon kukkainen.”  
Niin kertoi mummoni kerta.  
”Oli immyt tuuheatukkainen.”  
Taru uhkuu syyttömän verta.

Tuon kauniin Kaarinanseudullaan  
Moni alkoi noidaksi luulla,  
Niin loitsi miehet hän katseellaan  
Taru neidon on rattoisa kuulla.

Hovin aatelisknaapeista uljain, Klaas,  
Näki impyen messussa kerta,  
Hän katsoi neittä ja katsoi taas.  
Taru uhkuu syytöntä verta.

Klaas ratsasti kirkolta Kuussalohon,  
Ken ois’ sitä saattanut luulla!  
Hän aneli immyttä aviohon.  
Taru neidon on rattoisa kuulla.

Isä Knaapin tästä on vimmainen:  
”Peri poikani noidan merta,  
Mutt noidan saatan ma syytteeseen.  
Rikos tahraa aatelisverta!”

Niin Kaarina noitana tuomittiin  
Ken vois sitä tehdyksi luulla.  
Hän kalman kankaalla mestattiin.  
Taru neidon on kauhea kuulla.

Ja mestauspaadella Kaarina huus  
Avuks taivasta, maata ja merta:  
”Oi salliman vallat, mik’ onnettomuus.  
Te vaaditte syytöntä verta!”

”Niin totta kuin tuntoni puhdas on.”  
Hän parkui hurjalla suulla:  
”Tää paasi mun vertani vuotakohon!”  
Taru neidon on kauhea kuulla.

Mutt pyövelin paasi se paikan sai  
Kivikirkon seinähän kerta.  
Punapaatosen siin’ olet nähnyt kai.  
Yhä vuotaa se Kaarinnan verta.