Tuula Rotkon *Susi ja surupukuinen nainen* tekstien dialogissa

Kati Orjala

Kotimaisen kirjallisuuden
Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopiston
Kirjallisuuden laitoksella
Syksy 2001

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta
HUMANISTINEN

Laitos
Kirjallisuuden laitos

Tekijä
Kati Orjala

Työn nimi
Tuula Rotkon *Susi ja surupukuinen nainen* tekstien dialogissa

Oppiaine
Kotimainen kirjallisuus

Työn laji
Pro gradu

Aika
Syksy 2001

Sivumäärä
68

Tiivistelmä - Abstract

Pro gradu -tutkielmassani luen Tuula Rotkon romaania *Susi ja surupukuinen nainen* (1998) tekstien dialogissa ja osana ihmissusimyytin traditioita. Pyrin selvittämään, miten Rotkon teos suhteutuu kulttuuriseen traditioon, miten se hyödyntää sitä ja miten se on luettavissa esiin. Analysoin ja tulkitsen romaania balladina. Vertaan Rotkon romaanin päähenkilöä, Raakelia, Aino Kallaksen *Sudenmorsiamen* (1928) Aaloon ja muihin balladinaisiin.

Tässä työssä intertekstuaalisuudella tarkoitetaan tekstien välistä yhteyttä, joka perustuu Mihail Bahtinin dialogisen sanan käsitteeseen. Työssäni lukija on tekstienvälisen dialogin keskus. Intertekstuaalisuus ei tällöin rajoitu edeltäviin teksteihin, vaan Michael Riffaterren suomin vapauksin luon yhteyden Rotkon romaanin ja Päivi Alasalmen *Metsäläisten* (2000) välille. Pyrin intertekstuaaliseen luentaan, mutta tulkinnassani käytän hyväkseni C. G. Jungin myyttiteoriaa ja romaanin rakennetta analysoidessani mise en abyme –termiä.

Rotkon romaanin merkittävin subteksti on Kallaksen *Sudenmorsian*, mutta kumpikin kirjailija käyttää vanhaa ihmissusimyyttiä omiin tarkoituksiinsa. Rotkon romaanissa ihmissudesta tulee naisen aggression ilmentymä. *Suden ja surupukuisen naisen* taustatekstejä ovat Kallaksen ja Alasalmen teosten lisäksi Anu Kaipaisen *Surupukuinen nainen* (1971), *Vanhan testamentin* kertomus Raakelista, Oscar Wilden *Dorian Grayn muotokuva* (1891), Antoine de Saint-Exupéryn *Pikku Prinssi* (1944) ja Anton Tšehovin *Kolme sisarta* (1900).

Asiasanat intertekstuaalisuus, genre, balladi, myytti, ihmissusi, mise en abyme

Säilytyspaikka Kirjallisuuden laitos

SISÄLTÖ

1. JOHDANTO 1

2. INTERTEKSTUAALISUUS - TEKSTIEN DIALOGIA 6

2.1 Dialogisesta sanasta tekstien dialogiin 6

2.2 Lukija tekstin ohjaksiin 10

2.3 Rotkon romaani balladina 15

2.3.1 Genre tekstien dialogissa 15

2.3.2 Balladi sudesta ja surupuisesta naisesta 17

3. SUDENKASVOINEN NAINEN 24

MAALAA MUOTOKUVANSA 24

3.1 Muodonmuutos ihmisestä sudeksi 24

3.1.1 Myytit - toistuvia kertomuksia 24

3.1.3 Ihmissusi - ikivanha tarina-aihe 26

3.2 Monikasvoinen nainen 31

3.2.1 *Raamatun* Raakel 31

3.2.2 Surupukuinen nainen 33

3.2.3 Susinainen 39

3.2.4 Sudenmorsiamen sukua 43

3.3 Susitaulu - taiteilijan sielunpeili 49

3.3.1 Toiset sudenkasvot 49

3.3.2 Ikkuna Raakelin maailmaan 53

4. PÄÄTÄNTÖ 58

LÄHTEET 61

1. JOHDANTO

"Että minun silmäini piti näkemän saman vaimonpuolen, jonka ensi kertaa neitsykäisenä lampaitten seassa näin, nyt samaisten lampaitten kimppuun ihmissutena karkaavan ja näin viattoman verta juovan!"

Aino Kallas, Sudenmorsian (1928)

Tuula Rotkon (1944) romaani *Susi ja surupukuinen nainen* ilmestyi vuonna 1998. Romaanin nimi johdattaa suomalaista kirjallisuutta tuntevan lukijan kahden aiemman teoksen Aino Kallaksen *Sudenmorsiamen* (1928) ja Anu Kaipaisen *Surupukuisen naisen* (1971) jäljille. Kirjan nimestä syntyvä ajatus ihmissusimyytin uudelleen kirjoittamisesta onkin kyseessä Rotkon romaanissa *Susi ja surupukuinen nainen.* Sama havainto on tehty romaanin aikalaisarvosteluissa.

> Tuula Rotko har skrivit en spännande bok om varulvstematiken som för tankarna till Aino Kallas roman *"Vargbruden"* från 1928 där så kallade primitiva drifter och insikter också ledde till tragiska händelser. (Nordgren, 1998.)
>
> Kertomuksessa ei kuitenkaan juosta sutena 1600-luvun virolaisissa metsissä kuten Aino Kallaksen *Sudenmorsiamessa* (1928) vaan nykyhetkessä pienessä pohjoissuomalaisessa saaressa (Kurikka 1998).
>
> *Susi ja surupukuinen nainen* on yönvaloa hehkuva ihmissuhde draama, jossa satu ja karkea todellisuus kohtaavat. Raakelin muutos sudeksi on muutakin kuin vanhan tarun uudelleentulkinta. Susinainen on naisen aggression ja minuuden ilmentymä. Se ei kytkeydy samalla tavalla torjuttuun ja peitettyyn seksuaalisuuteen kuin esimerkiksi Aino Kallaksen *Sudenmorsiamen* muuttuminen sudeksi suolle. (Tuominen 1998.)
>
> Uskallusta ja väriä Rotkon teoksesta ei puutu. Ihmissusi-aineistoon liitetään viittauksia niin *Pikku prinssiin* kuin musiikkiin. Taiteen luominen erotisoidaan ja demonisoidaan kuten esimerkiksi Aino Kallaksen *Sudenmorsiamessa* (1928). (Huhtala, 1998.)

Arvostelijat näyttävät olevan yksimielisiä Kallas-kytkennästä, mutta Liisi Huhtala löytää myös muita intertertekstuaalisuuksia. Onkin kysyttävä, miten Rotkon romaani suhteutuu kulttuuriseen traditioon, miten se sitä hyödyntää ja miten se on luettavissa esiin.

Rotkon *Susi ja surupukuinen nainen* on intensiivinen romaani, jossa nykyaikaan kietoutuu ikivanha myytti sudeksi muuttuvasta ihmisestä. *Susi ja surupukuinen nainen* on Rotkon toinen romaani. Esikoisromaani *Saman taivaan alla* ilmestyi vuonna 1996. Rotkon kolmas romaani *Rakkautta vainon aikaan* on vuodelta 2001. Ennen ryhtymistään vapaaksi kirjailijaksi Rotko työskenteli pitkään toimittajana ja freelance-kirjoittajana sanoma- ja aikakauslehdissä, radiossa ja televisiossa. Rotko asuu Tampereella ja kesäisin lapsuutensa kotiseudulla Hailuodossa, jonka maisemiin *Saman taivaan alla* ja *Susi ja surupukuinen nainen* sijoittuvat.

Pro gradu -tutkielmassani sijoitan *Susi ja surupukuinen nainen* -romaania kirjalliseen maisemaan. Lähestyn Rotkon romaania intertekstuaalisesti ja luen sitä tekstien dialogissa ja osana ihmissusimyytin traditioita. Romaanissa nimittäin naispäähenkilön Raakelin aviomies joutuu kohtaamaan vaimonsa persoonallisuuden oudon puolen traagisten tapahtumien jälkeen: vaimo katoaa ja miehen rakastajatar saa surmansa epätavallisella tavalla - ikään kuin hän olisi joutunut suden raatelemaksi. Vaimonsa persoonan kaksinaisesta luonteesta hämmentynyt mies on esittänyt kysymyksen aviopuolisonsa persoonan pimeästä puolesta aikaisemminkin. Aino Kallaksen *Sudenmorsiamessa, hiidenmaalaisessa tarinassa* (1928), Aalo vastaa miehellensä: *"Konsa susi olen, niin suden tekojakin teen"* (Kallas 1928, 84).

Sudenmorsiamen kaksoispersoonallisuuden on feministisestä näkökulmasta tulkittu kuvaavan sitä kaksinaisuutta, jonka naiset kokivat uudessa yhteiskunnallisessa tilanteessa viime vuosisadan alussa. Aino Kallas itse kamppaili arkielämän velvollisuuksien ja luovan työn ristiriidassa. Tämän teeman lisäksi Lea Rojola liittää *Sudenmorsiamen* kysymykseen naisen seksuaalisuudesta. *Sudenmorsiamessa* yhdistyy Kallaksen toisiinsa sitomat taiteilijaproblematiikka ja eroottisuus. (Rojola 1992, 134 - 136.) Luomisen ongelmallisuus on voimakkaasti läsnä myös lapsettomuudestaan kärsivän taiteilijan tarinassa Rotkon romaanissa.

Kallaksen *Sudenmorsian* huokuu Rotkon romaanin *Susi ja surupukuinen*

nainen lävitse. Se on samalla lailla selvästi mutta kuitenkin mykästi läsnä kuin ikivanha myytti ihmissudesta. Romaanissa ei tosin kertaakaan mainita ihmissutta, eikä siinä ole selvää viittausta Kallaksen *Sudenmorsiameen*. Aalon tarina ja ihmissusimyytti ovat Rotkon romaanissa kuitenkin pohjavirtana siitä hetkestä lähtien, jolloin susi juoksee talosta kohti pahojen henkien tyyssijaa. Primitiiviset vietit ja vaistot ajavat Raakelin, kuten myös Aalon, metsään. Molempien susinaisten tarinoiden miljöössä on samaa metsän tummuutta ja usvaa sekä henkien voimaa.

> *--hiljainen varjo kulki pitkin metsiä, jotka kattoivat laajan saaren, kätkivät sisäänsä soita, lampia ja harjuja, väistivät keskelle jäävää asutuksen nauhaa. Paniikki, joka oli ajanut sen liikkeelle, muuttui yhä selvemmin raivoksi ja piiskasi eteenpäin. Tiheikön piirittämän aukean reunalla kulkija viimein pysähtyi.*
>
> *Vanhat ihmiset tiesivät, että paikka oli pahojen henkien tyyssija. Kesällä sieltä nousi aina sakea sumu, ja joka joutui sen valtaan, oli joutunut henkien valtaan. (Rotko 1998, 24.)*

> *Eikä edes hänen viattoman lapsensa vaikerrus häntä pidättää tainnut, sillä hän oli umpikuuro kaikelle muulle paitsi susien kutsulle.*
>
> *Niin hän riisui kengät jalvoistansa, sillä oli jo myöhä, ja maassa vahva yökaste, ja näin hän lähti avojaloin pitkin karjapolkuja suota kohden -- (Kallas 1928, 44.)*

Rotkon romaanin henkilöissä, juonessa ja miljöössä on yhtymäkohtia Kallaksen *Sudenmorsiameen*. *Sudessa ja surupukuisessa naisessa* ei ole mitään yksiselitteisen selvää merkkiä Sudenmorsiamesta, mutta sen maisemassa on siellä täällä - sanoisinko - Aalon jalanjälkiä, muistumia Kallaksen *Sudenmorsiamesta*, joten Kallaksen romaania voisi pitää sen subtekstinä. Rotkon ja Kallaksen romaanien suhde on kuitenkin väljästi intertekstuaalinen, sillä kumpikin soveltaa omiin tarkoituksiinsa samaa myyttiä. Mutta juokseeko surupukuinen nainen vain Aalon, Sudenmorsiamen, jalanjäljissä?

Ihmissusimyytti on saanut Rotkon jälkeen hiljattain uuden toteutuksen Päivi Alasalmen romaanissa *Metsäläiset* (2000). Rotkon *Sutta ja surupukuista naista* voi lukea myös suhteessa sen jälkeen ilmestyneeseen Alasalmen romaaniin, jos tekstien välistä dialogia halutaan lukea Michael Riffaterren ja

Roland Barthesin intertekstuaalisuusteorioiden mukaisesti. Tällöin lukijan liike lukutapahtumassa voi suuntautua sekä menneisyyteen että tulevaisuuteen.

Aion tutkimuksessani tulkita, miten ihmissusimyytti koodautuu Rotkon romaanissa merkitykselliseksi teemaattiseksi ainekseksi ihmismielen jakautuneisuudesta. Lähestyn Rotkon romaania intertekstuaalisesti ja luen sitä tekstien dialogissa, jolloin analysoin temaattisia aineksia, jotka liittyvät ikivanhan ihmissusimyytin toteutukseen. Luen Rotkoa suhteessa Kallakseen ja Alasalmeen, mutta myös Kaipaiseen, koska Rotko näyttää myytin käytössä yhdistävän siihen muitakin myyttisiä aineksia.

Pyrin tutkimuksessani intertekstuaaliseen luentaan, mutta tulkinnassani käytän myös hyväkseni C. G. Jungin myyttiteoriaa, joka auttaa ymmärtämään juuri kaksinaisuuden problematiikkaa. Koska luennassani pyrin kontekstoimaan Rotkon sekä aiempiin teoksiin että sen jälkeiseen romaaniin, on seuraavassa syytä tarkentaa lukutapaani. Rotkon teoksen taustatekstejä ovat ainakin Aino Kallaksen *Sudenmorsian* (1928), Anu Kaipaisen *Surupukuinen nainen* (1971), *Vanhan testamentin* kertomus Raakelista (Moos. 29: 6 - 31, 30: 1 - 24, 35: 16 - 20), Oscar Wilden *Dorian Grayn muotokuva* (1891), Antoinen de Saint-Exupéryn *Pikku Prinssi* (1944), Anton Tšehovin näytelmä *Kolme sisarta* (1900) ja Päivi Alasalmen *Metsäläiset* (2000).

Rotkon romaanissa intertekstuaalisuuden kenttä ei rajoitu pelkästään teksteihin. Suden ja surupukuisen naisen tarinassa ovat mukan Frans Schubertin *Ave Maria* ja Ludvig von Beethovenin *Kohtalosinfonia* sekä Wolfgang Amadeus Mozartin pianokonsertto numero 21. Viimeksi mainittuun liittyy Bo Widerbergin elokuva *Elvira Madigan* (1967).

Jotta Rotkon romaanin Raakel saisi omanlaisensa kasvot ja tarinan, vertaan hänestä naisena ja ihmissutena muodostuvaa kuvaa muihin hänen kaltaisiinsa naisiin: Kallaksen Aaloon, jota Sudenmorsiameksi kutsutaan, *Vanhan testamentin* lapsettomaan Raakeliin, Kaipaisen salaperäisesti katoavaan ja

ilmestyvään surupukuiseen naiseen ja Alasalmen *Metsäläisten* Lydiaan ja Sallaan. Rotkon kertomuksessa on toisetkin suden kasvot. Sudenkasvoinen nainen maalaa romaanissa oman muotokuvansa. Käytän analyysissäni ja tulkinnassani mise abyme –termiä, sillä salaperäinen maalaus toistaa Raakelin tarinan.

2. INTERTEKSTUAALISUUS - TEKSTIEN DIALOGIA

- Runothan ovat paljolti yhteistä tavaraa.
- Yhtään sanaa on tuskin koskaan uutta. Ne ovat vain toisessa järjestyksessä.
Anu Kaipainen, Surupukuinen nainen (1971)

2.1 Dialogisesta sanasta tekstien dialogiin

Teoriat intertekstuaalisuudesta purkavat käsitystä tekstistä yhtenäisenä ja itseriittoisena yksikkönä (Malmio 1996, 29). Intertekstuaalinen tarkastelutapa liittyy tekstuaaliseen kirjallisuuskäsitykseen, jonka mukaan teksti rakentuu aikaisempien tekstien varaan (Elovaara 1995, 209). Tekstin avaaminen toisiin teksteihin pohjautuu ajatukseen, että merkitsevyys on ilmaistavissa vain suhteena: teksti selittyy vain suhteessa toisiin teksteihin. Intertekstuaalisen lähestymistavan taustalla vaikuttaa semioottinen näkemys kielestä, jossa kielellisen yksikön merkitys muodostuu sen suhteesta merkitsevien yksiköiden järjestelmään. Kielen merkeillä on merkitys vain suhteessa järjestelmän toisiin merkkeihin. (Lyytikäinen 1995b, 18.)

Intertekstuaalisuuden keskeinen ajatus on, ettei mikään teksti voi olla olemassa suljettuna kenttänä ja tekstit saavat merkityksensä yhdessä toisten tekstien kanssa. Tekstin kirjoittaja on aina lukija ennen kuin on kirjoittaja. Luettujen tekstien vaikutus näkyy teksteissä menneen läsnäolona, traditiona. Teksti on osana tekstien dialogia, jossa se voi saada merkityksiä myös tulevilta teksteiltä. Tekstien merkitykset ovat aina tulkittavissa uudelleen, sillä ne aktualisoituvat lukijan kautta. Lukija lukee tekstiä aikaisemmin lukemansa kautta samoin kuin kirjoittaja kirjoittaa tekstinsä jo lukemansa lävitse. Intertekstuaalisuus rakentuu tekstiin siis kahdella tavalla. (Worton & Still 1995, 1 – 2.)

Kirjailijan intentio ei ole vaikutustutkimuksen tavoin intertekstuaalisissa tutkimuksissa kiinnostuksen kohteena. Pyrkimyksenä ei ole selvittää, onko laina

tehty tiedostamatta vai tiedostaen, vaan lähtökohtana on lukijan tekemä havainto tekstissä läsnä olevasta toisesta tekstistä tai toisista teksteistä. Ensisijaisena tehtävänä ei ole omaperäisyyden todistelu, koska hyväksytään aiemman kirjallisuuden olevan uuden kirjallisuuden raaka-ainetta. Kiinnostuksen kohteena on sen sijaan se, kuinka tekstit muodostavat yhdessä uusia merkityksiä. (Miller 1985, 26 - 27.)

Lukijalla, kirjoittajalla ja tekstillä on erilaisia painoarvoja intertekstuaalisuuden teorioissa[1], joissa intertekstuaalisuuden kenttää määritellään äärettömästä tilasta tekstien rajoitettuun dialogiin jo kirjoitetun kanssa. Tässä tutkimuksessa intertekstuaalisuudella tarkoitetaan tekstien välistä yhteyttä, joka perustuu Bahtinin dialogisen sanan käsitteeseen.

Lähtökohta kaikissa Bahtinin tutkimuksissa on kommunikatiivinen. Ihmisten välisen vuorovaikutuksen tärkein ilmaisumuoto on sana, joka on Bahtinille kaiken alussa. Sanan ja ideologian suhteeseen kulminoituu koko Bahtinin tuotanto, sillä kaikki merkitykset ja arvot tulevat ideologiseksi todellisuudeksi vasta saadessaan muodon. Tähän tulemisen tilassa olevaan sanaan liittyy kiinteästi Bahtinin käsitys kielestä dynaamisena, jatkuvasti uutta luovana ja muuttuvana prosessina, jossa vallitsee dialektinen suhde sanojen ja niiden lukemattomien erilaisten kontekstien välillä. Yhtäkään sanaa ei voi ymmärtää sinänsä, vaan se on asetettava käyttötilanteeseen, lingvistiseen, historialliseen ja yleiseen kulttuuritaustaan. Sana merkitys ei siis ole koskaan yksi, vaan merkityksiä on yhtä monta kuin on mahdollisia käyttötilanteita ja konteksteja. (Pesonen 1991, 32 -33.)

Käyttötilanne määrää merkityksen dialogiselle sanalle, joka on vailla kiinteää merkitystä. Jokainen sana on vastaus jonkun toisen käyttämään sanaan, ja sanan merkitys muuttuu koko ajan, koska siihen kietoutuu kaiken aikaa uusia merkityksiä. Monimerkityksellinen dialoginen sana on Bahtinille tärkein sana, sillä vain dialogisten sanojen ja niiden välisten suhteiden ymmärtäminen voi

[1] Joudun valitettavasti turvautumaan toisen käden lähteisiin intertekstuaalisuusteorioita esitellessäni, koska käsittelen useaa eri teoriaa ja esimerkiksi Genetteä on saatavilla tutkimukseni kannalta keskeisistä teorioista vain ranskaksi.

olla lähtökohtana sanoista ja niiden välisistä suhteista rakentuvan sanataideteoksen ideologian ymmärtämiselle. Kaikki todellinen ymmärtäminen on Bahtinille luonteeltaan dialogista. Kaksiääninen dialoginen sana on kirjallisuuden lajin ja lajimuistin ominaisuus. (Pesonen 1991, 33 - 34, 43.) Laji elää nykyisyydessä muistaen menneisyytensä. Se on aina samanaikaisesti uusi ja vanha ja alati uudistuva. Genre edustaa kirjallisuuden kehitysprosessissa luovaa muistia. (Bahtin 1991, 157 - 158.) Tällöin traditiosta ainekset ammentava ja niitä alati uudistava ja dialogiseen suhteeseen asettava teksti on lähtökohta intertekstuaalisille suhteille. (Pesonen 1991, 43.)[2]

Kristeva korostaa Bahtinin dynaamista tekstikäsitystä. Hänen mukaansa Bahtin oli yksi ensimmäisistä, joka korvasi tekstien staattisen paloittelemisen mallilla, jossa kirjallinen rakenne ei ole, vaan jossa se kehkeytyy suhteessa toiseen rakenteeseen. Tällainen dynaaminen tekstikäsitys on mahdollinen vain, jos "kirjallista sanaa" ei pidetä kiinteää merkitystä omaavana, vaan tekstuaalisten pintojen risteyskohtana, useiden kirjoitusten dialogina. Tähän dialogiin osallistuvat kirjailija, lukija ja nykyinen tai mennyt kulttuurikonteksti. Vuoropuhelun kolme elementtiä: kirjoittava subjekti, vastaanottaja ja ulkopuoliset tekstit ovat Kristevalle tekstuaalisen tilan kolme ulottuvuutta. Tekstissä sana kuuluu samanaikaisesti sekä tekstin kirjoittajalle että sen vastaanottajalle ja suuntautuu kohti edeltävää tai samanaikaista kirjallista perinnettä. Sanan status määrittyy näin horisontaalisesti ja vertikaalisesti. (Kristeva 1993, 22 - 23.)[3] On luovuttava ajatuksesta, että teksti

---

[2] Intertekstuaalisuuden lähtökohtana voidaan nähdä myös dialogiselle sanalle rinnakkainen vieras sana, jolla fiktion maailma koko ajan operoi. Bahtinin mukaan vieras sana ilmenee kaikessa kielellisessä toiminnassa, sillä kaikessa ilmaisussamme olemme enemmän tekemisissä muiden sanojen kuin omien sanojemme kanssa. Viittaamme vieraisiin sanoihin jatkuvasti, tai ne vaikuttavat muistissamme kaikkeen siihen, mitä ilmaisemme. Vieraan sanan käyttö perustuu epäviralliseen tajuntaan, joka vastaa Bahtinilla psykoanalyytikko Sigmund Freudin tiedostamatonta. (Pesonen 1991, 34.)

[3] Kristevan esittämä kirjoitus-luentatilanne on Keskisen mielestä mahdollista jäsentää toisella tavalla. Hän pohtiikin, miksi prosessiluonteinen kirjoitus-luenta pysähtyisi kirjoittamisen ajankohtaan. Saman kysymyksen ja myös käytännöllisen vastauksen siihen sisältää Keskisen mukaan dialogisen sanan horisontaalisuus, koska määritelmänsä mukaisesti tekstin vastaanottaja on aina myöhempään aikaan kuuluva kuin kirjoittava subjekti. Tästä seuraa, että dialogisuuden periaate murtautuu menneestä ja samanaikaisesta tulevaan. Teksti ei voi koskaan pidättää intertekstuaalisten vaikutustensa varastoa tiettyyn aikarajaan, sillä se väistämättä antautuu paitsi tuleville lukijoille myös tuleville teksteille. (Keskinen 1996, 32.)

olisi jotain valmiiksi saatettua. Tekijän, lukijan ja tekstin välille syntyvässä vuorovaikutuksessa jokainen osaltaan rakentaa toistaan tekstien mittaamattomassa avaruudessa. (Leraillez 1995, 102.)

Kristeva liittää oman paragrammatismi-käsitteensä Bahtinin dialogismiin. Paragrammatismin Kristeva kiteyttää kolmeksi teesiksi. Ensimmäisen teesin mukaan poeettisen kielen merkitysmaailma ei kohtaa missään rajaansa. Toisen teesin mukaan teksti on olemukseltaan kaksinainen, kirjoitusta ja edeltävien tekstien luentaa. Kolmas teesi ilmaisee tekstin olevan yhteyksien verkosto. Teksti on Kristevalle tulemisen tapahtuma, rajaton tila ja keskenään erilaisten elementtien yhteen punoutumisen prosessi. Kristeva yrittää paragrammatismi-teoriallaan tavoittaa sen, kuinka poeettinen kieli kaksin- tai moninkertaistuu, kuinka teksti avautuu pinnasta tilaan, jossa risteilee yhteyksien ja sisäisten suhteiden verkosto. (Stewen 1991, 129 - 130, 144.)[4]

Kristevan tavoin Roland Barthes kohtaa tekstin moniäänisenä ja dynaamisena. Barthes astuu rohkeasti lukijana rajoittamattomaan leikkiin tekstien kanssa. Intertekstuaalisuutta ei pidä rajoittaa Barthesin mielestä paikannettaviin sitaatteihin, sillä interteksti on yleinen kenttä anonyymeille lauseille, joiden alkuperä on harvoin paikannettavissa, ja ilman lainausmerkkejä esitetyille tiedostamattomille tai automaattisille lainauksille (Barthes 1993, 181). Intertekstuaalisuus on äänitorvi kulttuurin tekstien anonyymeille äänille, koska yksittäinen teksti muodostuu kudoksen tavoin kulttuurin eri alueilta tulevista alkuperältään epävarmoista sitaateista ja lainauksista. Diskurssien kohtaaminen ja dialogi tapahtuu lukijassa, ja hänestä tulee näin merkityksen muodostuksen aktiivinen osaanottaja. Barthes korostaa lukijan olevan merkkien passiivisen kuluttajan sijaan aktiivinen merkityksen tuottaja.

[4] Kristevan mielestä kaikki modernit tekstit sulauttavat itseensä toisia tekstejä niitä muuntamalla. Kristeva jakaa edellytettyjen tekstien muunnokset, transformaatiot, kolmeen ryhmään. Vastakkaisuuteen perustuvassa transformaatiossa teksti omaksuu toisen tekstin kääntämällä sen fragmentin vastakohdakseen. Permutaatioon perustuvassa transformaatiossa teksti vaihtaa toisen tekstin merkkijärjestelmän osien paikkaa. Kolmas ryhmä muodostuu epämääräisistä transformaatiosta, jotka ovat piilotekstin merkkejä ilmitekstissä, torjutun materiaaliin purkautumia. Epämääräisten transformaatioiden tavoin ilmitekstissä toimivat myös esimerkiksi nimet ja suorat lainaukset, joiden lähdettä ei mainita. Ne avaavat tekstin pinnan piilotekstin äärettömään tilaan. (Stewen 1991, 133 -135.)

Lukeminen on merkityksenmuodostustyötä, joka ei sulkeudu yhden merkityksen ympärille. (Veivo, 1995, 64 - 66.)

2.2 Lukija tekstin ohjaksiin

Laajimmillaan intertekstuaalisuuden käsite viittaa universaaliseen ilmiöön, jossa jokainen teksti toimii osana laajempaa diskurssia, johon kaikki olemassa olevat ja tulevat tekstit osallistuvat. Tällöin tekstillä ei ole koskaan pysyvää merkitystä, vaan se on aina nähtävä suhteessa muihin teksteihin osana alati muuttuvaa diskursiivista kokonaisuutta ja yksittäisen tekstin intertekstuaaliset suhteet ovat täysin riippumattomia kirjoittajan aikeista. (Parry 1998, 83.) Kuitenkin ajatus siitä, että jokainen teksti viittaa toiseen tekstiin, joka puolestaan viittaa toiseen tekstiin, johtaa vaikeuksiin konkreettiseen tekstianalyysiin ryhdyttyessä. Intertekstuaalisuutta tekstianalyysin työkaluna ovat kehitelleet muun muassa Michael Riffaterre, Kiril Taranovski ja Gérard Genette. Taranovskin ja Genetten käsityksissä intertekstuaalisuudesta kysymys on tekstin suhteesta sitä edeltäviin teksteihin. Riffaterren määritelmä intertekstuaalisuudesta korostaa lukijan valtaa eikä intertekstuaalisuus aina rajoitu tekstiä edeltäviin teksteihin. (Makkonen 1991a, 22.)

Riffaterre erottaa toisistaan rajoittamattoman, lukijan valtaa korostavan aleatorisen eli satunnaisen intertekstuaalisuuden ja obligatorisen intertekstuaalisuuden, johon liittyy useita intertekstin valintaan liittyviä rajoituksia. Satunnaisessa intertekstuaalisuudessa lukija voi luoda yhteyden tekstin ja minkä tahansa toisen tekstin välille yksilöllisistä lähtökohdistaan käsin. Tässä lukijakeskeisessä näkemyksessä intertekstuaalisuudesta on yhtymäkohtia Barthesin ajatuksiin intertekstuaalisuudesta, jossa kaikki tekstit ovat intertekstuaalisia ja lukija, kuten myös tekstin tekijä, on osana tekstien verkkoa. Barthesin mukaan kukin lähestyy tekstiä omista lähtökohdistaan. Tekstiä lähestyvä "minä" ei ole tekstiä edeltävä subjekti, vaan loputtomien tekstien ja koodien moninaisuus. Obligatorisessa intertekstuaalisuudessa lukijalla ei ole Riffaterren mukaan mahdollisuutta luoda yhteyksiä tekstien

välille mielivaltaisesti, vaan teksti ohjaa lukijaa löytämään tekstien välisiä yhteyksiä.. Tällöin tarve löytää interteksti syntyy siinä vaiheessa, kun lukija kohtaa tulkinnallisen ongelman. (Makkonen 1991a, 19, 23 - 24.)

Riffaterren obligatorinen intertekstuaalisuus on lähellä Taranovskin käsitystä intertekstuaalisuudesta, jossa subtekstin käsite on keskeinen. Taranovski nimittää subteksteiksi tekstin elementeille semanttisen motivaation antavia tekstejä. Subtekstin käsite liittyy myös Taranovskilla kiinteästi tulkintaan. Se on analyysin väline, jonka avulla pyritään ratkaisemaan tekstien sisältämiä hermeneuttisia ongelmia. Taranovskin subtekstianalyysi on myös lukemisen strategia, joka sopii erityisen hyvin moderniin lyriikkaan, mutta jota voidaan yhtälailla käyttää yleisempänä tulkinnan mallina. Taranovskin metodia teksteihin sovellettaessa Pekka Tammen mukaan helposti unohtuu, että vaikka tekstin elementti saa motivaationsa suhteessa toisiin teksteihin, paradigmaattiseen tasoon, lukija pyrkii antamaan sille tehtävän myös tekstin syntagmassa. (Tammi 1991, 61 - 64.)

Subtekstejä etsittäessä tulkinnan kannalta relevantit tekstit on pidettävä erillään muista teksteistä. Taranovskin mukaan relevantteja tekstejä ovat sellaiset tekstit, jotka tukevat tai paljastavat myöhemmän tekstin runollista sanomaa tai joita kirjoittaja käsittelee poleemisesti. Tekstin ja sen takaa paljastuvan subtekstin on aktivoiduttava lukukokemuksessa samanaikaisesti. Taranovski sulkee pois tekstien retrospektiivisen vaikutussuhteen, jossa myös myöhempien tekstien avulla voidaan motivoida aikaisempien tekstien merkityksiä. Subtekstiksi voidaan Taranovskin mukaan hyväksyä vain jo olemassa oleva teksti, joka tulee esiin uudessa tekstissä. (Tammi 1991, 66, 74.

Genette jakaa tekstien välisten suhteiden koko alueen, transtekstuaalisuuden, viiteen suhdetyyppiin: inter-, meta-, arkki-, para-, hypertekstuaalisuuteen. Tutkielmassani Genetten käsitteistä intertekstuaalisuus, arkkitekstuaalisuus ja hypertekstuaalisuus ovat keskeisiä. Genetten intertekstuaalisuudessa on kysymys rajoitetusta, paikallisesta kahden tai useamman tekstin rinnakkaisesta läsnäolosta tekstissä. Paikallinen intertekstuaalisuus ilmenee

sitaatteina, viittauksina ja plagiaatteina. Arkkitekstuaalisuutta ilmentävät tekstissä kaikki ne tekstin piirteet, jotka edustavat yleisiä, useille teksteille yhteisiä tyyppiominaisuuksia. Arkkitekstuaalisuudessa on kysymys laji- ja kerrontamallien sekä vastaavien abstraktioiden kautta syntyvistä suhteista, jotka eivät rajoitu tekstien historiallisiin suhteisiin eli vaikutussuhteisiin. (Lyytikäinen 1991 145 - 147.)

Genetten hypertekstuaalisuudessa on kyse transformaatiosuhteista kahden tekstin välillä. Hypertekstuaalisuudessa tarkasteltava teksti, hyperteksti, nähdään muunnoksena, transformaationa, jostakin edeltävästä tekstistä, hypotekstistä. Hypertekstuaalisuus eroaa meta-[5] ja intertekstuaalisuudesta, koska se ei kommentoi hypotekstiään vaan rakentuu sitä muunnellen sen varaan ja on kokonaisuudessa muunnos toisesta tekstistä. (Lyytikäinen 1991, 155.) Genetten hypoteksti ja hyperteksti perustuvat samalle spatiotemporaaliselle oletukselle kuin Taranovskin subteksti, joka on alkuperäinen alusta, jolla toinen teksti lepää ja jonka merkitysvarantoja se hyödyntää (Keskinen 1996, 35).

Genetten mukaan hyperteksti tulkitsee hypotekstiä, käyttää sitä omiin tarkoitusperiinsä ja määrittää itse suhteensa hypotekstiinsä. Hypertekstin ja hypotekstin välinen suhde on kuitenkin vuorovaikutteinen, myös hypoteksti saa uusia merkityksiä hypertekstiensä kautta. Jotta hypertekstuaalisuudesta olisi kysymys, on hypotekstin vaikutuksen oltava laaja-alaista. Lisäksi hypertekstin tai jonkin sen parateksteistä[6] on ilmoitettava kiistattomalla tavalla tekstin hypertekstuaalinen luonne niin, että kysymys ei ole lukijan tulkinnan

[5] Metatekstuaalisuudessa tekstin suhde toiseen tekstiin on kommentoiva, myöhempi teksti puhuu aiemmasta tekstistä (Lyytikäinen 1991, 146).

[6] Genetten paratekstuaalisuudessa on kysymys tekstin ymmärtämistä säätelevistä aputeksteistä, parateksteistä. Löyhästi tekstiin liittyviä paratekstejä ovat muun muassa kirjailijan luonnokset, kirjeet ja teosta koskevat kirjoitukset. Ne ovat parateksteinä relevantteja silloin, kun ne valaisevat teosta ja sen merkitystä. Kiinteästi tekstiin liittyviä paratekstejä ovat otsikot, omistuskirjoitukset, mottolauseet, esipuheet ja johdannot. Genette kiinnittää huomiota kiinteästi tekstiin liittyvien paratekstien yhteydessä myös kustannusteknisiin kysymyksiin, jotka vaikuttavat tekstin ilmiasuun ja sitä kautta myös tekstin vastaanottoon. Lyytikäinen mainitsee paratekstien yhdeksi mahdolliseksi tehtäväksi tekstin hypertekstuaalisen luonteen paljastamisen, esimerkiksi otsikko voi viitata tekstin rakentuvan toisen tekstin varaan. (Lyytikäinen 1991, 148, 155.)

varaan pystytetystä olettamuksesta. Hypertekstuaalisuuden tulee olla osa tekstiin koodattua merkitystä. (Lyytikäinen 1991, 155 - 157.)

Tekstien välisten suhteiden havaitseminen asettaa lukijalle monenlaisia vaatimuksia. Strukturalismin jälkeisessä kirjallisuudentutkimuksessa on usein keskitytty sen väitteen toistamiseen, että lukija on vapaa kytkemään lukemansa tekstin mihin tahansa toisiin teksteihin. Tammi ei pidä tätä käsitystä ongelmattomana. Hänen mielestään kiinnostava kysymys liittyy siihen rooliin, jonka tekstiin kytkeytyvät suhteet toisiin teksteihin antavat lukijalle. Ongelma liittyy kysymykseen tekstiin koodatusta lukijasta, sillä subtekstin tulkinta edellyttää aina määrätynlaista kulttuurista valmiutta, jonka joudumme tekstin antamista ohjeista opettelemaan. (Tammi 1991, 92.) Petri Pietiläinen kuvaa tilannetta kirjoittajan peliksi lukijan kanssa, jossa lukijan on osattava lukea osoitetut intertekstuaaliset viitteet mielekkäällä tavalla. Teoriassa lukijan ja tekstin intertekstuaalisuudelle annetaan oma painoarvo, käytännössä lukijan ei anneta leikitellä vapaasti omalla intertekstuaalisuudellaan ja assosiaatioillaan. (Pietiläinen 1998, 129.)

Pro gradu –tutkielmassani lukija, joka on vastuussa tekstiyhteyksien löytämisestä, on tekstien välisen dialogin keskus. Lähtökohtani tutkimuksessani on Bahtinin dialoginen sana, joka kirjallisuuden ja lajimuistin ominaisuus. Kristevalaisittain pidän tekstiä useiden tekstien dialogina, johon osallistuvat kirjailija, lukija ja kulttuurikonteksti. En astu Barthesin tavoin lukijan rajoittamattomaan leikkiin tekstien kanssa, vaikka intertekstuaalisuus ei rajoitukaan työssäni Rotkon *Sutta ja surupukuista naista* edeltäviin teksteihin.

Riffaterren lukijan valtaa korostavan aleatorisen intertekstuaalisuuden suomin vapauksin luon yhteyden Rotkon romaanin ja sitä kaksi vuotta myöhemmin ilmestyneen Alasalmen *Metsäläisten* välille. Luen *Sutta ja surupukuista naista* suhteessa Alasalmen romaaniin luvussa 3.2.4 Sudenmorsiamen sukua. Rotkon ja Alasalmen romaaneja yhdistää ihmissusimyytti ja Kallaksen

Sudenmorsian.

> *Metsäläiset* on tumma ja uhkaava balladi, josta puuttuu balladeille tyypillinen esteettisyys. -- Lydiassa Päivi Alasalmi on herättänyt henkiin ihmissusi-tarinat, mutta myös Aino Kallaksen *Sudenmorsiamen*, jossa kuului suden kutsu: Aalo, Aalo, piikaseni Aalo, tuletko sutena suolle. *Metsäläisissä* Salla kuulee kutsun tuhoisin seurauksin. (Tuominen 2000.)

Kallaksen *Sudenmorsian* ja ihmissusimyytti ovat keskeisiä analysoidessani ja tulkitessani Rotkon romaania tekstien dialogissa. En esitä *Sudenmorsiamesta* tutkimuksessani uutta tulkintaa, vaan luen *Sutta ja surupukuista naista* suhteessa sen tulkintoihin. Kallaksen, Rotkon ja Alasalmen romaanit ovat dialogissa temaattisesti. Luvuissa 3.1.2 Ihmissusi - ikivanha tarina-aihe, 3.2.3 Susinainen ja 3.2.4 Sudenmorsiamen sukua luetaan auki suhde myytin tematiikkaan. Tällöin harjoitetaan sellaista toimintaa, mitä Genette kutsuu hypertekstuaalisuudeksi.

Suden ja surupukuisen naisen dialogi ei rajoitu *Sudenmorsiamen* ja *Metsäläisten* kanssa käytävään vuoropuheluun. Raakel on muutakin kuin sudeksi muuttuva nainen, vaikka lukijana hänestä hahmottelemassani muotokuvassa suden ääriviivat ovatkin vahvimmin vedetyt. Hyljesaaren Raakelin tarinassa esiintyy nimiä, jotka tuovat siihen mukanaan toisia kertomuksia. Kristevalaisittain nämä nimet: Raakel ja surupukuinen nainen, Pikku Prinssi ja Tšehov ovat kuin piilotekstin merkkejä ilmitekstissä ja avaavat tekstin piilotekstin äärettömään tilaan.

Nämä toisiin teksteihin viittaavat nimet luetaan auki luvuissa 3.2.1 *Raamatun* Raakel, 3.2.2 Surupukuinen nainen ja 3.3.2 Ikkuna Raakelin maailmaan. Rotkon romaanin alluusioiden kautta syntyvää suhdetta Wilden *Dorian Grayn muotokuvaan* ja mise en abyme -rakennetta käsitellään luvussa 3.3.1 Toiset sudenkasvot. Rotkon tapauksessa selvien viittausten ja alluusioiden lisäksi on havaittavissa epämääräisempi yhteys, nimittäin sellainen, mitä Genette kutsuu arkkiteksuaalisuudeksi. Rotko on määritellyt teoksensa romaaniksi, mutta sen alaotsakkeena voisi olla myös balladi, niin kuin Kallaksen Sudenmorsiamen näytelmäversio (1937) on määritelty. Käsittelen balladia luvussa 2.3 Rotkon romaani balladina ja balladinaisia luvussa 3.2.2 Surupukuinen nainen.

2.3 Rotkon romaani balladina

2.3.1 Genre tekstien dialogissa

Genre määritellään perheyhtäläisyydeksi. Samalla tavalla kuin samankaltaisuus on perheen perustana, tekstien yhtäläisyydet yhdistävät niitä genreiksi. Kirjallisuudessa yhtäläisyyksien perusta on kirjallisuuden traditiot. Genre perheyhtäläisyydeksi määriteltynä sallii laajan variaation. (Fowler 1997, 42 - 43.)

Epiikka, lyriikka, draama ja niiden alalajit, kuten eepos, sonetti ja tragedia, ovat osana säilyttävää ja uudistavaa vuoropuhelua. Kirjallisuus on aina aikaisemman kirjallisuuden uudelleen kirjoitusta, kommentti vallassa olevien konventioiden puolesta tai niitä vastaan (Makkonen 1997b, 161). Kirjallisuuden historiallinen oleminen on elämistä menneen läsnäolon kanssa. Kaikki mennyt, mutta kulttuurin muistissa säilynyt, on osa kirjallista kenttää, jolla uusi kirjallisuus syntyy. Kaikki mennyt voidaan ymmärtää myös horisontiksi, jossa kirjallisuutta luetaan. Kirjallisuudessa historia ei ole samassa mielessä mennyttä kuin esimerkiksi poliittisessa historiassa ja tieteen historiassa. Kirjallisuuden konventiot ovat läsnä olevaa historiaa. Lajien historiassa dialogin toisena osapuolena on lajimalli, jostakin alkumuodosta abstrahoitu malli, arkkiteksti, jonka kanssa myöhemmät tekstit käyvät dialogiin. Lajimalli on historiallisesti ajatellen jo itsessään luenta, jota uusi lajiin kytkeytyvä teksti ilmentää ja muuttaa. (Lyytikäinen 1995a, 19 – 21.)

Lajien muuttuminen ei ole rappeutumista, vaan prosessi, jossa vaikuttavat niin uudistavat kuin säilyttävätkin voimat. Uudistavan ja säilyttävän voiman ristiriita luo hedelmällisen kasvualustan innovaatioille. (Grünthal 1995, 157.) Genre muodostuu konventioista. Lajit ovat kirjallisuuden käyttöainetta, jota tekstit soveltavat ja muokkaavat. Tärkeintä on juuri muuntelevuuden prosessi, ei se mistä jokin laji alkaa ja mihin päättyy. (Grünthal 1997, 29.)

Genreä ei pidetä enää ideaalimallina, johon tulisi pyrkiä. Genre on vain

kimppu rakenteita, joita aikaisemmat kirjailijat ovat käyttäneet ja joiden kautta keskustelu heidän teostensa kanssa on tekijälle mahdollinen ja lukijalle ymmärrettävä. Nämä rakenteet ovat paitsi muodollisia myös arvojen, asenteiden ja inhimillisten kokemusten ilmaisumalleja, joiden muuntelulla on muukin kuin formaalisen variaation piristävä merkitys. Esimerkiksi sonetti on muutakin kuin tietty säekaava. Se on myös tapa käsitellä ihanteellisen rakkauden mahdollisuutta. Genre on kulttuuriperintöä, inhimillistä ja esteettistä jatkuvuutta. Se ei ole pelkästään kirjallisen viestinnän toimivuuden vaatima toiston koodisto. (Tenhunen 1989, 98 – 99.)

Balladi on oiva esimerkki genrestä, joka ei ole paikalleen muuttumattomaksi kivettynyt lajimalli. Kertova, rakkautta ja kuolemaa käsittelevä runo, johon liittyy usein kolmiodraaman kuvio, on vanha kansanperinteen ja kirjallisuuden laji (Grünthal 1997, 10, 14). Balladilla on lajina ja terminä pitkä historia. Balladi-termiä kertovaa kansanlaulua tarkoittavassa merkityksessä alettiin käyttää Englannissa 1700-luvulla, mutta balladiperinteellä on juuret keskiajalla. Balladi-termi juontuu latinan tanssia-verbistä 'ballare', ja sen provencelaista muotoa 'ballada' käytettiin tanssilaulun merkityksessä varhaiskeskiajalla. Italian kielessä 'ballata'-sanalla puolestaan tarkoitettiin lyyristä loppusoinnullista säkeistöä, ja ranskan kielessä 'ballade' tarkoitti erityistä loppusoinnullista ja kertosäkeellistä säemuotoa 1300- ja 1400-luvuilla. Termi omaksuttiin myös Englantiin, jossa sillä aluksi tarkoitettiin poliittissisältöisiä ja satiirisia lauluja. (Asplund 1994, 14 – 15.)

Nykyään balladi on vakiintunut folkloristiseen terminologiaan kertovana, suullisesti periytyneenä kansanlauluna, jonka juonen dramaattiset tapahtumat kerrotaan lajille tyypillisellä tavalla. Balladeille on tavanomaista, että kaikesta kerrotaan objektiivisesti, toteavasti ottamatta kantaa. Uutta luovaa suullista balladitraditiota ei varsinaisesti enää ole suurimmassa osassa läntistä Eurooppaa. Elävä balladiperinne kuului muun kansanlauluperinteen kanssa olennaisesti kirjoituksettoman kulttuurin kaudelle. (Asplund 1994, 13, 21, 26.) Balladilaji ei ole kuitenkaan kuollut, sillä se elää kaunokirjallisena balladeina, joiden alku on suullisen perinteen kansanballadeissa. Grünthal pitää

balladilajia genreteorian kannalta kiinnostavana, koska pitkästä traditiostaan huolimatta se on yhä uusiutuva laji, jossa havainnollistuu perinteen ja innovaation jatkuva dialogi (Grünthal 1995, 158).

Kaunokirjallinen balladilaji syntyi sellaisena kuin me sen nyt tunnemme romantiikan aikana. Balladi osoittautui toimivaksi lajiksi romantiikan käyttöön ilmentämään sen filosofis-esteettisiä lähtökohtia. Balladit sopivat hyvin romantiikan diskurssiin, joka korosti tunteiden valtaa järjen yli ja suuntautui menneisyyteen. Balladien maailmaan sopivat myös romantiikan uudelleen elvyttämät eri todellisuuksien ja olomuotojen välitilojen henget, jotka olivat yksi keino antaa muoto tuonpuoleiselle todellisuudelle. (Asplund 1994, 18.)

Romantiikan jälkeenkin balladi on säilynyt elävänä lajina, joka on mukautunut aina ajan vaateisiin. Balladissa on kansanlaulun voima jäljellä. Siinä on tuttu tarina, samat tunteet ja tumma tunnelma, vaikka tarina olisi joka kerta uusi. Traditionsa ja historiansa peilistä kurkistelevalla balladilla on moninaiset kasvot, sillä peilistä näkyy eri kulttuuripiirien vanhat kansanballadit, romantiikan ajan balladivyöryn ja 1900-luvun vikuroivatkin balladirunot (Grünthal, 1995, 157).

Balladi on muuttunut ja pysynyt hengissä sekä sisäisistä ja ulkoisista syistä. Balladi-nimitystä voidaan käyttää sellaisistakin teksteistä, joiden tuntomerkkejä eivät ole esimerkiksi riimi, määrämittaisen säkeistön ja kertauman vuorottelu, stereotyyppisten kliseiden ja formuloiden runsaus ja dialogivaltaisuus. Balladi-nimityksellä runouden ulkopuolella tarkoitetaan useimmiten kohtalokkaasta tapauksesta kertovaa teosta. (Sala 1979, 151.)

2.3.2 Balladi sudesta ja surupuisesta naisesta

Eräänä yönä susi juoksee Raakel Rantajuolan ja Antti Koivulan talosta metsään. Aamulla Hyljesaaren kyläläiset kauhistelevat opettaja Mervi

Lappalaisen, Antin salaisen rakastajattaren, raakaa surmaa. Susi on raadellut nuoren naisen kuoliaaksi. Taiteilija Raakel Rantajuola on lähtenyt kotoaan yön aikana viestiä jättämättä. Antti pelkää vaimonsa riistäneen itseltään hengen, sillä hän oli kertonut illalla vaimolleen toisen naisen odottavan hänelle lasta. Antti epäilee vaimonsa olevan syyllinen Mervin kuolemaan. Hän kysyy itseltään, kuinka hyvin oikeastaan tuntee omaa elämäntoveriaan. Oliko Raakelin outo puoli, jonka Antti oli joskus nähnyt suden ilmeenä vaimonsa kasvoilla, saanut kokonaan Raakelin valtaansa? Vastauksen Antti saa Raakelin viimeisestä maalauksesta, taiteilijan sielun paljastavasta omakuvasta.

Tuula Rotkon romaani *Susi ja surupukuinen nainen* on balladi, jolla lyriikan ulkopuolella tarkoitetaan kohtalokkaasta tapahtumasta kertovaa teosta. Rotkon romaania voi Aino Kallaksen *Sudenmorsiamen* tavoin nimittää proosaballadiksi, vaikka sitä ei alaotsakkeena romaanissa mainitakaan. Surupukuisen naisen ja suden tarinan balladille tunnusomainen kohtalokas tunnelma syntyy useista balladeille tyypillisistä piirteistä, kuten jylhästä miljööstä, enteistä, väkevästä rakkaudesta ja intohimosta, traagisista tapahtumista ja tuonpuoleisen todellisuuden voimakkaasta läsnäolosta romaanissa. Balladi on arkkiteksti, jonka kanssa Rotkon romaani on dialogissa ja joka ohjaa sen lukemista.

Rotkon kohtalokas kertomus on myös kerrottu balladeille tyypilliseen tapaan. Balladin ytimenä on kertovuus. Se kertoo tapahtuman tai tapahtumasarjan, jolla on juoni. Balladissa on usein klassisen kertomuskaavan mukaisesti alku, keskikohta ja loppuratkaisu. Balladille luonteenomaista on kolmiluvun toistuminen kertomusrakenteen lisäksi myös esimerkiksi henkilöluvussa. (Grünthal 1997, 25.) Rotkon romaani noudattaa balladeille tyypillistä kolmiosaista kertomusrakennetta. Romaanissa on itse tarinan lisäksi kaikkitietävän kertojan kertomat Aluksi- ja Jälkisanat-osuus. Kolmiluku toistuu kertomusrakenteen lisäksi balladeille tyypillisesti myös henkilöluvussa, Raakelin, Antin ja Mervin kolmiodraamana. Kukin heistä on kertomuksessa myös kertojana, joten itse tarinaa kerrotaan kolmella äänellä ja

kolmesta näkökulmasta.

Antti:

- Minä en luovu sinusta ikinä, sopersin kaulaan. Krapula ja edessä oleva ero tekivät minusta tahmean. Tiedostin viidentoista vuoden ikäeron.

Hän huokaisi lapsenäänellään.

- Et sinä vaimoasi jätä, kunhan leikit, ja minä hullu suostun. (Rotko 1998, 13.)

Mervi:

Äiti varmaan ottaa nokkiinsa, kun kuulee "näin myöhään" uutisen. - "Onko sinulla ketään poikakaveria siellä?" - "No eipä nyt erikseen. " Ja sitten pam, olin raskaana. Ja vielä toisen miehelle. (Rotko 1998, 29.)

Raakel:

- Yksi tyttö odottaa minulle lasta.

Hän sanoi sen kuin pitkään kuulusteltu rikollinen, joka lopulta oksentaa tunnustuksen. Sellaista tunnustusta en sentään ollut odottanut. Lattia lohkeili alta. (Rotko 1998, 20.)

Kertojaäänet eivät kuitenkaan jää kolmeen, sillä Raakelin persoonallisuus on kolminainen: Raakel, surupukuinen nainen ja susi. Tarinan luvut saavat otsikoikseen aina minäkertojansa nimen: Mervin, Antin ja Raakelin, jonka ääni muuttuu tarinan edetessä surupukuisen naisen ääneksi ja edelleen suden ääneksi. Minäkertojien lisäksi kaikkitietävä kertoja on paikoitellen kertojana läpi tarinan. Kaikkitietävä ja tapahtumia ulkopuolisin silmin tarkasteleva kertoja kertoo välillä Raakelin kolminaista tarinaa, mikä kertoo Raakelin jakautuneesta persoonasta. Raakel tarkastelee itseään ja tekojaan ajoittain ulkopuolisin silmin.

Yksi ainoa asia mielessään varjomainen hahmo kiirehti eteenpäin, yhä reippaammin ja reippaammin, ennen pitkään juoksi kuin hurmassa. Väkisinkin siltä pääsi pieni ulvahdus.

Olinko se todella minä? Raakel Rantajuola, joka oli juuri saanut valmiiksi ihmeellisen maalaukseni? (Rotko 1998, 25.)

Monet ja moninaiset kertojat koettelevat balladeille luonteenomaista objektiivista kerrontaa, jossa asiat kerrotaan toteavasti ja ottamatta kantaa tapahtumiin. Toisaalta kolme minäkertojaa: Raakel, Antti ja Mervi, jotka kertovat omaa tarinaansa, mahdollistavat moniulotteisuuden. Tarinaa ei kerrota vain yhdestä näkökulmasta, jolloin ei ole olemassa myöskään vain yhtä totuutta. Kaikkitietävä tarinan ulkopuolinen kertoja ei ota kantaa Pohjanlahden Hyljesaaren tapahtumiin, vaan jättää lukijan Raakelin, Antin ja

Mervin kertomusten varaan.

Lomittuvia henkilöääniä luotsaavaa kertojaa Liisi Huhtala luonnehtii arkaaisuutta tapailevaksi ja vakuuttelevaksi kertojaksi, joka haluaa lukijoiden uskovan kaiken tapahtuneen juuri niin kuin on kerrottu (Huhtala 1998). Alkusanoissaan kaikkitietävä kertoja kehottaa lukijaa ottamaan selvää, mitä todella tapahtui. Balladimaailmassahan eivät arkimaailman säännöt päde, siellä mahdotonkin on mahdollista.

> *Mitä siis lopulta tapahtui tuolla Pohjanlahden saarella, ei niin kovin kauan sitten? Lukekaa itse, mutta älkää kysykö, miten tämä kaikki on mahdollista. (Rotko 1998, 6.)*

Romaanin traagisten tapahtumien miljöönä on pieni Pohjanlahden saari. Murhenäytelmän tapahtumat keskittyvät Hyljesaarelle Raakelin ja Antin sekä Mervin asuinsijoille ja niiden lähitienoolle. Mervin tavoin Raakel ja Antti asuvat syrjäisellä paikalla. Heidän vanhaa pihapiiriä ympäröi villiintynyt luonto, metsä ja meri. Aavemaista tunnelmaa maisemaan tuo syysmyrskystä joskus erottuva haaksirikkoisten valitus, sillä rannikkovesissä makaa levän peittämiä laivoja lasteineen ja osittain miehistöineenkin. Balladi kertoo tarinaa rakkaudesta, ehdottomasta ja väkevästä intohimosta sekä kuolemasta, joiden varaan koko balladimaailma rakentuu. Voimakas tunnelataus on usein kirjoitettuna ympäröivään maisemaan. (Grünthal 1997, 35.)

Raakelille asuinpaikan ympäröimä metsä ja pimeys merkitsevät turvaa mahdollisen vaaran uhatessa. Raakel nauttii asuinsijansa hiljaisuudesta ja maalauksellisesta maisemasta, joka henkii balladeille tyypillistä kohtalokkuutta.

> *Tarkastelin maisemaa, lähinnä valöörejä, samalla virvoittelin itseäni raikkaassa ilmassa. Kuu oli pyöreä ja pakkasen kirkastama, taivas alkanut jo haaleta. Tuulen kantama lumi kiilteli sinisenä kauas ulapalle, missä tummui ja sulautui taivaan reunaan. Kun käänsi merelle selkänsä, vastassa oli metsä, vielä nyt kuin muuri, sen yläpuolella keltainen kajo. (Rotko 1998, 9.)*

Kuu loistaa kirkkaana kuin jääkimpale myös seuraavana yönä, jolloin Raakelin ja Antin talosta juoksee tumma hahmo metsään ja kuutamoisen korven halki kiirii voimakas ulvonta. Tuona yönä metsän laitamilla eräs

vanhaemäntä herää ja katselee hämmästyneenä ympärilleen. Hän on nähnyt unessaan mustan laivan mustat purjeet pullollaan ja meren niin synkkänä kuin kuvitella saattaa ja kuullut sitten pimeää viiltävän ulvonnan. Tuonpuoleisuudesta balladien ihmiset saavat merkkejä, enteitä, jotka kertovat tulevista tapahtumista (Grünthal 1997, 37). Enteellinen näky kummittelee vuoteessaan makaavan vanhuksen silmissä.

> *Laivan partaalla oli seisonut nuori neitonen. Vaaleat hiukset liehuivat ja harsomainen mekko lepatti aluksen kiitäessä ohi. Vanhaemäntä näki selvästi neidon surullisen ilmeen. Katse oli suunnattu mustaan horisonttiin, jota kohti tuuli puhalsi laivaa.(Rotko 1998, 24.)*

Vanhan naisen näkemä enne ei tiedä hyvää. Postinkantaja löytää aamulla Raakelin miehen rakastajattaren Mervin kotiportaittensa edestä kuolleena. Vaaleahiuksisen Mervin yöpaita ja sen päälle vedetty villatakki ovat riekaleina ja ruumis on raadeltu. Yksi tarina rakkaudesta ja voimakkaasta intohimosta päättyy veriseen surmaan. Rakastajattarensa menettänyt mies pelkää vaimonsa olevan syyllinen Mervin arvoitukselliseen kuolemaan.

> *Raakelissa on rohkeutta ja tahdonvoimaa!*
> *Vain hullulla oli molempia sellaiseen tekoon kuin Mervin surmaaminen. Verijäljet olivat rajoittuneet portaan edustalle kuin tekijä olisi haihtunut ilmaan. Hullulla oli myös neronleimauksia.*
> *Liikkuiko metsän reunassa jotakin? (Rotko 1998, 62.)*

Mervin raaka surma on Antille kosto uskottomuudesta ja Merville aviopuolisoiden erottamisesta. Kun balladimaailmassa kuolema aiheutetaan kostoksi, se on rangaistus. Balladimaailmassa tärkeintä on naisen ja miehen suhde, jossa intohimo voittaa uskonnon ja sosiaalisen elämän normit sekä kuolemanpelon balladimaailman sääntöjen ja moraalikäsitysten mukaan. Rakkauden ja intohimon tähden tehty murhakaan ei kauhistuta balladeissa, sillä uskottomuudesta, oman rakastetun jättämisestä ja rakastavaisten erottamisesta rangaistaan ankarasti. (Grünthal 1997, 35 - 36.)

Antti törmää kummallisiin jälkiin myöhemmin uudestaan. Eräänä yönä Antti kuulee unensa läpi askelia, jotka kiertävät pehmeinä huonetta ja muistuttavat Raakelin askelien aiheuttamaa ääntä tämän kiertäessä sukkasillaan kehää. Aamulla Antti löytää talonsa ympäriltä eläimen jälkiä, joiden arvellaan

kuuluvan sudelle. Jäljet tulevat polkuna sen ikkunan alle, jossa yöllä näkemäänsä varjoa Antti oli säikähtänyt. Ikkunan alta jäljet jatkuvat pihan kautta merelle, mutta kaartavat takaisin. Askeleista muodostuu sydäntä muistuttava kuvio Antin lumihankeen tekemien enkelikuvien ympärille, jotka näkyvät vielä vastasataneen lumen alta.

Sydän enkeleiden ympärillä on kuin rakkauden solmu. Rakkauden solmu on kansanballadeista peräisin oleva kuva, jossa rakastavaisten haudoille kasvavien puiden tai ruusupensaiden oksat solmiutuvat yhteen (Grünthal 1997, 26, 36). Valkoiselle hangelle on eläimen askelin muodostettu kuvio, joka symboloi ikuista rakkautta. Antti ihmettelee sitä, mutta ei ymmärrä sen kertomaa viestiä.

> *Tarkastelin vielä kuviota. Askeleet johtivat sydämen kantaan kuin ilmapallon naru ja tekivät kierroksen. Miten ihmeessä siitä ei ollut poistumisjälkiä? Joku oli tainnut tehdä pilaa, en vain keksinyt, kuinka. Vai oliko eläin peruuttanut omia askeliaan pitkin? Ei mahtunut järkeen. (Rotko 1998, 102.)*

Balladissa sudesta ja surupukuisesta naisesta lapsi on keskeisessä asemassa, mikä ei ole balladeille tyypillistä. Rotko ei tee rakkaudesta tragedian syytä vaan lapsesta ja lapsettomuudesta. Kun Antti kertoo Raakelille toisen naisen odottavan hänelle lasta, Raakel haluaisi huutaa ulos tuskansa ja vihansa. Hän kuitenkin vielä hillitsee itsensä.

> *Hämmästyneet silmät laajenivat. Hailakkaa sineä peitti punainen verkko, nainen siinä kuin kala. Teki mieli kynsiä verkko irti, repiä nainen ulos, silmät yksintein, paiskata lattiaan ja tallata jalkoihin, huutaa suoraa huutoa niin että kurkku halkeaa, mutta en tietenkään huutanut, olinhan jo lapsena oppinut hillitsemään itseni. Olin kuin koira, joka oli pakotettu nielemään haukkunsa ja yökkäili, kun se väkisin pyrki ilmoille. (Rotko 1998, 20.)*

Lapsi on osana balladia Mervin alkuvaiheen raskautena ja Raakelilla toteutumattomana haaveena. Kertomuksessa esiintyvä sudelle ilmestyvä tähtien pieni lapsi ei ole tavallinen lapsi, vaan balladeille tyypillinen lapsikeskustelija. Balladeissa esiintyy vähän lapsia, koska he kuuluvat intohimon jälkeiseen arkimaailmaan, josta balladeissa ei olla kiinnostuneita. Balladien perinteeseen kuuluu kuitenkin vanhemman ja lapsen välinen keskustelu, jossa lapsi keskustelija saa symbolista merkitystä. (Grünthal 1997, 36.)

Kuu kirkastui, muutamaan tähteen syttyi valo. Susi heräsi vauva sylissään. Vauva oli hyvin pieni ja vaaleanpunainen.
- Mistä sinä siihen tulit? susi ihmetteli.
- Tuolta, vauva osoitti kirkkainta tähteä.
- Etkö sinä olekaan kuun lapsi niin kuin minä? susi kysyi.
- En. Minä olen tähtien lapsi. Ja minun on pian palattava kotiin.
- Näin pian? susi hätääntyi. - Älä jätä minua nyt kun kerran olet täällä, se pyysi ja samalla puristi vauvaa tiukemmin rintaansa vasten. Vauva huokaisi.
- Jokaisen on mentävä kun aika tulee, se sanoi pikkuvanhasti. -Sinunkin aikasi on pian äiti. Tulin vain lohduttamaan, että jaksat loppumatkan. Että tiedät minusta. (Rotko 1998, 52 - 53.)

Lapsi tulee tähdeltään kertomaan olemassaolostaan ja antamaan voimaa Raakelille. Hän tietää nyt, että kun on kulkenut matkansa loppuun, hän saa syliinsä kaipaamansa lapsen. Suden ja vauvan keskustelu on yksi esimerkki tuonpuoleisuuden läsnäolosta balladissa. Kuolemaa balladimaailmassa määrittää autuas yhtyminen kadotettuun rakastettuun, kuolemassa tapahtuu oikeus ja paha on saanut palkkansa. Kuoleman ja elämän välissä balladeissa on kolmas olotila, rauhaton väli- eli liminaalitila. Tuonpuoleinen todellisuus, kuolema ja välitila, on niin tärkeä balladeissa, että sen voi sanoa edustavan ensisijaista ja näkyvän maailman vasta toissijaista maailmaa. (Grünthal 1997, 37.) Raakel tapaa tähdeltä tulleen lapsensa ollessaan sutena välitilassa. Vasta kuolema tulee heidät lopulta yhdistämään.

Sudesta ja surupukuisesta naisesta kasvaa tummasävyinen balladi (Tuominen 1998). Balladi-lajin kautta *Susi ja surupukuinen nainen* on osana traditioita, bahtinilaisittain se elää nykyisyydessä muistaen menneisyytensä, josta se ammentaa voimaansa. Rotkon romaanin päähenkilöä voisi luonnehtia miltei samoin sanoin kuin Kai Laitinen Sudenmorsiamen Aaloa:

> -- hän on kahden maailman kansalainen, yhtä paljon päivän kuin yönkin lapsi, jonka olennossa vaaleat ja tummat kuteet, ihmisen luonto ja suden luonto ovat hämmentävästi kietoutuneet toisiinsa. Realisesti arvioiden hän on syvästi epätodennäköinen henkilö, joka ei tällaisena voisi elää keskellämme. Sitä väkevämmin, sitä intensiivisemmin hän siis elää runon, tarinan, balladin ajattomassa maailmassa; sitä edustavampi, sitä yleispätevämpi hän siis on. (Laitinen 1957, 15.)

3. SUDENKASVOINEN NAINEN MAALAA MUOTOKUVANSA

The moral life of man forms part of the subjectmatter of the artist, but the morality of art consists in the perfect use of an imperfect medium. No artist desires to prove anything. Even things that are true can be proved.--
No artist is ever morbid. The artist can express everything. --
All art is at once surface and symbol.
Those who go beneath the surface do so at their peril.
Those who read the symbol do so at their peril.

Oscar Wilde, The Preface, The Picture of Dorian Gray (1891)

3.1 Muodonmuutos ihmisestä sudeksi

3.1.1 Myytit - toistuvia kertomuksia

Myyttien käyttö kirjallisuuden raaka-aineena on yksi keskeinen intertekstuaalinen ilmiö. Intertekstuaalisuuden kentässä myyteillä ei ole nykyään enää erityisasemaa, vaan ne toimivat keskustelussa samalla tavoin kuin mikä tahansa kirjallinen tai ei-kirjallinen materiaali (Saariluoma 2000, 40). Eri kulttuureissa toistuva myytti on ensisijaisesti määriteltävissä kertomukseksi. Tuo kertomus jää jäljelle, kun kaikki muut ainekset ja muuttujat poistetaan. Ydinkertomus vetää uusia aineksia puoleensa, kun myyttiä muokataan uuteen ympäristöön sopivaksi. Myytin merkitys, syvärakenne ja funktio ilmenevät aina kertomuksen muodossa sitoutuneena sen rakenteeseen ja juoneen. (Koivunen 1995, 13 - 14.)

Moderni myyttitutkimus näkee myytin laajemmin kuin kertomuksen kieleen sitoutuneena. Myytit ovat kielen ja käsitteiden takana olevan kollektiivisen piilotajunnan muistijälkiä, joita psykoanalyytikko C. G. Jung nimittää arkkityypeiksi. Nämä muistijäljet ovat ihmiskunnalle ja kulttuureille yhteisiä valintoja ohjaavia malleja. Vaikka myytti näyttäytyy ihmisille kertomuksen

muodossa, se on paljon enemmän kuin kertomus. Myyttiin on tiivistynyt monien aikakausien perustietoa, ja myyttien kerroksia luodaan koko ajan vanhoista aineksista antamalla niille uusia sisältöjä. Myytit toimivat yhteisön ja yksilön itseymmärryksen peruskivinä. (Koivunen 1995, 15 - 16.)

Myyteissä esiintyy tapahtumia, henkilöitä ja esineitä, jotka eivät ole olemassa muualla kuin myytin todellisuudessa. Myytti ei ole mikä tahansa kertomus, vaan synteesiin pyrkivän ihmisen ratkaisu niin moderneissa kuin muinaisissakin yhteiskunnissa. Myytti on keino yhdistää kuviteltua ja todellista todellisuutta. Myytissä painottuu se, että kuviteltu todellisuus on yhtä tärkeä ihmisen kehittymiselle kuin aistein havaittava todellisuus. Myytti on silloittaja, joka liittää ilmiöitä toisiinsa, ja toimii itse välitilassa olevana ilmiönä siirtymävaiheessa ilmiöstä toiseen. (Simonsuuri 1994, 26, 34, 39, 43.)

Nykymaailmassa, modernissa empirismissä, jossa ei etsitä todellisuudesta myyttien kaltaisia malleja, myytin funktiona on toimia mallikertomuksena, sillä todellisuuden kohtaaminen pelkästään aistihavainnoin ja havaitun matemaattisen esityksen kautta on hankalaa. Sitä kautta on vaikeaa löytää merkitsevää järjestystä kokemuksen kaoottisuuteen, siksi modernikin ihminen turvautuu mielellään malliin, jonka kautta hän voi hahmottaa olevaa. Myytti tarjoutuu ihmiselle tällaiseksi eheyttäväksi malliksi. Modernina aikana on kuitenkin erotettava uskonnollinen, sakraalinen, ja profaani myytti toisistaan. Modernit myytit ovat profaaneja, mikä merkitsee sitä, että myytin ei tarvitse olla yhteydessä uskontoon. Profaanin myytin tekee myytiksi maallisuudestaan huolimatta se, että kyseessä on edelleen eräänlainen mallikertomus. (Saariluoma 2000, 26 -27.)

Myytti tarjoutuu modernille ihmiselle malliksi toisella tavalla kuin myyttismaagisen todellisuuskuvan osana toimiva myytti. Myytin velvoittavuus ei ole enää ehdotonta, vaan ihminen säilyttää individuaalisen valinnanvapautensa siinä, että hän voi valita mitä myyttiä seuraa. Modernissa myytissä on kuitenkin arkaaisen eriytymätöntä se, että merkityksenanto tapahtuu myyttisen tarinan ja hahmon kautta. Abstrakti ja konkreettinen eivät

ole toisistaan erotettuja. Myytti on ei-käsitteellisen todellisuuden malli. Myytti esitetään luonnollisena ilman perusteluja, koska se on itse perusteleva tarjoutuessaan malliksi. Modernia ja arkaaista myyttiä yhdistää myös myyttisen tarinan sosiaalinen olemassaolo. Tarina on myytti vain silloin, kun jokin yhteisö tunnustaa sen mallitarinaksi. Tarina osoittaa myyttisyytensä toimimalla mallina ihmisille ja ihmisryhmille. (Saariluoma 2000, 26 - 27.)

Kirjailijalle myytit ovat mielestä aineistoa, jonka asussa kirjailija kehittelee ajatuksiaan ja josta saa symboliikkaa. Myytti kestää ajan kulutusta ja on monitulkintainen tarina. Envallin sanoin myytti on kirjailijan ihanteellinen "viestintäväline": "Myytti on kulttuurin perustaa, se antaa tukea kehitelmille joiden lopulliset tavoitteet ja erilaiset tulkinnat voivat viitata aivan toisiin suuntiin." (Envall 1988, 36 - 37.) Moderni kirjailija saa vapauden kirjoittaa vanhan myytin uudestaan haluamallaan tavalla. Myytin uudelleen muotoilijalta vaaditaankin uutta, erikoista näkökulmaa perinteen tarjoamaan tarinaan ennen kuin sen uudelleen kertomisella katsotaan olevan itua. (Saariluoma 2000, 29 - 30.)

Rotkon romaanissa ihmissusiaihetta lähestytään tuoreesta näkökulmasta. Raakelin muodonmuutos sudeksi on muutakin kuin vanhan tarun uudelleentulkinta. *Suden ja surupukuisen naisen* susinainen on naisen aggression ja minuuden ilmentymä. (Tuominen 1998). Raakel on mustiin pukeutuva nainen, jonka tarinassa on läsnä myös toinen toistuva kertomus. Hän on kalpeakasvoinen, onneton ja levoton vaeltaja, joka esiintyy myös Kaipaisen romaanissa *Surupukuinen nainen.* Raakelia on siis eriteltävä sekä ihmissusimyytin että kummittelijamyytin avulla.

3.1.3 Ihmissusi - ikivanha tarina-aihe

Uskomus ihmisen muuttumisesta petoeläimeksi on tunnettu kaikkialla maailmassa. Metsästyskulttuurissa läheisessä kosketuksessa luontoon elävän ihmisen taruissa ihmisten ja jumalten muuttuminen eläimiksi on ollut yksi

ilmeisimmistä taruaiheista. Ihminen ei ole todennäköisesti pitänyt itseään eläimiin nähden jyrkästi eri kategoriaan kuuluvana elävänä. Yleensä ihminen muuttuu asuinalueensa pelätyimmäksi pedoksi. Eurooppalaisessa muodonmuutosperinteessä sudella on vakiintunut asema menneiden vuosisatojen suuren levinneisyytensä ansioista. Eurooppalaisen ihmissusiperinteen traditiot tunnetaan skandinaavisessa kansanperinteessä ja balladirunoudessa, mutta niissä on myös täysin omaperäisiä aineksia: korostetusti seksuaaliset ja suvunjatkamisen elementit sekä käsitys ihmissuden halusta raadella syntymättömiä ja vastasyntyneitä lapsia, erityisesti aviottomia ja poikalapsia. (Peltonen 1992, 209 – 212, 226 – 227.)

Kristinuskon vallatessa alaa muuttuivat vanhojen uskontojen jumalat ihmiskunnan vihollisiksi ja sudesta tuli kristityille pahuuden symboli. Susi symboloi kulttuurissamme kesytöntä luontoa sekä väkivaltaisten ja seksuaalisten viettien häikäilemätöntä noudattajaa. (Peltonen 1992, 212.) Suden esiintyminen unessa nähdään psykologisessa unien tulkinnassa merkkinä jännitteistä, jotka ihmisen olisi saatava puretuksi, tai ihmisen käyttäytymistä hallitsevista sisäisistä kahlitsemattomista voimista (Biedermann 1993, 359). Envall pitää ihmissutta äärimmäisenä keinona kuvata ihmisen moraalista jakautuneisuutta. Ihmisessä lymyilee peto, joka voi ottaa hänestä vallan. Vanhasta myytistä tulee ihmisen jakautuneisuuden symboli. (Envall 1988, 154.)

> *Metsä helkkyi ja rapisi kuten olin arvellut, mutta minä vain värjötin pimeän kuopan perällä synkkä susi vierelläni. Painauduin tiiviimmin sen turkkia vasten. Samalla ihmettelin itsekseni, miksi olin siinä enkä lähtenyt pois.*
>
> *- Siksi että olet olemassa vain minun kanssani, susi sanoi. - Raakel on mennyttä. (Rotko 1998, 79.)*

Legendoissa ja myyteissä hirviöt luovat uutta ja rakentavat maailmaa, sillä ne ovat kosketuksissa kahlitsemattomiin viettivoimiin. Hirviöt ovat puoliksi jumalia tai eläimiä. Niissä on häiritsevää heterogeenisuutta tai sekoittumista toiseuteen, jonka lakkaamaton torjunta ja poissulkeminen liittyvät sosialisaatioon. Kuva ehjästä, hyvästä ja kauniista minuudesta tuotetaan vertautumalla vastakohtaan ja torjumalla tai sulkemalla pois pahaa,

heterogeenista ja rumaa vaihtoehtominuutta. Hirviö on demonisoitu hahmo, joka saa kannettavakseen syyllisyyden kaikesta pahasta. Pahuudella on olennainen merkitys identiteetin ja itseymmärryksen rakentamisessa, sillä tietoisen mielen on raskasta elää jatkuvassa ristiriidassa itsensä kanssa. Hirviöt ovat kulttuuriolennon näkökulmasta mielenkiintoisia ja alkuvoimaisia olentoja, koska ne edustavat kaaoksen voimia pelottavassa mutta myös uudistavassa merkityksessä. (Mäyrä 1999, 45 – 46.)

Vanhin ja kansanperinteessä yleisesti toistuva käsitys ihmissudeksi tulemisesta on, että sudeksi muuttumisen aiheuttaa kirous. Muodonmuutos on tällöin rangaistus tai kosto. Vanhimmissa taruissa kosto on jumalallista alkuperää, kuten Ovidiuksen *Muodonmuutoksissa* (7 – 8 jKr.), mutta se voi olla myös ihmisten keskinäisten välienselvittelyjen keinona käytettyä noituutta. Sudeksi muuttumisen kirouksen voi langettaa paitsi viholliselleen myös itselleen ja jälkeläisilleen. Joissakin tarinoissa ihmissudeksi tulo liittyy paholaisen kanssa tehtyyn sopimukseen, jolloin sudenhahmon saaminen on merkki tehdystä sopimuksesta. Muodonmuutoksen aiheuttaa usein jo vanhoista taruista tuttu "sudenvyö" tai kokonainen sudentalja. Kaikkein tunnetuimpia tapoja tulla ihmissudeksi on kuitenkin joutua sen puremaksi tai raapimaksi, ja jäädä ruhjeista huolimatta henkiin. Toisinaan jonkinlainen erämaan kutsu houkuttelee tulevia ihmissusia, ja he ottavat sudenhahmon vapaaehtoisesti ja hylkäävät perheensä ja yhteisönsä. (Peltonen 1992, 214 – 216.)

> *Susi jolkotteli yhä syvemmälle metsään. Lähestyessään pahojen henkien tyyssijaa se tunsi vastustamatonta vetoa sinne. Se ehti tuskin aukean reunalle saakka kun äänet jo täyttivät ilman.*
>
> *"Tule rohkeasti - tule tule - täällä on sinun muistisi - lähemmäs kultaseni, tänne, tänne."*
>
> *Susi epäröi mutta ei voinut olla menemättä. (Rotko 1998, 54.)*

Rotkon romaanissa Raakelin muodonmuutosta ei kuvata. Raakel on jo susi juostessaan metsään ja kuullessaan henkien kutsuhuudot. Aino Kallaksen *Sudenmorsiamessa* Aalon muuttumisesta sudeksi kerrotaan tarkasti. Aalo kuulee myös kolme kertaa häntä susien seuraan suolle pyytävän houkutushuudon. Toisen kerran kutsun kuulleessaan Aaloon menee Metsän ja Suden Henki, eikä hän voi enää kolmatta houkutushuutoa vastustaa, vaan

lähtee kutsua noudattaen metsään. Houkutushuutojen lisäksi *Sudenmorsiamessa* on muodonmuutoksen aiheuttava sudennahka, jonka Aalo löytää ison kiven kolosta metsästä. Laitettuaan nahan harteilleen Aalo muuttuu sudeksi.

> *Vaan Aalo heitti sudennahan harteillensa, ja kohta hän tunsi ruumiillisen muotonsa tuiki tuntemattomaksi muuttuvan, niin että hänen ruumiinsa valkia iho peittyi takkuiseen karvaan, hänen piskuinen näköpäänsä soukkeni suden teräväksi kuonoksi, hänen vähät sorjat korvansa vaihtuivat suden pystykorviksi, hampaat raateliviksi torahampaiksi, ja kynnet metsäpedon käyriksi kynsiksi. (Kallas 1928, 48.)*

Pedon hahmo voi olla ihmissudelle itselleen kammon aihe, nautinto tai luonnollinen olotila. Ihmisyhteisö tahtoo lähes poikkeuksetta vapautua pelottavasta pedosta. Tällöin on ratkaisevaa, halutaanko päästä vain ihmisen taipumuksesta juosta sutena tai tuhota koko olento. Ihminen voidaan vapauttaa sudenhahmosta esimerkiksi kutsumalla häntä ristimänimellä tai antamalla hänelle ruokaa. Ihmissuden tuhoksi koituu tuli, virtaava vesi ja hopealuoti, joka on tunnetuin ihmissudensurma. Huolimatta siitä, mikä ihmissuden kohtaloksi koituukin, ihmissusitraditioon kuuluu, että hän saa kuoleman hetkellä takaisin ihmishahmonsa ainakin osittain. (Peltonen 1992, 217 – 218.)

Sudenmorsiamen tuhoksi koituu hopealuoti ja tuli. Vaikka kyläläiset polttavatkin ihmishahmoisen Aalon ja hänen vastasyntyneen lapsensa saunan kanssa tuhkaksi, Aalo vaeltelee vielä sutena metsissä. Priidikin täytyy surmata sudenhahmoinen vaimonsa hopealuodilla ennen kuin Aalon sielu saa rauhan. Priidik polttaa kuolleen suden, koska vanhan käskyn mukaan ihmissutta, joka on pyhän kasteen liiton rikkonut, ei saa haudata siunattuun eikä siunaamattomaan maahan. Priidik tuntee myös ristimänimellä kutsumisen voiman vapauttaa ihmissusi sudenhahmostaan ja käyttääkin tätä keinoa kerran Aalon palatessa hänen luokseen sutena. Aalo ei kuitenkaan jää kotiinsa, vaan palaa yhdessä vietetyn yön jälkeen metsään.

> *Ja hän otti raudankappaleen liedeltä, sen suden ylitse heitti ja sanoi:*
> *"Aalo!"*
> *Mutta koska hän vaimoansa näin ristimänimellä kutsui, joka hänelle kerran P. Kasteessa oli annettu, niin sudentaika laukesi, ja Aalo seisoi yhtäkkiä hänen edessänsä, ihmisen hahmossa, mutta ilkialastomana,*

niinkuin juuri kylystä tullut. Vaan suden nahka oli pudonnut sykkyräksi hänen jalkoihinsa, niinkuin perhosen kotelo. (Kallas 1928, 103 - 104.)

Ihmissudesta halutaan päästä eroon, koska se herättää kauhua. Ihmissusi on kategorioiden välinen poikkeama tai rikos luonnon järjestystä vastaan, koska se ei ole sen paremmin ihminen kuin susikaan (Mäyrä 1996, 168). Ihmissusi on yksi kulttuurin asettama välittävä hahmo vahvalle ja pelottavalle välialueelle kahden vastakkaisen luokan välille. Claude Lévi-Strausin mukaan ihmiset ovat aina ja kaikkialla ymmärtäneet asioita binaaristen vastakohtaparien avulla. Lévi-Straus pitää sopimattomiin luokkiin kuuluvina sellaisia kahden vastakkaisen luokan väliin tulevia ilmiöitä, joilla on kummankin vastakkaisen luokan ominaisuuksia. Ihmissusi, kuten myös esimerkiksi enkeli, jossa on jumaluutta ja ihmisyyttä, ja vampyyri, jossa on elävää ja kuollutta, kuuluu binaarisesti vastakkaisten luokkien ulkopuolelle jäävään sopimattomaan luokkaan. Nämä luokat sotkevat binaarisesti vastakkaisten luokkien rajaviivan. Sopimattomat luokat ovat liian täynnä merkityksiä ja käsitteellisesti liian voimakkaita. Koska niiden kummastakin binaarisesti vastakkaisesta luokasta ammentaman merkityksen ylenpalttisuutta on valvottava, yleinen tapa on julistaa sopimattomiin luokkiin kuuluvat hahmot tabuiksi tai pyhiksi. (Fiske 1992, 153 – 155.)

Juuri kauhu liittyy kiinteästi muodonmuutostarinoihin, koska se saa voimansa ratkeamattomien kaksijakoisuuksien ja ristiriitojen alueelta. Häilyminen yliluonnollisen ja arkisen sekä rationaalisen ja maagisen kohtalonuskon välillä lakkaa, kun kohdataan hirviö tai yliluonnolliset voimat selkeästi toimivat teoksen maailmassa. Tällöin tilalle tulevat toiset välitilat. Mäyrä kysyykin, onko kulttuuriolentomme vain sitä, mitä sivilisoituun ihmisyyteen pitäisi kuulua. Hän epäilee, että ihminen ei olekaan olemukseltaan puhdas vaan eri tavoin heterogeeninen. Ihmisen ja eläimen piirteitä omaava olento ei ole pelottava vain eläimellisyytensä takia, vaan kauhun voima nousee torjutun ja vihamielisen toiseuden kytkemisestä intiimiksi osaksi ihmisyyttä itseään. (Mäyrä 1996, 168, 171, 173.)

Tarkastelin käsiäni. Oliko niillä tosiaan maalattu tauluja, kudottu vauvanvaatteita, rakastettu - nehän olivat veressä. Niillä ei koskaan enää voisi tarttua mihinkään tahraamatta sitä mihin tarttuu. Parasta oli

kuolla. (Rotko 1998, 80.)

Raakel kauhistelee verityötään. Hän tuntee itsensä niin pahaksi, että hänen on vaikea enää uskoa pystyneensä hyviin tekoihin. Hän pelkää itseään, synkkää puoltansa, ja toivoo kuolevansa.

3.2 Monikasvoinen nainen

3.2.1 *Raamatun* Raakel

Raakel on raamatullinen nimi. *Vanhan testamentin* kertomuksessa (1 Moos. 29:6 - 31, 30: 1 - 24, 35: 16 - 20) esiintyvä Raakel tuo lapsettomuudestaan kärsivän naisen ikiaikaisen surun ja hylätyksi tulemisen pelon tämän päivän Raakelin tarinaan. Toinen intertekstuaalinen nimi on Raakelin toteutumattomalla haaveella: *"Suden silmiin nousi vettä. Hänen vauvansa, joka ei koskaan päässyt syntymään, oli odottanut tähdellä. Hänen Pikku Prinssinsä"* (Rotko 1998). Tähdellä asuva Pikku Prinssi -vauva viittaa maailmankuuluun Antoine de Saint-Exupéryn *Pikku Prinssiin* (1944).

> *-- mikäli joudutte käymään tällä paikalla, niin pyydän teitä silloin hiljentämään kulkuanne ja pysähtymään hetkeksi juuri tähden alle! Jos silloin muuan lapsi tulee luoksenne, jos hän nauraa, jos hänellä on kullankeltainen tukka eikä hän vastaa kysymyksiin, niin arvaatte kuka hän on. (de Saint-Exupéry 1980, 95.)*

Vanhan testamentin kertoman mukaan Raakel on Labanin tytär, johon Jaakob rakastuu ensisilmäyksellä. Laban lupaa nuoremman tyttärensä Raakelin vaimoksi Jaakobille tämän luvatessa palvella Labania seitsemän vuotta Raakelin tähden. Seitsemän palvelusvuoden jälkeen hän ei kuitenkaan saa Raakelia vaimokseen vaan Labanin vanhemman tyttären Lean. Lupauksensa pettänyt ja petoksella Lean Jaakobille naittanut Laaban lupaa, että Jaakob saa hääviikon jälkeen myös nuoremman tyttären vaimokseen, jos Jaakob palvelee vielä toiset seitsemän vuotta. Jaakob palvelee vielä toiset seitsemän vuotta, ja Raakel on hänelle rakkaampi vaimo kuin Lea. (1 Moos. 29: 6 - 30.) Toisin

kuin rakastettu *Raamatun* kaimansa Raakel ei saa seitsemän vuoden odotuksen jälkeen osakseen rakkautta.

> *Harvinainen nimi oli itsekseen kiertänyt ihmisten nurkissa. Mikähän sen alkuperä oli? Joku pariskunta oli toivonut lasta seitsemän vuotta ennen kuin onnisti? "Seitsemän vuotta Raakelin tähden", mies ja vaimo lausuivat yhteen ääneen. Sitten kun lapsi oli viimein totta, ei ollutkaan yhteistä päämäärää enää. Mies jätti äidin, äiti lapsen, siinä Raakelin tarina. (Rotko 1998, 79.)*

Raakelin tarinaa voi lukea *Vanhan testamentin* kertomuksesta. Raakel on *Raamatun* kaimansa tavoin hedelmätön. Jaakobin Raakel-vaimo kadehtii sisartaan Leaa, joka synnyttää Jaakobille poikia pojan perään. Raakel sanoo miehelleen kuolevansa, jos tämä ei hanki hänelle lapsia. Jaakob suuttuu vaimolleen ja kysyy tältä, onko hän muka Jumala, joka on kieltänyt Raakelilta kohdun hedelmän. Raakel ryhtyy itse toimeen. Hän antaa orjattarensa miehelleen vaimoksi saadakseen lapsia helmoihinsa. Raakel onnistuu hankkimaan näin itselleen poikia ja voittaa kilpailun miehen huomiosta sisartaan vastaan. Lea, joka ei tule enää raskaaksi, ei tyydy häviöönsä taistelussa Jaakobin suosiosta, vaan antaa myös orjattarensa Jaakobille vaimoksi. Kumpikin sisar rukoilee Jumalaa avaamaan heidän kohtunsa. Jumala kuulee ensin Leaa ja myöhemmin myös Raakelia, joka synnyttää pojan, Joosefin. Raakel kuolee synnyttäessään toista poikaansa. (1 Moos. 29: 31 - 40, 30: 1 - 24, 35: 16 - 19.)

Hyljesaaren Raakelia eivät auta lääketiede eikä elefanttiamuletti sängynpäädyssä, Jumalaan hän ei ole turvautunut surussaan. Raakel on kykenevä luomaan vain tauluja, sillä lasta hän ei tule lääkärin mukaan koskaan saamaan. Kaimansa tavoin Raakel tuntee kateutta niitä naisia kohtaan, joilla on lapsia. Lapsettomuus on hänelle arka ja surullinen asia, mutta hän kuittaa asian kyselijöille sanomalla taulujen olevan taiteilijan lapsia. Raakel murehtii katkerana, miksei voi saada edes lasta aikuisuuteen, kun vanhempia ei ole mahdollista saada jälkikäteen lapsuuteen.

Raakel ryhtyy *Raamatun* kaimansa tavoin itse toimeen, kun tajuaa olemassa menettämässä miehensä toiselle naiselle lapsettomuutensa takia. Raakel

kilpailee Mervin kanssa kuin kaimansa Lean kanssa, mutta hänen keinonsa taistelussa ovat toiset. Kun Antti on kertonut vaimolleen toisen naisen odottavan hänen lastaan, lähtevät Raakelissa liikkeelle pelottavat voimat, jotka saavat hänet levottomaksi. Mervi löydetään seuraavana aamuna kuoliaaksi raadeltuna mummonmökkinsä edustalta. Mervi ei synnytä Antille lasta.

> *- Etkö halua tietää kuka? Antti kysyi pitkän hiljaisuuden jälkeen.*
> *- Sinun lastasi ei tee kukaan, jos en minä, sanoin. - Sitä paitsi tiedän jo.*
> *--*
> *Aloin hengittää syvään. Happi kävi sitä vähemmäksi, mitä kiihkeämmin vedin sitä keuhkoihin. Nousin ylös. Istuin heti alas. Nousin heti uudelleen. Helpottaisi, jos voisi räjäyttää itsensä kappaleiksi. Lähdin kiertämään huonetta. (Rotko 1998, 20 - 21.)*

Raakelin lähdön jälkeen Raakelin ja Antin vanha talo ei ole enää entisellään. Raakel ei ole enää balladien kotipiirin naisten tavoin odottamassa miestään palaavaksi matkoiltaan. Antti tuntee itsensä rammaksi ollessaan yksin ja ikävöi rakastamistaan naisista nimenomaan Raakelia, joka kuului hänen viereensä kotona. Hän toivoo kaiken tapahtuneen olevan vain pahaa unta, jonka päätyttyä kaikki on entisellään.

> *Jospa tämä kaikki olisikin kammottavaa unta. Herään siihen että Raakel tulee kaupasta ruokakassin kanssa ja sanoo: "Nousehan kahville. Nyt kun asia on hautunut, voidaan puhua kuin aikaihmiset." Sitten jutellaan, halataan ja käydään töille. Talo muuttuu takaisin kodiksi. Mutta heti kun se olisi muuttunut kodiksi, alkaisin suunnitella Mervin luokse menemistä, tunsin sen yhtä kouraisevasti kuin tämän yksinäisyyden. (Rotko 1998, 121.)*

3.2.2 Surupukuinen nainen

Liikkeelle lähteminen merkitsee Raakelille liukumista normaalimaailman ulkopuolelle välitilaan, tämän- ja tuonpuoleisen ja elämän- ja kuoleman rajoille. Balladien naisia määrittää raja tämän- ja tuonpuoleisen, pyhän ja profaanin sekä turvallisen ja vaarallisen välillä. Grünthal jakaa balladinaiset kolmeen tyyppiin sen mukaan, asettuvatko he rajan sisäpuolelle, rajalle tai rajan ulkopuolelle. Jaossa tärkeää on, miten naishahmot suhtautuvat tutun ja

vieraan sekä hallitun ja hallitsemattoman polariteetteihin (Grünthal 1997, 38).[7]

Välitilan naiset häilyvät määrityksiä ja luokituksia pakenevassa tilassa elämän ja kuoleman, tämän- ja tuonpuoleisen rajoilla. Balladien liminaalinaisia ovat valkeat neidot, metsänneidot ja merenneidot sekä marginaaliset, metamorfoosin kautta syntyvät hahmot: ihmissusi, lohikäärmeeksi muuttuva nainen ja vampyyri. Liminaalihahmot eivät ole sidottuja aikaan eikä paikkaan, ja heille on luonteenomaista rajojen ylittäminen. Liminaalitilassa he ovat vapaita, mutta toisaalta rauhattomia ja kodittomia. Liminaalisten naishahmojen tuonpuoleisuus ilmenee fyysisenä haurautena ja kylmyytenä. Ulkonäöltään kauniille liminaalinaisille on tyypillistä puhumattomuus, joka on osa olomuotojen väliseen tilaan liittyvää eläimellisyyttä. Välitilan naiset ovat siirtymän personifikaatioita ja ilmentävät maallisen, hallitun ja ajallisen, sekä tuonpuoleisen, yliluonnollisen ja ajattoman, saumakohtia. Sijoittumalla kategorioiden väliin balladien välitilan naiset kyseenalaistavat ja purkavat dikotomioille perustavaa kuvaa maailmasta. Heidän funktionsa on balladeissa olla allegorioita tulkinnan eri tasoilla: välittäjiä maailmojen välillä ja taiteen, luovuuden ja inspiraation henkilöitymiä. (Grünthal 1997, 40, 42 – 44.)

Susi ja surupukuinen nainen ei olisi balladi ilman Raakelin monikasvoista henkilöhahmoa. Raakel ja hänen toimintansa tekevät kolmiodraamasta balladin, kertomuksen rakkaudesta, intohimosta ja kuolemasta. Omaperäisessä mustiin pukeutuvassa taiteilijassa on balladinaisen mystistä lumoa ja voimaa arkimaailmassakin. Tähän kiehtovaan naiseen Antti rakastuu ensisilmäyksellä poiketessaan sattumalta Raakelin taidenäyttelyssä.

> *Olin kääntynyt taiteilijaan päin kun kerran oli alettu jutella. Melkein säikähdin niitä silmiä. Ne vaikuttivat kuumeisilta ja katsoivat*

[7] Rajojen sisäpuolella elävät balladien kotipiirin naiset. He ovat elämän säilyttäjiä, jotka tuovat miehille turvaa ja lohtua. Kotipiirissä elävän balladin naisen kohtalo on sidottu mieheen. Hänen tehtävänään on saattaa mies matkaan ja odottaa häntä palaavaksi. Liikkeelle lähteminen koituu kotipiirin naiselle tuhoksi. Rajoilla eläviksi naisiksi Grünthal luokittelee nunnat ja ilotytöt, joita määrittävät yhteiskunnallisten rajojen lisäksi pyhän ja maallisen, oikean ja väärän sekä sallitun ja kielletyn leikkauspisteet. Normaalimaailman rajan ulkopuolella olevat balladinaiset puolestaan ovat liminaalihahmoja, jotka pohjautuvat mytologiaan ja kansanperinteeseen. Nämä naiset merkitsevät miehelle pääsyä rajallisesta rajattomaan, inspiraatioon ja kuolemaan mutta ovat miehen silmissä uhkaavia luokittelemattomuutensa takia. (Grünthal 1997, 38 – 40, 136.)

> *kuin näkisivät jotain kiinnostavaa lävitseni. Kasvot hohtivat yölampun kalpeaa valoa. Hän kuunteli tarkkaan - silmillään - nyökkäili, myötäili, napsautti joskus kommentin. Kaiken kaikkiaan Raakel Rantajuola oli erilainen kuin kukaan tuntemani nainen. Olin jäänyt koukkuun. (Rotko 1998, 58.)*

Huomattava osa balladien naisista värittyy valkean neidon kaltaisiksi, sillä kasvojen kalpeus ja onneton mieliala ovat yleisiä piirteitä muillakin balladinaisilla kuin liminaalihahmoilla. Balladin valkea neito on usein kummitus, jonka näyttäytyminen merkitsee kuolemaa. Hän voi olla myös elävä nainen, joka on lähellä omaa kuolemaansa. Valkean neidon elämään liittyy tragedia. Hän on usein kokenut onnettoman rakkauden, ja joskus se saa hänet tekemään murhan tai itsemurhan. Valkea neito on yleensä voimakas toimija, joka ottaa kohtalon omiin käsiinsä petyttyään tai tullessaan petetyksi rakkaudessa. Jos valkea neito on tehnyt maanpäällisessä elämässään rikoksen, hän ei saa kuolemassaan rauhaa vaan vaeltelee rauhattomana ympäriinsä. Valkean neidon saa liukumaan välitilaan jokin kohtalokas tapahtuma. Valkea neito muuttuu tämänpuoleisesta tuonpuoleiseksi, mikä erottaa valkean neidon veden- ja metsänneidoista. Veden- ja metsänneidot sen sijaan ovat kokoajan välitilassa. Heidän valtansa alkaa siellä, mihin tämänpuoleisten naisten valta päättyy, metsässä ja vedessä. (Grünthal 1997, 45 – 47, 85.)

Liminaalitilassa Raakel muistuttaa valkeaa neitoa ja metamorfoosin kautta syntyvää ihmissutta. Raakel on valkean neidon kaltainen, vaikka hänen värinsä on valkoisen sijaan sen vastaväri musta.[8] Raakelin maailma mustuu surusta, ja tiedostamattomat voimat alkavat vaikuttaa hänen vajottuaan omaan synkkyyteensä ja pimeyteensä. Hän on surupukuinen nainen, joka on kokenut balladeissa tavattavan valkean neidon elämään liittyvän tragedian. Raakel on tullut petetyksi rakkaudessa, minkä seurauksena hän ottaa kohtalon omiin käsiinsä. Raakel on valkean neidon tavoin voimakas toimija, joka ei kaihda murhaakaan. Hylätyksi jäämisen pelko saa Raakelin liukumaan välitilaan surupukuiseksi naiseksi ja sudeksi. Kaksikko on välitilassa vapaa, mutta samalla myös rauhaton ja koditon. Surupukuinen nainen haluaisi palata kotiin, mutta susi estää häntä. Susi on surupukuista naista vahvempi. Raakelissa

[8] Syvyyspsykologeille musta merkitsee täydellisen tietämättömyyden tai tiedostamattomuuden sekä

vellovat monenlaiset voimat.

> *Olin väsyksissä vaeltamisesta. Välillä en tahtonut millään jaksaa, mutta ponnistelin yli voimieni suden mukana. Viimein pilkahti puiden lomasta valaistu ikkuna. Tuntui hyvältä palata kotiin.*
>
> *Susi tarrasi minua hampaillaan helmasta ja pysäytti varjon puolelle. Ikkunasta tunnisti Antin hahmon. Se liikkui ja kumarteli kuin tähyilisi ulos.*
>
> *- Kaipaajat seisovat aina ikkunassa, sanoin haikeana. (Rotko 1998, 62 - 63.)*

Raakelin katoamisen aikoihin tehdään Hyljesaarella sudesta havaintoja. Suden jälkiä löytyy keväthangilta, eläin myös havaitaan vilaukselta. Raakel sen sijaan tuntuu kadonneen jäljettömiin. Vasta Raakelin katoamisilmoituksen julkaisemisen lehdissä ja radiossa jälkeen havaintoja Raakelista alkaa ilmaantua.

> *Yksi oli nähnyt varjomaisen hahmon pujahtavan meille johtavalle metsätielle ja ihmetellyt, miksi ja mistä Raakel Rantajuola oli varhaisina aamutunteina palaamassa. Toinen oli ottanut mustiin pukeutuneen liftarin kyytiinsä mantereen puolella. Liftari oli ollut autoilijan käsityksen mukaan matkalla saareen kuten hän. Heti asutuksen loputtua - mantereen puolella - matkalainen oli kuitenkin tahtonut pois. --*
>
> *Kolmas ilmoitti äkänneensä linja-auton ikkunasta kaupungissa naisen, johon sopivat Raakelin tuntomerkit. Mustapukuinen nainen oli vilkaissut linja-autoa ja pyörtänyt kiireesti porttikäytävään. (Rotko 1998, 95 - 96.)*

Havainnot oudosti käyttäytyvästä mustapukuisesta naisesta liittävät Raakelin tarinaan Anu Kaipaisen romaanissa *Surupukuinen nainen* esiintyvän legendan liftaavasta ja kesken ajon katoavasta surupukuisesta naisesta. Romaanissa kerrotaan, että laajalti levinneen huhun mukaan surupukuinen nainen tiellä ennustaa pahaa: kidutusta, kadotusta ja kuolemaa. Surupukuinen nainen, joka selittämättömästi katoaa, menee ja tulee, on jonkinlainen muistutus siitä, että kaikki loppuu kerran. Saamistaan varoituksistaan huolimatta musiikinopettaja ja autokirjastonhoitaja Juhani Pulma ottaa surupukuisen naisen tienvarresta kyytiinsä yöllä.

> *Juhani unohti varoitukset. Hän avasi auton oven ja päästi naisen sisälle. Naisen puvussa oli sadetta ja tuulta, tuuli oli hänen suruharsossaan, sen jokaisessa silmukassa, hänen silmäkuopissaan ja kasvojensa päällä. (Kaipainen 1971, 7.)*

---

synkkyyteen, suruun ja pimeyteen vajoamisen väriä (Biedermann, 1993, 229).

Juhanista oli jännittävää ajella yöllä naisen kanssa, joka on kuin kuvitelma, velho tai aave. Juhani ajattelee surupukuisen naisen olevan melkein kuin viesti toiselta planeetalta tai tuonpuoleisesta. Juhanin silmissä suruhuntuun pukeutunut ei ole uhkaava, vaikka nainen rikkookin normaalimaailman rajat. Surupukuisen naisen läsnäolon kautta Juhani tuntee pääsevänsä hetkeksi rajallisesta rajattomaan ja löytävänsä oman luovuutensa.

> *Nimetön sanaton, hullu seikkailu, huikea irtaantumisen halu. Pysähdy, hiljene maailma, seis, nousen tältä pysäkiltä, tahdon todellisuudesta ulos, tässä, enkä vain näyttämöllä. (Kaipainen 1971, 18.)*

> *Salaperäinen, kiehtova niin kuin sade tai tuuli. Runot alkoivat puhjeta Juhanissa, kun hän ajatteli sitä naista. (Kaipainen 1971, 219.)*

Surupukuinen nainen kertoo kohdanneensa äskettäin henkilökohtaisen murheen ja sen takia suru on tullut häneen. Hän ei kerro, millaisen murheen on kohdannut, mutta sanoo, että hänellä on entisissä elämissään paljon sovittamissa. Vaeltelemalla teitä surupukuinen nainen sovittaa tekojaan. Hän taakkansa on kuitenkin painavampi kuin yhden ihmisen suru. Hento nainen kertoo kulkevansa surupuvussa, koska hän suree maailmaa. Surupukuinen nainen kokee elämän kuin kantaisi koko maailmaan tuskaa. Hänen mukaansa suru on osa ihmisistä ja äkkiä kohdalleen tullessaan yksilöllinen murhe lyö läpi kaiken muun ja on tärkein asia elämässä. Raakelin yksilölliset murheet ovat lapsettomuus, hylätyksi ja petetyksi tuleminen, joista kasvaa upottava suru.

Kaipaisen romaanissa surupukuisen naisen puheet tuntuvat laulaja Taniasta niin tutuilta, että ne voisivat olla hänen omia sanojaan ja ajatuksia talven ja sairauden ajalta, jolloin hän oli tuntenut lyyhistyvänsä kasaan ja itsensä koko maailman surun kantajaksi. Tania säikähtää omiksi tunnistamiaan sanoja ja hämmästelee, kummitteleeko hänen itsesäälissä ja turhaumissa rypenyt heikko minänsä surupukuun pukeutuneen naisen muodossa. Väsynyt taiteilija näkee surupukuisessa vaeltajassa itsensä. Juhanikin tunnistaa surupukuisesta Tanian. Molemmat epäilevät ja pohtivat uuden tuttavansa ja tapahtumien todenmukaisuutta.

> *- -- minä tänään vähän aikaa ajattelin että se surupukuinen nainen olitkin eilen sinä. Valepuvussa. Se oli jotenkin niin sinun oloisesi.*

- Miten sinä niin ajattelit?
- En tiedä. Kun sinä istut minun auton etupenkillä, jotenkin tuli äkkiä mieleen että sinä vedät minua nenästä.
- Ehkä meitä molempia on vedetty nenästä.
- Niin tai meitä kaikkia.
- Ehkä se olinkin minä.
- Mutta miten te olitte äsken täällä yhtä aikaa.
- Siinä sitä onkin paljon selittämistä.
- Ehkä tosiasiassa ei mitään ollutkaan.
- Niin, mitä on olemassa ja mitä ei. Kuinka paljon ihmisen unissa ja kuvitelmissa on totta. Meistä itsestämmehän se kaikki nousee. Itse me itsellemme ja tarpeeseemme luomme kaikki unen harhat, surupukuisetkin ja muut. (Kaipainen 1971, 229 - 230.)

Ennen suden lopullista voittoa surupukuisesta naisesta Raakelin persoonassa surupukuista naista tarttuu kädestä valkoinen nainen unessa. Tanian tavoin hän tunnistaa toisessa itsensä. Valkoinen nainen taluttaa surupukuisen naisen ihmeellisen valoisaan kirkkoon, jossa tämä huomaa naisen olevan morsian. Surupukuinen nainen on itse tuo valkoisiin pukeutunut morsian. Sulhasena on Antti ja vihkitilaisuudessa ovat läsnä myös morsiamen vanhemmat, Raakelin elämästä puuttuneet äiti ja isä. Morsian, jota vieraat kuiskuttelevat lumimorsiameksi, on onnellinen rakkauden täyteisessä hetkessä. Lähestyvä kuolema ei erota rakastavaisia, sillä se yhdistää balladien rakastavaiset.

Ihmiset käytävän molemmin puolin hymyilevät. "Lumimorsian", he kuiskivat. Moni pyyhkii silmäkulmaa, äiti kaikkein kauneimpana. Tunnistan hänet heti, niin itseni näköinen. Hidastan hänen kohdallaan, mutta Antti vetää minua alttarille. Tahdon. Tahdon. Tahdon tahdon tahdon!
Kunnes kuolema meidät erottaa. (Rotko 1998, 83.)

Valkean neidon tuonpuoleisuus ilmenee balladeissa kylmyytenä ja fyysisenä haurautena, ja hänen näyttäytymisensä merkitsee kuoleman läheisyyttä. Morsiamen pukeutuminen valkoisiin symboloi puhtautta ja viattomuutta häissä, jossa nainen siirtyy sosiaalisesta statuksesta toiseen. Raakel ei ole unensa lumimorsiamena siirtymässä siviilisäädystä vaan olomuodosta toiseen. Raakelin väri muuttuu mustasta valkoiseksi, kun valkean neidon kaltainen mustapukuinen Raakel pukeutuu valkeaan morsiuspukuun. Kylmä lumimorsian on lähellä omaa kuolemaansa ja surupukuinen nainen lopullista häviötään voimistuvalle sudelle. Surupukuisen naisen ääni oli peittymässä suden äänen alle. Hän ja Kaipaisen romaanin salaperäinen nainen, joka on pukeutunut

surupukuun, ovat kuoleman morsiamia, elämästä tuonpuoleiseen siirtyviä.

> *Sinne se oli jäänyt kivelle istumaan, harso pään ympärillä huntu niskassa kuin viitta, lintujen äänet takanaan, veden väreily ja hiljaisuus, sen syvä lämmin suru, hedelmällinen, jos sille etsi ilmausta -- Sellainen suru, josta kasvaisi syli täyteen kukkia. (Kaipainen 1971, 42.)*

> *Minussa heräsi voimakkaana vanha kaipaus jonnekin. Pois siitä missä olin. Tahdoin nousta ilmaan ja liitää kauas, linnunsiivin, tuulensiivin, valonsiivin. Aamulla kaikki olisi taas hyvin, uskottelin - päivä paistoi, metsä visersi, oravat rapisivat puissa, ja kaiken yllä kuohui latvusten meri.*
> *Kuvittelin kuoleman merta, mustaa rauhan aallokkoa. (Rotko 1998, 68.)*

Molemmat surupukuiset naiset ovat rauhallisia kuoleman edessä. He kokevat kuoleman myönteisenä asiana. Kuolema merkitsee rauhaa, jonne viimeinen matka käy kevyesti kuin linnunsiivin.

3.2.3 Susinainen

Susi on Raakelin, surupukuisen naisen, toinen puoli, vieras ja pelottava. Antti on tietoinen vaimonsa vieraasta puolesta jo ennen Hyljesaaren verisiä ja selittämättömiä tapahtumia. Hän on jo kerran aikaisemmin nähnyt Raakelin sudenkasvot, kun oli kiivastuneena lyönyt vaimoaan juhlissa, joissa Raakel oli tuntenut itsensä hylätyksi. Raakelin silmät olivat leimahtaneet, kulmahampaat välähtäneet ja kasvot suipistuneet omituiseen ilmeeseen. Antti oli ajatellut silloin vaimonsa olevan kuin susi, äkkiä ihan vieras. Raa'an surmatyön jälkeen hän epäilee, onko tuo outo ja pelottava puoli saanut Raakelin kokonaan valtaansa.

Raakelille tieto siitä, että toinen nainen odottaa hänen miehensä lasta, merkitsee lopullista hylkäystä. Hän lähtee hylättynä ja yksinäisenä kotoaan lopullisesti. Aalo, jonka Priidik aseella uhaten ajaa kodistaan saatuaan selville vaimonsa kaksinaisen luonteen, liittyy miehensä hänet hylättyään susilaumaan. Pimeä puoli saa kummatkin hylätyt naiset valtaansa, ja he siirtyvät yhteisönsä ulkopuolelle. Raakel lähtee kotoaan metsään ja Aalo

poluttomille susien poluille.

> *"Mene silmistäni, suden huora! Mene heimos huomaan!"*
> *Niin Aalon kädet tällöin irtautuivat vuoteen laidasta, kuhunka hän hädissänsä oli kiinnitarttunut, niinkuin merihädällisen laudanpalasta, koska syvyyden vesi häntä kuljuunsa viedä alkaa, samalla muotoa kuin hänen sielunsakin irtaantui nyt ja iäksi kristillisen seurakunnan yhteydestä ja kirkon varjeluksesta.*
> *Vaan hän ovesta miehensä ohitse pihamaalle kiiruhti ja sieltä metsiin siskojensa ja veljiensä susien tykö ja heidän kanssansa kauvas susien poluttomille poluille, niihin riemuihin, jotka eivät ihmisten ole, vaan susien, ja salatut ratki. (Kallas 1928, 85 - 86.)*

Metamorfoosin kautta muuttuvat naiset: ihmissusi, lohikäärme ja vampyyri, eroavat muista liminaalihahmoista kaksinaisen olomuotonsa takia. Näillä naisilla on kaksi olomuotoa: tavallinen päiväminä ja vaarallinen yöminä. Heissä on sisäkkäin samassa persoonassa balladien kotipiirin nainen ja liminaalinainen. Öinen toinen minä symboloi hallitsematonta ja pelottavaa voimaa, joka uhmaa säädeltyä, kontrolloitua järjestystä. Metamorfoosi antaa muodon tyynen kotipiirin naisen ja vaarallisen limaalihahmon ristiriidalle. (Grünthal 1997, 99 – 100.)

Kallaksen *Sudenmorsiamessa* Aalo on erilainen päivisin ja öisin. Päivällä nuori nainen ahertaa ahkerasti kotipiirissään ja on lempeä äiti ja hyvä vaimo. Illan pimetessä yöksi Aalosta tulee levoton. Öisin Aalo juoksee sutena suolla muiden susien kanssa. Hän kuuluu niihin balladinaisiin, joissa kaksi puolta vaihtuvat kuin yö ja päivä.

> *Mutta niin kuin vuorokaudessakin on kaksi puolta, yksi päivänpuoli ynnä yöpuoli toinen, samalla muotoa ovat monikahdat tosin päivän lapset ja päivän tekoja tekevät, ja toiset taas yön lapset, jotka yön ajatuksia askartavat, vaan kolmansissa vaihtuu niinkuin vuorokaudessakin yö sekä päivä. (Kallas 1928, 23.)*

Kallaksen *Sudenmorsiamessa* on nähty muodonmuutostarinan lisäksi myös kertomus ihmisluonnon kaksinaisuudesta tiedostamattomien ja tiedostettujen voimien taisteluna (Laitinen, 1981, 362 - 363). Muodonmuutokset kuvaavat ruumista pettämässä päivätajunnan vaatimuksia kääntäessään esiin nahan alta yöpuolen hirviön. Muodonmuutoskohtaukset ovat ruumiin hallinnan epävarmuudelle perustavaa paradoksien poetiikkaa, ja ruumiillisuutemme

pakottaa meidät kohtaamaan olemisemme rajalla. Ruumistamme on mahdotonta torjua itseemme kuulumattona lisänä, mutta samalla se on kuitenkin myös "ei-minua". Ruumiin toiminnot ovat yksityiskohtineen tietoisuudeltamme salattuja, ja se esittää meille vaatimuksia ja pakottaa meidät kohtaamaan erilaisia tarpeita. Jotta emme rikkoisi oppimiamme inhimillisen käyttäytymisen malleja vastaan, joudumme kamppailemaan itsemme kanssa. (Mäyrä 1996, 173 – 174.)

Aalolla on ennen lopullista susien joukkoon häätöään ja pimeän puolensa voittoa kaksi elämää, päivä ja -yöelämä. Aalon yöelämä on yöstä, pimeydestä ja perkeleestä. Hänen yöminänsä on lempeän, aran ja siveän päiväminän vastakohta: verenhimoinen, julma, julkea ja himoja täynnä. Aalossa kaksi puolta vuorottelevat vuorokaudenaikojen mukaan, mutta Raakelin pimeä puoli on jatkuvasti varjona läsnä ja valtaa koko ajan enemmän tilaa. Vähitellen se itsenäistyy ja personoituu. Raakelin varjo personoituu sudeksi ja vaihtaa paikkaa naisen kanssa, jonka varjona se on ollut. Raakelin ääni vaihtuu samalla surupukuisen naisen ääneksi.

> *--se huomasi minut, mustapukuisen naisen vierellään ja käsitti, että kyseessä oli sen oma varjo, sama jonka varjona se itse oli ennen ollut.*
> *Niin me kuljimme kaksistaan, susi ja surupukuinen nainen. Ihminen ja sen daimoni olivat vaihtaneet paikkaa. (Rotko 1998, 55.)*

Tällaiset itsenäistyvät ja personoituvat varjot johtavat ajatukset C. G. Jungin yksilöitymisteoriaan, jonka avainkäsitteitä muun muassa arkkityypit persoona ja varjo ovat. Persoona toimii välineenä, jolla ego kohtaa ulkomaailman. Se on minän itselle tunnustettu ja muille tarjottu puoli, jonka kääntöpuolena varjo puolestaan edustaa kaikkea, mikä persoonassa ei tule mukaan. Varjo muodostuu niiden henkilöhistoriallisten ja arkkityyppisten ainesten summasta, jotka jäävät toteutumatta tietoisuuden ja yhteiskunnallisen elämän piirissä. (Jung 1966, 51.)

Varjo merkitsee pimeiden voimien ja olentojen läsnäoloa, mutta sen on myös ihmisen salaperäinen seuralainen. Se ymmärretään usein sieluksi, sillä useissa kielissä sielua ja varjoa merkitsee sama sana. Syvyyspsykologit tulkitsevat varjon persoonallisuuden tiedostamattomien kerrostumien vertauskuvaksi.

(Biedermann, 1993, 400.) Raakelin varjossa ovat kaikki hänen elämässään kokemansa pettymykset, hylkäyskokemukset ja patoutuneet tunteet: suru ja viha. Susi on Raakelin varjo - sielun kuva ja salaperäinen seuralainen.

Surupukuinen nainen ja susi kulkevat melko sopuisasti yhteistä matkaansa, kunnes suteen menee henki, joka on kuin Aaloa riivannut paholainen. Sudesta tulee verenhimoinen, levoton ja itsepäinen. Suden ääni ei ole enää sen oma, sillä siinä puhisi Aalonkin valtaansa saanut

> *"**Diabolus sylvarum**[9], Metsän ynnä Suden Henki, jolla suolla ja korvessa kotonsa on, rohkia ja pelvotoin, voiman ja vapauden henki, mutta myös raivon ja väkivallan, salattu yli kaiken ymmärryksen, siivekäs niinkuin myrskytuuli ja palava niinkuin myrskytuuli ja palava niinkuin maailman sydän, mutta kuitenkin Pimeyden kahleissa (Kallas 1928, 34 - 35).*

Surupukuisen naisen seuralaisesta tulee pelottava. Susi ei ole enää entisensä, ja surupukuinen nainen tuntee itsensä voimattomaksi sen rinnalla. Pimeät voimat ottavat kokonaan vallan itselleen. Pienestä sudesta, joka istui vuosia sitten hylätyn Raakel-tytön olkapäällä, on kasvanut iso ja mahtava.

> *Nyt susi istui mahtavana kuin vuori aukiolla. Hehkuvat silmät tuijottivat kiinteästi minuun. Kenties minua ei oikein erottanut muuten. Suden ääni oli entistä käheämpi, kun se virkkoi:*
> *- Osamme ovat vaihtuneet, Raakel. Heikomman on aika sulautua vahvempaan. Ympyrä sulkeutuu.*
> *Usva levisi aukealle, kääri meidät harmauteensa ja lukemattomat äänet toistelivat suden viimeisiä sanoja. (Rotko 1998, 94.)*

Susi on kulkenut pitkän matkaa Raakelin varjona. Se on vähitellen syönyt Raakelia sisältäpäin, koska tämä on pitänyt negatiiviset tunteet sisällään. Antin mielestä hänen vaimonsa sulkeutuu kuin kirjekuori. Raakelista puhuminen on tyhjää. Puhumisen sijasta hän pitää mieluummin omat murheensa sisällään ja vetäytyy omiin oloihinsa. Sudeksi muuttunut Raakel ei ole enää passiivinen vaan aktiivinen toimija, jolla on rohkeutta repiä ja raastaa ilman oman tunnon soimaavaa ääntä. Suden voittaessa surupukuisen naisen ja heikomman sulauduttua vahvempaan Raakel huutaa tuskansa ulos. Hänellä on Aalon lailla sutena vapaus ja riemu ratki.

Hurmiossaan Aalo kokee olevansa yhtä metsän hengen kanssa, jolloin hän

ääriviivojensa kadotessa kokee hajaantuvansa ja sulautuvansa osaksi luontoa. Aalo kadottaa kahlitsevat ääriviivansa, mutta Raakel saa sutena eheyttävät ääriviivat, jotka hän tuntee olevan samat sielussaan ja ruumiissaan. Yksinään riehuvan suden hurmio hiljentää luonnon.

> *Nyt olin sitä mitä olin aina tiennyt olevani, yksinäinen susi. Omat ääriviivat, pelkät suden, samat sielussa ja ruumiissa. Miten helpottavaa olla yksi, ehyt. Olisipa lampi mihin peilata.*
> *Kierin lumessa ja nauroin. Tanssin aukealla. Ulvoin, pitkään, kaiken minkä olin pidättänyt.*
> *Linnut mykistyivät. Hirvet jähmettyivät paikoilleen. Tuulikin lakkasi humisemasta. Rauha muistollesi Raakel, minä teen nyt mitä tahdon.*
> *(Rotko 1998, 99 - 100.)*

Aalo juoksee Hiidenmaalla sutena susilaumassa, mutta Hyljesaaren susi kulkee yksin. Se ei ole kuitenkaan aivan yksin. Vihansa loppuun käyttänyt susi kuulee sisältään hiljaisen ja uuden, mutta tutun äänen. Ääni on surun, joka on vielä jäljellä surupukuisesta naisesta. Huomaamattaan susi on alkanut ajatella Raakelin tavoin, ja sen sisältä pyrkii esiin tämän ääni. Sudesta on lohdullista saada yhteys muuhunkin kuin hulluutta ruokkivaan vihaan. Sen ei myöskään tarvitse kulkea enää yksin. Väsynyt pari kulkee yhdessä kohti loppuaan kuin Sudenmorsiamen jälkiä seuraten. Metsässä vaeltaa morsian pitkine laahuksineen - nainen Sudenmorsiamen sukua.

> *Puursin vaiti eteenpäin. Raakelin ääni jatkoi:*
> *- Ihminen pakenee, eikä huomaa että pakenee itseään. Kun viimein tulee pakollinen pysähdys, hän katsookin silmiin sutta.*
> *- Minähän olen vain yrittänyt auttaa, sanoin.*
> *- ... ja ihmisessä herää vanha tarve tulla auttajan kaltaiseksi, lopulta sulautua häneen. Niin on Raakelista jäljellä enää surullinen muisto suden sisällä.*
> *- Ethän haihdu kokonaan pois? Kuljetaan yhdessä loppuun asti.*
> *- Kuljetaan yhdessä loppuun asti.*
> *Tarvoin vaiti pitkin metsiä. Oma polku seurasi kuin laahus, johon seuraajien oli helppo tarttua. (Rotko 1998, 106 - 107.)*

3.2.4 Sudenmorsiamen sukua

Hyljesaaren susi ei ole pelkän murhanhimon ja kostonhalun syövyttämä niin kuin Lydia Alasalmen *Metsäläiset*-romaanissa. *Metsäläiset* kertoo

---

[9] Olen lihavoinut alkutekstissä kursivoidut sanat.

Tampereelta maalle Uuhijärjelle muuttavasta nuoresta parista, Sallasta ja Ilkasta. Salla tulee raskaaksi, mutta ei tiedä, onko lapsen isä Ilkka vai pariskunnan ystävä Mutkanen. Heidän elämänsä ei muutenkaan ole helppoa pienessä kylässä, jossa he kokevat olevansa ulkopuolisia. Nuoripari ei pääse pakoon maailman pahuutta maalaismiljöössä, jossa ovat läsnä pahuuden lisäksi menneisyyden synkät kasvot. Sallan sisällä kasvaa lapsen lisäksi myös susi, joka on hänessä Uuhijärvellä asuneen virolaisen Lydian vaikutusta.

Eestiläinen Lydia palaa Uuhijärvelle, josta hän lähti sydän surua ja vihaa täynnä poikansa tapaturmaisen kuoleman jälkeen. Nainen palaa vihaa täynnä sutena kostamaan entiselle miehelleen. Poikansa kuoleman jälkeen Lydia sulkee itsensä maailman ulkopuolelle ja vaikenee. Susi kasvaa hänestä surusta, vihasta ja ahdinkoon joutuneesta saaliista, miesten raiskaamasta naisesta. Lydian verenhimoa ei verinen kosto tyydytä. Susi tekee kateuden riivaamana nuoresta äidistä, Sallasta, kaltaisensa viemällä pienokaisen vaunuistaan pihamaalta metsään pennuilleen ruoaksi. Sallan tuska kiirii hyytävänä ulinana metsänreunasta, kun Lydia pentuineen raatelee ja syö hänen lapsensa. Hyljesaaren sudella, joka raatelee Mervin syntymättömän lapsen, on sama taipumus kuin Uuhijärven sudellakin - ihmissuden halu raadella syntymättömiä ja vastasyntyneitä lapsia, mieluiten aviottomia ja poikalapsia.

> *Vasta myöhemmin metsänreunasta kiiri pahempi ääni: niin hyytävä ulina, että Lyydiaakin puistatti. Pennut unohtivat syödä ja jäivät pienet korvat pystyssä kuuntelemaan uteliaina ja oppimishaluisina niille uutta ääntä: sellaisen ihmisen tuskaa, joka on oppinut tuntemaan sudennälän. (Alasalmi 2000, 228 - 229.)*

Sekä Hyljesaaren että Uuhijärven susi hyökkäävät ihmisten kimppuun. Uuhijärvellä surmansa saavat Olli Petturla ja Sallan ja Ilkan vauva. Hyljesaarella susi raatelee raskaana olevan Mervin ja tekee epäonnistuneen hyökkäyksen Antin päälle.

> *Eteisestä kuului vaimeita tömähdyksiä. Tunnistin Antin askeleet. Ne pysähtyivät oven taakse, ovi avautui, susi hyökkäsi.*
>
> *Taistelua on mahdoton kuvata, se oli niin nopeasti ohi - karjahduksia, kirosanoja, potkuja, mylläkkää. Vierimme portaita alas ja ovi pamahti kiinni. Antti oli varmaan selviytynyt vähällä. Se huojensi mieltäni, sillä en*

olisi halunnut vahingoittaa häntä, en vain voinut estää suden tekoja enkä sanoutua niistä irti. Tahtoni oli sidottu sen tahtoon. (Rotko 1998, 66 - 67.)

Kyläläisten Sudenmorsiameksi kutsuma Aalo ei janoa ihmisen verta. Näistä kolmesta sudesta vain Aaloa pidetään ihmissutena. Hyljesaaren sutta pidetään aivan tavallisena sutena. Vain Antti epäilee vaimoaan raa'asta raatelusurmasta, mutta virallisesti Raakel on vain masentuneena jäljettömiin kadonnut henkilö. Uuhijärvellä kummastellaan Olli Petturlan surmaa, joka näyttää olevan suden tekosia. Vauvan sieppauksen seurauksena Uuhijärven susi tietää metsästysseuran kokoontuvan, mutta sielläkin jahdataan tavallista sutta Hyljesaaren metsästysseuran lailla.

Aaloa metsästävät ajoivat takaa nimenomaan ihmissutta Hiidenmaalla, jossa oli jo monta ihmissutta poltettu noitana roviolla ja kertomus susien joukossa susina juoksevista ihmisistä kaikkien tuntema. Vanha ihmissusimyytti on tuttu myös Uuhijärvellä Sallan ja Ilkan naapureille, jotka suhtautuvat suteen pelonsekaista kunnioitusta tuntien. Sudesta tulee käyttää Ailan, Uuhijärvelle muuttaneen nuorenparin naapurin, mukaan hän-pronominia, joka viittaa ihmiseen. Uuhijärven raatelija ei ole ihan tavallinen susi. Haavasuon krouvi tietää *Sudenmorsiamessa*, että jos ihminen löydetään vuoteestaan tapettuna purema vasemmassa kyljessän, siis sydämen puolella, ihmissusi ei ole kaukana. Olli Petturla löydetään kotoaan kuolleena sydän rinnasta irti revittynä.

- Petturlan Olli on kuollut, Aila sanoi. - Joku petoelukka ängennyt koiran perässä sisälle ja raadellut Ollin. Ja Koiran.
- Minä en siihen usko, Juhani sanoi. - Ihmisen työtä se on ollut. Virolaisten kosto. Jos susi joutuu sisälle taloon, siltä katoaa pedon luonto heti. Ikkunan läpi se pakenee, eikä oviaukosta.
- Puhu aina sudesta kuiskaten ja kunnioittaen: hän, Aila sähisi. - Sieltä löytyi ***hänen*** *villojaan. Ollin sydän oli revitty rinnasta... eikä sitä löydetty mistään! (Alasalmi 2000, 207.)*

Kallaksen *Sudenmorsiamessa* uskomus ihmisen muuttumisesta sudeksi ja uskomukseen liittyvät perinteet ovat vahvasti läsnä. Aalo jättää ihmisyhteisön erämaan kutsun houkuttelema ja ottaa sudenhahmon vapaaehtoisesti pukeutumalla sudentaljaan. Sutena juokseminen merkitsee Aalolle nautinnollista vapautta, mutta kyläyhteisö tahtoo eroon karjaa raatelevasta

pedosta.

Uuhijärven suden kohtalo jää avoimeksi, mutta Hyljesaaren suden juoksu loppuu metsästäjän laukaukseen. Yksinäisestä sudesta, arkielämän järjestyksen rikkojasta, on päästävä eroon. Hyljesaaren suden juoksu loppuu hopeisen luodin sijasta tavallisen luodin levistäessä sen sydämen.

> *Laukkasin upottavassa lumessa, suu raollaan, silmät viiruina, laukkasin laukkasin, vedin laahusta perässäni, näin metsänreunan yhä lähempänä, vihdoin miehen istumassa repun päällä.*
> *Mies nousi ja nosti pyssyn poskelleen. Jatkoin suoraan. Tulin kumpareen laelle, loikkasin ilmaan, pysähdyin hetkeksi painottomuuteen, vain oman veren kohina korvissani. Rintaan jymähti isku, aurinko pärskyi silmissä, jalat juoksivat vielä. (Rotko 1998, 113.)*

Miehen ampuma luoti on sudelle kuolemaksi. Susi kuulee tutun lapsenäänen kutsuvan luokseen äitiään. Susi haluaisi päästää Raakelin sisältään ja nähdä seuralaisensa kävelevän valkoisessa puvussa puhtaita hankia pitkin pois, mutta Raakelin kohtalona on kuolla suden mukana, jonka kanssa hän on yhtä. Kuolemansa hetkellä susi tuntee olonsa kevyeksi ja pahan tilalle virtaavan jotakin, joka voisi olla armoa. Hän saa rauhan, jota Priidik toivoo Aalollensa-kin, kahdesti surmatulle Sudenmorsiamelle. Priidikin ampuma hopealuoti lävistää suden sydämen, ja Aalon levoton vaellus päättyy. Priidik on huolissaan vaimonsa sielun rauhasta.

> *"O, minun vaimoni Aalo, jolla oli yhtaikaa kyhkyläisen ja myös suden sielu, - oletkos nyt rauhan saanut? Koska nyt kahdesti kuolit, taitaako sielukultas taivaisen Isän helmaan lentää, jonka vaipan laskoksissa sillä on lepo ja rauha ratki. Koskas syntis poies pyyhitään, taidatkos elävitten anteeks antaa?" (Kallas 1928, 138 - 139.)*

Aalon kohtalo on ennalta määrätty, sillä hänessä on Saatanan puumerkit: noidanluomi ja punaiset hiukset. *Metsäläisten* Lydia on puolestaan kotoisin Viron Hiidenmaalta eli Aalon asuinsijoilta. Raakelia ja Aaloa yhdistävät erikoiset silmät. Raakelin silmät ovat kuin kytevät hiilet ja Aalon tummat kuin suonsilmä.

> *Hänen hiuksensa olivat ruskianpunertavat, niinkuin rantaruoho, kuhunka keväinen vesi punaisen ruosteen painaa, mutta silmät tummat, niinkuin suonsilmät, vetävät, ja vajottavaiset, ja niitten kalvo liikkumatoin niinkuin suovesi. (Kallas 1928, 18 - 19.)*

Kaikki viittaukset lampaaseen Aalon yhteydessä pohjustavat hänen myöhempää muuttumistaan vastakohdakseen, sudeksi (Lappalainen, 1992, 162). Priidik näkee tulevan vaimonsa ensimmäisen kerran saaren rannassa naisten kanssa lampaita pesemässä. *Sudenmorsiamen* kertoja vertaa lammasluoman keskeltä vaimonsa löytänyttä Priidikiä Jaakobiin, joka toi valittunsa Raakelin, enonsa Labanin tyttären Haranin maalta, lammaslauman keskeltä.

Raakel on heprealainen nimi ja tarkoittaa lammasta (Vilkuna 1990, 143). Ulkonäöltään ja luonteeltaan mustissa vaatteissa viihtyvä mustatukkainen Raakel ei muistuta lauhkeaa ja arkaa laumaeläintä. Rohkean ja voimakastahtoisen taiteilijan piirteet ovat terävät ja tummat silmät kuin kytevät hiilet. Raakel viihtyy hyvin omissa oloissaan eikä kaipaa suurta ihmislaumaa ympärilleen. Hän muistuttaa lampaan vastakohtana pidettyä sutta.

> *Ulos mennessä sitaisin hiukset niskaan ja tiesin näyttäväni korpilta. Tai sudelta. Ensi kertaa minut nähdessään moni jää tuijottamaan. Mutta minä käyn harvoin ihmisten ilmoilla. (Rotko 1998, 9.)*

Lammas toistuu muidenkin muodonmuutoksen kokevien naisten yhteydessä. Raakelin kuten myös Uuhijärven nimessä on läsnä juuri naaraslammas. Naapurin lampaat vaistoavat pedon Uuhijärven Sallasta, joka on yhtäkkiä saanut sanavarastoonsa vironkielisiä sanoja ja mieltynyt raakaan lihaan. Sudeksi muuttuneen Lydian vaikutuksesta odottavassa äidissä on jo pedon haju, vaikka Salla ei itse vielä sitä tiedäkään. Naapurin lammas vaistoaa Sallassa pedon. He ovat suden morsiamia kaikki neljä naista: Aalo, Raakel, Lyydia ja Salla.

> *Salla piteli pientä karitsaa sylissään. Se oli vitivalkoinen ja määki henkensä hädässä.*
> *- Voi pientä raukkaa, Salla sanoi. Hän katseli sitä hetken, silitteli sen hätääntyneenä kohoilevaa pehmeää kylkeä ja alkoi ojentaa sitä takaisin emälleen. Emä parkaisi ja pakeni Sallaa ja omaa karitsaansa karsinan perimmäiseen nurkkaan. Sieltä se muljautteli ruskeita silmiään ja koetti kavuta sorkillaan lautaseinää pitkin pois, karsinan laidan yli mahdollisimman kauaksi Sallasta. -- Miksi se kammosi häntä? Hänhän oli tuleva äiti itsekin. Heidän olisi pitänyt olla samalla puolella. (Alasalmi 2000, 201.)*

Viimeisillä raskaana oleva Salla tuntee äiteytensä takia kuuluvansa samalle puolelle juuri karitsoineen lampaan kanssa. Assi-lampaalle, joka normaalisti ei arastele ihmisiä, Salla on kuitenkin saalistava peto. Salla on siirtymässä luokasta toiseen, ihmisestä sudeksi, vaikka ei sitä itse vielä tiedäkään. Puhumisessa ilmenneet vaikeudet ovat hänessä merkkejä siirtymästä, sillä puhumattomuus on osa olomuotojen väliseen tilaan liittyvää eläimellisyyttä. Ihmisinä Salla, Raakel, Aalo ja Lyydia ovat kaikki yhteisön reunamilla, ulkopuolisia, syrjään vetäytyviä tai hyljeksittyjä. Vain ihmissusien joukossa he olisivat omiensa parissa, kuten Aalo susilaumassaan Hiidenmaalla, sillä tavalliset sudetkin kammoksuvat kategorioiden välistä poikkeamaa.

> *Niin kuin eivät Uuhijärven kylän ihmiset olleet Lydiaa liiemmin luokseen kutsuneet, niin eivät Uuhijärven metsän sudetkaan häntä laumaansa huolineet. Ihmisten mielestä hän oli ollut rahanahne onnenonkija, joka kelpasi vain juorun aiheeksi; susista hän oli ihmiseltä haiseva hirviö, joka ei kelvannut mihinkään. (Alasalmi 2000, 221)*

Lydia on Raakelin tavoin synkkyyteensä vajonnut, ja heitä molempia ajavat veritekoihin voimakkaat negatiiviset tunteet. Lydia on miehet kohdelleet kaltoin, raiskanneet ja hakanneet. Raakel on tullut elämässään monta kertaa hylätyksi ja petetyksi.

> *Kun ihmistä käytetään hyväksi, harvoin hänen ruumiinsa siinä kuluu. Ne ovat tunteet, jotka kuolevat. Mieli paukahtaa pirstaleiksi ja sydämestä tummuu ilo.*
> *Mitä herkkyyttä Lydiassa oli koskaan ollutkin, hänen tunteistaan oli enää jäljellä murhanhimo. (Alasalmi 2000, 177.)*

> *- Anna meidän selvittää ajatuksiamme, pyysin. - Olemme kadottaneet itsemme muuttuneet toisiksi, eksyneet...*
> *- Siksi tulinkin auttamaan, henki puhui. - Pelkkä katkeruus vain kalvaa sisuksia, viha antaa voimaa, kosto polttaa karstan pois... (Rotko 1998, 81.)*

Susi on Raakelin ja Lydian aggression ilmentymä. Rotkon ja Alasalmen romaaneissa ihmissusimyytin välityksellä käsitellään naisen vihaa. Susi antaa muodon naisten negatiivisille tunteille, joita he eivät saisi tuntea eivätkä ainakaan ilmaista.

3.3 Susitaulu - taiteilijan sielunpeili

3.3.1 Toiset sudenkasvot

Raakel maalaa sielunsa maalaukseen, joka jää hänen viimeisekseen. Painiskellessaan työnsä kanssa hän tuntee olevansa kuin ristillä naulittuna. Hänen on pakko saada maalattua tietty aihe, mutta hän ei millään tunnu saavan tavoittelemaansa tunnelmaa kankaalle. Raakelin mielessä on Pikku Prinssin ajatus, että kauneinta erämaassa on sinne kätketty kaivo. Omaa kätkettyä kaivoaan Raakel maalauksessaan yrittää ilmentää, sillä kaikki, mikä näkyy päällepäin, on saanut alkunsa sisältä ja se vielä syvempää. Taiteilija haluaa välittää kuvillaan jotain sellaista, mitä ei voi sanoin kuvata: *"Sanat ovat vielä hankalampia kuin kuvat. Miten niillä voi välittää ilmestyksen?"* (Rotko 1998, 8.) Raakel maalaa kankaalle itsensä, paljastaa sisimpänsä ja kertoo salaisuutensa.

Alluusioiden kautta Rotkon romaanissa on läsnä myös Oscar Wilden romaanin *Dorian Grayn muotokuva* (1891) ihmeellinen taideteos. Raakelin maalaamassa omakuvassa on samoja ominaisuuksia kuin Dorian Grayn muotokuvassa. Ne kummatkin elävät omaa elämäänsä ja paljastavat kankaalle ikuistetun ihmisen sielun mitään peittelemättä ja salaamatta. Wilden romaanissa taianomaisen muotokuvan ominaisuudet paljastetaan lukijalle jo romaanin alussa, mutta Rotkon romaanissa taulu alkaa elää omaa elämäänsä vasta tarinan lopussa.

Raakel ja Dorian Gray kokevat maalauksissa muodonmuutoksen ja muotokuvat vuotavat verta. Molemmat ovat mestariteoksia, jotka merkitsevät luojilleen muita maalauksia enemmän. Dorian Grayn muotokuvan maalannut Basil Hallward on maalannut tauluun liian paljon itseään, siksi hän ei halua asettaa sitä näytteille ihmisten katseltavaksi: *"-- I will not bare my soul to their shallow prying eyes. My heart shall never be but under their microscope."* (Wilde, 1891, 18.) Myös Raakel tuntee paljastaneensa itsensä viimeiseksi jäävässä työssään: *"Olin ladannut kuvaan kaikkeni, tyhjentänyt sieluni,*

melkein pelotti katsoa" (Rotko 1998, 17).

Maalatessaan omakuvaansa Raakelista tuntuu välillä, että hän itsekin imeytyy pensseliä pitkin kankaalle. Taulu imee maalarista voimaa. Kun maalaus melkein valmis, Raakel on väsynyt jo aamulla herätessään. Raakel alkaa tuntea yllättäen pelkoa ja tuntee olonsa vieraaksi tutussa pihapiirissä ja ateljeessaan. Raakel on löytänyt itsestään sisimmän ja maalannut omakuvansa mitään kätkemättä kankaalle. Vaativa ja raskas luomistyö tyhjentää taiteilijan, ja Raakel alkaa pelätä itseään, kylmää autiotaloa.

> *Nyt minä yllättäen pelkäsin. Ja se mitä pelkäsin,* ***oli*** *minussa itsessäni. Muutuin autiotaloksi, joka oli yhtä ainoaa huonetta, huone kelmeää kylmyyttä. Samalta oli tuntunut kauan sitten matkustajakodissa - patterit jäässä, kidekukat ikkunassa, ikkunan takana vieras kaupunki. Hengittelin keuhkojen täydeltä kuin pumpatakseni karanneen minän takaisin. Olo ei ainakaan juurevoitunut. (Rotko 1998, 10.)*

Raakel on tyytyväinen valmiiseen maalaukseensa. Hänen taulussaan on kyse muusta kuin taitavuudesta. Hän on onnistunut kietomaan ainutlaatuisella tavalla toisiinsa vastakohdat: kauneuden ja rumuuden, hyvyyden ja pahuuden sekä valon ja pimeyden. Koska vastakohdat ovat keskenään omakuvassa sopusoinnussa, Raakelin maalauksessa on kyse eheytymisestä: vastakohdista syntyy harmoninen kokonaisuus. Tulevan näyttelynsä helmeä Raakel ei tulisi myymään. Raakelia melkein pelottaa katsoa taulua, johon hän on tyhjentänyt sielunsa ja joka hämärässä ateljeessa herää eloon. Raakel kääntää valmiin maalauksensa seinään päin.

Raakel Rantajuolan muotokuva ei ole mikään tavallinen taulu. Tämän Antti tulee huomaamaan kääntäessään taulun kasvot esiin ja nähdessään sudenkasvoisen Raakelin. Nähdessään vaimonsa viimeisimmän maalauksen Antti tietää, että Raakel ei tule enää takaisin.

> *Sydän jysähti pohjaan. Kavahdin muutaman askeleen taaksepäin. Siristin silmiäni. Katsoin uudelleen. Mitään niin järkyttävää, ja samalla kaunista, en ollut eläissäni nähnyt.*
>
> *Taulussa istui susi. Tuolilla ikkunan edessä. Se katsoi öiseltä taivaalta paistavaa kuuta. Sudella oli Raakelin kasvot, kuitenkin myös eläimen, ja ne hohtivat ihmeellistä valoa.*
>
> *Maalaus heijasteli sanoinkuvaamatonta hyvyyttä ja kauneutta, mutta oli yhtä aikaa rujo, synkkä ja surumielinen. Tällaisen ihminen* ***tekee*** *vain*

kerran elämässään. Nyt tiesin, ettei Raakel palaisi enää. (Rotko 1998, 109.)

Raakelin muotokuva, jossa on kaksinaiset kasvot: suden ja ihmisen, on romaanissa upotus, mise en abyme. Lucien Dällenbachin mukaan mise en abyme on teoksen sisäinen "peili", joka heijastaa tarinan kokonaisuutta yksinkertaisen, toistuvan tai aporistisen kahdentuman kautta. Aporistinen kahdentuma tarkoittaa tapausta, jossa upotettu osa voi paradoksaalisesti upottaa itseensä kokonaisuuden, joka sisältää sen itsensä. (Makkonen 1991b, 18.)[10]

Muotokuvan sudenkasvoinen nainen toistaa Raakelin tarinaa käydessään läpi saman muutoksen kuin sen kankaalle vanginnut taiteilija. Samalla hetkellä, kun luodin surmaaman suden veri värjää hangen punaiseksi, suden rinta taulussa punertuu ja alkaa valua verta. Tauluun ilmestyy valkopukuinen nainen, jonka hangella makaava susi olisi halunnut päästää sisältään pois ja nähdä kävelevän puhtaita hankia pitkin valkoisessa puvussa. Pian valkopukuisesta naisesta ei näy kuin vilaus huntua.

Antti ymmärtää taulun olevan henkilökohtainen viesti kadonneelta vaimoltaan. Hän polttaa taulun, koska tietää Raakelin halunneen näin tapahtuvan. Raakelin kohtalona on Sudenmorsiamen tavoin tulla kaksi kertaa tuhotuksi. Yhteisö polttaa Aalon ja hänen miehensä ampuu tämän

---

[10] Mise en abymena toimivat Makkosen mukaan usein upotetut suulliset tai kirjalliset kertomukset, romaaniin sisältyvät novellit tai romaanin katkelmat. Toisen upotusryhmän muodostavat epäsuoralla esityksellä välitetyt kertomukset, unet sekä visuaaliset ja auditiiviset representaatiot, esimerkiksi taulut ja laulut. Kolmas ryhmä on epämääräisin, sillä tähän ryhmään kuuluvissa tapauksissa kertoja ei vaihdu kuten upotetussa kertomuksessa eikä samanlaista erottautumista tapahdu kuin edellä mainituissa ryhmissä. (Makkonen 1991b, 19.)

Dällenbach määrittelee mise en abymen osan ja kokonaisuuden analogiseksi suhteeksi. Mieke Bal on tarkentanut Dällenbachin määritelmää. Bal puhuu kokonaisuuden asemasta kokonaisuuden kannalta olennaisesta aspektista. Bal määrittelee mise en abymen merkiksi, jolla on referenttinään tekstin, kerronnan tai tarinan olennainen ja jatkuva aspekti, jota se signifioi samankaltaisuutensa - analogian tai opposition, kautta kerran tai useammin. (Makkonen 1991b, 20.) Makkosen mukaan mise en abyme on keino antaa lukijalle "oikean" tulkinnan signaaleja, sillä se toistaa, tiivistää ja kiinnittää huomion tulkinnan kannalta keskeisiin kohtiin. Esimerkiksi teoksen teema, teesi tai tärkeä juonen käänne voivat tiivistyä upotetussa kertomuksessa, romaanikatkelmassa, musiikkikappaleessa tai taulussa. Mise en abyme käy usein hallitsevaa lukuohjetta vastaan, tarjoaa sitä horjuttavan näkökulman. (Makkonen 1997a, 84 - 85.)

sudenhahmossa. Hyljesaaren susi tulee ammutuksi susijahdissa ja Raakelin omakuvan polttaa hänen miehensä.

> *Yhtäkkiä suden rinta taulussa punertui. Tuolille alkoi norua verta. Kasvojen valo himmeni. Niiden yläpuolelle ilmaantui valkopukuinen nainen, huntu päässä, melkein utua koko hahmo. Oliko se sittenkin ollut siinä jo ennen? --*
>
> *Tartuin kaksin käsin tauluun ja iskin sen polveani vasten. Runnottuani kehikon rikki työnsin palaset uuniin. Avoimen luukun ääressä seurasin, miten taulu paloi humisten, kunnes jäljellä oli kasa harmaata haperoa hiilten seassa. (Rotko 1998, 114, 118.)*

Vertavuotava muotokuva, joka paljastaa kankaalle maalatun ihmisen sielun, on keskeinen myös Oscar Wilden romaanissa *Dorian Grayn muotokuva (The Picture of Dorian Gray)*. Taiteilija Basil Hallward maalaa loistavan muotokuvan Dorian Gray -nimisestä kauniista ja turmeltumattomasta nuorukaisesta. Dorian Gray rakastuu omaan muotokuvaansa ja toivoo pysyvänsä ikuisesti sen kaltaisena. Nuorukaisen toive toteutuu, mutta muotokuva alkaa elää omaa elämäänsä. Dorian Gray piilottaa turmeltuneen sielunsa takia irvokkaaksi muuttuvan muotokuvansa muiden ihmisten katseilta.

> *But there was no other place in the house so secure from prying eyes as this. He had the key, and no one else could enter it. Beneath its purple pall, the face painted on the canvas could grow bestial, sodden, and unclean. What did it matter? No one could see it. He himself would not see it. Why should he watch the hideous corruption of his soul? He kept his youth - that was enough. (Wilde 1891, 137 - 138.)*

Dorian Grayn ja Raakel Rantajuolan muotokuvat kokevat molemmat eräänlaisen muodonmuutoksen. Kaunista nuorukaista esittävä maalaus muuttuu vuosien kuluessa sielunsa turmelleen vanhan miehen rumaksi kuvaksi. Raakel on maalannut tauluunsa sielunsa pimeän puolen, suden, mutta siinä on läsnä myös valoisampi puoli kasvojen heijastamana valona ja valkopukuisena naisena, viattomana ja puhtaana morsiamena. Raakelin sielu vapautuu vertavuotavan suden kasvojen valon himmetessä, mutta oman pimeän puolensa valtaan joutunut nainen koituu itse omaksi tuhokseen. Pimeiden voimien vallassa oleva sielu koituu myös Dorian Grayn tuhoksi ja kohtaloksi. Yrittäessään tuhota muotokuvansa puukolla hän tapaa kuitenkin itsensä ja samalla vapauttaa sielunsa pimeydestä. Muotokuvaan palaa kaunis

ja viaton nuorukainen, kun vanha mies makaa puukko sydämessään lattialla elottomana.

> *As it had killed the painter, so it would kill the painter's work, and all that that meant. It would kill the past, and when that was dead he woud be free. It would kill this monstrous soul-life, and, without its hideous warnings, he would be at peace. He seized the thing, and stabbed the picture with it.--*
>
> *When they entered they found, hanging upon the wall, a splendid portrait of their master as they had last seen him, in all the wonder of his exquissite youth and beauty. Lying on the floor was a dead man, in evening dress, with knife in his heart. He was withered, wrinkled, and loathsome of visage. (Wilde 1891, 247 - 248.)*

3.3.2 Ikkuna Raakelin maailmaan

Raakel ja *Metsäläisten* Salla ovat kuvataiteilijoita ja kumpikin odottaa täyttymystään, raskautta. Raakel ei saa lasta, mutta luo kankaalle mestariteoksen. Sallasta tulee äiti, mutta hänen teknisesti taitavasti tehdyt maalauksensa kumisivat tyhjyyttään kuten hän itsekin ennen raskauttaan. Laulaja Tania Kaipaisen Surupukuinen nainen -romaanissa on sekä äiti että taiteilija. Hän kamppailee rooliensa ristiriidassa, miten olla uutta luova taiteilija ja lapsistaan huolehtiva äiti. Raakelille maalaaminen ja Tanialle laulaminen on itseilmaisun kieli, mutta monikaan ei ymmärrä tätä kieltä niin kuin ei luomistapahtumaakaan.

> *Se on ihmeellinen taito, ei sitä tavallisella talonpoikaisjärjellä käsitä. Että tekee laulun tuosta lonkalta. Miten se laulu tehdään? Kuuleeko sen ilmasta, tuleeko päähän musiikkia? Onko laulun tekeminen mysteerio? Vai teetkö sinä sen ihan tekemällä? Teetkö sinä sen vai välitätkö?*
>
> *- Siinä tarvitaan vähän molempia: ensin joku mikä sytyttää, sitten sen tekee, Tania sanoi mitä arveli Marinan haluavan kuulla. Ei Marinalle kannattanut selittää että siihen tarvittiin paljon muutakin: katto pään päälle, ruokaa lapsille, koulumaksuja, vaatteita, eläketurvaa, turvallisuutta. (Kaipainen 1971, 174.)*

Raakelilla ja Antilla on eri kieli. Raakel näkee maailman kuvina, siveltimen vetoina ja värisävyinä, ja muusikko Antti elää äänien maailmassa ja musiikista. Vaikka Antti onkin seurannut vaimonsa työskentelyä läheltä, hän

ei pohjimmiltaan ymmärrä kuvantekoa. Hän ei pidä maalaamista erityisen vaativana. Antti ajattelee maalaamisesta, että sen kun sutii, jos tuntee väriopit ja maalaustekniikat, sillä aiheitahan riittää. Antin mielestä soittaminen ja säveltäminen ovat maalaamiseen verrattuna eri asia, koska niissä ei voi piilottaa virheitään. Antin suhde musikaaliseen Merviin on jollakin tavoin erilainen, sillä heidän välillään oli sellaista toisten ymmärtämistä, mitä saman alan ihmisillä on.

Antti oppii ymmärtämään Raakelin kieltä ja kuvan luomista vasta tämän viimeisestä maalauksesta, ihmeellisestä omakuvasta. Taulu avaa Antille ikkunan Raakelin maailmaan, jäljettömiin kadonneen vaimonsa sieluun. Vasta Raakelin katoamisen jälkeen Antti todella kohtaa vaimonsa. Kuolema yhdistää heidät ikuisesti, kuten balladien rakastavaisetkin.

> *Tunsin vihdoin käsittäväni jotain kuvan luomisesta. Mieleen tuli vertauksena Beethovenin viides sinfonia, Kohtalosinfonia*
>
> *Valmiissa teoksessa kaikki vaikutti itsestään selvältä ja helpolta, heti aluksi ta-ta-ta-tam, ta-ta-ta-tam - totta kai kohtalo kolkuttaa juuri sillä tavoin oveen.--*
>
> *Teki mieli keskustella asiasta Raakelin kanssa. Sanoa edes että tajusin, miltä tuntui seisoa valkoisen kankaan ääressä ja saada esille se mitä päässä väikkyi.*
>
> *Liian myöhään. (Rotko 1998, 110 - 111.)*

Vaimonsa ihmeellisen muotokuvan äärellä Antti löytää takaisin myös omaan musiikin maailmaansa, josta Hyljesaaren murheelliset tapahtuneet ovat repineet hänet irti. Soittaessaan Schubertin *Ave Mariaa* Antti näkee taulun valkoisen naisen lähtevän lentoon nauttien keveydestään, vapaudestaan. Anttikin on nyt vapaa Hyljesaaren veristen ja selittämättömien tapahtumien painolastista. Hänen painajaisensa ovat takana ja soittonsa pulppuaa nyt sellaisesta lähteestä, jota hän ei tiennyt olevankaan. Raakelin muotokuva opettaa Antin ymmärtämään vaimoaan, ja lisäksi se avartaa hänen maailmansa. Muotokuvansa kautta Raakelista, balladin välitilan naisesta, tulee Antille taiteen luovuuden ja inspiraation henkilöitymä. Äänien maailmassa elänyt Antti alkaa nyt vasta todella kuulla ja ensimmäistä kertaa myös nähdä.

> *Ääni tuli koivuista. Ne olivat täynnä pisaroita jotka olivat jäätyneet kannastaan oksaan. Tuulenpuuska ravisti ne irti. Ilmalennon aikana pisarat kirpoilivat toisiinsa - niitä oli pilvittäin - ja upposivat kahisten*

lumeen. Ensi kertaa kuulin nuo äänet.
Vasta nyt myös ***näin*** *koivut. Auringonvalo sytytti jäähelmet loistamaan. Kuinkahan Raakel maalaisi ne? Ainakin hän poimisi valon sellaisena kuin se säkenöi, mutta ei kopioisi puita ja pisaroita, vaan loisi tunnelman jotenkin muuten. (Rotko 1998, 121 - 122.)*

Mervin kuoleman ja Raakelin katoamisen jälkeen Antti aikoo tappaa itsensä. Itsemurhan toteuttaminen kuitenkin lykkääntyy, koska Antti ei osaa valita itselleen mieluista kuolinmusiikkia. Antti elää tässä maailmassa, ei kadonneen Raakelin, surupukuisen naisen, balladimaailmassa, siksi hänen ei tarvitse kuolla oman käden kautta ollakseen yhdessä rakkaansa kanssa.

Antille Widerbegin elokuva *Elvira Madigan* on ikuisen rakkauden vertauskuva. Elokuva kertoo nuorallatanssija Elvira Madiganin ja kreivi Louis Sparren salaisesta rakkaudesta. Kreivi surmaa valkoisiin pukeutuneen rakastajattarensa ja itsensä. Kuolema yhdistää tämänkin balladinomaisen tarinan rakastavaiset. Antti näkee kuolleen rakastajattarensa elokuvan sankarittarena: kaunis Mervi säihkyy kesäisellä niityllä ikuisen rakkauden konserton, Mozartin pianokonserton numero 21, soidessa. Antista ei ole kuitenkaan viimeiseen laukaukseen, joka päättäisi hänen elämänsä.

Etsin hyllystä Mozartin pianokonserton numero 21. Se oli ollut minulle ikuisen rakkauden vertauskuva siitä lähtien kun olin katsonut Widerbergin elokuvan nuorallatanssija Elvira Madiganin ja kreivi Louis Sparren salaisesta rakkaudesta - Elvira tasapainoilemassa puiden väliin pingotetulla narulla, paljain jaloin, valkoiset helmat käärittyinä, ja tuo konsertto soi, sen ylimaallisen kauniina keinuva toinen osa. Sitten Elvira poimimassa niityllä kukkia. Pistoolin laukaus, ja Elvira lävähtää kuin neulaan pistetty perhonen. Toinen laukaus, ja kreivi itse herpoaa maahan. (Rotko 1998, 47 - 48.)

Antti suree Merviä ja Raakelia, mutta hänen täytyy jatkaa elämäänsä. Antissa halu elää on voimakkaampi kuin halu kuolla. Hän haluaa elää, sillä musiikki soi niin iloisesti ja reippaasti. Hän tuntee taas samaa elämänjanoa kuin nähdessään Mervin ensimmäistä kertaa juhlissa, jossa kaikki mustiin pukeutunutta Raakelia lukuun ottamatta kulkivat valkoisissa lierihatuissa, päivänvarjoissa ja pitseissä yöttömän yön, koivunrunkojen ja Tšehovin nimeen.

Romaanissa on miltei sanatarkkana lainauksena Anton Tšehovin *Kolme sisarta* -näytelmän (1900) kolmanneksi viimeinen repliikki, joka alkaa: *"Musiikki soi niin iloisesti, reippaasti, ja tekee mieli elää!"* (Tšehov 1980, 222). Rotkon romaanissa muun muassa aikamuoto muuttuu preesensistä imperfektiin Antin muistellessa kesäjuhlaa, jossa tapasi Mervin: *"Ja musiikki soi niin iloisesti, reippaasti, teki mieli elää!"* (Rotko 1998, 42). Mervi säesti juhlissa sellolla kolmea sisarta kuin enkeli valkeissa vaatteissaan ja sininen katse keskittyneenä soittoon. Tuona yönä Mervistä tuli Antin rakastaja.

Antti ei vajoa suruunsa. Hänessä on voimaa ja rohkeutta katsoa eteenpäin kaikesta tapahtuneesta huolimatta ja nähdä valoa, elämän valoa, aivan kuin Tšehovin *Kolme sisarta* -näytelmän Olgassa, joka kuultuaan Irina-sisarensa sulhasen saaneen surmansa kaksintaitelussa, syleilee sisariaan täynnä elämän väkevää voimaa kuoleman sivutessa sisarusten elämää. Ehkä Antilla on jokin vastaus Olgan esittämään kysymykseen, miksi elämme ja kärsimme. Ainakin hän tuntee, että hänen elämänsä ei ole vielä lopussa.

> *Musiikki soi niin iloisesti, reippaasti, ja tekee mieli elää! Voi hyvä jumala! Kuluu vähän aikaa, ja me poistumme ainiaaksi, meidät unohdetaan, unohdetaan meidän kasvomme, äänemme ja montako meitä oli, mutta meidän kärsimyksemme muuttuvat iloksi niille, jotka tulevat elämään meidän jälkeemme, onni ja rauha saapuu maan päälle, ja niitä, jotka nyt elävät, muistellaan leppoisasti ja siunataan. Voi rakkaat sisaret, meidän elämämme ei ole vielä lopussa. Eläkäämme edelleen! Musiikki soi niin iloisesti, niin hauskasti, ja tuntuu kuin jo hyvinkin pian saisimme tietää, miksi elämme ja miksi kärsimme... Kunpa sen tietäisi, kunpa tietäisi... (Tšehov 1980, 222.)*

Antti tuntee, että hänen elämänsä ei ole vielä lopussa, vaikka hän kokeekin Hyljesaaren tapahtumien takia itsensä roistoksi ja moninkertaiseksi murhamieheksi. Kyläyhteisö pitää Anttia syyllisenä Mervin raakaan surmaan ja Raakelin katoamiseen, vaikka häntä ei virallisesti mistään syytettykään. Samoin kuin Priidikin öissä *"ei viattoman uni tästä lähtien enää vieraillut hänen tykönänsä, että yöt läpeensä hänen tuntonsa valvoi eikä torkkunut, vaan sangen ahkerasti nakutteli niinkuin puutoukka hirrenpäässä"* (Kallas 1928, 128). Priidik saa rauhan surmattuaan hopealuodilla suden, jolloin Aalon levoton sielu vapautuu. Mervin hautajaisten ja Raakelin muotokuvan polttamisen jälkeen Antin syyllisyyden tunto alkaa väistyä elämän halu

palautuu. Elämänjano voittaa halun kuolla.

> *Olin roisto ja moninkertainen murhamies.* ***Minun*** *pitäisi olla kuollut. Ja musiikki soi niin iloisesti, reippaasti, teki mieli elää... (Rotko 1998, 121.)*

4. PÄÄTÄNTÖ

Michael Bahtinin mukaan laji elää nykyisyydessä muistaen menneisyytensä. Teksti, joka ammentaa traditiosta ainekset ja uudistaa ja asettaa näitä aineksia jatkuvasti dialogiseen suhteeseen on lähtökohta intertekstuaalisille suhteille. Tutkielmassani lähdin liikkeelle Bahtinin dialogisesta sanasta kohti tekstien dialogia. Samalla tavalla kuin jokainen sana on vastaus jonkun toisen käyttämään sanaan jokainen teksti syntyy vastaukseksi toiseen tekstiin. Tekstinkään merkitys ei ole sanan merkityksen tavoin muuttumaton, vaan siihen kietoutuu koko ajan uusia merkityksiä. Teksti on kristevalaisessa kirjoitusten dialogissa, johon osallistuvat kirjailija, lukija ja nykyinen tai mennyt kulttuurikonteksti. Pro gradu -tutkielmassani minä olen lukijana osana dialogia, jossa ovat läsnä *Suden ja surupukuisen naisen* (1998) kautta kirjailija Tuula Rotko ja muiden kaunokirjallisten teosta kautta laaja kulttuurikonteksti, jossa menneisyys on nykyisyydessä aina mukana.

Rajoittamaton intertekstuaalisuus voi johtaa vaikeuksiin tekstianalyysiin ryhdyttäessä. Kun tekstien dialogiin osallistuvien tekstien määrää rajoitetaan, yritetään saada jonkinlainen pitävä ote teksteihin ja kaventaa erilaisien tulkintojen mahdollisuuksia. Michael Riffaterre, Kiril Taranovski ja Gérard Genette rajoittavat intertekstuaalisuuden tekstin suhteeksi sitä edeltäviin teksteihin. Heistä vain Riffaterre korostaa lukijan valtaa tulkita tekstiä omista lähtökohdistaan käsin. Tässä satunnaisessa intertekstuaalisuuden tyypissä intertekstuaalisuus ei rajoitu tekstiä edeltäviin teksteihin. Kronologiaa kunnioittamatta ja Riffaterren suomin vapauksin olen ottanut Rotkon *Suden ja surupukuisen naisen* jälkeen ilmestyneen Päivi Alasalmen *Metsäläiset* (2000) yhdeksi dialogiin osallistuvaksi romaaniksi tutkielmaani. Rotkon ja Alasalmen romaaneja yhdistää ihmissusimyytti ja Aino Kallaksen *Sudenmorsian* (1928).

Olen tutkielmassani lähestynyt Rotkon *Susi ja surupukuinen nainen* - romaania intertekstuaalisesti lukemalla sitä osana tekstien dialogia ja

ihmissusimyytin traditiota. Subteksteistä Kallaksen tarina sudeksi muuttuvasta naisesta on Rotkon romaanissa voimakkaimmin läsnä, mutta se ei kuitenkaan ole *Suden ja surupukuisen naisen* hypoteksti. Rotkon romaanin suhde *Sudenmorsiameen* ei mahdu Genetten luokitteluun. *Susi ja surupukuinen nainen* ei ole kokonaisuudessaan muunnos *Sudenmorsiamesta* eikä se suoraan ilmaise hypertekstuaalista luonnettaan. Rotkon romaanissa on samalla lailla mykästi läsnä myös ihmissusimyytti, jota voi nimittää *Suden ja surupukuisen naisen*, *Sudenmorsiamen* ja *Metsäläisten* hypotekstiksi. Nämä kolme romaania käyttävät omiin tarkoitusperiinsä samaa vanhaa ihmissusimyyttiä, joka on kussakin tarinassa tunnistettavissa.

Rotkon romaanissa on ihmissusimyytin tavoin läsnä balladiperinne. Romaanissa on useita balladeille tyypillisiä piirteitä. *Sudessa ja surupukuisessa naisessa* on balladin kohtalokasta ja tummaa tunnelmaa, joka syntyy traagisista tapahtumista, miljööstä, tuonpuoleisuuden voimakkaasta läsnäolosta ja päähenkilö Raakelin epätavallisesta persoonasta. Rotkon romaania voi Kallaksen *Sudenmorsiamen* tavoin nimittää proosaballadiksi. Romaanissa on piirteitä myös rikos- ja taiteilijaromaaneista. Olisikin mielenkiintoista tutkia Rotkon teosta myös näiden lajien näkökulmasta.

Susinaisten lisäksi Raakelin tarinassa on muitakin balladinaisia. Vuoropuhelun balladinaisten ääniin kuuluu *Sudenmorsiamen* lisäksi Kaipaisen *Surupukuisen naisen* (1971) surupukuun pukeutunut levoton vaeltaja, joka suden kanssa kulkevan surupukuisen naisen tavoin balladien valkean neidon kaltainen liminaaliolento. *Sudessa ja surupukuisessa naisessa* on mukana monta muutakin tarinaa. Rotkon lapseton Raakel ei olisi Raakel ilman *Vanhan testamentin* kaimaansa eikä tarina vertaisensa ilman ihmeellistä taulua ja Wilden *Dorian Grayn muotokuvaa* (1891). Nämä ovat Rotkon romaanin takaa paljastuvia subtekstejä, jotka lukukokemuksessa aktivoituessaan ikään kuin tekevät tarinasta moninkertaisen. *Susi ja surupukuinen nainen on* koottu tutuista kulttuurisista aineksista niitä hyväksikäyttäen, mutta sen kuitenkin omanlaisensa tarina sudeksi muuttuvasta naisesta.

Raakel on *Sudenmorsiamen* Aalon lailla kahden maailman kansalainen. Raakel uhmaa arkimaailman rajoja ja kategorioita liikkuessaan esteittä tämänpuoleisesta tuonpuoleiseen ja niiden välisessä liminaalitilassa ja ollessaan erikseen ja samanaikaisesti taiteilija, surupukuinen nainen ja susi. Raakelista piirtyy muotokuva onnettomasta balladinaisesta, jonka tarinassa on läsnä kaksi myyttiä: myytit sudeksi muuttuvasta ihmisestä ja surupukuisesta vaeltajasta.

Hyljesaaren Raakelin, nykyajan susinaisen, ääriviivat piirtyvät useasta tarinasta: moninaisista ja epämääräisistä aineksista, joista kuitenkin syntyy yhtenäinen kuva. Vanhan myytin ihmissusi saa uudet kasvot. Raakelin maalauksen susi antaa kasvot naisen aggressiolle: pimeille ja kielletyille voimille. Aalolle sutena juokseminen on seksuaalisten viettien ja voimien vapautta. Raakel tuhoutuu Aalon tavoin astuessaan kielletyn rajan yli vapauteen. Kumpikin nainen on suden morsian, joka sutena suden tekojakin tekee.

Olen kokenut antoisaksi monisyisen dialogin, josta syntyi sudenkasvoisen Raakelin muotokuva. Käymääni dialogia voisi vielä laajentaa ja syventää ihmissusimyytin tematiikkaan. Tutkimuksessani oli voinut syvällisemmin pohtia myyttiä ja sen läsnäolon merkitystä Rotkon romaanissa sekä sitä, kuinka Rotkon romaani varioi balladilajia. Intertekstuaalisuusteorioihin olisi syytä jatkotutkimuksissa perehtyä vielä paremmin ja monipuolisemmin kuin olen pro gradu –tutkielmassani tehnyt.

LÄHTEET

PRIMÄÄRILÄHDE

Rotko, Tuula, 1998, *Susi ja surupukuinen nainen*, Tammi: Hämeenlinna.

SEKUNDÄÄRILÄHTEET

KAUNOKIRJALLISET LÄHTEET

Alasalmi, Päivi, 2000, *Metsäläiset*, Gummerus: Jyväskylä.

Kaipainen, Anu, 1971, *Surupukuinen nainen*, WSOY: Porvoo.

Kallas, Aino, 1928, *Sudenmorsian. Hiidenmaalainen tarina*, Otava: Helsinki.

Pyhä Raamattu, Suomen evankelis-luterilaisen kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos, Kirjapaja, Suomen Kirkon Sisälähetysseura: Pieksämäki.

de Saint-Exupéry, Antoine, 1980 [1944], *Pikku Prinssi*, suomentanut Irma Packalén, WSOY: Porvoo.

Tšehov, Anton,1980 [1900], Kolme sisarta. Nelinäytöksinen näytelmä, suomentaneet Eino ja Jalo Kalima, teoksessa Anton Tšehov, *Lokki. Kolme sisarta*, WSOY: Porvoo.

Wilde, Oscar, 1891, *The Picture of Dorian Gray*, Simpkin, Marshall Hamilton, Kent and co. ltd.: London.

MUUT LÄHTEET

Asplund, Anneli, 1994, *Balladeja ja arkkiveisuja. Suomalaisia kertomalauluja*, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Tampere.

Bahtin, Mihail, 1991, *Dostojevskin poetiikan ongelmia*, alkuteoksesta *Problemy poetiki Dostojevskogo* suomentaneet Paula Nieminen ja Tapani Laine, Orient Express: Helsinki.

Barthes, Roland, 1993, *Tekijän kuolema, Tekstin syntymä*, suomentaneet Lea Rojola ja Pirjo Thorel, suomennoksen toimittanut Lea Rojola. Vastapaino: Jyväskylä.

Biedermann, Hans, 1993, *Suuri symbolikirja*, alkuteoksesta *Kraus Lexikon der Symbole* suomentanut ja toimittanut Pentti Lempiäinen, WSOY: Juva.

Elovaara, Raili, 1995, Kotimaisen kirjallisuuden nykytutkimuksesta, *Parnasso* 1995/2. 208 - 211.

Envall, Markku, 1988, *Toinen minä. Tutkielmia kaksoisolennon aiheesta kirjallisuudessa*, WSOY: Juva.

Fiske, John, 1992, *Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen*, alkuteoksesta *Introduction to Communication Studies* suomeksi toimittaneet Veikko Pietilä, Risto Suikkanen ja Timo Uusitupa,Vastapaino: Jyväskylä.

Fowler, Alastair, 1997, *Kinds of Literature, An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford University Press: Ipswich.

Grünthal, Satu, 1995, Miten balladilaji muuttuu, miten säilyy? Teoksessa *Ajan taitteita. Kirjallisuuskäsitys ja periodin murros suomalaisessa kirjallisuudessa,* toim. Juhani Sipilä, Helsingin kotimaisen kirjallisuuden laitos: Helsinki. 157 - 168.

Grünthal, Satu, 1997, *Välkkyvän virran kalvo. Suomalaisten kaunokirjallisten balladien motiivit*, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Rauma.

Huhtala, Liisi, 1998, Ihmissusi Hailuodossa, *Kaleva*, 23. 9. 1998.

Jung, C. G., 1966, *Piilotajunnan psykologiaa*, alkuteoksesta *Über die Psychologie des unbewussten* suomentanut Erkki Rutanen, Tammi: Helsinki.

Keskinen, Mikko, 1996, Kriittisiä transpositioita. Intertekstuaalisuuden teoriat kirjaimen ja metaforan välissä, teoksessa *Mustat merkit muuttuvat merkityksiksi, KTSV 49 osa I*, toim. Pirjo Lyytikäinen, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Tampere. 30 - 51.

Koivunen, Hannele, 1995, *Madonna ja huora*, Otava: Helsinki.

Kristeva, Julia, 1993, Sana, dialogi ja romaani, teoksessa *Puhuva subjekti: tekstejä 1967 - 1993*, suom. Kirsi Saarikangas, Gaudeamus: Helsinki. 21 - 49.

Kurikka, Kaisa, 1998, Nainen on itselleen susi, *Turun Sanomat*, 2. 12. 1998.

Laitinen, Kai 1957, Aino Kallas, johdanto teoksessa Aino Kallas, *Valitut teokset*, Otava: Helsinki. 5 - 17.

Laitinen, Kai, 1981, *Suomen kirjallisuuden historia*, Otava: Helsinki.

Lappalainen, Päivi, 1992, Jotakin vanhaa, jotakin uutta. Naisen subjektiviteetin rakentuminen. *Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*, toim. Tapio Onnela, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Jyväskylä. 151 - 168.

Leraillez, Laura, 1995, Tekstin kohdussa - Julia Kristeva, teoksessa *Kuin avointa kirjaa. Leikkivä teksti ja sen lukija,* toim. Mervi Kantokorpi, Helsingin yliopiston Lahden koulutus- ja tutkimuskeskus: Helsinki. 91 - 133.

Lyytikäinen, Pirjo, 1991, Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus, teoksessa *Intertekstuaalisuus suuntia ja sovelluksia*, toim. Auli Viikari, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Tampere. 155 - 179.

Lyytikäinen, Pirjo, 1995a, Laji ja periodi - suhteita. Uuden kirjallisuushistorian lähtökohtien etsintää, teoksessa *Helmi simpukka joki. Kirjallisuushistoria tänään*, toim. Markku Ihonen ja Yrjö Varpio, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Hämeenlinna. 19 - 24.

Lyytikäinen, Pirjo, 1995b, Muna vai kana - erä tulkintapeliä Michael Riffaterren inspiroimana, teoksessa *Kuin avointa kirjaa. Leikkivä teksti ja sen lukija*, toim. Mervi Kantokorpi, Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus: Helsinki. 17 - 50.

Makkonen, Anna, 1991a, Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? Teoksessa *Intertekstuaalisuus suuntia ja sovelluksia*, toim. Auli Viikari, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Tampere. 9 – 30.

Makkonen, Anna, 1991b, *Romaani katsoo peiliin. Mise en abyme -rakenteet ja tekstienvälisyys Marko Tapion Aapo Heiskasen viikatetanssissa.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tampere.

Makkonen, Anna, 1997a, Kerrottua narsismia. Marko Tapion Korttipelisatu ja miehisyyden dekonstruktio, teoksessa Anna Makkonen, *Lukija lähdetkö mukaan? Tutkielmia ja esseitä*, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Pieksämäki: 84 - 106.

Makkonen, Anna, 1997b, Romaani alkaa siitä. Marko Tapiosta ja metafiktiosta, teoksessa *Lukija, lähdetkö mukaan? Tutkielmia ja esseitä*, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Pieksämäki. 153 - 163.

Malmio, Kristina, 1996, Ketun kertomus. Kulttuuri koodeja, intertekstejä ja arkkitekstejä Hilja Valtosen romaanissa *Älä nuolaise ennen kuin tipahtaa*, teoksessa *Mitä tapahtuu todelle? Kirjallisuuden-tutkijain Seuran vuosikirja 49 osa II*, toim. Pirjo Lyytikäinen, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Vaasa. 29 - 47.

Miller, Owen, 1985, Intertextual identity, *Identity of the Literary Text*, ed. J. Valdés and Owen Miller, University of Toronto Press: Toronto. 19 -40.

Mäyrä, Ilkka, 1996, "Veren kirjat" - Kauhukulttuurin paradokseja, teoksessa *Sivupolkuja. Tutkimusretkiä kirjallisuuden rajaseu-duille*, toim. Tero Norkola ja Eila Rikkinen, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Rauma.

Mäyrä, Ilkka, 1999, Nykykauhun iloiset pirut - kauhukulttuurin muuttava minähirviö, teoksessa *Kirjallisuus, tunteet ja keskipäivän demoni, KTSV 51 osa II,* toim. Outi Alanko, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Vaasa. 39 - 63.

Nordgren, Elisabeth, 1998, Lösryckta liv, *Huvudstadbladet*, 19. 12. 1998.

Parry, Christoph, 1998, "Nimi Osip tulee sinua vastaan". Paul Celanin *Niemandrose* tekstien ja runoilijoiden kohtauspaikkana, teoksessa *Interteksti ja konteksti,* toim. Liisa Saariluoma ja Marja-Leena Hakkarainen, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Vaasa. 82 - 104.

Peltonen, Leena, 1992, Hurjan inhimillinen peto. Ihmissusi kansanperinteessä ja kirjallisuudessa, teoksessa *Haamulinnan perillisiä. Artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1890-luvulle*, toim. Matti Savolainen ja Päivi Mehtonen, Kirjastopalvelu Oy: Jyväskylä. 209 – 242.

Pietiläinen, Petri, 1998, Mikä kummittelee John Banvillen *Aaveissa*? Intertekstuaalisuus ja kulttuurinen konteksti, teoksessa *Interteksti ja konteksti,* toim. Liisa Saariluoma ja Marja-Leena Hakkarainen, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Vaasa. 126 - 148.

Pesonen, Pekka, 1991, Dialogi ja tekstit - Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen, teoksessa *Intertekstuaalisuus suuntia ja sovelluksia*, toim. Auli Viikari, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Tampere. 31 - 58.

Rojola, Lea, 1992, "Konsa susi olen, niin suden tekojakin teen". Uuden naisen uhkaava seksuaalisuus Aino Kallaksen *Sudenmorsiamessa*, teoksessa *Vampyyrinainen ja Kenkkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*, toim. Tapio Onnela, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Jyväskylä. 132 - 150.

Saariluoma, Liisa, 2000, Johdanto: myytit klassisessa ja modernissa kirjallisuudessa, teoksessa *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa,* toim. Liisa Saariluoma, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Pieksämäki: 8 - 57.

Sala, Kaarina, 1977, Balladi ihmisen yö- ja päiväminästä. Aino Kallaksen "ihmissusi"- muunnelmat, teoksessa *KTSV 31*, toim. Ilpo Tiitinen, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Pieksämäki. 139 - 154.

Simonsuuri, Kirsti, 1994, *Ihmiset ja jumalat. Myytit ja mytologiat*, Kirjayhtymä: Hämeenlinna.

Stewen, Riikka, 1991, Julia Kristeva & teksti, teoksessa *Intertekstuaalisuus suuntia ja sovelluksia*, toim. Auli Viikari, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Tampere. 128 - 144.

Tammi, Pekka, 1991, Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin, teoksessa *Intertekstuaalisuus suuntia ja sovelluksia*, toim. Auli Viikari, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Tampere. 59 - 103.

Tenhunen, Iiris, 1989, Genreteoria kirjallisuushistorian näkökulmasta, teoksessa *Kirjallisuushistoria tänään, KTSV 43*, toim. Liisa Saariluoma, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Pieksämäki. 83 - 100.

Tuominen, Maila-Katriina, 1998, Susinainen pukeutuu mustiin. Tuula Rotkon uudesta romaanista kasvaa tummasävyinen balladi, *Aamulehti*, 16. 9. 1998.

Tuominen, Maila-Katriina, 2000, Armoton luonto voittaa aina ihmisen, *Aamulehti,* 4. 11. 2000.

Veivo, Harri, 1995, Roland Barthes - tutkijan vallattomuus, teoksessa *Kuin avointa kirjaa. Leikkivä teksti ja sen lukija*, toim. Mervi Kantokorpi, Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus: Helsinki. 53 - 87.

Vilkuna, Kustaa, 1990, *Etunimet*, Otava: Keuruu.

Worton, Michael & Still, Judith, (eds.), 1995, Introduction, teoksessa *Intertextuality: theories and Practices*, toim. Michael Worton ja Judith Still, Manchester University Press: Chippenham. 1 - 44.