

Mikko Vuoristo

Huumorin keinot Leevi & the Leavings -yhtyeen Gösta Sundqvistin sanoituksissa

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma
Tampereen yliopisto, huhtikuu 2010

TAMPEREEN YLIOPISTO

Taideaineiden laitos

VUORISTO, MIKKO

HUUMORIN KEINOT LEEVI & THE LEAVINGS -YHTYEEN GÖSTA SUNDQVISTIN
SANOITUKSISSA

Pro gradu -tutkielma, 106 s. + liitteet 3 s.

Suomen kirjallisuus

huhtikuu 2010

Tarkastelen tutkielmassani Leevi & the Leavings -yhtyeen solistin Gösta Sundqvistin sanoituksia huumorintutkimuksen näkökulmasta. Tarkoituksena on selvittää, millä keinoin kappaleiden humoristinen vaikutelma syntyy, ja samalla sanoitusten analysoimisen kautta tutkia, luonnehtiiko humoristisuus kappaleita parhaiten.

Tutkielman lähtökohdat ovat haasteelliset, koska varteenotettavaa tutkimuskirjallisuutta huumorinteorioista ei ole hirveästi. Tämän takia joudun pitkälti turvautumaan alan perusteoksiin: Aarne Kinnusen *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys* (1994) ja Henri Bergsonin *Nauru. Tutkimus komiikan merkityksestä* (2000/1900). Nämä tarjoavat kuitenkin osuvaa teoriaa tutkimuskohteilleni. Tutkimuksesta mielenkiintoisen puolestaan tekee se, ettei Sundqvistin sanoituksia ole aiemmin tutkittu lukuun ottamatta yhtä artikkelia, joka keskittyy karnevalistiseen groteskiin.

Analyysini pohjaa huumoria ja koomista selittäviin teorioihin, mutta niiden lisäksi käytän myös groteskin teoriaa. Pääpaino on Mihail Bahtinin iloittelevassa karnevalistisessa groteskissa, mutta tutkimuksessani sivuan myös synkempää groteskia Wolfgang Kayserin näkemysten pohjalta. Sanoitusten analysoimisen kautta myös ironia ja parodia tulevat lähelle, mutta tämän laajuisen työn puitteissa en voi käsitellä niiden teoriaa sen enempää kuin kappaleiden takia on välttämätöntä.

Työn keskeisiä tuloksia ovat, että Sundqvistin sanoituksista on löydettävissä huumoria, komiikkaa sekä iloista että synkempää groteskia. Lyriikat muodostavat ambivalentin dikotomian: sanoitusten huumori on väliin puhtaimmillaan iloittelevaa mutta toisaalla hyvinkin vakavaa.

Asiasanat: Leevi & the Leavings, Gösta Sundqvist, komiikka, huumori, koominen, groteski, vakava, lyriikka, sanoitukset, nauru, Aarne Kinnunen, Henri Bergson, Mihail Bahtin

SISÄLLYSLUETTELO

| | |
|--|------------|
| 1 JOHDANTO | 1 |
| 1.1 Aineisto ja työn rakenne | 1 |
| 1.2 Leevi & the Leavings ja Gösta Sundqvist..... | 6 |
| 1.3 Keskeiset käsitteet | 12 |
| 2 HUUMORI, KOOMINEN JA GROTESKI | 18 |
| 2.1 Komiikan määrittelyminen | 18 |
| 2.2 Koominen ja koomiseksi tekeminen kirjallisuudessa..... | 27 |
| 2.3 Nauru | 35 |
| 2.4 Groteski | 38 |
| 3 SEKSISTINEN HUUMORI | 41 |
| 4 TAIVAS EI NIMILLÄ AUKENE | 51 |
| 4.1 Tragikoominen antisankari | 51 |
| 4.2 Arvottavat liikanimet ja tuttavalliset etunimet | 61 |
| 5 IHMISIÄ ME KAIKKI | 70 |
| 5.1 Koomisen leikki vakavalla | 70 |
| 5.2 Unelmia ja toiveita | 90 |
| 6 LOPUKSI..... | 98 |
| LÄHTEET..... | 103 |
| LIITTEET | |

1 JOHDANTO

1.1 Aineisto ja työn rakenne

Tarkastelen pro gradu -tutkielmassani suomalaisen Leevi & the Leavings -yhtyeen solistin Gösta Sundqvistin tekemiä sanoituksia huumorintutkimuksen näkökulmasta. Tutkimuskysymykseni on, millä keinoin huumori rakentuu ja mikä synnyttää komiikkaa Sundqvistin lyriikoissa. Työni on jatkoa kandidaatintutkielmalleni (tammikuu 2009), jonka tein samasta aiheesta. Lähestyn kappaleita analysoiden niitä tekstilähtöisesti, vaikka on selvää, että tekstit ovat osa kappaleen kokonaisuutta, jonka tulkintaan vaikuttavat myös musiikilliset elementit. Luoto (2004, 65–66) huomauttaakin, että tekstien analysoiminen irrallaan musiikista on vaarallista. Hänen mukaansa Leavingsinkaan tekstit eivät ole sävellyksistä ja sovituksista irrallisia elementtejä. Tarkoitukseni ei ole keskittyä musiikin teoriaan ja sitä kautta sävellyksien ja sovitusten vaikutukseen sanoitusten tulkinnassa. Tarpeen vaatiessa kiinnitän kuitenkin huomiota musiikkiin, jos koen sen erityisesti muuttavan sanoitusten tulkintaa tai olevan relevanttia työni aiheen kannalta.

Tutkimuskohteeni on monestakin syystä mielenkiintoinen, mikä on motivoinut tutkimustani. Leevi & the Leavings on yhä ajankohtainen ja nykypäivää, sillä sen kappaleita soi yhä radiokanavilla, vaikka yhtyeen johtohahmo Sundqvist kuoli vuonna 2003 ja hänen mukanaan myös Leevi & the Leavings. Valitettavasti Gramexilta¹ kuin sen paremmin Säveltäjien Tekijänoikeustoimisto Teosto r.y:ltäkään² ei löytynyt sellaista tilastoa, josta selviäisi Leevi & the Leavingsin kaikkien kappaleiden yhteenlasketut soittokerrat radiokanavilla eri vuosina. Suuren osan Leevi & the Leavingsin levyjä tuottaneelta Johanna Kustannukselta en myöskään saanut kaipaamiani tietoja. Olisi ollut mielenkiintoista vertailla soittokertojen muutosta Sundqvistin kuoleman läheisinä vuosina suhteessa nykyvuosiin ja tehdä sen perusteella johtopäätöksiä, miten

¹ Gramex on esittävien taiteilijoiden ja äänitteiden tuottajien tekijänoikeusjärjestö.

² Teosto on säveltäjien, sanoittajien, sovitajien ja musiikin kustantajien tekijänoikeusjärjestö.

Sundqvistin kuolema on vaikuttanut Leevi & the Leavingsin kappaleiden suosioon ja millainen on yhtyeen asema nykypäivänä radiosoiroissa.

Jotain suuntaa on kuitenkin mahdollista saada radiokanavien internetsivuillaan julkaisemista soittolistoista, vaikka harvalta kanavalta sellainen löytyy. Lisäksi on huomioitava, että eri radiokanavilla on erilaiset musiikilliset ja ohjelmasisältöiset strategiat; jotkin kanavat soittavat vain suomalaista tai ulkomaista musiikkia, toiset suosivat tiettyntyyllisiä musiikkilajeja, jotkin kanavat ovat lähes puhtaasti vain asiatyyllistä sisältöä tuottavia. Puuttumatta kanavien sisältöihin ja strategioihin sekä huomioiden soittolistojen tarjolla oleva vähyys on tyydyttävä siihen, mitä on saatavilla.

Radiokanava Radio Helsingin suosituimmat artistit -listalla on vuodesta 2001 tähän vuoteen vuosikohtaisesti lueteltu 100 suosituinta artistia kanavan soittomäärien mukaan. Vuonna 2002 ja 2003 Leevi & the Leavings ei mahtunut sadan soitetuimman joukkoon, mutta vuonna 2004 yhtye oli sijalla 89, soittokertoja oli 123. Vuonna 2008 yhtye sijoittui 78:nneksi 138 soittokerralla ja vuonna 2009 42:nneksi 166 soittokerralla. Väliin tosin mahtuu vuosia, jolloin Leevi & the Leavings ei ollut ollenkaan 100 parhaan joukossa. Kaikkien aikojen soitetuimpien artistien listalta Leevi & the Leavings löytyy sijalta 81 soittokertoja 985 kappaletta kerryttäneenä. Gramexin internetsivuilla löytyy tilasto, jossa on listattuna vuoden 2008 soitetuimmat joulukappaleet kaupallisissa radioissa. Tuolla listalla Leevi & the Leavingsin ”Jossain on kai vielä joulu” (1990) ylsi 188 soittokerralla listan yhdeksänneksi. Kaiken kaikkiaan tässä esittämäni otanta on hyvin kapea katsaus, mutta nämä tilastot osoittavat ainakin sen, ettei Leevi & the Leavings ole jäänyt unholaan vaan yhtyeen kappaleet soivat yhä radiossa.

Leevi & the Leavingsia ja yhtyeen kappaleita voidaan luonnehtia arkikielenomaisesti *ikivihreiksi* tai Suomi-iskelmää tutkineen Marko Ahon käsitettä mukaillen *kuolemattomiksi*. Väitöskirjassaan *Iskelmäkuninkaan tuho. Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus* Aho (2003, 12) toteaa, että kuolleiden tähtien kuolemattomuudella tarkoitetaan sitä, ettei heitä ole unohdettu: levyt soivat vieläkin ja heidän nimensä myyvät edelleen. Ahon mukaan on olemassa joukko suomalaisen iskelmämusiikin historiaan kuuluvia aikoinaan kuolleita esiintyjä, jotka ovat kanonisoituneet kyseisen musiikin osa-alueen historian ytimeksi ja suomalaiskansallisen

kulttuurin merkkihenkilöiksi. Hän mainitsee tähän joukkoon kuuluviksi Olavi Virran, Unto Monosen, Irwin Goodmanin ja Rauli Badding Somerjoen.

Leevi & the Leavings ja Gösta Sundqvist eivät ole mukana Ahon mainitsemassa joukossa. Keskeinen syy tähän lienee se, että Ahon väitöskirja on valmistunut ja tarkistettu vuonna 2002, vuotta ennen Sundqvistin kuolemaa. Oman näkemykseni mukaan tästä hetkestä tarkasteltuna myös Sundqvist voidaan katsoa kuuluvaksi Ahon mainitsemaan merkkihenkilöiden joukkoon. Suosionsa ja kuolemattomuutensa takia yhtye sekä Sundqvistin sanoitukset ansaitsevat tulla tutkituiksi, mikä on motivoinut minua tämän tutkimuksen tekemiseen. Kevyttä historiikkaa yhtyeestä on tehnyt Santtu Luoto vuonna 2004 julkaistussa kirjassaan *Raparperitaivas*, joka pohjautuu yhtyeen muiden jäsenten haastatteluun. Itse Sundqvistin elämästä on kirjoittanut Juha Partanen vuonna 2006 julkaistussa kirjassaan *Cyrano ja hullu koira. Nuoruusvuosia Leevi & the Leavingsin Gösta Sundqvistin kanssa*.

Vuonna 1980 esikoisalbuminsa *Suuteleminen kielletty* julkaisseen Leevi & the Leavingsin tuotanto on laaja: yli viisitoista albumia, lisäksi vielä kokoelma- ja LP-levyt. Muutaman vuosikymmenen ajan Suomen musiikkimaailmassa vaikuttaneen yhtyeen sanoituksista ei ole kuitenkaan tehty yhtään tutkimusta lukuun ottamatta Toni Lahtisen artikkelia ”Sika joka osasi lentää. Karnevalistinen groteski Gösta Sundqvistin sanoituksissa”. Lahtisen artikkeli on julkaistu suomalaista rock-lyriikkaa käsittelevässä artikkelikokoelmassa *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta* (2006), jonka hän on toimittanut yhdessä Markku Lehtimäen kanssa. Artikkelikokoelma on merkittävä teos alallaan, sillä alkusanoissaan toimittajat toteavat kirjan olevan ensimmäinen suomenkielinen silmäys rock-lyriikan kirjallisuustieteelliseen tulkintaan (Lahtinen & Lehtimäki 2006, 9).

Lahtisen artikkeli Sundqvistin sanoituksista on huomionarvoinen tämän tutkielman kannalta, sillä se tarjoaa hyvän tilaisuuden käydä keskustelua Lahtisen näkemysten kanssa. Koska Sundqvistin sanoitusten määrä on laaja, tämän kokoisessa työssä en voi tarkastella kaikkia kappaleita vaan joudun tekemään valintaa. Yhtenä sanoitusten valintaperusteena olen tarkoituksellisesti valinnut käsittelyyni samoja kappaleita kuin Lahtinen artikkelissaan, sillä pyrin huomioimaan hänen näkemyksiään ja kommentoimaan niitä tarvittaessa. Lisäksi huomioni kiinnittyi muihin sellaisiin

kappaleisiin, jotka ovat relevantteja tämän tutkielman tutkimuskysymyksen kannalta. Nämä ratkaisuni tuovat tarkasteluun kattavuutta, ja sitä myöten Sundqvistin lyriikoista hahmottuu laajempi katsaus.

Omat haasteensa tutkimukselleni asettavat käsitykseni mukaan huumorintutkimuksen varteenotettava vähäinen teoriakirjallisuus sekä toisaalta huumorin ja koomisen monimutkainen määrittelemine. Huumorintutkimuksen osalta keskeisinä lähteinä tutkielmassani ovat alan perusteokset: Henri Bergsonin (1859–1941) *Nauru. Tutkimus komiikan merkityksestä* (2000/1900) ja Aarne Kinnusen *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys* (1994). Molemmat teokset käsittelevät muun muassa *huumorin*, *komiikan* ja *koomisen*³ välisiä suhteita ja pyrkivät selventämään, mitä komiikka on, miten koomiseksi voidaan tehdä ja mitä koominen ylipäätään on. Samalla molemmat tutkijat kiinnittävät huomiota huumoriin ja koomiseen liittyvään nauruun. Vaikka huumorintutkimuksen osalta pääasiassa käytänkin vain näitä kahta perusteosta, ne tarjoavat osuvan teorian juuri tutkimuskohteisiin. Käsittelem työni kannalta keskeiset käsitteet lyhyesti luvussa 1.3, mutta huumorin ja komiikan monimutkaisen kentän takia paneudun syvemmälle huumorin teoriaan Bergsonin ja Kinnusen kautta luvussa 2.

En kuitenkaan tyydy vain yleiseen huumorin ja koomisen tutkimiseen vaan tarkastelen Sundqvistin teksteissä myös *groteskia*, jota sanoituksissa esiintyy, sekä kappaleiden analyysin edellyttäessä *ironiaa*. Ironian teoriaa nostan esiin vain hyvin suppeasti tarpeen mukaan, sillä tämän laajuudessa työssä ei ole mahdollista käsitellä kaikkia edellä mainittuja teorioita syvällisesti. Groteskin mukaan ottaminen on sikälkin perusteltua ja hedelmällistä, koska se mahdollistaa paremmat lähtökohdat keskusteluun Lahtisen artikkelin kanssa. Groteskista keskeisenä lähteenäni on Mihail Bahtinin (1895–1975) *Francois Rabelais – Keskiajan ja renessanssin nauru* (2002/1965), joka käsittelee iloista, karnevalistista groteskia, jota esiintyi keskiajan kansankulttuurissa. Samainen teos on ollut pohjana myös Lahtisella artikkelissaan. Vastapainona iloittelevalle groteskille on olemassa näkemyksiä, että groteski on synkkää ja pelottavaa. Tällaista näkemystä edustaa muun muassa Wolfgang Kayser (1906–1960). Synkemmän

³ Bergson ja Kinnunen eivät määrittele *komiikan* ja *koomisen* käsitteiden eroa. Kielitoimiston sanakirja MOT 2.0 antaa käsitteelle *komiikka* selitykseksi koomisuus, koominen taide ja sanalle *koominen* hilpeyttä herättävä, hullunkurinen, naurattava, lystikäs, hupaisa. Itse käsitän komiikan huvittavuudeksi, hauskuttamiseksi tai hauskan tekemiseksi, koomisen adjektiiviksi, kun esimerkiksi jokin asia tai ominaisuus voi olla koominen. Koska Kinnunen ja Bergson eivät itse määrittele näiden käsitteiden eroa, käytän heitä lainatessaan sitä muotoa, jota he itse käyttävät.

groteskin teoriassa pohjaan pääasiassa Kayseriin ja hänen teokseensa *The Grotesque in Art and Literature* (1963/1957). Puhun tällaisesta groteskista lyhyesti luvussa 1.3 ja nostan sitä esiin kappaleiden vaatiessa. Päähuomioni on kuitenkin Bahtinin groteskin näkemyksissä.

Tutkimukseni peruslähtökohta ja väite on, että Sundqvistin tekstit sisältävät huumoria ja koomista sekä niissä on piirteitä groteskista ja ironiasta. Perustelen kappaleissa esiintyviä huumorin ja koomisen elementtejä teoriasta käsin, mutta on selvää, että huumoritulkinnat pohjaavat myös omaan subjektiiviseen analyysiini. Huomautankin, että huumorista puhuttaessa on mielekästä aina esittää itselleen kysymys, mistä humoristinen tai huvittava vaikutelma syntyy. Elämäkokemuksemme perusteella voimme kokea erilaiset asiat, kuten esimerkiksi kielelliset muodot, metaforat ja vertausten kautta rinnastukset reaali maailmaamme, koomisina. Jotkut kokevat jotkin asiat toisia voimakkaammin humoristisina ja koomisina, mistä ulkoisena reaktio seurauksena saattaa olla nauru. Humoristisuus on kiinni vastaanottajasta, sillä kaikki samat asiat ja viestit eivät huvita samalla tavoin kaikkia ihmisiä. Vesa Karvinen (2008, 32) toteaa, että huumori voidaan nähdä asenteena, johon liittyy emotionaalinen valmius leikillisyyteen. En tule kuitenkaan tässä työssäni tarkastelemaan reseptiteoriaa ja vastaanottajan roolia Sundqvistin tekstien tulkinnassa.

Tutkielmani etenee siten, että seuraavaksi luvussa 1.2 tutustutan lukijani lyhyesti ennen varsinaisen tutkimuksen aloittamista Sundqvistin elämään ja tuotantoon huolimatta tämän tutkielman tekstintutkimuksen näkökulmasta. Tämä on perusteltua, koska Sundqvistin ja yhtyeen vaiheista itsessään löytyy erikoisuuksia ja huumoria sekä koomisia piirteitä. Lisäksi Sundqvistia ja Leevi & the Leavingsia ei ole juurikaan tutkittu lukuun ottamatta aiemmin mainitsemiani Luodon ja Partasen historiikkeja, jotka ovat Sundqvistin elämään ja yhtyeen vaiheisiin liittyvän katsaukseni lähteinä.

Luvussa 1.3 esittelen tutkielmani kannalta keskeiset käsitteet. Ennen tutkimuskohteisiini siirtymistä luvussa 2 käsittelen syvemmin komiikkaa ja koomisen tekemistä sekä naurun lähtökohtia. Tällä tavoin haluan saattaa lukijani hahmottamaan huumorin ja koomisen teoriaa sekä niiden monimutkaista ja vaikeasti määriteltävää luonnetta. Luku 2 ei kuitenkaan ole pelkästään teorialuku, vaan osoitan siinä myös teorian yhteyttä tutkimuskohteisiini tekstiesimerkein. Myöhemmissä itse kappaleita käsittelevissä

luvuissa peilaan tulkintojani tuoden mukaan niiden yhteydessä otteita koomisen ja groteskin teoriasta.

Luku 3 keskittyy Sundqvistin sellaisiin kappaleisiin, jotka ovat voimakkaasti seksuaalisia. Niissä tarkastelen iloista huumoria, joka syntyy lihallisten himojen kautta. Luvussa 4 yksityiskohtaisesti analysoin kappaletta ”Teuvo, maanteiden kuningas”, mutta samalla kiinnitän huomiota Sundqvistin tuotannossa esiintyviin liikanimien ja tuttavallisten etunimien käyttöön. Luvussa 5 analysoin useampia sanoituksia pyrkien erittelemään koomisen ja vakavan suhdetta lyriikoissa.

1.2 Leevi & the Leavings ja Gösta Sundqvist

Vuonna 1978 Leevi & the Leavingsin esikoissingle ”Mitä kuuluu, Marja-Leena?” odotti monien muiden aloittelevien artistien demokasettien tavoin kuunteluvuoroaan helsinkiläisen levy-yhtiö Love Recordsin toimistossa. Näytteitä oli niin paljon, ettei yhtiössä ehditty kaikkia kuuntelemaan heti. ”Mitä kuuluu, Marja-Leena?” pääsikin esiin vasta kasetin lähettäneen rumpali Reijo Innan soitettua Love Recordsin keskeiselle hahmolle Atte Blomille kysellen tältä, onko näytteestä mihinkään. Vastaanotto oli viileä. Blom vain huokaisi puhelimeen ja lupasi kuunnella näytteen aikanaan ja palata asiaan. (Luoto 2004, 9.)

Tuohon aikaan suomalainen rock-kulttuuri eli murrosvaihetta: ”vanhoja” tekijöitä oli yhä esillä, mutta uusi sukupolvi teki tuloaan lähinnä punkrockin ja uuden aallon innoittamana. Uuteen aaltoon kuuluivat muun muassa Pelle Miljoona, Sehr Schnellin, Problems ja Se sekä Kari Peitsamo & Ankkuli. Blom työskenteli heidän kanssaan, ja samaan aikaan Love Records oli parhaillaan julkaisemassa myös albumia Dave Lindholmin ja Albert Järvisen yhtyeeltä Pen Lee. Murrosvaiheen aikana bändien määrä ja elävän musiikin yhdistykset kasvoivat. Moni artisti löysi kodin rohkean julkaisupolitiikkansa vuoksi suurissa talousvaikeuksissa olleelta Love Recordsilta, joka jo aiemmin oli julkaissut Juice Leskisenkin tuotantoa. (Luoto 2004, 9–11.)

Vain puoli tuntia Reijo Innan soiton jälkeen Blom palasi asiaan. Hän oli kuunnellut demokasetin ja todennut kyseessä olevan helmi eli loistava kappale. Blom halusi tekijät heti studioon. Kappaleessa ”Mitä kuuluu, Marja-Leena?” oli pelkän pop-kappaleen takana persoonallisuutta ja melodista folkrockia, jonka kanssa Love Records -yhtye halusi olla lähemminkin tekemisissä. (Luoto 2004, 11.)

Huumorin näkökulmasta ”Mitä kuuluu, Marja-Leena?” -kappaletta markkinoitiin huvittavalla ja erikoisella tavalla. Esikoissinglen kannessa esittäjäksi mainitaan vain The Leavings, koska Leeviä ei tuolloin vielä virallisesti ollut olemassakaan. Kappaleen eräänlaisena puffina käytettiin lehtien henkilökohtaista-palstoja, joissa Leevi etsi ja kaipasi salaperäistä Marja-Leenaa. Ilmoitukset koettiin uskottavaksi siinä määrin, että niihin vastattiin: ”Leevi, tapaisimmeko Tampereella? T: Marja-Leena”. Ensisinglen ilmestyessä keikkailematonta ja salaperäistä Leevi & the Leavingsia epäiltiin Juicen, Hectorin tai Dave Lindholmin käyttämäksi pseudonyymiksi eli salanimeksi ja ”Mitä kuuluu, Marja-Leena?” -kappaletta puolivitsiksi. (Lahtinen 2006, 169; Luoto 2004, 12, 21, 23, 31.) Kun Leevi & the Leavings⁴ ymmärrettiin omaksi yhtyeekseen, se liitettiin suomalaisen musiikin uuteen aaltoon, vaikka yhtyeen kitaristi-basisti Risto ”Rife” Paananen ajatteli heidän tekevän vain pop-iskelmää. (Luoto 2004, 12–13).

Leevi & the Leavings oli kaverusten juttu. Rumpali Inna ja Paananen tapasivat armeijassa Hämeenlinnan jääkäripatteristossa. Tuolloin Inna kertoi soittelevansa ja tekevänsä nauhoituksia huvikseen muutaman kaverinsa kanssa, mutta heiltä puuttui basisti, joksi Inna Paanasta houkutteli. Paananen suostui, ja pian Iitalassa hän tapasi hoikan, pitkätukkaisen, silmämeikkiä käyttävän Sundqvistin. (Luoto 2004, 15–16.) Sundqvist oli jo tuolloin ulkonäöllisesti persoonallinen. Sittemmin noustuaan julkisuuteen yhtyeen keulahahmona hän pukeutui narrimaisesti verkkarihousuihin tai tuulipukuun tennissukkien kanssa ja kasvatti muhkean punaisen parran (Lahtinen 2006, 172).

Sundqvist oli nuoruudessaan mukana monessa. Hän ei huolehtinut koulunkäynnistä eikä käynyt koulua kunnolla loppuun ennen oppivelvollisuuteensa täyttymistä. Kyse ei

⁴ Leavingsin kokoonpanossa Paanasen lisäksi soittivat vuosien varrella Reijo Inna (rummut), J.D.Leivo (rummut), Markku Mattila (rummut), Niklas Nylund (rummut) ja Juha Karastie (kitara) (Lahtinen 2006, 193).

kuitenkaan ollut järjen puutteesta tai lahjattomuudesta vaan päinvastoin: hän ei kokenut tarvitsevansa koulun tietoja omiin tekemisiinsä. (Partanen 2006, 34–35.) Sundqvist oli myös 1970-luvun alussa lahjakas ja kovakuntoinen mies, jolla oli huippulahjakkaan jalkapalloilijan maine hänen pelatessaan Tapiolan Hongassa. Jalkapallo jäi kuitenkin valmentajan tultua huutamaan kentän laidalla tupakoineelle Sundqvistille, että tämä näytti toiminnallaan huonoa esimerkkiä. (Partanen 2006, 35–36.) Sundqvist harrasti myös radiotoimintaa nauhoitellessaan kavereidensa kanssa kuvitteellista ”Stereogramofoni”-radio-ohjelmaa (Luoto 2004, 17). Sittemmin Sundqvist erotti selkeästi julkisen minänsä yksityisestä, ja 1980-luvulla hänellä oli useampi toisistaan erillään oleva maailma, kuten bändi-, jalkapallo-, radio- ja kotimaailma, jotka elivät kaikki omaa elämäänsä (Partanen 2006, 7–8).

Leavingsien alkuaikoina pojat eivät vakavissaan haaveilleet levyn tekemisestä, vaan kaikki oli heille lähinnä hauskanpitoa. Vaikka muut musikantit olivat tuolloin vakuuttuneita kappaleista ja että niitä pitäisi tarjota julkaistavaksi, Sundqvist ei asiasta innostunut. ”Puolisalaa” kertomatta muille mitään rumpali Inna lähetti ”Mitä kuuluu, Marja-Leena?” -kappaleen kasetin levy-yhtiö Love Recordsiin, josta tuolloin epävarmojen ja kokemattomien parikymppisten nuorten miesten taival alkoi. (Luoto 2004, 18–19.)

Alun perin yhtyeen piti julkaista vain singlejä. Basisti Paanasen mukaan tarkoitus oli ”hämmentää soppaa”, jossa yhtye onnistui monissa yhteyksissä: sekä ”Mitä kuuluu, Marja-Leena?” -kappaleen markkinoinnissa että Leavingsia koskevissa ensimmäisissä mustavalkoisissa valokuvissa, joissa miehet poseerasivat teryleenihousuihin, valkoisiin kauluspaitoihin ja solmioihin pukeutuneina. Kuvat henkivät varhaisten blues-yhtyeiden tai suomalaisten 1960-luvun rautalankayhtyeiden tunnelmaa, mutta toisaalta rock-yhtyeen lisäksi miehet olisi voinut mieltää myös vakuutusasiamiesten kollegioksi. (Luoto 2004, 21, 24–25.) Leevi & the Leavings hämmensi soppaa myös nimellään leikitellessään rockin klassisella traditiolla, jossa kaksiosainen nimi kytkeytyy laulajan ja taustorkesterin liittoon (Lahtinen 2006, 169). Levy-yhtiö Love Records antoi hämmentämiseen vapaat kädet. Usein Sundqvistin ja Blomin luodessa levyjen kansiin hahmoja ja tapahtumia kuului vain naurua. (Luoto 2004, 22–23.)

Leevi & the Leavings kulmineitui Sundqvistiin, joka oli koko toiminnan ydin. Hän suunnitteli jatkuvasti uusia kappaleita ja sanoituksia. (Partanen 2006, 41.) Haastattelussaan Paananen paljasti koko homman lähteneen Sundqvistin hurjasta mielikuvituksesta ja visioista, joiden varassa se oli hyvin pitkälle. Hän myönsi olleensa vain oikeassa paikassa oikeaan aikaan tavatessaan Sundqvistin ja päästessään tavallaan matkalle mukaan. Paananen kertoi, että esimerkiksi singlejen levynkannet Sundqvist hoiti muiden kanssa ja piti tarkasti omissa käsissään yhtyettä koskevat jutut, mikä sopi muille jäsenille. (Luoto 2004, 21–22.) Yhtyeen nimi olikin naamio, jonka takaa Sundqvist sanoitti, sävelsi ja sovitti pitkän luvun Suomi-rockin historiaa (Lahtinen 2006, 169).

Leevi & the Leavingsin yhdeksi tavaramerkiksi tuli keikkailemattomuus, joka aluksi pohjautui yhtyeen leikittelyyn Leevi-mytologialla (Luoto 2004, 31–32). Näkemykseni mukaan keikkailemattomuus vain vahvisti yhtyeen naamiota. Luoto (2004, 66–67) huomauttaa ajatuksesta, että kappaleiden minänä, kertojana, on mystinen Leevi, jonka luoja Sundqvist on Leevin tulkki, ikään kuin töissä Leevillä. Sama ajatus käy ilmi Partasen tekemästä haastattelusta, jossa Sundqvist aikoinaan totesi olevansa Leevin oikea käsi ja tekevänsä kappaleita tälle (Partanen 2006, 124–125). Julkaistussa haastattelujutussa lisäksi todettiin: ”Taustayhtyeensä Leavingsin kanssa Leevi onkin toistaiseksi pysynyt kasvottomana eikä hän sen enempää kuin Leavingsitkään halua tulevaisuudessakaan tulla tähdiksi” (Partanen 2006, 133).

Vuonna 1978 yhtye kyllä esiintyi Iittalan Äimä-Rock-festivaaleilla, mutta salanimellä Tarmo Dynamo sekä Rife Paananen ja Kyytipojat. Keikkailemattomuus ei johtunut pelokkuudesta esiintyä julkisesti vaan periaatteesta, josta yhtye ei halunnut luopua rahan vuoksi. Vuosien myötä Leavings sai yhä suurempia keikkapalkkiotarjouksia. Toisen ja kolmannen albumin yhteydessä arveltiin, että keikkaileminen nostaisi yhtyeen taloudellisesti uudelle tasolle, vaikka levymyynti oli kohtuullisessa vajaan 10 000 kappaleen määrässä ja myynti tasaisen varmaa. (Luoto 2004, 31–34.)

Vuonna 1980 Leevi & the Leavingsilta ilmestyi esikoisalbumi *Suuteleminen kielletty*. Ennen toisen albumin *Mies joka toi rock'n'rollin Suomeen* ilmestymistä vuonna 1981 yhtye osallistui Suomen Euroviisukarsintaan kappaleellaan ”Sinisilmä mansikkasuu” vuonna 1981. (Luoto 2004, 38, 45.) Vuonna 1989 Sundqvist oli uudelleen mukana

Euroviisuissa, tällä kertaa säveltäjänä, kun näyttelijä Tanja-Lotta Räikkä tulkitsti Sundqvistin kappaleen ”Huominen Eurooppa” (Luoto 2004, 40). Leevi & the Leavingsin kolmas albumi *Kadonnut laakso* ilmestyi vuonna 1982 eli vuosi toisen albumin perään, mutta sen jälkeen neljättä levyä *Raha ja rakkaus* (1985) jouduttiin odottamaan kolme vuotta, sillä tuona aikana Sundqvist muun muassa kävi armeijan (Luoto 2004, 57).

Luoto näkee Leavingsin kappaleiden yhdeksi piirteeksi oppositiossa pysymisen. Kun klassinen pop-esikoissingle ”Mitä kuuluu, Marja-Leena?” julkaistiin, silloin suosittiin energiaa ja aggressiota. Myöhemmät diskoiskelmätkään eivät olleet suosittu tyyllilaji. Kappaleen ”Pohjois-Karjalaan” julkaisuajankohtana 1980-luvun lopussa kukoisti citykulttuuri. Luoto katsoo, että oppositiotyylin kautta Leevi & the Leavingsin ja Sundqvistin empaattisuus⁵ tulee esiin olemalla heikomman puolella, vaikka heikkoja kohtaan väliin myös julmia ollaan. Tämä käy erityisesti ilmi *Häntä koipien välissä* -albumin (1988) kappaleessa ”Teuvo, maanteiden kuningas”, joka esittelee rallikuninkuudesta haaveilevan kovan onnen antisankarin Teuvon. Rallimatka päättyy kuitenkin lyhyeen ikävällä tavalla. Tragikoomista Teuvoa ei yhteiskunnan taholta kuitenkaan syyllistetä tai vainota. Toisin sanoen tekstissä ei ole yhteiskunnan tuomitsevuutta mukana, minkä seurauksena Leavings-tarinoiden hahmot kasvavat aikansa kuvista ajattomasti ihmistä ymmärtäväksi tai ainakin ihmisille ymmärtävästi nauravaksi. (Luoto 2004, 77–80.)

Häntä koipien välissä -levyltä löytyy myös muita kappaleita, joissa Sundqvist asettuu oppositioon tai heikompien puolelle. Kappaleessa ”Sopivasta lihava” (1988) irvaillaan laihuutta ihannoivien suuntaan ja nykynaiskuvalle siitä, kuinka naisten pitäisi olla sairaalloisen hoikkia. Kappaleen Leevi-kertoja osoittaa empatiaa uneksien lähes sadan kilon keijukaisesta ja toteamalla, että nainen on juuri sopivasti lihava. Albumin muissakin kappaleissa pääosissa ovat hieman tieltään suistuneet vähäonniset: ”Rin-Tin-Tin” -kappaleessa (1988) harhaileva kertoja etsii kadonnutta aikaa, josta aikoinaan joutui luopumaan, mutta lopulta tuo aika ei ollutkaan totta. Kappaleessa ”Elina, mitä mä

⁵ Sundqvist kertoi 1980-luvun lopulla tehdyssä haastattelussa olevansa hyvin empaattinen ja totesi: ”Eli just se, että sä osaat ainakin hetken aikaa istuu sen kaverin housuis, jol on tosiaan hätä kädessä tai paska housuissakin joskus, mut et sä pystyt istumaan niihin housuihin silti. – – Nää tollasessa spurguhahmossakin jonkun muun kun spurgun, ei mua kiinnostaa se miltä se näyttää nyt, vaan mua kiinnostaa ne syyt, mitkä on ajaneet sen siihen –”. (Ketvel 1989, 51.)

teen?” (1988) ihmetellään ihmisten kovaa kiirettä maailmassa, jossa raha ratkaisee. Kun rahaa ei ole, kertoja joutuu vain uneksimaan sähköhellasta ja kyselemään kiireisen taksin alle kuolleelta naisystävältään, mitä pitäisi tehdä.

Häntä koipien välissä oli ensimmäinen Leavings-albumi, joka saavutti myynnillään kultalevyrajan (Luoto 2004, 86). Leevi & the Leavingsin tuotantoon mahtui sen jälkeen albumeita, joissa käsiteltiin erilaisia teemoja. Muun muassa muutamasta joulukappaleesta liikkeelle lähtenyt joululevy *Varasteleva joulupukki* (1990) kertoo tarinoita, kuinka helposti ihmiset voivat pilata jouluun liittyvät odotukset ja arvolataukset. Seuraava albumi *Raparperitaivas* käänsi katset ihmisen luonnon tuhoamiseen. (Luoto 2004, 96–98.)

2000-luvun vaihteessa ja Leavingsien tuotannon lähestyessä loppuaan yhtyeen tähti oli sammumaan päin ja musiikin tekeminen oli muuttunut enemmän rutiiniksi. Haastattelussa Risto Paananen kertoi, että albumien *Kerran elämässä* (1998) ja *Bulebule* (2000) tekemisen tunne muuttui ”tasapaksummaksi” ja uutta ”verta” olisi kaivattu (Luoto 2004, 125). Levymyynnin osalta albumien myyntimäärät olivat laskussa: *Bulebule* ylitti kultalevymäärän, mutta syynä oli pitkälti se, että albumi oli Fazerin musiikkikerhon kuukauden poplevy. Kauppoihin *Bulebule*-albumia päätyi myyntiin vain joitain tuhansia kappaleita, mutta kaupaksi ne eivät tahtoneet käydä. Se johti kauppiaiden varovaisuuteen viimeiseksi jääneen albumin *Hopeahääpäivä* (2003) ennakkotilauksissa. (Luoto 2004, 127.)

Heti yhtyeen alkuajoista lähtien Sundqvist oli pitänyt yllä leikkiä Leevi-mytologiasta. Leevi & the Leavings oli yhtye, jossa pojat mukaan lukien Sundqvist olivat Leavings ja heidän lisäksi oli vielä salaperäinen Leevi. Juha Partasen (2006, 124–125) vuonna 1978 tekemässä haastattelussa Sundqvist luonnehti Leeviä näin: ”Leevi on ihan tavallinen suomalainen poika ja Leevi on vähän ujo ja vähän hiljainen, mutta ei kuitenkaan mikään nynny. Leevi toimii ja Leevi lyö vaikka leivillekin – tarpeen tullen, ei se mikään pelkuri ole eikä Leevi pakene mitään. Tällaisia Leevejä on Suomi täynnä, Leevi on niin kuin yksi muiden joukossa. Ja Leevi on keulakuva, jokaisessa bändissä täytyy olla joku keulakuva. Tässä bändissä Leevi on ehkä enemmänkin suunnannäyttävä, ei se mikään varsinainen keulakuva ole.”

Haastattelun yhteydessä Sundqvist määritteli kolmannessa persoonassa omaa asemaansa Leeviin: ” – – Gösta Sundqvist, joka on ikään kuin Leevin oikea käsi. Se Gösta tekee tilaustyönä sävellyksiä ja se tekee niitä Leevillekin. Sitä kautta nämä kappaleet ovat olleet jo jonkin aikaa Leevin tiedossa, tällaista Leavings-yhtyettä varten tehtyinä. Nää on Leeviä ajatellen ja voisi sanoa että Leevin inspiroimana tehtyjä kappaleita. Leevin karismaattinen hahmo on inspiroinut tekemään nämä kappaleet. – – Sundqvist on vaan pistänyt järjestykseen nää Leevin hajanaiset ajatukset ja lauseet sieltä sun täältä.” (Partanen 2006, 125.)

Elokuun 16. päivänä vuonna 2003 todellisuus puuttui leikkiin: Sundqvist kuoli odottamattomasti sydänkohtaukseen. Sundqvistin kuolema moninkertaisti levyjen kysynnän mustan huumorin tapaan, mutta Leavingsien tuotanto loppui Sundqvistin kuolemaan. Leavingsin levy-yhtiössä ei innostuttu kuoleman jälkeisten kokoelmien teosta, ja eräs Sundqvistin läheinen kommentoi, että joku raja pitää olla hautojen päällä tanssimisessa (Luoto 127–128). Leevi jäi kuitenkin eloon: Vuonna 2004 julkaistiin CD- ja DVD-yhdistelmänä *Keskeneräinen sinfonia*, ja Leevi & the Leavingsien kappaleet soivat yhä kuolemattomina radiossa. Lahtinen (2006, 173) huomauttaa, että yhtyeen ennätysellinen levymyynti nosti Sundqvistin rock-ikoniksi ja narrin viitta kääntyi lopulta kuninkaan kaavuksi. Ikään kuin leevimäisenä leikin osoituksena tästäkin Sundqvist kuoli samana vuosipäivänä kuin Elvis aikoinaan.

1.3 Keskeiset käsitteet

Työni keskeisinä käsitteinä ovat huumori ja koominen sekä groteski. Näin ollen tarkastelen, millä tavoin yleisesti huumorin ja koomisen sekä tarkemmin groteskin piirteet tulevat esiin Sundqvistin teksteissä. Erittelen ja tulkitsen sanoituksia sekä vertaan niitä todellisen maailman ja elämän tuttuihin malleihin, jolloin sitä kautta voi ilmetä huumoria.

Tekstintutkimuksen lähtökohdistani huolimatta käytän lukija-sanana sijasta sanaa kuuntelija, koska tutkimuskohteeni ovat laulutekstejä, joita yleisemmin kuunnellaan kuin luetaan. Runon puhuja -käsitteen sijasta käytän proosan teorian puolelta käsitettä kertoja, koska lukuisat Sundqvistin sanoitukset muodostavat tarinan. Shlomith Rimmon-Kenan määrittelee, että 'tarinalla' (story) tarkoitetaan kerrottuja tapahtumia, jotka on irrotettu paikaltaan tekstissä ja palautettu kronologiseen järjestykseensä. Tarinalla myös viitataan näihin tapahtumiin osallistuviin henkilöihin. Tarina on tapahtumien jatkumo, teksti puhuttuna tai kirjoitettuna vastaa tapahtumien kertomista. (Rimmon-Kenan 1999, 9-10.)

Huumoriin ja koomiseen viittaavien käsitteiden määrä on huomattavan kirjava alue, ja niihin voidaan yhdistää muun muassa nauru, groteski, pila, irvailu – tarvittaessa listaa voi täydentää oman kokemuksensa mukaan (Kinnunen 1994, 11). Huumorilla voidaan tarkoittaa leikinlaskua, leikkisyyttä, kykyä huomata elämän hullunkurisia puolia (Karvinen 2008, 32). Kinnunen (1994, 42) huomauttaa Bergsonin käsittävän naurun huumorin ja koomisen synonyymiksi. Mutta vaikka huumori voidaan ymmärtää hauskuttamiseksi ja huvittamiseksi, mukana on myös vakava. Kinnusen mukaan mitä enemmän on koomista, sitä vahvemmin on mukana vakavaakin. Hän katsoo ihmisen reagoivan koomiseen riippuen tilanteesta ja yhteyksistä, joihin tämä tai tämän teko asetetaan. (Kinnunen 1994, 10.)

Huomioon pitäisi ottaa vuorovaikutus, sillä käsitykseni mukaan siitä Kinnunen puhuu mainitessaan ihmisen reagoivan koomiseen tilanteesta riippuen. Katson, että huumori ja komiikka syntyvät vuorovaikutustilanteessa. Komiikan aiheuttajana voi olla teksti tai näytelmä tai ihmisten vuorovaikutustilanne, mutta näkemykseni mukaan komiikka vaatii aina vastapuolen kokemaan sen. Saan tukea Bergsonilta (2000, 10), joka pitää naurua huumorin ja komiikan synonyymina: hänen mukaansa komiikka vaatii älyjen yhteyttä ja nauru vastakaikua. Naurun yhteydessä myös Kinnunen (1994, 58) huomauttaa, että nauru vaatii toisen henkilön läsnäolevaksi, sillä ilman tällaista perussosiaalista kytkentää nauru olisi merkityksetöntä ja tyhjää.

Kinnunen (1994, 11) toki esittää, että kaiken komiikan ja huumorin ymmärtämiseen ihminen tarvitsee monia asioita, kuten vivahteiden tajua ihmisten välisissä kontakteissa ja niiden muutosten näkemistä. Koomisuutta on kaikkialla, koko maailmassa ja

elämässä sekä erilaisissa yhteiskuntaluokissa. Koominen voi olla sanallista, ja puhuttuna monet eri asiat vaikuttavat siihen: muun muassa puhujan käyttäytyminen, nonverbaliikka, ääni, puuvustus, valot ja varjot. (Kinnunen 1994, 10.)

Komiikan alkeiden ymmärtäminen ei Kinnusen (1994, 11) mukaan ole vaikeata mutta huipun omaksuminen on. Koomisen tunnistaminen on helppoa, minkä vuoksi todennäköisesti on olemassa yhteys koomisen ja emootioiden välillä, jolloin esimerkiksi nauru voi olla reaktio koomisuudesta (Kinnunen 1994, 12–13, 20). Voidaankin sanoa, että monet ihmiset tunnistavat elämäkokemuksensa myötä koomisen, vaikka on relatiivista, missä kenenkin koomisen tunnistamisen tai humoristisuuden raja kulkee. Toisin sanoen joku ihminen saattaa kokea jonkin saman asian koomisena, mutta toinen ei.

Toisaalta Kinnusen (1994, 11) mukaan pelkän synnynnäisen huumorintajun varassa kukaan ei voi ymmärtää kaikkia komiikan ja huumorin ilmenemiä. Tämä on ymmärrettävää ajattelemalla vaikka jotain ilmausta, jonka tarkoitus on luoda komiikkaa ja aiheuttaa naurua esimerkiksi vertauksella, joka edellyttää tietoa: ”Olen tosi Einstein”. Sanoja saattaa olosuhteista riippuen perustaa edellä olevan sanakomiikkaansa ironiaan tarkoittaessaan muuta kuin sanoo, siis ettei hän todellakaan ole kuin Einstein. Joka tapauksessa ilmaisun komiikan ymmärtäminen vaatii vastaanottajalta tietoa Albert Einsteinista ja tämän saavutuksista sekä eräänlaista ristiriidan ymmärtämistä; toisin sanoen sitä, että vastaanottaja tunnistaa Einsteinin ja sanojan ominaisuuksien erot ja osaa siksi kumota sanotun ja ymmärtää sen ironiaksi.

Koomisen ja huumorin käsitteiden määrittely ei ole helppoa. Kinnunen (1994, 11) toteaa, että koomiseen ja huumoriin viittaavat monet käsitteet, kuten muun muassa groteski, irvailu ja nauru, jotka voivat esiintyä pelkästään yksinään tai yhdessä lähikäsitteensä kanssa. Näiden yhdistelmät ovat vapaita ja lähes rajoittamattomia: komiikkaa voi olla ilman naurua sekä huumoria ja naurua ilman komiikkaa. Huumorilla ja komiikalla on kuitenkin side, ne kuuluvat yhteen ja ne voivat olla hyvää tai huonoa, mutta ilman koomista ei voi olla huumoria (Kinnunen 1994, 11–12, 249). Yleensä komiikka osataan tunnistaa ja erottaa hyvä huonosta (Kinnunen 1994, 20).

Kirjallisuuden sanakirjan mukaan koominen on huvittavaa, naurettavaa, hullunkurista ja sitä selittävät teoriat voidaan jakaa kolmeen pääryhmään: *ylemyysteoria*, *loogisen ristiriidan teoria* ja *psykologisen vastakohtan teoria*. Ensimmäisen mukaan koomisuuden tunne syntyy ylemyydentunteesta, jonka koemme tunnistaessamme muissa ruumiillisen tai henkisen vajavaisuuden, josta emme itse kärsi. Loogisen ristiriidan teorian mukaan koomisuutta on yleiskäsitteen ja sen alaisen ilmiön välinen ristiriitaisuus. Psykologisen vastakohtan teoria puolestaan esittää, että koomisuus perustuu psykologiseen vastakohtaan, kun jokin asia paljastuukin vastakohtaiseksi kuin oli odotettu, esimerkiksi suuri paljastuu pieneksi, elävä koneelliseksi ja niin edelleen. (Hosiaislouma 2003, 469–470.)

Bergson (2000, 51–140) lähestyy koomista komiikan lajien kautta: *tilannekomiikka*, *sanakomiikka* ja *luonnekomiikka*. Bahtin puolestaan esittää saksalaisen tutkijan Heinrich Schneegansin (1863–1914) teoksessaan *Geschichte der Grotesken Satyre* (Groteskin satiirin historia, 1894) tekemän koomisen jaon kolmeen tyyppiin tai ryhmään: *narrimaiseen (possenhaft)*, *burleskiin* ja *groteskiin* komiikkaan. Bahtin toteaa, että Schneegansin mukaan koominen perustuu tyydytyksen ja tyytymättömyyden tunteiden väliselle vastakohtalle. Bahtin kuitenkin katsoo, että Schneegansin tulkinnat ovat periaatteessa virheellisiä. (Bahtin 2002, 270.)

Kirjallisuuden sanakirjan mainitsemat kolmen pääryhmän teoriat eivät yksinään riitä koomisen selittämisessä. Yleisesti oletetaan, että koomisessa on kyse inkongruenssista, yhteensoveltumattomuudesta tai degradaatiosta, arvonalenemisesta, mekaanisen ja elävän yhteisilmenemästä, karnevalisoimisesta tai toistosta. (Hosiaislouma 2003, 470; Kinnunen 1994, 17). Myös Bergson (2000, 54–55) käsittelee toistoa koomista luovana keinona. Inkongruenssi riippuu siitä, mihin normistoon asiaa tai oliota verrataan, toisin sanoen koomista ilmiötä joudutaan rinnastamaan joihinkin malleihin (Hosiaislouma 2003, 470; Kinnunen 1994, 19). Siten koominen on erilaista esimerkiksi eri maanosissa ja kulttuureissa, koska vertauskohta ja normisto ovat erilaisia (Kinnunen 1994, 20).

Koominen ja huumori voidaan nähdä prosesseina, joihin liittyy toimintaa ja tekemistä, jotka on suunnattu jollekulle katsojalle tai kuulijalle. Tällainen toiminta ja ihmisten ominaisuudet voidaan tehdä koomisiksi esimerkiksi nimillä ja nimittelyillä, fyysisillä ominaisuuksilla tai merkityksen muuttamisella, jolloin kyse saattaa olla parodiasta.

Lisäksi komiikkaa voidaan luoda sijoittamalla henkilö luokkaan, säätyyn, rotuun, murteeseen, paikallisuuteen tai antamalla hänelle jokin tuntomerkki tai ominaisuus, joka nostetaan esiin erityisellä tavalla. (Kinnunen 1994, 24, 86–88.)

Nimenomaan ihmisen ominaisuuksien kuvaaminen irvokkaasti, eriskummallisesti tai vääristyneesti on tyypillinen piirre groteskille, jota kirjallisuudessa hyödynnetään usein parodisten, satiiristen tai mustan huumorin sävyjen luomisessa (Hosiaislouma 2003, 286). Hyperbolismi eli liioittelu, ylettömyys ja ylenpalttisuus ovat kaikki groteskin tyylin perustuntomerkkejä (Bahtin 2002, 270). Bahtin katsoo, että saksalaisen tutkijan Karl Friedrich Flögelin (1729–1788) mukaan groteskia taas on kaikki se, mikä poikkeaa jyrkästi tavanomaisista esteettisistä normeista ja missä korostetaan ja liioitellaan materiaalis-ruumiillista tekijää. Suurin osa Flögelin kirjasta tosin käsittelee keskiaikaisen groteskin ilmiötä. (Bahtin 2002, 34.) Groteskilla on ambivalentti sävy, sillä se vetää puoleensa ja työntää luotaan, herättää naurua ja pelkoa sekä mielihyvää ja inhoa (Hosiaislouma 2003, 286).

Groteskin dikotomiaa käsittelevät muun muassa Mihail Bahtin kirjassaan *Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru* (2002) ja Wolfgang Kayser teoksessaan *The Grottesque in Art and Literature* (1963). Molemmat ovat työni kannalta keskeisiä groteskia koskevia lähteitä. Bahtin (2002, 44–45) katsoo, että Kayserin mukaan groteski on pelottavaa, demonista ja siinä kaikki tuttu ja oma maailmamme muuttuu vieraaksi. Bahtin toteaa Kayserin määritelmien liittyvän modernistisen groteskin teoriaan. Bahtin sen sijaan itse korostaa groteskissa sen koomisia ja naurumaisia piirteitä, jotka liittyvät keskiajan naurukulttuuriin, jolle ominaisia olivat narrin ja hölmön hahmot (Bahtin 2002, 6–7, 10, 17, 19). Bahtin (2002, 19–20) nimittää tätä groteskiksi realismiksi, jolle on tyypillistä iloinen kaiken liioittelu ja ylevän alentaminen (2002, 19–20). Kun puhun työssäni yleisesti groteskista, viittaan ensisijaisesti Bahtiniin. Tässä yhteydessä yhdyin Bahtinin näkemykseen Kayserin groteskin teorian luonnehdinnasta, mutta palaan työni edetessä tarkemmin Kayseriin.

Seuraavaksi luvussa 2 luon katsauksen huumorin ja koomisen teorioihin pääasiassa Kinnusen ja Bergsonin teosten pohjalta. Samalla käsittelem myös naurua, joka liittyy läheisesti huumoriin ja koomiseen tai on jopa niiden synonyymi, kuten aiemmin on käynyt ilmi Bergsonin kautta. Teorialuvulla haluan tarjota lukijalleni pohjan huumorin

ja koomisen monimutkaisen kentän ymmärtämiseen. Luvussa 2 käsittelen myös Bahtinin groteskin realismin teoriaa.

2 HUUMORI, KOOMINEN JA GROTESKI

2.1 Komiikan määrittelemine

Bergson ja Kinnunen määrittelevät tai paremminkin luonnehtivat komiikkaa osittain samanlaisin lähtökohdin. Bergsonin mukaan tarkkaa komiikan määrittelyä ei tulisi tehdä, koska komiikka on elävää ja muutoksenalaista. Huomaamattomien välivaiheiden kautta komiikka muuntuu. Tätä prosessia Bergsonin mukaan tulisi tarkkailla, koska sillä tavoin komiikka voidaan ymmärtää käytännöllisyyden myötä joustavammin eikä vain tiukan teoreettisen määritelmän kautta. (Bergson 2000, 7–8.) Kinnuselta on havaittavissa samantyyppinen lähestymistapa, sillä hänen mukaansa ei pitäisi kysyä, mitä huumori ja koominen ovat, vaan tarkastella, miten jokin asia tehdään koomiseksi. (Kinnunen 1994, 14.) Kinnusen näkemys kohdistuu Bergsonin tavoin koomisen tutkimiseen käytännön kautta.

Bergson lähestyy komiikkaa kolmen näkökulman kautta: *inhimillisyyden*, *tunteettomuuden* ja *älyn*. Inhimillisyyden myötä asiat saavat koomisen aspektin. Hatulle ei naureta vain siksi, että se on hattu, vaan nauru kohdistuu sen muotoon, joka on syntynyt ihmisen inhimillisyyden kautta. Esimerkiksi inhimillisyyden ulkopuolella oleva maisema voi olla esteettisesti kaunis tai ylevä, mutta se ei voi olla koskaan koominen. Inhimillisyyden avulla ihminen saa aikaan naurua. (Bergson 2000, 8–9.)

Bergsonin mukaan tunteettomuus on toinen huomionarvoinen tekijä komiikassa. Tunteettomuus tavallisesti liittyy nauruun, jota komiikka aiheuttaa kohdatessaan levollisen ja tyynen mielen välinpitämättömässä ympäristössä, joka on samalla komiikan luonnollinen ympäristö. Nauru tarvitsee tunteettomuutta, koska sen suurin vihollinen on tunne. On kuitenkin mahdollista nauraa ihmiselle, jota kohtaan naurajalla on kiintymystä tai sääliä, mutta silloin nämä tunteet täytyy unohtaa ja painaa taka-alalle. Bergsonin mukaan komiikka vaatii sydämen vaivuttamista eräänlaiseen nukutukseen onnistuakseen täysin, koska komiikka on suunnattu puhtaasti älylle. (Bergson 2000, 9–10.)

Inhimillisyyden ja tunteettomuuden lisäksi komiikka tarvitsee älyä ja älyjen yhteyttä muiden ihmisten kanssa. Komiikasta nauttiminen ei yksin onnistu, vaan nauru vaatii vastakaikua toiselta ihmiseltä tai ryhmältä. Nauru on siis aina tietyn ryhmän yhteistä naurua riippumatta siitä, onko ryhmä pieni vai iso. Bergsonin mukaan esimerkiksi katsoja nauraa teatterissa sitä enemmän, mitä täydempi sali on. Määräänsä pitemmälle naurun kulku ei voi kuitenkaan jatkua, vaan ryhmän täytyy olla aina rajattu tai suljettu jollain tavoin. (Bergson 2000, 10.)

Bergson osoittaa näkemyksensä naurun vaatimasta ryhmästä esimerkillään: Junassa henkilö kuulee kanssamatkustajien kertovan tarinoita, jotka ovat hauskoja, koska heistä kaikki nauravat niille. Jos henkilö kuuluisi seurueeseen, hän nauraisi myös muiden mukana. Mutta koska henkilö on suljetun ryhmän ulkopuolella, hän ei tunne minkäänlaista halua nauraa. Bergson luonnehtii, että nauruun kätkeytyy aina ajatus liitosta tai rikostoveruudesta muiden todellisten tai kuviteltujen naurajien kanssa. (Bergson 2000, 10.) Bergsonin junaesimerkki ja ajatus suljetusta ryhmästä on ymmärrettävissä, mutta siitä voidaan olla eri mieltä. Näkemykseni mukaan henkilö voi hyvinkin nauraa kanssamatkustajien jutuille, vaikkei itse kuuluisikaan ryhmään.

Bergsonin näkemykset komiikan edellyttämistä inhimillisyydestä, tunteettomuudesta ja älyjen yhteydestä on pienin modifioinnein löydettävissä kohdeteksteistäni eli Sundqvistin sanoituksista. Inhimillisyyttä kappaleissa on, sillä pienin varauksin sanoen kaikki Sundqvistin lyriikat liittyvät kertojan elämään ja hänen tekemisiinsä. Inhimillisyyden aspekti on sanoitusten keskiössä, mutta tähän asiaan palaan tarkemmin työni edetessä. Lyriikoiden kohdalla tunteettomuus on tietenkin kiinni kuuntelijasta ja siten subjektiivista. Lähtökohtaisesti voidaan kuitenkin olettaa, että kappaleita pystytään kuuntelemaan tunteettomasti, vaikka jotkin sanoitukset voivat aidosti koskettaakin kuuntelijaa. Bergsonin tunteettomuuden vaatimus lieneekin konkreettisempi ihmisten välisen vuorovaikutuksen komiikassa. Sama koskee älyjen yhteyttä Bergsonin junaesimerkistä päätellen, vaikka kuuntelija voikin kokea kuvitteellista rajat ylittävää älyjen yhteyttä lyriikoiden hahmojen kanssa. On tietenkin mahdollista, että älyjen yhteys toteutuu, jos kappaleita kuuntelee porukalla, jolloin piiri on rajattu ja yhdessä kuuntelijat voivat nauraa kappaleille.

Bergson huomauttaa, ettei komiikkaa ja naurua pidä nähdä erillisyyksinä siten, että komiikka olisi vain huvitusta ja nauru siitä erillinen ilmiö, jolla ei ole mitään yhteyttä inhimilliseen toimintaan. Tällainen lähestymistapa ei hänen mukaansa anna vastausta, miksi komiikka saa nauramaan. Jotta naurua voidaan ymmärtää, Bergson katsoo, että naurua pitää lähestyä luonnollisen ympäristön eli yhteiskunnan kautta määrittelemällä naurun sosiaalinen funktio ja merkitys. (Bergson 2000, 11.) Naurun sosiaalinen funktio ja merkitys eivät ole kuitenkaan relevantteja tämän tutkimuksen ja tutkimuskohteina olevien lyriikoiden suhteen, koska tutkimukseni ei keskity naurun analysoimiseen eri tilanteissa tai ympäristöissä.

Omassa lähtökohdassaan komiikan ja huumorin tutkimiseen Kinnunen sivuaa implisiittisesti Bergsonin ajatusta inhimillisyyden vaatimuksesta. Kinnusen mukaan komiikka ja huumori voidaan jakaa seuraaviin peruslauseisiin:

1. mikään inhimillinen toiminta, teko, tapahtuma, prosessi, ominaisuus ei sinänsä ole koominen (vaan neutraali),
2. kaikki ihmisen toiminnat ja ominaisuudet voidaan tehdä koomisiksi (Kinnunen 1994, 24.)
3. ei ole rajaa niillä keinoilla, tavoilla, menetelmillä, joilla jokin prosessi tehdään koomiseksi (Kinnunen 1994, 29).

Yllä olevilla peruslauseillaan Kinnunen myötäilee Bergsonia siten, että koomisen aikaansaamiseksi tarvitaan ihmisen inhimillisyyttä ja inhimillistä toimintaa. Niiden avulla toiminnat ja ominaisuudet, jotka eivät valmiiksi ole koomisia, voidaan tehdä koomisiksi. Tällaista toimintaa voidaan näkemykseni mukaan nimittää komiikaksi. Peruslauseidensa yhteydessä Kinnunen ei kuitenkaan esitä vaatimusta komiikan tunteettomuudesta tai älyjen yhteydestä, jotka esiintyvät Bergsonilla. Kinnusen peruslähestymistapa Bergsoniin nähden onkin erilainen: peruslauseista voidaan havaita, että Kinnusen lähestymistavan keskiössä on se, miten jokin tehdään koomiseksi, eikä varsinaisesti se, mitä koominen tai komiikka on, kuten Bergsonilla.

Kinnusen peruslauseet voidaan kytkeä kautta linjan Sundqvistin lyriikoihin, sillä kaikki sanoitukset muodostavat tarinan, joka koostuu hahmojen inhimillisestä toiminnasta. ”Hevosella Helsinkiin” (1980) on konkreettinen esimerkki: kesän aikana kyläseudulla kertoja rakastuu tyttöön, joka syksyn tullen muuttaa Helsinkiin. Kesäromantiikka loppuu suudelmaan pysäkillä, jossa kertoja lupaa tulla myöhemmin tapaamaan tyttöä

hevosella Helsinkiin. Hetken koittaessa kaikki menee pieleen, kun kertoja ei muista tytön osoitetta ja helsinkiläiset vain nauravat kauraa ahmivalle hevoselle ja piirakkaa syöväälle kertojalle. Kaikesta huolimatta kertoja haluaisi löytää tytön ja pitää lupauksensa.

Tarinan alussa toteutuu Kinnusen ensimmäinen peruslause: hahmojen myötä kyseessä on inhimillistä toimintaa, tekoa ja tapahtumaa vailla koomista, sillä kertojan ihastuminen tyttöön on neutraalia, kuten suuteleminen pysäkillä. Toisen peruslauseen tapaan kertojan toiminta tehdään koomiseksi, kun hän lähtee pääkaupunkiin maaseudulle kuuluvalla hevosella. Myös kertojan ominaisuus – velvollisuudentuntoisuus – lupauksen pitämisestä muuttuu koomiseksi, kun kertojan pääsyynä Helsinkiin menoon ei olekaan rakkaus tyttöön vaan lupauksen pitäminen eli se, että hän saapuu hevosella Helsinkiin. Kinnusen kolmanteen peruslauseeseen voidaan yhtyä ilman tarkempaa osoitusta.

Koominen ja huumori ovat prosesseja, joihin olennaisesti liittyvät tekeminen ja toiminta, jotka on suunnattu jollekulle katsojalla tai kuulijalle (Kinnunen 1994, 24). Lisäksi kaikella koomiseksi tekemisellä on formaalinen objekti: vakava tai yksinkertaisemmin normaali inhimillinen toiminta ja tapahtumat. (Kinnunen 1994, 26.) Kinnusen peruslauseista voidaan tehdä yhteenveto, että koominen vaatii omalta osaltaan tekijän ja objektin⁶, joka tehdään koomiseksi. Koska ennen koomisen olemassaoloa on vain neutraali tila ja koominen täytyy tekemällä tehdä, tarvitaan jokin tekijä synnyttämään objektista koominen joillakin keinoilla kohdeyleisölle eli katsojalle tai kuulijalle.

Komiikka ja huumori ovat tekoja, joten Kinnunen (1994, 70) myöntää tekijän aseman olevan keskeinen. Keskeisyys on selkeästi nähtävissä kappaleessa ”Hevosella Helsinkiin”, kun komiikka syntyy täysin tarinan päähahmon tekemistä asioista. Kinnusen ajatuksia johtaen näkemykseni mukaan komiikalla tuntuisi olevan vaatimus kolmesta peruskomponentista: tekijästä, koomiseksi tehtävästä kohteesta eli objektista ja kohdeyleisöstä, jolle komiikka suunnataan. Lisäksi on oltava jokin tapa tai

⁶ Termi objekti on synonyymi Kinnusen formaalille objektille. Objektilla viitataan Kinnusen kahdessa ensimmäisessä peruslauseessa mainitsemiin asioihin, esimerkiksi toiminta, teko, ihmisen ominaisuudet jne.

menetelmä, jolla koominen tehdään, mihin Kinnusen (1994, 29) mukaan keinoilla ei ole rajaa. ”Hevosella Helsinkiin” -kappaleessa kertoja on samalla sekä komiikan tekijä että kohde, joka tekee itse itsensä koomiseksi. Tämä pätee tietenkin vain silloin, kun komiikan tekijänä ei nähdä sanoitusten reaalista tekijää Sundqvistia vaan tarinan hahmo.

Katson, että yleisesti komiikan kohdalla on aiheellista huomioida sen intentio. On olemassa tahatonta ja tahallista komiikkaa: esimerkiksi koomikko tekee komiikkaa tarkoituksellisesti, mutta sen sijaan yhtäkkiä kadulla liukastuva henkilö saattaa isolla lennähdyksellä synnyttää huvitusta aiheuttaen komiikkaa, mutta silloin hän on tehnyt komiikkaa tahattomasti.⁷ Molemmissa tapauksissa komiikka syntyy samalla hetkellä, kun kohdeyleisö, katsoja tai kuulija sen kokee. Tilanteissa on myös selvästi nähtävissä komiikan tekijä. Liukastumistapauksessa tekijä näyttäisi osaksi olevan myös naurun objekti kappaleen ”Hevosella Helsinkiin” kertojan tavoin: nauramme kaatuneelle henkilölle tai tapahtumalle, hassunkuriselle ilmalennolle. Joka tapauksessa naurun syyn on aiheuttanut tekijä eli kaatuja itse. Kinnunen (1994, 28) toteaaakin, ettei mikään sinänsä ole koomista vaan esimerkiksi henkilöstä tulee koominen vasta teon jälkeen. Tämä pitää paikkansa esimerkissä, sillä ennen kaatumista meillä ei ole siltä osin aihetta nauraa henkilölle. Samoin ”Hevosella Helsinkiin” -kappaleen kertojalle ei ole syytä nauraa, ennen kuin hän suorittaa tekonsa ja lähtee hevosellaan Helsinkiin.

Komiikan tekijyyden kohdalla on huomattava, ettei tekijä aina ole konkreettisesti näkyvä koomisen kokemushetkellä. Nähdessämme erikoisen muotoisen itsetehdyn esineen, saatamme kokea sen koomisena. Tekijä ei juuri sillä kokemallamme hetkellä tee esineestä koomista, mutta hänen koomiseksi tekemänsä toiminta on esineen taustalla. Tekijä on siis tehnyt esineensä koomiseksi jo ennen välitöntä kokemustamme. Näin tapahtuu poikkeuksetta myös tutkimuskohteissani: Sundqvist on kirjoittaessaan sisällyttänyt komiikan eri tavoin kappaleisiinsa, ennen kuin kuuntelija niitä kuuntelee. Näkemykseni mukaan kirjallisuudessa komiikka, intentiot, tarkoituksellisuus ja luonnollisuus ilmenevät teoskokonaisuuden kautta.

⁷ On huomioitava, että epäonninen liukastuminen todennäköisesti aiheuttaa muitakin tunteita kuin vain huvitusta ja komiikkaa, kuten vahingoniloa tai huolestuneisuutta. Myös se, kuinka vakavasti liukastuja satuttaa itsensä, vaikuttaa tapahtuman kokemiseen. Harvoin nauramme, jos kaatuja satuttaa itsensä todella pahasti. Esimerkki on osoitus myös Bergsonin komiikalle esittämästä tunteettomuuden vaatimuksesta. Esimerkissäni huomio on kuitenkin tässä yhteydessä komiikan tahallisuudessa tai tahattomuudessa.

Kokemusta edeltävä koomisen olemassaolo on pääteltävissä myös Kinnuselta (1994, 17), joka toteaa tutkijoilla ja filosofeilla olevan omista analyysiseissään käytäntö, että he ensiksi tunnistavat koomisen tapauksen ja vasta sitten löytävät siitä inkongruenssin ja kaikkea muuta. Koominen on siis olemassa jonkun tekemänä ensiksi, ja kokemus tulee sen jälkeen tai yhtä aikaa, kun koomista tehdään. Kinnunen (1994, 72) näkee ilmeisenä, että puhuessamme komiikasta puhumme tekijästä ja tämän tekemisestä: joka kirjoittaa komediaa, tekee komiikkaa, mutta valmiina komediaa ei voi olla olemassa. Tämä Kinnusen ajatus vahvistaa edellisessä kappaleessa sanomani siitä, että Sundqvist tekijänä on kirjoittanut komiikan teksteihinsä ennen kuuntelijan kokemusta.

Bergsonin ajatuksista ei ole selkeästi havaittavissa näkemystä siitä, että komiikka vaatisi koomiseksi tekemistä, vaikka ajatus onkin implisiittisesti luettavissa. Bergson katsoo, ettei maisema ole koskaan koominen ja eläinkin on vain silloin, jos sillä on yllättäen inhimillinen asento tai ilme. Hatulle nauretaessa pilkka ei kohdistu hattuun vaan sen muotoon, joka on syntynyt inhimillisyyden myötä. Bergsonin mukaan inhimillisyyden on siis nimenomaan se, mikä mahdollistaa komiikan. (Bergson 2000, 8.) Vaikuttaa kuitenkin siltä, että komiikka vaatii inhimillisyyden lisäksi Kinnusen esittämää koomiseksi tekemistä. Jos nauramme eläimen asennolle tai ilmeelle, se ei johdu pelkästään inhimillisyyden komponentista. Eläin itse on tehnyt itsensä koomiseksi asettaessaan itsensä asentoon, joka huvittaa eli siten tehnyt itsensä koomiseksi. Yhtä lailla koomiseksi tekemisestä on kyse Sundqvistin sanoituksissa. Eivät tarinoiden hahmot ole pelkän inhimillisyyden takia koomisia, vaan heidän tekojensa tai jonkin elämäntilanteeseensa liittyvän asian koomiseksi tekemisen myötä koominen vaikutelma syntyy.

Edellä olen esittänyt Bergsonin ja Kinnusen peruslähtökohdat komiikan lähestymiseen osoittaen myös niiden relevanssin tutkimuskohteilleni nostamalla esiin esimerkkejä kohdeteksteistäni. Bergsonin (2000, 8) mukaan komiikka siis vaatii tunteettomuutta tai tunteiden painamista taka-alalle, jotta nauraminen onnistuu välinpitämättömästi. Tarvitaan myös älyjen yhteyttä ja inhimillisyyttä. Bergsonin puhuessa inhimillisyydestä ja käyttäessä esimerkkejä niihin tuntuisi kuitenkin sisältyvän myös se, mikä Kinnusella on omien ajatustensa keskiössä eli koomiseksi tekeminen.

Näkemykseni mukaan tässä vaiheessa Bergsonin ja Kinnusen perusajatukset yhdistettyinä täydentävät hyvin toisiaan ja antavat hyvän pohjan komiikan ja huumorin lähestymiseen. On kuitenkin huomioitava olennainen seikka siitä, mikä katsotaan koomiseksi. Näkemykseni mukaan koominen on pitkälti kiinni vastaanottajan kyvystä reagoida tekoihin, tapahtumiin ja kokea ne jossain määrin emotionaalisesti mutta samalla riittävän välinpitämättömästi. Mikäli vastaanottaja suhtautuu liian emotionaalisesti eikä osaa olla riittävässä määrin välinpitämätön, hän ei pysty kokemaan ja tunnistamaan koomista oikealla tavalla. Katson, että komiikan ymmärtäminen edellyttää lisäksi huumorintajua. Kinnusen päätelmän mukaan hänestä näyttäisikin siltä, ettei mikään yleinen periaate ilmaise sitä, mikä kussakin tapauksessa on koomista tai miten joku taiteilija, kirjailija tai narri on koominen tai humoristinen. Yleistyksen tekeminen vaikuttaa hänestä mahdottomalta. (Kinnunen 1994, 27.)

Komiikan ja koomisen jäsentyminen ja tunnistaminen vaativat vastaanottajalta itseltään jotain. Kinnunen (1994, 72) muistuttaa mahdollisuudesta, että katsoja saattaa vain haluta jättää nauramatta, vaikka tunnistaisikin koomisen kohtauksen hyväksi. Kuten tämän tutkielman johdannossa huomautin, on suhteellista ja vastaanottajasta kiinni, missä menee kunkin raja siinä, mitkä asiat kokee koomisina. Kinnunen (1994, 72–73) toteaa, että jos katsoja kieltäytyy näkemästä komiikkaa, se johtuu yksinkertaisesti siitä, ettei hän koe tilannetta koomiseksi. Tämä saattaa johtua emootioista, joilla Kinnunen (1994, 13) katsoo olevan yhteyden koomiseen. Kinnusen näkemys on vastakkainen Bergsonin ehdolle komiikan vaatimasta välinpitämättömyydestä. Kuten edellä totesin, itse katson komiikan edellyttävän vastaanottajalta molempia – sekä emotionaalisuutta että välinpitämättömyyttä.

Kohdeteksteistäni käsin Kinnusen edeltäviin näkemyksiin on helppo yhtyä, sillä kuuntelija voi tunnistaa Sundqvistin kappaleet koomisina, vaikkei hän kuunnellessaan nauraisi. Tämä voi suureksi osaksi selittyä musiikin kuuntelun erolla muihin esitysmuotoihin: musiikkia ei kuunnella sillä tavoin, että kuuntelija olisi välttämättä varautunut tai ennakoitunut nauramaan. Teatterissa komediaa katsoessaan katsoja on nauruun herkempi. Yksi syy tähän saattaa piillä juuri yhteisöllisyydessä, jonka aiemmin mainitsin. Joka tapauksessa riippumatta siitä, onko kyseessä teatteriesitys vai musiikkikappaleiden kuunteleminen, yhdyn näkemykseen emootioiden tarpeesta. Ihminen ei voine kokea koomista koomisena ilman emootioita, koska silloin kohtaus,

teko tai tapahtuma ei herättäisi sellaisia tunteita, jotka mahdollistaisivat huvittuneisuuden ymmärtämisen ja tarpeen nauraa. Samaan aikaan ihminen tarvitsee kuitenkin välinpitämättömyyttäänkin.

Kinnunen katsoo lopuksi tiivistetysti, että huumorin ja komiikan edellytyksenä näyttäisi olevan ihmisen kyky tahallisiin näkemyksen vaihteluihin, hänen sosiaalisen ja kulttuurisen elämänsä liikkuvuus, mahdollisuudet mielivaltaisiin ratkaisuihin ja tekoihin sekä arvoituksiin, mahdollisuus vuoroittain täyteen anarkiaan ja tiukkaan järjestykseen. Tällöin komiikka on estämätöntä eikä siltä voi kukaan suojautua. (Kinnunen 1994, 32.) Kun Kinnunen puhuu ihmisen kyvystä tahallisiin näkemyksen vaihteluihin, hän saattaa tällä tarkoittaa juuri sitä, että komiikka edellyttää tunteellisuuden ja tunteettomuuden vuorottelua.

Bergsonin mukaan pohjimmiltaan komiikassa on käytännössä kyse eräänlaisesta inhimillisestä hajamielisuudesta, joka aiheuttaa luontaista naurua. Bergson luonnehtii väittämänsä näin: ”Itse asiassa puhuessamme hajamielisuudesta emme ehkä ole komiikan päälähteellä, mutta olemme varmasti jonkin suoraan päälähteeltä tulevan ideavirtauksen äärellä. Olemme lähellä erästä naurun luontaisimmista taipumuksista.” (Bergson 2000, 13–14.) On tietenkin huomattava, että komiikka ilmenee eri tavoin eikä kaikessa välttämättä ole kyse inhimillisestä hajamielisuudesta, kuten esimerkiksi sanakomiikassa, jota Bergson myös käsittelee kirjassaan. On myös huomioitava, että intentiot, tarkoituksellisuus ja luonnollisuus toteutuvat sanataiteessa eri tavoin kuin luonnollisessa vuorovaikutuksessa. Komiikan luomiseen sanataiteessa palaan seuraavassa luvussa.

Inhimillinen hajamielisyys selittyy parhaiten Bergsonin esimerkeillä mekaanisesta jäykkyydestä. Mekaaninen jäykkyys ilmenee, kun juokseva mies kaatuu tahattomasti, mikä aiheuttaa naurua. Mikäli mies olisi päättänyt vain istuutua tarkoituksellisesti, hänelle tuskin naurettaisiin. Syynä kaatumiseen saattoi olla vaikka kivi, mutta mekaanisen jäykkyyden takia elollinen ruumis ei osannut sopeutua ulkoapäin tulleiden olosuhteiden muutokseen. Toisessa esimerkissä henkilö suorittaa säännönmukaisesti omia toimiaan. Koska joku on sekoittanut esineitä, hän kastaa vahingossa kynänsä väärään purkkiin tai istuu rikkinäiseen tuoliin ja tipahtaa lattialle. Henkilön toiminta on järjenvastaista, koska hän ei osaa muuttaa liikettään. Mekaanisen jäykkyyden takia

henkilöt toimivat konemaisesti ja suoraviivaisesti. (Bergson 2000, 12–13.) Molemmissa tilanteissa tahattomuus ja kömpelyys aiheuttavat naurua, jonka Bergson (2000, 20) toteaa olevan aina jäykkyyden rangaistus. Kinnunen (1994, 42) kritisoi tätä Bergsonin väittämää rankaisevasta naurusta yksipuoliseksi, mihin itsekin yhdyin. Vaikka jäykkyys olisikin syy naurullemme, voimme silti nauraa tuttavallisen ystävällisesti emmekä rankaisevasti.

Molemmissa tapauksissa ulkoiset olosuhteet vaikuttivat komiikan syntymiseen jääden ihmisen ulkopuolelle. Mekaanisen jäykkyyden tulee kuitenkin ilmetä luonnollisuuden kautta eikä muiden toimesta. Näin tapahtuu hajamielisessä ihmisessä, josta Bergson esittää esimerkin: On olemassa ihminen, joka ajattelee koko ajan sitä, mitä oli juuri tekemässä. Hän ei ajattele koskaan sitä, mitä tekee parhaillaan. Aistit ja älyt ovat synnynnäistä joustamattomuutta, jotka ovat menneessä, mitä ei enää kuitenkaan ole olemassa. Henkilö kuulee, mitä ei enää kuulu, ja sanoo sellaista, mikä ei enää sovi senhetkiseen yhteyteen. Hajamielisessä henkilössä komiikka asettuu henkilöön itseensä tarjoten komiikalle kaiken tarvittavan: aineksen ja muodon, syyn ja tilaisuuden tulla julki. (Bergson 2000, 13–14.)

Mekaaninen jäykkyys luonnollisuuden kautta ilmenee Sundqvistin tuotannossa laajasti. Kappaleiden monet hahmot toimivat Bergsonin esimerkin tavoin eli elävät mennyttä aikaa juuri käsillä olevalla hetkellä, jolloin tilanne on jo muuttunut. Tähän voidaan esimerkinomaisesti kytkeä molemmat menneisyyden nostalgiaan liittyvät kappaleet ”Mitä kuuluu, Marja-Leena?” (1978) ja ”Rin-Tin-Tin” (1988). Molemmissa kappaleissa kertojan nykyhetki sekoittuu menneisyyteen tai paremminkin kertojan nykyhetki on sitä, mitä menneisyys oli. Kaikki kertojan sanomat asiat nykyhetkessä, hänen sanansa, tekonsa ja kuulemisensa liittyvät vain menneisyyteen eivätkä kuulu enää nykyiseen aikaan.

Mekaaninen jäykkyys korostuu hajamielisen henkilön toiminnassa ja hajamielisessä hahmossa, joka on innoittanut huvinäytelmien kirjoittajia. Hajamieliseen hahmoon pätee Bergsonin mukaan yksi yleinen laki: kun jokin tietty koominen ilmiö johtuu jostakin tietystä syystä, ilmiö vaikuttaa sitä koomisemmalta, mitä luonnollisempi sen syy on. Bergson toteaa kaatumisen olevan koomisen kannalta erilaista, jos kaatuu katsoessaan kaikkialle muualle muttei eteensä tai jos kaatuu katsoessaan ylös taivaalla

oleviin tähtiin. (Bergson 2000, 14–15.) Kinnunen (1994, 47) puolestaan katsoo auki olevien housunnappien naurattavan siksi, että luonnollisena syynä on ihmisen oma hajamielisyys.

Bergsonin näkemyksistä voidaan todeta, että peruslähtökohdiltaan komiikassa on kyse hajamielisuuden myötä mekaanisen yhdistymisestä inhimilliseen, mikä aiheuttaa narua. Hajamielisuudesta on kyse myös Kinnusen housunnappeja koskevassa esimerkissä. Bergson (2000, 20) kuitenkin tähdentää, ettei tällainen yksinkertainen malli anna välitöntä selitystä kaikkeen komiikkaan, mutta se soveltuu perustaviin, teoreettisiin ja täydellisiin tapauksiin, joissa komiikka on puhtaimmillaan. Loppujen lopuksi Bergsonin (2000, 48) mukaan moni komiikan muoto on itsessään vaikeasti selitettävissä mutta tulee ymmärretyksi siksi, että se tuo mieleen toisen komiikan muodon.

2.2 Koominen ja koomiseksi tekeminen kirjallisuudessa

Tähän mennessä olen todennut komiikan sisältävän koomista ja että koominen saadaan aikaan tekemällä. Koominen ja huumori ovat tekemisen ja toiminnan myötä jollekulle suunnattuja prosesseja (Kinnunen 1994, 24). Kysyttäessä mitä koominen on, Kinnunen (1994, 14) mukaan vastaukseksi saadaan tällöin, että se on luonnollista kieltä ja jokapäiväiseen elämään kuuluvaa, kuten huumori. Mutta mitä muuta koominen on? Kinnusen ylimalkainen vastaus ei ole riittävä ja tyydyttävä luonnehtimaan koomista. Tarkkaa, yksiselitteistä määritelmää lienee kuitenkin mahdotonta antaa tämänkään työn puitteissa, mutta pyrin teoriakirjallisuuden pohjalta luonnehtimaan koomisen pääpiirteitä.

Kuten jo luvussa 1.2 ”Keskeiset käsitteet” kävi ilmi, huumorin ja koomisen määrittelemisen ei ole yksiselitteistä niiden moninaisuuksien takia; koominen voi olla sanallista ja puhuttua, jolloin puhuttuna siihen kätkeytyy viestejä muun muassa eleiden, ilmeiden ja muiden puhumistilanteeseen vaikuttavien elementtien kautta. Koomiseen

viittaavia käsitteitä on monia, jotka vuorottelevat synonyymisesti. Yleisimmin myös huumori ja koominen tarkoittavat samaa.

Kirjallisuudessa komiikan ja kirjailijan mahdollisuudet luoda huumoria poikkeavat elävään vuorovaikutustilanteeseen nähden. Kinnunen toteaa kirjailijalla olevan nimetön ja kasvoton yleisö eikä kirjallista esitystä voi keskeyttää, jos kuulija ei olekaan kiinnostunut. Kinnusen mukaan kirjailija joutuu tekemään joukon periaatteellisia valintoja. Universaalia komiikassa kuitenkin ovat ihmisten pysyvät ominaisuudet, joihin nauru suuntautuu. Lisäksi yksi komiikan mahdollistava keino on tyyli, jonka avulla komiikka voi syntyä esimerkiksi vääristymien esittämisellä ja arvostelemisella. Toinen keino on se, että komiikka rakentuu seikkailuihin ja tarinoihin. Tällöin tarina antaa mielen ja luo kontekstin, jossa ihmisen koominen puoli näytetään. (Kinnunen 1994, 118, 121.) Kinnusen näkemykset ovat hyvin yleisiä Sundqvistin sanoituksissa, joissa tarina ja hahmojen kokemat seikkailut ovat keskeisiä. Komiikkaa luovat hahmojen teot ja heidän elämänsä, joka on tietyllä tapaa eräänlaisen reaalisen elämän mallin vääristymää. Sundqvistin hahmoille harvoin, jos koskaan, käy elämässään hyvin, vaan paremminkin he ovat tieltään suistuneita teuvoja, joita elämä kohtelee kaltoin.

Kinnunen toteaa, että tietynlaiset henkilöahmot luovat komiikkaa: koomisina sankareina kautta aikain on ollut nuoria ja vanhoja, rumia ja kauniita, ylhäisiä ja alhaisia, joista jotkut kohoavat omituiseen suuruuteen. Hahmojen ominaisuuksista perinne arvostaa erityisesti nokkeluutta, älyä, nopeutta, kepeyttä, sanallista valmiutta, hyvää makua, kykyä selviytyä hirsipuuarvoituksista, mutta väkivaltaa halveksitaan. Kertoja arvostaa ja ehkä rakastaakin henkilöitään. Näistä emootioista osansa saa yleisökin. (Kinnunen 1994, 131–132.)

Kinnusen komiikkaa luovien henkilöahmojen listasta oikeastaan juuri mikään ei päde Sundqvistin lyriikoiden hahmoihin. Heillä ei ole nokkeluutta, älyä, nopeutta tai sanallisia valmiuksia. Päinvastoin he ovat elämäntilanteissaan kömpelöitä, neuvottomia ja hitaita tarttumaan hetkeen. Hyvänä esimerkkinä toimii jälleen kappaleen ”Hevosella Helsinkiin” hetki, kun kertoja ja tyttö vaihtavat jäähyväissuudelman bussipysäkillä, jonka jälkeen tyttö muuttaa Helsinkiin eikä kertoja enää ikinä tapaa häntä. Kertojan neuvottomuus ja kömpelyys kysyä viimeisellä mahdollisella hetkellä tytön puhelinnumeroa kostautuu hänelle. Osoitteen hän lienee onnistunut kysymään, mutta

sitäkään kertoja ei mieleensä saa enää myöhemmin. Seuraukset paljastuvat kertojalle hänen päästyään Helsinkiin, jossa hän joutuu myöntämään, ettei koskaan löydä tyttöä sieltä. Sundqvistin lyriikoiden hahmot ovat kömpelyyden, neuvottomuuden ja avuttomuuden myötä koomisia ja samalla hieman traagisiakin.

Kirjallisuudessa komiikka voi rakentua kertojan kautta. Kinnunen hämääntävästi käyttää käsitettä kertoja tarkoittaessaan eräällä tavalla kertoja-kirjailijaa siten, että tarinan sisäinen kertoja esittää tarinan, mutta hänen ”takanaan” on samaan aikaan myös kirjailija tarinan kertojana. Kinnunen osoittaa esimerkein tapauksen, jossa kertoja-kirjailija alentaa kirjansa kertojahahmon kautta itsensä ja teeskentelee tyhmää ja oppimatonta muihin kirjailijoihin nähden. Mitä enemmän kertoja teoksessa alentaa itseään, sitä kovemmaksi käy samalla kritiikki muita kirjailijoita kohtaan, joiden yläpuolelle kirjailija tuntee asettuvansa. (Kinnunen 1994, 123–125.) Toisin sanoen Kinnusen näkemyksen mukaan kirjailijan huumori välittyy tarinan kertojan kautta. Kinnunen jatkaa ja toteaa, että humoristisen kirjailijan valinnoissa painottuu laaja yleisö. Yleisö jaetaan kahtia: naurua eli huumoria ymmärtäviin ja niihin, jotka eivät sitä ymmärrä. Kirjailijan asettuessa ensimmäisen ryhmän puolelle kirjailijat pohjaavat perinteeseen, hauskoiksi muodostuneisiin juttuihin. (Kinnunen 1994, 125–128.)

Kinnusen (1994, 138) mukaan humoristinen kirjailija pyrkii noudattamaan hyvää makua ja samalla pitämään silmällä moraalialueita, häveliäisyyttä, sopivuutta, oikeudenmukaisuutta, taidetta, taitoa, kaunista ja rumaa, tyyliä ja sosiaalisia suhteita, joista kertojan ja lukijan välinen suhde on ainutlaatuisen korostunut ja kehittynyt. Näkemykseni mukaan näistä Kinnusen ajatuksista voidaan olla eri mieltä, sillä kirjailija ei läheskään aina noudata hyvää makua eikä pidä silmällä häveliäisyyttä ja oikeudenmukaisuutta. Kinnusen näkemykset eivät varsinkaan päde Sundqvistiin, jonka seksistiset kappaleet ovat niin sanottua alatyylisiä eikä niitä voi luonnehtia hyvän maun mukaisiksi tai häveliäiksi. Lyriikoissa elämäkään harvoin kohtelee oikeudenmukaisesti hahmoja.

Kinnunen katsoo, että kirjailijan huumorin ymmärtäminen alkaa hupaisuusien tajuamisesta, päätyy uuteen viisauteen ja uuteen makuun. Lukija löytää teoksen ytimen, jossa metamorfoosia ei tapahdu: hassuudet eivät katoa, vaan ne pysyvät ja ovat ymmärrettävä teokseen kuuluvina. Tästä näkökulmasta katsottuna huumorille ei ole erityistä absurditeettiä tai loogisia ristiriitaita vaan se, ettei ole käsitteellistä tai käsitettävää

yhteyttä eri komponenttien, elementtien, tasojen tai vyöhykkeiden välillä. (Kinnunen 1994, 137.) Tästä on kyse myös Sundqvistin sanoituksissa: monet kappaleet vaikuttavat aluksi vain hupaisilta ja banaaleilta, mutta kappaleiden lopussa kokonaisuuden kautta kietoutuvat yhteen huumorin eri komponentit, uudenlainen viisaus, elämys tai elämästä ääneen sanottu totuus, joka usein osuu yhteen reaalisen elämän mallien kanssa.

Kinnunen (1994, 21) myöntää, ettei koomista voida hajottaa alkutekijöihin vaan siihen on suhtauduttava kuin kokonaisuuteen, mutta josta huolellisenkaan analyysin perusteella ei voida sanoa, mitä on koominen. Huumori voidaan nähdä komiikan hyväksyvänä ja sitä arvossa pitävänä, lämpimänä ja kestävästä positiivisiin arvoihin pyrkivänä asenteena koomiseen, mutta yleistykseenä se ei auta ongelman selvittämisessä (Kinnunen 1994, 22, 249). Kaiken kattavaa määritelmää koomiselle on vaikeaa muodostaa koomisen kaikkiallisuuden vuoksi, sillä koomista esiintyy kaikkialla, kuten eri yhteiskuntaluokissa ja paikkakunnilla, roduissa, aikakausissa, ja aina eri tavoin ilmenneenä. (Kinnunen 1994, 10–13.)

Kinnusen mielestä ei pitäisikään kysyä, mitä koominen ja huumori ovat, vaan kiinnittää huomio laajasti kontekstiin: miten ja millä tavoin jokin asia tehdään koomiseksi, miten tyyli liittyy siihen ja mikä osuus kuulijalla on. Tällöin tulee tarkastella, mitä yhteistä edellä mainituilla tekijöillä on ja miten ne liittyvät toisiinsa. (Kinnunen 1994, 14.) Koomisessa kyse on kuitenkin teosta ja tekemisestä, jotka Kinnunen (1994, 70) ymmärtää laajassa merkityksessä, johon sisältyvät sekä katsominen ja kuunteleminen että ”jonakin näkeminen” tai ”joksikin käsittäminen”. Sundqvistin kappaleissa koomisuus rakentuu monella tapaa: hahmojen tekojen ja heidän ominaisuuksiensa kautta sekä musiikillisen tyylin ja sanoitusten ristiriidasta. Esimerkiksi kappaleen musiikki voi olla melodisen sentimentaalinen, mutta sanoitukset ovat alatyylisiä. Seksististen kappaleiden sanavalinnat ja irstaus luovat huumoria, mutta yhtä lailla kuuntelija ja hänen huumorintajunsa ovat tärkeässä asemassa.

Koomista ja koomiseksi tekemistä on helpointa ja selkeintä lähteä tarkastelemaan ihmisen kautta. Kuten aiemmin on käynyt ilmi, hajamielinen ihminen on se, jossa komiikan peruslähtökohdat paljastuvat Bergsonin mukaan. Lisäksi ihminen on sellainen hahmo, joka voidaan eri tavoin tehdä koomiseksi. Tällaisia keinoja ovat muun muassa henkilöiden nimittely antamalla henkilölle jokin tuntomerkki, jota nostetaan esiin

erikoisella tavalla, tai painottamalla henkilön erityistä fyysistä ominaisuutta (Kinnunen 1994, 87). Varsinkin hahmojen nimittely ja jonkin tuntomerkin esiinnostaminen ovat tyypillistä Sundqvistin sanoituksille. Kappaleessa ”Kyllikki” (1984) nimittely on suoraa: ”ja mua juopporentuksi pystybaarissa solvataan”. ”Mäyrä” (1988) puolestaan solvaa jo nimessään kertojaa, joka ”mäyränä melskasin mekkosi alla”. Lyriikoissa hahmojen tuntomerkit eivät kuvasta niinkään heidän fyysisiä ominaisuuksiaan vaan tuntomerkit selittyvät hahmojen toiminnasta käsin.

Bergson huomauttaa, että koominen henkilö on kuitenkin koominen vain siinä määrin, kuin hän ei sitä itse tiedosta. Koominen vika pyrkii muuntautumaan ainakin ulkoisesti heti, kun se tiedostaa itsensä koomiseksi. (Bergson 2000, 17.) Ajatus on järkevää: nauramme ja koemme henkilön koomisena, koska hän on vahingossa laittanut hattunsa väärinpäin päähänsä eikä itse huomaa sitä. Tämän takia hän vaikuttaa inhimillisen hajamieliseltä ja omaa mekaanista jäykkyyttä. Mutta heti kun henkilö tajuaa tämän ”vian”, joka tekee hänestä koomisen, hän oletettavasti kääntää hattunsa oikeinpäin. Näin koominen ei välttämättä pelkästään muunnu vaan jopa katoaa. Voidaan todeta, että kun henkilö on kääntänyt hattunsa oikeinpäin, hän ei ole enää ulospäin inhimillisen hajamielinen ja mekaanisen jäykkä. Kun nämä Bergsonin komiikan peruslähtökohdat ovat poissa, henkilö ei enää vaikuta koomiselta.

Bergson tekee eron koomisen ja traagisen hahmon välille. Koomiselle henkilölle on tyypillistä ulkoapäin tuotu heikkous, joka ikään kuin pakottaa henkilön astumaan heikkouden valmiisiin kehyksiin. Heikkous ei muovaudu henkilön mukaan, vaan hahmo yksinkertaistuu heikkouden asettamaan jäykkyyteen. Tätä heikkoutta hyväksikäyttäen komedia⁸ huvittaa ohjailemalla henkilöä kuin marionettia vetelemällä naruista ja tarjoten lopuksi nuo ohjausnuorat katsojan käsiin. Naurettavuus syntyy automaattisuudesta ja tiedostamattomuudesta, samankaltaisesta mekaanisuudesta, joka liittyy hajamieliseen henkilöön. Henkilö on koominen ja hauska, jos hän ei tunnista omaa vikaansa, mutta traaginen hänestä tulee, jos hän ei muuta millään tavoin tuomittavaa käyttäytymistään. Koomisen ja traagisen hahmon ero on siinä, että koominen hahmo pyrkii muuttamaan vikansa, mutta traaginen henkilö saattaa pysyä

⁸ Komedia ei tarkoita pelkästään näytelmää, vaan mitä tahansa koomista kohtausta, tilannetta, toimintaa (Kinnunen 1994, 162).

kannassaan, vaikka tietäisikin sen, mitä hän on, ja tuntisi herättävänsä kauhua. (Bergson 2000, 16–17.)

Sundqvistin lyriikoiden hahmoissa koomisuus ja traagisuus kietoutuvat vahvasti yhteen. Vaikka Bergson tekee eron koomisen ja traagisen hahmon välillä, Sundqvistin sanoituksissa tarkan rajauksen tekeminen on vaikeaa, koska useimmat hahmot ovat sekä koomisia että traagisia. Kun kertoja matkaa hevosella Helsinkiin, onko hän enemmän koominen vai traaginen hahmo? Hänen naiiviutensa on samaan aikaan sekä koomista että traagista, mikä saa kuuntelijan sekä säälimään kertojaa että nauramaan tälle. Hänen epäonninen kohtalonsa olla löytämättä rakastaan on traaginen, mutta samanaikaisesti Helsingissä päättömästi harhaileva hahmo on koominen, varsinkin kun kertojan toiminta johtuu hänen omasta kömpelyydestään. Kertoja saa kuitenkin sinnikkyydellään kuuntelijan kokemaan empatiaa.

Kun henkilö on koominen ulkoapäin asetetun heikkouden myötä, hahmossa toteutuu Kinnusen perusnäkemys koomiseksi tekemisestä. Kinnunen (1994, 71) toteaa, että kun henkilö tai henkilöt on asetettu koomiseen valaistukseen, he ovat objektiivisesti koomisia: tekijän näkemys yhtyy objektiivisiin ominaisuuksiin. Bergsonin tapa käsitellä ihmiseen liittyvää koomisuutta on hieman abstraktimpi kuin Kinnusen. Bergsonin mukaan koomisia ovat tapaukset, joissa huomio kiinnittyy liiaksi ihmisen fyysiseen olemukseen, vaikka kyse on henkisestä ilmiöstä. Tällainen tapaus syntyy esimerkiksi, kun puheen pitäminen keskeytyy yllättävään aivastukseen tai tahattomaan vyön löystyttämiseen lihavuuden takia, jolloin koomisuus johtuu huomion äkillisestä siirtymisestä sielusta ruumiiseen. (Bergson 2000, 40–41.)

Henkisen ilmiön kiinnittyminen fyysiseen olemukseen toteutuu esimerkiksi Sundqvistin kappaleessa ”Sopivasti lihava” (1988). Kertoja unelmoi naisen isojen rintojen puristamisesta. Hän toteaa naiselle, että ”sinä typerä olla saat/ Kanamainen, hölmö nainen”, sillä tämän muodot ovat niin kurvikkaat ja valtavan paineen aiheuttavat, ettei mikään muu asia naisessa kuin rinnat ole kertojalle tärkeää. Osaltaan kappaleen koomisuus rakentuu Bergsonin ajatuksia mukailleen siitä, että kuuntelijan huomio keskittyy naisen fyysiseen lihavuuteen ja kertojan himoon fyysisyyttä kohtaan. Naisen henkinen puoli, jota solvataan, on sivuseikka kertojalle.

”Sopivasti lihava” -kappaleen naisen henkisyudessa näyttäytyy yhteys keskiajan groteskiin, jossa tyhmyys, jonka katson olevan läheinen kappaleen typerä-sanalle, on syvällisen ambivalentti. Bahtin toteaa, että tyhmyyteen sisältyy alentamisen ja tuhoamisen kielteinen elementti, joka on säilynyt modernissa haukkumasanassa ”senkin hölmö”. Samassa tyhmyydessä esiintyy kuitenkin myös myönteisessä mielessä uudistumisen ja totuuden piirre. (Bahtin 2002, 232.) Tästä on kyse myös kappaleessa ”Sopivasti lihava”. Kertoja alentaa naista solvaten tätä kanamaiseksi, hölmöksi ja typeräksi. Samaan aikaan nainen kuitenkin fyysisten muotojensa ansiosta tarjoaa kertojalle uudistumista seksuaalisen tyydytyksen muodossa. Nainen on ambivalentti hahmo, joka on tyhmä mutta samalla tarpeellinen nautinnon tuottaja.

Bahtin toteaa tyhmyyden olevan käännteistä viisautta ja käännteistä totuutta, jotka ovat piittaamattomuutta ja ymmärtämättömyyttä virallisen maailman sääntöjä ja konventioita kohtaan. Tyhmyys on hallitsevan totuuden kääntöpuoli. Karnevaalille olennaista oli asioiden nurinpäin kääntäminen, ja sen todellinen kuningas oli narri, joten samalla periaatteella tyhmyys on virallisuuden normeista ja rajoituksista vapaata juhliava viisautta. (Bahtin 2002, 6–8, 10, 12, 176, 232.) Laajemmin kontekstoituna ”Sopivasti lihava” -kappaleen esittämä naisen ”tyhmyys” on viisautta nyky maailman konventioita kohtaan: modernissa maailmassa naisihanteena on jopa sairaalloonin laihuus ja se, kuinka omaa kehoaan pitää muokata erilaisin keinoin, kuten silikonirinnoin. Ihmisen oma luonnollisuus on jäänyt taka-alalle. ”Sopivasti lihava” nauraakin tyhmyydessään tälle nyky maailman vallitsevalle konventiolle ja nostaa muodokkaan naisen modernin maailman kuningattareksi. Vaikka nainen onkin lihava, ei se sitä tarkoita, ettei hän kelpaisi jollekulle ja olisi tälle kuningatar.

Bergson toteaa imitoinnin olevan yksi komiikkaa luova keino. Imitointi on eräänlaista toistoa, joka syntyy toisen ihmisen matkimisesta ja jäljittelystä. Toisin sanoen imitointi on eräänlaista koomiseksi tekemistä. Yksi klassisen komedian tavanomaisimmista menetelmistä onkin juuri toisto, joka voi komediassa tapahtua muun muassa vuorosanojen toistamisella (Bergson 2000, 54–55). Myös jonkin tapahtuman toisto samanlaisena useampaan kertaan on huvittavaa (Bergson 2000, 68). Toisto ja sen aiheuttama koominen kiteytyvät vieteriukossa ja sätkynukessa. Bergsonin mukaan vieteriukossa koominen vaikutelma syntyy kahden voiman välisestä konfliktista, kun mekaaninen antaa periksi toiselle voimalle, joka leikkii esineellä. (Bergson 2000, 52–

53.) Sätkynukessa kyse on samanlaisesta leikistä. Henkilö luulee puhuvansa ja toimivansa vapaasti säilyttäen elämänsä kaikki olennaiset piirteet, mutta kuitenkin hän on vain lelu, jolla joku leikkii ohjaillen tätä samalla. (Bergson 2000, 58.) Mielestäni esimerkit vieteriukosta ja sätkynukesta on helppo mieltää ja kytkeä esimerkiksi tosielämän politiikkaan.

Vieteriukkomainen toisto ja sätkynukkemaisuus ovat toistuvia teemoja Sundqvistin tuotannossa. Vieteriukosta tunnetuimpana esimerkkinä on ”Teuvo, maanteiden kuningas” (1988), jota käsitelen tarkemmin myöhempanä. Lukuisissa Sundqvistin sanoituksissa sekä vieteriukkomaisuus että sätkynukkemaisuus toistuvat lyriikoiden hahmoissa jonkin heikkouden myötä, joka ohjailee heitä tai mahdollistaa heidän ohjailun. Näin tapahtuu esimerkiksi kappaleessa ”Uni joka pääty ei” (1982), jossa kertoja rakastuu kunnolla naiseen, jolle tavallinen arki ei riitä vaan joka kaipaa toimintaa. Kun sanat eivät johdata rakkauteen, kertoja tarjoaa rahaa saadakseen naiseen yhteyden. Katala nainen käyttää kertojan heikkoutta hyväkseen tarjoten tälle lämpöä, joka on vain ”teeskennelty lemmenkiihko”.

Tarinassa kertoja kuvittelee toimivansa omasta vapaasta tahdostaan, kun hän antaa naiselle rahaa ja luulee saavansa vastineeksi todellista rakkautta. Kertojan toiminta ei kuitenkaan tosiasiallisesti ole vapaata, sillä katala nainen ohjailee kertojaa kuin marionettia hyväksikäyttäen tämän heikkoutta: rakkauden tarvetta. Vieteriukon tavoin kertoja ei osaa irrottautua oravanpyörästä, vaan kuvio toistuu, vaikka kertoja tiedostaa naisen viekkouden ja pohtii ”kuinka monen kanssa olitkaan maannut”. Lopulta paljastuu koko tarinan rangaistus: kaikki on tapahtunut menneisyydessä, ja nykyhetkessä kertoja on ilman naista ja täysin varattomana, kun ”rotatkin jättivät hukkuvan laivan”. Kaikki on vain kertojan näkemää unen toistoa, joka ei pääty. Toisin sanoen vieteri jännittyy ja löystyy yhä kaiken jälkeen ja naisen ohjauslangat pitävät tiukasti kiinni sätkynukestaan.

Edellä on käynyt ilmi teorian näkökulmasta, etteivät Bergsonin ja Kinnusen ajatukset yleisesti komiikasta ja koomisesta ole toisistaan kovin poikkeavat, vaikka erojakin löytyy. Eroista selvin lienee Bergsonin näkemys komiikan edellyttämästä tunteettomuudesta, kun Kinnunen taas puolestaan katsoo komiikan vaativan emootioita. Molempien yhteneväisten näkemysten mukaan henkilöön liittyy koomista monin tavoin. Koomisen luomisen tavoista klassisimpana on hahmon vertautuminen vieteriukoksi tai

sätkynukeksi, mitä löytyy laajalti Sundqvistin tuotannosta. Koomisen monimuotoisuus huomioiden on ymmärrettävää Kinnusen näkemys siitä, ettei todennäköisesti ole mitään spesifistä tuntomerkkiä, josta koominen tunnistettaisiin. Hän katsoo, että luultavimmin tuttuustietomme identifioi koomisen: joku kompastuu, minkä ymmärrämme välittömästi kompastumiseksi, mutta viiveellä tunnistamme tapauksen koomiseksi. (Kinnunen 1994, 97.)

2.3 Nauru

Vaikka teen tekstintutkimusta, huumorintutkimuksen kannalta on tarpeen vielä lyhyesti käydä läpi keskeisesti koomiseen ja koomiseksi tekemiseen liittyvä nauru. Kun joku henkilö tehdään koomiseksi tai hän tekee itse komiikkaa, usein reaktiona on nauru, josta näkemykseni mukaan voidaan helposti havaita tyyli. Nauraa voi esimerkiksi pilkkaavasti, vahingoniloisesti, ystävällisesti, ymmärtäväisesti ja hyväntahtoisesti. Koska nauru kytkeytyy koomiseen, olisi mahdollista ajatella naurun ratkaisevan koomisen määrittelyn vaikeuden: nauru identifioisi koomisen siten, että kun joku nauraa, hän näkee silloin koomista. Ajatus vaikuttaa loogiselta. Kinnusen (1994, 20) mukaan tämä ei kuitenkaan ole legitiimiä, koska nauru on reaktio jo tunnistettuun. Yhdyn Kinnusen näkemykseen. Kuten aiemmin on jo todettu, koominen ei välttämättä olemassaolostaan huolimatta saa ihmistä reagoimaan naurulla, jos henkilö päättää olla nauramatta. Mikäli vain nauru identifioisi koomisen, se tarkoittaisi sitä, että henkilön jättäessä nauramatta koomista ei olisi tällöin olemassa, vaikka koominen tosiasiaa olisikin läsnä.

Kinnunen (1994, 33, 42, 97) erottaa toisistaan *fyysisen* ja *metaforisen naurun*, joista varsinkin jälkimmäinen on koomisen herättämä reaktio. Fyysinen nauru on taas se, joka kiinnittää ensiksi huomion ja voi olla tahallista tai tahatonta. Tahallinen nauru on teko, toiminto, joka on tarkoituksellisesti suuntautunut johonkin. Tahaton nauru taas on reaktio, joka voi tulla esiin milloin vain. (Kinnunen 1994, 40.) Fyysistä naurua voi kuulla monissa paikoissa, kuten kaduilla, illallisilla, urheilukatsomoissa, häissä ja niin

edelleen. Fyysinen nauru voi olla pelkän pöytäseurueen naurua ilman koomisia aiheita, mikä osoittaa, että naurun kytkeytyminen komiikkaan ei ole välttämätön. Vaikka ihmiset nauravat iloisesti, kyse ei välttämättä ole komiikasta. (Kinnunen 1994, 34.)

Fyysisellä naurulla on satunnainen yhteys komiikkaan, mutta metaforisen naurun kytkeytyminen koomiseen ja huumoriin on välttämätön. Yleisesti metaforinen nauru tarkoittaa sitä, että vastaanottaja on ymmärtänyt komiikan ja huumorin sekä nauttinut niistä. Jos metaforisesta naurusta puhutaan tekijän kohdalla, tällöin tarkoitetaan sitä, että tekijä on käsittänyt ja nähnyt maailmansa koomisena, osoittanut sen metaforisella naurullaan töidensä kautta ja saanut tarkoituksella kuulijakuntansa nauramaan. (Kinnunen 1994, 42–44.) Metaforinen nauru on sitä naurua, josta on kyse lauletuksessa lyriikassa ja Sundqvistin teksteissä. Sanoitusten koomisuus ja koomiset merkitykset eivät ole sattumalta teksteissä, vaan Sundqvist tekijänä osoittaa sanoituksillaan komiikkaa.

Kinnunen (1994, 42) tulkitsee Bergsonin näkemyksen naurusta näin: ”Bergson tarkoittaa naurulla kaikkea koomista ja koomiseen suinkin liittyvää, huumoria ja ironisia vivahteita myöten. Ja nauru on molempien, koomisen ja huumorin synonyymi.” Tästä voidaan päätellä, että Bergson ei edellytä naurun vaativan mitään fyysistä toimintaa, vaan nauru on verrattavissa koomisen tunnistamiseen. Katson Bergsonin ja Kinnusen näkemykset ”näkyvästä naurusta”, josta Kinnunen käyttää termiä metaforinen nauru, samankaltaisiksi ja käyttökelpoisiksi. On koomisia tilanteita, jotka huvittavat, vaikkeivat aiheuttaisikaan reaktiona fyysistä naurua. Siitä huolimatta ihminen voi nauraa sisäisesti. Ja usein tästä on kyse musiikkikappaleissakin, jotka koskettavat tai huvittavat mutta eivät aiheuta ulkoisia reaktioita samalla tavoin kuin esimerkiksi komediat.

Kinnunen katsoo naurun ja koomisuuden kytkeytyvän siihen, että todellinen tilanne eroaa odotetusta kontekstista. Kenenkään vaatetus ei ole koominen paitsi silloin, jos se ei sovi kontekstiin. (Kinnunen 1994, 51.) Koominen vaikutelma, joka syntyy sopimattomuudesta kontekstiin, toteutuu monissa Sundqvistin balladimaisissa kappaleissa, joissa sanoitus ja musiikki eivät tyylillisesti kohtaa. Useimmiten melodia edustaa ylevyyttä ja sanoitukset solvausten ja rivouksien muodossa alentavaa tyyliä. Esimerkiksi ”Mieletön Melinda” (1993) on iskelmätyylinen pastissi, jossa sanat

kertovat suoraan mielettömästi Melindasta ja: ”hitto mikä hilloviiva/ Ilman pikkupöksyjä ja rintsikoita”. Kun musiikillinen tyyli ja sanat ovat vastakohtaiset, se on yksi tekijä, joka saattaa yllätyksellisyydellään ja ristiriidallaan naurattaa kuuntelijaa. Mahdolliseen nauruun voi tietenkin vaikuttaa moni muukin asia, kuten pelkät sanavalinnat tai esimerkiksi edellä mainitussa tapauksessa metafora hilloviivasta.

Vaatetukseen liittyen pelkkä kontekstiin sopimattomuus ei ole ainoa asia, joka voi naurattaa. Kinnunen (1994, 47) toteaa, että muun muassa auki jääneet housunnapit naurattavat sen takia, että henkilö itse on nimenomaan vastuussa niiden jättämisestä auki eli on ollut huolimaton. Koomista ei siis niinkään ole se, että housunnapit ovat auki, vaan se, että henkilö ei ole huomannut laittaa niitä kiinni. Tämän kaltainen tilanne näyttää kytkeytyvän aiemmin todettuun Bergsonin inhimillisen hajamielisyyden mekaanistumiseen.

Bergson (2000, 20, 97) katsoo naurun olevan aina rankaisevaa ja hyväntahdotonta sekä kohteelleen nöyryyttävää. Näin on usein Sundqvistin lyriikoissa, sillä nauru kohdistuu hahmojen epäonnistumiseen, jolloin nauru on hahmoja kohtaan nöyryyttävää ja rankaisevaa. Bergson toteaaakin naurun olevan yhteisöllisen simputuksen muoto ja tarjoavan vain kovaa kovaa vasten. (Bergson 2000, 97, 136.) Kinnunen (1994, 64–65) puolestaan toteaa naurun esittävän kohteestaan joko positiivisen tai negatiivisen arvoarvostelman tai tarkemmin naurun perusteluna ovat arvoarvostelmat. Näkemykset vaikuttavat hyväksyttäviltä: nauraminen komediaelokuvalla osoittaa naurulla positiivisen arvostelman komediasta, nauraminen taas jonkun ihmisen yleistietämättömyydelle on nöyryyttävää ja rankaisevaa naurua kohteelle.

Nauru voi syntyä kiusallisessa ja epämukavassa tilanteessa ja olla reaktio, jolla esimerkiksi epävarma puhuja ilmaisee tietävänsä ja tunnistavansa oman heikkoutensa ja vikansa. Yhtä lailla nauru voi olla merkki tilanteessa, jossa henkilö ilmaisee olevansa eri mieltä ja naurun tarkoitus on pehmentää vastakkaisen näkökulman ilmaisemista. (Haakana 2001, 150, 154.) Yhdyn näkemykseen. Kappaleen ”Aina mielessä” (2000) naisen naurussa saattaa olla kyse juuri jonkinlaisesta pehmennyksestä liittyen oman epävarmuuden tunnistamiseen ja seksuaaliaktiin, kun kertoja pyytää: ”kerro reilusti vaan mikä naidessa naurattaa”. Tulkintaa puoltaa se, kun ensimmäisessä säkeistössä naisen kerrotaan riisuvan vain yhden vaateen kerrallaan. Tämä antaa vaikutelman siitä,

että nainen toimii hitaasti ja ehkä viivytellenkin eikä suinkaan nopeasti kiiruhda itse aktin aloittamiseen.

Teoksessaan *The Morality of Laughter* (2003) naurun moraalisuutta tutkinut F. H. Buckley (2003, 14) huomauttaa naurun olevan yleisesti hyväksyttävää vain silloin, kun se kohdistuu koomisiin vikoihin ja puutteisiin, jotka ovat korjattavissa. Mielestäni Buckleyn näkemykseen voidaan yhtyä siltä osin, että vakaville ja parantumattomille sairauksille nauraminen ei ole eettisesti hyväksyttävää. Näen kuitenkin, että hyväksyttävää naurua voi tilanteesta riippuen ilmetä muutenkin kuin että se kohdistuisi vain koomisiin vikoihin tai puutteisiin. Näin tapahtuu Haakanan esimerkissä naurusta, jolla on pehmentävä vaikutus vastakkaisen mielipiteen ilmaisemiseen. Se ei kohdistu vikaan tai puutteeseen vaan on näkemykseni mukaan hyväksyttävä kontekstisidonnainen vaikutuskeino.

Olen tässä luvussa esittänyt lyhyen katsannon naurua koskevaan teoriaan, mutta koska teen tekstintutkimusta, selkeä nauru ei ole tutkielmani kannalta niin relevantti, kuin se olisi esimerkiksi tutkittaessa näytelmää esityksenä. Katson kuitenkin katsauksen olleen tarpeen, koska nauru kytkeytyy läheisesti huumoriin ja koomiseen. Huomioiden tutkimuskohteeni laji eli lyriikka metaforinen nauru on työni kannalta käyttökelpoinen ja parempi käsite kuin fyysinen nauru.

2.4 Groteski

Groteskin keskeiset päälinjat voidaan jakaa Bahtinin ja Kayserin vastakkaisiin näkemyksiin, jotka tulivat esiin johdantoluvun keskeisissä käsitteissä. Pysin mahdollisuuksien mukaan tässä tutkielmassa huomioimaan molempia tutkijoita ja heidän näkemyksiään groteskista. Huolimatta ajallisesta etäisyydestä nykyaikaan keskiajan naurukulttuurin ja karnevalistisen groteskin piirteitä näyttää laajalti olevan läsnä Sundqvistin sanoituksissa. Yhtä lailla myös Kayserin edustaman synkeämmän groteskin elementtejä on löydettävissä samaisista lyriikoista. Pidän kuitenkin Bahtinin

teoriaa relevantimpana, joten tässä luvussa myös sen pohjalta johdetaan lukijani lyhyesti karnevalistiseen groteskiin. Vaikka myös Lahtinen omassa artikkelissaan käsittelee Sundqvistin sanoituksia karnevalistisen groteskin näkökulmasta, hän ei määrittele groteskin teoriaa sen enempää kuin on tarpeen hänen tutkimuskohteidensa kannalta. Tämän takia en ota mukaan hänen käsityksiään groteskista.

Keskiajan naurukulttuurille tyypillisiä olivat karnevalistiset juhlat ja torin naurutapahtumat, verbaalit ja parodiset nauruteokset ja tuttavallisen torikielen erilaiset muodot ja lajit. Tällaiset tapahtumat loivat virallisen kirkollisen ja valtiollisen näkökulman lisäksi epävirallisen, toisenlaisen, karnevalistisen maailman ja elämän, jota ihmiset elivät. Karnevaalitorilla vallitsi tuttavallinen ihmisten välinen kontakti eikä heitä eroteltu säätyjen tai luokkien mukaan. Karnevaalille tunnusomaista oli, että sitä nimenomaan elettiin eikä katseltu, jolloin koko maailma uudistui. Karnevaalilla oli omat lakinsa ja karnevaalivapautensa. (Bahtin 2002, 6–9, 12.)

Karnevaalinauru on monimutkaista. Se on juhliavaa, yleiskansallista naurua, jota kaikki nauravat yhdessä ja joka kohdistuu kaikkeen ja kaikkiin. Maailma käsitetään kaikkiaan naurettavaksi. Karnevaalinauru on ambivalenttia, koska sillä on roomalaisen mytologian jumalan Januksen tavoin kahdet kasvot: se iloitsee ja riemuitsee, mutta samalla ivaava ja pilkkaa, kieltää ja myöntää sekä hautaa ja synnyttää uudelleen. Karnevaalinaurun keskeisenä piirteenä on myös se, että nauru kohdistuu naurajiin itseensä. (Bahtin 2002, 13.) Tällainen kaksikasvoisuus heijastuu myös Sundqvistin sanoituksista ja elämäntyylistä. Hän pukeutui narrin tavoin riemuiten ja parodioiden esiintyviä artisteja. Naurun välityksellä sanoitukset ivaavat muun muassa joulun pilaajia, mutta samaan aikaan nauravat muotitietoisille hölmöille. Bahtin (2002, 85–86) huomauttaa, että nauru ei ole ulkoinen vaan sisäinen muoto, jota ei voida vaihtaa vakavuuteen ilman alentamista ja vääristämättä naurun paljastaman sisällön totuutta.

Groteski realismi on iloista ja hyväntahtoista. Siinä yhdistyvät materiaalis-ruumiillisen ulottuvuuden hyperbolisoimisen eli liioittelun kautta syöminen, juominen, tarpeenteot ja sukupuolielämä. Groteskin realismin pääpiirre on *alentaminen*, kaiken ylevän, henkisen, ideaalisen, abstraktin kääntäminen materiaalis-ruumiilliselle tasolle. Alentaminen voidaan käsittää maallistamiseksi, osaksi maata saattamiseksi, mutta yhtä lailla elämän ulottamiseksi ruumiin alaosiin ja niihin liittyviin akteihin. Materiaalis-ruumiillisuuteen

liittyy lisäksi uudelleen synnyttämisen aspekti, ei pelkästään vain alentaminen. (Bahtin 2002, 19–21.) Groteskin realismin piirteistä juomista, tarpeentekojä ja sukupuolielämää esiintyy lukuisissa Sundqvistin kappaleissa, joissa myös ideaaliset ajatukset tai jopa fantasiat käännetään lihalliseksi ja maalliseksi irstasteluksi.

Vastakohtaista näkemystä iloiselle groteskille edustaa romanttinen groteski, jonka mukaan maailma on ihmiselle jollain tavoin outo ja vieras. Kaikki arkipäiväinen, totuttu ja tuttu muuttuu mielettömäksi, arveluttavaksi, vihamieliseksi. Lopuksi ihmisen oma maailma muuttuu vieraaksi. Materiaalis-ruumiillinen elämä on vain alhaista olemassaoloa ilman uudelleen synnyttämistä. Romanttisessa groteskissa hulluus saa synkän traagisen yksilöllisyyden sävyn. Kohdatessaan pelkoa karnevalistinen groteski tuntee sen vain naurettavana, toisin sanoen pelko kääntyy iloiseksi, naurun voittamaksi peloksi. (Bahtin 2002, 37–38.)

Modernistinen groteski on romanttista groteskia tuoreempi ja kytkeytyy tämän traditioihin. Modernistista groteskia edustaa Wolfgang Kayser, vaikka Bahtin katsoo Kayserin hahmottelevan näkemyksensä romanttisen groteskin prisman läpi. Bahtinin mukaan Kayserin kirja on ainoa vakavasti otettava työ groteskin teoriasta. Kayser ei käsittele teoriassaan groteskin yhteyttä naurukulttuuriin ja karnevalismiin, minkä takia Bahtin toteaa, ettei Kayserin teoria tavoita groteskin aitoa luonnetta (Bahtin 2002, 43–44). Kayserin modernistisen teorian pääpiirteet ovat pitkälti samat kuin romanttisen groteskin, mutta materiaalis-ruumiillisuutta Kayserilla ei ole mukana. (Ks. Bahtin 2002, 44, 46.) Tämän työn kannalta on kuitenkin irrelevanttia erotella enempää romanttisen ja modernistisen groteskin eroja, koska niistä molemmat edustavat kuitenkin samankaltaista synkeää ja vastakohtaista groteskia verrattuna karnevalistiseen groteskiin. Kayserin omia näkemyksiä tuon esiin kappaleiden yhteydessä.

Groteski on monimuotoinen käsite ja sen monien eri muotojen tarkasteleminen tässä työssä ei ole mahdollista. Päähuomioni on Bahtinin karnevalistisessa groteskissa, joskin mahdollisuuksien mukaan kappaleiden kannalta huomioin myös kayserilaista groteskia. Syvennän groteskin teoriaa kappaleiden analysoinnin yhteydessä sitä myöten, kun kohdetekstit sitä edellyttävät. Nostan esiin muitakin groteskin linjojen näkemyksiä kuin vain groteskin realismin, mikäli kappaleiden sanoitukset sitä edellyttävät.

3 SEKSISTINEN HUUMORI

Yksi yleisimpiä koomista selittäviä teorioita on inkongruenssi, jolla voidaan selittää monia Sundqvistin lyriikoiden huumoria. Toinen selkeä humoristisuutta luova tapa sanoituksissa on seksin ja tabujen aiheuttama huvittavuus. Tutkimuskirjallisuutta seksin ja seksuaalisuuden huumorista on näkemykseni mukaan todella vähän, minkä takia en saa tulkinnoilleni yleistä tieteellistä selkänöjää. Yksi syy tutkimuskirjallisuuden vähyyteen saattaa olla juuri seksin ja siihen liittyvän huumorin tabumaisuus: kulttuurissamme seksi ja siihen liittyvät asiat ovat sellaisia, joista ei suoraan, selkeästi ja yleisesti puhuta. Kun joku rohkenee murtaa tämän patoutuman, se rikkoo pidättyväisen ilmapiirin ja saa samalla meidät hämmästyksenomaisesti nauramaan. Seksiin ja seksuaalisuuteen liittyvien aiheiden huumori pohjautuukin näkemykseni mukaan pitkälti kuuntelijan omaan humorintajuun. Koska aiheesta ei ole suoraan saatavilla tutkimuskirjallisuutta, tämän luvun huumorin tarkastelu nojaa voimakkaasti sanoitusten analyysiin ja subjektiiviseen tulkintaan. Kappaleiden edellyttäessä nostan esiin piirteitä Bahtinin groteskin realismin ruumiin kuvastosta.

Kappaleen ”Toteemipaalu” (1993) ensimmäisessä säkeistössä piirtyy lyhyesti kuva kertojan ja naisen välisestä kauniista ja ylevästä suhteesta, kun kertoja luonnehtii naista auringonkukaksi ja itseään naisen omaksi Gary Grantiksi⁹. Kertojan ja naisen lempeän luonnollinen rakkaussuhde muuttuu kolmiodraamaksi, kun toinen säkeistö paljastaa naisella olevankin jo ”lapset ja tosi rikas mies/ Ja talo suoraan Disneylandistä”. Hienoista ulkoisista puitteista – rikkaasta miehestä ja isosta loisteliaasta talosta – huolimatta naisen elämä ei ole sisäisesti nautittavaa ja kohdallaan, kun ”kaikki on kuin filmistä Kaunotar ja hirviö” ja ”linnakin vain pelkkä vankila”.

Tyypillisenomainen rakkaustarina, jossa kaksi erilaista miestä taistelee kauniista naisesta ja tämän rakkaudesta, muuntuu groteskilla tavalla lihalliseksi kertosaakeeksi:

Mä olen niin kuin toteemipaalu

taas pystyssä

⁹ Gary Grant (1904-1986) on viittaus samannimiseen henkilöön, joka oli Hollywoodin tähtiä 1930-luvulta lähtien ja esiintyi monissa Alfred Hitchcockin elokuvissa.

sykkivänä ja kankeana
Sun miehes on pelkkä haamu
siinä sängyllä
väsyneenä ja kalpeana
Se Kreivi Dracula

Tarinassa kyse ei olekaan romanttisesta rakkaussuhteesta kertojan ja naisen tai naisen ja tämän miehen välillä vaan romantiikka häivytetään kertojan ja naisen lihallisilla iloilla leikittelemällä seksistisellä tabulla ja alentavilla puheilla. Kertoja katsoo olevansa seksissä paljon parempi kuin naisen oma mies, joka on vain väsynyt ja kreivi Draculan tavoin kalpea. Kertojan fallos on pystyssä sykkivänä ja kankeana kuin toteemipaalu naisen miehen ollessa vain pelkkä haamu. Toinen säkeistö menee irstaudessaan ja suorasukaisuudessaan vielä pitemmälle:

sinulla on sellainen kutiava kolo
että sitä pitää sieltä rapsutella
kun luonnon omin keinoin sinua mä lääkitsen

Kappaleen huumori rakentuu kahdella tavalla: ennakko-oletus päällepäin kauniista rakkaustarinasta profanoituu maallisen alentavalla lihallisuudella ja tabumaiset ilmaukset sukupuolielimistä lausutaan häpeilemättä ääneen vertauskuvia ja assosiaatioita hyödyntäen. Teksti on perinteistä iskelmätraditiota¹⁰ parodioivaa alatyylä, mikä on tyyppillistä monille Sundqvistin kappaleille. Kertoja korostaa fallostaan kuvaillessaan ja verratessaan sitä toteemipaaluun, joka on yleensä pitkän korkea ja omaa maagisia voimia. On huvittavaa ja koomista mieltää kertojan sukupuolielin yliluonnolliseksi välineeksi, joka tyydyttää naisen todella suuren seksin tarpeen, josta kertoo toisen säkeistön hälytyssummerin paineleminen.

¹⁰ Esimerkiksi Jalkanen - Kurkela ja Bruun & Co. Suomalainen iskelmätyyli on ollut vuosikymmenien aikana erilaista ja rajat epäselviä, koska iskelmä on muokkaantunut muiden tyylien vaikutuksista. Nykyisen suomalaisen iskelmän tarkka määrittelyminen on vaikeaa eikä mielekäästä tämän työn puitteissa. Näkemykseni mukaan perinteiselle iskelmälle tyyppillistä ovat melodisuus yhdistettynä iskelmämäiseen rytmiin sekä hieman kliseenomaiset sanoitukset, jotka kertovat miehen ja naisen rakkaussuhteesta säädyllisellä kielenkäytöllä. Bruun & kumppanit (1998, 454) liittävät 90-luvun iskelmään maailmankokoiset isot sanat ja maailman, johon mahtuu vain kappaleen kaksi ihmistä.

Sana ”lääkitsen” viittaa (lääketieteelliseen) hoitoon, ja kolon kutina voidaan tulkita sairaudeksi tai ongelmaksi, joka täytyy ”parantaa” naisen alaruumiissa. Hoitona toimii luonnon omin menetelmin kertojan sukupuolielin. Sanat kertovat naisen elämän hullunkurisuuden: perhe-elämä lapsista ja miehestä huolimatta ei anna naiselle mitään ja tämän oma elämä on muuttunut vankilaksi, josta maaginen seksi – eräänlainen ”lääkintähoito” – toisen miehen kanssa auttaa naista pakoon. Toisin sanoen seksi kertojan kanssa on naiselle primäärielämää, jota oma mies ei tarjoa.

”Toteemipaalu” on moderni kuvaus, joka voidaan liittää keskiajan kansanjuhlinnan kuvastoon ja naimisiinmenoon liittyvään karnevaalikuninkaan vallastasyöksemiseen ja pilkkaamiseen. Kansankulttuurissa naisen syli oli ehtymätön ja kyltymätön sekä samalla kaiken vanhan vihollinen uutta synnyttävänä tekijänä. Bahtin huomauttaa, että gallialaisen perinteen mukaan nainen on pettävä vaimo, joka aktilla nuoren miehen kanssa pettää vanhempaa aviomiestänsä. Tällä tavoin vaimo pilkkaa, varastaa aviomiehensä arvon ja syöksee tämän vallasta riisuen miehen kuninkaalliset vaatteet. Siten aviomiehestä tulee väistyvän vallan tapaan karnevaalikuningas, narri. Bahtin kertoo esimerkin, jossa aviomies yrittää pelastaa kruununsa riiston viittaamalla falloksensa poikkeukselliseen ja ihmeelliseen voimaan. Tämä ei kuitenkaan pelasta narrin kohtalolta, koska ikääntymisen myötä mieskuntokin pettää. Nainen suhtautuu luonnostaan vihamielisesti ikuisuuteen ja paljastaa sen seniiliksi ylimielisyydeksi. Aviorikos ja pilkka ovat väistämättömiä. (Bahtin 2002, 214–216.)

”Toteemipaalu”-kappaleessa naisen miestä pilkataan ja solvataan konkreettisesti, kun hän on vain haamu väsyneenä ja kalpeana sängyllä. Mies edustaa vanhaa mieskuntoa ja väistyvää maailmaa naisen vaihtaessa nuoreen gary grantiin. Mies riisutaan kuninkaan vaatteista solvaamalla ja pukemalla hänet karnevaalikuninkaan asuun, joka personifikoituu Kreivi Draculaksi. Falloksen poikkeuksellinen ja ihmeellinen voima naista varten löytyvät kertojalta, uudelta kuninkaalta. Bahtin (2002, 281) toteaa, että fallo on nimenomaan myönteisen liioittelun kohde, joka voi irrota ruumiista ja viettää itsenäistä elämää jättäen muun ruumiin toissijaisena varjoonsa. Kappaleen sanoissa haamumainen väsyneisyys ja kalpeus sängyllä piirtyvätkin konkreettisemmin nimenomaan naisen miehen menetettyyn mieskuntoon kuin muuhun ruumiiseen. Bahtin (2002, 281) huomauttaa falloksen olevan groteskin ruumiin olennaisimpia osia, koska

siinä ruumis ylittää itsensä, omat rajansa ja panee alulle uuden (toisen) ruumiin. Kappaleessa näin tapahtuu kertojan toimesta.

”Aina mielessä” virittää seksuaalisuuden huippuunsa jättäen kappaleessa lähes tyystin muut elämään liittyvät asiat ja tarpeet sivuun. Sanoituksen sanoma on selkeän lihallinen: eläimelliselle ihmiselle seksi on melkein koko elämä. Seksi on päällimmäisenä ja hallitsevana aina mielessä ja jota ilman ”ei kai elää vois”. Kappale alkaa pysähdyttävästi menen suoraan asiaan:

*Kerro reilusti vaan mikä naidessa naurattaa
esitelläkin tahdot kaikkein salaisinta
sä riisut vaatteesi pois yhden kappaleen kerrallaan
mä sua innostun moukaroimaan kuin alasinta*

Kappale on harvoja Sundqvistin sanoituksia, joissa fyysinen nauru tulee ilmi. Kinnunen huomauttaa, että naurulla on yleensä jokin kohde, objekti, joka voidaan helposti tunnistaa. Naurun objekti on jokin psyykkinen ominaisuus, jolla on yhteydet muuhun ihmisen toimintaan. Kinnunen toteaa, että nauru, naurahdus ja hymy paljastavat naurajan havainneen ulkoiseen, habitukseen, eleeseen, ilmeeseen, muuhun käyttäytymiseen, pukeutumiseen kätkeytyvän psyykkisen ominaisuuden ja sen kuulumisen laajempaan yhteyteen. Tärkeää on myös erottaa kysymykset ”mitä naurat?” ja ”miksi naurat?”. Ensimmäinen kysymys antaa vastaukseksi vain kohteen eli objektin, mikä ei selitä naurun syytä. Jälkimmäinen kysymys ”miksi naurat?” kertoo tarkemman perustelun naurun syyille. (Kinnunen 1994, 46–47, 50.)

Ensimmäisen säkeistön ensimmäisessä säkeessä kertoja hämmästyksenomaisesti pyytää naista kertomaan, mikä seksissä naurattaa. Säkeistö vihjaa naisen ja kertojan aktin toteuttamiseen liittyvään häveliäisyyden eroon: Naisen nauru saattaa olla tyttömäistä hihittelyä, joka johtuu joko mahdollisesta ujoudesta tai halusta kiusoitella kertojaa, mihin viittaa esileikkimäinen hidas tempo naisen riisussa vain yhden vaatekappaleen kerrallaan. Vaikka naista fyysisesti naurattaa, kyse ei ole komiikasta. Kinnunen (1994, 42) huomauttaakin, että fyysisen naurun ja komiikan yhteys on satunnaista. Naisen naurun taustalla on psyykkinen ajatus, joka herää seksiaktin yhteydessä. Nainen saattaa kokea seksin tabumaisena eikä niinkään arkipäivään kuuluvana tekona, kuten kertoja.

Naisen nauru ja hieman pidättyväinen suhtautuminen seksiin hämmästyttää kertojaa, joka on sitä mieltä, että yhtä lailla nainen haluaa paljastaa sukupuolielimensä siinä missä mieskin. Kertoja on huomattavasti nopeammin halukas suoraan toimintaan ilman esileikkejä ja valmis ”moukaroimaan”. Metallisen työkalualasimen rinnastaminen seksuaaliseen ilokkuuteen on groteski vastakohtaisuus, joka rohkealla seksuaalisella assosioinnilla voidaan tulkita monimielisesti: alasin on alusta, jonka päällä työ tehdään ja jonka päällä esimerkiksi vasaralla hakataan jotain. Kertoja hypännee alasimen eli naisen päälle, ja tiheätahtinen moukarointi voidaan mieltää symboliikaksi kertojan rytmillisestä aktiivisuudesta, jossa vasara lyö ja alasin vastaanottaa.

Keskiajan groteskissa juhlinnan kuvastossa rumpu toimi seksuaalisena symboliikkana. ”Häärummun lyöminen” ja ”rummutus” merkitsivät sukupuoliyhdyntää ja ”rumpali” rakastajaa. Myös *hääläimäykset* merkitsivät seksuaaliaktia. (Bahtin 2002, 182.) Nämä keskiaikaan liittyneet seksuaaliset symboliikat voidaan kytkeä suoraan kappaleen vasaran ja moukaroinnin symboliikkaan, jossa moukarointi on yhtä kuin rummutus ja hääläimäykset ja kertoja moukaroija, vasaran käyttäjä. Alasimen moukarointi on eräänlaista karnevalistista pieksämistä, joka Bahtinin mukaan on yhtä lailla ambivalenttia kuin kiroaminen, joka muuttuu ylistykseksi. Hänen tulkintansa mukaan pieksäminen on itsessään iloista ja siinä yhdistyvät samanaikaisesti sekä iskujen tappavuus äärimmillään että uuden elämän antavuus. Iskut tekevät vanhasta lopun ja panevat uuden alulle. (Bahtin 2002, 181, 183.)

Maskuliinista alituista seksin ajattelua verrataan naiseen toisessa säkeistössä:

*Se minussa on, se on naapurin niilossa
se on ajatus ensimmäinen herätessä
Ja yhtä rietas sä oot vaikka pidät sen piilossa
kokemuksia karttuu vain niitä kerätessä*

”Se minussa on/ se on naapurin niilossa” yleistää, ettei pelkästään kertojalla vaan kaikilla miehillä on ensimmäisenä mielessä ainoastaan seksi. Nainen kuvastuu seksiobjektiksi, vaikka kertoja uskottelee naisen olevan ajatuksissaan ihan yhtä rietas, vaikkei olekaan heti ensimmäisenä ottamassa sukupuolielintä esiin miehen tapaan. Onhan nainen loppujen lopuksi ihminen, joka harrastaa seksiä siinä missä mieskin.

Lopuksi lyriikka paljastaa inhimillisen puolen: ”Saako loukattu sydän edes lohtua siitäkään/ Kuinka kovaa se sängyn pohja taas kolisikaan”. Samassa voidaan tulkita yhteys naisen nauruun kappaleen alussa: nauru saattoi olla itsesäälivää naurua, kun nainen ymmärtää seksisuorituksen olevan laiha lohtu todelliseen rakkauteen verrattuna.

Kappaleen komiikka rakentuu banaalille oletukselle siitä, ettei elämässä ole kyse muusta kuin seksistä. Samalla kappale kuitenkin piirtää miehen ja naisen sukupuolisen ja arkisen eron pelottavan terävästi: mies on seksistisempi eläin, joka miettii pelkkää seksiä, kun naisella on mukana myös tunteita. Tämä vertailu on koomista ja naurattaa, koska siinä tuntuisi olevan totuuden siementä mukana. Kyse ei ole naisen ja miehen tasa-arvosta tai jommankumman alentamisesta vaan siitä, että naisen ja miehen luonteet ja suhtautuminen seksiin ovat tässä asiassa tyypillisesti erilaisia. Tabumaisen asian suora ja rohkea paljastaminen naurattaa iloisesti, ei pilkkaavasti tai syyllistäen kumpaakaan sukupuolta.

”Unelmia ja toimistohommia” (1989) kiteyttää miehen seksuaalisen eläimellisen roolin. Juhlittu viikonlopun jälkeen maanantaiaamuna krapula ja vapina ajavat kertojan vessaan, jossa miehen maskuliininen luonne paljastuu:

Olen työpaikan sonni, porsas sekä apina

Suu täynnä kuivaa heinää

Silti toimiston tyttöjen salaisissa unissa

Kaikkien kanssa vehtaan

Ihmisen ja eläimen piirteiden sekoittuminen toisiinsa on vanhimpia groteskin muotoja (Bahtin 2002, 280). Kappaleessa groteskilla tavalla kertoja on miehekäs sonni mutta samaan aikaan sikailevasti käyttäytyvä porsas. Apinan risteytyminen sonniin ja porsaaseen voidaan mielikuvitukseksikaasti assosoida monella tapaa. Kappaleen henkeen apinan häntä voi olla yhtä vilkas kuin miehen etupuolinen alaosa tai miehen karvaisuus on kuin apinalla. Apinaksi kutsuttu henkilö on yleensä hölmöläinen, joka vain ”apinoi” eli sekoilee. Kaikki ilmaukset ovat miestä halventavia, vaikka sonni samanaikaisesti ylistääkin miehistä kuntoa. Toinen säe paljastaa, että miehisestä kunnostaan huolimatta kertoja on onnistunut saamaan osakseen vain ”kuivaa heinää”.

Kuiva heinä voi olla pelkkää krapulan aiheuttamaa suun kuivuutta, mutta samalla se voidaan mieltää monimielisesti: lihalliset ilot ovat jääneet saamatta, suuhun on jäänyt vertauskuvallisesti vain kuivaa heinää syötäväksi; kuten yleisimmin sama asia tavataan sanoa ”on jäänyt vain luu käteen”. Kuivan heinän voidaan ajatella vertautuvan myös ”pupuksi”, katteettomaksi tai tyhmäksi puheeksi, mitä hölmöläisen tapainen toimistomies saattaa puhua. Rohkean seksistisellä mielikuvituksella säkeistön ja kertosäkeen rajat ylittävällä kytköksellä ”suu täynnä kuivaa heinää” voidaan yhdistää myös naisen alapään karvoitukseen miehen luvatta ”jos haluat voit vaikka istua kasvojen päälle hajareisin”. Miehin maine ja kunnia kuitenkin riisutaan, kun toimistomiehen maskuliiniset piirteet ja lihalliset ilot lienevät vain kertojan omaa kuvitelmaa ja unelmaa.

Sundqvistin seksiaiheisissa lyriikoissa lihallisen seksin takana näyttäytyy ripaus ideaalista rakkautta. ”Lähtölaskenta pieneen sydämeen” (1997) kertoo nimensä mukaisesti siitä, miten sydämeen päästään. Lähtölaskentana toimii seksi, joka on parasta (kenties ainoata?) rakkautta. Kappaleessa kertoja pääsee kokeilemaan sydämeen johdattavaa seksiä useamman naisen kanssa. Ensimmäinen säkeistö esittelee kampaamossa orgasmilla leuhkivan Tuulikin, joka on ollut kertojan käsittelyssä vain kerran. Hänen kanssaan kertoja on vasta pikkuhiljaa käynnistellyt lähtölaskentaa. Toisen säkeistön Vuokon kanssa ”kahden kesken kelteisillään” on päästy niin pitkälle, ettei ”keskeytyä ehdi millään/ Lähtölaskenta pieneen sydämeen”. Mutta Marjatan kanssa lemmiskely on jo niin rattoisaa, että lähtölaskenta suoritetaan jo loppuun asti.

Kertosäe paljastaa kertojan asenteen seksiin, pieneen sydämeen kohdistuvan lähtölaskennan merkityksen:

Yhtä hyvin tyydytä ei pelkkä ystävyys

Lämpö, eikä hellät poskisuudelmat

Tai toisen läheisyys

Kun siltä tuntuu

Poskisuudelmat, ystävyys, toisen ihmisen lämpö ja läheisyys eivät anna kertojan kaipaamaa elämäntyydytystä vaan ainoastaan seksi. Erityisen sekaisin kertojan pään saa viimeisen säkeistön pikku-Pauliina, joka on ”seikkailuihin aina yhtä auliina”. Kappaleen

lopuksi kertoja kuitenkin tunnustaa, että vaikka seksi olisikin lumoavaa, todellisen ja syvemmän rakkauden ”vain silloin saattaa tietää sen/ Kun liikkuu asialla sydämen”.

Kappaleen hyväntahtoinen komiikka rakentuu kertojan eräänlaiselle putkinäölle, kun hän ei kykene näkemään naisia minään muuna kuin seksiobjekteina. Jokainen nainen antaa toistaan parempaa lihallista iloa, mikä saa kertojan pään aivan sekaisin. Seurauksena todellisuus karkaa ”liukuessa Linnunrataa” fantasian kaltaiseksi. Kertoja ei piittaa ystävydestä, hellyydestä eikä toisen läheisyydestä, ainoastaan naisten tarjoamasta seksistä, joka saa kertojan eri tavoin hykertelemään. Kertojan asenne on eräällä tavalla ambivalentti: jokainen nainen tarjoaa hänelle hyvää seksiä ja hän nauttii hetkistä naisten kanssa, mutta silti hän jättää jokaisen ja siirtyy seuraavaan naiseen ikään kuin edeltävä ei olisi ollut sittenkään riittävän hyvä. Loppu voidaan tulkita jopa niin, että kertoja uskottelee itselleen tunnistavansa ja tietävänsä puhtaan rakkauden, jollaisena seksi hänelle näyttäytyy, vaikkei hän tosiasiallisesti vielä tosiraikkautta ole kohdannut.

Seksiin perustuvan rakkauden raadollisuus ja vähemmän iloitteleva huumori näyttäytyy kappaleessa ”Rakkauden työkalu” (1995), jossa nimen loppu viittaa venäläisen prostituoidun Elenan sukupuolielimeen, joka mahdollistaa työnteon. Kertoja solvaa ylempiarvoisena naista venäläiseksi puudeliksi ja kehottaa tätä hyppäämään alas helikopterista päästäkseen pois alentavasta prostituoidun työstään. Solvattuaan naista groteskille ominaiseen tapaan asiat käännetään ylösalaisin ja kertoja paljastuu naisen maksavaksi asiakkaaksi, joka naisen ”on kai pakko yrittää/ vaikka väkisin mut tyydyttää”. Kertojan ylempiarvoinen positio laskeutuu naisen alentavan ammatin tasolle.

Kertojan todellinen ambivalentti suhtautuminen naiseen käy ilmi monesta kohtaa. Nainen antaa kertojan haluamaa maksullista seksiä, mutta kertoja ei ole tyytyväinen:

*Ei liene vieras kaikkein salaisinkaan mielihalu
illasta iltaan pelkkä rakkauden työkalu
ja vaikka käsittelet mua kuin jäistä lihapalaa
sisälläni viha palaa*

Kerronta paljastaa kertojan olevan vihoissaan siitä, kun seksi on vain mekaanista ja nainen kohtelee tätä kylmästi kuin ”jäistä lihapalaa”. Rakkauden työkalu viittaa, ettei kertoja halua vain työkalua vaan hän kaipaa myös rakkautta. Kun nainen ei sitä anna, kertoja on silti loukussa rakkauteensa: ”viha palaa iloisesti roihuten”. Kertoja tuntee vihaa, mutta iloisesti. Hän tunnustaa ihanan Elenan voivan olla jotain muutakin ”kuin venäläinen puudeli”, mutta samalla hän kiroaa tätä sanomalla ”hiton Elena”. Kertoja ei kuitenkaan halua auttaa naista antamalla rahojaan rakkauden takia vaan säästää ne seksiä varten. Jotta Elena voisi olla jotain muuta, kertoja kehottaa Elenaa myymään vaatteet ja korot, joita ilman nainen tuskin voisi tehdä prostituoidun työtään.

Kappaleen ”Rakkauden työkalu” tarina on verrattavissa suorassa suhteessa keskiajan torin ambivalenttisuudelle. Torille kuvaavaa oli siirtymä liioittelevasta ylistyksestä yhtä musertavaan manaukseen. Siirtymä tarkoitti sitä, että torilla toteutuivat samaan aikaan ambivalentisti ironinen ylistys ja kolikon toisena puolena manaus. Näiden kahden vastakkaisuuden rajaa ei kuitenkaan selvästi voitu osoittaa näyttämällä, missä toinen alkoi ja toinen loppui. Luonteeltaan samanlaista oli toripuheen kirouksen ja ylistyksen käyttö. Vaikka nämä erotettiin kielessä, toripuheessa ne kuuluivat ikään kuin samaan yksikköön, joka samanaikaisesti ylisti ja kirosi. (Bahtin 2002, 146.) Samalla tavoin kertoja vuorotellen ylistää ja solvaa Elenaa. Sama kaava toistuu muun muassa kappaleessa ”Sopivasti lihava”.

”Rakkauden työkalu” -kappaleen komiikka rakentuu naisen ja kertojan väliseen jännitteeseen, jossa kertojan mielen vaihtuvuus ja muuttuva ajattelutapa huvittaa. Kertoja solvaa naista, ei pidä tätä minään, mutta silti rakastaa naista. Kertoja maksaa saadakseen seksiä, mutta samalla se vihastuttaa, koska hän haluaisi enemmän rakkautta ja toivoisi naisen olevan muutakin kuin pelkkä prostituoitu. Siitä huolimatta kertoja ei omien toiveidensa toteutumiseksi taloudellisesti avusta naista vaan pitää hänet prostituoituna. Syy lienee se, että kertoja pelkää menettävänsä ainoat yhteiset hetket naisen kanssa, jos tämä olisi jotain muuta kuin prostituoitu. Niinpä kertoja on loukussa rakkautensa kanssa: maallinen ilo on vihaa, mutta iloista vihaa, kun muuta ei ole saatavilla.

Kautta linjan Sundqvistin voimakkaasti seksiin ja seksuaalisuuteen liittyvät kappaleet nauravat iloista naurua ihmisten lihallisille tarpeille, joita pidetään tabumaisina,

salaisina ja alentavina aiheina, joista ei voida ääneen puhua. Seksuaaliset tarpeet ovat arkielämää. Ajatus tuodaan peittelemättä esiin lyriikoissa: miksi häpeillä asialla, joka kuuluu keskeisesti ihmiselämään? Sanoitusten hahmoille seksi on erilaisissa rooleissa, joiden taustalla on hahmon elämän ideaali tai reaali: joillekin se on elämä ja työ, toisille arkielämästä irtaantunut toiseus ja pako-ovi. Jotkut kokevat suurta seksityydytystä vain unelmissaan, toiset se saa harhaisen sekaiseksi ja luulemaan seksiä rakkaudeksi. Joku voi jäädä seksiin perustuvan rakkauden loukkuun, kuten kertoja ”Rakkauden työkalussa”. Eräänlainen loukku on kyseessä myös kappaleessa ”Poika nimeltä Päivi” (1985), jossa Päivin transseksuaalinen ruumis sisältää sekä naisen että miehen ruumiit.

Yllättävä sukupuolielimien esiintuominen, niiden groteski kuvailu ja vertailu sekä niistä avoin kertominen aiheuttavat helposti naurua, jonka luonne on Sundqvistin seksikappaleissa suurimmaksi osaksi iloista, mikäli ”Poika nimeltä Päiviin” kaltaisia vakavia tarinoita ei huomioida. Kappaleissa seksiin suhtaudutaan arkisena asiana, jonka funktio on kuitenkin mitä monimerkityksellisinkin eri ihmisten elämässä. Useimmissa tapauksissa maallisen ilon ja himon sekoitus saa ihmisen niin sekaisin, että iloisesti naurattaa. Voimakkaassa seksuaalisuudessa on yhteys myös parodiaan, sillä iskelmämusiikista tuskin löytyy lähellekään vastaavanlaisia tekstejä, jotka pureutuvat näin vahvasti lihallisiin iloihin ja niiden kuvailuihin. Lahtinen (2006, 179) huomauttaakin artikkelissaan, että antiikin kirjallisuus noudatti *decorumin* (sopivuuden) periaatetta, joka vaati muun muassa lajien ja tyylien hierarkiaa. Lukuisissa Sundqvistin seksin värittämissä kappaleissa iskelmätradition ylevä henki ja decorum särjetään irستاalla seksisanastolla.

4 TAIVAS EI NIMILLÄ AUKENE

4.1 Tragikoominen antisankari

”Teuvo, maanteiden kuningas” -kappale esittelee kovan onnen sankarihahmon Teuvon, joka haaveilee itsepintaisesti rallikuninkuudesta. Ennen kuin matkaan päästään jo heti laulun nimessä esiintyy piirteitä koomisesta ja groteskista, kun tavallinen suomalainen erisnimi rinnastetaan ylevään kuninkaaseen. Kuten työni alussa koomista määrittellessäni mainitsin, koomisessa katsotaan olevan kyse inkongruenssista eli yhteensoveltumattomuudesta, jollaiseksi Teuvon ja kuninkaan rinnastus voidaan nähdä. Kappaleen nimen vertaus todellisen elämämme malliin on koominen: suomalainen Teuvo tituleerataan kuninkaaksi, vaikkei Suomessa oikeasti ole kuningashallitsijaa. Teuvon luonnehdinta kuninkaaksi on hyperbolismia, joka on tyypillistä groteskille realismille. Liioittelu ja tavallisen miehen kontrasti kuninkaaseen luovat kappaleen nimessä komiikkaa.

Heti ensimmäisessä säkeistössä käy ilmi, ettei matkanteko ole onnistunutkaan. Kappaleen alussa Anglia on jo kääntynyt katolleen, liikennemerkki vääntynyt vinoon ohjausvirheen seurauksena ja Teuvo itkee ja oksentaa verta ojan pohjalla lennettyään tuulilasin läpi. Kuuntelijalle luodaan mielikuva, ettei Teuvon ajomatka ole päässyt kunnolla edes alkamaan, kun se on jo loppunut. Ensimmäisen säkeistön ja kappaleen nimen välisessä yhteydessä esiintyy merkitykseltään inkongruenssi: Teuvon matka ei ole ollut kuninkaan arvon tai paremminkin kuningasmaisten taitojen veroinen. Kappaleen nimen kuningas-sana ei niinkään viittaa hallitsijaan tai kuninkaan arvoon vaan taitoihin; kun joku on kuningas lajissaan, hän on silloin ylivoimainen ykkönen eli paras.

Lahtinen (2006, 174) katsoo maanteiden kuninkaan tulleen tiensä päähän, minkä jälkeen hän käyttää kaksoispistettä ja liittää perään kappaleen ensimmäisen säkeistön:

*Kotikaupungin katu oli hiekkainen tie
Siinä Anglia katolleen kääntyi
Vielä vinossa liikennemerkkikin lie
Joka ohjausvirheestä vääntyi
Etupenkiltä lasin läpi lennettyäni
Olin pyörinyt piennarta pitkin
Ojan pohjalla hampaita sylkiessäni
Minä oksensin verta ja itkin*

Merkintätapa on epäselvä ja hämää tulkintaan, että Teuvon matka on todellakin lopullisesti päättynyt. Tämä tuskin on ollut Lahtisen näkemyksen tarkoitus, sillä ensimmäisessä säkeistössä Teuvo ei tule tiensä päähän vaan hän yrittää myöhemmin uusiksi. Sen sijaan Lahtisen (2006, 174) näkemykseen siitä, että ensimmäisessä säkeistössä Teuvolta riistetään rallikuninkaan kruunu keskiajan karnevalistisen kruunun riiston tapaan, voidaan yhtyä. Ojan pohjalta kruunua tuskin ansaitaan.

Jussi Willman kirjoittaa *Satiiri – Johdatus lajin historiaan ja teoriaan* -teoksen (2007) artikkelissaan, että keskiajan karnevaalille tyypillistä oli ilmiöiden nurinkurisuus, toisin sanoen hierarkiat käännettiin ylösalaisin. Karnevaalin tärkein tapahtuma oli kruunaus ja kruunun riisto. Karnevaalissa valtaa ei pitänyt kuningas vaan narri, väärä kuningas. Tällainen karnevaalikuningas oli todellisen kuninkaan satiirinen kaksoisolento, joka pilkkasi oikeaa kuningasta. Samalla hän oli kuitenkin oman parodiansa ja pilkkansa kohde, koska väärästä kuninkaasta ei ole oikeaksi hallitsijaksi. (Willman 2007, 73–74.) Nimessä kruunatun Teuvon kruunu riistetään alkutaipaleella, ja koko tarina on karnevaalikuninkaan kaltaista toimintaa. Teuvon todelliset ajotaidot pilkkaavat kunnan rallikuskeja, mutta samalla hän tulee myös itse pilkan kohteeksi.

Ensimmäisessä säkeistössä koominen syntyy kahdella tapaa. Ensimmäinen tapa on se, että kuuntelija yllätetään sillä todellisuudella, etteivät Teuvon ajotaidot olekaan kappaleen nimen mukaisesti kuningasmaisia, mikä johtaa arvonalenemiseen. Arvonaleneminen on koominen piirre, ja myös groteski hyödyntää ylevän alentamista (Hosiaislouma 2003, 470; Kinnunen 1994, 17; Bahtin 2002, 19–20). Kun Teuvon ajotaidot ja vahingot paljastuvat, kappaleen nimen luoma ennako-odotus hyvästä maantieajajasta rikkoutuu. Tällöin voidaan havaita koomisen yksi pääteoria:

psykologisen vastakohtan teoria. Sen mukaan koominen vaikutelma syntyy siitä, kun jokin asia paljastuu vastakohtaiseksi kuin oli odotettu (Hosiaislouma 2003, 469–470). Tässä tapauksessa kuningas paljastuu antikuninkaaksi, hyvä ajaja huonoksi.

Toinen koomisen vaikutelman herättävä tapa on Teuvon vahingon yksityiskohtainen kuvailu ja korostaminen. Kerronta ei tyydy vain yleisesti toteamaan Teuvon ajaneen ojaan. Aluksi tarinan ulkopuolisella kerronnalla kuuntelijalle käy ilmi, mitä on tapahtunut. Tämän jälkeen kerronta siirtyy Teuvosta käsin fokalisoiduksi minäkerronnaksi. Tarkka tilannekuvaus esittää paljon toimintaa ja monia vaiheita: lentäminen tuulilasin läpi, piennarta pitkin pyöriminen, hampaiden sylkeminen, veren oksentaminen ja itkeminen. Koomisuus syntyy tapahtumien yksityiskohtaisten korostusten ja liioittelujen myötä, jotka ovat Bahtinin (2002, 19–20) mukaan groteskin realismin pääpiirteitä. Niiden myötä pieni ja nopea tapahtuma todellisuudessa vaikuttaakin kappaleessa suurelta ja hitaalta. Psykologista vastakohtateoriaa mukaillen pieni paljastuu isoksi luoden koomista. Toisaalta tarkka kuvaus voidaan tulkita myös koomisen ohella vakavuuden lisääntymiseksi, koska tuskin kukaan oikeassa elämässä tunnistaisi Teuvon tilannetta koomiseksi ja nauraisi, ellei kokisi vahingoniloa.

Minä-muotoinen, yksityiskohtainen kerronta kutsuu kuuntelijan lähemmäksi Teuvoa ottamaan osaa hänen kärsimyksiinsä ja tuntemaan empatiaa häntä kohtaan. Empatiaa tutkinut filosofian tohtori Mirja Kalliopuska määrittelee, että empatialla tarkoitetaan toisen ihmisen eläytyvää ymmärtämistä, myötäeloa ja -ymmärrystä. Kokiessaan empatiaa henkilö hetkellisesti samaistuu toisen osaan ja jakaa toisen tunteet ja ajatukset, minkä jälkeen hän etäistää tilanteen ja tarkkailee sitä objektiivisesti omana itsenään. (Kalliopuska 1983, 11, 27.)

Roolirunoutta Maila Pylkkösen teoksessa *Arvo. Vanhaäiti puhuu runossa* tutkinut Katja Seutu (2009, 164) katsoo väitöskirjassaan *Olla elävän sanat*, että myötätunnon tunteminen ja asettautuminen fiktiivisen henkilön asemaan edellyttää kuitenkin kuuntelijan aktiivisuutta asettautua tietoisesti vastaanottajan paikalle ja kykyä reagoida lukemaansa emotionaalisesti ja kognitiivisesti. Vaikka Seutu mainitsee kyvyn reagoida vain lukemiseen, katson saman toteutuvan myös kuunneltaessa. Seutu (2009, 165) jatkaa, että puheenomaisuus on yksi keino saattaa vastaanottaja vuorovaikutukseen

tekstin kanssa. Näkemykseni mukaan tällainen lähentävä vuorovaikutus on samalla keino, joka mahdollistaa kuuntelijan empaattisuuden fiktiivistä henkilöä kohtaan.

Teuvon tarinassa on sanatasolla puheenomaisuutta, esimerkiksi ”mut”, ”mä”, ”sun”. Tuttavallinen kielenkäyttö avaa kuuntelijalle mahdollisuuden vuorovaikutukseen tekstin kanssa ja sitä kautta myötäelämään Teuvon kärsimysten kanssa. Vaikka Teuvon vahingon kuvailu on koomista, samalla mukana on vakava: Teuvo on tavallinen mies, jolle sattuu pieni ajovirhe tutulla kotikaupungin tiellä. Samanlainen virhe voi sattua itse kullekin kotitiellä ajaessaan, joten kuuntelija voi kokea empatiaa ja epäonnisen tilanteen Teuvon tavoin ja samaistua häneen ainakin hetkellisesti. Samalla Kinnusen (1994, 10) huomautus koomisen ja vakavan suhteesta toteutuu: kun koominen lisääntyy, vahvistuu myös vakava. Mitä yksityiskohtaisemmin Teuvon kärsimyksiä kuvaillaan, sitä vakavammalta onnettomuus vaikuttaa.

Epäonnistunut alkutaival ei haittaa Teuvoa unelmiensa tavoittelussa. Vaikka poliisi on vinyt auton rekisterikilvet ja takavarikoinut ajokortin, Teuvo toteaa elättävänsä yhä toiveita rallikuskiksi pääsystä. Tämän jälkeen kerronta ottaa hetkeksi etäisyyttä vaihtuen minä-kerronnasta tarinan ulkopuoliseen kerrontaan ja ikään kuin huomauttaa kuuntelijalle loitonnettavasti: sankaripoikia on turha neuvoa, kyllä he tietävät, mitä tekevät. Rallia ei voiteta, jos kuljettaja ajaessaan pelkää.

Heti seuraavassa säkeessä kerrontamuodon äkillinen muutos me-kerrontaan tapahtuu ainoan kerran koko kappaleessa, kun ”maalissa juhlitaan voittajapoikaamme Teuvoa”. Tämä lähentää kuuntelijan vanhempainhahmon tai omistajan ominaisuudessa yhden säkeen ajaksi mahdollisimman lähelle Teuvoa. Teuvo vaikuttaa kuuntelijan ja kaikkien omalta pojalta, sankarilta, jonka saavutuksia seurataan ja kohta juhlitaan. Me-kerronnalla Teuvo rinnastuu lähes koko Suomen seuraamaksi F1-maailmanmestari Mika Häkkiseksi, jolloin kaikkien katsojien tai kuuntelijoiden toiveena on, että meidän oma suomalainen Teuvo voittaa mestaruuden. Säkeistö jättää tilaa myös tulkinnalle, että ulkopuolisesta kolmannen persoonan kerronnasta huolimatta kyseessä on Teuvon tajunnanvirtaa, kun hän näkee toiveunia tulevasta menestyksestään ja maineteoistaan, vaikkei niille ole muuta katetta kuin rämöpäisyys.

Tässä kohtaa tarinan luvatussa hyvää ja menestymisen toivoa Teuville tapahtuu jälleen yhtäkkinen käänne, jolla asiat käännetään ylösalaisin: kerronta vaihtuu takaisin Teuvon perspektiiviin ja käy ilmi, että Teuvo lainaa naapurin Sierraa, jolla hän törmää rekkaan pikatiellä eli moottoritiellä. Moottoritiellä nopeudet ovat kovia, joten törmäyksellä on kohtalokkaat seuraukset. Lahtinen katsoo omassa Leevi & the Leavingsia koskevassa artikkelissaan törmäyksen olleen niin raju, että koko Teuvon tarinan kerronta ja muistelu tapahtuvat tuonpuoleisesta käsin. Tulkinta kuolemaan johtaneesta törmäyksestä on mahdollinen, joskin äärimmilleen viety.

Itse en kuitenkaan yhdy näin definiittiseen lopullisuuden tulkintaan. Sanoissa Teuvo toteaa ”kai törmäsin viimeisen kerran”. Sana *kai* saattaa motivoitua musiikin ja laulettavuuden vaatimuksella ja olla vain täytesana, mutta samalla se kuitenkin mahdollistaa käsityksen, että törmäys oli todennäköisesti viimeinen muttei kuitenkaan täysin varmasti. Kun lopuksi selviää, että Teuvon takavarikoitu Anglia on myyty, se antaa viitteitä siitä, ettei Teuvo enää tarvitse autoaan takaisin. Tämäkään ei kuitenkaan paljasta varmaksi sitä, että Teuvo olisi kuollut törmäyksessä. Ainoastaan selväksi käy se, että Teuvon ajamiset ovat loppu. Hän ei enää aja tai voi ajaa esimerkiksi vammautumisen takia.

Kappaleen lopuksi viimeisessä säkeistössä kerronta vaihtuu ensimmäisen ja viimeisen kerran toisen persoonan kerrontaan. Kerronnalla puhutellaan Teuvoa:

Teuvo, o-o-oo

Ota meidät kyytiin, o-oo

Teuvo, sun Angliasi myytiin, o-oo

Lahtinen (2006, 176) katsoo artikkelissaan, että Teuvon kuoleman jälkeen vainajaa pilkataan keskiajan naurukulttuurin torikieliopin mukaisesti eli tuttavallinen erisnimi muuttuu solvaavaksi nimeksi, jolla henkilöä luonnehditaan. Torikieleen kuuluivat tuttavallisten etunimien ja solvaavien liikanimien käyttö. Karnevaalitorilla ihmisten erottelu lakkautettiin ja etäisyydet ihmisten välillä pyrittiin häivyttämään tuttavallisilla puhutteluilla tai solvaamisilla. (Lahtinen 2006, 174.) Lahtinen liittää näkemyksensä perusteeksi yllä olevan säkeistön. Hänen tulkintansa jää kuitenkin epäselväksi siltä osin, miten erisnimi oikein muuttuu solvaavaksi nimeksi, koska mitään lisämäärettä Teuvo ei

saa. Lahtisen näkemys pilkallisuudesta perustunee o-oo-huutoihin, jotka samalla venyttävät nimeä. Erisnimen muunnosta pilkkaavaksi nimeksi en havaitse.

Lahtisen tulkintaa perusteleva selitys ehkä saadaan Bahtinilta, joka kertoo torin kielen markkinoinnista ja ilmapiiristä. Mainostaessaan kirjoja markkinapuheet olivat täynnä kansanjuhlan naurua ja leikkivät torin vapaalla ilmapiirillä, jossa ylhäinen ja alhainen, pyhä ja profaani vedettiin yhteiseen verbaaliin kanssakäymiseen. Mainospuheet olivat samalla ironisia, sillä ne nauroivat myös itselleen. Keskiajan torien ja katujen ”huudoissa” (*cri*) oli aina mukana naurua. (Bahtin 2002, 142.) Tässä on yhteys Lahtisen tulkintaan: kun Teuvoa puhutellaan tai hänelle huudetaan ”o-oo”, ne voidaan rinnastaa torikielen kaltaisiksi huudoiksi, joilla Teuvolle nauretaan ja häntä pilkataan.

Viimeisessä säkeistössä on piirteitä niin ironiasta kuin parodiasta. Kirjallisuudentutkija Jyrki Nummi määrittelee artikkelissaan ”Parodian poetiikka” (1985) parodiaa ja sen suhdetta ironiaan. Parodiassa on kyse kahden tai useamman tekstin välisestä siteeraamisesta, jossa parodia representoi tekstin merkinä tuoden esiin pohjatekstin mallin. Kun pohjatekstiä siteerataan, sen representatiivisissa elementeissä tapahtuu pieni muutos. Muutos ilmenee poikkeamana siten, että parodioidussa tekstissä näkyy tunnuspiirteitä alkuperäisestä tekstistä ja muunnettu hahmo voidaan havaita. Parodiassa risteytyy kaksi kieltä siten, että pohjateksti evaluoidaan eli arvotetaan, tekstien välinen kaksiaänisyys ja etäisyys tulevat ilmi. Tekstistä tulee ”kahden äänen konfliktialue”. (Nummi 1985, 51–52.)

Evaluoidessaan pohjatekstiä parodia epäsuorana arvottavana keinona sisältää ironiaa. Nummi (1985, 52–53) määrittelee parodian ja ironian suhdetta näin:

Ironia luo kontrastin: sanotaan A, mutta tarkoitetaan ei-A. Ironia ilmaisee myös tekstin tai puhujan evaluoivan asenteen. Tässä on yhteys parodiaan. Ilman ironiaa ei synny parodiaa; ironia on sisäänrakennettu parodiaan. Kummassakaan ei hyväksytä pintamerkitystä, vaan rekonstruoidaan ”korkeampi”, vihjeellinen merkitys. Evaluoidessaan kohteensa ironia ja parodia korostavat kohteen semioottista luonnetta ja tuovat esiin tekstien käyttöön liittyvän tulkitsemisen aktin.

Parodialla ja ironialla on kuitenkin eronsa: ironia kohdistuu merkittyyneen (*signifié*), parodia merkitsevään (*signifiant*). Ironia syntyy ilmaisujen merkityksestä, parodia ilmaisujen muodosta. Ironiassa on kyse tekstinsisäisistä päämääristä, parodia taas

yhdistää kaksi tekstiä tai merkkijärjestelmää. Ironia on *intratekstuaalista*, parodia *intertekstuaalista*. (Nummi 1985, 52–53.)

Viimeisen säkeistön Teuville suunnatut o-oo-huudot ovat ironisia hurraa-huutoja, joiden ”korkeampi” merkitys on luettavissa koko tarinasta, jossa nauretaan autohurjastelijoille. Hurraa-huudot eivät tosiasiallisesti ja vilpittömästi hurraa Teuville, eivät siis tarkoita Nummen ajatuksia mukaillen sitä, mitä sanotaan eli A:ta, vaan päinvastoin hurrauksen muodossa vinoilevat ja ironisoivat Teuvon epäonnistumiselle eli tarkoittavat ei-A:ta. Samalla huudot ironisoivat Teuvoa kuninkaana, koska todellinen kuningas ei ajaisi autoaan ojaan.

Huudot muistuttavat ja saattavat olla tuttuja nuorisoporukoissa, joissa kaverukset kehuskelevat ja ylpeilevät erilaisilla muka suurilla teoillaan, johon muut vastaavat ironisen kevyehkösti ”ooo-ooo”. Lisäksi ”ota meidät kyytiin” -lausahdus luo ironiaa, jolla toisen tason kertoja kiusaa Teuvoa ottamaan meidät kyytiin tietäessään, ettei se ole mahdollista. Tällainen ”ai niin, ethän voikaan ottaa meitä kyytiin” -reaktio painotetaan toteamalla Anglian myynti ja osoittamalla se puhuttelun muodossa nimenomaan Teuville sanomalla hänen nimensä heti säkeen alussa. Groteskille realismille tyypillinen ylevän alentaminen toteutuu esimerkinomaisesti Teuvon tarinassa, kun kuningas muuttuu narriksi.

Teuvon tarina ei ole pelkkää koomista iloittelua vailla vakavaa synkeyttä, joten tarinassa on yhteys myös kayserilaiseen groteskiin. Bahtin (2002, 44–45) katsoo, että Kayserin mukaan groteski on pelottavaa, kauheaa, demonista ja siinä kaikki tuttu ja oma maailmamme muuttuu vieraaksi. Kayser itse toteaa, että groteski maailma vaikuttaa meihin monitahoisella tavalla, koska tiedostamme tutun ja ilmeisen harmonisen maailmamme vieraantuvan loputtomien, kamalien voimien alla. Nämä voimat hajottavat oman maailmamme ja pirstaloivat sen yhtenäisyyden. (Kayser 1963, 37.) Bahtinin mukaan Kayserille keskeisintä groteskissa maailmassa on jokin vihamielinen, vieras ja epäinhimillinen. Kayserilainen groteski on synkkää. Bahtin huomauttaa, että kaikki tällainen, mikä oli pelottavaa tavallisessa maailmassa, on karnevalistisessa maailmassa muuttunut iloiseksi, ”naurettaviksi kauhukuviksi”. (Bahtin 2002, 44–45.)

Teuvon kaysermainen maailma kuvastaa kaahareita, jotka yhteiskunnan normeista ja liikennesäännöistä piittaamatta hurjastelevat tullakseen sillä muka kuninkaiksi ja saadakseen arvostusta. He tietävät, mitä tekevät, eikä toisten tarvitse siihen puuttua. Itse kappaleessa yhteiskunta ja yhteiskunnan tuomitsevuus eivät ole mukana, mutta Teuvon synkkä ja pelottava maailma tuntuu omasta maailmastamme katsottuna vieraalta, koska Suomen liikennekulttuuri ja -järjestelyt liikennevaloineen pyrkivät olemaan järjestäytyntä ilman kaahareita.

Sundqvist näkee arjen liikennesääntöjen ja -merkkien takaa. Oma tuttu ja turvallinen maailmamme muuttuu Kayserin ajatuksia mukaillen vieraaksi ja pelottavaksi, kun voimme sanomalehdistä päivittäin lukea, kuinka liikenteessä kaaharit ja humalakuljettajat ovat aiheuttaneet kuolonkolareita. Liikenteessä ihmiset ovat piittaamattomia ja ajaessaan autolla vihamielisen vieraita toisilleen. Pystyssä olevat liikennemerkit tai automaattivalvontaiset kamerat eivät heitä estä, kun he Teuvon lailla hurjastelevat yhteiskuntamme normit ja liikennesäännöt kumoon. Teuvon tarina voi osaltaan olla ironiaa myös ikuiselle poliisin ja autoilijoiden väliselle kissa-hiiri-leikille. Lahtisen (2006, 176) näkemyksiä mukaillen groteskissa maailmassa kohtaavat vastakkaiset pyrkimykset: maailman demoniset puolet, jotka nousevat esiin, mutta toisaalta myös niiden vaimentaminen, jolloin tilalle on tullut pelon voittama nauru ja leikki.

O-oo-huutoja voidaan tulkita myös parodiana. Kuten Nummi (1985, 53) toteaa, parodia kiinnittää huomiota ilmaisujen muotoon yhdistäen kaksi tekstiä. Jos esimerkiksi hyvä jääkiekkopelaaja tekee hienon harhautuksen päätteeksi upean maalin, katsojat saattavat vilpittömästi huokaista ylistyksenomaisesti ”oooooooo”, koska suoritus on tehnyt heihin vaikutuksen. Tällöin o-oo tarkoittaa hurraa-huudon tapaista arvostuksen osoitusta. Ooh- ja aah-huudot voivat olla sankarien ja idolien edessä pääseviä ihailun osoituksia tai negatiivisessa mielessä haitallisia kunnioituksen osoituksia ja yllykkeitä niille, jotka uskovat itselle turmiollisiin aatteisiin ja pyrkivät toteuttamaan niitä kaahaten henkensä uhall.

Teuvo-kappaleen tekstiä tulkittaessa o-oo-huudot voisivat muodoltaan olla arvostusta tai kaahailuaatteen ihannoitua, mutta huomioiden kappaleen huumori ja koomisuus sekä autohurjastelijoille nauraminen o-oo-huudot eivät ole aitoja vaan parodioivat

sellaisia. Laajemmin katsottuna kyse voi samalla olla myös formula 1 -kisojen parodioimisesta niille, jotka näkevät ne hienoina ja haluavat innokkaasti seurata ajoja. Ironian ja parodian tulkinnalle lisätukea saadaan Anglian myymisestä sekä Sundqvistin kyseisen kohdan laulutavasta, josta kuultaa tietynlainen keveys laulaa o-oo. Se ei ole aidon ja syvällisen kuuloinen, jotta huudot voitaisiin tulkita vilpittömäksi ihannoinniksi.

Mikä Teuvon tarinassa yleisesti naurattaa? Lahtinen esittää osuvan kysymyksen: käännetäänkö tragedia komediaksi vai komedia tragediaksi. Hän katsoo Teuvon tarinan olevan moraalinen muistutus siitä, ettei kukaan ole kuoleman ulottumattomissa: tarina on varoittava esimerkki elämän ja kuoleman hallitsemattomuudesta ja sattumanvaraisuudesta. (Lahtinen 2006, 176.) Kappaleen huumori rakentuu tulkintani mukaan suurimmaksi osaksi Bergsonin luonnehtimalle vieteriukkomaiselle toistolle: Teuvo on eräänlainen vieteriukko, joka toistaa samaa liikettä, kunnes vieteri löystyy. Kun kuuntelija luulee Teuvon oppineen ensimmäisen epäonnistuneen ajomatkinsa jälkeen, vieteri jännittyy uudelleen, kunnes väistämättä loppu koittaa. Kuten Bergson (2000, 54) toteaa, toisto on yksi komedian klassisista menetelmistä.

Teuvo on hahmona tyypillinen esimerkki, jossa kiteytyvät Bergsonin ja Kinnusen luonnehdinnat huumorista ja koomisesta. Bergsonin ajatuksia mukailien Teuvo on inhimillisen hajamielinen hahmo, joka omaa mekaanista jäykkyyttä. Hän ei pyri tai osaa muuttaa suuntaansa vaan toistaa liikettä. Samassa toteutuu toinen koomisen pääteoria aiemmin esitetyn psykologisen vastakohtateorian lisäksi: ylemmyysteoria. Teuvon tarina on sellainen, että kuuntelija kokee olevansa kaiken sen yläpuolella. Kuuntelija ei halua myöntää, että voisi itse syyllistyä samanlaiseen autolla kaahailuun osaamatta muuttaa toimintansa suuntaa.

Bergsonin (2000, 9) mukaan komiikka vaatii välinpitämättömyyttä ja tunteettomuutta. Tämä on mahdollista fiktiivisen Teuvon kohdalla, ja siksi tarinalle voidaan nauraa. Jokapäiväinen uutisointi kaahaajista omassa maailmassamme tuo kuitenkin Teuvon tarinan huomattavasti lähemmäksi ja vähemmän vieraaksi ja naurettavaksi. Teuvon kaltaisen kaahailijan vahingoittaessa omaa läheistä tarina ei enää vaikuttaisikaan niin koomiselta, kun kappaletta kuunneltaessa kuuntelijan tunteet eivät pysyisi poissa ja tarina tuntuisi omakohtaiselta. Tässä voidaan havaita oleelliseksi Kinnusen näkemys

siitä, että koomiseksi tekemisen yhteydessä tulisi tarkastella myös kuulijan osuutta ja kytköstä koomiseen.

Kinnusen (1994, 24, 29) mukaan komiikassa henkilön ominaisuudet, teot tai tapahtumat tehdään joillakin keinoin koomisiksi. Bergson erottaa koomisen ja tragedian henkilöt: koominen henkilö on koominen vain siinä määrin, kuin hän ei itse sitä tiedosta, mutta koominen vika pyrkii muuntautumaan heti tiedostamisen jälkeen. Traaginen hahmo ei sen sijaan muuta käyttäytymistään, vaikka tiedostaisikin vikansa ja käyttäytymisensä. (Bergson 2000, 17.). Teuvon hahmon koomisuus perustuu niin ominaisuuksiin kuin hänen tekemiinsä tekoihin. Koomisesta viastaan ja sen tiedostamisesta huolimatta Teuvo ei pyri muuntautumaan tai muuttamaan toimintansa suuntaa. Siten Teuvo ei ole pelkästään koominen tai traaginen hahmo vaan tragikoominen antisankari, jossa yhdistyvät sekä koominen että traaginen.

Vaikka Teuvon hahmo näyttäytyy tragikoomisena, takaa pilkottaa inhimillisuus. Lahtinen (2006, 175) toteaa, että Sundqvistin hahmojen banaaleissa unelmissa sekoittuvat sinnikkyys ja typeruus, tragedia ja komedia. Nämä ominaisuudet yhdistyvät Teuvon hahmossakin. Tragikoomisuudesta huolimatta Teuvon takaa pilkottaa inhimillinen unelmien tavoittelu. Ihmisillä on tapana kantaa päässään erilaisia unelmia, vaikka ne tuntuisivatkin saavuttamattomilta tai tyhmiltä. Teuvon henkilöahmo pyytääkin osakseen ymmärtäväisyyttä. Kuten Lahtinen (2006, 173) tekstissään toteaa, erääksi lajimääreeksi Teuvon tarinalle sekä useille muille Sundqvistin teksteille voidaan ehdottaa humoreskia; lyhyttä humoristista ja ymmärtävää kertomusta ihmisistä ja tapahtumista.

Edellä oleva tarkastelu osoittaa, että ”Teuvo, maanteiden kuningas” -kappaleessa esiintyy satiirinen piirre ja konkretisoituu esimerkillisesti groteskille realismille tyypillinen alentaminen, kun Teuvon ajotaidot pilkkaavat niin oikeaa kuningasta kuin Teuvoa itseään. Yhteneväisyys keskiajan väärän kuninkaan päivään on havaittavissa kruunun riiston muodossa ja siinä, kun Teuvo kuvataan narrina, vääränä kuninkaana, joka on todellisten rällimestareiden satiirinen kaksoisolento mutta josta ei ole todelliseksi kuninkaaksi. Kappaleen huumori rakentuu klassiselle toistolle ja Teuvon ominaisuuksille hänen jatkaessaan itsepintaisesti yrittämistä tekemistään tyhmyyksistä huolimatta. Teuvon hahmo herättää kuuntelijassa ylemmydentunnetta, kun kuuntelija

kokee olevansa vapaa teuvomaisista hulluuksista. Toisaalta läheisyys tavallisten ihmisten arkeen paljastuu inhimillisten unelmien muodossa.

4.2 Arvottavat liikanimet ja tuttavalliset etunimet

Leevi & the Leavingsia käsittelevässä artikkelissaan Lahtinen (2006, 174) katsoo Teuvo-kappaleen nimessä ilmenevän kaksi karnevaalitorin kielen ulottuvuutta: tuttavallisuus ja pilkallinen liikanimi. Keskiajan karnevaalitorille ominaista oli ihmisten välinen vapaa tuttavallinen kontakti, avomielinen kielenkäyttö ja eleet. Torikieli oli rikasta, ja sille kuvaavaa oli asioiden ylösalaisin kääntäminen, profanoinnit, pilkkaukset, parodiat, narrien kruunaukset ja kruunun riistot. (Bahtin 2002, 12–13.) Pilkallisella liikanimellä Lahtinen viittaa ”maanteiden kuningas” -sanoihin. Lisäksi hän toteaa, että karnevaalin sekä Sundqvistin groteskin estetiikan mukaisesti Teuvon tarina sijoittuu ihmiselämän murroskohtaan tai kriisiin, johon sisältyy yhtäaikaaisesti jonkin uuden syntymä tai uudelleensyntymä. (Lahtinen 2006, 174.)

Lahtisen tulkitsessa ”maanteiden kuningas” -sanoja pilkalliseksi liikanimeksi hänen näkemykseensä on mielenkiintoista syventyä tarkemmin. Bahtinin mukaan kyseessä on lisänimi silloin, jos nimellä on tarkka ja selvä etymologinen merkitys ja jos kyseisellä nimellä lisäksi luonnehditaan henkilöä. Nimi-lisänimi ei ole koskaan pelkästään neutraali vaan arvottava, ja kaikki todelliset lisänimet ovat ambivalentteja. Niissä ilmenee ylistävän solvaava vivahde. (Bahtin 2002, 409.) Lahtinen on siis oikeassa siinä, että ”maanteiden kuningas” -sana on liikanimi, koska sillä luonnehditaan Teuvoa ja hänen taitojaan. Hän ei kuitenkaan huomioi Bahtinin todellisten lisänimien ambivalenttiuden vaatimusta, sillä kuningas-sanalla voidaan katsoa olevan myös ylistävä merkitys, vaikka kuninkaan arvo ironisoidaankin kappaleessa. Lahtisen tulkinta pelkästään pilkallisesta liikanimestä näyttäisi näin ollen olevan vain puoliksi oikein.

”Teuvo, maanteiden kuningas” täyttää todellisten liikanimien määritelmävaatimuksia, mutta aiheellista on vielä tarkastella, esiintyykö kappaleen nimessä solvaava vivahde.

Ylistävän merkityksen katson kuningas-sanalla olevan, ja lisänimellä luonnehditaan Teuvoa, mutta ilman solvaavaa vivahdetta ”maanteiden kuningasta” ei voida sanoa Bahtinin määrittelemäksi todelliseksi liikanimeksi. Solvaava merkitys kuitenkin löytyy. Maantie- ja kuningas-sanojen rinnastumisessa on jälleen kyse inkongruenssista, koska käsitteenä maantie alentaa kuningas-sanan ylevyyttä. Voidaan tulkita, että maantie on mielikuvaltaan hyvin vastakohtainen kuninkaalle: voiko likaisilla maanteilla olla edes arvokkaita kuninkaita? Maantien ja kuninkaan rinnastuminen luo myös koomisuutta. Tulkitsen, että ”maanteiden kuninkaalla” on selvä merkitys ja se luonnehtii Teuvoa kokonaisuudessaan: kuningas-sana tuo ylevyyttä, mutta maantie voidaan nähdä eiylistävänä, jopa solvaavana, kun se rinnastetaan kuninkaaseen. Solvaava suhde motivoituu lisäksi tarinasta käsin, kun Teuvon antikuninkuus paljastuu. Näin ollen kyseessä on todellinen liikanimi.

Liikanimistä puhuttaessa huomiotta ei voi jättää *Käärmenäyttely*-levyllä (1996) olevaa kappaletta ”Laura Jenna Ellinoora Alexandra Camilla Jurvanen” (1996). Bahtinin määritelmän mukaan kyseessä eivät ole todelliset liikanimet, koska vaatimuksen mukaista arvottavaa suhdetta nimien välillä ei ole eivätkä ne luonnehdi henkilöä tai kohdettaan. Tuttavallisuudeksi tai tavanomaisuudeksikaan monen etunimen rypästä ei oikein voida katsoa, koska kulttuurissamme tavanomainen etunimien määrä on kaksi tai korkeintaan kolme ennen sukunimeä. Suomen etunimilaki muun muassa määrää, että etunimiä saa olla enintään kolme. Kappaleen otsikko on tulkittava kuitenkin liikanimien käytöksi, vaikka ne eroavatkin Bahtinin todellisten liikanimien määritelmästä. Evidenssiä argumentti saa kappaleen sanoista, jotka motivoivat liikanimet:

Siitä tulikin Laura Jenna Ellinoora Alexandra Jurvanen

Lienee useampi etunimi turva sen pienen ihmisen

Sanoista voidaan päätellä, etteivät ylimääräiset liikanimet pilkkaa ihmistä vaan päinvastoin antavat suojaa solvauksilta. Vaikka sukunimi on alhaiselta kuulostava Jurvanen, modernin muodikkaat nimet Laura ja Jenna sekä Alexandra juhlavasti xkirjaimella kirjoitettuna varjelevat jurvaspilkalta. Tätäkö Sundqvist tahtoo sanoa?

”Laura Jenna Ellinoora Alexandra Camilla Jurvasen” sanoihin sisältyy ironiaa. Kuten jo aiemmin on tullut ilmi, Nummen (1985, 52) mukaan ironialle on tyypillistä kontrasti,

että tarkoitetaan toista, kuin mitä sanotaan. Näin ei kuitenkaan aina suoraan ole, mutta ironia on kuitenkin aina jotain muuta ja enemmän, kuin mitä on sanottu (Hutcheon 1994, 12). Kappaleessa intertekstinä on sanonta ”rakkaalla lapsella on monta nimeä”, minkä Sundqvist ironisoi hyperbolisesti. Vanhemmat ovat antaneet useamman etunimen tyttärelleen, minkä myötä he toivovat ja rakentavat tyttärelleen parempaa tulevaisuutta, kuin mitä menneisyys (tai nykyisyys) on ollut. Se on inhimillistä, että vanhemmat toivovat lapselleen parempaa, kuin mitä heillä itsellään on ollut. Tekstin takaa paistaa kuitenkin kaunistelun epäaitous: lopulta tyttö on kuitenkin vain Jurvanen. Pelkillä nimillä ei taivas lapsellekaan aukene.

”Laura Jenna Ellinoora Alexandra Camilla Jurvasen” tarina käynnistyy inhimillisellä kuvauksella ristiäisistä, eikä Sundqvist vain tyydy toteamaan, että suku on saapunut ristiäisiin. Kerronta kiteyttää, mistä ristiäisissä on kyse kulttuurissamme: perinteisestä kakku-kahvipöydästä ja itse nimen antamisesta:

*Kahvia kaipaa moni janoinen suu
ja voileipäkakkupöydän viereen kuin huomaamatta hakeutuu
Ristiäisvieraat vielä hämmästyä
kun nimeksi lapselle ei kelvannut sittenkään se Pikku-Myy*

Kappaleen ironian taustalla voidaan nähdä yhteiskuntamme lait. Intertekstuaalinen viittaus Pikku-Myyllä kuvitteellisiin Muumi-hahmoihin kuvastaa sitä, kuinka vanhemmilla on tapana antaa lapselleen lempinimiä ja hellyttelynimiä. Sekin on inhimillistä, mutta samalla yksi koomista luova tapa, kun henkilöä nimitellään Muumi-hahmoksi. Vanhemmat saattavat olla lapsellisia sekä hieman koomisia puheissaan ja teoissaan silloin, kun heillä on vauva. He haluavat nauttia uudesta ihmeestä ja pysäyttää ajan ja maailman kulun siihen olotilaan, että on vain vanhemmat ja heidän pikku-myynsä.

Mutta reaali-teetit, yhteiskuntamme normit, rikkovat vanhempien auvoisen ideaalin. Vaikka vanhemmat olisivat tyytyväisiä hellyttelynimeen, lait vaativat antamaan lapselle kunnan etunimet ja sukunimen. Niinpä vanhemmat antavat oikeiden nimien puitteissa ironisella tavalla oikeat ”hellyttelynimet”, mutta sekään ei silti muuta arjen reaali-teetteja: tyttö on silti Jurvanen, jolla on ”hiukset kiharat ja simmutkin kun mamilla

alakerran Ramille”. Monien nimien määrä ei suojele siltäkään tosiasialta, että tytön oikea biologinen isä lienee naapuri.

Teuvon tarinan ja ”Laura Jenna Ellinoora Alexandra Camilla Jurvasen” lisäksi Sundqvistin lyriikoissa esiintyy hyvinkin laajasti liikanimiä ja tuttavallisten etunimien käyttöä, mutta alle olen poiminut vain osan esimerkkikappaleita. *Suuteleminen kielletty* -albumilla (1980) Sundqvist laulaa kappaleessa ”Carolina” naisesta, joka juhlii illat tanssien ja jättää kotityöt miehensä hoidettavaksi. Asetelma on groteskiin tapaan ylösalaisin käännetty, kun mies on naisen sijasta se, joka huolehtii kotitöiden lisäksi myös lapsista. Samalta levyltä löytyy myös ”Anna”, jonka nimihenkilö elää liiaksi menneisyydessä ja haaveet ovat vain yksinäisyyden vankila.

Perjantai 14. päivä -levy (1989) esittelee liikanimeä hyödyntäen ”Marjo-Riitan, rahtarin rakkauden”, joka osoittautuu rekkakuskin saavuttamattomaksi unelmaksi, sekä tuttavallisesti ”Tiina-Liisan”, jota kertoja haluaa paeta saatuaan selville tämän olevan prostituoitu. Leevi & the Leavingsin lopputuotannon levy *Hopeahääpäivä* (2003) tutustuttaa kuuntelijansa ”Lahopää-Liisaan”, josta elämänsä suunnan kadottanut kertoja löytää itselleen samankaltaisen lahopäisen kohtalotoverin. Samalta levyltä löytyvät ”Jani”, teini-ikäinen huumeita käyttävä poika, joka etsii äitiään ja isäänsä, sekä ”Sandy”, johon kertoja rakastuu niin palavasti, että suistaa oman elämänsä jyrkänteeltä alas todistaakseen rakkautensa eksyksissä olevalle naiselle. Kaikkien hahmojen tunnuspiirteenä on olla Teuvon tapaan elämänsä murroskohdassa. Jokainen heistä on jollain tapaa elämässään eksyksissä etsien suuntaa tai ulospääsyä.

Useampi etunimen mukaan nimetty Sundqvistin kappale esittelee nimihenkilönsä maailman Kayserin groteskin näkemysten tapaan vieraana, pelottavana ja jopa demonisena. Näin tapahtuu itsetuhoisissa ja mielenvikaisissa hahmoissa, jotka ovat usein naisia, kuten kappaleissa ”Älä itke, Baby Jane” (1981), ”Amalia” (1988) ja ”Miranda” (1991) (vrt. Lahtinen 2006, 178). Bahtin (2002, 46) toteaa, että Kayserin mukaan hulluudessa on aina jotain vierasta ja epäinhimillistä. Kuoleman elementit eivät ole täysin vieraita bahtinilaiselle groteskillekaan, vaikka se helposti mielletään kevyeksi ja koomiseksi. Tapani Laine (ks. Bahtin 2002, 426) kieltää kuitenkin näkemyksen Bahtinin teoksen *Francois Rabelais. Keskiajan ja renessanssin nauru* jälkisanoinaan viitaten Bahtinin omiin sanoihin.

Artikkelissaan ”Groteskin käsitteestä Erich Auerbachilla” Riikonen esittää, että Bahtinia on arvosteltu koomisen korostamisesta ja vakavuuden syrjäyttämisestä useamman tutkijan toimesta. Modernia groteskia tutkinut Bernard McElroy (1937–1991) kritisoi teoksessaan *Fiction of the Modern Grotesque* (1989) Bahtinia siitä, että tämä on ottanut huomioon groteskin käsittelyssään vain pelkän koomisen eikä ollenkaan vakavaa. Myös Aron Gurevich (1924–2006) teoksessaan *Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception* (1990) kohdistaa arvostelua Bahtiniin, koska tämä ei ole käsitellyt sitä, miten kauhu tulee monella tapaa esille karnevaalissa. Syyksi kuoleman vähäiseen esiintymiseen Bahtinilla on arveltu muun muassa sitä, että neuvostoyhteiskunnassa kuoleman käsitteleminen oli lähes tabu. (ks. Riikonen 1999, 40–41.) Bahtinilainen groteski realismi kantaa kuitenkin sisässään myös kuolemaa, sillä Bahtin (2002, 47–48) mainitsee *dance macabren*¹¹ ja iloisen kuoleman, joka tosin on peräisin Rabelais’lta itseltään. (Riikonen 1999, 41).

Modernin groteskin määritelmiä on esitetty monia. Artikkelissaan ”Groteskin ja subliimin vuoropuhelu Timo K. Mukan *Kyyhkyssä ja unikossa*” Mäkelä toteaa McElroyn katsovan merkityksellisimmäksi John Ruskinin lähestymistavan. Ruskinin mukaan mieli leikkii kauhistuttavan kanssa, suhtautuu kauhuun leikinomaisesti. Hänen mukaansa groteskissa kokemuksessa kuoleman läsnäolo on tilanteessa hallitsevana, mutta kyse ei ole tavallisesta kuoleman tai katastrofin pelosta, vaan groteskin pelko on viehättävää ja outoa vetoa kohdetta tai tilannetta kohtaan. McElroy tulkitsee, että Kayserille groteskissa kyse on leikistä absurdin kanssa. (ks. Mäkelä 1999, 55.)

Teoksessaan *The Grotesque in Art and Literature* Kayser esittää, että groteskin maailman tuntomerkkejä ovat yllätys ja äkillisyys, kun groteski muuttaa meille tutun maailman toiseksi. Kayser luonnehtii, että ”the grotesque world is - and is not - our own world” eli groteski maailma on ja ei ole meidän maailmamme. (Kayser 1963, 37.) Romaanitaitteessa groteskin avulla maailma vieraannutetaan tavanomaisesta, jolloin tämä vieraannutettu maailma on absurdi tekoineen, syy-seuraus-suhteiltaan selittämätön ja aikomuksiltaan pahansuopa (Kayser 1963, 184, 187). Kayserin (1963, 184–185)

¹¹ Dance macabre oli kuolemantanssi, joka liittyi keskiajan makaaberiin kuolemankäsitykseen. Se oli kulttuuriajatus, joka nousi uudenslaisesta kammosta, kuolemaan liitetyistä fantasiaista eli vainajienpelosta, jota kirkko hyödynsi moraalisisissa pelotteissaan. (Lahtinen 2006, 194.)

mukaan oudossa ja vieraassa maailmassa on pelottava elää, minkä takia groteskin maailman sankari kokee paremminkin elämän kuin kuoleman pelkoa.

Mäkelä (1999, 56) toteaa McElroy'n katsovan Kayserin näkemysten sopivan modernin groteskin määrittelyyn. Bahtin tarkentaa, että tosiasiallisesti Kayser näkee romanttisen groteskin modernin groteskin prisman läpi. Bahtin tosin huomauttaa, että jotkin Kayserin määritelmät pätevät vain muutamisiin modernistisen groteskin ilmiöihin ja ovat täysin epäadekvaatteja romanttiseen groteskiin nähden. (Bahtin 2002, 44–45.) Katson, ettei tämän tutkielman kannalta ole kuitenkaan tarpeen tehdä täsmällistä määritelmää siitä, edustavatko Kayserin näkemykset enemmän romanttista vai modernia groteskia.

Onko Teuvo enemmän elämää kuin kuolemaa pelkäävä hahmo? Tulkintani mukaan tekstistä käsin tällaista varmaa päätelmää on vaikea tehdä. Joka tapauksessa voidaan katsoa, että yleisesti Sundqvistin hahmot etsivät senhetkisellem elämäntilanteelleen muutosta melkein keinolla millä hyvänsä, kuten Teuvokin. Hänen rallikuninkuutensa tavoittelu on naurettavaa, mutta samalla inhimillistä: ihmisillä on unelmia, joita he pyrkivät toteuttamaan, vaikka ne olisivatkin naurettavia.

Teuvon ja hänen unelmiensa suhde voidaan tulkita groteskiin tapaan ylösalaisin kääntyväksi: unelma, eräänlainen heikkous, ottaa yliotteen Teuvosta, jolloin hän on alisteinen tälle. Tekstistä ei ole pääteltävissä, että Teuvon rallikuninkuus olisi jonkun toisen, kuten Teuvon vanhempien unelma. Rallikuninkuudessa on kyse Teuvon omasta pyrkimyksestä ja halusta saavuttaa unelmansa, mutta ikään kuin ulkoapäin tuleva voima pakottaa Teuvon toteuttamaan unelmaansa kohtalokkaalla tavalla. Voima ohjailee Teuvoa, ja hänen roolinsa on omalla tavallaan olla unelmansa uhri. Bergsonin ajatuksia mukailien Teuvo on eräänlainen marionetti, jonka elämänlankoja unelma pitää käsissään ohjaillen niillä häntä.

Teuvon kaahailumaailma voidaan tulkita modernin groteskin tavoin vieraaksi maailmaksi, jossa on vain Teuvo ja hänen unelmansa leikkimässä kuoleman kanssa. Artikkelissaan Lahtinen (2006, 176, 194) huomauttaakin, että Teuvo tarina on *dance macabre* eli kuolemantanssi, joka toistuu useissa Sundqvistin sanoituksissa, kuten muun muassa ”Pimeä tie, mukavaa matkaa” (1988), ”Amalia” ja ”Elina, mitä mä teen” (1988). Tämä kuolemantanssi on juuri modernin groteskin korostaman absurdin leikin muoto,

johon Teuvo unelmansa johdattamana lähtee. Teksti ei anna sijaa tulkinnalle, pelkääkö Teuvo enemmän elämää kuin kuolemaa, mutta ainakaan kuolema ei hänen päässään kuvastu pelottavana asiana vaan paremminkin rinnakkaisena ulospääsymahdollisuutena nykyisestä elämästä, mikäli rallikuninkuutta ei tule.

Keskeisessä ja hallitsevassa osassa ovat Kayserin groteskin tapaan kuolema ja vieraus, jotka tulevat esiin Sundqvistin tuotannossa varsinkin jo aiemmin puheena olleissa mielenvikaisissa ja itsetuhoisissa naisissa. ”Älä itke, Baby Jane” -kappaleessa äitipuoli on lukinnut tytön huoneeseen, joka näyttäytyy kadulta katsovalle kertojalle kaukaisena toiseutena, vieraana ja pimeänä maailmana:

*Kun katson kadun yli
näen sinun huoneeseen
Sä istut pimeässä kasetteja kuunnellen
tai seisot ikkunassa pakotietä etsien*

Mäkelä (1999, 56) toteaa McElroyn katsovan, että moderni groteski keskittyy itsen ja vihamielisen ympäristön epäsuhtaiseen taisteluun. Taistelu on havaittavissa Baby Janen elämässä, kun ”sut paha äitipuoli huoneeseesi lukitsee/ Ja oven takana sun itkuasi kuuntelee”. Huone osoittautuu Baby Janen maailmaksi, joka on täynnä kauhua ”kun kauhupainajaisten vuoksi joudut valvomaan/ Ei iso paha susihukka sua kiinni saa” ja eristyksissä muun perheen maailmasta.

Kayserin mukaan groteskin avulla tuodaan esiin se, ettei maailma ole luotettava vaan pahaenteisellä hetkellä se muuttuu oudoksi ja vieraaksi. Kayser huomauttaa, että groteskissa keskeistä on hulluus, joka ilmenee kokevan henkilön kautta. Maailman outous ja vieraantuneisuus sekä absurdit teot ovat sidoksissa yhteen henkilöön, joka tuo hulluutensa myötä taideteokseen groteskin edellyttämää pahaenteisyyttä. (Kayser 1963, 184–185.) Hän toteaa:

In the insane person, human nature itself seems to have taken on ominous overtones. -- One more it is as if an impersonal force, an alien and inhuman spirit, had entered the soul. The encounter with madness is one of the basic experiences of the grotesque which life forces upon us. (Kayser 1963, 184-185)

Bahtin kuitenkin näkee hulluuden olevan groteskissa juhlivaa, sillä kansan groteskissa hulluus on iloista virallisen ”totuuden” yksipuolisen vakavuuden parodiaa. Hulluus antaa mahdollisuuden nähdä maailma toisin silmin. Bahtin kuitenkin myöntää, että romanttisessa groteskissa hulluus saa synkän traagisen yksilöllisen erillisyyden sävyn. (Bahtin 2002, 37–38.)

Kappaleessa ”Älä itke, Baby Jane” elämänpelko, vieraantuneisuus ja se, ettei vanhempinsa tai äitipuoleensa voikaan tukeutua ja luottaa hädän hetkellä, tulevat esiin synkällä tavalla. Tässä elämänsä murrospisteessä Baby Jane näkee ainoana pelastus- ja pakotienään huoneensa ikkunan ja itsemurhan. Baby Janessa korostuu romanttisen groteskin synkkä ja traaginen yksilöllisen erillisyyden sävy. Sama sävy toistuu yhdessä hulluuden kanssa ”Amaliassa”, jossa ”tanssii hullu Amalia kamalia tansseja tanssii” ja ”mielenvikaisia likaisia lauluja laulaa” sekä ”Mirandassa”, jossa pikku Miranda putoaa maahan ”kuin kivi” tappaen itsensä. Kun aiemmin tulkitsin inhimillisen unelman ohjailevan Teuvoa marionetin tapaan, Lahtinen (2006, 178) puolestaan huomauttaa Mirandan tarinan muistuttavan romantiikan nukketragedian groteskia teemaa, jossa tuntemattomat ja epäinhimilliset voimat ohjaavat ja hallitsevat ihmisiä.

Sundqvistin laaja liikanimien ja tuttavallisten etunimien käyttö useissa kappaleiden nimissä ei suoraan luo komiikkaa tai humoristista vaikutelmaa. Poikkeuksia tietenkin löytyy, kuten ”Lahopää-Liisa” ja ”Poika nimeltä Päivi” (1985), joista edellä mainitussa huvittaa Liisan kuvailu groteskilla sanavalinnalla lahopääksi eli tyhmäksi ja jälkimmäisenä mainitussa inkongruenssi, kun poika on liikanimellä nimetty tytöksi, vaikka todellisuudessa kyseessä onkin tyttö, joka kokee olevansa poika. Useammin liikanimet kuitenkin vain luonnehtivat henkilöään ja koomisuus syntyy tarinan sisällöstä käsin, kun liikanimen merkitys motivoituu.

Liikanimen käyttöä yleisempää Sundqvistilla on nimetä kappaleensa pelkästään nimikkohenkilön nimellä ilman luonnehdintaa. Tämä voidaan tulkita keinoksi, jolla kuuntelija lähennetään kohdistuen huomio tarinan nimihenkilöön. Usein kuuntelija kokee groteskin yllätyksen: nimihenkilössä yhdistyvät kirpeät ja arat asiat, kuten itsemurha, hulluus, rakkauden todistaminen kuolemalla, perhesuhteiden nurinkurisuus. Groteskille ominaisella tavalla tuttavallinen etunimi etäistyy ja profanoituu

kauheudessaan. Kappaleiden hahmot eivät enää kutsu kuuntelijaa lähelleen vaan pikemminkin tuovat eteen ne asiat, joista kuuntelija haluaa etäännyä.

Tähänastinen tarkastelu osoittaa Sundqvistilla esiintyvän huumoria, groteskia ja ironiaa, jotka esimerkillisesti tulevat esiin ”Teuvo, maanteiden kuningas” -kappaleessa. Myös kaksi koomisen pääteoriaa – psykologisen vastakohtan teoria ja ylemmydenteoria – tulevat siinä esiin. Teuvon tarina on koominen ja huvittava, mutta toisaalta yhtä lailla vakavan komponentti on mukana, koska oikeassa elämässä Teuvon toiminta olisi surullista ja pelottavaa. Teuvon tarina on yhtäältä groteski leikki ylevän alentamisesta, tyhmyyden ymmärtämisestä kuin vakavan koomisuudesta.

Vakavan koomisuus muuttuu suorastaan jopa kauhuksi, toiseudeksi ja pelottavaksi vieraudeksi tuttavallisten henkilöiden mukaan nimetyissä kappaleissa. Koomisen ääni vaimentuu sekavissa ja hulluissa hahmoissa, joiden todellisten luonteiden paljastuttua kuuntelija ei enää halua olla tuttavallisten henkilöiden kanssa tekemisissä. Nimet eivät takaa ystävyyttä eivätkä hyvää tulevaisuutta. Tämä käy ilmi myös ironisen liioittelun kautta kappaleessa ”Laura Jenna Ellinoora Alexandra Camilla Jurvanen”, kun tytölle on annettu tavanomaista enemmän etunimiä, mikä ei kuitenkaan muuta arkitodellisuutta toisenlaiseksi. Seuraavaksi on syytä tarkastella koomisen ja vakavuuden leikiksi nimeämäni ajatusta.

5 IHMISIÄ ME KAIKKI

5.1 Koomisen leikki vakavalla

Olen tutkielmassani lähestynyt Sundqvistin tuotantoa huumorintutkimuksen näkökulmasta tarkastellen, miten koominen, groteski ja ironia rakentuvat sanoituksissa ja mikä kappaleissa naurattaa. Olen esittänyt, että kappaleet ovat humoristisia monella tavoin, kuten ”Teuvo, maanteiden kuningas”, joka on oiva esimerkki monitulkintaisesta ja -ulotteisesta Leevi & the Leavingsin kappaleesta, jossa yhdistyvät monet edellä mainitsemani huumorintutkimuksen elementit. Mutta kuten Kinnunen (1994, 10) katsoo, koomisen lisääntyessä myös vakava kasvaa. Juuri tämä vakava näyttää piilevän useamman Sundqvistin kappaleen huumorin taustalla.

”Tuhkimo Titanicin kannella” (1991) antaa heti nimessään signaalin vakavuudesta, kun sadusta lainattu Tuhkimo on sijoitettu uppoamattomaksi väitetyn mutta todellisuudessa uponneen Titanicin kannelle. Titanic-nimi enteilee vakavaa, sillä historian perusteella voidaan pelätä paha tarinan suhteen, vaikka kontrasti satumaiseen Tuhkimoon pehmentää alkuasetelmaa. Tukea pahoille peloille antavat myös kappaleen alkuintro ja musiikkityyli, joka on melodramaattinen ja iskelmäntäiltäinen eikä ollenkaan ”Teuvo, maanteiden kuningas” -kappaleen tapainen menevä iloittelu.

”Tuhkimo Titanicin kannella” -kappaleen nimessä voidaan havaita koomisen leikkivän vakavalla. Tuhkimo on asetettu vaaralliselle miljöölle, mutta koomista on eräänlainen tilanteen mahdottomuus, kun epätodellinen satuolento on todellisen mutta uponneen Titanicin kannella. Tuhkimo ja Titanic muodostavat rajun vastakkainasetelman satuolennosta karkeaan, metalliseen laivaan, joka kuitenkin oli oman aikansa tuhkimo. Lopulta Titanicin kohtaloksi osoittautui käänteinen tuhkimotarina: sadussa Tuhkimo saa prinssinsä, mutta Titanic ei ikinä pitkäksi aikaa onnea osakseen saanut. Tällainen yhteensopimattomuus, kahden asian mahdoton rinnastaminen, saa aikaan komiikkaa, joka tosin saattaa olla myös tahatonta ja sopimatonta kappaleen sisältöön nähden.

Tosielämän malli tarjoaa esimerkin Tuhkimon ja Titanicin välisen mahdottoman rinnastuksen aiheuttaman koomisen käsittämiseen: kun katsomamme elokuvaa ja jokin kohtausta tai asia on liian mahdoton ja epärealistinen, saatamme kokea sen koomisena. Hyvänä esimerkkinä toimivat James Bond -tarinat, joiden tiheämmässäkään luotisteissa sankari harvoin saa osun. Samalla Bond kuitenkin itse osuu paljon helpommin useisiin vastustajiinsa. Kyse lienee tekijöiden kannalta tahattomasta komiikasta, mutta joka tapauksessa koemme sen itse koomisena.

Tarkempi syventyminen kappaleen nimeen ”Tuhkimo Titanicin kannella” paljastaa, että koomisen lisäksi nimestä voi löytää myös ironiaa. Satumainen Tuhkimo on rinnastettu aikansa ylvääseen todellisuuden miljööseen, Titaniciin, mutta nykyisyydestä tarkasteltuna tuo ylväys ja laivan kauneus vaihtuvat ensiksi traagisuudeksi ja lopulta meren pohjassa makaavaksi metaforiseksi epätodellisuudeksi nykyihmisille. Ironisesti Titanic on kuin Tuhkimo: molemmat ovat objekteja, joista vain kerrotaan satuja ja tarinoita mutta jotka eivät ole todellisia. Titanicin taival myötäilee tarinaa Tuhkimosta, joka aluksi ollessaan kahden isänsä kanssa oli kaunis tyttö, kunnes yhtäkkiä kuvioihin mukaan tullut ilkeä äitipuoli muutti tämän täysin räsyiseksi piiiaksi. Samalla tavoin Titanic oli aluksi loistokas laiva, mutta kauaa ei kestänyt, kun kaikki muuttui. Tuhkimo ja Titanic eivät tällä tavoin tarkasteltuina olekaan niin rajusti vastakohtainen pari, mikä luo koomista. Pikemminkin lukuun ottamatta Tuhkimon ja Titanicin erilaisia loppuja molemmissa on nähtävissä samanlainen elämänkaari, johon kätkeytyy signaali vakavasta.

Kappaleen otsikko antaa aiheutta tarkastella käsitettä *draamallinen ironia*, joka kohdistuu tarinan struktuuriin ja joka Kinnusen (1994, 144) mukaan helposti luo komiikkaa. Huomioni on kuitenkin siinä, että jos ”Tuhkimo Titanicin kannella” sisältää draamallista ironiaa, tuoko se kappaleeseen koomista vai enemmänkin vakavaa. Kinnunen määrittelee, että draamallisessa ironiassa on kyse siitä, että kuuntelija¹² tietää enemmän kuin kertomuksen tai tapahtuman fiktiiviset henkilöt. Tarinan sisällä nämä henkilöt voivat myös tietää toisiinsa nähden enemmän tai vähemmän tapahtumista. Se ei kuitenkaan pelkästään riitä, että kuuntelija tietää enemmän kuin tarinan henkilöt, vaan

¹² Kinnunen käyttää sanaa katsoja tai lukija, mutta tässä yhteydessä itse ja Kinnusta koskevilla referoinneilla käytän yhteneväisyyden takia sanaa kuuntelija, koska tutkimuskohteina ovat laulusanoitukset, joita tyypillisesti kuunnellaan.

hänen pitää tietää tapahtumat ajallisesti aikaisemmin ennen tarinan henkilöitä. Kun kuuntelija tietää etukäteen, mitä on odotettavissa, tämä mahdollistaa hänen korottautumisen tarinan henkilön tai henkilöiden yläpuolelle ja sitä myöten komiikan. (Kinnunen 1994, 140–141.)

Kinnunen havainnollistaa draamallista ironiaa muutamilla esimerkeillään. Ensimmäinen esimerkki kuvailee tilanteen, jossa henkilö kaivaa kuopan ja peittää sen. Tämän jälkeen hän jää odottamaan, että uhri kävelee ja putoaa sinne. Kun näin tapahtuu, kuopan kaivanut henkilö nauraa. Hän on ollut kuoppaan tipahtaneen henkilön yläpuolella, koska on tiennyt etukäteen tapahtumien etenemisen. Toisena esimerkkinä toimii piilokamera, jossa satunnainen henkilö joutuu etukäteen suunnitellun kepposen uhriksi. Kinnunen katsoo, että ”uhriksi” joutunut henkilö uskoo olevansa toisessa tapahtumasarjassa, kuin mitä katsoja näkee hänen olevan, ja tällä tavoin koomisen tekeminen on helppoa. Kolmantena esimerkkinä Kinnunen mainitsee dekkarit, joita seuratessaan katsoja saattaa tietää rikoksen tekijän jo silloin, kun salapoliisi vasta saapuu rikospaikalle selvittämään tapausta ja käynnistämään tutkimukset. Kinnunen tiivistää, että draamallinen ironia edellyttää, että kuuntelija tietää kertomuksen struktuurin, miten tapahtumat käynnistyvät, etenevät ja päättyvät. (Kinnunen 1994, 140–141, 144.)

”Tuhkimo Titanicin kannella” -kappaleen nimen ja Titaniciin liittyvän historian perusteella pystytään tietämään tai ainakin aavistamaan loppu, mutta tosiasiallisesti kuuntelija ei voi etukäteen tietää koko kappaleen tarinan kehityskulkua alusta alkaen. Artikkelissaan Lahtinen (2006, 180) tulkitsee, ettei nainen joko ole tietoinen tai piittaa lähestyvistä katastrofista, kun tämä ryhtyy nukkumaan:

Sä tyynesti käyt nukkumaan

Ja käperryt kuin kuoreen

Ja jäät hukkumaan

Jos törmäämme vuoreen

Jäävuoreen taas

Tulkintani mukaan vaikuttaa siltä, että sen sijaan mies tietää tulevasta uhasta, koska hän toteaa naisen nukahtamisen johtavan hukkumiseen. Voidaan todeta, että kuuntelija on tiennyt kappaleen nimen perusteella enemmän kuin tarinan fiktiivisen henkilöt, joista

mies tietää enemmän kuin nainen. Kuuntelija ei kuitenkaan ole voinut tietää kappaleen koko tapahtumasarjan rakennetta etukäteen. Mielestäni draamallisen ironian vaatimus siitä, että kuuntelija etukäteen tietäisikään kertomuksen koko struktuurin, on kyseenalainen ja herättää kysymyksen: onko oikeasti koskaan mahdollista ennalta tietää koko tapahtumaketjun eteneminen? Ainahan on mahdollista, että juoneen tulee jokin ennalta arvaamaton pieni muutos. En lähde tätä kysymystä enempää pohtimaan vaan pitäydyn Kinnusen esittämässä määrittelyssä, että draamallinen ironia edellyttää lukijan etukäteistietämystä koko kertomuksen rakenteesta. Tämän perusteella tulkitsem, että ”Tuhkimo Titanicin kannella” -kappaleessa esiintyy vain osittaista draamallista ironiaa.

Kinnusen (1994, 144) mukaan draamallinen ironia luo helposti komiikkaa, jota ei voi tulkita ”Tuhkimo Titanicin kannella” -kappaleen osittaisesta draamallisesta ironiasta, koska harva kuuntelija tuskin kokee koomisena intertekstinä olevan Titanicin tarinan. Kinnunen täsmentääkin, että draamallinen ironia on neutraalia, sillä kyseessä on vain kuuntelijan asettautuminen ylempään asemaan. Draamallinen ironia on vain lähellä koomista, ja siinä erottuvat selvästi eri komponentit, kuten vakavuus ja hilpeys. (Kinnunen 1994, 156, 161.) Tämän perusteella katson, että kappale sisältää Titanicin todellisuuteen vertautumisen myötä osittaista draamallista ironiaa, jossa on komponenttina vakavuus eikä koominen. Päällisin puolin kappaleessa koominen saattaa vain leikkiä vakavalla Bond-elokuvien tapaan.

Artikkelissaan Lahtinen (2006, 179–180) katsoo, että kappaleessa ”Tuhkimo Titanicin kannella” on kyse groteskille ominaisesta tyylien yhteentörmäyksestä, kun iskelmätradion ylevyys särjetään torikielen ruokottomuuksilla. Bahtinin (2002, 17) mukaan torikieleen aiemmin mainittujen nimien ja nimittelyjen lisäksi kuuluvat kiroukset, säädyttömyydet, sopimattomat ilmaisut ja kielen etiketin katoaminen. Lahtisen tulkintaan vastakohdista ja groteskista ylevän alentamisesta on helppo yhtyä kappaleen kokonaisuuden kautta. Heti ensimmäisessä säkeistössä kappaleen musiikillisen tunnelman tukemana subliimi tuodaan esiin taianomaisella kuvauksella:

*Sä mulle taiot tyhjästä kuutamon
Vaikka jokin vatsanpohjassa velloo
Kun liidät tanssikengillä Tuhkimon
Ja tuskin muistat vilkaista kelloon*

Subliimilla tavalla kuutamo ilmestyy tyhjästä, nainen lentelee tuhkimomaisilla tanssikengillään, ja ajantaju katoaa. Kayserin (1963, 58, 98) mukaan groteskin todellinen syvyys saavutetaan vain, kun se rinnastetaan vastakohtaansa: subliimiin. Näin käy tässäkin kappaleessa, kun ylevä tunnelma pilataan Lahtisen ajatuksia mukaillen groteskilla käänteellä ja romantiikka maallisuudella:

Sä tyynesti käyt nukkumaan

Ja käperryt kuin kuoreen

Ja jäät hukkumaan

Jos törmäämme vuoreen

Jäävuoreen taas

Kun me radiota kuunneltiin

Joku meitäkin paremmaksi pisti

Vaikka ihanasti suudeltiin

Jakorasia ja alkoholistipoika

Lahtinen (2006, 180–181) katsoo, että groteskin käänteen tavoin nainen ei käännykään miehen syliin vaan käpertyy omaan kuoreensa ja maaginen rakkaussuhde profanoituu miehen eräänlaisen liikanimen myötä humalaiseksi huorasteluksi. Keskiajan iloittelevalle karnevaalitorille ominaisia olivat juuri profanoinnit (Bahtin 2002, 12).

Tarina voidaan kytkeä vielä syvemmin keskiajan naurukulttuuriin ja erityisesti ”gallialaiseen perinteeseen”, joskin osittain vain väljästi. Gallialaisessa perinteessä naisen nähtiin liittyvän materiaalis-ruumiilliseen alapuoleen. Nainen oli ambivalentti kuin hänen alapuolensakin; nainen alensi, maallisti, muutti asiat ruumiillisiksi ja tuhosi, mutta samalla hänen kohtunsa oli uudelleen synnyttävä voima. Arkielämän tasolla naisen luonnetta kuvailtiin ailahtelevaksi, aistilliseksi, himokkaaksi, valheelliseksi, materiaaliseksi ja petolliseksi. Näitä piirteitä verrattiin kumppanin rajoittuneisuuden vastakohdaksi: muun muassa miehen kitsauden, mustasukkaisuuden, typeryyden, teeskentelyn, hedelmättömän vanhuuden tai abstraktin ihanteellisuuteen. Gallialaisessa perinteessä näkyi myös *aisankannattajan* teema, joka tarkoitti ikääntyneen arvon riistoa ja uuden hedelmöitymisen aktia nuoren aviomiehen kanssa. Petetty aviomies näyttäytyi vallasta syöstynä kuninkaana, jolta riistettiin kuninkaalliset vaatteet lyöden ja pilkatun.

(Bahtin 2002, 213–214.) Petetty aviomies oli toisin sanoen karnevaalin todellinen kuningas, jolta kruunu riistettiin.

”Tuhkimo Titanicin kannella” ei mainitse naista ja kertojaa aviopariksi, mutta muuten naisen käytös kertojaa kohtaan on alentavaa, kun hän vierailee muiden miesten syleissä. Tällöin kertojaa pilkataan ja kruunu riistetään. Tarinassa nainen on kuitenkin ambivalentti, sillä pettämisistään huolimatta hän himokkuudellaan sytyttää kumppaninsa lemmenpuuhissa, kun muuten kertojan elämä saattaa olla joltain osin rajoittunutta. Rajoittuneisuutta ei kuitenkaan ole tarkemmin eksplikoitavissa tekstistä käsin. Naisen toiminnassa heijastuu selvästi alapäähän liittyvä materiaalis-ruumiillisuus.

Länsimaista kirjallisuuden historiaa tutkinut Erich Auerbach (2000/1949, ks. esim. 41–42) pitää groteskia ensisijaisesti tyylinä. Tästä Lahtisen (2006, 179–180, ks. myös esim. Harpham 1982) mukaan kappaleessa on kyse: groteski voidaan hänen mukaansa mieltää voimakkaiden vastakohtien taiteeksi, joka syntyy ylevän ja alentavan tyylin rajuista ja yllättävistä törmäyksistä. Eräällä tavalla koko kappale on groteski parodia iskelmägenren kappaleisiin nähden, jotka käsittelevät usein rakkaussuhdetta säädyllyisesti. ”Tuhkimo Titanicin kannella” -kappaleen musiikki on iskelmällinen pastissi, mutta sanoitus iskelmiä karttava.

Edellä esitettyihin näkemyksiin ja tulkintoihin on helppo yhtyä. Kappaleessa on piirteitä groteskista ja koomisesta, mutta monien Sundqvistien sanoitusten tapaan tämäkin kappale on monitulkintainen. Huolimatta huumorintutkimuksen elementeistä kappale ei ole kuin korkeintaan päällisin puolin humoristinen. Kappaleessa ikään kuin koominen vain leikkii vakavan kanssa, toisin sanoen vakava on puettu koomisen harsoon. Ja tämä vakava on se, jota pitää tarkastella ja jonka sanoman Sundqvist tahtoo pohjimmiltaan välittää.

Tehdäänkö ruma kauniiksi vai kaunis rumaksi? Palveleeko subliimi groteskia vai elävöittääkö groteski subliimia? Lahtinen esittää tulkintansa ”Tuhkimo Titanicin kannelta” -kappaleesta siten kuin tarinan henkilöt olisivat oikeasti Titanicilla. Näkemykseni on toisenlainen. Kappale on kuvaus kaiken kauniin katoavaisuudesta. Titanic ja Tuhkimo ovat vain metaforista subliimia tavallisten ihmisten vakavassa arjessa. Tarkastelen seuraavaksi kappaletta tästä näkökulmasta.

Titanic miljöönä heijastaa kertojan ja naisen haurasta suhdetta, jossa kaikki on taianomaista ja maagista mutta samalla helposti uppoavaa ja särkyvää. Todennäköisesti kyseessä on pari, koska kerronta on kappaleessa paikoin me-muotoista. Kertoja näkee naisensa kauniina kuin Tuhkimo, mutta samaan aikaan ”jokin vatsanpohjassa velloo”. Lahtinen (2006, 181) katsoo selittämättömän vatsanvellonnan lievän merisairautta tai alkoholin aiheuttamaa pahoinvointia. Merisairaudesta tai uppoamisen lähestymisestä kappaleessa ei kuitenkaan ole kyse. Vatsan vellominen voidaan katsoa signaaliksi siitä, ettei ole hyvä olla ja miehen vatsa velloo pahoista tuntemuksista.

Titanicin hetkellinen loistokkuus, sadun alussa Tuhkimon saama aika prinssinsä kanssa ja naisen liittäminen Tuhkimon kengillä kietoutuvat tarinassa yhteen. Ne motivoituvat kertojan ja naisen suhteen paljastuttua: kertoja on alkoholisti ja nainen nymfomaani. Ensimmäisen säkeistön ”liitelemine” voidaan Tuhkimon tanssikengistä huolimatta kytkeä mielikuvana siihen, kuinka nainen liitelee eli vierailee useampien eri miesten syleissä. ”Tuskin muistat vilkaista kelloon” voi viitata siihen, ettei nainen huomaa katsoa kelloon muiden miesten hoivissa ja palata arkeen oman miehensä eli kertojan luokse. Toisaalta kyseinen kohta voidaan tulkita myös kertojan omaan tunteeseen siitä, että hänen kanssaan on niin ihanaa, ettei nainen huomaa silloin edes ajankulua. Myös nainen ilmeisesti kokee lemmenhetket kertojan kanssa nautinnoksi, kun ”ihanasti suudeltiin”. Intertekstuaalisuutena on viittaus satuun ennen loppuratkaisua, kun Tuhkimokin juhli aikansa kuninkaanlinnassa, kunnes kello kävi ja hänen piti palata unelmien hienouksista takaisin arkeen.

Mahan vellonta enteilee miehen tietävän, ettei mikään ole ikuista vaan kaikki kaunis on katoavaista. Yhteiset lemmenhetketkin loppuvat aikanaan, minkä jälkeen nainen arjessa vain käpertyy omiin oloihinsa. Uppoamaton upouusi Titanickin juhli aikansa mutta päätyi meren pohjaan. Kun miehen vatsanpohjassa velloo, hän ei toisaalta pidä siitä, että nainen kiertelee muiden miesten syleissä, mutta ei siitäkään, että lemmenhetki loppuu ennen pitkää ja parin oma arki ei ole niin ihanaa. Paha olo mahassa voi johtua lisäksi myös alkoholista, joka tarjoaa lohtua naisen ollessa muiden miesten käytössä.

Naisen käpertyessä kuoreen kertoja toteaa ”jät hukkumaan/ Jos törmäämme vuoreen”. Tämä mahdollistaa tulkinnan siitä, että kertojan ja naisen suhde on Titanicin tapaan lähellä loppua: nainen ei halua kertojan syliin muuten kuin seksin takia ja sen jälkeen

hän haluaa vain olla yksikseen. Kertoja ja nainen ovat vielä ”pinnalla” suhteensa kanssa, mutta pian voi olla edessä suhteen loppu, metaforisesti laivan hukkuminen, jos kertoja ei kelpaa muuta kuin seksiin muiden vieraiden miesten tapaan. Kun ihminen nukkuu, silloin hän ei ole varuillaan. Naisen hukkuminen on nukkuessa lähellä, jos ei ole ketään pelastamassa yksinäisyydeltä, kun kaikki miehet ovat vain seksiä varten eikä hän huomaa omaa kumppaniaan. Kun samaan aikaan kello käy, voi hyvinkin olla, että ikääntymisen ja kauneuden menettämisen seurauksena naisella ei ole enää ketään, jolle hän kelpaisi.

Lemmenleikit tarjoavat kuitenkin pelastusta arkeen. Niiden ihanuus tuodaan esille vastakohtaan kautta:

*Kun me radiota kuunneltiin
Joku meitäkin paremmaksi pisti
Vaikka ihanasti suudeltiin
Jakorasia ja alkoholistoika*

Säkeistössä tulee esiin voimakas kontrasti: radion välittämät ylevät iskelmätarinat ja inhorealistenten pari, joista toinen on seksiaddikti ja toinen alkoholisti. Iskelmien kuulemisesta voi helposti tulla tunne, että tavallisten ihmisten arki on huonompaa ja että jakorasia ja alkoholistoika eivät onneaan ansaitse. Tästä huolimatta paljastuu, että eräänlaisista liikanimistä ja luonnehdinnoistaan huolimatta myöskin heillä on ylevää, kun he ihanasti suutelevat. Ei kertojan tarvitse olla sadun prinssi eikä naisen sadun Tuhkimo, jotta onni olisi mahdollista. Onni täytyy vain löytää ja nauttia siitä, vaikka se ei sitten kestäisikään kuin vain hetken aikaa.

Vaikka arki ei olisikaan tavallisille ihmisille samanlaista kokoaikaista juhlaa kuin subliimit iskelmätarinat, kertoja toivottaa hellästi hyvää yötä naiselleen:

*kun hyvää yötä hellästi toivotan
väsyneinä silmät painuvat umpeen
jos merten pohjalta löydän simpukan
tai lammen pinnalta poimin lumpeen*

Samalla kertojan omat silmät painuvat umpeen alkoholin vaikutuksesta, kuten Lahtinen (2006, 181) epäilee, tai siitä, että kertoja on tyytyväinen naiseensa sellaisena kuin tämä on. Kaikki on hyvin, kun he ihanasti suutelevat, vaikka nainen käykin muiden miesten syleissä. Kertojalla on kuitenkin yhteiset lemmenhetket, vaikka ne eivät olisikaan pitkiä. Hänelle ei ole väliä, löytääkö hän naisensa meren pohjasta vai lammen pinnalta. Tärkeintä on, että hän vain löytää tämän jostakin ja he saavat olla yhdessä. Säkeistön loppusanoissa Lahtinen (2006, 181) näkee yhteyden seksuaaliseen symboliikkaan ja sanoo kertojan tyytyvän tuhkimoonsa. Hellät hyvänyöntöivotukset ja se, ettei ole väliä, ollaanko pinnalla vai meren pohjalla, viittaavat siihen, että kertoja ei vain tyydy vaan nimenomaan tahtoo itselleen tämän naisen tuhkimokseen. Vaikka muut paremmaksi laittaisivatkin radiossa, nämä kaksi suutelevat ihanasti pinnalla tai meren pohjalla.

Tarkasteluni ja tulkintani mukaan ”Tuhkimo Titanicin kannella” ei ole koominen kappale, vaan kaiken pohjalla on vakava kuvaus eräänlaisesta parisuhteesta, jonka arjessa onni voi olla hetkellistä mutta sitäkin merkityksellisempää. Arki ei läheskään aina ole yhtä kestävää juhlaa. Tarinan vakava sanoma kerrotaan koomisen elementtien avulla hyödyntäen groteskin tyylin vastakohtaisuuksia. Tarinan pohjalla on toisaalta groteskin ruma parisuhde henkilöiden halujen ja tekojen takia, mutta samalla hauras ja arka suhde, joka kaunistuu subliimin kuvaston kautta. Kappaleessa groteski ja koominen leikkivät vakavalla subliimilla.

Tehdäänpö koominen vakavaksi vai vakava koomiseksi? ”Teuvo, maanteiden kuninkaassa” koominen ja vakava ovat tasaisessa suhteessa, mutta ”Tuhkimo Titanicin kannella” paljastaa taustalla olevan vakavan, joka pohjimmiltaan on kyseessä Sundqvistin tuotannossa ja jota pehmitetään koomisella. Joissakin kappaleissa vakava nousee jopa koomisen yläpuolella. Näin tapahtuu muun muassa aiemmin puheena olleissa mielenvikaisia naisia käsittelevissä kappaleissa ”Amalia”, ”Älä itke, Baby Jane” ja mukaan voidaan lisätä myös itsemurhan tekevä ”Miranda”, jossa Kayserin näkemyksiä mukailten voidaan nähdä vierasta, hulluuteen liittyvää epäinhimillistä voimaa, joka ohjailee ihmisiä ja ihmisten tekoja marionettien tapaan.

Vakava on voimakkaasti läsnä myös kappaleessa ”Pimeä tie, mukavaa matkaa” (1988), joka on synkän traaginen tarina perheen umpikujaan ajautumisesta nykymaailman rahan sanelemassa yhteiskunnassa. Ensimmäinen säkeistö kertoo, ettei perhe ole saanut

asuntolainaa, koska ”ei onnistuttu säästämään/ Sitä minimimäärää sittenkään”. Tästä johtuen ainoaksi vaihtoehdoksi jää se, että perheen täytyy lähteä autollaan pimeälle tielle takapenkillä nukkuvat lapset kyydissään, kun auton katon lisäksi muuta suojaa ei ole enää tarjolla pään päälle. Automatkan aikana lyriikka iskee vakavalla tavoin yhteiskunnan huolenpitoon:

(...)

Meidät saa unohtaa

jos emme tarpeeksi maksaneet

Eikö vähempi riitä

ehkä pian meitä vaaditaan

jopa hengitysilmosta maksamaan

Joku tosissaan luulee sen olevan vain elämää

Sanoissa ihmisen kohtalo näyttäytyy siinä valossa, että ihminen on yhteiskuntaa varten eikä yhteiskunta auta ollenkaan hädässä. Yhteiskunta elää ihmisten maksamilla verovaroilla antamatta mitään vastineeksi takaisin. Yhteiskunnan rahankeruu kansalaisiltaan menee jopa niin pitkällä, että kertoja kyselee, eikö vähempi riittäisi, ja epäilee kohta vaadittavan jo maksamaan kaikille yhteisestä ja ilmaisesta hengitysilmosta. Niin kauan yhteiskunta muistaa kansalaisensa, kun heiltä saa rahaa, mutta kun tämä hyöty katoaa ja ihmisistä tulee yhteiskunnalle sosiaaliturvarasite, ”meidät saa unohtaa”.

Kertojaa lainaten ”maailma on julma” ilman rahaa ja sen puutteen myötä ilman kotia. ”Joku tosissaan luulee sen olevan vain elämää”, mutta tilanne on vakava itse kenellekin, varsinkin jos julmaan maailmaan on saattanut lapset, joista ei pysty huolehtimaan. Kun yhteiskunta ei auta ja vanhempien voimat taisteluun uupuvat, epätoivo saa vallan. Kaikki teot tuntuvat siltä, että ”me teimme kaiken väärin/ Tai ehkä oikeaa ei ollutkaan”. Elämä on kuin kohtalon ennalta määräämä oravanpyörä, jossa perhe juoksee. Kaikille yhteiset ja maksuttomat tähdetkään eivät valaise synkkää elämää, kun perheenisä tekee ratkaisunsa pimeällä tiellä ja sanoo naiselleen:

Pidä silmät kiinni

*kun kaasun pohjassa lähdetään
Takapenkillä lapset nukkuu
ei pimeää tietämme valaise taivaalla tähdetkään
Meidät mutkaan viimeiseen vien
Jäädä saat julma maa (...)*

Perheenisä suistaa autonsa ja perheensä mutkasta ulos kohti kuolemaan. Lahtinen (2006, 194) väittää auton joutuvan rekan alle, mutta tällaista päätelmää ei tekstistä käsin voida tehdä. ”Pimeä tie, mukavaa matkaa” on Teuvon tarinan tapaan iskelmäntähtäisen melodian säestämä kuolemantanssi, joka sijoittuu elämän murroskohtaan, jossa elämä ja kuolema kietoutuvat läheisesti toisiinsa ohuella rajalla, jonka ylitys voi tapahtua nopeasti ja yllättävästi.

Bahtin (2000, 46–47) toteaa, että Kayser katsoo synkässä groteskissa olevan kyse fantasian vapaudesta, jonka avulla on mahdollista vapautua epäinhimillisestä voimasta, joka hallitsee maailmaa, ihmisiä ja heidän tekojaan. Kayser (1963, 184–185) toteaa, ettei groteskissa maailmassa pohjimmiltaan ole kyse kuolemasta vaan elämänpelosta, jota sankari kokee pelottavassa maailmassa. Kappaleen kaltainen maailma, jossa ei ole rahaa eikä asuntoa, on pelottava paikka. Niinpä kappale toivottaessaan nimessään mukavaa matkaa voidaan tulkita viittaukseksi siihen, ettei perheen tilanteessa kuolema olekaan se paha asia vaan itse elämä – tai niin sanottu elämä, jota vain luullaan elämäksi. Realistiselle groteskille ominaisella tavalla kuoleman ja elämän vastakohtaisuus kääntyvät ylösalaisin rinnastukseksi, jossa elämä on kuoleman helvetti ja kuolema elämän pelastus. Pimeä tie näyttäytyykin mukavana matkana pois arjen synkkyydestä ja – jos ei elämänpelosta – niin ainakin elämän vaikeudesta kohti valoisampaa tähtitaivasta. Pelastuksesta huolimatta tarina on traaginen kuvaus pienestä ja voimattomasta ihmisestä suuressa maailmassa, jossa koomiselle ei ole sijaa.

Samanlainen vakava oravanpyörä pyörii kappaleessa ”Elina, mitä mä teen?”. Kertojan tuttavallisesti kutsuma nainen Ellu on kassana kahvilassa, jonka takahuoneessa kertoja Elinansa kanssa jonkin aikaa asuu. Mies ei ole töissä, mikä aiheuttaa öisin miettimisen aihetta, kun ”on kai pakko laittaa lapset laitokseen”. Tilanne vain pahenee Elinan saadessa potkut, minkä jälkeen pankkiautomaatista ei enää rahaa saa. Pankkiautomaatin eteinen on paikka, mitä lähemmäksi pari ei enää pelastustaan pääse. Samassa

kuuntelijalle paljastuu, että Elina odottaa toista lasta. Vaikeassa tilanteessa kertoja kyselee ”eikö hellittäisi hetkeksikään mieletön kierre”.

Joka kodin perustarvikkeisiin kuuluva sähköhella jää vain uskotteluksi, että kertoja ja Elina voisivat sellaisen joskus hankkia. Yhteiskuntaan ei viitata ”Pimeä tie, mukavaa matkaa” -kappaleen tavoin, mutta muuten ”Elina, mitä mä teen?” piirtää kuvan henkilöistä, jotka asioiden summasta joutuvat elämässään sivuraiteille, jolloin neuvot ovat vähissä. Koomista on eräänlainen kappaleen liioitteleva surkukupaisuus siitä, miten kaikki vastoinkäymiset voivat sattua samoille ihmisille ja kuinka rahat eivät voi riittää edes sähköhellaan, joka on nykyelämän perustarvike. Koomisesta huolimatta tilanne on vakava ja hätä kova: kertoja joutuu tunnustamaan ”mä en tiedä mitä teen/ Olosuhteet minut saivat vangikseen”.

Tilanne synkkenee taksin ajettua Elinan päälle. Tuskan tunteeseen turtunut kertoja pystyy kuitenkin järjestämään vaatimattomat hautajaiset. Elinan kuolemaan johtaneessa tilanteessa taksi kääntyi Elinan päälle vilkuttamatta, vaikka kuljettaja väitti toisin. Tämä luo kontrastin kahdesta erilaisesta oravanpyörästä: nykypäivän työläinen on kiireinen työtään tehdessään päivästä toiseen – eräänlaisessa oravanpyörässä hänkin – jolloin alle jäävät helposti ympärilleen tiedottomina harhailevat varattomat, elämän hyljeksivät ihmiset, jotka hädin tuskin ovat edes ihmisiä varakkaille työläisille. Työttömyydestä ja elämän sortamisesta huolimatta varattomienkin pitää elämäänsä jotenkin elää. Tällöin heikompiosaisille ihmisille tulee helposti mieleen vakava kysymys ”mitä mä teen?”, kun monilla arki kietoutuu töiden ympärille.

”Itkisitkö onnesta” (1995) esittelee kertojan, jolle nykyinen arki on vakavaa. Riehakas nuoruus on haalistunut ja muuntunut vuosien myötä ahdistukseksi. Tarina lähtee liikkeelle kuitenkin koomisen pysäyttävällä avauksella kertojan kysyessä heti ensimmäiseksi naiseltaan, itkisikö tämä onnesta, jos hän panisi naista kunnolla. Aloitus on perinteisten ylevää edustavien iskelmien parodinen alentaminen. Bahtin (2002, 213) katsoo keskiajan naurukulttuurissa naisen kohdun toimineen uudelleen synnyttävänä voimana. Tällainen näkemys voidaan havaita myös ”Itkisitkö onnesta?” -kappaleen alun tarjoamasta yllättävästä seksuaalisesta ”pelastuksesta”, josko kohtu ”synnyttäisi” kertojan takaisin elämään. Säkeistössä nainen väittää, ettei kertoja uskalla ”enää ajaa

silmät ummessa”. Nykyinen elämä vanhemmalla iällä ole enää samanlaista iloa kuin nuoruus. Toinen säkeistö paljastaakin:

Kovin helposti ei kiinni saa

Sitä kadonnutta nuoruutta

Ja mieletöntä fiilistä

Kun on ensikertaa kännissä

Kunnon seksiakti palauttaisi mieleen nuoruuden, toimisi parisuhteen uudelleen synnyttävänä ja elvyttävänä voimana, jolloin takaisin saadusta onnesta voisi itkeä. Vanhempana elämänmeno on kuitenkin tasaisempaa ja tylsempää verrattuna nuoruuteen ja tuntuu siltä, ettei mikään enää ole hyvin ja siksi: ”no ehkä elämässä tarvitsee/ Joskus selitellä itselleen/ Ja eritellä mielessään/ Miksi kuviot on pielessään”. Nuoruudessa ei tiedä, mitä vanheneminen tuo tullessaan. Kertoja toteaaakin, ettei edes unissaan voinut aavistaa, miten raukkamaisesti onni jaetaan.

Pelastava seksuaalinen herätys jää toteutumatta ahdistuksen voittaessa. Kerronta ottaa etäisyyttä vaihtuen kolmannen persoonan kertojaan ja luoden itsensä sisään ikään kuin erillisen toisen tarinan. Alun kerronta hahmottuu kehyskertomukseksi, ja uusi tarina muodostaa eri aikatasolla sisäkertomuksen, joka lienee miehen tajunnanvirtaa nuoruuden riehakkuudesta. Sisäkertomus alkaa sillä, kuinka ”sut vaikka kantapaikasta kannetaan/ Ulos asti rauhoittumaan” eli mies poistetaan alkoholiravintolasta. Tulkinta motivoituu toisesta säkeistöstä, jossa kerrotaan olevan mieletön fiilis, kun on ensikertaa humalassa. Nuorena humalassa ”hakemalla syitä haetaan” tyhmiin tekoihin: mies kostaa ulosheittonsa ampumalla luodin baariin ajaessaan samalla pois. Luoti ottaa kimmokkeen ja osuu ovimiestä pohkeeseen. Seurauksena viranomaiset saapuvat paikalle, saartavat kylän ja ”tekijätkin tiedettiin”. Syyllisenä löydetään tosin vain ”bussipysäkiltä kylmissään sen tyttöystävä” eli kertoja on paennut paikalta ja jättänyt naisensa pidätettäväksi.

Sisäkertomus symboloi tajunnanvirtana toisaalta miehen riehakasta nuoruuden fantasiaa mutta samalla miehen raukkamaisuutta ja halua paeta pois nykyarkensa ahdistuksesta. Kun vanhemmalla iällä kaikki nuoruuden hauskuus on kadonnut ja seksikään ei innosta, jäljellä on enää vain ahdistava vakavuus. Kertojan sanoessa ”hakemalla syitä haetaan”

tajunnanvirtana hänen nuoruutensa rajut tapahtumat vertautuvat nykyarjen tylsyyteen ja onnettomuuteen. Elämä muuttuu ja on toisenlaista eri ikävaiheissa. Sen tajuaminen ja hyväksymisen vaikeus toimivat pakosyynä kertojalle. Hän toteaaakin, ettei tiedä, yrittikö edes jarruttaa pakomatallaan. Toisin sanoen kertoja pohtii, yrittikö hän edes tosissaan pelastaa suhdettaan nykyajassa ja sopeutua vanhenemisen mukana tuomiin muutoksiin.

Sundqvistin sanoituksissa elämä ei ole tasa-arvoista. Parisuhteessa toinen saa helposti enemmän kuin toinen, jolloin harmonia särkyä. Varsinkin vähempiosaisena ja kärsivänä tasapainoileminen on vaikeaa:

Mä olen pahoillani kaikesta

Mua turha pahalla on muistella

Vastaantulijoiden kaistalla

On vittumaista luistella

Kun sitä tuskin edes

Voi aavistaa unissaan

Kuka saa ja kenelle annetaan

Ja miten raukkamaisesti onnen anti täällä jaetaan

”Vastaantulijoiden kaistalla/ On vittumaista luistella” viittaa tajunnanvirtana pakomatkiaan ampumisen jälkeen, mutta samalla se voidaan tulkita metaforaksi kertojan nykytilanteesta. Hän ei saa suhteeltaan tarpeeksi ja on pahoillaan siitä, ettei yrittänyt vaan lähti pakoon tilanteen käytyä liian vaikeaksi. Kun suhteelta ei saa tarpeeksi, on vastaantulijoiden kaistalla luistelemassa. Silloin ei käy hyvin. Etukäteen sitä ei tiedä, ”kuka saa ja kenelle annetaan” ja ”miten raukkamaisesti onnen anti täällä jaetaan”. Mies ei nuoruudessaan tiennyt, miten vanhemmalla iällä onni ei kukoistakaan suhteessa. Tilanteen vakavuus pakottaa miehen pakomatkalle.

Nainen puolestaan odottaa kertojalta enemmän kuin saa ja jää lopulta ilman mitään kertojan paetessa. Ironia parisuhteen uudesta tilanteesta paljastuu groteskille ominaisella käänteellä: etäisyyden päästä kertoja kokee yhä sidettä naiseen ja pyytää tätä tekemään jotain hänen vuokseen, vaikka kertoja jättikin naisen raukkamaisesti ilman mitään. Kertoja haluaa, ettei nainen ”tunnustaisi” kenellekään mitään, ei kertoisi edes vauvasta,

koska kukaan ei ymmärtäisi, mitä he ovat yhdessä kokeneet. Hän lupaa vielä lähettää kortin kauempaa. Ironista on, että nimenomaan kertoja lähti naista pakoon, mutta päästyään pois yhteiselosta, hän kaipaakin tätä niin paljon, että lupaa lähettää postikortin. ”Tunnustamisella” kertoja kieltänee naista etsimästä muita miehiä, koska vain heidän suhteensa oli ainutlaatuinen, jota kukaan muu ei ymmärtäisi.

Kertojassa kiteytyy tietyllä tapaa Bergsonin mekaaninen jäykkyys ja inhimillinen hajamielisyys: kertoja ei pysty muuttamaan elämänsä pieleen menemistä painamalla jarrua. Hän on itse itsensä vanki, mikä naurattaa. Loppujen lopuksi suunnanmuutos onnistuu jotenkin, kun hän pakenee. Siitä huolimatta sama pyörä pyörii, kun etäisyydenkään päästä ei ole muuta kuin jo kertaalleen jätetty elämä. Kiintymyksessä menneisyyteen kulminoituu inhimillinen hajamielisyys: tutut asiat ja rutiinit, vanha tuttu elämä, josta ei niin helposti irti pääse. Vaikka koomista on löydettävissä kappaleesta, koomisen elementit painetaan sivuun vakavan tieltä ja esiin nostetaan elämän katkeruus ja se, ettei totutusta elämästä pysty helposti luopumaan, vaikkei se vastaisikaan täysin toiveita.

Ironian, vakavan ja koomisen sekä groteskin tasapuolisempaa leikkiä edustavat Sundqvistin joulukappaleet joululevyllä *Varasteleva joulupukki* (1990). Sekä nimi että levynkansi esittelevät heti groteskin ironisen suhtautumisen jouluun, kun joulun ylevä tunnelma ja pyhyys häväistään alentavasti: jouluun liittyvä ylevä lahjojen antaminen pilataan, kun kansikuvassa joulupukki on avannut kuusen juurella olevat paketoituidut lahjat, pakannut osan niistä säkkiinsä ja varastaa ne naureskellen. Joulu ei olekaan jouluhengen luomista ja antamista vaan niiden viemistä. Sundqvist mustamaalaa perinteisen joulutunnelman ja joulunviettotapamme karnevaalin tyyliin ivallisilla profanoinneilla, mikä on groteskille ominaista ylevän alentamista.

Kulttuurissamme joulu mielletään ajaksi, jolloin suku kokoontuu yhteen syömään ja availemaan lahjapaketteja rauhaisan pyhässä jouluhengessä. Joulu on antamisen aikaa. Sundqvist iskee kappaleissaan pilkkateränsä juuri tähän – tapaamme viettää joulua – nähden arjen ja taustalla olevan tekopyhyiden. Sanoituksissa joulu on eräänlainen perhehelvetti. Joulua juhlietaan nykyisin materiaalin ja alkoholin merkeissä liiankin riemukkaasti, mihin Sundqvist ottaa ironisesti negatiivista kantaa monissa kappaleissaan. Ironia on mustalle huumorille läheistä, ja se pitää sisällään usein

kriittisen tai negatiivisen asenteen (Karvinen 2008, 37). Nummi huomauttaa, että evaluoidessaan kohteensa ironia korostaa kohteen semioottista luonnetta ja tuo esiin tekstin käyttöön liittyvän tulkitsemisen aktin. Ironiassa on kyse ilmaisujen merkityksestä, ja se viittaa diskurssin kulttuurilliseen luonteeseen. (Nummi 1985, 52–53.)

”Jouluaattona kännissä” (1995) esittelee pyhän joulutradition vastaisen inhorealistisen kuvauksen perhetapahtumasta. Ensimmäisessä säkeistössä taustoitetaan sukulaisensa vieraaksi kutsuneen parin tilanne, kun nainen jännittää – taas kerran – sitä, onko kertoja tänäkin jouluaattona humalassa ja mitä sukulaisvieraat siitä ajattelevat. Toisessa säkeistössä saavuttuaan vieraat miettivät kertojan seksististä käytöstä:

*Sen voi huomata että sua jännittää
Kun lahjaliiveissä näkyviin nännit jää
Kai sä odotat taas sydän syrjällään
Olenko mä jouluaattona kännissä*

*Ehkä vieraiden ilmeet sua hämmentää
Kun rintaliiveihin ujuttelen kämmentä
Sukulaisetkin pohtivat mielissään
Taasko se on jouluaattona kännissä*

Kappaleen alussa paljastuu heti parin vastakkainasetelma. Nainen mieltyy jouluperinnettä kunnioittavaksi ylevyyttä edustavaksi henkilöksi, joka pelkää jälleen tänäkin vuonna miehensä alentavan käytöksen pilaavan joulun ylevän ja rauhallisen hengen. Naisen huoli ja pelko kertojan käytöksestä on samalla tehnyt hänestä Bergsonin ajatusten kaltaisen hajamielisen henkilön: Kinnusen housunnappiesimerkin tavoin nainen on pukeutunut huomaamattaan todennäköisesti kertojan lahjaksi antamiin rintaliiveihin, joista ”näkyviin nännit jää”. Joulun ideologinen sopivuus alennetaan heti sekä naisen hajamielisyyden aiheuttaman pukeutumisen että kertojan toimesta, vaikka ainoana joulun pilaavana asiana pohditaankin vain kertojan humalajuomista.

Kertoja kuvastuu alhaisena sikana, joka ei piittaa rauhallisen joulun perinteestä. Häntä eivät kiinnosta joulun viettoon kuuluva joulupöydän ruokailu ja kuulumisten

vaihtaminen sukulaisten kanssa. Hän haluaa huvitella arjen tapaan käyttäytyen sikamaisesti: ”rintaliiveihin ujuttelen kämmentä”. Miehen käytös on verrattavissa Juice Leskisen Sika-kappaleen sanomaan siitä, kuinka ihminen on jouluna sika itse. Vieraat ovat tulleet ahmimaan sikaa ja muita pöydänantimia, mutta joulunvieton tunnelma ja syömisen into muuttuvat siihen, kun he pohtivat mielissään, taasko mies pilaa kaiken juopottelullaan.

Kappaletta kuunneltaessa on mahdollista, että Sundqvist laulaa ”mielessään” eikä ”mielissään”. Valitettavasti kappaleen virallisia sanoituksia ei ollut saatavilla, mutta useimpien epävirallisten lyriikkasivustojen mukaan oikea muoto on ”mielissään”. Se mahdollistaa kielellisen leikittelyn ja herättää kaksimerkityksisyyden: pohtivatko vieraat miehen juopottelua vain neutraalisti jokainen omassa mielessään vai kaikki jopa nautiskellen mielissään ja sitä kautta tuomitsevasti. Luultavasti vieraiden moraalinen tuomio ja samanaikainen tyydyttävän ivallinen nauru yhdistyvät heidän mielissään, kun he näkevät miehen joulun pilaavana sikana. Toisaalta vieraat paljastuvat itse yhtä lailla samanlaisiksi sioiksi, kun on ”koko suku jouluaattona kännissä”. Vieraiden tuomitsevaisuus ironisoidaan kaksinaamaisuudella. Sikamaisuus ilmenee monella tapaa.

Koomiset piirteet nousevat esiin ylemmyysteorian kautta, kun aluksi vieraat näyttäytyvät moraalisen subliiminä ja kertojan alentavan käytöksen vastakohtana. He ovat sikamaisen käytöksen ja humalajuomisen yläpuolella. Kayserin groteskin teoriaa mukaillen miehen tapa käyttäytyä ja viettää joulua näyttää meidän perinteisen joulutradition tapaan täysin vieraalta, joskin nykyään joulu on maassamme yksi suurimpia alkoholin myyntikausia. Nainen alennetaan heti juhlahetkeen sopimattomalla pukeutumisella, ja vieraat saavat ironisen tuomioleiman, kun Bahtinin luonnehtimalle groteskille ominaisella tavalla asetelma kääntyy pääläelleen kertosaikautossaan:

*Sitä aina ei huomaa juodessa
että joulu on kerran vuodessa
Ja Aulikki tädin kotiviinistä
Koko suku jouluaattona kännissä
Jouluaattona kännissä*

Vaikka kertoja onkin ainoa, joka muka ajattelee alkoholia jouluaattona, paljastuu, että myös Aulikki-täti on ajatellut sitä valmistaessaan kotiviiniä juhlaa varten. Eikä mene kauaakaan, kun koko suku on kännissä. Vieraiden ylemmydentunne ja sivistyneisyys kertojaan nähden ovat poissa, ja ruokailu on tehnyt koko suvusta sikamaisia. Nyt groteskille ominaisen ylevän ja alentavan suhde ei olekaan enää vieraiden ja isännän välillä. Sundqvistin moraalinen tuomio langettuu koko suvun tapaan viettää joulua, mutta samalla mukana on ivaa reaalielämäämme. Lopulta joulu on enää vain tekosyy humalalle ja alkoholi ainoa merkitsevä asia. Rahat eivät riitä edes lahjoihin eivätkä vaatteisiin, sillä ”on koko väki joukolla leipää jonoteltu/ Turkisliikkeen ikkunaan monoteltu/ (...) Ja liian moni jouluaattona kännissä”. Kuten Sundqvist sanoissaan toteaa, joulua ei aina edes juodessa huomaa. Tämä nostaa kysymyksen, onko alkoholi joulua vai joulu alkoholia varten.

Sundqvistin moraalinen tuomio, ironia ja pilkka joulutunnelman pilaamiseen eri tavoin tulevat ilmi kipeällä tavalla, jolta eivät säästy edes lapset. ”Jouluksi mummolaan” (1990) osoittaa jälleen, kuinka jouluilta voi mennä huomaamatta ohi riidellessä ja juopotellessa. Joulussa on pitkälti kyse siitä, että ihmiset itse luovat oman joulurauhansa, mutta vielä helpommin heiltä onnistuu sen rikkominen. Kappaleen pilkassa mennään vielä pidemmälle, kun vanhempien omat tarpeet menevät lasten hartaasti odottaman joulun edelle:

*Makaa joulukuusi kaatuneena
Miksi itket pikku-Leena
komerossa piilossa vanhemmilta (...)*

*Voitte juopotella keskenänne
kysyä vaikka itseltänne
miksi me näytimme katkerilta*

*Kun on lattialla lahjasukset
katkenneet ja oksennukset
riippuvat rinnuksilta*

Ylevä joulun tunnelma on profanoitu inhorealisticella alemmuudella ja groteskille realismille ominaisella kruunun riistolla, kun joulun symboli, joulukuusi, tai Lahtisen näkemystä mukaillen karnevalistinen toteemi, on kaatunut. Samanlainen symbolin kaatuminen tapahtuu kappaleessa ”Soiva jouluyllätys” (1990), kun useamman tuopin ravintolassa juonut perheenisä ”kaatuu kuin joulukuusi”. Kuusen kaatumisen myötä joulu on symbolisesti katkaistu lapsilta, pikku-Leena on piiloutunut riehuvilta vanhemmiltaan, ja Sundqvistin moraalisesti syyttävä sormi kohdistuu vanhempiin, jotka ovat oksentaneet päällensä ja sammuneet. Sundqvistin paheksunta on selkeää: joulu on ohi. Kun kotoa ei löydy joulurauhaa, lapset lähtevät sitä etsimään mummolasta.

”Jouluksi mummolaa” voidaan kytkeä groteskilla realismilla maustettuna karnevaalille ominaiseen kuvastoon. Bahtinin mukaan ulosteiden heittäminen ja virtsalla kastelu ovat perinteisiä alentavia eleitä, mutta samalla nämä eleet ovat ilmauksien kera ambivalentteja. Paikka, mihin ulosteet laskevat, on ruumiillinen hauta, joka toimii hedelmällisenä ja uudelleen synnyttävänä tahona. Torin karnevaalieleet ja -kuvat, ulosteiden heittäminen ja virtsaan hukuttautuminen ovat karnevalistista kokonaisuutta, jonka läpäisee yhtenäinen kuvien logiikka. Karnevalistisessa kokonaisuudessa kohtaavat samanaikaisesti vanhan maailman kuolema ja uuden maailman syntymä muodostaen naurudraaman. (Bahtin 2002, 131–132.) Kuten Lahtinen (2006, 185) toteaa, inhorealismi sekoittuu joululaulujen perinteiseen kuvastoon. Groteskilla tavalla ylevä ja alentava törmäävät niin tyyliin kuin teoissa. Vanhemmat oksentavat itsensä päälle ja sammuvat sen myötä symboliseen hautaan, jolloin eräällä tavalla vanha maailma kuolee. Vastakkainasetteluna toimii uuden maailman syntymä lasten kautta, kun oikea joulumaailma löytyy mummolasta. Ja lapsethan ovat haudan uudelleen synnyttämä voima, kun he ovat sikinneet hautaan vajonneista vanhemmistaan.

Joulun subliimi ja sen merkitys ohjataan sanoituksissa myös siihen, miten eri-ikäiset ihmiset viettävät joulua tai mitä se heille merkitsee. ”Oikein surullista joulua” (1990) viestittää perinteisten joulukappaleiden musiikkityyliä mukaillen subliimin ja groteskin yhteentörmäyksellä materiaalin voittaneen joulun ylevän sanoman: aluksi radiossa soivat ”ding-dong” joulunkellot, jotka muistuttavat, että on autuaampaa antaa kuin ottaa. Pian sama kilinä rinnastuu kassakoneiden ääneen toivottaen kulutusjuhlan ominaisuudessaan ”oikein surullista joulua”. Vanhemmille ihmisille jouluhenki on pelkistynyt ja rakentuu lapsille annettavien lahjojen muodossa. Joulu on laajalti

kulutusjuhlaa tai -helvettiä, mutta samalla vanhemmat lahjoillaan antavat joulumielen lapsilleen. ”Joulukertomus” (1990) toteaa sen, kuinka lapset tuovat jouluhengen, kun vanhemmalla iällä joulu ei enää tunnu muulta kuin tavallisen arkiselta päivältä. Arjen kaltaisena päivänä jouluaaton tunnistaa vain almanakasta ja mikseipä yhtä lailla modernille maailmalle tyypillisestä kauppoissa vallitsevasta ostorynnäköstä. Joulu on kuitenkin lapsille vakava ja odotettu hetki, joka voidaan helposti pilata.

Tässä luvussa tarkastelin Sundqvistin kappaleissa esiintyvää koomisen ja vakavan suhdetta. Useat kappaleiden sanoitukset perustuvat koomisen leikiksi vakavalla, kun vakavaa asiaa kuorutetaan koomisella. Päällimmäisenä vaikutelmana on koominen ja huumori, mutta tarinat itsessään ovat hyvinkin vakavia osoituksia elämän haavoittuvaisuudesta. Koominen näyttää pintapuolisesti leikkivän, tekevän kohteistaan ja heidän tarinoistaan hauskoja, mutta tosiasiasa tarinat ovat esityksiä ihmisten vakavista hetkistä ja käännteistä. Sundqvist voi saada kuuntelijansa nauramaan kielellisillä sanavalinnoillaan, sanariimityksillään tai huvittavilla kontrasteillaan, mutta taustalta voidaan havaita tilanteiden todellinen vakavuus ja hätä, joka tarinoiden henkilöillä on.

Kirpeimpiä aiheita käsittelevissä kappaleissa koomista ei juuri ole tunnistettavissa ja jäljelle jää pelkkä vakava, joka paljastaa vain vakavan totuuden. Esimerkiksi ”Pimeä tie, mukavaa matkaa” osoittaa elämän vakavuuden ja vastuun perheestä, kun modernin maailman edellyttämää rahaa ei ole. Totuus ja ratkaisu paljastuvat vakavalla ja katkeralla tavalla. Samanlaisesta vakavan totuudesta on kyse ”Itkisitkö onnesta?” -kappaleessa, kun kertoja tajuaa, ettei elämä kohtele aina tasa-arvoisesti jakaen onnea kaikille. Katkeruus ironisoituu sillä, ettei elämäänsä voi kuitenkaan helposti toiseksi vaihtaa.

Käsittelin myös ”Tuhkimo Titanicin kannella” -sanoitusta, joka paljasti siinä esiintyneen struktuurina osittaista draamallista ironiaa. Samalla myös groteskin pääpiirteistä tuli esiin ylevän ja alentavan yhteentörmäys tyyliä. Groteskille ominainen asioiden nurinpäin kääntäminen paljastui paitsi kyseisessä Titanic-kappaleessa Tuhkimo-naisen paljastuttua jakorasiaksi myös joulukappaleissa, joissa ironisuus ja pilkka tulivat armottomasti esiin. Seuraavaksi tarkastelen Sundqvistin sanoituksia hahmojen unelmien näkökulmasta.

5.2 Unelmia ja toiveita

Kuten on aiemmin käynyt ilmi, ihminen on monella tapaa komiikan ja huumorin keskiössä. Olen aiemmin käsitellyt Kinnusen ja Bergsonia huumorinteoriaa. Pääpiirteissään Kinnusen mukaan komiikassa on kyse koomiseksi tekemisestä, jolloin useimmiten ihminen on juuri se, joka tekee jonkin asian koomiseksi. Kinnunen katsoo, että koomiseksi tekemisessä pitäisi tarkastella myös vastaanottajan osuutta huumorissa. Vastaanottaja tietenkin on yleensä ihminen. Bergson puolestaan rakentaa oman komiikan tutkimuksensa ihmisen kautta: tapahtuma tai tilanne voi olla koominen, mutta komiikassa on aina tavalla tai toisella mukana ihminen. Tässä luvussa tarkastelen Sundqvistin sanoituksia hahmojen näkökulmasta: miten tarinoiden hahmot synnyttävät koomista itsensä tai tekojensa myötä ja miten heidän kauttaan kappaleiden koominen vaikutelma syntyy vai syntyykö sitä ollenkaan. Tähän mennessä osittain edellä mainittuun on jo jotain ilmennytkin esimerkiksi Teuvon hahmon kautta. Tämän luvun tarkoitus on syventää näkemystä.

Sundqvistin kappaleiden henkilögallerian hahmoja voidaan lähestyä arkisesta näkökulmasta. Aiemmin on osoitettu, että henkilöt ovat murrospisteessä tai käännteessä, jossa he etsivät elämälleen suuntaan tai ulospääsyä. Tämän tunnuspiirteen lisäksi useiden kappaleiden hahmot ovat hyvin tavallisia henkilöitä arkisissa tilanteissa, eräänlaisessa pysähtyneisyyden hetkessä tai jopa menneessä, jolloin he eivät ainoastaan etsi elämälleen ulospääsyä vaan haikailevat saavuttamattomaksi jäänyttä unelmaansa. Unelmat ja niiden toteutumisen haaveilu ovat ihmiselle perin inhimillistä. Bergsonin käsitystä inhimillisestä hajamielisyudesta ja mekaanisesta jäykkyydestä myötäillen voisi kai sanoa, että unelmointi on eräällä tapaa mekaanista jäykkyyttä. Ihminen haluaa ja pyrkii toteuttamaan unelmiaan ja sitä myöten saavuttamaan onnellisuutta osaamatta välttämättä muuttaa toimintansa suuntaa. Tämä kiteytyi jo aiemmin Teuvossa.

”Pohjois-Karjalaan” (1989) tarjoaa köyhän miehen särjetyn unelman, jota kertoja päättää ryhtyä tavoittelemaan uudelleen. Kappaleen aluksi käy ilmi, ettei elämä ole kertojalle aikanaan paljoa ulkoisesti tarjonnut, kun treffeillä on pitänyt käydä ravintolan sijasta nakkikioskilla. Se ei kuitenkaan ole kertojan naista Annelia haitannut. He ovat

yhdessä nauraneet ihmisille, jotka ovat menneet ravintolaan ja oksentaneet pöytään. Ravintolassa käyvät ihmiset näyttäytyvät kappaleessa ylevän rikkaina, mutta heidät alennetaan karnevaalille ominaisilla eritteillä. Annelin raskaus on kuitenkin saanut rahattoman kertojan hämilleen ja ”elämän sivukujille”. Ero Annelin kanssa on aiheuttanut sen, että onni on enää sirpaleina miehen käsissä.

Unelma on särkynyt, mutta kertoja toteaa: ”minä halusin tavata Annelin/ Sillä tiesin sen minua vielä etsivän”. Kappaleen huvittavuus rakentuu kertojan itsepetokselle siitä, että hän pystyisi eron jälkeen tapaamaan Annelin ja että Anneli mahdollisesti haluaisi tavata hänet. Koomista on myös kertojan pelko käsitellä unelmaansa. Aluksi niin kertojaa kuin Anneliakaan eivät haitanneet ulkoisten puitteiden puutteet, mutta silti kertojan elämä on mennyt sijoiltaan varattomuuden myötä. Myöhemmin hän haluaa tavata Annelinsa, vaikka taloudellinen tilanne ei ole muuttunut. Kertoja jopa vaihtaa farkut halvempiin verkkarihousuihin, jotta hän pääsee lähtemään Pohjois-Karjalaan etsimään naistaan. Loppujen lopuksi hän kuitenkin päätyy naisensa etsimisen sijasta toteuttamaan suomalaisen miehen unelmaa eli juomaan kaljaa auringonnousuun asti. Kertoja näyttäytyy koomisena hahmona siten, että hänen elämältään on kadonnut päämäärätietoinen suunta. Hän ei ole oman elämänsä herra. Hänen unelmanaan on Anneli, jota hän kaippaa, mutta tavoitellessaan tuota unelmaansa hän tyytyy tekounelmaan – kaljan juomiseen – varsinaisen unelman korvikkeeseen. Kayserin groteskikäsitystä mukailen mies kokee eräänlaista elämänpelkoa.

Sundqvistin kappaleiden henkilöille unelman tavoittelu on koomisen vaikeaa, jopa ylitsempääsemättömän mahdotonta, mikä vastustamattomasti aiheuttaa huvitusta. Vakava tehdään koomiseksi kappaleessa ”Ei se tyttö tule takaisin” (1980). 15-vuotiaan pojan seksuaalisuus herää, kun enkelimäinen tyttö saa hänet sekaisin. Poika ja tyttö sopivat treffit, mutta inhimillinen epävarmuus iskee poikaan, joka ei uskaltanut treffeille unelmiensa naisen kanssa ilman humalan rohkaisua. Treffit saavuttavat kliimaksinsa suutelun alkaessa, mutta groteskille ominainen käänne iskee: ”suudellessa kai sun suuhun oksensin, sin, sin, sin, sin/ Ja et sä koskaan tullut takaisin.” Vakavan tilanteen koomisuus on selvä, kun treffit lopullista viimeistelyä vailla päättyvät odottamattomaan ja inhorealistiseen oksennukseen.

Suu kytkee tarinan karnevaaliin ja koomiseen: suun liioittelu on koomisen hahmon ulkoisen esittämisen tärkein perinteinen keino. Auki avattu suu edustaa keskeistä groteskin kuvastoa liittyen ruumiin topografiseen alapuoleen: suu on avonainen portti, joka johtaa alas ruumiin manalaan. Auki olevaan suuhun liittyy nielemisen ambivalentti kuva, jossa yhdistyvät kuolema ja tuhoutuminen sekä joukko juhlinnan kuvia. (Bahtin 2002, 288.) Tytön avonainen tai aukeava suu näyttäytyy unelman toteuttavana nautintona tarjoten pojalle eroottisen fantasian käytävän ruumiin alaosiin. Ammottava suu pelästyttääkin pojan unelman nielevänä porttina, ruumiin manalana, jossa yhdistyvät kuolema ja tuhoutuminen. Eräänlainen tuhoutuminen pojalle tuleekin: ”en mä kouluun enää tullu, tullu”. Unelma oli saavutettavissa, mutta hetkessä se katosi.

Tuttu aforismi ”yhden onni ei ole aina toisen onni” käy ilmi kappaleessa ”Onnelliset” (1981). Vastakohtaisuuden kautta kuuntelija tutustuu onnelliseen mieheen, jonka unelma on toteutunut aiheuttaen samalla naisen onnellisuuden tuhoutumisen. Kertoja sanoo vaimolleen, ettei tämän tarvitse olla onneton, koska hän on hankkinut ”tuvan täydeltä elektroniikkaa”. Täten hän jatkaa sanoen vaimolleen: ”kerää kynttilät pois/ Emme tarvitse nyt romantiikkaa”. Kertoja luettelee pitkän listan teknisiä laitteita, joita hän on hankkinut. Hänen unelmansa on toteutunut:

*Ei, en ole onneton
nyt kun tiedän mitä onni on
Se on sitä kun töistä tullessaan
voi vaikka tunnelmoida kahden kesken*

Unelman myötä pariskunnan elämä on murrospisteessä. Kertojan unelma on toteutunut tuhoten samalla vaimonsa unelman. Kappaleen koomisuus rakentuu miehen itsepetokseen: hän myöntää, ettei romantiikkaa enää tarvita, sillä nyt hän tietää onnen olevan, kun ”voi vaikka tunnelmoida kahden”. Miehelle onnea ei ole vaimo tai hänen kanssaan kahdenolo vaan elektroniikan tarjoamat mukavuudet. Hän uskoo oman elektroniikkaunelmansa edustavan molempien onnea, vaikka vaimolle taas kynttiläromantiikka on onnea ja unelmaa.

Monilla Sundqvistin henkilöhahmoilla unelma on menneisyyttä tai vain todeksi kuviteltua haavetta. ”Rin-Tin-Tin” (1988) paljastaa kaksoisvalotuksen filosofian kautta

miehen elävän menneisyyden unelmassaan, joka on vain hataraa mielikuvan haavetta tai pahetta:

Jos etsit kadonnutta aikaa jotain josta jouduit luopumaan

Liian usein huomaat ei se totta ollutkaan (...)

Ja minä olen miettinyt jo kauan jotain josta sulle kertoisin (...)

Olen hävittänyt kaiken joka sinusta mua muistuttaa

Ajallinen etäisyys ja menneen nostalgia kultraavat menneet, sillä kertoja kokee joutuneensa aikoinaan luopumaan hyvästä ajasta, joka hädän tuskin oli edes totta. Kuuntelija saa menneestä ajasta positiivisen vaikutelman ja käsityksen, että kertojan kannalta tuosta ajasta luopuminen oli ikävää. Pian mennyt aika saakin negatiivisen sävyn, kun kertoja tunnustaa hävittäneensä kaiken naisesta muistuttavan ja lähes unohtaneen tämän sekä joutuneensa (ei siis täysin omasta tahdostaan tai halustaan) monta vuotta sitten naimisiin.

Loppujen lopuksi menneistä ajoista kertoja muistaa ainoastaan naisen villakoira Rin-Tin-Tinin, joka oli ”typerä piski joka murisi mulle”. Monimielisellä assosioinnilla villakoira voidaan mieltää pelkäksi pölykasaksi, villakarvaiseksi koiraksi tai seksuaaliseksi symboliikaksi naisen alapäästä. Kun kertoja sanoo ”mä vain häntääni heilutin”, viittaa hännän heilutus kuvainnollisesti miehen seksuaaliseen halukkuuteen. Torikielen tyypillinen kaksijakoisuus tulee esiin naisen ruumiillisuudessa, kun tämän alapää toimii nautintona, mutta samanaikaisesti eräänlaisena miehen kirouksena: mies muka haluaa jutella ja sanoa monia asioita naiselle, mutta ”sanat joita ei kai ollutkaan/ sanat jotka pettävät kun niitä tarvitaan” kiteyttää sen, että kaipuu kohdistuu lopulta lihalliseen haaveeseen, joka ei ole päästänyt otteestaan irti. Kappaleen koomisuus rakentuu sanatasolla, mutta taustalla on kuitenkin vakavan komponentti menneisyyden otteesta.

Vakava haikean kaipuu menneeseen toteutuu monissa Sundqvistin kappaleissa. Esikoissingle ”Mitä kuuluu, Marja-Leena?” esittelee yksinäisen kertojan, joka humalassa soittaa monen vuoden jälkeen kouluaikaiselle ihastukselleen. Kertojan haaveet eivät ole nykyajassa toteutuneet, vaan yksinäisyys ja alkoholi ovat täyttäneet surkean elämän. Unelma on jäänyt menneeseen, kun kertoja ei ole aikoinaan uskaltanut

tunnustaa rakkauttaan naiselle. Unelma jää puhelinoiton jälkeenkin toteutumatta, kun Marja-Leena sulkee puhelimen. ”Luokkakokous”-kappaleen (1989) aluksi kertoja kysyy ”tavattiinko aivan suotta/ Täällä lähes kolkytuotta myöhemmin”, mutta kaipuu lukioajan tapahtumiin ja erääseen kauniiseen Ullaan palaa mieliin. ”Itke en” (1980) puolestaan esittelee yksin jääneen kertojan, joka tahtoi itkeä hänet jättäneen naisen perään. Kun nainen lähti, ”kaikki muuttui/ Ja jotain puuttui josta haaveilen/ Nyt kun yksin kuljen/ (...) sua kaipaen vieläkin”. Ajallinen etäisyys on havaittavissa, ja kertojan kaipuu kohdistuu menneeseen ja menetettyyn aikaan, jossa unelma yhä elää. Edellä mainittujen kaltainen kaava toistuu lukuisissa Sundqvistin sanoituksissa.

Sundqvistin lyriikoiden henkilöiden keskiössä ovat arkiset joko saavuttamattomat tai menetetyt unelmat, jotka ovat todellisuutta vahvempia. Edellisten kappaleiden tapaan henkilöiden nykyisyys rakentuu unelman pohjalta ”Elisendassa” (1998), jossa kertoja muistelee hänen sydämensä rikkonutta naista, joka pitkän ajan jälkeenkin kuultaa kauniina nykyhetkessä:

Elisenda oli vieläkin kaunis (...)
Ja sen tuoksun jota himoitsit ennen
Tuntea voit taas lähelläsi

Lähes saavutettu unelma pilataan groteskilla tavalla, kun Elisenda paljastuu kuolleeksi. Kertoja on ”luistanut” naisen arkun kantamisesta ja ”suistanut” samalla oman elämänsä raiteiltaan. Naisen kuolemasta huolimatta kertoja lähettää tälle yhä uudelleen kirjeitä, jotka palautuvat lähettäjälle. Hän ei suostu uskomaan, että nainen on poistunut lopullisesti. Sanat huomauttavatkin: ”ketä pettäisit jos et itseäsi”. Saavuttamaton unelma elää miehen mielessä. Se, että mies jättää menemättä kantamaan arkkua, saattaa herättää moraalisuuden tuomion, mutta silti empaattisuus näkyy tarinan taustalla. Kaikki eivät vain pysty irrottautumaan rakkaastaan, jonka kanssa yhdessä ovat viettäneet pitkän elämän, tämän kuolemankaan jälkeen. Voimmeko heitä siitä syyttää tai siitä, ettei mies tule saattamaan rakastaan haudan lepoon? Joskus on helpompi elää kuvitelmissa kuin myöntää todellisuus.

Luvun tarkastelu osoittaa lyriikoiden henkilöiden olevan erilaisissa tilanteissa, jotka voidaan mieltää sellaisiksi, mitä Bergson kutsuu *terveen järjen hairahdukseksi*.

Bergsonin mukaan terveen järjen hairahduksessa kyse on kuvitelmasta, että asiat voidaan muotoilla omien ajatusten mukaisiksi sen sijaan, että ajatukset muotoutuisivat asioiden mukaisiksi. Toisin sanoen nähdään, mitä ajatellaan, eikä ajatella sitä, mitä nähdään. Terveen järjen hairahdus muistuttaa pakkomiellettä tai hulluutta, mitkä ovat sairauksia eivätkä aiheuta siksi naurua vaan sääliä. (Bergson 2000, 130–131)

Terveen järjen hairahduksen tapaan kappaleiden hahmojen unelmat ja todellisuus sekoittuvat, kuten Teuvon tarinassa tai Elisendassa. Molemmissa kappaleissa kertojat eivät näe todellisuutta ajatuksiltaan, vaan heille todellisuus muovautuu ajatusten mukaan. Unelma on vakavaa todellisuutta ja todellisuus koomiselta vaikuttavaa piinaa, josta hahmot eivät pysty irtaantumaan saati välttämättä edes näkemään sitä. Teuvo ei näe sitä, ettei hänen rallikuninkuutensa tueksi ole muuta katetta kuin unelma hänen päässään. ”Elisendassa” kertoja ei suostu myöntämään naisen kuolemaa, vaikka kertojan naiselle lähettämät kirjeet palautuvat aina takaisin. Hahmot ovat tragikoomisia ja sääliä herättäviä tilanteissa, joissa pieni asia on muuttunut koomisen ylitsepääsemättömäksi ja eräällä tavalla jopa järjenvastaiseksi.

Koomista ja huumoria tarkastellessaan Kinnunen puhuu metaforisesta naurusta, jonka yhteys koomiseen ja huumoriin on välttämätön. Samalla myös ilo on mukana tavalla tai toisella. Fyysinen nauru on kuultavaa ja kuultava reaktio huvittavaan, mutta metaforisella naurulla tarkoitetaan kertojan ja kirjailijan naurua, joka hyväksyy komiikan ja on ymmärtänyt sen. Yhtä lailla elävässä elämässä esiintyy metaforista naurua, joka voi olla erilaista, kuten puolustautuvaa, rankaisevaa, torjuvaa, palkitsevaa jne. Kinnunen kiteyttää, että tekijän roolin kohdalla metaforinen nauru merkitsee sitä, että kirjailija, kertoja, maalari tai veistäjä näkee maailmansa koomisena ja nauttii siitä, osoittelee meille komiikkaa ja osallistuu itse peliin. Kinnusen mukaan metaforista naurua nauraa henkilö, joka saa kuulijat nauramaan ja tarkoitti sitä. (Kinnunen 1994, 42, 44.)

Bergson (2000, 20) katsoo, että naurun luonne on aina rankaisevaa, kun se kohdistuu kehon, mielen tai luonteen jäykkyyteen. Sundqvistin lyriikoiden hahmoista lähes kaikki ovat jotakin näistä, mutta onko kappaleiden nauru rankaisevaa? Kinnusen metaforinen nauru on terminä käyttökelpoinen tähän, mutta itse käytän käsitettä siten, että se on yleiseksi luonnehtimamme ”kuuluvan” naurun taakse kätkeytyvä sisämerkitys, joka on

kontekstin myötä tulkittavissa. Nauru ei siis välttämättä ole vain neutraalia naurua, vaan sen takana on sävy, millä tavoin nauraja nauraa. Näin on perusteltavissa kytkös pelkkään metaforaan: metaforinen nauru on kielikuva konkreettisesta ja fyysisestä naurusta. Selkein esimerkki lienee ivallinen ja vahingoniloinen nauru: kun joku epäonnistuu jossakin tekemisessään, muut saattavat fyysisesti nauraa hänelle. Samalla tuon heidän fyysisen naurunsa taakse kätkeytyy metaforisena nauruna ivallisuus ja vahingoniloisuus.

Millaista on Sundqvistin metaforinen nauru? Lyriikoiden keskiössä ovat tavalliset ihmiset, joilla on unelmaan kohdistuva heikkous tai unelma itsessään on se heikkous. Useimmiten inhimillinen unelma on menetetty, kadotettu tai jostakin syystä se on jäänyt saavuttamattomaksi, mikä on ajanut henkilöt suistumaan tieltään. Unelmia on monia: joillekin se on saamatta jäänyt asuntolaina, joka suistaa perheen kuolemaan kappaleessa ”Pimeä tie, mukavaa matkaa”, toisilla se on teuvojen tapaan lapsellinen autokaahausunelma ilman taitojen tuomaa katetta. Monilla unelmaheikkous kohdistuu menetettyyn rakkauteen, joka muistojen kautta tuntuu kadottamattomalta, kuten ”Rin-Tin-Tinissä” ja ”Elisendassa”. Tarinoiden hahmot ovat luonteeltaan, mieleltään tai keholtaan jäykkiä, naiivin ymmärtämättömiä. Kuuntelija on koomista selittävän ylemmyysteorian tavoin hahmoja ylempänä välinpitämättömässä roolissa, jolloin nauru on mahdollista ja se rankaisee tarinan hahmoja.

Sundqvistin henkilöt ovat tragikoomisia hahmoja, joissa tämän tutkielman pohjalta voidaan todeta korostuvan muun muassa lapsellisuus, tyhmyys, koomisuus, epäonnisuus ja heikkous. Kappaleessa ”Laura Jenna Ellinoora Alexandra Camilla Jurvanen” vanhemmat ovat naiiveja kuvitellessaan nimien avaavan taivaan lapselleen. Teuvtarinassa koomisuus ja tyhmyys päättyvät traagisuuteen. Epäonnisuus ja vastoinkäymiset eivät ole vähemmistö ja poikkeus, vaan Sundqvistin henkilöillä ne ovat pikemminkin sääntö: elämä ei ole helppoa arkielämän tilanteissa. Vaikka tilanteet hahmoineen ovat koomisia, taustalla on vakavuus. Henkilöt ovat oikeasti hukassa ja vakavassa tilanteessa elämässään, joka ei ole mennyt niin kuin on suunnitellut. Monille elämä ei itsessään ole helppoa, mutta sellaista pitäisi silti osata elää.

Tekstien taustalta kuultavat ymmärrys hahmoja kohtaan sekä Bergsonin terveen järjen hairahduksen tavoin sääli ja empaattisuus. Teksteissä ei huudeta syyllisiä esiin eikä

tuomita, vaikka tilanteet aiheuttavat traagisesti kuolemia. Teuvo-kappaleessa jopa tekstien me-muotoisuus kannustaa kuuntelijaa samaistumaan Teuvon hahmoon. Vaikka nauru on Bergsonin (2000, 20) mukaan aina rankaisevaa, Sundqvistin lyriikoissa näin ei ole. Ihminen on heikkouksineen ja vikoineen epätäydellinen. Se täytyy vain hyväksyä ja ymmärtää, että kaikki ihmiset ovat erilaisia ja kaikista löytyy jotain vikaa. Vikana saattaa olla jo pelkästään se, että henkilö kantaa päässään lapsellisia unelmia. Vaikka ihmiselon juhlassakin, kuten joulussa, kaikki näyttäisi ulospäin täydelliseltä, aina jostain se täydellisyyden taustalla oleva reikäinen tai rispaantunut arki kuitenkin pilkottaa. Kaikki eivät halua viettää joulua traditionaalisesti, vaan joillekin se saattaa olla tavallinen arkinen päivä muiden joukossa, kuten ”Joulukertomus” paljastaa. Lyriikat pohjautuvat arkisille unelmille ja vielä arkisimmille elämän perusasioille.

Bergson toteaa, että kaikki elämässä oleva vakava johtuu ihmisen vapaudesta. Tällaisia ovat esimerkiksi tunteet, intohimot, teot, joita on harkittu, ratkaistu ja toteutettu. Nämä kaikki ovat asioita, jotka ovat ihmisestä lähtöisin ja ihmisen omaa, mikä antaa elämälle yleensä vakavan mutta joskus jopa dramaattisen sävyn. Mielikuvituksen avulla nämä kaikki voidaan kuitenkin tehdä koomiseksi. (Bergson 2000, 59.) Tästä on pitkälti kyse Sundqvistin lyriikoissa. Hahmot vaikuttavat vapailta ja ovat neutraaleja eivätkä koomisia, mutta heillä jokaisella on unelmansa, joka on vakava ja lopulta liian kahlitseva. Kinnusen koomiseksi tekemisen tavoin tavoitellessaan tuota vakavaa unelmaansa hahmot tekevät vapautensa myötä teon, joka saattaa heidät koomiseen tai tragikoomiseen valoon. Esimerkiksi Teuvon koomisuus ja tragikoomisuus paljastuvat vasta hänen kaahailujensa myötä, mutta taustalla on hänen vakava unelmansa, joka on niin kahlitseva heikkous, että Teuvon elämä saa vakavan sävyn lisäksi dramaattisen päätöksen.

Unelman tavoittelu on vakavaa ja inhimillistä. Samalla lyriikoiden henkilöihin kohdistetaan empaattisuutta. Kautta linjan Sundqvistilla kulkee ihmisen epätäydellisen osan ymmärtäminen ja sitä myöten epätäydellisen ihmisen hyväksyminen. Hahmon heikkouksia ja unelmia ei moitita, vaan epätäydellisilläkin ihmisillä on oikeus unelmiin, joista lyriikoissa kerrotaan ihmiselämän kokoinen tarina. Yhden unelmointi kohdistuu muotifarkkuihin, toisen kodin elektroniikkaan, kolmannen johonkin muuhun. Hahmojen taustalla oleva unelma on samanlaista normaalia arkea kuin meistä itse kunkin elämä.

6 LOPUKSI

Työni tarkoituksena oli tarkastella Leevi & the Leavings -yhtyeen solistin Gösta Sundqvistin sanoituksissa esiintyvää huumoria. Lyriikoita analysoimalla pyrin selvittämään, millä keinoin kappaleissa huumori rakentuu. Tutkielmani peruslähtökohtana oli yleensäkin oletukseni ja väitteeni siitä, että Sundqvistin sanoitukset sisältävät huumoria ja komiikkaa sekä niistä on löydettävissä piirteitä muista huumorintutkimuksen lajeista, kuten groteskista, ironiasta ja parodiasta. Analyysieni yhteydessä kävin paikoin keskustelua Toni Lahtisen artikkelin kanssa, jossa hän tulkitsee Sundqvistin sanoituksia pitkälti pelkän karnevalistisen groteskin pohjalta. Lahtisen artikkeli tarjosi tutkielmalleni näkemyksiä ja mahdollisuuden keskusteluun, mutta samalla työni pyrki tuomaan yleisen huumorinteorian kannalta kattavamman katsauksen Sundqvistin tuotantoon.

Kuten tämän työn johdannossa totesin, ennen lyriikoiden analysoimista teoreettisen viitekehyksen määrittelemisen loi omat haasteensa muutamalla tavallakin. Luku 2 oli pitkälti teoreettinen luku, jolla tarjosin katsauksen huumorin, koomisen ja komiikan kenttään, mutta samalla osoitin esimerkeillä tutkimuskohteistani teorian relevanssin tutkielmalleni. Luku osoitti, että komiikan kenttä on monimuotoinen eikä yksiselitteisesti määriteltävissä. Yhtenä tutkimustuloksena komiikan osalta on eräänlainen kentän määrittelemättömyyden problematiikka: komiikkaa, koomista ja huumoria on niin monenlaista ja erilaisissa muodoissa, että niille on vaikeaa ellei jopa mahdotonta antaa kaiken kattavaa, definiittistä määritelmää, jota ei voitaisi kyseenalaistaa jossakin tilanteessa. Osaltaan kentän määrittelemättömyyttä tai vastaavasti kentän määritteleväisyyden vaikeutta selittää havaintoni siitä, että huumoriin liittyvää tutkimusta on vähänlaisesti. Ei siis olekaan ihme, että Aarne Kinnusen vuonna 1994 julkaisema *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys* on yhä hyvä ja kattava perusteos huumorintutkimukseen ja sen nimi mitä osuvin, sillä tämänkin tutkimuksen teorialuvun puitteissa edellä mainittu kysymys jäi keskeneräiseksi.

Luvussa 3 huomioni keskittyi Sundqvistin sanoituksiin, joissa seksuaalisuus ja seksi ovat voimakkaasti esillä. Seksiaiheisissa kappaleissa iskelmien parodia on ilmeistä, kun

lihalliset ilot lausutaan ilman peittelyä härskisti ääneen käyttäen viittauksia ja suoria ilmauksia ihmisen intiimipaikkoihin. Groteskilla tavalla miehestä käytetään eläinmäisiä alentavia nimityksiä, kuten sonni ja porsas, mutta silti kappaleista ei välity pelkästään mieshahmojen alentaminen vaan sanat kuvaavat miehen eläimellistä seksuaalisuutta arkipäivän henkeen. Voimakkaasti seksin värittämissä kappaleissa groteski ei ilmene niinkään solvaamisena ja pilkkaamisena vaan tabuaiheiden peittelemättömyytenä. Kaikkien tietämät tabut paljastetaan groteskisti, jolloin kuuntelija pysäytetään yllättävästi.

Sundqvistin seksikappaleissa huumori on eräällä tavalla puhtaimmillaan, monipuolisimmillaan ja iloisimmillaan. Sundqvist kertoo seksiin liittyvät tosiasiat sellaisina, mitä ne ovat. Arkojen asioiden ääneen sanominen huvittaa. Kappaleiden hahmot ovat lihallisten tarpeidensa kera arkisia, mikä mahdollistaa kuuntelijan samaistumisen heihin ja myötäelämisen heidän kanssaan. Seksi saattaa paikoin jopa liiaksikin ohjata hahmojen toimintaa: lihallinen ilo menee järjen edelle esimerkiksi kappaleessa ”Lähtölaskenta pieneen sydämeen”. Joillekin seksi voi olla tavallinen työ siinä missä jokin muu, mutta prostituoiden työ on usein vaiettu ja arka aihe. Kaikesta huolimatta näiden kappaleiden huumori ja nauru on iloista leikkiä. Seksi vie ja ohjaa, mutta onhan se luonnollinen osa ja eräänlainen ihmisen ”kuljettaja” elämän arjessakin.

Luvussa 4 tarkastelin aluksi yksityiskohtaisesti ”Teuvo, maanteiden kuningasta” ja Teuvo-hahmoa. Tämän jälkeen kiinnitin huomiota laajemmin Sundqvistin tuotannossa esiintyviin tuttavallisiin nimiin ja liikanimiin. Luku oli eräänlainen käännekohta – tai tutkimuskohteiden hengessä paremminkin murroskohta – Sundqvistin henkilögallerian tarkastelussa, joka viitoitti eteenpäin kappaleiden huumorin analysoimista ja luonnehtimista hahmojen näkökulmasta työn loppuun asti. Tuttavallisesti etunimien tai liikanimien mukaan nimetyt kappaleet kohdistuvat nimihahmoon, joista lyriikat kertovat lähes elämänkokoisia tarinoita, mutta millaisia nämä tarinat ovat luonteeltaan?

”Laura Jenna Ellinoora Alexandra Camilla Jurvanen” -kappale ironian keinoin toteaa, ettei taivas aukene nimillä pikkulapsellekaan. Pelkät nimet eivät suojaa pikkutyttöä mahdolliselta häpeältä, kun vanhemmalla iällä käy ilmi äidin vieraisissa käyminen ja että oikea isä saattaakin olla ”alakerran Rami”. Todellisuus ei ole aina kaunista ja reilua.

Teuvoakaan ei suojaa liikanimi ”maanteiden kuningas”, kun muuta katetta ei ole hurjastelulle.

Mitä pidemmälle Sundqvistin henkilögalleriassa etenin, sitä synkeämmäksi hahmot ja heidän tarinansa kävivät aina mielenvikaisiin, hulluihin ja itsemurhia hautoviin naisiin. Seksistisissä kappaleissa ollut iloitteleva huumori alkoi muuntua kaysermaisen groteskin vieraudeksi ja pelottavuudeksi, jolloin huumorin elementit vastaavasti alkoivat vähentyä. Esimerkiksi Teuvon hahmossa esiintyvät muun muassa tyhmyys ja itsepäisyys, kun hän toistaa terveydelleen epäedullista kaahausleikkiä. Teuvon hahmo on tässä mielessä koominen ja herättää huvitusta, mutta samaan aikaan taustalla on kuitenkin traaginen leikki ja sen päätös, joka vielä selvemmin tapahtuu kappaleissa ”Amalia”, ”Älä itke, Baby Jane” ja ”Miranda”. Teuvon hahmoa ei selvästikään voi luonnehtia vain koomiseksi. Hän on tragikoominen, kuten monet muutkin Sundqvistin henkilöahmot. Amalian, Baby Janen ja Mirandan tarinoista koomista saakin jo etsiä, sillä heissä pääällimmäisenä elementtinä kuvastuu vain traagisuus.

Teuvon tarinan yhteydessä esitin Lahtisen muotoileman kysymyksen: käännetäänkö tragedia komediaksi vai komedia tragediaksi. Traagisten hahmojen motivoimana ryhdyin luvussa 5 tarkastelemaan tätä kysymystä. Samalla osittain kyseenalaistui tutkielmani lähtökohta siitä, että Sundqvistin kappaleet ovat humoristisia. Luvussa 3 seksistiset kappaleet toivat toki esiin lyriikoissa esiintyvää huumoria, mutta huumorin sijaan sanoituksissa vakavan komponentti vahvistui ja tuli yhä näkyvämmäksi, mitä pidemmälle työni eteni. Tähän kiinnitin yksityiskohtaisesti huomiota luvussa 5, kun ryhdyin tarkastelemaan vakavan ja koomisen suhdetta.

Luvussa 5 tarkastelin kappaletta ”Tuhkimo Titanicin kannella”, joka toi esiin intertekstuaalisuutta Tuhkimo-tarinaa sekä groteskin tyylin vastakohtaisuuksien kautta. Maagisesta kuvastosta huolimatta tarina kertoo kuitenkin parisuhteen solmuista vakavan tarinan, jossa kuvainnollisesti ollaan törmäyskursilla ja katsotaan, hukutaanko vai pysytäänkö pinnalla. Kun parisuhteen valtaa liiaksi vakava ja elämästä katoaa onni, katkeruus jää helposti pääällimmäiseksi. ”Itkisitkö onnesta?” esittääkin vakavan katkerasti, kuinka elämässä onnenantimet jaetaan epätasapuolisesti ja kun käteensä saa huonot antimet, silloin ei ole hyvä olla ja jotain pitäisi tehdä.

Vakava viritetään äärimmilleen kappaleissa ”Elina, mitä mä teen?” ja ”Pimeä tie, mukavaa matkaa”. Ensiksi mainitussa traagisuuksien summa synkentää pariskunnan maailman: rahapula, naisen raskaus ja varattomuus ylipäättään elämiseen ovat vakavia mietinnän paikkoja. Kun vielä naiskumppani kuolee, joutuu kertoja tosissaan ihmettelemään, mitä pitäisi tehdä. ”Pimeä tie, mukavaa matkaa” tarjoaa traagisen pelastuskeinon pois pimeydestä. Asuntolainan lannistamana perheensä ajaa itsensä, naisensa ja heidän kaksi lastaan kuolemaan. Elämän vaikeus ja eräänlainen epäinhimillinen voima pakottavat perheensä epätoivoiseen tekoon. Elämä näyttytyy helvettinä ja kuolema pelastuksena ahdistuksesta.

Sundqvistin tuotannolle voisi parhaiten esittää kysymyksen: käännetäänkö koominen traagiseksi vai traaginen koomiseksi? Synkeiden kappaleiden kohdalla vaikuttaa siltä, ettei mitään edes käännetä vaan on olemassa vain traaginen maailma. Useimmissa kappaleissa kuitenkin toteutuu tasapainoinen koomisen leikki vakavalla. Luvussa 5 käsittelemissäni joulukappaleissa esiintyy ironiaa ja groteskia, jotka kohdistuvat ihmisten tapoihin viettää joulua. Joulukuukauden juhlaa, jota jotkut groteskillä ja epäpyhällä tavalla juhlistavat alkoholilla. Joillakin juhlinta menee yli, ja he saavat moraalisen tuomion, kuten arkielämässäänkin.

Tutkielmani keskeisin tulos on se, että kautta linjan Sundqvistin lyriikoiden hahmot ovat tavallisia, arkielämän kaltaisia, inhimillisiä ihmisiä, joilla on unelma. Jokaisilla hahmoilla on unelmansa, jota he tavoittelevat tai pyrkivät toteuttamaan. Sehän on vain inhimillistä, että ihmisillä on unelmia, vaikka ne sitten saattaisivatkin olla naurettavia. Jollakulla unelmointi kohdistuu muotivaatteisiin tai kodin elektroniikkaa, toisella taas autolla hurjasteluun tai nautinnolliseen seksiin. Hahmoista osalla unelma saattaa olla aikoinaan menetetty, josta he yhä epätoivoisesti pitävät kiinni. Toiset taas eivät osaa tilaisuuden tullen tarttua unelmaansa kiinni vaan pilaavat hetken jollakin teolla, kuten koomisesti oksentamalla suudellessaan. Joillakin unelmana on vain päästä pois piinaavasta oravanpyörästä, vaikka sen unelman toteutuminen tapahtuisi traagisella tavalla. Aina elämä ei ole helppoa, joskus se on traagistakin, mutta elämää on vain osattava elää.

Lyriikoiden hahmot eivät ole valmiiksi koomisia vaan neutraaleja, mutta jokin heidän tekonsa koomiseksi tekemisen tavoin asettaa heidät koomiseen valoon. Hahmojen

taustalla oleva unelma on vakava, mutta huumorin keinoin vakavuutta väritetään, toisin sanoen koominen leikkii vakavalla. Tarinoiden hahmot ovat inhimillisen epätäydellisiä ja elämänläheisiä arkipäiväisine tilanteineen, mikä mahdollistaa kuuntelijan myötämielisen ja empaattisen suhtautumisen heihin. Kautta linjan Sundqvistilla kulkee näin epätäydellisen ja inhimillisen ihmisen ja tämän unelmien ymmärtäminen lämpimällä huumorilla.

Sekä Sundqvistien tekstien että tutkimukseni pohjalta ei ole ollenkaan huono ajatus tarjota Sundqvistin kappaleiden kirjalliseksi lajimääreeksi humoreskia. Käsitteen alkuperästä ei ole varmaa tietoa, mutta humoreski voidaan ymmärtää lyhyeksi humoristiseksi ja ymmärtäväksi kertomukseksi ihmisistä ja tapahtumista. Sundqvistin terävä iwan piikki kohdistuu teennäisen täydellisyyden rikkomiseen, mutta lämpimällä huumorilla hän ymmärtää epätäydellistä ihmistä vikoineen.

LÄHTEET:

AHO, MARKO 2003: *Iskelmäkuninkaan tuho. Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. Helsinki: SKS.

AUERBACH, ERICH 2000/1949: *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.

BAHTIN, MIHAIL 2002/1965: *Francois Rabelais - Keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine. Helsinki: Like

BERGSON, HENRI 2000/1900: *Nauru. Tutkimus komiikan merkityksestä*. Helsinki: Loki-Kirjat.

BRUUN & CO. 1998: *Jee Jee Jee. Suomalaisen rockin historia*. Helsinki: WSOY.

BUCKLEY, F. H. 2003: *The Morality of Laughter*. Michigan: The University of Michigan Press.

HARPHAM, GEOFFREY GALT 1982: *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

HAAKANA, MARKKU 2001: ”Lääkäri, potilas ja nauru”. Teoksessa *Keskustelu lääkärin vastaanotolla*. Toim. Marja-Leena Sorjonen, Anssi Peräkylä, Kari Eskola. Tampere: Vastapaino.

HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

HUTCHEON, LINDA 1994: *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.

JALKANEN, PEKKA - KURKELA VESA 2003: *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.

- KALLIOPUSKA, MIRJA 1983: *Empatia - tie ihmisyyteen*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- KARVINEN, VESA 2008: *Naurun ABC*. Jyväskylä: Leikkimielikustannus.
- KAYSER, WOLFGANG 1963/1957: *The Grotesque in Art and Literature*. Originally published under the title *Das Groteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Bloomington: Indiana University Press.
- KETVEL, ROO 1989: *Sanoista, tai järjestettyjä huomioita rockista joka on kesken eli runoudesta joka on*. Helsinki: Zappa.
- KINNUNEN, AARNE 1994: *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*. Helsinki: WSOY.
- LAHTINEN, TONI 2006: ”Sika joka osasi lentää. Karnevalistinen groteski Gösta Sundqvistin sanoituksissa”. Teoksessa *Ääniä äänien takaa – Tulkintoja rock-lyriikasta*. Toim. Toni Lahtinen, Markku Lehtimäki. Tampere: Tampere University Press.
- LUOTO, SANTTU 2004: *Raparperitaivas*. Helsinki: Johnny Kniga Kustannus.
- MÄKELÄ, LEENA 1999: ”Groteskin ja subliimin vuoropuhelu Timo K. Mukan *Kyyhkyssä ja unikossa*”. Teoksessa *Subliimi, groteski, ironia*. Toim. Outi Alanko ja Kuisma Kohonen. Helsinki: SKS.
- NUMMI, JYRKI 1985: ”Parodian poetiikka”. Teoksessa *Kirjallisuuden tutkijain Seuran vuosikirja 38*. Toim. Anna Makkonen. Helsinki: SKS.
- PARTANEN, JUHA 2006: *Cyrano ja hullu koira. Nuoruusvuosia Leevi and the Leavingsin Gösta Sundqvistin kanssa*. Espoo: Mediasvo. (Porvoo: WS Bookwell)
- RIIKONEN, H. K. 1999: ”Groteskin käsitteestä Erich Auerbachilla”. Teoksessa *Subliimi, groteski, ironia*. Toim. Outi Alanko ja Kuisma Kohonen. Helsinki: SKS.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1999: *Kertomuksen poetiikka*. Helsinki: SKS.

SEUTU, KATJA 2009: *Olla elävän sanat. Roolirunon laji Maila Pylkkösen teoksessa* Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa. Helsinki: SKS.

WILLMAN, JUSSI 2007: ”Makkaroiden evankeliumi. Renessanssin karnevaalista ja karnevalistisesta satiirista”. Teoksessa *Satiiri – Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Toim. Sari Kivistö. Helsinki: Helsinki University Press.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET:

Kielitoimiston sanakirja. Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja 132. Helsinki: Kotimaisten kielten tutkimuskeskus ja Kielikone Oy, 2004. Internet-versio MOT Kielitoimiston sanakirja 2.0. <http://helios.uta.fi:2068/mot/uta/netmot.exe>. Käytetty 26.2.2010.

TUTKIMUSKOHTEET:

Leevi & the Leavings 1980: *Suuteleminen kielletty*. Love Kustannus, Johanna Kustannus.

Leevi & the Leavings 1981: *Mies joka toi rock 'n' rollin Suomeen*. Love Kustannus, Johanna Kustannus.

Leevi & the Leavings 1982: *Kadonnut laakso*. Johanna/P. Karhu Oy, Polarvox Oy.

Leevi & the Leavings 1985: *Raha ja rakkaus*. Love Kustannus, Pyramid Musiikki.

Leevi & the Leavings 1986: *Perjantai 14. päivä*. Love Kustannus, Pyramid Musiikki.

Leevi & the Leavings 1988: *Häntä koipien välissä*. Love Kustannus, Pyramid Musiikki.

Leevi & the Leavings 1989 *Musiikkiluokka*. Love Kustannus, Pyramid Musiikki.

Leevi & the Leavings 1990: *Varasteleva joulupukki*. Love Kustannus, Johanna Kustannus.

Leevi & the Leavings 1991: *Raparperitaivas*. Love Kustannus, Johanna Kustannus.

Leevi & the Leavings 1993: *Turkmenialainen tyttöystävä*. Love kustannus, Johanna Kustannus.

Leevi & the Leavings 1995: *Rakkauden planeetta*. Love Kustannus.

Leevi & the Leavings 1996: *Käärmenäyttely*. Love Kustannus Oy, Johanna Kustannus.
Leevi & the Leavings 1998: *Kerran elämässä*. Love Kustannus Oy, Johanna Kustannus.
Leevi & the Leavings 2000: *Bulebule*. Love Kustannus Oy, Johanna Kustannus.
Leevi & the Leavings 2001: *Stereogramofoni*. (Kokoelma singlejulkaisuista) Love Kustannus.
Leevi & the Leavings 2002: *Onnen avaimet*. Love Kustannus, Johanna Kustannus.
Leevi & the Leavings 2003: *Hopeahääpäivä*. Love Kustannus, Johanna Kustannus.

LIITTEET:

LIITE 1:

Teuvo, maanteiden kuningas:

Kotikaupungin katu oli hiekkainen tie
Siinä Anglia katolleen kääntyi
Vielä vinossa liikennemerkkikin lie
Joka ohjausvirheestä vääntyi
Etupenkiltä lasin läpi lennettyäni
Olin pyörinyt piennarta pitkin
Ojan pohjalla hampaita sylkiessäni
Minä oksensin verta ja itkin

Tässä naamassa arpikin kaunistus olisi
Ja hampaat voi uusiksi laittaa
Mut ajokortin ja Anglian kilvet vei poliisi
Se harrastustoimintaa haittaa

Rallikuskiksi pääsystä toiveita elätän
Turha on äitien sankaripoikia neuvoa
Eihän rallia voiteta jos siellä pelätään
Maalissa juhlitaan voittajapoikaamme Teuvoa

Viikonlopuksi autoa etsiessäni
Otin lainaksi naapurin Sierran
Pikatiellä mä rekkaa päin törmätessäni
Kai törmäsin viimeisen kerran

Teuvo, o-o-oo

Ota meidät kyytiin, o-oo

Teuvo, sun Angliasi myytiin, o-oo

LIITE 2:

Tuhkimo Titanicin kannella:

Sä mulle taiot tyhjästä kuutamon
Vaikka jokin vatsanpohjassa velloo
Kun liidät tanssikengillä Tuhkimon
Ja tuskin muistat vilkaista kelloon

Sä tynesti käyt nukkumaan
Ja käperryt kuin kuoreen
Ja jäät hukkumaan
Jos törmäämme vuoreen
Jäävuoreen taas

Kun me radiota kuunneltiin
Joku meitäkin paremmaksi pisti
Vaikka ihanasti suudeltiin
Jakorasia ja alkoholistipoika

Kun hyvää yötä hellästi toivotan
Väsyneinä silmät painuvat umpeen
Jos merten pohjalta löydän simpukan
Tai lammen pinnalta poimin lumpeen

Sä tynesti käyt nukkumaan
Ja käperryt kuin kuoreen
Ja jäät hukkumaan
Jos törmäämme vuoreen

Jäävuoreen taas

Kun me radiota kuunneltiin
Joku meitäkin paremmaksi pisti
Vaikka ihanasti suudeltiin
Jakorasia ja alkoholistipoika

Sä tynesti käyt nukkumaan
Ja käperryt kuin kuoreen
Ja jäät hukkumaan
Jos törmäämme vuoreen
Jäävuoreen taas

Kun me radiota kuunneltiin
Joku meitäkin paremmaksi pisti
Vaikka ihanasti suudeltiin
Jakorasia ja alkoholistipoika