



MARIA LAAKSO

Nonsensesta parodiaan, ironiasta kielipeleihin

Monitasoinen huumori ja kaksoisyleisön puhuttelu  
Kari Hotakaisen *Lastenkirjassa*, *Ritvassa* ja *Satukirjassa*



AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Esitetään Tampereen yliopiston

kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikön johtokunnan suostumuksella  
julkisesti tarkastettavaksi Tampereen yliopiston

Pinni B:n luentosalissa 1097, Kanslerinrinne 1, Tampere,

1. päivänä helmikuuta 2014 klo 12.

TAMPEREEN YLIOPISTO

Copyright ©2014 Tampere University Press and the author

Kannen suunnittelu  
Mikko Reinikka

Acta Universitatis Tamperensis 1896  
ISBN 978-951-44-9346-1 (nid.)  
ISSN-L 1455-1616  
ISSN 1455-1616

Acta Electronica Universitatis Tamperensis 1378  
ISBN 978-951-44-9347-8 (pdf)  
ISSN 1456-954X  
<http://tampub.uta.fi>

# SISÄLLYS

1. JOHDANTO.....	7
1.1 Tutkimuksen tausta, käsitteet ja teoreettinen sijoittuminen .....	9
1.2 Kohdteokset ja kontekstit .....	14
1.3 Tutkimuksen eteneminen.....	22
2. TOOREETTISET LÄHTÖKOHDAT.....	24
2.1 Huumorin tutkimus .....	24
Lähestymistapoja huumoriin.....	27
Huumori ja inkongruenssi .....	29
Huumorin keinot ja alalajit .....	33
2.2 Kaksoisyleisön tutkimus.....	38
Crossover-kirjallisuus ilmiönä .....	39
Kaksoisyleisö ja lastenkirjallisuus .....	42
Tarkoitettu yleisö ja kirjallinen kompetenssi.....	49
3. LEIKKIVÄ KIELI, LEIKKIVÄT MERKITYKSET.....	57
3.1 Nonsense lajina ja tyylipiirteinä.....	59
3.2 Kielen leikkisyys ja etualaistuminen.....	68
Nurinkääntäminen.....	68
Konkretisoituvat metaforat .....	76
3.3 Nonsense ja lähikäsitteet .....	86
Nonsense, absurdi ja surrealistinen.....	86
Nonsensen ja huumorin suhde.....	100
4. KERRONTA KAKSOISPUHUTTELUN JA HUUMORIN KEINONA.....	105
4.1 Kerronnan inkoherenssi ja humoristinen tyyli.....	111
Määrän periaatteen rikkomukset .....	115
Laadun periaatteen rikkomukset.....	122
Relaatioperiaatteen rikkomukset.....	130
Tavan periaatteen rikkomukset.....	133
4.2 Lapsenomainen kerronta ironian ja satiirin välineinä.....	136
Lapsenomaisen kerronnan keinot .....	138
Lapsenomainen kerronta kuvassa .....	148
Lapsenomainen kerronta satiirina .....	152
4.3 Metafiktio, muu vaikea kerronta sekä kaksoisyleisö .....	156
Itseen tarkkaileva teksti .....	158
Kerronnalliset tasot ja kysymys päähenkilöstä .....	168

5. KOOMISET HENKILÖHAHMOT, MAHDOTON MAANTIEDE.....	181
5.1 Hullunkuriset paikat, mahdoton maantiede.....	188
Mielivaltaisesti toisiinsa yhdistyvät paikat .....	191
Jakomäen monet merkitykset.....	195
Parodinen "Fortsa".....	199
5.2 Koominen ruumis.....	206
Juntti-Mutteri ja elollisen ja mekaanisen välinen inkongruenssi.....	207
Nonsensinen ruumis .....	214
Transgressiivinen ruumiillinen huumori .....	220
5.3 Stereotyyppi ja sukupuolittunut huumori.....	230
Stereotyyppi koomisen keinona.....	231
Autojen, moottorien ja huoltoasemien maailma maskuliinisena tilana .....	234
Suomalaisen miehen stereotyyppi .....	241
Keijo Ilmasen "ulkoilmaelämä" väkivaltaviihteen kritiikkinä ja parodiana.....	246
5.4 Henkilönimet komiikan tuottajina.....	259
Motivoituja ja motivoimattomia nimiä.....	261
Personifikaatio ja antropomorfismi .....	263
Nimeämisen lainalaisuuksilla leikittely.....	267
6. SILMÄNISKUJA AIKUISLUKIJALLE.....	276
6.1 Intertekstuaalisuus ja lasten tietämyksen ylittävät vitsit .....	279
Intertekstuaaliset vihjeet, murtumia tekstissä.....	286
Ylemmydentuntoinen nauru .....	293
6.2 Parodia huumorin ja kaksoispuhuttelun strategiana.....	298
Parodian laajuus ja sävy.....	305
Parodia ja lukija .....	313
6.3 Kuvituksen erityiskysymyksiä kaksoisyleisön ja huumorin kannalta.....	318
Kuvan ja sanan väliset jännitteet ja huumori.....	324
Kuvitus ja kaksoisyleisön puhuttelu.....	335
Pärnin kuvituksen surrealistisuus ja kuvalliset alluusiot.....	338
7. LOPUKSI .....	352
7.1 Huumorin monitasoisuus ja kaksoisyleisön puhuttelu <i>Lastenkirjassa,</i> <i>Ritvassa ja Satukirjassa</i> .....	352
7.2 Huumorin ja kaksoisyleisön tutkimuksen teorioiden sovellusmahdollisuudet .....	359
LÄHTEET .....	364
ABSTRACT .....	377
KIITOKSET.....	381

Itku on jokaisen oma asia, nauru yhdistää. Itku supistaa, olet sumea ja pieni, emmekä me pääse sisään, osallisiksi. Nauru leventää yhden koon sukkahousut, tekee tilaa ahtaalla sohvalla. Nauru on siima, joka vetää sinut pohjasta ihmisen ilmoille ja kimmeltää.

Kari Hotakainen, *Buster Keaton, elämä ja teot* (1991)



# 1. JOHDANTO

Kaunokirjallisen huumorin ydintä on usein hankala tavoittaa. Kun luemme vaikkapa Aleksis Kiven *Seitsemää veljestä* (1870), Maria Jotunin näytelmää *Miehen kylkiluu* (1914), Arto Paasilinnan *Jäniksen vuotta* (1975) tai Juha Vuorisen *Juoppohullun päiväkirjaa* (1998) tunnistamme todennäköisesti teosten noudattavan senkaltaisia kirjallisen viestinnän muotoja, jotka ovat omiaan aiheuttamaan lukijassa huvittuneisuutta. Jos meitä sitten pyydetäisiin nimeämään, mikä tuon huvittavan vaikutelman tekstissä oikeastaan synnyttää, huomaisimme vastaamisen olevan vaikeaa. Syntyykö huumori seitsemän veljeksen hupaisasta keskinäisestä nokittelusta, Jotunin näytelmän henkilöhahmojen solmuun kietoutuvista naimahuolista, Paasilinnan romaanin juonen lähes mahdottomiksi paisuvista käännteistä tai Vuorisen romaanin häikäilemättömästä alatyylisyydestä? Miten näinkin erilaiset tekstit ja keinot voivat edustaa samaa kirjallista ilmiötä? Jos ulotamme kysymykset koskemaan myös lastenkirjallisuutta, laajenee kysymys kaunokirjallisen huumorin olemuksesta entisestään. Onko lastenkirjallisuuden huumori erilaista kuin aikuistenkirjallisuudessa? Minkälaisin tekstuaalisin välinein lastenkirjallisuuden huumori kurkottaa huvittamaan juuri lapsiyleisöön? Onko humoristisessa lastenkirjallisuudessa aina oma huumorin tasonsa myös lapsille lukeville aikuisille?

Tässä väitöskirjassa tutkin kertovan tekstin huumoria kirjallisuustieteen tarjoamin työkaluin kohdentaen erityisesti juuri lastenkirjallisuuteen. Tutkimukseni aineiston muodostavat kolme keskenään trilogian muodostavaa kotimaista nykylastenkirjallisuutta edustavaa proosateosta: Kari Hotakaisen (s. 1957) *Lastenkirja* (1990), *Ritva* (1997) ja *Satukirja* (2004). Vaikka käytänkin kohdeteosteni joukosta nimitystä ”Hotakaisen lastenkirjat” tärkeitä merkityksiä niihin tuottaa myös kuvittaja Priit Pärnin (s. 1946) kuvitus, johon tässä tutkimuksessa myös paneudun. Lähestyn teoksia tarkastellen niitä ensinnäkin kaunokirjallisen *huumorin* ja toiseksi niin kutsutun *kaksoisyleisön* muodostamia tutkimuksellisia kehyksiä vasten. Huumorilla tarkoitan tässä kaunokirjallisen tekstin

kommunikaatiossa tietyin tekstuaalisin keinoin virittyvää viestinnän rekisteriä, ja kaksoisyleisöllä lasten ja aikuisten muodostamia tarkoitettuja yleisöjä, joiden puhutteluun kaksoisyleisölle suunnattu teksti pyrkii.

Huumori ja kaksoisyleisö nousevat tarkasteltaviksi Hotakaisen lastenkirjojen omasta estetiikasta ja lajitykennöistä. Lähestymistapoina ne tarjoavatkin kirjallisuudentutkijalle hedelmällisiä välineitä teosten ominaislaadun avaamiseen. Hotakaisen lastenkirjat asetuvat edustamaan kahta nykylastenkirjallisuudessa voimakasta virtausta: ensinnäkin humoristisen lastenkirjallisuuden runsautta, ja toiseksi viimeisinä vuosikymmeninä alati kasvanutta niin kutsuttua *crossover-kirjallisuutta*, eli kirjallisuutta, joka on suunnattu useille ikäryhmille perinteisen aikuistenkirjallisuus/lastenkirjallisuus-jaottelun ylittäen. Tutkimuksen lähtökohdat ovat tietenkin myös teoreettisen ja metodologisen valinnan seurausta, jonka avulla tässä tutkimuksessa pyritään rikastuttamaan kaunokirjallisen huumorin tutkimusta rakentamalla erilaisten lähestymistapojen välille yhtäläisyyksiä ja risteyskohtia. Yhdistämällä huumorintutkimusta ja kaksoisyleisöteoriaa pyrin paitsi tarkastelemaan tutkimuskohteilleni tyypillistä kaunokirjallista huumoria myös tuottamaan uutta tietoa lastenkirjallisuuteen sisänrakennetuista yleisöistä ja niiden puhuttelusta.

Suomessa kirjallisuudentutkimusta huumorista on ilmestynyt varsin niukasti. Esimerkiksi Unto Kupiaisen laaja ja ansiokas tutkimustyö aiheen parissa (*Juhani Ahon huumori*, 1937; *Huumori suomalaisessa kirjallisuudessa*, 1939; *Unto Seppäsen huumori*, 1946; *Huumorin sukupolvi 1900-luvun suomalaisessa kirjallisuudessa*, 1954) alkaa olla auttamattomasti vanhentunutta. Hiukan tuoreempi Aarne Kinnusen aihetta monesta suunnasta kaarteleva *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys* (1994) ei varsinaisesti edusta kirjallisuustiedettä vaan pikemminkin laajalti sivistynyttä esseemäistä pohdintaa. Lastenkirjallisuuden huumorin tutkimusta ei Suomessa ole tehty juuri lainkaan, vaikka huumori kuuluu usein lastenkirjallisuuden tunnistettavimpiin tyylipiirteisiin. Erityisesti historiallisesti lastenkirjallisuuden päämäärien muututtua sen alkuaikojen voimakkaasta pedagogisesta ja moraalikasvatuksellisesta roolista kohti lapsilukijoiden esteettisten, emotionaalisten ja tiedollisten tarpeiden tyydyttämistä, on huumorin merkitys lastenkirjallisuudessa korostunut lapsilukijoiden mielenkiinnon ja lukunautinnon takeena. Kotimaisen nykylastenkirjallisuutemme valtavirrastakin huomattavan suuri osa voidaan luokitella humoristi-



siksi. Esimerkiksi Sinikka ja Tiina Nopolan, Timo Parvelan, Tuula Kallioniemen, Mauri Kunnaksen tai Aino Havukaisen ja Sami Toivosen suositut teokset sisältävät runsaasti vauhdikasta tilannekomiikkaa, absurdeja käänteitä, verbaalista ilottelua ja karnevalistista tai groteskia huumoria. Nykylastenkirjallisuuden merkittävimpiä virtauksia onkin juuri humoristinen kirjallisuus ja tässä mielessä humoristisen lastenkirjallisuuden tutkimus toistaiseksi suorastaan yllättävän harvinaista. Tätä aukkoa pyrin tutkimuksellani paikkaamaan.

## 1.1 Tutkimuksen tausta, käsitteet ja teoreettinen sijoittuminen

Tutkimuksessani päähuomion saa teosten sisältämä huumori. Pääosin tämän tarkastelukulman alaisuudessa tutkin teoksia erityisesti kaksoisyleisön puhutteluun kohdentaen. Kysyn, minkälaisia huumorin muotoja, keinoja ja välineitä Hotakaisen lastenkirjat hyödyntävät pyrkiessään huvittavan vaikutelman saavuttamiseen lukijassaan ja minkälaisin keinoin teokset pyrkivät puhuttelemaan ja huvittamaan samanaikaisesti keskenään voimakkaasti erilaisen kirjallisen osaamisen ja tietämyksen omaavia lukijoitaan. Päämääränäni on paitsi purkaa tutkimukseni kohdeteosten huumorin poetiikkaa, myös kehittää tai selkiyttää huumorintutkimuksen välineitä erityisesti lastenkirjallisuudentutkimuksen käyttöön risteyttämällä keskenään erilaisia mutta samoja kohteita ja kysymyksiä sivuavia teorianäkökulmia. Samalla tutkimukseni osallistuu kansainvälisen kaksoisyleisötutkimukseen nostamalla tarkastelun kohteena syrjään jääneen huumorin, joka hypoteesini mukaisesti on kuitenkin kaksoispuhuttelun synnyttäjänä varsin keskeinen.

Käsitteen *huumori* sisältö on epämääräinen ja vakiintumaton ja aiheen tutkimustraditio monitieteinen ja -muotoinen. Tästä syystä aloitankin tutkimukseni laajahkolla teoreettisella käsittelyllä (luku 2), jossa pyrin avaamaan käyttämäni käsitteistöä sekä tutkimukseni teoreettista taustaa ja metodologisia valintoja. Huumori on tutkimuksessani eräänlainen tyylirekisteri, jonka kirjallisuudentutkijana pyrin purkamaan niiksi moninlaisiksi keinoiksi, joiden kautta tämä rekisteri tekstissä aktivoidaan. Näin humoristisella tekstillä lähestytään lajin käsitettä. Ominaispiirteiltään huumori ei ole kuitenkaan kategoriana niin selvärajainen kuin vaikkapa dekkari tai runo. Huumori tuleeikin siksi määri-

tellä ennemminkin tietyksi tunnistettavissa olevaksi kommunikaation tavaksi, jolle ovat tyypillisiä tietyt kommunikoivan yhteisön tunnistamat ja hyväksymät konventiot.

Tutkimuksessani paneudun huumorintutkimuksessa varsin vähälle jääneeseen osa-alueeseen: kertovan tekstin huumoriin. Kertovan tekstin huumorin tutkimus on toistaiseksi keskittynyt pitkälti vitsien tutkimukseen, joita ovat ansiokkaasti ja kirjallisuuden-tutkijaakin kiinnostavasti avanneet esimerkiksi vitsien semanttisia mekanismeja tutki-neet lingvistit Victor Raskin ja Salvatore Attardo. Tämänkaltaisissa tarkasteluissakin vitsien luonne *kertovina* teksteinä on kuitenkin usein jäänyt toisenlaisten kysymyk-senasetteluiden varjoon ja usein kaavamaiset sekä *punchlineen* eli vitsin käännekohtaan pohjautuvat muodoltaan lyhyet vitsit edustavat kehnosti koko kertovien tekstien kirjoa. Attardon myöhemmät sovellukset (esim. Attardo 2001) sekä esimerkiksi elokuvantutki-ja Jerry Palmerin (1993) sekä teatterintutkija Susan Purdien (1993) tutkimukset ovat harvoja yrityksiä laajentaa huumorin teoriaa koskemaan pidempiä kertovia tekstejä. Lastenkirjallisuuden huumoria on tutkittu yhtä lailla vähäisesti, joskin Julie Crossin tuore *Humor in Contemporary Junior Literature* (2011) toimii tutkimuksessani tärkeänä läh-teenä.

Tutkimukseni keskiössä on kertovan tekstin humoristinen luonne ja kysymys siitä, miten ja miksi tietty kertova teksti on humoristinen. Tutkimukselleni keskeinen tavoite onkin avata erityisesti pitkän<sup>1</sup> kertovan tekstin huumorin keinoja, soveltaen aikaisem-min lähinnä vain vitsien analyysiin käytettyä huumorin teoriaa. Hypoteesini mukaan pitkän kertovan tekstin huumori on vitsejä monitasoisempaa, ja se todentuu erilaisia tekstuaalisia, kerronnallisia ja retorisia keinoja käyttäen niin muodon, sisällön kuin teks-tin funktioidenkin tasolla (vrt. Cross 2011). Attardo (2001, 100–101) kutsuu tällaista kertovan tekstin huumoria *hyperdeterminoiduksi* huumoriksi ja toteaa, että olemassa oleva huumorin teoria soveltuu pääosin kehnosti tämänkaltaisen huumorin tarkasteluun, sillä huumorin teoria on useimmiten keskittynyt tarkastelemaan yhtä humoristista tekijää tai huumorin laukaisijaa kerrallaan. (Mt.) Metodisesti kertovan tekstin monitasoisen huu-morin tutkimus vaatiikin tarkkaa tekstianalyysia ja tekstin tulkintaa kokonaisuutena.

---

<sup>1</sup> Pitkällä tekstillä ei tässä viitata romaanimuotoon tms. vaan vitsiä pidempään ja kompleksisempaan ker-tovaan tekstiin.

Tarkka tekstianalyysi tarjoaa kertovan tekstin huumorin monitasoisuuden ja erilaisten keinojen (esim. parodia, ironia, satiiri) yhdenaikaisuuden tarkasteluun paremmin ja joustavammin mukautuvan työvälineen kuin esimerkiksi Attardon itsensä hyödyntämä lingvistinen luokitteluun ja kategorisointiin pyrkivä lähestymistapa.

Tutkimuksessani sovellan erityisesti huumorin *inkongruenssiteoriaa*, jonka ytimessä on ajatus ristiriidasta. Tässä käytän hyväkseni erityisesti huumorintutkija John Morrealin (2009; 1987a) teoretisointeja. Inkongruenssi merkitsee sananmukaisesti ”sinänsä yhteenkuulumattomien, toistensa kanssa kongruoimattomien, heterogeenisten ja dispaaraattien elementtien yhdistämistä” (Perttula 2010, 63; myös Morreal 2009 10–15). Huumorin inkongruenssiteorian mukaan huumori syntyy yhteen sopimattomien mielikuvien, ideoiden tai ajatusten yhteentörmäyksestä. Muista huumorin teorioista (esim. huumorin ylemmyysteoria tai huojennusteoria) poiketen inkongruenssiteoria keskittyy siihen, miten ja minkälaisista aineksista huumori syntyy, mitkä ovat sen välttämättömät ehdot. Muut teoriat lähestyvät huumoria useimmiten psykologisen selittämisen kautta, pohtien erityisesti niitä inhimillisiä tarpeita, joihin huumori vastaa. Inkongruenssiteoria sopii näin oivallisesti juuri kirjallisuudentutkimukseen, jolle kysymykset huumorin vaikutuksista eivät ole keskeisiä. Inkongruenssiteoriaa on myös usein pidetty eräänlaisena huumorin ”superteorianana”, jonka avulla on mahdollista selittää suurin osa huumorin alaan kuuluvista ilmiöistä. (Morreal 1987 a., 130; Morreal 2009, 10–15.)

Tässä tutkimuksessa inkongruenssiteoriaa käytetään Hotakaisen lastenkirjojen huumorin tarkastelussa niin kielen, kerronnan, tyylien kuin teemojenkin tarkasteluun. Eri-tyisen hedelmällisesti inkongruenssiteoria risteää kaunokirjallisen nonsensin tutkimuksen kanssa. Hyödynnänkin tutkimuksessani myös nonsense-tutkijoiden Wim Tiggesin (1988), Susan Stewartin (1979) ja Jean-Jacques Lecercien (1994) näkemyksiä kaunokirjallisesta *nonsensesta* ja sen toimintamekanismeista. Nonsensella tarkoitan kirjallista traditiota, jolle ovat tyypillisiä kielipelit ja voimakas kielikeskeisyys, reaali maailman säännöistä ja logiikasta irtaantuminen, absurdit sisällöt ja leikkisyys. Hotakaisen lastenkirjat sitoutuvat tyyliinsä ja sisältönsä nojalla voimakkaasti tähän traditioon ja suuri osa teosten sisältämästä huumorista onkin kielellistä ilottelua ja leikkisää tasapainoilua ilmaisun merkityksellisyyden ja merkityksettömyyden välillä. Nonsensin tutkimuksen lisäksi

käytän myös muita kirjallisuudentutkimuksen tarjoamia välineitä kuten ironian, parodian, satiirin, stereotyypin tai kuvakirjan tutkimusta.

Tutkimukseni rakentuu myös ajatukselle siitä, että kaksoispuhutteleva teksti hyödyntää lapsi- ja aikuislukijoidensa toisistaan poikkeavaa tietämystä maailmasta ja kirjallisuudesta. Ajatus sopii myös mainiosti huumorin tutkimiseen, sillä huumori syntyy useimmiten inkongruenssista ja inkongruenssin huomaaminen on älyllinen prosessi. Hotakaisen lastenkirjojen huumori hyödyntää inkongruenssia monella tasolla, ja eri tasot vaativat lukijoiltaan monenlaista tietoa maailmasta, kielestä ja kirjallisuudesta. Hotakaisen lastenteokset rikkovat jatkuvasti lastenkirjallisuuden lajin lukijassaan virittämiä odotuksia. Nähdäkseni huumorin inkongruenssiteorian voidaankin ajatella sopivan hyvin kaksoispuhuttelevan kirjallisuuden ominaislaadun tarkasteluun, sillä tämänkaltaisessa kirjallisuudessa osa huumorista syntyy teoksen leikitellessä sisäänsä rakentamallaan yleisötasoilla.

Tutkimuksessani hyödynnän James Phelanin (2007, 4–5) retorista lähestymistapaa kirjallisuuteen. Siinä kirjallisuus näyttäytyy retorisena tekona, jossa teos rakentaa sisäänsä tietynlaiset yleisöpositiot. Vaikka tekstianalyysin keinoin ei päästä käsiksi oikeisiin lukijoihin, voidaan tekstin sisäänsä rakentamia tarkoitettuja yleisöjä tarkastellen arvioida sitä tapaa, jolla teos pyrkii puhuttelemaan samanaikaisesti lapsi- ja aikuislukijoita, joiden kirjallinen ja tiedollinen osaaminen on varsin erilaista.

Kaksoisyleisön tutkimus on noussut viimeisinä vuosikymmeninä yhdeksi kansainvälisen lastenkirjatutkimuksen tärkeistä juonteista. Käsite *crossover-kirjallisuus* on vakiintunut tutkimuskieleen sellaisten tutkimusten kuin Sandra L. Beckettin *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives* (2009) sekä Rachel Falconerin *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership* (2009) myötä. Käsitteellä viitataan kaksoisyleisön puhutteluun pyrkivien teosten muodostamaan *genreen*. Tällainen käsitteen käyttötapa on omien tutkimuskohteideni sijoittamisen kannalta ongelmallinen, sillä suomalaisen kirjallisuuden kentillä ei ole (ainakaan vielä) omaa selvärajasta lokeroaan crossover-kirjallisuudelle siinä määrin kuin Yhdysvalloissa ja erityisesti Britanniassa, joissa crossover-kirjallisuus ei ole ainoastaan tutkijoiden käyttämä termi vaan myös markkinointikoneiston tunnistama ja hyödyntämä luokka. Oma tutkimukseni suuntau-

tuukin crossover-genren sijaan sellaiseen lastenkirjallisuuteen, jolle kahdentuva yleisö on tyypillinen *rakenteellinen* piirre ja tällöin *kaksoisyleisö* ja *kaksoispuhuttelu* ovat crossoveria käyttökelpoisemmat käsitteet.

Samanaikaisesti aikuista ja lasta puhuttelevia teoksia ovat tutkineet myös esimerkiksi Barbara Wall teoksessaan *The Narrator's Voice* (1991), Zohar Shavit teoksessaan *Poetics of Children's Literature* (1986) ja Torben Weinreich teoksessaan *Children's Literature* (2000). Näistä erityisesti Wall on omalle tutkimukselleni keskeinen lähde, sillä oman lähestymistapani tavoin Wallkin keskittyä juuri eri tasoisten lukijoiden puhutteluun kertovassa tekstissä. Kaksoisyleisö-aihetta on käsitelty myös monissa artikkelikokoelmissa, kuten esimerkiksi Beckettin toimittamissa kokoelmissa *Reflections of Change* (1997), *Transcending Boundaries* (1999) ja *Books and Boundaries* (2004). Uusin kaksoisyleisöä käsittelevä tutkimusteos on Sandra Beckettin kuvakirjoihin keskittyvä *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages* (2012). Suomessa aiheesta tehty tutkimus on toistaiseksi ollut vähäistä. Tutkimuksessani käyn dialogia erityisesti Wallin kanssa, jonka tekstianalyysiin perustuva metodinen lähestymistapa on lähellä omaani.

Omaa lähestymistapaani, huumoria, ei kaksoisyleisön tutkimuksessa ole vielä juuriakaan tarkasteltu. Eritellessäni kaunokirjallisen huumorin ja kaksoisyleisön puhuttelun suhdetta hyödynnänkin erityisesti Crossia (2011), joka tarkastelee omiin tutkimuskysymyksiini sopivasti tekstuaalisen huumorin eri vaikeusasteita huumorin "alemmista" muodoista (kuten farssista, slapstickistä ja skatologisesta huumorista) huumorin "ylempiin" muotoihin (esimerkiksi koominen ironia, parodia tai humoristinen metafiktiivisyys) saakka. Cross (2011, 3–4) esittää, että siinä missä lastenkirjallisuus on tyypillisesti hyödyntänyt helpommin ymmärrettäviä huumorin alempia muotoja, noin 1960-luvulta alkaen länsimainen lastenkirjallisuus on käyttänyt yhä voimakkaammin kaiken tasoisia huumorin muotoja ja sekoittanut niitä keskenään luovasti. Crossin mukaan nykylastenkirjallisuudelle onkin tyypillistä huumorin keinojen kirjo ja moneus jopa saman lyhyen tekstikatkelman sisällä. Eri vaikeustasoilla liikkuvaa huumoria tarkastelemalla pyrin selkiyttämään sitä tapaa, jolla kohdeteokseni pyrkivät huvittamaan samanaikaisesti keskenään varsin erilaisia tarkoitettuja yleisöjä.

## 1.2 Kohdeteokset ja kontekstit

*Lastenkirja* on lajityypillisesti jotakin proosan ja runon väliltä ja lähestyy lastenkirjallisuuden lajeista voimakkaasti kaunokirjallista nonsensea. Teos koostuu fragmentaarista lyhyistä teksteistä, jotka toisinaan muodostavat kertomuksia, toisinaan taas keskittyvät esittämään lyyrisiä tai hassunkurisia impressioita ja välähdyksiä maailman menosta. *Lastenkirjassa* esiin marssitetaan joukko myöhemmissäkin lastenkirjoissa esiintyviä henkilöitä: kolmion muotoinen Juntti-Mutteri, jota käytetään kiilana, jos maailma uhkaa sortua, tanssihaaveita elättelevä lapiojalkainen Viluttitanssija, huoltoasemien bensanhajua rakastava Humppa-Veikko ja monia muita. *Lastenkirja* leikittelee kielellä ja perustuu mielettömälle logiikalle. Samoja piirteitä on myös *Ritvassa*, jonka kertova rakenne on kuitenkin erilainen. Teos kertoo jakomäkeläisestä lapsijoukosta, joka kerääntyy usein kuuntelemaan talonmiehen rouvan Ritvan kertoilemia tarinoita. Mukana menossa ovat *Lastenkirjasta* tutut henkilöt ja tukku uusia. Ritvan sadut kertovat usein lapsista ja Ritvasta itsestään. Mukaan mahtuu esimerkiksi tarina Irjasta, joka ryhtyy hiljaisten hoitajaksi, Kaikentekijästä Pertistä, joka pyörittää täyden palvelun huoltoasemaa ja Keijo Ilmasesta, joka on vähällä tappaa isänsä munkin takia. Verrattuna *Lastenkirjaan Ritva* on hieman vähemmän aukkoinen ja hajanainen ja muistuttaa rakenteeltaan perinteistä lastenkirjaa. Kuitenkin railakas huumori, kielipelit ja vaikeat sekä joskus surullisetkin aiheet tekevät siitä varsin omintakeisen. *Satukirja* jatkaa tuttujen jakomäkeläisten kuvaamista, mutta ulottaa henkilögallerian aina Jumalaan asti. Se koostuu enimmäkseen satuperinnettä parodisesti mukailevista saduista. Teos sisältää esimerkiksi sadun johtajan kolmesta tyttärestä: rumasta, kauniista ja parturikampaajasta sekä kertomuksen lehmästä, joka perustaa tatuointiyrityksen.

*Lastenkirja*, *Ritva* ja *Satukirja* ovat hankalasti sijoitettavissa sellaisiin kirjallisiin lokeroihin kuin romaani, novelli tai runo. Erityisesti *Lastenkirjassa* kaikuu vielä voimakkaana lyyrikkona aloittaneen Hotakaisen runoilijan ääni ja teos onkin jotakin lyhytproosan ja proosarunon väliltä. *Satukirja* parodioi satukirjallisuutta, ja tästä johtuen monet (mutta eivät kaikki) teksteistä jäsenyivät sadun muotoon. *Ritva* muistuttaa näistä teoksista puhtaimmin romaania, sillä kertomukset kokoaa yhteen kerronnan ylimmällä tasolla

toimiva kehyskertomus. Suurin osa teoksen sisällöstä on kuitenkin näitä kerrottuja tarinoita, joten myös *Ritvan* rakenne muodostuu useiden tekstien varaan. Tässä tutkimuksessa käytän kohdeteoksieni sisältämistä teksteistä yleisnimitystä "tarinat", vaikka niiden muoto saattaa vaihdella pitkästä ja johdonmukaisesti etenevästä sadusta tai novellista proosarunoa muistuttavaan tekstifragmenttiin.

*Lastenkirjasta, Ritvasta ja Satukirjasta* kirjoitettu aikalaiskritiikki vaihtelee sävyiltään tyrmistyneestä paheksunnasta hurmaantuneeseen ihasteluun. Kenties kiivaimpia vastalauseita sai osakseen *Lastenkirja*, joka onkin kolmesta teoksesta vaikein voimakkaan kokeellisuutensa ansiosta. Monet kriitikot arvelivat teoksen olevan aikuistenkirja lastenkirjan valepuvussa kuin susi lampaan vaatteissa. Esimerkiksi Tero Liukkonen (1990) tiivistää kärkevästi: "Voisin kuvitella, että jutut toimivat parhaiten aikuisten itselleen lukemina, jos sattuu lapsettamaan". Pirjo Hämäläinen-Forslund (1990) puolestaan pitää teoksen *Lastenkirja*-nimeä "pelkkänä vitsinä ja vähän huononakin sellaisena. Kirja kertoo lapsista, mutta ei lapsi sitä jaksa lävitse kahlata". Marketta Mattila (1990) on Hotakaisen nonsensisestä teoksesta suorastaan närkästynyt: "Hotakaisen luomus on massiivinen Juttulandia, jonne Keijo Ilmanen, Humppa-Veikko, Juntti-Mutteri ja Matala Läätkkö hurauttavat kuin markat pajatsoon ilman, että heidän poukkoilulleen olisi mitään järjellä tai tunteella ymmärrettävää syytä". *Lastenkirjan* anarkia lastenkirjallisuuden konventioihin nähden herätti kriitikoissa myös positiivisia tuntemuksia. Eila Jokisen (1990) mukaan "Lastenkirja on kerta kaikkiaan lysti kirja niin lapsille kuin lastenmielisille" ja Arto Virtanen (1990) kirjoittaa suopeasti: "Enkä lopultakaan tiedä, onko tämä lasten vai aikuisten kirja. Mutta syksyn ensimmäisenä käsiini osuneena teoksena se säkenöi iloa ja mielihyvää yli valtakunnallisten rajojen, kirjallisuusluokitusten ja muiden mahdollisuuksien".

*Ritvan* ja *Satukirjan* osakseen saama huomio olikin jo sävyiltään suopeampaa. Jyrki Lehtola (1997) arveli, että "Ritva on sydämellinen, hauska ja oivaltava lastenkirja. Eikä se tarkkaan ottaen ole lastenkirja vaan kirja kaikenikäisille, hieman kuin ne 70-luvun lautapelit, jotka oli suunniteltu 3–100-vuotiaille, ja joita koko perhe pelasi yhdessä". Nämäkin teokset keräsivät kuitenkin myös tyrmistyneitä reaktioita. *Satukirjan* arvostelut Maria Loikkanen (2004) arvioi, että "[j]otkut saduista olivat ehjiä ja ymmärrettäviä

kertomuksia, toisista en ymmärtänyt mitään” ja arvioi Pärnin kuvituksen ”pelottavaksi” ja jopa ”irstaaksi”. Vaihtelevista sävyistä huolimatta lähes kaikille Hotakaisen kolmesta teoksesta kirjoitetuille arvosteluille on kuitenkin yhteistä epävarmuus teoksen sijoittumisesta kirjalliseen kenttään, erityisesti lasten- tai aikuistenkirjallisuuden lokeroihin. Tämä epävarmuus perustelee osaltaan teosten tarkastelemista osana juuri kaksoispuhuttelevien tekstien joukkoa.

*Lastenkirja*, *Ritva* ja *Satukirja* ovat teoksina varsin omalaatuisia, ja niitä luettiin kriitikoiden vastaanotossa lastenkirjallisuutemme traditioista poikkeavina. Tällä tavoin ne kuuluvat myös tärkeänä osana Kari Hotakaisen koko monimuotoiseen, erityisesti kotimaisen proosakirjallisuuden konventioita tuulettavaan, tuotantoon. Vuonna 1990 ilmestynyt *Lastenkirja* olikin Hotakaisen ensiaskel runoilijasta prosaistiksi, ja jo tässä mielessä se edustaa merkittävää käännekohtaa tuotannossa. Teoksessa *Kuinka kirjani ovat syntyneet* (2000) kirjailija itse kuvaa *Lastenkirjan* syntyä seuraavasti:

*Lastenkirja* (1990) alkoi *Runokirjasta* (1988) eli toistaiseksi viimeisestä runokoelmasta. *Runokirjan* joissakin runoissa tunsin huimausta enkä ollut aivan varma, minne olin menossa. *Lastenkirjassa* en enää välittänyt. Kun Hotakaisen unohtaa, pääsee kirjoittamisen alkulähteille, mitä ne sitten ikinä ovatkaan. En muista *Lastenkirjan* kirjoittamisesta mitään eli en muista ongelmia. Unohtadin Hotakaisen lisäksi tavat, tottumukset, lajityypit, kohderyhmät, kaiken krääsän joka on aurin gon tiellä. *Runokirjan* rippeistä ja *Lastenkirjasta* lähti minun 90-lukuni eli se kirjoittaminen joka on tuonut tähän.

Silloin en tätä tiennyt. Kun jälkiviisastelija palaa rikospaikalle, hän löytää maasta tupakantumpin, nostaa sen ja katsoo merkitsevästi muita rikostutkijoita: viekää tämä laboratorion pojille. Jos nyt ottaisın *Lastenkirjasta* kappaleen ja vertaisın sen vapaata lentoa *Klassikon* (1997) tiettyyn kappaleeseen tai *Buster Keatonin* (1991) poukkoilevasti eteneviin mielle yhtymiin, voisın katsoa merkitsevästi kirjallisuudentutkijaan ja sanoa: Katsokaa, hän oli jo tuolloin psykiatrisen hoidon ulottumattomissa. Tai kauniimmin: Tuosta lähti hänen nykyinen tyyli nsä. (Hotakainen 2000, 156–157.)

Kirjailijan omasta kuvauksesta nousee esiin monia mielenkiintoisia seikkoja. Tämän tutkimuksen puitteissa Hotakaisen vapaan luomistyön kuvauksessa huomion kiinnittävät erityisesti *Lastenkirjaa* kirjoittaessa unohtunet lajityypit ja kohderyhmät. *Lastenkirjaa*



ei siis ole kirjoitettu tietoisesti lastenkirjallisuuden lajiin suunnaten, mikä näkyy teoksen yleisö- ja lajirajoja rikkovassa estetiikassa.

Kiinnostava on myös kirjailijan tekstikatkelman lopussa vitsikkäästi ”kirjallisuuden-tutkijalle” suunnattu tulkinta *Lastenkirjassa* syntyvästä omasta tyylistä. Huomio tuntuu uskottavalta. Vaikka *Lastenkirja* ja myöhemmät *Ritva* sekä *Satukirja* poikkeavat kirjailijan puhtaasti aikuisille suunnatusta teoksista monien lastenkirjallisuuden lajityyppiin liittyvien piirteidensä kautta (esimerkiksi kuvitus, teoksen sivumääräinen lyhyys, lapsipäähenkilöt, voimakas sadunomaisuus ja nonsensisyys), on niissä kuitenkin myös paljon yhtenevää Hotakaisen aikuisten tuotannon kanssa. Molemmille yhteisiä piirteitä ovat esimerkiksi usein satiirinen tai ironinen tarkastelukulma maailmaan ja yhteiskuntaan, aforismin kaltaisia tiivistyksiä vilisevä kieli, omintakeisesti töksähteleväksi rytmitetty dialogi, voimakkaan realismin ja arkisen aineksen kuvauksen sekoittuminen liioitteluun ja fabulointiin sekä erilaisten huumorin keinojen moninaisuus. Näiden tyylillisten yhteneväisyyksien johdosta tutkimuksen varsinaisia kohdeteoksia luetaankin tässä tutkimuksessa aika-ajoin myös kirjailijan aikuisten teoksiin suhteuttaen. Vertailu aikuisten-tuotannon ja lastentuotannon välillä tarjoaa mahdollisuuden pohtia juuri *lastenkirjallisuudelle* tyypillisiä huumorin keinoja. Hotakainen on kirjoittanut myös nuortenkirjan *Näytän hyvältä ilman paitaa* (2000), sekä lastennäytelmän *Hukassa on hyvä paikka* (painettuna 2000). Jälkimmäinen liittyy kiinteästi *Lastenkirjaan*, *Ritvaan* ja *Satukirjaan*, koska siinä on samoja henkilöitä, samankaltainen miljöö ja jopa joitakin samoja vitsejä tai letkautuksia. Tästä syystä käsittelen kohdeteoksiani toisinaan myös näytelmään verrat-ten, vaikka se rajautuukin tutkimukseni pääasiallisten kohdeteosten ulkopuolelle.

Kirjailijan mukana pitäminen on tärkeää myös siksi, että kirjailijakuvalla on osansa teoksen sijoittumisessa kirjalliseen lajijärjestelmään. Osa tutkittavien lastenkirjojen ambivalenssista syntyy siitä, että Hotakainen tunnetaan kirjailijana tavastaan murtaa rajoja ja leikitellä erilaisilla kirjallisilla konventioilla. *Suomalaisia kirjailijoita* -hakuteos (2004, 65) käyttää Hotakaisen kuvailussa laatusanoja ”velmu” ja ”kielipeluri”. Molemmat käsitteet antavat ymmärtää, ettei kaikkea tämän kirjailijan kirjoittamaa tule ottaa todesta. Velmu kirjailija voi huijata ja sumuttaa varomatonta lukijaa. Kun velmu kielipeluri kirjoittaa lastenkirjan, lukijat, kriitikot, kirjakaupat ja kirjastot eivät voi olla varmoja, että kyseessä

todella on lastenkirja. Täten jo kirjailijan maine asettuu osaksi lukijan tulkintahorisonttia.

Hotakaisen monimuotoista tuotantoa voidaan luonnehtia hyvin erilaisin määritelmien. 1990-luvun teosten vastaanotto keskittyi omaperäisiin rakenteellisiin ja kerronnallisiin ratkaisuihin, erityisesti voimakkaaseen metafiktioon, faktan ja fiktion limittymiseen sekä tarinarakenteen hajottamiseen ja sirpalemaisuuteen. Uransa alkupään tuotannon (*Buster Keaton* 1991, *Bronks* 1993, *Syntisäkki* 1995, *Klassikko* 1997, *Sydänkohtauksia* 1999) nojalla Hotakaista onkin usein luonnehdittu postmodernistiksi ja kirjallisuutemme uudistajaksi, sillä erityisesti 1990-luvun alussa tämän kaltaiset kaunokirjalliset keinot olivat vielä suomalaiselle kirjallisuudelle uusia. Postmodernin kirjallisuuden estetiikkaan on sijoitettu myös Hotakaisen lastenkirjoja. Lasten- ja nuortenkirjallisuuden historiassa *Pieni suuri maailma* (2003) Marja Suojala (mt. 284) nimeää *Lastenkirjan* ja *Ritvan* suomalaista postmodernia edustaviksi lastenkirjoiksi niiden rajoja rikkovuuden ja perinpohjaisen luokittelemattomuuden takia. Saman päätelmän tekee Karl Grunn<sup>2</sup> teoksessa *Kotimaisia lasten ja nuortenkirjailijoita 3* (2001, 50), jossa hän kirjoittaa:

Tämä [postmoderni] on piirre, joka kuvaa myös hänen lastenkirjojaan *Lastenkirja* (1990) ja *Ritva* (1997), ainakin aikuislukijan mielestä. Se, mikä lapsilukijalle tai -kuulijalle on hauskaa kielellä leikittelyä ja sadunomaisuutta, näyttää muotitietoisesta aikuisen mielestä leikkimisellä kielen perustalla – merkityksillä ja uskolla niiden yksiselitteisyyteen – sekä metaforilta tai peräti allegorisilta kertomuksilta julmasta nykymaailmasta.

Suojalan ja Grunnin luokittelu tapahtuu yleistajuisissa tietokirjoissa, joissa käsitteelliseen reflektointiin ei juuri tarjoudu mahdollisuuksia ja tausta ja perusteet luokitukselle jäävät hämärän peittoon. Luokittelujen oikeellisuuden arvioimista hankaloittaa myös käytetyn käsitteistön vakiintumattomuus, koska postmoderni(smi) on kiivaan vuosikymmeniä kestäneen teoreettisen kamppailun myötä laventunut käsitteenä monitulkin- taiseksi. Hotakaisen lastenkirjojen sijoittaminen postmodernismin estetiikkaan on kui-

---

<sup>2</sup> Suojalan ja Grunnin luokittelu koskee tässä luonnollisesti vain *Lastenkirjaa* ja *Ritvaa*, koska *Satukirja* ei ollut vielä ilmestynyt teosten kirjoittamisajankohtina.

tenkin mahdollista, sillä ne tuntuvat sisältävän yleisesti useita postmodernistiselle kaunokirjallisuudelle tyypillisiksi katsottuja piirteitä. Esimerkiksi Linda Hutcheonin postmodernitutkimuksessa *A Poetics of Postmodernism* (1988) esiin nousevat piirteet: ristiriitaisuus ja paradoksaalisuus (erityisesti konventioiden samanaikainen käyttö ja väärinkäyttö) sekä binaaristen oppositioparien murtaminen toteutuvat *Lastenkirjassa*, *Ritvassa* ja *Satukirjassa* lajirajojen murtamisen ja lasten- ja aikuistenkirjallisuuden välisten raja-aitojen rikkomisen kautta. Teoksista voimakkaimmin postmodernistiseksi voitaisiin luokitella *Lastenkirja*. Teos hylkää osin kertovuuden ja etenee usein puhtaasti kielellisen assosiaation ohjaamana kyseenalaistaen ja jopa tematisoiden näin Grunninkin (2001, 50) mainitsemaa kielen esittävyttä ja kerronnan mahdollisuuksia. *Ritva* ja *Satukirja* ovat kertovampia, mutta sisältävät samoja piirteitä. Kaikille tyypillistä on fragmentaarisuus, metafiktiivisyys, intertekstuaalisuus, parodisuus ja ironisuus, jotka kaikki on tapana lukea postmodernistisen tekstin piirteisiin (ks. esim. Hallila 2006, 60–62).

Tässä tutkimuksessa tutkittavien teosten estetiikkaa ei kuitenkaan palauteta postmodernismiin, vaikka näinkin kenties voisi perustellusti tehdä. Hylkään postmodernismin epärelevanttina itse tutkimukseni aiheen, Kari Hotakaisen lastenkirjojen huumorin ja kaksoispuhuttelun tarkastelun kannalta. Vaikka edellä luetellut tutkimuskohteilleni tyypilliset piirteet tai kaunokirjalliset ilmaisukeinot voidaan luokitella postmodernistiselle kirjallisuudelle ominaisiksi, eivät ne ole *ainoastaan* postmodernistiselle kirjallisuudelle kuuluvia piirteitä. Esimerkiksi ristiriitaisuus, paradoksaalisuus ja rajoja rikkovuus käsitellään tässä tutkimuksessa kaksoisyleisöteoriaa hyödyntäen, kun taas kielen ja kerronnan esittävyden kritiikkiä luetaan auki nonsense-traditioon suhteuttaen kielen leikkisyytenä. Näin kontekstoin tutkimuskohteeni postmodernistisen kirjallisuuden sijaan senkaltaisiin lastenkirjallisuuden nykyvirtauksiin kuin humoristinen lastenkirjallisuus, ja aikuis- ja lapsilukijoita samanaikaisesti puhuttelevaan pyrkivään crossover-kirjallisuus ja nyky-nonsense.

Hotakaisen kirjailijakovalle erityisen tyypillistä on humoristin leima, jota hän on tosin itse pyrkinyt välttelemään. ”En halua luokittelua, en ainakaan hyllylle jossa lukee humoristit”, painottaa kirjailija *Seuran* haastattelussa vuonna 1997 (Rinne 1997, 44). ”Huumorista minulla ei ole muuta järkevää sanottavaa kuin se, että kirjastoissa löytyy

vähiten huumoria osastolta, jossa lukee huumori ja kaskut”, hän puolestaan korostaa *Suomen Kuvalehden* haastattelussa vuotta myöhemmin (Lindstedt 1988, 82). Hotakaiselle humoristin maine tai huumorin korostaminen ylipäätään tuntuu olevan suorastaan pu-nainen vaate, kuten käy ilmi kirjailijan vuonna 2011 *Parnasson* blogin (Papinniemi 2011) keskustelualueelle kirjoittamasta kärkkästä mielipiteestä:

Toive: jättäkää huumori, nyt sitä on kaikkialla. Stradassa, A-studiossa, Ajankoh-taisessa kakkosessa. Huumorista on tullut tilkettä, jätettä, light-levitettä – tuntuu ettei kohta kukaan usko asiaan, näkemykseen, leikkaukseen, tietoon. Huumori on simpukan sisällä, valmiina, ei sitä kannata mihinkään lisätä.<sup>3</sup>

Humoristi on kuitenkin väistämättä määre, joka on seurannut kirjailijaa läpi tuotannon ja johon tukeudun itsekin. On silti myös selvää, että Hotakaisen huumorille on tyypillis-tä vakavan ja traagisen alinomainen kietoutuminen koomiseen ja kepeään. Mervi Kan-tokorpi tiivistää Hotakaisen huumorin olemuksen kirjoittaessaan Siltala-kustantamon kirjailijaesittelyssään: ”Kirjailija tallaa totisen ja todenvastaavuuteen luottavan suomalai-sen romaanin laahuksen päälle vakavanaaurullisella tyylillään, joka on sukua enemmän Aleksis Kivelle ja Joel Lehtoselle kuin Teuvo Pakkalalle tai F.E. Sillanpäälle.” Vaikka Hotakaisen lastenteokset ovat voimakkaan nonsensisyytensä ansiosta aikuisten teoksia puhtaammin iloisia ja hilpeitä, toteutuu myös niissä Kantokorven mainitsema ”vaka-vaaurullisuus”. Hilpeät ja liioitellut sattumukset, koomiset henkilöt sekä hupaileva kieli saattavat yhdistyä vaikkapa yksinäisyyttä, väkivaltaa tai rikollisuutta käsitteleviin tee-moihin. Tällä tavoin lastenkirjatkin asettuvat osaksi kirjailijan koko tuotannolle tyypilli-siä piirteitä, ollen kuitenkin selkeästi aikuistentuotantoa leikkisämpiä ja hupailevampia.

Kaikkiin kolmeen teokseen tuo lisämerkityksiä Priit Pärnin kuvitus. Pärn on virolai-nen kuvataiteilija ja tunnustusta saanut animaatiofilmien tekijä, jonka tunnetuimpia animaatioita ovat *Kolmio* (*Kolmnurk*, 1982), *Aamiainen ruohikolla* (*Eine murul*, 1987), *Hotelli E.* (*Hotel E.*, 1992), *Time out* (1994), *1895* (1995), *Free Action* (1996) *Porkkanoiden yö* (*Por-gandite öö*, 1998) ja *Karl ja Marilyn* (2003). Pärn on kirjoittanut ja kuvittanut myös omia

---

<sup>3</sup> Blogikirjoitus pohtii *Parnasson* uudistamista muun muassa humoristisempaan suuntaan.

lastenkirjojaan joista suomeksi on ilmestynyt voimakkaan nonsensinen *Nurinkurin-Nuuti* (*Tagurpidi*, 1980).

Myös Pärnin taiteilijakuvalle on tyypillistä humoristin rooli. Pärn aloitti uransa pila-piirtäjänä opiskellessaan Tarton yliopistossa 1960-luvulla, jolloin hän piirsi karikatyyreja paikalliseen sanomalehti *Edasiin*. Sitten karikatyyrimäinen henkilökuvaus sekä pila-kuvalle tyypillinen koominen liioittelu ovat toistuneet myös hänen elokuvissaan, kirjan-kuvituksissaan ja grafiikassaan. Kuten Jaak Olep (1989, 6) tiivistää:

[H]änen piirroksissaan kuin myös elokuvissaan on etusijalla pyrkimys ymmärtää ihmistä. Se ei kuitenkaan merkitse lempeän nyyhkivää olalletaputtamista vaan sympatian ilmaisemista miehekkään hirtehishuumorin keinoin. Lisäksi on Pärnin piirroksissa vahva annos huumorille välttämätöntä syvää ja aitoa tunteellisuutta, jota hän tehostaa käyttämällä kosolti kaikkein banaaleimpia detaljeja, liki rumia tyyppisiä, brutaleja olosuhteita. Taiteilija tajuaa, että kaunistelevalle muoto tappaisi huumorista todellisen tunteen ja jättäisi jäljelle vain pikkuporvarillisesti tunnelmoivan teennäisyyden.

Olepin huomiot voidaan yltää koskemaan myös Pärnin *Lastenkirjan*, *Ritvan* ja *Satukirjan* kuvituksia, jotka ovat toisinaan epämiellyttäviä ja pelottaviakin. Samalla kuvista huokuu kuitenkin lämmin humoristisuus, ja näin kuvat asettuvat luontevasti tarkasteltavaksi osana teosten huumoria. Toinen Pärnin tuotantoon usein liitetty määre on surrealismi, taidesuunta, jota Pärnin taidegrafiikan sekä elokuvien voidaan suuressa määrin katsoa edustavan. Pärnille kuville ovat tyypillisiä unenomaiset näyt, unen logiikan noudattaminen sekä absurdien ja arkijärjen vastaisten visioiden toteuttaminen. Tämä Pärnin taiteen ominaisuus asettuikin tutkimukseni puitteissa erityisen kiinnostavasti vasten Hotakaisen tekstien nonsensisyttä.

*Lastenkirjassa*, *Ritvassa* ja *Satukirjassa* Pärnin kuvitus muodostaa sivumäärällisesti teosten sisällöstä huomattavasti tekstiä pienemmän osuuden. Pärnin kuvitusta ei voi kuitenkaan sivuuttaa teoksia tulkitessa, sillä kuvitus ei suinkaan tyydy toistamaan tekstin sisältöjä sellaisenaan, vaan syventää, tulkitsee tai jopa tyystin muuttaa tekstin kuvausta (vrt. Nikolajeva & Scott 2001). Teosten rikas maailma rakentuu kuvan ja sanan jatkuvana vuoropuheluna, eikä teoksista voi muodostaa kokonaiskäsitystä kiinnittämättä huomiota näiden kahden yhteispeliin. Siksi kohdennan tutkimukseni koskemaan myös

kuvitusta, vaikka tekstuaalisilla sisällöillä onkin tutkimuksessa pääpaino. Johdannon alussa esitetyt tutkimuskysymykset kohdentuvat siis sekä teosten sanalliseen että kuvalliseen tasoon.

### 1.3 Tutkimuksen eteneminen

Tutkimukseni aloittaa käyttämäni teoriaa taustoittava luku 2., jossa tarkennan käyttämiäni käsitteitä sekä esittelen huumorin ja toisaalta kaksoisyleisön tutkimuksen taustoja, sisältöjä ja myös niihin liittyviä ongelmia. Varsinainen kohdeteosten analyysi jakautuu neljään alalukuun, joissa kohdennan tutkimuskohteissani eri asioihin mutta myös hyödynnän erilaista tutkimusvälineistöä. Hypoteesini mukaan kertovan tekstin ja erityisesti kaksoispuhuttelevan kertovan tekstin huumori palautuu harvoin yksittäisiin humoristisen rekisterin laukaisijoihin. Huumorin muodot humoristisissa teoksissa pikemminkin kasautuvat ja haaroittuvat moniin suuntiin. Erilaiset huumorin keinot vaativat erilaisia lähestymistapoja ja siksi käyttämäni välineistöä leimaa tietty runsaus.

Ensimmäinen kohdeteosteni analyysiin keskittyvä luku 3 ”Leikkivä kieli, leikkivät merkitykset” lähestyy *Lastenkirjaa*, *Ritvaa* ja *Satukirjaa* niiden kieleen kohdentaen. Tässä luvussa luen kohdeteoksiani vasten kaunokirjallisen nonsensen traditiota ja hyödynnän runsaasti juuri nonsensen tutkimusta. Luvussa kysyn, miten tutkimuskohteideni voimakkaan leikkisä ja nonsensinen kieli ja tämän leikkisyyden ja nonsensisyiden synnyttämä merkitysten horjuvuus tuottavat huumoria ja minkälaisia puhuttelun ja huumorin tasoja tätä kautta syntyy eri-ikäisiä lukijoita varten. Aloitan tarkastelemalla nonsensen olemusta ja jatkan sitten Hotakaisen lastenkirjoille tyypillisimpiin nonsensen tuottamisen strategioihin: ensin lukuisiin inkongruentteihin nurinkääntöihin ja sitten kertojien diskursseissa ja myös teosten fiktiivisissä todellisuuksissa viljelyyn metaforien konkretisoitumiseen. Lopuksi pohdin vielä rajankäyntiä nonsensen ja huumoriin usein liittyvien lähikäsitteiden absurdin ja surrealistisen välillä ja pyrin tarkentamaan nonsensen ja huumorin suhdetta.

Luvussa 4 ”Kerronta huumorin ja kaksoispuhuttelun keinona” siirryn kielen tasolta tarkastelemaan laajemmin Hotakaisen lastenkirjojen kerrontaa, kerronnan tyyliä ja sille

ominaisia huumorin tuottamisen keinoja. Lähden liikkeelle tarkastelemalla kohdeteoksilleni tyypillistä kerronnan tahallista inkoherenssia, eli koherentin tulkinnan jatkuvaa häirintää ja tämän häirinnän koomisia vaikutuksia. Jatkan kohdentamalla kohdeteosteni kertojien aika-ajoin käyttämään lapsenomaisuutta tai naiiviutta humoristisen rekisterin aktivoimisena ja maailman satiirisena tarkasteluna. Päätän luvun tarkastelemalla metafiktiota ja joitakin muita niin sanotusti "vaikeita" tekstistrategioita, joita kohdeteoksissani esiintyy ja pohdin niiden vaikutuksia teoksiini hahmottuviin yleisöpositioihin.

Kielen ja kerronnan käsittelyn jälkeen siirryn tarkastelemaan kielen ja kerronnan synnyttämää kerrottua maailmaa luvussa 5 "Koomiset henkilöhahmot, mahdoton maantiede". Aloitan luvun kysymällä, miten kohdeteosteni miljööt, paikannimet ja niiden topografia synnyttävät kaksoisyleisöä puhuttelevaa huumoria. Pääosin luku keskittyy kuitenkin tutkimaan Hotakaisen lastenkirjojen koomisia henkilöhahmoja. Luvussa avaan henkilöhahmojen ominaispiirteiden kautta tuotettua huumoria ensinnäkin stereotyyppisiä, sitten koomista ruumiillisuutta ja lopuksi erisnimiä ja nimeämisen lainalaisuuksia tarkastellen.

Viimeisessä käsittelyluvussa 6 "Silmäniskuja aikuislukijalle" kohdennan tarkemmin niihin tapoihin, joilla kohdeteosteni kaksoisyleisölle suunnattu huumori on toisinaan osan lukijoista ulossulkevaa. Aikuislukijoille suunnattujen silmäniskujen avulla tutkin kaksoispuhuttelevan huumorin ja kaksoispuhuttelevan tekstin kautta syntyvää lukijapositioihin ankkuroituvaa yhteisöllisyyttä tarkastellen kysymystä siitä, syntyykö aikuislukijoille suunnattujen vitsien hauskuus ennen kaikkea lapsilukijan selän takana viestimisestä. Aloitan kysymykseen paneutumisen tutkien intertekstuaalisia viitteitä ja lasten tietämyksen ylittäviä vitsejä pohtien niitä vasten huumorin ylemmyysteoriaa. Sitten avaan Hotakaisen lastenkirjoissa, erityisesti *Satukirjassa* esiintyvää, runsasta parodisuutta pohtien muun muassa lähdetekstin tuntemusta suhteessa parodisen huumorin ymmärtämiseen. Päätän luvun kuvituksen erityiskysymysten käsittelyyn. Pärnin kuvien analyysi kulkee koko tutkimuksessa mukana aina sopivissa kohdissa, mutta luvussa 6 kuvitukseen syvennytään tarkemmin pohtien esimerkiksi kuvan ja sanan välisen suhteen synnyttämää huumoria ja kuvallisten taideallusioiden merkitystä kuvituksen kautta syntyvälle kaksoisyleisölle.

## 2. TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT

Yhdistellessäni keskenään kirjallisuustieteellisiä työkaluja ja monitieteisen huumorintutkimuksen teoriaa liikun erityisesti suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen suhteen lähes kartoittamattomissa tutkimuksellisissa maastoissa. Eksymiseltä välttyäkseni hahmotteenkin tässä luvussa niitä reittejä, joiden kautta kirjallisuudentutkija voi lähestyä ensinnä kaunokirjallista huumoria ja toiseksi lastenkirjallisuuteen hahmottuvaa kaksoisyleisöä ja pohdin alustavasti miten nämä kaksi tutkimuksellista kehystä on mahdollista limittää toisiinsa. Luvussa kysyn, mitä ja miten tutkitaan, kun tutkitaan huumoria ja kaksoisyleisöä, ja minkälaisiin tutkimustraditioihin ja kirjallisiin konventioihin tällöin nojaututaan. Aloitan raivaamalla huumoriin liittyvää käsitetiheikköä ja kaivamalla esiin huumorintutkimuksen teoreettisia kerrostumia. Tämän jälkeen siirryn määrittelemään lastenkirjallisuutta ja selventämään niitä tapoja, joilla kaksoisyleisöä ja crossover-kirjallisuutta kulttuurisena ilmiönä on tutkittu. Lopuksi keskityn kysymykseen siitä, miten kaksoispuhuttelevaan teokseen rakentuvia yleisöpositioita voidaan tutkimuksen keinoin lähestyä *kirjallisen kompetenssin* käsitteen avulla.

### 2.1 Huumorin tutkimus

Huumoriin läheisesti liittyviä käsitteitä ovat esimerkiksi nauru, koominen, vitsi, kasku, sutkautus ja huvittavuus. Listaa voisi jatkaa lähes loputtomiin, ja myös eri kielten välinen yhteismitattomuus aiheuttaa ongelmia. Erityisesti käsitteellistä hajaannusta ovat aiheuttaneet *huumori* ja *koominen*, jotka ovat käsitteinä usein kulkeneet käsi kädessä (ks. esim. Knuutila 1992, 92–96; Kinnunen 1994, 11). Yksinkertaistaen voidaan todeta, että huumori on useimmiten yhdistynyt emootioon, jonkinlaiseen hyväntahtoiseen ja hupai-



lemaan tahtotilaan tai ilmapiiriin<sup>4</sup>, koominen puolestaan puhtaaseen kognitioon, johonkin tekstin (teksti tässä varsin laajasti ymmärrettynä myös esim. puheena) ominaisuuteen, joka tuottaa huumoria. Tässä mielessä koominen olisi tutkijalle tarkkarajaisempi ja selkeämpi kohde kuin epämääräisempi ja laaja-alaisempi huumori. Olen kuitenkin nostanut huumorin tutkimukseni otsikkoon ja kohdeteksteilleni asettamiini kysymyksiin. Huumori ymmärretään tässä tutkimuksessa koomisen sisälleen sulkevana yleiskäsitteenä. Huumori ei kuvaa ainoastaan yksittäisiä komiikan tuottamisen keinoja vaan edellä kuvatusti myös tekstiin näiden keinojen avulla tuotettua tyylirekisteriä. Ennen kaikkea huumori on valikoitunut tutkimuksessa pääasiallisesti käytettäväksi käsitteeksi, koska sen avulla ankkuroin tutkimukseni huumorintutkimuksen teoriaan sekä toisaalta tutkimuskohteeni humoristisen kirjallisuuden kategoriaan.

Huumorin teoriasta puhuttaessa on huomattava, että huumori on laaja tutkimusalue. Se ei ole valikoitunut minkään tietyn tieteenalan keskeiseksi kohteeksi sillä tavoin kuin esimerkiksi kirjallisuus vaan se on jakautunut eri tieteenalojen osakohteiksi. Huumorintutkimuksella ei ole yhteisiä ongelmanasetteluja tai päämääriä, käsitteistöä tai metodologiaa. Toisaalta huumorintutkimus on elinvoimainen tutkimusala, jolla on monitieteisyyden aiheuttamasta monimuotoisuudesta huolimatta esimerkiksi laaja yhteinen kansainvälinen tutkimusyhteisö (ISHS) sekä lehti (*Humor*) sekä tietenkin laaja joukko tutkijoita ja teoriakirjallisuutta. Huumorin teorioiden kohdalla on kuitenkin syytä muistaa, että teorian käsitettä on huumorintutkimuksessa käytetty melko vapaasti. Kuten Seppo Knuuttila (1992, 94) muistuttaa ”[t]eorian nimellä ovat saaneet kulkea yhtä hyvin kuvailvat, hypoteettiset kuin selittävätkin konstruktioit”.

Tämä tutkimus sijoittuu kirjallisuudentutkimukseen ja siksi tulen käyttämään niitä moninaisia työkaluja ja käsitteitä, joiden kautta kirjallisuudentutkimus on kaunokirjallista huumoria lähestynyt. Jo tutkimukseni yläotsikko ”Nonsensesta parodiaan, ironiasta keilipeleihin” pyrkii kuvastamaan kaunokirjallisen huumorin muotojen moneutta, joka

---

<sup>4</sup> Erityisen suosittu on ollut K. S. Laurilan (1918, 285–286) aikanaan esittämä määritelmä, jonka mukaan huumori ei ole koomisen tavoin esineen ulkokohtainen ominaisuus vaan ”määrätynlainen mieliala ja vallitseva tunnesävy ihmisessä, määrätynlainen katsomis- ja suhtautumistapa elämään ja nimenomaan koomillisiin ilmiöihin”.

on tyypillistä niin tutkimuskohteilleni kuin tutkimukselleni. Näitä välineitä ja muotoja esittelen tutkimuksessani tarkemmin sitä mukaa kun ne valjastetaan käyttöön.

Jo tässä on kuitenkin syytä määritellä lyhyesti kaunokirjalliseen huumoriin liittyvästä käsitteistöstäni keskeisimmät. *Nonsense* on käsitteenä tutkimukselleni varsin tärkeä ja on jo tullut määritellyksi kirjalliseksi traditioksi, johon kuuluvat esimerkiksi kielen keskeisyys ja absurdus. *Kielipelillä* tai synonyymisesti *kielileikillä* ja *kielen leikkisyydellä* viitataan kohdeteosteni tapaan ajoittain etualaistaa ja outouttaa kieltä, käyttämällä sitä kielenkäytön konventioiden vastaisesti. Tällaisia kielipelejä ovat esimerkiksi tietien hyödynnetyksanojen monimerkityksisyys, äänteellinen toisiaan muistuttavuus, väärinkirjoitus tai -taivutus, metaforisen konkretisoituminen tai alku-, loppu- ja sisäsointuisuus. Myös *parodia* on yksi työni avainkäsitteistä. Parodialla tarkoitan tekstin tapaa mukailla jotakin toista tekstiä koomisesti muunnellen (vrt. Hutcheon 1986; Rose 1995). Parodian ytimessä on siis aina imitaatio ja parodiaa ei voi olla vailla kohdetekstiä. Tekstin ymmärtämisen tässä viittaavan kuitenkin konkreettista kirjoitettua tekstiä laajemmin myös erilaisiin vakiintuneisiin kulttuurisiin diskursseihin eli puhetapoihin. *Ironialla* tarkoitan klassisen retorisen troopin sijaan tiettyä diskursiivista käytännettä, joka voi ilmetä kaunokirjalliseksi tekstiksi niin kielen, kuvattujen tilanteiden kuin rakenteenkin tasolla. Ironia on puheen muoto, jossa sanotaan muuta kuin tarkoitetaan. Näin ironia tarkoittaa diskursia, joka synnyttää lukijan tiedostettavaksi tarkoitetun jännitteen sanotun ja tarkoitetun välille. (Hutcheon 1994, 10–11; Haapakoski 2011, 27.) *Satiirilla* tarkoitan kirjallista esitystapaa, joka pyrkii tekemään tietäväksi ja naurettavaksi ihmisten kulttuuriin tai yhteiskuntaan liittyviä epäkohtia purevan ivan ja pilkan kautta (Kivistö 2007, 9; Kivistö 2012, 13). *Karnevalismilla* viitataan bahtinilaisittain länsimaiseen naurukulttuuriin ja erityisesti sille tyypilliseen valta-asetelmien nurinkääntöön ja uhmaamiseen (Bahtin 2002). Näiden lisäksi hyödynnän tutkimuksessani myös huumorin yleisempää teoriaa varsinaisen kirjallisuudentutkimuksen ulkopuolelta ja tätä teoriaa taustoitan seuraavassa.

## Lähestymistapoja huumoriin

Huumorin tutkimisen saralla ovat kunnostautuneet esimerkiksi sellaiset tieteenalat kuin psykologia, antropologia, sosiologia, neurologia, filosofia ja kielitiede. On selvää, että kukin tieteenala lähestyy huumorintutkimusta erilaisin lähtöoletuksin. Esimerkiksi psykologit ovat kiinnostuneita huumorin tuottamiseen tai vastaanottamiseen liittyvistä mentaalista prosesseista, kun erilaisten tekstien (kirjallisuus, elokuva jne.) tutkimus lähtee siitä olettamasta, että jotkin tekstin piirteet tuottavat huumoria. Jerry Palmerin (1993, 5) mukaan huumorintutkimuksen keskeiset kysymykset jakautuvat neljään:

- 1) Milloin jokin on hauskaa?
- 2) Miksi jokin on hauskaa?
- 3) Mikä tekee jostakin hauskaa?
- 4) Miksi jokin ei ole hauskaa?

Nämä kysymykset ovat eri tieteenaloille eri tavoin keskeisiä. Sosiologi tai antropologi on kiinnostunut ensimmäisestä kysymyksestä. Vastausta voidaan etsiä tarkastelemalla niitä tapoja, sääntöjä ja konventioita, jotka historiallisesti tai nykyään määrittävät tilanteet, joissa huumoria tuotetaan ja kulutetaan. Toinen kysymys kiinnostaa ennen kaikkea psykologia, joka kysyy mitä meille tapahtuu huvittuessamme ja miten huumori on kytköksissä mieleemme toimintamekanismeihin. Kysymys voitaisiin muotoilla toisinkin: mihin tarvitsemme hauskuutta. Monet tutkijat näet ovat halunneet jäljittää huumorin biologisia, psykologisia tai yhteiskunnallisia vaikutuksia vastaamalla kysymykseen: miksi me tarvitsemme huumoria.

Palmerin jaottelun kaksi ensimmäistä kysymystä eivät ole kirjallisuudentutkijalle ensisijaisia jos emme sitten halua ajatella kirjallisuuden representoivan meille maailmaa sellaisenaan ja täten tarjoavan tutkimusaineistoa kaikkien alojen huumorin tutkijoille. Sen sijaan jaottelun kolmas kysymys on taiteen ja tekstien tutkimukselle sekä myös lingvistiikalle keskeinen. Se tarkastelee huumorin struktuuria – rakentumista. Vaikka erilaiset tekstit rakentavat huumoria hyvin eri tavoin, on oltava olemassa joitakin lain-

alaisuuksia sille, mikä synnyttää tekstin ja lukijan väliseen vuorovaikutukseen huumoria. Tämä kysymys onkin myös tämän tutkimuksen keskiössä.

Palmerin jaottelun neljäs kohta – miksi jokin *ei* ole hauskaa – on Palmerin (1993, 5) itsensä mielestä liian vähälle huomiolle jäänyt kysymys. Palmer viittaa sillä tilanteisiin, joissa huumori syystä tai toisesta epäonnistuu – esimerkiksi stand up -koomikon kohdatessa vaivaantuneen hiljaisuuden. Huumorin onnistuminen ja epäonnistuminen – huumorin arvottaminen esteettisesti askarruttaa myös esimerkiksi Kinnusta (ks. 1972, 199). Tällaiseen kysymykseen ei kuitenkaan päästä käsiksi tekstianalyttisen tutkimusmetodin kautta, sillä reaaliset lihaa ja verta olevat lukijat reaktioineen rajautuvat tämän tutkimuksen ulkopuolelle.

Miten näihin kysymyksiin sitten on vastattu? Miten vuosisatojen mittaan kertynyttä ja kerrostunutta huumorin teoriaa voitaisiin jäsentää? Patricia Keith-Spiegel (1972) listaa huumorin lukuisiin alaluokkiin: *biologiset teorit* (biological theories, esim. Darwin) käsittelevät huumoria sopeutumisenä, *ylemyysteoria* (superiority theories, esim. Hobbes) paikantavat huumorin ylemmydentuntoon, *inkongruenssiteorit* (incongruity theories, esim. Kant) ajattelevat huumorin syntyvän yhteensopimattomien tapahtumien tai asioiden törmätessä, *yllätysteorit* (surprise theories, esim. Descartes) määrittelevät huumorin edellyttävän yllättävyyttä ja menettävän toiston myötä tehoaan, *ambivalenssiteorit* (ambivalence theories, esim. Joubert) olettavat huumorin syntyvän toisilleen päinvastaisten tunnetilojen samanaikaisuudesta, *muototeorit* (configuration theories, esim. Maier) olettavat huumorin olevan suoraa seurausta inkongruenssin havaitsemisesta ja *psykoanalyttiset teorit* (psychoanalytic theories, esim. Freud) määrittelevät huumorin syntyvän tukahdutetun hermostollisen energian purkautumisesta. (Mt.) Keith-Spiegelin jaottelu on perusteellinen mutta moniluokkaisuudessaan epäkäytännöllinen. Nykyään käytetyin ja yleisesti hyväksytyin on John Morrealin (1987a., 129–131) edellistä yksinkertaistava jaottelu, jossa huumorin teorit jakautuvat kolmeen alakategoriaan: *huojennusteoriaan* (relief theory), *ylemyysteoriaan* ja *inkongruenssiteoriaan*.

Tässä tutkimuksessa sovellan pääosin inkongruenssiteoriaa tarkastellessani kohde-osteni sisältämiä huumorin aineksia. Tästä syystä paenudun seuraavassa alaluvussa tarkemmin juuri tämän huumorin selitysmallin perusteisiin. Tutkimuksessani sivuan kui-

tenkin myös ylemmyysteoriaa ja huojennusteoriaa, jotka on tästä syystä tarpeen määrittellä lyhyesti. Huumorin huojennusteoria on keskittynyt pääosin selittämään huumoria psyykkisinä mekanismeina. Huojennusteoria käsittää naurun energian vapautumisena, jonkin tunnetilan äkillisenä purkautumisena. (Morreal 1987, 6.) Huumorin huojennusteorian kuuluisimpia edustajia on Sigmund Freud, joka esittää teoksessaan *Vitsi ja sen yhteys piilotajuntaan* (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905) että huvittuneisuutta syntyy jonkin psykologisen valmiustilan osoittautuessa turhaksi. Huumori vapauttaa siten psyykkistä energiaa, joka ilmenee vapauttavana nauruna. (Freud 1983.)

Huumorin ylemmyysteoria selittää naurun syntyvän toisiin kohdistuvan ylemmydentunteen seurauksena, toisen ihmisen pilkasta ja alentamisesta. Nauru saa oikeutuksensa pilkatessaan tai väheksyessään väärintekijää tai väärin toimivaa ja sillä on tästä syystä oma tärkeä sosiaalinen roolinsa ihmisten välisessä kanssakäymisessä. Ylemmysteoreetikoista kuuluisin on Thomas Hobbes. Hänen käsityksensä huumorista kumpuaa filosofin omasta maailmankäsityksestä, jonka mukaisesti ihmisen yhteisöllisyys näyttäytyy jatkuvana kamppailuna vallasta (Morreal 1987, 5; 19–20). Joissain tapauksissa huumorin ylemmyysteoriaa onkin käytetty selittämään huumoria aggressiona (huumorin aggressioteoria), sosiaalisen valtakamppailun aseena (mt., 255–256). Nähdäkseni molemmat selitystavat eivät kata kaikkia huumorin alaan kuuluvia ilmiöitä ja keskittyessään huumorin psyykkisiin lainalaisuuksiin ja sosiaalisiin merkityksiin ne sopivat varsin rajoitetusti kirjallisuuden tekstianalyttiseen tarkasteluun.

## Huumori ja inkongruenssi

Huumorin inkongruenssiteorialle keskeistä on yksinkertaistaen käsitys huumorista jonkin *inkongruenssin* eli yhteen sopimattomien elementtien yhdistymisen havaitsemisena. Länsimaisen tieteen ja eritoten filosofian historiasta löytyy useita nimekkäitä inkongruenssiteoreetikoita kuten Immanuel Kant, James Beattie, Søren Kierkegaard, Arthur Schopenhauer. On kuitenkin huomattava, että suurin osa näistä filosofeista ei ole omistanut aiheelle esimerkiksi kokonaista kirjaa, vaan huomiot inkongruenssista nousevat esiin ikään kuin muiden käsiteltyjen asioiden oheistuotteena. Jopa Aristoteles on toisi-

naan luettu tähän inkongruenssiteoreetikkojen alkuisien joukkoon, sillä *Retoriikassaan* hän (tosin sanaa inkongruenssi käyttämättä) arvelee puhujien voivan aiheuttaa kuuli-joissaan naurua herättämällä näissä joitakin odotuksia ja sitten murtamalla nämä odotukset. (Morreal 2009, 10–12.) Inkongruenssiteoriaa voidaan nykyään pitää yleisesti hyväksytyimpänä ja käytetyimpänä huumorin teoriana, jota sovelletaan nykyään monilla eri tieteenaloilla, erityisesti psykologiassa.

Itse pohjaan tässä tutkimuksessa lähinnä John Morrealin teoksessaan *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor* (2009) esittämiin huomioihin inkongruenssista. Kuten Morreal (mt., 10–13) tiivistää, huumorin inkongruenssiteorian taustalla on oletus siitä, että inhimillinen kokeminen tapahtuu aina vasten opittuja kognitiivisia kehyksiä. Jo kokemamme valmistaa meitä kaikkeen siihen, mitä tulemme kokemaan ja inkongruentti huvittuminen on aina seurausta omaksumiemme koodien ja kaavojen murtumisesta tai äkillisestä pätemättömyydestä. Humoristiselle inkongruenssille on aina tyypillistä jonkinlainen *kognitiivinen käänös* (cognitive shift), jossa tulkintamme lukemastamme, kuulemastamme tai havaitsemastamme joutuu kyseenalaistetuksi. Usein erityisesti vitseissä tämänkaltaisen humoristiset käänökset edustavat niin kutsuttua *laskevaa inkongruenssia* niiden viedessä ”korkealta” ”matalalle”, esimerkiksi kohti vähemmän toivottavaa, alhaisempaa, epäonnistumista, virheitä ja niin edelleen. Esimerkiksi Morreal nostaa Rita Rudnerilta poimitun vitsin: ”My boyfriend and I broke up. He wanted to get married. And I didn’t want him to”. Vitsin kolmas lause paljastaa inkongruenssin kognitiivisessa käänöksessä, joka muuttaa vitsin kuulijoille tutun kaavan sitoutumishaluttoman naisen kertomuksesta kertomukseksi uskottomasta poikaystävästä. Victor Raskin (1985, 107–114) on osoittanut, että usein juuri vitsit pyrkivät ikään kuin maksimoimaan huvittavuuden luodessaan mahdollisimman voimakkaan kontrastin inkongruentisti toisiinsa törmäävien ”scriptien” eli kehysten välille (mt). On kuitenkin tärkeää huomata, että pidempi humoristinen kertova teksti ei useinkaan noudata vitsille ominaisia kaavoja, eikä näin ollen aina hyödynnä juuri laskevaa inkongruenssia tai mahdollisimman vastakkaisen kehysten yhdistelyä vaan inkongruenssi saattaa olla hienovaraisempaa.

Inkongruenssi ei yksin riitä huumorin aiheuttajaksi, sillä inkongruenssi voi yhtä hyvin herättää meissä myös vaikkapa pelkoa tai inhoa (Morreal 2009, 73; Morreal 1987 b.,

190–192; Clarc 1987, 141). Miten inkongruenssi voi siis tuottaa juuri humoristisen reaktion? Michael Clarc (1987, 152–153) ratkaisee ongelman määrittelemällä huumorin sellaiseksi inkongruenssiksi, josta nautimme. Tällainen vastaus on epätydyttävä viitattaessaan syiden sijaan ainoastaan lopputulemaan: huumorin vastaanottoon. Väite ei myöskään pidä täysin paikkaansa, sillä inkongruenssista nauttiminen ei aina ole nimenomaan humoristisesti nauttimista. Morreal (2009, 73) erottelee toisistaan kuusi muutaakin esteettistä kategoriaa, joille inkongruenssi on keskeinen: traaginen, groteski, makaa-beri, kauhistuttava, eriskummallinen ja fantastinen. Kaikki nämä inkongruenssia hyödyntävät muodot voivat tuottaa vastaanottajissaan esteettistä nautintoa johtamatta silti nimenomaan humoristiseen mielihyvään.

Vastauksena pulmaan Morreal (2009, 50) esittää seuraavan listauksen huumorin välttämättömistä ehdoista, joiden tulee täytyä kokeaksemme inkongruenssista aiheutu-vaan humoristista mielihyvää:

- 1) Koemme jonkinlaisen kognitiivisen käänteeseen (inkongruenssi), joka muuttaa tapamme ajatella ja tulkita jokin tietty asia, teksti, ilmiö tai muu sellainen.
- 2) Olemme tällöin leikkisessä (play mode) pikemminkin kuin vakavassa tilassa.
- 3) Kokemamme kognitiivinen käänne ei synnytä meissä shokkia, epävarmuutta, hämmennystä, pelkoa, vihaa tai muita negatiivisia tunnetiloja, vaan pikemminkin nautintoa.
- 4) Ilmaiseimme kognitiivisesta käänteestä aiheutuvan mielihyvämme naurulla, joka toimii merkkinä muille, että hekin voivat rentoutua ja osallistua leikkiin.

Listaus ei sovi täysin tekstianalyysia metodinaan käyttävän kirjallisuudentutkijan tarpeisiin. Kohdat 3. ja 4. käsittelevät inkongruenttiin huumorin vastaanottajissaan herättämiä tuntemuksia ja rajautuvat näin pois siitä aineistosta, johon kaunokirjallisen tekstin välityksellä on mahdollista päästä käsiksi (ellemme ajattele tutkijalukijan refleктоivan omaa vastaanottoaan). Lisäksi erityisesti kohta 4. herättää kirjallisuuteen soviteltaessa hämmennystä. Yksin tapahtuva humoristisen teoksen lukeminen ei useinkaan johda nauruun, sillä nauru on ennen kaikkea sosiaalinen ilmiö. Morreal (2009, 55–58) käyttää

kuitenkin käsitettä nauru varsin laajasti viitaten myös hiljaisempaan huvittumiseen. Tässä hän viittaa myös kirjallisuuden lukijan taipumukseen mieltää itsensä osalliseksi teoksen sisäistä kommunikaatiotilannetta. Tällöin sosiaalinen huvittuminen tapahtuu suhteessa teoksen sisältämään viestivään yhteisöön, vaikka konkreettisesti lukutilanteessa ei olisikaan läsnä muita. Tämänkaltaisen retorinen näkemys kirjallisuudesta kommunikaationa (vrt. Phelan 2007) kuuluu myös tämän tutkimuksen lähtökohtiin.

Morrealin listauksen ensimmäinen ja toinen ehto ovat sen sijaan kirjallisuudentutkijallekin käyttökelpoisia sellaisenaan. Soveltaen voidaan todeta, että inkongruenssin lukeminen humoristiseksi on mahdollista vain tietyn leikkisyyden ilmapiirin vallitessa tekstissä. Leikki tai leikkisyys muuttuvat kuitenkin käsitteinä ongelmallisiksi tullessaan valjastetuiksi kirjallisuudentutkijan käyttöön, sillä käsitteitä on tällöin käytettävä väistämättä jossainmäärin metaforisesti. Minkälaisia piirteitä leikkiin oikeastaan liittyy?

Leikin kulttuuristen merkitysten kattavin länsimainen esitys on kulttuurihistorioitsija Johan Huizingan teos *Leikkivä ihminen. Yritys kulttuurin leikkiaineksen määrittämiseksi*. (*Homo Ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur*, 1944). Huizinga analysoi leikkiä ihmiskulttuuria sen kaikilla tasoilla läpäisevänä ilmiönä, joka löytää muotonsa niin pyhissä toimituksissa, kilpailussa kuin runoudessakin. Tässä laajuudessaan Huizingan leikkikäsitystä ei ole tarpeen tämän tutkimuksen puitteissa omaksua, mutta Huizingan ajattelusta voidaan kuitenkin poimia joitakin tärkeitä leikkiä inhimillisenä toimintana leimaavia piirteitä. Ensinnäkin leikille on keskeistä tietty tarkoituksettomuus tai itse-tarkoituksellisuus. Kuten Huizinga (1967, 62) kirjoittaa: "toiminnan määrätietoisuus suuntautuu ensi kädessä itse tapahtumakulkuun eikä suoranaisesti siihen, mikä tulee jälkeensä". Toiseksi keskeistä on leikin erottuminen tavallisesta elämästä paikallisen rajoituksen kautta. Leikki luo oman suljetun arkiympäristöstä konkreettisesti tai abstraktisti eristetyn tilan, jonka puitteissa leikki tapahtuu. Kolmenneksi leikki on vapaata toimintaa, johon ei osallistuta jonkin pakon sanelemana vaan vapaaehtoisesti. Leikkiin osallistutaan huvikseen. (Mt. 16–17; 30.) Leikille tärkeäksi ominaispiirteeksi on tässä nähtävä myös leikin sosiaalinen luonne. Leikkisyyden ilmapiiri on jotakin sosiaalisesti jaettavaa ja tämä jakaminen nähdään tässä mahdolliseksi myös kaunokirjallisen kommunikaation tasolla. On myös syytä ottaa huomioon, että huumori on aina riippuvainen



sosiokulttuurisista säännöistä ja konventioista. Mary Douglasin (1968, 366) mukaan vitsit vaativat aina toimiakseen vitsailulle otollisen sosiaalisen tilan. Hauskaksi koetun asian tulee sisältää jotakin hauskaa, mutta myös tulla sallituksi hauskuutena. Huumorin mahdollistava leikkutila tai leikillinen ilmapiiri on siis määriteltävä tässä sosiaalisesti jaetuksi toiminnaksi, jolle ovat tyypillisiä itsetarkoituksellisuus, arkielämästä erottautuminen ja osallistumisen vapaus sekä huvittelun halu sekä huumorin salliva tilanne tai konteksti.

Morrealin (2009, 52–54) (muutakin kuin kirjallisuutta koskevan teorian) mukaan tällaista leikkutilaa tuottavat muun muassa seuraavat keinot: fictionalisointi (asiaa ei tarvitse ottaa tosissaan), etäisyys (maantieteellinen), ajan kuluminen (esimerkiksi nauru omalle menneelle itselle) sekä roolin puute tilanteessa (esim. itselle sattuva onnettomuus ei ole hauska). (Mt.) Vaikka nämä keinot eivät ole sellaisinaan sovellettavissa kirjallisuuteen, voidaan Morrealin huomioiden pohjalta tiivistäen todeta, että inkongruenssin humoristisena kokemiselle välttämätön leikkisyys synnytetään tekstiin usein jonkinlaisen tunteellisen etäännyttämisen kautta. Tutkimuksessani paneudun myös tähän leikkisyyteen ja sen tuottamisen tapoihin, pohtien samalla leikkisän ilmapiirin synnyttämisen erityiskysymyksiä juuri kirjallisuudessa.

Edellä esitetyn nojalla voidaan siis todeta, että huumoria ei ole vain lukijan mielivalta käsitellä tekstin koomisia aineksia, kuten inkongruenssia, vaan myös testiin synnytetty leikkisä ilmapiiri tekijän ja lukijan (tai kertojan ja yleisön) välille. Tätä voisimme nimittää *humoristiseksi sopimukseksi* teoksen ja lukijan välillä. Tässä yhteydessä voidaan jälleen palata tarkentamaan edellä korostamaani huumorin ja koomisen eroa. Huumori on siis koomista laajempi käsite – se ei sisällä vain mekaanisia koomisia keinoja vaan myös humoristisen tyylin ja humoristisen rekisterin, jossa viestitään.

## Huumorin keinot ja alalajit

Huumorin keinoja on varsin vaikea listata ja kategorisoida, sillä huumori tuntuu usein etsivän uusia, ennakoimattomia ja poikkeuksellisia ilmenemismuotoja, uusia reittejä joiden kautta leimata inhimillistä toimintaa huvittavaksi. Kirby Olsonin (2001, 6) mu-

kaan kaikkea komediaa (joihin Olson lukee laajalti kaikki humoristiset tekstit) leimaakin ennen kaikkea loputon määrittelyjen pakeneminen. ”Komedia toimii alistamalla rationaalisen sen oletetulle vastakohtalle irrationaaliseksi” eikä sitä Olsonin mukaan sen takia ole myöskään mahdollista rationaalisesti tavoittaa. (Mt., suom. M. L.) Samaan suuntaan vie Aarne Kinnusen (1993, 24–29) koomisen määritelmä, johon kuuluvat seuraavat premissit:

- 1) Mikään inhimillinen toiminta, teko, tapahtuma, prosessi, ominaisuus ei sinänsä ole koominen (vaan neutraali).
- 2) Kaikki ihmisen toiminnot ja ominaisuudet voidaan tehdä koomisiksi.
- 3) Ei ole rajoja niillä keinoilla, tavoilla, menetelmillä joilla jokin prosessi tehdään koomiseksi.

Olsonin ja Kinnusen näkemykset ovat kärjekkäitä, ja onkin syytä muistaa, että huumorilla on myös vakiintuneet ja toistuvat ilmenemismuotonsa. Näkemys huumorin keinojen lopullisesta määrittelemättömyydestä on kuitenkin tosi ja tästä syystä harvat huumorin tutkijat ovat valinneet lähestymistavakseen listaavaa tai luokittelevaa lähestymistapaa suhteessa huumorin keinoihin.

Yksi harvoista huumorintutkijoista, joka on uskaltanut huumorin keinojen tai tekniikoiden suoranaiseen typologiseen listaukseen, on Arthur Asa Berger (1998, 17–18). Teoksessaan *An Anatomy of Humor* (1993) hän jakaa huumorin keinot neljän alaluokan alle: 1) kielellinen huumori on verbaalista, 2) logiikkaa hyödyntävä huumori toimii ideoiden tasolla, 3) identiteettiin liittyvä huumori käsittelee eksistentiaalista olemista ja 4) toimintaan sitoutuva huumori on fyysistä ja nonverbaalista. Näiden alakategorioiden alle Berger listaa löytämänsä huumorin keinot seuraavasti:

#### Kieli

Alluusio (Allusion), Mahtipontisuus (Bombast), Määrittely (Definition), Liiottelu (Exaggeration), Leikkisyys (Facetiousness), Loukkaukset (Insults), Lapsenomaisuus/ sanojen äänteellisellä asulla leikkittely (Infantilism), Ironia (Irony), Väärinymmärrys (Misunderstanding), Liioiteltu kirjaimellisuus (Over Literalness),

Sanaleikit (Puns, Wordplay), Nokkela tai osuva sanailu (Repartee), Naurettavaksi tekeminen/Iva (Ridicule), Sarkasmi (Sarcasm), Satire (Satiiri)

#### Logiikka

Absurdi (Absurdity), Onnettomat sattumukset (Accident), Analogia (Analogy), Listaaminen (Catalogue), Sattumanvaraisuus (Coincidence), Pettymys (Disappointment), Tietämättömyys (Ignorance), Virheet (Mistakes), Toisto (Repetition), Nurinkäntö (Reversal), Jäykkyys (Rigidity), Teema/ Variaatio (Theme/ Variation)

#### Identiteetti

Ennen/ Jälkeen (Before/After), Burlleski (Burlesque), Karikatyyri (Caricature), Eksentrisyys (Eccentricity), Nolostuminen (Embarrassment), Totuuden paljastaminen (Exposure), Groteski (Grotesque), Imitaatio (Imitation), Jonkun henkilön jäljittely (Impersonation), Mimiikka (Mimicry), Parodia (Parody), Skaala (Scale), Stereotyyppi (Stereotype), Paljastaminen (Unmasking)

#### Toiminta

Takaa-ajo (Chase), Slapstick, Nopeus (Speed), Aika (Time)

Berger (1998) esittää kaikista listaamistaan keinoista toinen toistaan osuvampia tekstiesimerkkejä, joita tässä ei ole mahdollista tai edes tarpeellista käsitellä. Tarkastelemalla listaa yksityiskohtaisemmin tämänkaltaisen typologisen käsittelyn järkevyyttä kuitenkin kyseenalaistuu, sillä Bergerin nelijaon alle lokeroimat huumorin keinot tuntuvat kurkotavan jatkuvasti myös naapurikategorioihin. Eivätkö esimerkiksi logiikan alle listatut "virheet" voi yhtä hyvin ilmetä kielellisen huumorin kategoriassa silloin, kun tekstin huumori rakentuu kielellisen väärinymmärryksen varaan?

Testaan Bergerin kategorisoivaa huumorin tarkastelua lyhyeen *Ritvasta* poimittuun tekstiesimerkkiin arvioidakseni sen soveltuvuutta tekstianalyysin tarpeisiin. Seuraava vuoropuhelu on kohdasta, jossa teoksen lapsihahmot epäilevät tarinoita kertovan Ritvan aviopuolison, Talonmies Laitimmaisena, keräävän Ritvasta putoilleet tarinanpätkät ja myyvän ne saaristossa asuvalle Pienelle Naiselle:

- Mihin ne sitten siitä pihalta, ne säkit...? Juntti-Mutteri kysyi.
- Se myy ne sille Pienelle Naiselle! Viluttitanssija huusi.
- Vilutti saata...saatan kohta läväyttää! Juntti-Mutteri hermostui.

- Älähän nyt, Ritva tynnytteli. – Ei se tartte muitten juttuja, siitä ole Vilutti varma. Minä olen tavannut sen. Jos sen juttuihin alkaa liimailla muiden pätkiä, ei synny kuin vespäisiä lapsia.
- Meidän rapussa asuu Vepsäläinen, ei sillä ole lapsia, Juntti-Mutteri muisti. (*Ritva*, 37.)

Vuoropuhelussa on ainakin kaksi kohtaa, joista voidaan selkeästi havaita niitä huumorin tuottamisen keinoja, joita Bergerin listaus pitää sisällään. Ensimmäinen kohta on Juntti-Mutterin repliikissä vilahtava viittaus kirosanaan "saatana", jonka puhuja kesken repliikin vaihtaa toiseen sanaan "saatan". Tämä huumorin keino tuntuisi palautuvan lähinnä sanaleikkiin sanojen äänteellisen yhteneväisyyden kautta. Toisaalta huumori pohjaa lauseessa ennen kaikkea kirosanan tabu-luonteeseen lastenkirjallisuudessa. Bergerin listaus ei puhu mitään tabun rikkomisen tuottamasta huumorista. Näin ollen listauksesta löytyy puute jo yhden sovellusesimerkin tarkastelun avulla.

Toinen huomionarvoinen kohta tekstikatkelmassa on vuoropuhelun loppu, jossa Ritva varioi humoristisesti alatyylistä sanontaa "Hosumalla ei tule kuin kuspäisiä lapsia". Tässä lastenkirjallisuuteen sopimaton ilmaus piiloutuu tekstiin samalla tavoin kuin Juntti-Mutterin melkein lipsauttama kirosana. Molemmissa huvittaa kontekstiin sopimaton eli inkongruentti alatyylillä mutta myös se tapa, jolla ilmaukset piilotetaan tekstiin: ne samanaikaisesti ovat ja eivät ole siellä. Tämänkaltainen kätkeminen voitaisiin kenties sijoittaa nokkelan sanailun luokkaan. Samalla on kuitenkin kyse myös sanaleikistä "kuspäisen" muuttuessa äänneasultaan lähes samankaltaiseksi "vespäiseksi". Juntti-Mutteri hämmästyttää Ritvan väitettä ja toteaa, ettei naapurin Vepsäläisellä ole lapsia. Tässä kohden käytetään ainakin Bergerin listauksessa kielen alaan kuuluvia väärinymmärrystä ja liioiteltua kirjaimellisuutta mutta toisaalta samaan aikaan logiikan alaan sijoittuvia virheitä ja tietämättömyyttä. Tässä tekstikohdassa huumorissa on nähdäkseen kuitenkin kyse myös tekstin yleisötasoista. Lapsilukija ei välttämättä tunnista vuoropuhelun intertekstinä toimivaa sanontaa ja siksi kohta onkin tarkoitettu huvittamaan lähinnä sananlaskun tunnistavia lukijoita. Näin määriteltynä tekstin huumorin voitaisiin nähdä pohjautuvan aikuislukijan huvittuneisuuteen nimenomaan ymmärtämättömän lapsilukijan läsnä olosta. Teksti itsekin mallintaa tällaista asetelmaa sijoittaessaan vuoropuhelun sanonnan ymmärtävän aikuisen ja ymmärtämättömän lapsen välille. Tämänkaltainen

lukijapositionien hierarkkisuuteen pohjautuva huumori puuttuu sekin Bergerin listauksesta.

Lyhyen esimerkkitekstin luennan avulla voidaan huomata, että kaunokirjallisuuden tulkinnassa Bergerin listaus on puutteellinen ja sen typologinen logiikka vuotaa, kun yksittäinen huumorin laukaisija voidaan sijoittaa useaan eri keinoiluokkaan. Nähdäkseni kaunokirjallisuuden erityistapauksessa huumoria onkin aina käsiteltävä tapauskohtaisesti tarkan tekstiluennan kautta. Tästä syystä en itse pyri rakentamaan listaa tai luokittelua huumorin keinoista. Huumoria voidaan Bergerin yksittäisten huumorin laukaisijoiden sijaan lähestyä tarkastelemalla laajempia huumorin alalajeja tai sellaisia diskursseja, jotka useimmiten kiinnittyvät huumoriin tai tuottavat sitä. Tällaisia lajeja tai diskursseja ovat esimerkiksi parodia, ironia, satiiri, farssi, slapstick, transgressiivinen/ subversiivinen huumori, musta huumori, skatologinen huumori, nonsensinen huumori, absurdi huumori, karnevalismi, groteski huumori ja karikatyyri, jotka kaikki nousevat esiin myös Hotakaisen lastenkirjojen huumoria eritellessä.

Sen sijaan omaksun Bergeriltä (1998, 16–17) metodisen lähestymistavan huumoriin. Hänen mukaansa huumoria tulee jotakin tiettyä esimerkkiä (esimerkiksi tekstiä) tarkastellessa lähestyä seuraavasti:

- 1) Esimerkki pyritään jakamaan huumorin kannalta keskeisiin elementteihin tai komponentteihin, ja erittämään siitä huumoria tuottavat tekniikat
- 2) Nämä tekniikat arvioidaan ja päätellään, mitkä esiin nousevista keinoista ovat käsiteltävänä olevassa humoristisessa esimerkissä keskeisimpiä.

Tämänkaltaisen etenemisen taustalla on ajatus huumorista prosessina, joka on mahdollista jakaa osiinsa ja selvittää. Hyödynnän samanlaista menettelytapaa omassa tutkimuksessani. Luvuissa 3, 4, 5, ja 6 tarkastelen huumoria juuri teksteihin ja niiden sisältämiin huumorin tuottamisen keinoihin kohdentuen. Purkaessani tekstiesimerkkeihini kasautuvia huumorin tuottamisen strategioita en kuitenkaan palauta löydöksiäni Bergerin tavoin listamaiseen esitystapaan, vaan tarkastelen huumorin ilmentymistä kontekstissaan eli suhteessa tiettyä keinoa ympäröiviin toisiin keinoihin, koko tarinaan, teokseen

ja kolmen kohdeteokseni muodostamaan teosjoukkoon. Bergerin käsittelytavasta oma-  
ni erottaa myös se, että en pyri ainoastaan avaamaan huumorin keinoja vaan myös tar-  
kastelemaan teoksiin huumorin kautta hahmottuvia yleisöpositioita.

## 2.2 Kaksoisyleisön tutkimus

Sekä lapsi- että aikuisyleisöjen puhutteluun pyrkivä kaunokirjallisuus ei ole uusi ja mul-  
listava ilmiö. Kaiken ikäisiä lukijoita kiehtoneita tekstejä ja teoksia löytyy kirjallisuushis-  
toriasta useita ja kaunokirjallisten teosten status lasten tai aikuistenkirjallisuutena on  
myös ollut monissa tapauksissa historiallisesti muuttuva. Avoimesti ja tietten lapsille ja  
aikuksille samanaikaisesti kirjoittavien tekijöiden määrä on kuitenkin lisääntynyt viimei-  
sinä vuosikymmeninä huomattavasti, sillä 1990-luvun lopulta alkaen on voitu havaita  
jonkinlainen kulttuurinen murros aikuisten ja lastenkirjallisuuden välisten raja-aitojen  
madaltuessa. Erityisen kiinnostavaa on Harry Potter -manian myötä syntynyt crosso-  
ver-kirjallisuuteen suuntautuva valtava kaupallinen kiinnostus. Crossover-kirjallisuuden  
piiriin kuuluvien bestsellereiden myötä laji on yleistynyt kirja-alalla suosituksi markki-  
nointikäsitteeksi. Niin kriitikot, tutkijat, kustantajat, myyjät, kirjailijat kuin lukijatkin  
tunnistavat crossover-kirjallisuuden jo vakiintuneeksi kirjalliseksi ilmiöksi. (Beckett  
1999; Falconer 2009.)

2000-luvulla myös sekä lapsi- että aikuislukijoita puhuttelevan kirjallisuuden tutki-  
mus on vakiintunut yhä voimakkaammin osaksi kansainvälistä lastenkirjallisuuden tut-  
kimusta. Tästä todistavat aiheesta ilmestyneet laajat monografiat, kuten Sandra L.  
Beckettin *Crossover Fiction* (2009) ja Rachel Falconerin *The Crossover Novel. Contemporary  
Children's Fiction and Its Adult Readership* (2009). Tutkimusaiheen vakiintumisesta todista-  
vat myös erilaisiin merkittäviin lastenkirjallisuudentutkimuksen oppaisiin ja yleisesityk-  
siin ilmestyneet tutkimusaihetta käsittelevät luvut. *The Cambridge Companion to Children's  
Literature* vuodelta 2009 sisältää U.C. Knoepfmacherin artikkelin "Children's Texts and  
the Grown-up Reader" ja kilpailevan kustantamon *The Routledge Companion to Children's  
Literature* vuodelta 2010 Rachel Falconerin kirjoittaman luvun "Young Adult Fiction

and the Crossover Phenomenon”. Tässä aluvussa asemoin omaa tutkimustani suhteessa aikaisempaan aihepiiriin tutkimukseen.

## Crossover-kirjallisuus ilmiönä

Crossover-kirjallisuus<sup>5</sup> tarkoittaa kirjallisuutta, joka puhuttelee samanaikaisesti aikuis- ja lapsiyleisöjä tai joka siirtyy lapsiyleisöltä aikuisyleisölle tai päinvastoin. Termi crossover ilmaisee osuvasti nyky-yhteisöjen liikkuvuutta ja dynaamisuutta. Kaunokirjalliset teokset saattavat liikkua yleisöltä toiselle kirjailijan tai kustantajan intentioista riippumattomina tai niiden kutsumana (ks. lisää esim. Falconer 2009, 6–9). Ennen crossover-kirjallisuuden käsitteen yleistymistä kirjallisuuskriitikot ja kirjallisuudentutkijat käyttivät pitkään samankaltaista ilmausta *crosswriting*, *ristiinkirjoittaminen*, jolla viitataan sekä aikuisille että lapsille kirjoitaviin kirjailijoihin. Tiukan määritelmän mukaisesti ristiinkirjoittaminen on kuitenkin ominaista vain sellaisille kirjailijoille, jotka tavoittavat molemmat yleisöt samoilla teoksilla. Ristiinkirjoittamisen rinnakkaiskäsite on *crossreading* eli *ristiinlukeminen*. Käsitteellä viitataan eri lukijaryhmien kykyyn vallata itselleen sellaisia teoksia, jotka eivät ole alun perin tälle ryhmälle suunnattuja. Historiallisesti tämä liike on toteutunut useimmiten aikuisille suunnattujen teosten siirtyessä lapsiyleisöjen käyttöön, mutta yhä useammin liike suuntautuu päinvastaisesti lastenkirjallisuuden siirtyessä aikuisten luettavaksi. (Beckett 2009, 4–7.)

Viime vuosien crossover-ilmiotä on toisinaan luonnehdittu jonkinlaiseksi brittiläisen lastenkirjallisuuden kulta-ajan (n. 1865–1910) renessanssiksi. Onkin totta, että kulta-ajan kirjailijoiden, esimerkiksi Lewis Carrollin, J.M. Barrien, Kenneth Grahamen, R.L. Stevensonin ja Rudyard Kiplingin, tuotanto levisi aikanaan tarkoitettulta lapsiyleisöltään myös aikuisten suosioon hyvin samalla tavalla kuin nykyisin. Falconer (2009, 32) näkee kuitenkin nyt laajenevan crossover-ilmion taustalla laajemman länsimaalaisen kulttuurin

---

<sup>5</sup>Suomeksi käsite voitaisiin kenties vapaasti kääntää vaikkapa risteyskirjallisuudeksi, mutta alkuperäisen käsitteen sisällön säilyttää paremmin ilmaus *crossover-kirjallisuus*. Samanaikaisesti lapsi- ja aikuisyleisöjä puhuttelevat teokset eivät ole kuitenkaan vakiinnuttaneet vain yhtä nimeä, vaan niistä voidaan puhua monenlaisin termein, joihin sisältyy erilaisia painotuksia ja arvolatauksia. Voidaan puhua esimerkiksi *kaksoisosoitteesta*, *ambivalentista*, *kaksoisosoisesta* tai *kaksiäänisestä* kirjallisuudesta, *kaksoispuhuttelusta*, tai tekstiin koodatusta *kaksoisyleisöstä*.

muutoksen, jossa lapsuuden ja aikuisuuden käsitteet hämärtyvät ja limittyvät. Puhutaan lapsuuden katoamisesta ja toisaalta ikuista nuoruutta tavoittelevista aikuisista ja jonkinlaisesta sisäisen lapsen kultista ("kiddults"<sup>6</sup>). Lapsi- ja aikuisnäkökulmien hybridisaatio nykylastenkulttuurissa heijastelee siis laajempaa lasten ja aikuisten kulttuurien hybridisaatiota. Kirjallisuuden kohdeyleisöjen murtumat liittyvät myös olennaisesti lastenkirjallisuuden sisällöllisiin ja muodollisiin muutoksiin. Nykylastenkirjallisuus saattaa olla lukijalleen varsin haastavaa ja postmodernin estetiikan mukaisesti muodoltaan kokeilevaa (mt., 6). Tästä syystä lastenkirjallisuutta on nykyään aikaisempaa vaikeampi kategorisesti erottaa aikuistenkirjallisuudesta, sillä tietynlainen hybridisyys, kokeellisuus sekä määrittelemättömyys ovat osa uusimman lastenkirjallisuuden estetiikkaa.

Yhdeksi syyksi crossover-ilmioille ja aikuisten joukkopoolle lastenkirjallisuuteen Falconer (2009, 131–133) nimeää jonkinlaisen ikaikaisen kaipuun "kunnon tarinoihin". Falconer esittää crossoverin oleva länsimaista taidetta ja kirjallisuutta hallitsevan postmodernin sekularismin, ironian ja itsetietoisuuden tietoista hylkäämistä. Aikuislukijat kokevat aikuistenkirjallisuuden jollakin tavoin epäautenttiseksi ja arkikokemukseen sopimattomaksi ja kääntyvät siksi lastenkirjallisuuden pariin etsien vahvoja tarinoita ja selkeää moraalialia. Tästä väitteestään Falconer päätyy esittämään, että Barbara Wallin kuvaama kaksinkertainen puhuttelu – tilanne, jossa toista lukijaa puhutellaan toinen tästä viestinnästä ulossulkien – on uusimmassa crossover-kirjallisuudessa harvinaista. Falconerin mukaan crossover-teokset pyrkivät pikemminkin koskettamaan sellaisia yleisinhimillisiä ajattelun ja tunne-elämän osa-alueita (kaipuu tarinoihin, kaipuu moraaliiin) jotka ovat yhteisiä niin lapsi- kuin aikuislukijoillekin.

Falconerin päätelmät ovat jossain määrin yksinkertaistavia. Ensinnäkin suuri(n) osa aikuisille suunnatusta kirjallisuudesta tuskin sisältää postmodernia kerronnan fragmentoitumista ja kertovan tai kerrotun subjektin hajautumista. Perinteisiä vahvoja narratiiveja löytyy niin aikuisten kuin lastenkin kirjallisuudesta. Toiseksi kuten Falconer itsekin toisaalla kirjoittaa, lastenkirjallisuus on 2000-luvulla yhä kokeilevampaa ja lähestyy ilmaisumuodoltaan postmodernia aikuistenkirjallisuutta. On totta, että kaupallisesti kaik-

---

<sup>6</sup> Crossover-kirjallisuutta on myös kutsuttu halventavassa merkityksessä kiddult-kirjallisuudeksi (ks. Falconer 2009, 27).



kein suosituimmat crossover-teokset ovat niin kutsuttuja "vahvoja tarinoita". Esimerkiksi Harry Potter-kirjat ovat tiukasti juonellisia, alusta loppuun eteneviä narratiiveja, jotka käsittelevät häpeämättömän epämodernisti hyvän ja pahan välistä ikäikaista kamppailua. Tästä ei kuitenkaan voida vetää johtopäätöksiä siitä, että kaikki crossover-kirjallisuus olisi vahvoin kertomuksiin pohjautuvaa vahvan moraalista kirjallisuutta. Tarkastelemalla Kari Hotakaisen varsin kokeilevia kaksoispuhuttelevia teoksia pyrin kiistämään Falconerin yksinkertaistuksen crossover-kirjallisuudesta niin kutsuttuna perinteisenä kirjallisuutena. Tässä tarkoituksessa huumori toimii oivallisena työkaluna, sillä kaunokirjallisen teoksen humoristinen rekisteri ja sen synnyttämät koomisen keinot mahdollistavat Falconerin esittämälle vahvalle moralismille vastaisen leikillisyyden. Huumori on myös omiaan tuottamaan Falconerin jo väistyväksi muodoksi arvioimaa kaksinkertaista puhuttelua, kuten tässä tutkimuksessa pyrin todistamaan.

Kari Hotakainen (2000, 160–161) itse kertoo vierastaneensa niin kirjailijaan lyötyjä leimoja kuin kirjallisuudenlajejakin:

*Buster Keatonin ja Lastenkirjan kirjoittaneena olen saanut vastata teoistani eli kysymykseen: Onko Buster Keaton romaani ja ovatko Lastenkirja ja Ritva lasten- vai aikuistenkirjallisuutta. Ne ovat minun lihaani ja vertani, syökää ja tulkaa kylläisiksi.*

Kirjailijan oman mielipiteen mukaan hänet voitaisiin siis hyvinkin lukea "ristiinkirjoittajaksi". Hotakaisen lastenkirjoja on kuitenkin vaikea sijoittaa tähän 1990- ja 2000 - lukujen kirjalliseen murrokseen. Kuten johdannossa eriteltyjen kirjallisuusarvostelujen reaktioista voidaan huomata, on ilmiö suomalaiselle kirjallisuudelle tutkimuskohteideni ilmestymisaikoina vielä jokseenkin outo ja vieras. Tämän tutkimuksen kannalta on keskeistä tarkastella itse Hotakaisen teoksia kaksoisyleisöä puhutteleville teksteille ominaisen estetiikan ja retoriikan edustajina, eli läpikotaisin monitasoisina, kaikenikäisien lukijoiden tarpeisiin, odotuksiin ja kykyihin mukautuvina teoksina. Crossover kansainvälisenä kirjallisen instituution tutkimuksen piiriin kuuluvana ilmiönä rajautuu siis pitkälti tämän tutkimuksen ulkopuolelle.

## Kaksoisyleisö ja lastenkirjallisuus

Tutkimushypoteesini mukaan kaksoisyleisölle suunnatun kirjallisuuden poetiikka eroaa joiltakin osin "tavallisesta" lastenkirjallisuudesta. Aiheen parissa työskentelevän tutkijan onkin syytä pohtia myös lastenkirjallisuuden olemusta ja määritelmiä ylipäätään, sillä tutkimuksen on väistämättä jossain määrin pohjattava tähän havaittuun erilaisuuteen. Eräänlainen genreen ja konventioihin pohjaava vertailevuus onkin yksi myös tämän tutkimuksen metodologisista lähestymistavoista. Tämän erilaisuuden määrittelemineen on kuitenkin varsin hankalaa, sillä lastenkirjalle tai "lastenkirjallisuudellisuudelle" ei ole olemassa yksinkertaista määritelmää (vrt. Chambers 1990, 91). Vaikka jonkinlaiset tyyllilliset, rakenteelliset ja temaattiset piirteet ovat lastenkirjallisuudessa yleisiä, ei ole todennettavissa yhtäkään yksittäistä tyylipiirrettä, kerronnallista konventiota, teemaa tai aihetta, jota ei esiintyisi aikuisten kirjallisuudessa, mutta joka esiintyisi kaikessa lastenkirjallisuudessa. Kuten Peter Hunt (1991, 48) on osuvasti määritellyt: "lastenkirjallisuus on varsin kummallinen luokitus, kaoottinen kokoelma tekstejä, joilla ei ole keskenään mitään muuta tekemistä kuin jonkinlainen määrittelemätön suhde lapsiin." (mt., suom. M.L.) Lastenkirjan ontologista eroavaisuutta aikuistenkirjallisuudesta ei siis voida tiukkarajaisesti todistaa.

Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että lastenkirjallisuudelle ominaisia piirteitä ei voisi ja tulisi tutkia. Esimerkiksi kysymykset siitä, minkälaiset kirjat kiinnostavat lapsilukijoita, minkälaiset teokset kustantajat luokittelevat lastenkirjoiksi tai minkälaiset piirteet ovat ominaisia lastenkirjallisuudelle, ovat tärkeitä ja antoisia. Tutkimuskentän voimakas tietoisuus lastenkirjallisuudellisuuden tietynlaisesta määrittelemättömyydestä ei olekaan hidastanut määrittelypyrkimyksiä. Yksi 2000-luvun kiinnostavimmista aiheista sivuavista tutkimuksista on Perry Nodelmanin *The Hidden Adult. Defining Children's Literature* (2008), joka tutkii lastenkirjallisuutta kaunokirjallisenä kategoriana. Myös Nodelmanin (mt., 6) mukaan lastenkirjallisuuden kategoriaan kuuluvia tekstejä yhdistää se *tarkoitettu yleisö* (intended audience), jolle ne on suunnattu. Nodelmanin mukaan tällainen kaunokirjallista kategoriaa pääasiallisesti määrittävä ehto on varsin harvinainen, sillä useimpien erilaisia kirjallisia kategorioita määrittävät lähinnä sellaiset tekijät kuin aika, paikka tai itse teosten sisältöön liittyvät seikat.

Tässä tutkimuksessa palautan Huntin ja Nodelmanin tavoin käsitykseni lastenkirjallisuudesta ja erityisesti kaksoispuhuttelevasta lastenkirjallisuudesta juuri teoksen tarkoitettuun yleisöön. Tällainen näkemys sopii myös hyvin Phelanin (2007, 4) retoriseen tarkastelutapaan, jonka mukaan:

[T]ekijät suunnittelevat tekstit tarkoituksenaan vaikuttaa lukijoihin tietyllä tavalla. Tämä vaikuttaminen toteutuu sanojen, tekniikoiden, rakenteiden, muotojen ja tekstin dialogisten suhteiden kautta sekä myös niiden genrejen ja konventioiden kautta, joita lukija käyttävät tekstien ymmärtämiseen. (Mt. Suom. M.L.)

Näitä Phelanin listaamia vaikuttamisen tapoja arvioimalla tekstistä voidaan lukea esiin teoksen tarkoitettu yleisö tai kaksoispuhuttelevan tekstin kohdalla yleisöt<sup>7</sup>.

Vuonna 1984 Jacqueline Rose väitti poleemisessa teoksessaan *The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Literature* koko lastenkirjallisuutta suoranaiseksi mahdotto-  
muudeksi. Rose (1994, 1–2) muistuttaa, että aikuisen ja lapsen suhde ja siihen liittyvät epätasa-arvoiset valta-asetelmat läpäisevät kaikkia lastenkirjallisuuden instituutioita ja tässä mielessä *lastenkirjallisuutta* ei edes ole olemassa. Lastenkirjallisuudessa aikuinen kirjoittaa, tuottaa, valitsee ja usein myös lukee teoksen, ja lapsi ottaa vain valmiin tuotteen vastaan. Lapsi siis pelkistetään häpeällisesti passiiviseksi objektiksi: lukijaksi, tuotteen vastaanottajaksi ja samalla aikuisten lapsiin kohdistamien halujen kohteeksi.<sup>8</sup> Näin lastenkirjallisuus pikemminkin tuottaa lapsuutta sen sijaan että representoisi sitä. Nodelman (2008, 4–5) tekeekin Rosen ajatuskulkuja mukailleen tärkeän lisäyksen aiempien lastenkirjallisuudentutkijoiden (esim. Chambers 1990) määritelmään lastenkirjalli-

---

<sup>7</sup> Kaksoisyleisö ei ole ainoastaan lastenkirjallisuudelle tyypillinen piirre. Esimerkiksi Brian Richardson (2007) on eritellyt erilaisia tapoja, joiden avulla kertovan tekstin sisäislukijat voivat tuplaantua, triplaantua tai monistua yhä tarkempiin sisäislukijaryhmiin. Tällaisina tapauksina hän mainitsee esimerkiksi juuri lastenkirjallisuuden kerrontaan usein rakentuvan aikuis- ja lapsilukijan kautta kahdentuvan sisäislukijan, mutta myös feministiseen tai postkoloniaaliseen tai muuten poliittisesti kantaottavaan kirjallisuuteen rakentuvat ideologiset asemat, seksuaaliseen orientaatioon liittyvät kaksoiskoodit, ensimmäisen ja toisen lukukerran lukijapositioneilla leikkittely ja niin kutsutut ”privaattilukijat”, joilla hän tarkoittaa jotakin rajattua esimerkiksi kirjailijan lähipiiriin lukeutuvaa joukkoa, jota varten tekstiin on piilotettu merkityksiä.

<sup>8</sup> Tämänkaltaisessa diskurssissa on paljon samaa muilla tavoin emansipatoristen tutkimusalojen puheta-poihin nähden. Lissa Paulin (1990, 148–149) mukaan erityisesti lasten ja naisten kulttuurinen rooli on hyvin samankaltainen. Naisten ja lasten kirjallisuus on periferiassa kirjallisuuden kentillä. Naisilla on kuitenkin nykyään mahdollisuus kirjoittaa, tuottaa ja tutkia kirjallisuutta. Lapsilla tällaista mahdollisuutta tulee tuskin koskaan olemaan. Lastenkirjallisuus on aina väistämättä monilla tavoin sidoksissa aikuisuuteen – näin myös tutkimuksen osalta. (Mt.)

suudesta lapsiyleisöä jollain tavoin kiinnostavana tai viehättävänä kirjallisuutena. Nodelmanin mukaan lastenkirjallisuutta voidaan ajatella määrittyvän kirjallisuudeksi, jonka tuottajat *toivovat* viehättävän lapsiyleisöä. Nodelman kuitenkin korostaa, ettei tämään tarkalleen ottaen pidä paikkaansa. Oikeammin lastenkirjallisuuden tuottajat pyrkivät arvioimaan, minkälaisen piirteiden aikuiset kuluttajat uskovat viehättävän lapsia tai kenties minkälaisen piirteiden *tulisi* viehättää heitä. Tässä mielessä lastenkirjallisuuden piirteillä ei ole ilmiselvää yhteyttä sen tarkoitetun yleisön olemukseen ja tarpeisiin vaan sen tarkoitetulle yleisölle *oletettuihin* tai *haluttuihin* ominaisuuksiin ja tarpeisiin. Nodelmanin huomiot mielessä pitäen pyrin omassa tutkimuksessani säilyttämään jatkuvasti tietoisuuden siitä, että tekstin tavasta pyrkiä puhuttelemaan eri-ikäisiä lukijoita ei voida tehdä päätelmiä lukijoista, vaan ainoastaan lukijoihin kohdistuvista odotuksista. Tutkimukseni tuottama kaunokirjallisia yleisöjä koskeva tieto rajautuu siis koskemaan ainoastaan sitä tapaa jolla teksti konstruoi sisäänsä lukijapositioneja. Reaaliin lapsi- ja aikuislukijoihin tämä tutkimus ei ulotu.

Kuten jo aiemmin totesin, kaksoisyleisö-tutkimuksessa paneudutaan usein itse teosten lisäksi crossover-kirjallisuuteen kulttuurisena ilmiönä. Tässä tutkimuksessa keskityn kuitenkin Kari Hotakaisen teoksiin kaksoispuhuttelevina teksteinä. Samalla pyrin kuitenkin hahmottelemaan kaksoisyleisön itseensä konstruoivan kirjallisuuden poetiikkaa laajemminkin erityisesti kohdentamalla huumoriin, joka on toistaiseksi jäänyt aihealueen tutkimuksessa vähälle huomiolle.

Teksteihin ja kerrontaan keskittyvän kaksoisyleisö-tutkimuksen tärkeimpiä edustajia on Barbara Wall. Teoksessaan *The Narrator's Voice* (1991, 2–8) hän esittää, että on mahdollista selvittää, onko jokin teos lasten- vai aikuistenkirja. Hänen mukaansa teos on lastenkirja (writing for children), mikäli se on kirjoitettu lapsille (to children). Wallille tämä tarkoittaa tekstistä erottuvaa lapselle puhumisen sävyä. Wallin mukaan aikuiset puhuvat ja kirjoittavat tietyllä tavalla ollessaan tietoisia lapsesta vastaanottajana. Perinteisesti lastenkirjaa on yritetty määrittää sen aiheen tai luettavuuden kautta. Wall kuitenkin ehdottaa, että teksteistä tulee etsiä tämä lapselle puhumisen tapa tarkastellen erityisesti kerrontaa ja kertojaa. Tämä on myös omalle tutkimukselleni keskeinen pyrkimys, sillä Wallin tavoin keskityn tulkitsemaan juuri teoksen kertojan/jien yleisö(i)lleen

suuntaamaa puhuttelua. Tällä puhuttelulla viitataan niihin lukijaan vaikuttamisen tapoihin, joita Phelankin (2007, 4) retorisessa kommunikaatiomallissaan erottelee.

Rosea mukaillen Wall tiedostaa, että aikuinen on aina läsnä myös lapselle suunnatussa tekstissä, sillä esimerkiksi kustantaja, kriitikko, kirjan ostaja ja mahdollinen ääneen lukija ovat aikuisia. Kerronnassa tämä aikuisen alituinen läsnäolo konkretisoituu Wallin mukaan eri tavoin. Wall (1991, 35) jaottelee lastenkirjat kolmeen luokkaan: *yksinkertaiseen puhutteluun* (single address), *kaksinkertaiseen puhutteluun* (double address) ja *kaksoispuhutteluun* (dual address)<sup>9</sup> sen mukaan, ketä teksti oikeastaan pyrkii puhuttelemaan.

*Yksinkertainen puhuttelu* merkitsee Wallille (1991, 30–31, 35) kirjoittamisen tapaa, jossa puhutellaan vain lapsiyleisöä eikä näytetä ottavan erityisesti huomioon aikuislukijaa. Yksinkertaisesta puhuttelusta esimerkiksi Wall mainitsee Arthur Ransomen, joka rakentaa tämän puhuttelun tavan esimerkiksi käyttämällä ystävällisesti ja vakavasti puhuvaa aikuiskertojaa sekä kuvailemalla hahmoistaan, mitä nämä sanovat ja tekevät sen sijaan, että kuvailisi näiden tunteita ja ajatuksia. Wall erittelee myös tarkasti Ransomen omia ajatuksia kirjoittamisestaan: ”Hän [Ransome] ei tuntenu oloaan epämukavaksi eikä itsensä tiedostavaksi puhutellessaan lapsia, koska hän rakasti sitä mitä teki” (mt. suom. M.L.).

*Kaksinkertainen puhuttelu* tarkoittaa Wallin (1991, 24–25, 35) mukaan sitä, että tekijä osoittaa teoksen avoimesti lapselle ja samalla, joko avoimesti tai piilotetusti, aikuiselle. Kertoja saattaa esimerkiksi naurattaa aikuislukijaa vitseillä, joiden hauskuus perustuu ennen kaikkea siihen, että lapsilukija ei ymmärrä niitä. Kaksinkertaisesti puhuttelevasta teoksesta Wall mainitsee esimerkiksi J. M. Barrien *Peter Panin*. Wallin mukaan se, että *Peter Panista* on aikoen kuluessa kirjoitettu monia versioita, johtuu kirjailijan epäonnistumisesta yleisönsä määrittelemisessä. *Peter Pan* ei Wallin mukaan kuulu selkeästi mi-

---

<sup>9</sup> Wallin termien suomennotukset eivät ole täysin vakiintuneet. Esimerkiksi Sirke Happonen (2007, 13) on ehdottanut suomennotuksiksi myös *yksitasoista*, *kaksitasoista* ja *yhteistä puhuttelua*. Suomessa käsitettä kaksoisyleisö on ylipäättään joskus käytetty varsin omalaatuisestikin. Kirjallisuudesta monikulttuurisuusopetuksen välineenä väitellyt kasvatustieteilijä Juli-Anna Aerila (2010, 123) käsittää lasten- tai nuortenkirjan kaksoisyleisön joksikin, jota tarvitaan teoksen eetoksen oikeaoppiseen avaamiseen. Hän ajattelee kaksoisyleisön toisen puolen olevan nuortenkirjaa oppilaille erilaisin oppimistehtävin selittävä opettaja, joka ”ymmärtää tekstin eri ulottuvuudet ja arvottaa tekstiä muille” (mt., 15). Tällainen käsitteen käyttö vie jo varsin kauas käsitteen yleisestä merkityksestä. Kaksoispuhuttelevan tekstin tulee puhutella myös aikuislukijaa, ei vain työllistää häntä lapsilukijan ymmärryksen takaavaksi välittäjäksi.

hinkään lajityyppiin, ei ole suunnattu minkään tietyn ikäiselle lapselle, ja kertojan suhdetta yleisöön on vaikeaa määritellä. Tämän Wall arvelee johtuvan kirjailijan taitamattomuudesta kirjoittaa lapsille tai kirjailijan halusta tehdä vaikutus lapsilukijoiden lisäksi aikuislukijoihin. Ei ole vaikea huomata, ettei Wall arvosta kaksinkertaista puhuttelua juurikaan.

*Kaksoispuhuttelu* viittaa lapsilukijan ja aikuislukijan puhuttelemiseen samanaikaisesti lapsilukijaa ulos sulkematta. Tällöin kertoja käyttää lapsilukijaa puhutellessaan samanaista vakavaa ja luottamuksellista sävyä kuin aikuislukijan kanssa kommunikoidessaan, mutta kirjoittaa niin kiinnostavasti ja syvällisesti, että teksti kiinnostaa myös aikuislukijoita. Näin Wallin mukaan kirjoittaa esimerkiksi T. H. White. Kaksoisyleisölle kirjoittavan kirjailijan motiivina ei ole puhutella kaksoisyleisöä, vaan luomistyöhön motivoi taiteilijan ylpeys ja kunnianhimo. (Wall 1991, 35.)

Wallin metodissa on paljon hyvää ja käyttökelpoista, mutta edellä esitellyn yleisötasojen kolmijaon suoraviivaisuus on helposti kyseenalaistettavissa. Yksinkertaisen puhuttelun, kaksinkertaisen puhuttelun ja kaksoispuhuttelun rajat ovat tulkinnanvaraiset, ja useimmat teokset sijoittunevat jonnekin luokkien väliin. Vaikka Wall väittää, että kertojan ääni ja sen kautta tuotettavat yleisöt ovat luettavissa teoksesta, hän itse käyttää analyysinsä pohjana myös kirjailijoiden haastatteluja ja keskittyy arvioimaan kirjailijoiden motiiveja. Näin jää myös epäselväksi tutkitaanko kirjailijan intentioita vai teoksia itsessään. Käytän tutkimuksessani kaksoisyleisön käsitettä, mutta en sitoudu Wallin käsitteen määrittelyyn tai hänen kolmijakoonsa. Tässä tutkimuksessa tarkoitan kaksoispuhuttelulla Wallin käsittein sekä kaksinkertaista että kaksoispuhuttelua tekemättä eroa käsitteiden välille. Käyttäessäni käsitettä Wallin tarkoittamassa merkityksessä mainitsen asiasta erikseen.

Kaksoisyleisöä puhuttelevan kirjallisuuden tutkimus on ollut viehtynyt myös erilaisiin lukijamallinnuksiin. Zohar Shavit esittää teoksessaan *Poetics of Children's Literature* (1986, 70–71) crossover-tekstin (tai Shavitin oman terminologian mukaisesti ambivalentin tekstin<sup>10</sup>) muodostuvan yhtäaikaisesti kahdesta erilaisesta olemassa olevasta mallis-

---

<sup>10</sup> Shavit kutsuu kaksoisyleisölle suunnattua kirjallisuutta ambivalentiksi kirjallisuudeksi. Käsitteen hän omaksuu Juri Lotmanilta, joka tarkoittaa sillä tiettyjen tekstien kykyä uudistua, muuttua ja mukautua

ta, joista toinen on vakiintuneempi kuin toinen. Tämä kaksoisrakenne on tarkoitettu vain aikuislukijan huomattavaksi. Lapsi havaitsee vain vakiintuneemman mallin. (Mt.) Kaunokirjallisen viestinnän malleja hahmotellessa on kuitenkin myös syytä huomata, että lapsen ensimmäinen kosketus kirjallisuuteen on konkreettinen suullinen viestintätilanne, jossa aikuinen lukee lapselle. Tämä sekoittaa erilaisia kertovan tekstin mallinnoksia, sillä lapsen lukukokemuksessa saattaa tekstin kertojan lisäksi olla läsnä vielä ääneen lukija, eikä ääneen lukeminen ei toisinnasta tekstiä täsmälleen sellaisena kuin se on. Äänenpainot, lukunopeus ynnä muut sellaiset seikat voivat muokata tekstin merkityksiä.

Aidan Chambers (1990, 93) muistuttaa myös, että lapsi on lukijana aikuista tottumattomampi. Aikuislukija tietää, miten sulautua tekstin tarjoamaan lukijuuteen ja siirtää oma minuutensa syrjään. Lapsilukija ei kuitenkaan välttämättä osaa mukautua tekstiin, vaan olettaa tekstin mukautuvan puhuttelevaan juuri itseään. Chambersin huomio on hyvä pitää mielessä käytettäessä aikuisten kirjojen tutkimiseen kehitettyjä teoriavälineitä. Aikuislukija ei useinkaan tietoisesti konstruoi lukemastaan teoksesta erilaisia kertovan tekstin toimijoita, mutta hän kykenee kuitenkin kirjallisen tietämyksensä avulla tekemään tämän alitajuisesti eikä luultavasti kuvittele kertojan puhuttelevan suoraan häntä itseään. Lapsilukija ei kuitenkaan välttämättä osaa tehdä eroa kirjan puhuttelevan yleisön ja itsensä välille. Lapsen mahdollinen kykenemättömyys erontekoon itsensä ja puhutellun yleisön välillä ja ääneen luvun mahdolliset vaikutukset luettuun ovat kuitenkin seikkoja, jotka reaalisen lukijan tavoin jäävät tekstiin keskittyvän tutkimuksen tavoittamattomiin.

Kuten edellä on todettu lastenkirjallisuus ja tämän tutkimuksen keskiössä oleva kaksoispuhutteleva kirjallisuus ovat kaunokirjallisuuden kategorioita, joita määrittää niiden tarkoitettu yleisö. Siksi näihin kohdentuvan tutkimuksen on tarkasteltava niitä keinoja, joilla tämä yleisösuhde pyritään rakentamaan. Lähtökohtaisesti crossover-teoksen tulee olettaa puhuttelevan samanaikaisesti lapsi- ja aikuislukijoitaan. Ongelmallisinta tämän

---

kirjallisessa systeemissä. Shavitin mukaan tavallisesti jokaisella tekstillä on tietty yksiselitteinen status. Teos voi esimerkiksi olla joko lasten tai aikuisten kirja. Joidenkin teosten status on kuitenkin hajanainen, eikä niiden olemus palaudu sellaisenaan yhteen määritelmään. Lastenkirjallisuudessa tällainen ambivalentti status on teoksilla, joita ei voida selkeästi luokitella aikuisten tai lastenkirjoiksi. (Shavit 1986, 64–66.)

kaksoisyleisön tutkimuksessa on perustella, miksi tekstistä konstruoidaan esiin vain implisiittinen aikuis- ja lapsilukija. Eikö tekstistä voitaisi yhtä hyvin löytää lapsilukija, nuori lukija, aikuislukija ja vanhuslukija? Tai voitaisiinko määritellä erikseen vaikkapa 1-vuotias lukija, 2-vuotias lukija ja niin edelleen? Onhan mahdotonta tiivistää kaikki lapsuuden tai aikuisuuden ikävaiheet kahteen kategoriaan. Siksi onkin syytä korostaa, että tässä tutkimuksessa tarkastellaan tekstin tapoja rakentaa tarkoitettua yleisöään. En siis puhu reaalisesta lihaa ja verta olevasta lukijasta, joka ei ole koskaan määriteltävissä tekstistä käsin. Periaatteessa teosta voi lukea ikään katsomatta kuka tahansa, jolla on lukemisen perusedellytykset. Crossover-tekstiin rakentuva lasten ja aikuisten kaksoisyleisö pitääkin ajatella janan pikemmin kuin kahtena erillisenä pisteenä. Lapsi- ja aikuislukija ovat kaksi pistettä tuolla janalla – jonkinlaisia edustavia keskimääreitä. Näiden välille sijoittuu monia muita pisteitä, joihin eri-ikäiset lukijat voivat itsensä asemoida. Kaksoisyleisö on teoreettinen apukeino ja sellaisenaan pelkistävä ja yksinkertaistava.

Ongelmallista on myös se, että lapsi ja aikuinen ovat ylipäättään kulttuurisesti ja historiallisesti rakentuneita määreitä. Lapsi tai lapsuus eivät edes ole olleet olemassa erillisinä ja vakiintuneina kategorioinaan historiallisesti kovinkaan pitkään (ks. Ariés 1996; Lesnik-Oberstein 2002; Kokkola 2013). Lapsuus on jatkuvassa muutoksen tilassa, puhutaan jopa lapsuuden loppumisesta. Täten perusteltuna niin häilyvien käsitteiden kuin *lapsi* ja *aikuinen* ottaminen tutkimuksen peruskategorioiksi on arveluttavaa. Kaksoispuhuttelevan teoksen yleisö rakentuu kuitenkin myös suhteessa lajiin. Vaikka emme uskoisi lapsen ja aikuisen olemassaoloon on myönnettävä, että on olemassa lasten ja aikuisten kirjallisuutta. Lasten- ja aikuistenkirjallisuuden olemuksellisesta eroavaisuudesta voidaan olla monta mieltä ja kysymykseen palataan useasti tämän tutkimuksen myötä. Käytännössä nyt ja myös historiallisesti on kuitenkin olemassa lastenkirjallisuutta, joka olettaa ja myös tuottaa itselleen lapsilukijan. Seuraavaksi avaan tarkemmin niitä perusteita, joiden nojalla katson olevan mahdollista eritellä teokseen muodostuvia tarkoitettuja yleisöjä.



## Tarkoitettu yleisö ja kirjallinen kompetenssi

Kuten edellä on jo todettu, tutkimukseni käsittelee kaunokirjallisuutta ensisijaisesti kommunikaationa. James Phelania (2007, 4–5) mukaillen ymmärrän kertovan kirjallisuuden retorisenä aktina, jossa joku kertoo jollekin (jossakin tilanteessa ja jotakin varten) jotakin tapahtunutta. Muusta viestimisestä poiketen fiktiivisessä kertomuksessa retorinen kuvio ikään kuin kaksinkertaistuu: kertoja kertoo tarinaansa yleisölleen omine tarkoituksiperineen samanaikaisesti kun sisäistekijä kertoo epäsuorasti yleisölleen paitsi kertojan kertoman tarinan myös kerronnan tilanteen kommunikoivine osapuolineen. Tämänkaltainen kerronnan muodostamaan viestintään osallistuvien agenttien kerrotuminen on kirjallisuustieteelliselle käsittelylle varsin tyyppillistä ja ilmiötä on käsitteellistetty ja mallinnettu tieteenalan historian aikana mitä moninaisimmin tavoin ja mitä moninaisimmin käsittein. Tyyppillisimmin toisistaan on erotettu todellinen *kirjailija*, kertomuksen välittämistä arvoista ja etiikasta vastaava tekstiä säätelevä *sisäistekijä*, varsinaisesta puheesta vastaava *kertoja* sekä näiden kaikkien kerronnalliset vastinparit: todellinen *lukija*, sisäistekijän tietyillä ominaisuuksilla ja vaatimuksilla täyttämä *sisäislukija* ja kertojan puhutteleva *yleisö* (ks. esim. Tammi 1992).

Koska tutkimuksessani tarkennan erityisesti lukijan puhutteluun, on lukijaan liittyvää käsitteistöä tässä syytä avata lyhyesti. Erityisen tärkeää tutkimukselleni on käsitys tarkoitettun yleisön olemassaolosta. Tällaista lukijaa kutsutaan usein *sisäislukijaksi*, joka on tekstiin hahmottuvan sisäistekijän kerronnallinen puhetoveri ja joka ymmärtää tekstin sisäistekijän tarkoittamalla tavalla omaten ymmärtämiseen vaadittavat tiedot ja taidot (ks. Tammi 1992). Osin päällekkäinen on Peter Rabinowitzin (1987) kehittämä ja sittemmin myös muuhun käyttöön levinnyt käsite *authorial audience* eli *tekijän tarkoittama yleisö* (suomennettu myös auktoriaalinen yleisö), joka viittaa siihen yleisöön, jolle kirjailija viestinsä suuntaa. Ymmärtääkseen teosta oikean lukijan on omattava tietyssä määrin samat kielelliset, kulttuuriset ja muut sellaiset tiedot, kuin ne, jotka tekijän tarkoittama yleisö hallitsee. Rabinowitzin (mt.) käsityksessä yleisöpositioista lukija asemoituu yhteensä neljään eri positioon ja myös Phelan (2007, 5–6) hyödyntää tätä nelijakoa. *Lihaa ja verta olevat lukijat* ovat tekstin ulkopuolella kun taas *tekijän tarkoittama yleisö* viittaa tekijän (tai Phelanilla sisäistekijän) ideaaliyleisöön. *Kerronnallinen yleisö* (narrative audience)

tarkoittaa tiettyä tarkkailija-asemaa, jonka todelliset lukijat voivat fiktiivisen teoksen sisällä omaksua ja *kertojan yleisö* (narratee) tarkoittaa kertojan suoraan puhuttelemaa yleisöä

Omassa käsittelyssäni kohdennan näistä erityisesti tekijän tarkoittamaan yleisöön, josta olen jo edellä käyttänyt nimitystä *tarkoitettu yleisö* (vrt. Nodelman 2008). Tällaista lukijakonstruktiota tulee nähdäkseni ajatella ennen kaikkea *lukutapana*, jonka kautta teosta voidaan tarkastella sen vastaanottajille suunnattuna puheena (vrt. Mikkonen 2011, 40; Wall 1991), tehden huomioita niistä vaateista, joita teksti lukijalleen asettaa, jotta teksti tulisi ymmärretyksi. Ajatus teokseen rakentuvasta kaksoisyleisöstä perustuu oletukseen siitä, että kaksoispuhutteleva teksti ei sisällä selkeästi vain yhtä ideaalista ja kaikenymmärtävää tekijän tarkoittamaa yleisöä. Kaksoispuhutteleva teksti tarjoaa enemmän tulkinnallista liikkumavaraa pyrkiessään puhuttelemaan saman- tai eriaikaisesti sekä kirjallisiin konventioihin tottuneita ja runsaasti tietoa maailmasta omaavia aikuislukijoita että näissä suhteissa vielä tiedoissaan vähäisempiä lapsilukijoita.

Crossover-kirjallisuuden tutkimus tuntuu nostavan esiin vahvoja tunteita. Keskustelu liikkuu usein sellaisissa kysymyksissä, kuten millaista on hyvä lastenkirjallisuus tai mistä lapselle voi kirjoittaa. Esimerkiksi Bettina Kümmerling-Meibauer (1999, 13–14) analysoi kaksoisyleisöä ehtona kirjan pääsulle osaksi kirjallista kaanonin. Hänen mukaansa lasten kulttuuri on yhä periferiassa aikuisten kulttuuriin nähden ja jos lastenkirjailija haluaa saada tunnustusta, tulee hänen kirjoittaa myös aikuisille. Näin crossover-kirjallisuuteen kietoutuu myös yhteiskunnallisia kysymyksiä kirjailijoiden asemasta kulttuurin arvojärjestelmissä. Sosiologiseen kirjallisuudentutkimukseen kuuluva pohdinta on tärkeää. Sen sijaan teosten arvottaminen sen mukaan, puhuttelevatko ne vain lasta vai kaksoisyleisöä, on tarpeetonta ainakin tutkimuksen parissa. Esimerkiksi Wall sortuu vastalauseena Kümmerling-Meibauerin kuvaamalle tilanteelle arvottamaan kaksinker- taista puhuttelua käyttävän lastenkirjallisuuden suorastaan laadullisesti huonommaksi.

Nähdäkseni puheenvuorot, joissa kaksoisyleisölle suunnatun kirjallisuuden arvellaan olevan lapsille haitallista, juontavat juurensa tietystä kirjallisuuskäsityksestä, jossa ajatellaan tekijän lähettävän viestin, jonka lukija sitten vastaanottaa ja jonka mukaisesti onnistunut kommunikaatio on yhtä kuin täydellinen yhteisymmärrys viestin lähettäjän ja

vastaanottajan välillä. Esimerkiksi Wayne C. Boothin (1983, 138) mukaan ” kaikkein täydellisin luenta on sellainen, jossa luodut minuudet, tekijä ja lukija löytävät keskenään täydellisen yhteisymmärryksen” (mt., suom. M.L.). Samoin usein käytetty käsite *ideaalilukija* (esim. Iser 1978, 29) on varsin positiivisesti latautunut termi. Vaikka ideaalilukija on fiktiivinen rakennelma tekstissä, luo käsitteen positiivisuus harhakuvan siitä, että ideaalinen lukeminen on aina täydellistä ymmärtämistä. Tällä tavoin ajateltuna kahden- tunnutta yleisöä puhutteleva teos siis sulkee lapsilukijan pois ihanteellisesta lukukokemuksesta silloin kun kyse on Wallin termin kaksinkertaisesta puhuttelusta. Mielestäni onnistuneen lukukokemuksen ei kuitenkaan tarvitse olla täydellistä ymmärtämistä ja kaunokirjallinen teos saattaa rakentaa sisäänsä erilaisia, jopa vastakkaisia merkityksiä eri tasoille lukijoilleen. Tässä mielessä tarkoitettu yleisö on käsitteenä ideaalilukijaa neutraalimpi.

Kuten jo edellä on korostettu, tutkimuksessani tarkastelen kohdeteosteni olettamia lukijoita, sillä todellisia lukijoita moninaisine tulkintoineen ei voida koskaan tekstin kautta tavoittaa. Kuten James Phelan (2007, 5) tiivistää, kertovan tekstin retorisessa analyysissä lihaa ja verta olevan todellisen lukijan konseptin kautta viitataan useimmiten siihen tulkintojen ja reaktioiden moneuteen, joita tekstit lukijoissaan herättävät. Tekstin sisäisiä lukijoita tarkastelemalla voidaan puolestaan tarkastella niitä keinoja, joilla tekstit tuottavat tulkintoja ja reaktioita, joita lukijat erilaisuudestaan huolimatta kuitenkin myös jakavat. Tutkimuksessani en siis kohdenna todellisiin lukijoihin, vaan siihen retoriseen aktiin ja sen kautta hahmotuviin yleisö- tai lukijapositioihin, joiden kautta tutkimani teokset kurottavat kohti todellisia lukijoitaan. Puhuessani lapsi- tai aikuisyleisöjen puhuttelusta en myöskään esitä, että kaikki reaaliset aikuis- tai lapsilukijat lukisivat samalla tavalla näihin tekstin rakentamiin yleisöpositioihin helposti sujahtaen. Karen Lesnik-Oberstein (2002, 5–6) vertaa lastenkirjallisuutta aikuistenkirjallisuuteen muistuttaen, että emme voi tietää, minkälaisista teoksista aikuiset pitävät, minkälaisia teoksia he tarvitsevat ja miten he niitä lukevat. On yhtäläillä perusteetonta esittää, että lapset lukijoina olisivat lukutavoiltaan, mieltymyksiltään ja tottumuksiltaan lainkaan sen homogeenisempi joukko.

Voidaan kuitenkin olettaa, että eri-ikäisten lukijoiden *kirjallinen kompetenssi* on jossain määrin erilainen. Kirjallisella kompetenssilla tarkoitetaan kirjallisuuden lukemisesta ja kirjoittamisesta olemassa olevia normeja, tapoja ja käytänteitä eli tietoa kirjallisuudesta sekä yksilön kykyä hallita siihen kuuluvat käytänteet. Käsitteen kiteytti jo 1970-luvulla Jonathan Culler teoksessaan *Structuralist Poetics – Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (1975)<sup>11</sup>. Cullerin (1978, 113) mukaan kirjallinen kompetenssi on eräänlainen kirjallisuuden kielioppi. Maria Nikolajeva (2010, 146) puolestaan huomauttaa, että kirjallisella kompetenssilla voidaan tarkoittaa paitsi yksittäisen lukijan kirjallista harjaantuneisuutta ja lukemiseen liittyviä kognitiivisia kykyjä myös tekstin lukijalleen asettamia esteettisiä ja tiedollisia vaatimuksia. Itse käytän käsitettä jälkimmäisessä merkityksessä arvioidakseni kohdeteosteni lukijoilleen asettamia vaatimuksia.

Nikolajevan (2010, 146–147) mukaan kirjallista kompetenssia arvioidessa voidaan cullerilaisittain puhua kompetenteista ja inkompetenteista lukijoista tai synonyymisesti enemmän ja vähemmän sofistikoituneista lukijoista. Hän kuitenkin muistuttaa, että todelliset lihaa ja verta olevat lukijat eivät aina asemoidu tämänkaltaiselle akselille ikänsä nojalla, sillä sekä oikeissa aikuisissa että lapsissa on niin sofistikoituneita kuin kokemattomia lukijoita. (Mt.) Kirjallista kompetenssia voidaan kuitenkin ajatella suurelta osin tiettyjen biologisten, psykologisten ja kognitiivisten seikkojen determinoimana kylynä. Tällaisesta kompetenssista on kyse kun vertaillaan lapsen ja aikuisen kirjallisen kompetenssin eroa. Vaikka lapsi luonnollisestikin kehittää kompetenssiaan oppimalla, on myös olemassa tiettyjä fysiologisia rajoituksia (kuten kielen monimutkaisten rakenteiden hahmottaminen) jotka tekevät aikuisen ja lapsen kirjallisesta kompetenssista erilaisia. On myös tutkittua, että tietyt huumorin muodot edellyttävät vastaanottajaltaan tiettyä psykologista kehitysvaihetta, esimerkiksi ironia on puhefiguuri, jota lapset oppiva ymmärtämään melko myöhään (ks. Cross 2011, 10). Tästä syystä katsonkin voivani

---

<sup>11</sup> Cullerin ajatus kirjallisesta kompetenssista pohjautuu kielitieteilijä Noam Chomskyn 60-luvulla hahmottelemaan teoriaan *Kielellisestä kompetenssista*. Teoksessaan *Aspects of the theory of syntax* (1965) Chomsky määrittelee kielellisen (tai lingvistisen) kompetenssin merkitsevän kielenkäyttäjän sisäistä kielioppia – sääntöjärjestelmää jonka avulla yksilö kykenee tuottamaan ja ymmärtämään kieltä. Kielellinen kompetenssi ei tarkoita vain formaalia kielioppia vaan myös yksilön intuitiivista ja osin tiedostamatonta kielitaitoa. (Chomsky 1976, 4.)

arvioida *Lastenkirjan*, *Ritvan* ja *Satukirjan* tarkoitettuja yleisöjä tekstin lukijaltaan oletta-  
maa kirjallista kompetenssia tarkastelemalla.

Kaksoisyleisöä tutkinut lastenkirjallisuudentutkija Torben Weinreich (2000, 82–85) erittelee kirjallisen kompetenssin sisältävän viisi eri tasoa. Ensinnäkin lukija tarvitsee *lukemisen kompetenssia*. Tämä tarkoittaa lukutaitoa puhtaasti teknisellä tasolla. Weinreichin mukaan esimerkiksi juuri lukemaan oppineelle suunnattu kirja vaatii paljon vähemmän lukemisen kompetenssia kuin aikuiselle suunnattu kirja. Tämä kirjallisen kompetenssin taso unohdetaan usein puhuttaessa vain aikuisten kirjallisuudesta. Puhtaasti tekninen lukutaito on kuitenkin kaiken muun lukutaidon edellytys eikä sitä tästä syystä voi sivuuttaa merkityksettömänä. Toiseksi kirjallisen kompetenssin ulottuvuudeksi Weinreich (2000, 83–84) määrittelee *konventioiden kompetenssin*. Tämä tarkoittaa lukijan tietämystä lukemisen konventioista niin mikro- kuin makrotasollakin. Ensin mainitusta Weinreich esittää esimerkiksi tiedon että länsimaissa kirjallisuutta luetaan vasemmalta oikealle ja jälkimmäisestä taas käsityksen faktan ja fiktion eroista. Näitä kahta kirjallisen kompetenssin perusulottuvuutta täydentävät *ensyklopedinen kompetenssi*, *intertekstuaalinen kompetenssi* sekä *retorinen kompetenssi*. Ensiksi mainittu tarkoittaa tietoa maailmasta, toiseksi mainittu taas tietoa genreistä. Retorinen kompetenssi puolestaan tarkoittaa tietoa kirjallisuuden retorisisista keinoista esimerkiksi allegorioista tai ironiasta. Nämä kirjallisen kompetenssin erilaiset alalajit toimivatkin hyvänä lähtökohtana arvioidessa crossover-teoksen tarkoitettua yleisöä ja sen puhutteluun käytettyjä keinoja.<sup>12</sup>

Kun tekijä tai tekijät ottavat jo teoksen tekoprosessissa huomioon lukijoiden tarpeet puhutaan usein *adaptaatiosta*.<sup>13</sup> Göte Klingbergin (1972, 95) mukaan lastenkirjallisuuden

---

<sup>12</sup> Toisaalta nykytutkijan on otettava huomioon se kulttuurinen konteksti, jossa kirjallisuuden tarkoitettua yleisöä/yleisöjä tarkastellaan. Kuten mediatutkija Joshua Meyrowitz on jo 1987 (628) huomauttanut, aikuisille ja lapsille varatut informaation sosiaaliset näyttämöt ovat uudenlaisten viestimien (kuten televisio ja nyttemmin internet) myötä hämärtyneet. Eri elämänalueita koskeva informaatio on yhä enemmän läsnä sekä aikuisten että lasten arjessa ja näin ollen aikuisten ja lasten toisistaan poikkeavat ensyklopediset kompetenssit ovat yhä vaikeammin arvioitavissa. Sama pätee tietenkin myös intertekstuaalisen ja retorisen kompetenssin kohdalla. Crossover ei ole ainoastaan kirjallisuutta, vaan muutakin kulttuuria koskeva ilmiö, jossa rajat aikuisille ja lapsille suunnattujen kulttuurituotteiden välillä hämärtyvät.

<sup>13</sup> Varsinainen adaptiotutkimus (jollakin tavoin muokattujen tekstien eri versioiden vertailuun keskittyvä tutkimus; käsitteestä ks. esim. Hutcheon 2006) on kuitenkin tuottanut myös tärkeää tietoa niistä piirteistä, joita lapsiyleisön (tai vähintään lapsiyleisön mausta vastaavan aikuisyleisön) arvellaan kirjallisuudeltaan haluavan ja tarvitsevan. Kun tarkastellaan esimerkiksi yleisöltä toiselle adaptoituja teoksia, esimerkiksi Daniel Defoen *Robinson Crusoen* lukuisia versioita, saadaan tietoa niistä ominaisuuksista, joihin puututaan

kirjoittamisessa on käytännössä aina kyse adaptaatiosta – tekstin muokkaamisesta soveltuvaksi lapsilukijan kirjalliseen kompetenssiin. Klingbergille lasten ja aikuisten kirjallisuuden erossa on kyse vain aste-eroista. Aivan pienille lukijoille suunnattu kirjallisuus käy lävitse voimakkaamman adaptaation kuin vaikkapa nuorelle aikuiselle suunnattu kirjallisuus. Tämä adaptaatio tapahtuu neljällä tasolla. *Sisältöpohjaisessa adaptaatiossa* (stoffväljande adaptation) teoksen sisältö kuten esimerkiksi tapahtumat kirjoitetaan lapsen kokemusmaailmaan sopiviksi. *Muotopohjaisessa adaptaatiossa* (formväljande adaptation) teoksen muoto muotoillaan tarpeeksi selkeäksi lukijan oletetun kirjallisen kompetenssin mukaan. *Tyylipohjaisessa adaptaatiossa* (stilväljande adaptation) muokataan tyyliä esimerkiksi muuttamalla lauserakenteita helpoiksi. Neljänneksi suoritetaan *mediapohjainen adaptaatio* (medieväljande adaptation), jossa tärkeä on esimerkiksi tekstin ja kuvituksen suhde.

Ongelmallista Klingbergin adaptaatioteoriassa on taustalla kummitteleva ajatus tekstin olemassaolosta jollakin abstraktilla perustasolla, josta sitä muokataan ja yksinkertaistetaan kirjoittamisprosessin edetessä. Teksti ei kuitenkaan ole olemassa ennen kirjoittamista, ellei sitten ideana kirjailijan mielessä. Klingbergin adaptaatioteorian mukaan tämän idean oletetaan olevan olemassa aikuisten kirjallisuuden muodossa, josta teos sitten yksinkertaistetaan lapsilukijalle sopivaksi. Taustalla on ongelmallinen ajatus aikuistenkirjallisuudesta normina ja lastenkirjallisuudesta sovelluksena. Aikuisen nähdään kirjoittavan alaspäin kompetenssiltaan heikotasoisemmalle lapselle. Lapsi nähdään tällöin epätäydellisenä aikuisena. Yhtä hyvin aikuisuus ja lapsuus voitaisiin kuitenkin nähdä myös laadullisella tasolla toisistaan eroaviksi kategorioiksi ja näin ajatella myös lapsen ja aikuisen kirjallisessa kompetenssissa olevan aste-erojen lisäksi myös laadullista eroa. Tämänkaltaisten implisiittisten arvottavien väitteiden välttämiseksi käytän adaptaation käsitettä synonyymisesti *yleisön puhuttelun* käsitteen kanssa. Yleisön puhuttelussa kaunokirjallinen teksti adaption tavoin suuntaa ja muokkaa puhettaan vastaamaan viestin vastaanottajan tietämystä, osaamista ja kiinnostuksenkohteita. Adaptaatiota voidaan

---

pyrittäessä muokkaamaan teoksen tarkoitettua yleisöä. Uusimmassa crossover-kirjallisuudessa jo teosten paratekstit, esimerkiksi kannet, saattavat mielenkiintoisesti pyrkiä määrittämään teoksen yleisöä (Beckett 2009, 232–250).

ajatella tapahtuvan kirjoittamisprosessin lisäksi myös lukijan vastaanotossa (ks. Torben Weinreich 2000, 56–57). Palaan tähän adaptaation laajentavaan määritelmään tarkemmin tutkimukseni luvussa 4.

Tässä luvussa olen eritellyt niitä tutkimusperinteitä, joihin oma tutkimukseni kytkeytyy ja avannut tarkemmin sitä käsitteistöä ja metodiikkaa, joihin tutkimukseni perustuu. Huumorin tutkimustraditio on pitkä, mutta sitä voimakkaasti leimaava monitieteisyys on aiheuttanut tutkimusalueen sisään etenkin käsitteistöön liittyvää hajaannusta. Itse nojaudun seuraavassa erityisesti huumorin inkongruenssiteoriaan siinä merkityksessä, jossa John Morreal (2009) teorian esittelee sivuten kuitenkin paikoin myös huumorin agressio- ja yelmmysteorioita. Kuten edellä totesin, inkongruenssia ei voida pitää huumorin tuottajana sinänsä, vaan se vaatii rinnalleen tekstiin synnytetyn leikkisän ja huumorin sallivan ilmapiirin. Inkongruenssiteoria ei yksin riitä työkaluksi, vaan tulen hyödyntämään erilaisiin huumorin keinoihin ja alalajeihin liittyviä kirjallisuustieteellisiä työkaluja. Edellä osoitin myös lyhyen tekstiesimerkin avulla, etten pidä huumorin keinoja listaavaa tai luokittelevaa lähestymistapaa oman tutkimusaiheeni kannalta järkevänä. Vaikka työskentelen tarkan tekstianalyysin parissa purkaen teksteistä niissä esiintyviä huumorin keinoja, pyrin kuitenkin lähestymään avoimin mielin myös niitä poikkeavia, yllätyksellisiä ja ennakoimattomia huumorin keinoja, joita tutkimuskohteeni synnyttävät. Tämänkaltaisen keinot eivät aina palaudu nimettyihin, vakiintuneihin ja tunnistettaviin huumorin tuottamisen keinoihin vaan ilmentävät usein myös jokaiselle humoristiselle tekstille ominaista omaa ja ainutlaatuisia huumorin poetiikkaa, jota seuraavassa pyrin omien tutkimuskohteideni osalta avaamaan.

Toinen edellä esitelty teoreettinen lähtökohtani on lastenkirjallisuudentutkimuksen nykyvirtauksiin kuuluva kaksoisyleisön tutkimus. Aihepiirin tutkimus voidaan jakaa tekstianalyyttiseen (esim. Wall 1991) ja kontekstoivaan tai kirjallisuussosiologiseen (esim. Beckett 2009) käsittelyyn, joista itse sijoittaudun voimakkaasti ensinnä mainittuun. Tutkimuksessani oletan tekstistä olevan luettavissa ne tavat, joiden kautta kertoja(t) pyrkivät puhuttelemaan samanaikaisesti kirjalliselta kompetenssiltaan ja muulta osaamiseltaan varsin eritasoisia lukijoita. Kuten edellä korostin, tässä hylkään käsityksen jonkinlaisesta ideaalilukijasta ja lukemisesta täydellisenä tekstin ymmärtämisenä ja pyrin

sen sijaan ymmärtämään tapoja, joilla kaunokirjalliset teokset voivat tarjota sisältöjä monenlaisille lukijoille olettamatta lukijaltaan kaikkien teoksessa tarkoitettujen merkitysten ymmärtämistä. Näiden lähtöolettamusten ja välineiden avulla tutkin seuraavissa luvuissa Kari Hotakaisen *Lastenkirjaan*, *Ritvaan* ja *Satukirjaan* rakentuvaa kaunokirjallista huumoria ja kaksoisyleisölle suunnattua puhuttelua.



### 3. LEIKKIVÄ KIELI, LEIKKIVÄT MERKITYKSET

Hotakaisen *Lastenkirjasta* löytyy seuraava lyhyt tarina, joka on otsikoitu ”Oikeinkirjoitusta”:

Liisa Virtanen kirjoitti etusormella hiekkaan: ”Minä olen umpinainen. Olen ummessa lammessa”.

Kun Liisa Virtanen seuraavana päivänä tuli hiekkalaatikoille, joku oli korjannut hänen lauseitaan. Nyt hiekassa luki: ”Minä olen aukinainen hauki. Asun ammeessa lammen rannalla”. Liisa puristi raastinrautaa nyrkissään ja sihisi: ”Kuka on korjannut minun lauseitani?!” Ja silloin hän huomasi kyltin, jossa luki: MINÄ, VAIN MINÄ PYSTYN SIIHEN. (*Lastenkirja*, 51.)

Lyhyt ja hullunkurinen teksti tuntuu ensilukemalta sisältävän vain hölynpölyä. Lapsihahmo Liisa Virtasen ja jonkun nimeämättä jäävän kirjoituksen välityksellä käyty vuoropuhelu sisältää runsaasti alku- ja loppusointuja ja kirjoitettujen sanojen äänneasun keskinäisellä samankaltaisuudella leikkittelyä. Kielen soinnin synnyttämä leikkisä poljento ja joidenkin yhdyssanojen monimerkityksisyys (umpi/nainen, auki/nainen) viittaa lastenkirjallisuuden lorutraditioon. Samaan genreen vihjaa kirjoitettujen viestien sisällöllinen inkongruenssi. Niihin valitut sanat (esim. ummessa lammessa, aukinainen hauki) tuntuvat liittyvän toisiinsa puhtaasti äänneasunsa motivoimina tai ainakin toisiinsa varsin hentojen merkitystenlankojen kautta yhteenpunottuina. Toisaalta näistä umpinaisuus ja lampi vihjaavat piilotetusti sanontaan ”puhua ummet ja lammet”, jota tekstissä ei kuitenkaan eksplisiittisesti lausuta. Liisan kirjoittama viesti kääntyy tekstissä salaperäisen kirjoittajan toimesta nurin: umpinaisuus kääntyy aukinaisuudeksi ja lammessa olo lammen rannalla oloksi. Nurinkäntö ei sekään ole kuitenkaan täydellinen. Kielellisen soinnuttelun ja lampeen ja veteen liittyvän sanaston innoittamana uudelleenkirjoittaja lisää lauseisiin myös uusia elementtejä: hauen ja ammeen. Tekstin kielen rytmikäs leikki on monen ikäisten ja tasoisten lukijoiden tavoitettavissa.

Leikillisen ja hupailevan kielen takana teksti tuntuu kuitenkin käsittelevän jollakin tavoin merkityksellistä ja vakavaa teemaa. Jo tarinan otsikko "Oikeinkirjoitusta" nostaa esiin kielen ja kirjoituksen arvohierarkiat, oikein kirjoitetun ja virheelliseen kielen. Liisan kysymys: "kuka on *korjannut* minun lauseitani" (kurs. M.L.) sekä tekstissä käyty kamppailu kirjoitettujen lauseiden hallinnasta ja niiden muuttamisen oikeudesta johtavat lukijan ajatukset kielen hallintaa ja alkuperää koskeviin kysymyksiin. Myös kertomuksessa kuvattu kommunikaatio herättää poikkeuksellisuudessaan, jopa luonnottomuudessaan, kaunokirjallisen ilmaisun konventioita tuntevan lukijan huomion. Viestijät kommunikoivat aluksi ajan ja paikan lakeja noudattaen ensin toisen ja sitten toisen kirjoittaessa hiekkaan. Tämän jälkeen kommunikaatio suistuu kuitenkin ulos tavanomaisen kommunikaation ajallisista lainalaisuuksista. Vaikka kasvottoman viestijän ei eksplikoida olevan läsnä jälkimmäisen päivän kerrotussa tilanteessa, kykenee hän kuulemaan Liisan käyttämän puheenvuoron reaaliaikaisesti ja vastaamaan siihen varsin erikoislaatuisella kommunikaation muodolla: kyltillä. Tekstin kertoja vihjaa dialogin viimeisen lauseen sisältämän kyltin olleen paikalla jo valmiiksi. Kyltti sijoittuu omalle paikalleen kommunikaatioprosessin ajallisessa jatkumossa vain koska Liisa huomaa sen juuri sopivalla hetkellä. Outoudessaan myös kommunikaatio nousee tekstin temaattiseen keskiöön.

Kieleen ja kommunikaatioon liittyvässä temaattisessa kontekstissa luettuna tarinassa hyödynnetty kirjoitusalus, hiekka, tuntuu saavan uusia merkityksiä. Hiekkaan piirrettyä tekstiä luonnehtii pysymättömyys, sillä toisin kuin vaikkapa kiveen hakatun tai painetun kirjoituksen, hiekkaan piirretyn voi pyyhkiä hetkessä pois. Tätä hiekan metaforisuutta syö kuitenkin kertojan toisessa kappaleessa tekemä täsmennys siitä, että kyseessä ei ole mikä tahansa hiekka vaan lasten leikkeihin tarkoitettu hiekkalaatikko. Tämä miljöötä täsmentävä yksityiskohta korostaa Liisan roolia lapsena ja tekstiä lastenkirjan sisältämänä merkityksettömänä kielen ja kerronnan hupailuna. Kertomuksessa kertovan kielen leikkisyys ja kerrotun merkityksellisyys ovat siis läsnä samanaikaisesti, mutta myös toisiaan vastustaen siten, että teksti horjuu merkityksellisen ja merkityksettömän välimaastossa.

Merkitysten alituinen horjuvuus on tyypillistä erityisesti kaunokirjallisessa nonsensissa, jota voidaankin pitää yhtenä tutkimien teosten tärkeimpänä tulkinnallisena avaimena. Tässä luvussa lähestynkin kohdeteoksiani niiden nonsensistä luonnetta tarkastellen. Keskityn erityisesti kielen leikkisyyteen sitä seuraavaan tekstin yhdenaikaiseen merkityksellisyys- ja merkityksettömyyteen ja sen tuottamaan huumoriin kohdentaen. Käytän nonsensea työkaluna, jonka kautta pääsen pureutumaan kohdeteosten kielelliseen leikkisyyteen ja kielen kautta hahmottuviin yleisöpositioihin. Aloitan tarkastelemalla kaunokirjallista nonsensea toisaalta lajina ja toisaalta tyylipiirteinä sekä sijoittamalla omia tutkimuskohteitani tähän kirjalliseen traditioon. Sitten käsittelen niitä konkreettisia keinoja, jolla tavoin kieli kohdeteoksissani etualaistetaan ja leikillistetään. Lopuksi tarkennan vielä nonsenseen ja sen lähikäsitteisiin puntaroiden nonsensin, absurdin, surrealistisen ja huumorin välisiä rajoja ja merkityksiä Hotakaisen lastenkirjoissa.

### 3.1 Nonsense lajina ja tyylipiirteinä

Kirjallisuudentutkimuksessa nonsensella viitataan useimmiten viktoriaanisen ajan lastenkirjallisuuden – etenkin Lewis Carrollin Liisa-kirjojen (*Alice's Adventure in Wonderland* 1832, *Trough the Looking-Glass and What Alice Found There* 1872) ja Edward Learin humorististen limerikkien (esim. *A Book of Nonsense* 1846) vakiinnuttamaan kirjalliseen traditioon<sup>14</sup>. Tiivistetysti nonsense tarkoittaa tekstin edellä kuvattua leikillistä tasapainoilua merkityksellisyyden ja merkityksettömyyden välillä. Siihen kuuluvat kielipelit, voimakas sitoutuminen kieleen, reaali maailman logiikasta irrottautuminen ja karnevalistinen irrottelu. (Ks. esim. Suojala 2001, 37.) Nonsensesta puhutaan usein omana kirjallisuuden lajinaan. Kuitenkin esimerkiksi Mirva Saukkola (1997–1998, 39) muistuttaa, ettei Carrollin Liisa-kirjojen jälkeen ole ilmestynyt muita yhtä tiukasti nonsensin logiikkaan sidottuja teoksia. Nonsensin teorian ongelmallisuus syntyykin siitä, että teoreetikot pohjaavat voimakkaasti harvoihin ja valittuihin teksteihin. Carrollin ja Learin teoksia on tapana lukea nonsensin eräänlaisina arkkiteksteinä. Näin nonsensin määritelmät hah-

---

<sup>14</sup> Nonsensin tutkimusperinne ei ole päässyt yksimielisyyteen nonsensin olemuksesta: onko nonsense tekstuaalinen tehokeino, tyyli tai kenties jopa genre (ks. Tigges 1988, 1).

mottuvat niin tiukkarajaisiksi, etteivät nonsensisiä aineksia sisältävät teokset välttämättä mahdu näiden määrittelyjen sisään.

Eriytyisen tiukkarajaisen määritelmän tekee nonsense-tutkija Wim Tigges (1988, 47–51), jolle nonsense on itsenäinen laji, joka ei voi yhdistyä ongelmattomasti muihin lajeihin. Tigges laatii jopa laajan listauksen erilaisista lajeista ja tyyleistä, joihin nonsense ei voi yhdistyä. Esimerkiksi nonsensin ja allegorian yhdistyminen on Tiggesille mahdottomuus, sillä nonsensin olemukseen kuuluu aina allegorialle vastainen merkityksettömyys. Omat tutkimuskohteeni *Lastenkirja*, *Ritva* ja *Satukirja* eivät ehkä näin ajateltuna ole tyylipuhdasta nonsensea, mutta niissä on paljon nonsenselle ominaisia piirteitä. Nonsense ymmärretään siis tässä lähinnä tyylipiirteenä, jonka on mahdollista yhdistyä muihin lajeihin ja tyyliin. Tutkimani Hotakaisen teokset eivät ole kauttaaltaan nonsensisiä, vaan niissä esiintyy toisinaan myös nonsenselle vastakkaisia piirteitä kuten allegorisuutta.

Vaikka nonsensin taustalla nähdään usein englantilaisen lastenkamarirunouden traditio esimerkiksi Michael Heyman (2003, 13–15) muistuttaa, että ensimmäiset brittiläiset nonsense-tekstit olivat puhtaasti aikuistenkirjallisuutta ja ilmestyivät jo yli sata vuotta ennen Learin ensimmäistä limerikki-kokoelmaa (mt.). Myös Learin ja Carrollin jälkeen osa nonsense-kirjallisuuden tradition jatkajista on ollut puhtaasti aikuisille kirjoitettavia kirjailijoita. Nonsense ei siis ole leimallisesti ainoastaan lastenkirjallisuuden laji, vaan se kiehtoo sekä aikuisia että lapsia. Carrollin Liisoja ja Learin limerikkejä voidaankin pitää länsimaisen kirjallisuushistorian tärkeimpinä crossover-teoksina, joita ovat lukeneet jo useiden lukijasukupolvien ajan niin lapset kuin aikuisetkin (esim. Natov 2003, 56). Tavallisimmin nonsense kuitenkin assosioituu pikemminkin lasten- kuin aikuistenkirjallisuuteen, mikä johtunee käsitteellisistä konventioista. Aikuistenkirjallisuuden nonsensisiä elementtejä tarkasteltaessa käytetään usein lähikäsitteistä absurdi ja surrealistinen.

Heymanin (2003, 9) mukaan nonsense on 2000-luvulla yhä osa lastenkirjallisuutta, mutta varsin pieni ja marginaalinen sellainen: nonsensin viktoriaanisen kulta-ajan statuksesta lastenkirjallisuuden innovatiivisimpana ja uuttaluovimpana lajina on jäljellä tuskin mitään. Yhdeksi syyksi lajin vaatimattomalle nykymenestykselle Heyman arvelee

lastenkulttuurin moninaistumisen. Nonsense näyttäytyy Heymanille kapinallisena lajina, kohdistui sen suuntaama kapina sitten ajan älyllisiin trendeihin, lastenkasvatukseen tai lastenkirjallisuuden konventioihin. Nykyisessä lastenkulttuurissa ei kuitenkaan enää ole minkäänlaista dominoivaa ”vakavaa traditiota”, jota vastaan nonsense voisi taistella. Ne samat nonsense-klassikot, jotka aikanaan lapsilukijoita ilahduttavasti halveksuivat aikaisempaa pitkäveiteistä ja vanhanaikaista lastenkirjallisuutta näyttäytyvät Heymanin mukaan nykynäkökulmasta itse pitkäveiteisinä ja vanhanaikaisina. Itse en näkisi tilannetta aivan yhtä synkeänä. Vaikka 1900-luvun loppu ja 2000-luvun alku ovat eittämättä kulttuuriselta asenneilmastoltaan viktoriaanista aikaa vapaamielisempiä ja kulttuurisesti monimuotoisempia, riittää nykyajassakin vastustettavia sääntöjä ja säännöstöjä. Omatkin tutkimuskohteeni ovat paikoin varsin tietoisia lastenkirjallisuuden traditioista ja erityisesti *Satukirjan* kautta hahmottuva ivallinen ja parodinen suhde lastenkirjallisuuden traditioihin kieliä siitä, että vastustettavaa löytyy yhä.

Heymanille vastakkaisesti lastenkirjallisuudentutkija Julie Cross (2011, 95–98) esittää nonsensin olevan suorastaan erityisen tärkeä laji nykylastenkirjallisuudelle, erityisesti humoristiselle sellaiselle. Hän erottaa kuitenkin toisistaan viktoriaanisella ajalla syntyneen ja yhä jatkuvan ”klassisen nonsensin” tradition ja niin kutsutun ”uuden aallon nonsensin” (vrt. Reynolds 2007). Crossin määritelmän mukaisesti klassiselle nonsensille on tyypillistä korkeampien, sofistikoituneempien ja kognitiivisempien huumorin muotojen (erityisesti parodia, satiiri ja ironia) hyödyntäminen ja filosofisten ja/tai poliittisten teemojen ja kysymysten käsittely. Sana korkeampi viittaa Crossin (2011, 97) hahmottelemaan huumorin keinojen hierarkkisuuuteen, joka rakentuu äärimmilleen yksinkertaistettujen binaaristen oppositioparien korkea – matala, sofistikoitunut – yksinkertainen, aikuinen – lapsi, älykäs – typerä varaan. Tämänkaltainen hierarkkisuus on Crossin mukaan erityisen keskeinen työkalu juuri nonsense-tekstin olemusta tarkastellessa, sillä nonsense-tekstille on leimallista ristiriitaisuus ja dikotomisuus. Samaa mieltä on Jean-Jacques Lecercle keskeisimpien nonsensitutkimusten joukkoon lukeutuvassa teoksessaan *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature* (1994, 179–180):

Nonsense on genre joka ammentaa keskenään täysin päinvastaisista lähteistä: kirjallisesta ja toisaalta folklorisesta, poeettisesta ja toisaalta lapsellisesta, "korkeasta" ja toisaalta "matalasta". Tämänkaltaisen keskenään vastakkaiset virtaukset tuottavat luonnostaan dialogisia tai ristiriitaisia tekstejä. (Suom. M.L.)

Ristiriitoja ja dikotomioita sisältävän luonteensa vuoksi klassinen nonsense onkin jatkuvasti samanaikaisesti humoristista ja vakavaa, seikka joka ilmenee hyvin jo tämän luvun alussa erittelemässäni esimerkkitekstissä Liisa Virtasesta ja lammesta. Tämän humoristisen ja vakavan samanaikaisuuteen Cross (2011, 98) arvelee perustuvan myös nonsensin crossover-luonteen monenikäisiin lukijoihin vetoavana kirjallisuuden lajina, joskin Cross korostaa ajatuksen vakavan ja aikuisuuden rinnastamisesta olevan yksioikoisuudessaan ongelmallinen. Näen itsekkin nonsense-tekstin potentiaalisen kaksoisyleisön rakentuvan suurilta osin humoristisen ja vakavan kaksoisvalotuksen varaan, muttei kuitenkaan siten, että tekstin sisältämä vakava aines olisi automaattisesti aikuislukijoille suunnattua. Pikemminkin vakavan ja humoristisen samanaikaisuus johtaa tekstin monitulkintaisuuteen, joka tarjoaa useita lukutapoja ja vetoaa näin monenlaisiin lukijoihin.

Uuden aallon nonsense sisältää Crossin (2011, 102–103) mukaan kaikki vanhan nonsense-tradition piirteet, mutta poikkeaa siitä olemalla lapsikeskeisempää. Tässä Cross tukeutuu Barbara Wallin käsitteistöön ja esittää, että klassinen nonsense on suunnattu kaksinkertaiselle yleisölle siten, että aikuisyleisöä puhutellaan usein lapsen ohitse. Erityisesti klassisen nonsensin satiiriset, poliittiset ja filosofiset sisällöt ovat Crossin mukaan tarkoitettu lähinnä aikuisyleisön ymmärrettäväksi. Uuden aallon nonsensin Cross määrittelee olevan lapsikeskeisempää ja suunnattu Wallin käsittein kaksoisyleisölle siten, että aikuisia ja lapsia puhutellaan samanaikaisesti kuitenkin moniulotteisista sisällöistä luopumatta (kaksoispuhuttelu). Tämä toteutuu Crossin mukaan eritoten satiirin, parodian ja muiden huumorin ylempien muotojen yhdistyessä nyky-nonsensessä lapsia miellyttävään ja lukijalle helpommin avautuvaan slapstickiin, koomiseen groteskiin ja skatologiseen huumoriin. Tekstit myös luottavat aiempaa enemmän lapsilukijoiden kykyyn ymmärtää huumorin korkeampia muotoja. (Mt.) Tämän uuden aallon nonsenseen omat tutkimuskohteeni eivät istu ainakaan ongelmattomasti. Jos esimerkiksi tarkastelemme luvun alussa käsiteltyä tarinaa "Oikeinkirjoitusta", huo-

maamme ettei tekstiä voi luonnehtia puhtaasti lapsikeskeiseksi. Erityisesti, kuten analyysissäni esitin, tekstin kommunikaatiota käsittelevä tematiikka ilmenee tarinassa varsin "vaikeasti" vasten kaunokirjallisia konventioita ja näin ollen on vaarassa jäädä huomaamatta kirjalliselta kompetenssiltaan vähäisemmältä lapsiyleisöltä. Sen sijaan tekstin kertoja suuntaa tekstin huumoria voimakkaasti myös lapsiyleisölleen turvautuessaan lastenlorulle tyypilliseen kielileikkiin, rytmiin ja soinnutteluun. Ainakin tässä katkelmassa Hotakaisen nonsense on siis nimenomaan Wallin käsittein kaksinkertaista puhuttelua hyödyntävää eikä suinkaan kaksoispuhuttelevaa.

Nonsensea on pyritty määrittelemään monin eri tavoin, mutta suurimmalle osalle määrittelyistä yhteistä on kielen keskeisyys. Lecerclelle (1994, 68) nonsense näyttäytyy paitsi tyylinä ja genrenä myös teoksiin piiloisesti manifestoituna kielifilosofiana. Kieli todentuu nonsensessa hierarkkisten tasojen järjestelmänä ja nonsense-teksti toimii siten, että nämä tasot asetetaan tietoisesti vastakkain. Nonsense näyttää olevan järjetöntä kielen leikkiä, mutta perustuu todellisuudessa tiukkaan säännönmukaisuuteen. Nonsensessa järjettömyys toteutuu useimmiten semantiikan tasolla. Tämä kompensoidaan siten, että syntaksin tasolla kielellisiä sääntöjä noudatetaan liiankin tiukasti, aina mielettömyyteen asti. Lecerclen mukaan nonsensin olemus palautuu kaikissa näissä ulottuvuuksissa aina paradoksiin tai ristiriitaan, joka on yhtäaikainen säännönmukaisuus ja poikkeavuus.

Nonsense toteutuu Lecerclen (1994, 113) mukaan paitsi lingvistisissä yksityiskohdissa myös tekstin pragmatiikassa esimerkiksi henkilöiden käymissä keskusteluissa. Lecerclen mukaan tässä ilmenee nonsensin mahdollinen didaktinen ulottuvuus. Nonsense on omiaan opettamaan lapselle sääntöjen tarpeellisuutta. Liisa-kirjoissa Liisa on Ihmemaan ulkopuolinen. Hän käy keskusteluja Ihmemaan kummallisten asukkaiden kanssa, mutta keskustelut liikkuvat irrationaalisella tasolla, sillä ihmemaalaiset eivät noudata puheenvuoroissaan niitä semanttisia sääntöjä, joihin Liisa on tottunut. Seurauksena moisesta dialogista on puhujien keskinäinen ymmärtämättömyys. Näin lapsilukijalle osoitetaan, että totaalaisesta säännöttömyydestä on seurauksena vain kaaos. (Mt.; ks. myös Saukkola 1997–1998, 47.) Kristina Svensson tarkastelee Hotakaisen *Lastenkirjan* nonsensea *Onnimanni*-lehdessä ilmestyneessä lyhyessä artikkelissaan "Nonsense ja Junt-

ti-Mutteri” (1998). Hänen mukaansa nonsensen didaktiikka ei *Lastenkirjassa* toteudu, sillä kaikki teoksen henkilöt elävät saman kielellisesti vinksahaneen todellisuuden sisällä. *Lastenkirjassa* ei ole ”Liisaa”, jonka kautta outo kielenkäyttö muuttuisi toiseudeksi:

Henkilöhahmot puhuvat kyllä outoja, mutta sulassa sovussa. Kukaan ei ole astunut korvantakuset märkinä kielen perverssiin maailmaan sen lakeja oppimaan. Tyypit ovat valmiiksi vieraantuneita tavallisesta kommunikaatiolle rakentuvasta maailmankuvasta, kuin halkeama maailman ja kielen välissä olisi heille itsestään-selvyys. (Svensson 1998, 36.)

Itse pidän ajatusta nonsensen didaktisuudesta jo lähtökohtaisesti vanhentuneena konseptina, joka juontaa juurensa vanhakantaisesta ajatuksesta lastenkirjallisuudesta opettavaisena kirjallisuutena. Svenssonin huomio *Lastenkirjan* rakentamasta omasta kielellisestä todellisuudesta on kuitenkin kiinnostava ja pitää jossain määrin paikkansa kaikissa kolmessa teoksessa. Nonsense ei näyttäydä järjen poissaolona useimmiten muuten kuin suhteessa lukijan kielentajuun. Teoksen sisällä henkilöt puhuvat samaa kieltä. Seuraava lyhyt keskustelu toimikoon esimerkkinä:

- Olemme lopettaneet sinisen lapion etsinnät, poliisi sanoi Humppa-Veikon ovella. – Se on taivaan tuulissa tai jonkun liiterissä.
- Onko sieltä jonkun liiteristä katsottu? Humppa kysyi.
- On, mutta sehän voi olla jonkun toisenkin liiterissä, poliisi vastasi. (*Satukirja*, 56.)

Poliisin käyttämä ilmaus *jonkun liiterissä* merkitsee tässä asiayhteydessä samaa kuin kenen tahansa liiterissä. Humppa-Veikko kuitenkin ymmärtää termin sen toisen mahdollisen tulkinnan mukaisesti eli jonkun tietyn henkilön liiterissä. Keskustelun toinen osapuoli ei tästä kuitenkaan hämmenny vaan siirtyy sujuvasti käyttämään termiä ensin samassa merkityksessä kuin Humppa ja sitten jälleen omassa merkityksessään. Ristiriitaa ei keskustelussa puhujien välille synny, mutta lukija on keskustelijoiden keskeisen viestinnän nonsensisten lainalaisuuksien ulkopuolinen ja kiinnittää kohtaan huomiota. Tässä järjen poissaolo tuottaakin ennen kaikkea huumoria, kun lukijan odotukset tavallisen kielitajun mukaisesti etenevästä keskustelusta rikotaan inkongruentisti. Toisaalta kohde-teoksissani esiintyy myös aika-ajoin kielellisiä sekaannuksia ja väärinymmärryksiä, erityi-



sesti lasten ymmärtäessä aikuisten metaforista tai sananlaskuihin perustuvaa kieltä väärin. Hyvä esimerkki tällaisesta väärinymmärryksestä on luvussa 2.1 tarkasteltu katkelma *Ritvasta*, jossa Juntti-Mutteri ymmärtää väärin Ritvan käyttämän sananlaskun.

Wim Tiggessin (1988, 52–55) mukaan kirjalliselle nonsenselle ovat luonteenomaisia viisi perustavalaatuista ominaisuutta, joita kaikkia leimaa paradoksisuus tai tasapainoilu kahden ääripään välillä. Tiggessin nonsense-tekstin tunnuspiirteistä ensimmäinen ja olennaisin jää samalla kenties hämärimmäksi. Sen mukaan nonsense-tekstin perimmäinen olemus rakentuu aina purkautumattomalle jännitteelle merkityksen läsnä- ja poissaolon välillä. Tämä on nonsensin tärkein paradoksi. Toinen nonsenseen kuuluva piirre on Tiggessin mukaan emotionaalisen osallistumisen puute. Nonsense ei ole lyyristä: se ei ilmaise tekijän henkilökohtaisia tunteita tai yhteisön tunteita, vaan pääosassa ovat kieli ja järjettömät tapahtumat, henkilöt ja asiat. Lukijan emotionaaliset odotukset jäävät täyttämättä. Kolmanneksi nonsenselle on ominaista leikkisyys tai pelimäisyys. Nonsensin peli ei kuitenkaan ole Tiggessille peliä tyystin ilman sääntöjä tai tiukkojen sääntöjen mukaan pelaamista. Nonsense-teksti asettaa itse omat sääntönsä ja noudattaa niitä vapaaehtoisesti. Sääntö ja säännöttömyys ovat tekstissä läsnä samanaikaisesti ja lukijalle syntyy tunne siitä, että arbitraarisia sääntöjä noudatetaan joskus jopa liioitellun pikkutarkasti, mutta että ne saatetaan hylätä hetkenä minä hyvänsä. Neljäs piirre on päälaelleen kääntyneisyys, esimerkiksi ajallinen takaperoisuus, peilikuvat tai sosiaalisten roolien nurinkäännöt. Viides ja viimeinen nonsensin essentiaalisen olemuksen määrittävä tekijä on tekstin verbaalisuus, voimakas sitoutuminen kieleen. Nonsense-tekstissä kieli luo maailman pikemmin kuin heijastaa sitä. Viimeisimmän määrittelyn kohdalla on tietenkin huomioitava, että kielen voidaan ajatella luovan maailman kaikessa fiktiossa. Nonsensessä tämä maailma sitoutuu kuitenkin korostuneesti kielen logiikkaan silloinkin, kun tuo logiikka on arkitodellisuutta vääristävää. Tähän voimakkaaseen kieleen sitoutumiseen tullaan palaamaan tässä luvussa useaan otteeseen.

Hotakaisen lastenkirjoista löytyy elementtejä kaikista Tiggessin listaamista nonsense-ominaisuuksista. Purkautumaton jännite merkityksen ja merkityksettömyyden välillä näkyy esimerkiksi kaikkien teosten kielessä ja kerronnassa tiuhaan toistuvissa usein varsin kuluneissa ilmauksissa, jotka jäävät keikkumaan jonnekin metaforisen ja konk-

reettisen välille. Esimerkiksi *Lastenkirjassa* maailmaan tutustumaan lähteneet tytöt törmäävät hahmoon nimeltä Linkkumies, joka kertojan sanoin ”puhui niin pehmoisia, että tyttöjä alkoi nukkuttamaan” (s.74). Katkelmassa valehtelulle kuvainnollinen ilmaus ”puhua pehmeitä” muuttuu sisällöltään epämääräiseksi kun ”pehmeä” kääntyy ilmaukseksi ”pehmainen”, joka puolestaan assosioituu pehmoiseen sänkyyn, tyynyihin ja takkeihin ja näin pehmeitä puhuva hahmo saa toiset hahmot suorastaan nukahtamaan. Tekstin merkitys jää nonsenselle tyypillisesti purkautumatta, sillä ilmauksen ”puhua pehmoisia” epätarkkuudesta johtuen ei voida olla varmoja siitä, tuleeko ilmaus lukea kuvainnollisesti vai kirjaimellisesti ja samalla tavoin puhumista seuraava nukahtaminen joutuu kirjaimellisuudeltaan epävakaaksi. Samassa esimerkissä todentuvat Tiggesin vaatimat voimakas sitoutuminen kieleen ja tekstin leikkisyys. Katkelmassa kielen logiikka ja sen sisäiset merkitysassosiaatiot ohjailevat tekstin kuvaamia tapahtumia (nukahtaminen), ja näin kieli etualaistuu. Merkityksen synnyttäminen ei kuitenkaan toteudu minkään olemassa olevan mallin mukaisesti vaan leikkisästi omia itsekeksittyjä ja aukikirjoittamattomia sääntöjään noudattaen.

Emotionaalisen osallistumisen puute on mielestäni Tiggesin nonsense-määritelmän ongelmallisin kohta, eikä se sovi kuvaamaan Hotakaisen teoksia kuin paikoin. Tunteiden puutteen todentaminenkin on vaikeaa, sillä kuten tunnettua, ihmismieli on taipuvainen rakentamaan tarinoita ja tätä kautta myös osallistumaan emotionaalisesti sellaiseenkin tekstiin, joka ei juurikaan tarjoa sijaa tunteelle. Nonsense-teksti ei ole immuuni tunteikkaille tulkinnoille. Esimerkiksi Learin limerikkejä on luettu usein vasten kirjailijan omaa elämää, jolloin hupaisakin limerikki on näyttäytynyt sosiaalisen eristyneisyytensä, epilepsiansa ja latentin homoseksuaalisuutensa kanssa kamppailevan kirjailijan henkilökohtaisena purkauksena<sup>15</sup>.

Hotakaisen lastenkirjoja leimaa usein voimakaskin tunteisuus, kun taas toisinaan teksteissä esiintyy jopa tunteettoman leikkisästi kuvattua väkivaltaa. Myös teosten välillä on tässä eroavaisuuksia. Teoksista vähiten nonsensisiä elementtejä sisältävä *Ritva* sisältää paljon esimerkiksi vanhempien ja lasten välisten suhteiden tunteikasta kuvausta,

---

<sup>15</sup> Tällaista tulkintaa tekee esimerkiksi Joan Woddis artikkelissaan ”More or less a sorrow” – Some observations on the work of Edward Lear” (1989).

kun taas nonsensisemmät *Lastenkirja* ja *Satukirja* sisältävät runsaasti väkivaltaisia ja tunteettoman humoristiseen sävyyn kuvattuja tapahtumia. *Satukirjan* tarinassa ”Pää” Isä irrottaa itseltään noin vain pään, ja *Lastenkirjan* tarinassa ”Huono juttu hävisivät” hahmo nimeltä Sementtikenkä litistää armotta hahmoa nimeltä Räkänokka. Tunteen vuorotteleva läsnä- ja poissaolo luonnehtii siis omia tutkimuskohteitani, joissa nonsense ei ole tiukkarajainen genre vaan tekstiä osin leimaava ominaispiirre. Tunteen poissaolo liittyy myös mielenkiintoisesti inkongruenssin. Kuten John Morreal (2009, 50–54) muistuttaa, inkongruenssi ei yksin riitä laukaisemaan humoristista tulkintaa, vaan lisäksi tarvitaan leikkisä tunnetila, jota synnytetään muun muassa juuri tunteellisen osallistumisen välttelämisen avulla (mt.). Tunnetta välttelevä nonsense on tässä mielessä otollista maaperää juuri huumorille.

Learin tuotannosta tehdyt psykologisoivat ja omaelämäkerralliset tulkinnat ovat myös oivallinen esimerkki siitä, ettei Tiggessin mukaan nonsensea määrittävä loputon tasapainoilu merkityksellisyyden ja merkityksettömyyden välillä suojaa nonsensisiä tekstejä mitä moninaisimmilta tulkintapyrkimyksiltä. Esimerkiksi selailtaessa Lewis Carrollin tuotantoa käsittelevää artikkelikokoelmaa *Aspects of Alice. Lewis Carroll's Dreamchild as Seen Through the critics' Looking-Glasses 1865–1971* (1971) huomataan luentoja löytyvän niin filosofisista, lingvistikista, freudilaisista, jungilaisista kuin myyttitutkimuksellisistakin lähtökohdista<sup>16</sup>. Nonsensistä tekstiä leimaava merkitysten horjuvuus on siis hyvin lähellä monimerkityksisyyttä, ja tämä on omiaan lisäämään nonsensisten tekstien kiehtovuutta kaiken ikäisten lukijoiden keskuudessa. Toisaalta juuri tulkinnan ja merkitysten pakoilun on nähty tekevän nonsensistä teoksista crossover-kirjallisuutta. Julie Crossin (2011, 100) mukaan erityisesti kehityspsykologiselta kantilta tarkasteltuna nonsensinen inkongruenssi eli toisiinsa yhteensopimattomien tai täysin vastakkaisten elementtien leikkisä yhdistäminen viehättää jo hyvin pieniä lapsia, sillä se ei vaadi lukijalta ikään kuin annetun älyllisen tehtävän ratkaisua. Crossin mukaan nonsense tarjoaa lukijalle

---

<sup>16</sup> Nonsense-klassikot ovat saaneet hyvin erilaisia allegorisia tulkintoja ja merkityksenantoja myös kirjallisuudentutkimuksen ulkopuolella. Tästä todistavat esimerkiksi lukuisat Carrollin Liisa-kirjoihin kohdistuvat korkea- ja populaarikulttuurin intertekstuaaliset viitteet. Liisan kokema Ihmemaa on esimerkiksi suosittu allegoria psykedeelisten huumeiden käytölle, kuten vaikkapa Jefferson Airplane-yhtyeen kappaleessa ”White Rabbit” (1967).

vapautusta tavallisesta kamppailusta merkityksenannon ja koherentin tulkinnan aikaansaamiseksi ja tarjoaa näin kaikenikäisille lukijoille vapautunutta humoristista mielihyvää.

### 3.2 Kielen leikkisyys ja etualaistuminen

Kirjallisuudentutkija Susan Stewart (1979) on koonnut yhteen viisi nonsensen tuottamisen strategiaa, joihin myös Wim Tiggessä omassa tutkimuksessaan nojautuu. Ensimmäinen näistä on *inversio* (nurinkääntäminen), toinen *rajoilla leikittely*, kolmas *äärettömyydellä leikittely*, neljäs *simultaanisuus* ja viides *asioiden uudelleen järjestely suljetun kentän sisällä*. Tiggessä (1988, 56–57) käyttämät käsitteet samoista strategioista ovat osin erilaiset. Nurinkääntäminen muuttuu Tiggessä peilaamiseksi, rajoilla leikittely epätarkkuudeksi ja asioiden uudelleen järjestely suljetun kentän sisällä mielivaltaisuudeksi ja sekoittamiseksi. Nämä kaikki eivät omista tutkimuskohteissani ole kovinkaan keskeisiä, joten en pysähdy nonsensen keinojen tarkempaan erittelyyn yleensä. Sen sijaan tarkastelen seuraavaksi nonsenselle tyypillisiä tekstuaalisia strategioita omista kohdoteoksissani. Edellä mainituista strategioista käsittelen seuraavassa Hotakaisen teoksille kielen ja merkityksen kannalta keskeisimpiä, lähinnä nurinkääntöä ja rajoilla leikittelyä, joista jälkimmäisen alalajina kohdennan tässä metaforien konkretisoitumiseen. Tarkoitukseni on seuraavassa eritellä niitä keinoja, joiden kautta tutkimuskohteideni kieli toistuvasti etualaistuu, ja leikillistyy synnyttäen teoksiin huumorin mahdollistavaa leikkisää ilmapiiriä.

#### Nurinkääntäminen

Nurinkääntäminen tai peilaaminen nonsensen keinona perustuu ajatukselle kielestä ja kulttuurista loogisten sääntöjen ja sopimusten rajaamana järjestelmänä. Tiggessä (1988, 56) kuvaa nonsensistä maailmaa eräänlaiseksi nurinkurin-maailmaksi (*topsyturvy world*), peilimaailmaksi, jossa esimerkiksi syiden ja seurauksien kaltaiset perustavanlaatuiset kategoriat saattavat kääntyä nurin. Nurinkääntö kytkeytyy tekstuaalisena keinona läheisesti inkongruenssiin, sillä nurinkääntö edustaa tietynlaista yhteensopimattomuutta ja erityisesti yllättävää sellaista joidenkin oletusten kääntyessä päinvastaisiksi. Nonsense-

kirjallisuudessa nurinkääntöjä löytyy useilta tekstin eri tasoilta alkaen leksikaalisen tason nurinkäännöistä, joita ovat esimerkiksi peilikirjoitus tai palindromit aina teeman tai motiivin tasolle nousevaan nurinkääntöön. Yksi omiin tutkimuskohteisiini sisältyvistä nurinkäännöistä mielenkiintoisin löytyy *Satukirjasta*. Tarina nimeltään ”Kaksi kertaa toisinpäin” kuuluu kokonaisuudessaan seuraavasti:

#### *Yksi*

Eräänä aamuna oli maailma muuttunut. Se, mikä ennen oli ollut tämä, olikin nyt tuo. Oli hankala toimia, kun ei oikein tiennyt mitä pitäisi tehdä. Jotkut ottivat asian aivan rauhallisesti, esimerkiksi karjako Kaarina Aho, joka heti herättyään lypsi talon, kävi lämmittämässä lehmän, käynnisti koiran ja kävi asioilla keskustassa. Aho meni kauppaan, joka oli muuttunut kirkoksi. Hän osti kaksi pappia ja yhden lukkarin ja palasi lehmäänsä. Aho lisäsi koiraan öljyä, ruokki talon ja lakaisi lehmän pihan. Sitten hän keitti papit, paistoi lukkarin ja söi ne lattialta, koska keltaiset lautaset olivat tähtinä taivaalla. Seuraavana aamuna kaikki oli taas kuten ennenkin, mutta Kaarina ei sitä heti muistanut, vaan sytytti nuotion lehmän alle ja yritti saada maitoa talon alta.

#### *Kaksi*

Tiistaina kävi Aatos Niemikorvelta käsky, että koko maailma oli järjestettävä uudelleen. Ne jotka olivat lentäneet, saivat nyt kävellä, ja ne joiden jalat olivat syväällä savessa, saivat siivet selkäänsä. Ne joiden kurahaalareissa oli tiukat lenksut, saivat kiskoa jalkaansa Isän olohousut, koska tiistaina ei millään ollut mitään väliä. Hampaita ei pesty, tukkaa ei harjattu, terveellisesti ei syöty eikä ammateissa viihdytty. Poliisit muuttuivat papeiksi, papit muuttuivat hoitotädeiksi ja kirvesmies Matti Puttonen huomasi olevansa terveystieteiden lääkäri. Junat nousivat ilmaan ja lentokoneet laskeutuivat alas, linnut alkoivat kyntää ja myyrät muuttivat puihin. Päissä kasvoi heinää, eivätkä kädetkään ennallaan olleet: sormien tilalla olivat nakit. Aluksi Juntti-Mutteria hämmensi Niemenkorven uusi järjestys, mutta huomattuaan etteivät perushommat miksikään olleet muuttuneet, Juntti rauhoittui ja alkoi vetää R-kioskia perässään. (*Satukirja*, 74–75.)

Tekstissä varioidaan kahdesti kokonaisen fiktiivisen maailman äkillinen nurinkääntö, joka ulottuu niin kielen kuin teemankin tasolle. Tekstissä havainnollistuvat oivallisesti nurinkäännön mekanismit. Nonsensinen nurinkääntö perustuu Stewartin (1979, 62–63) mukaan ajatukseen loogisille vastakohtille rakentuvasta ajattelusta, jonka mukaan kulttuuri luokittelee ja organisoii inhimillistä kokemusmaailmaa. Kategorisointeja ja luokitteluja on tapana tehdä pidättäytyen keskenään samalla abstraktitasolla tai muutoin omi-

naisuuksiltaan kiinteästi toisiinsa liittyvien esineiden, asioiden ja olentojen parissa. Näin rakentuvat myös käsitykset vastakohtidista. Puhdas vastakohtaisuus syntyy siten, että nurinkäännettävän keskeisimmät piirteet kääntyvät pääläelleen kuitenkin sillä tavoin, ettei nurinkääntö riko luokittelujen loogisuutta. Hotakaisen ensimmäinen nurinkääntö-tarina alkaa juuri tällaisella puhtaalla nurinkäännöllä: ”Se, mikä ennen oli ollut tämä, oli nyt tuo”. Sen jälkeen puuhakkaan karjakon toimien kautta hahmottuvat nurinkäännökset eivät kuitenkaan enää muodosta loogisia vastakohtapareja. Talo on muuttunut lehmäksi, lehmä uuniksi, koira autoksi ja niin edelleen. Tämänkaltaisissa nurinkäännöissä voidaan havaita nonsensiselle nurinkäännölle ominainen tapa kyseenalaistaa koko luokitteluihin perustuva kielen ja kulttuurin järjestelmä. Samalla tämänkaltaisissa nurinkäännöissä säilyy Tiggesin nonsenselta vaatima tasapainoilu merkityksen ja merkityksetömyyden välillä, sekä myös tekstin kielen pelimäisyys omalakisista ja mielivaltaisista sääntöjä noudattaen. Lukija ei voi ennakoita nurinkäännösten sarjaa, koska se ei perustu puhtaille vastakohtaisuuksille. Tämänkaltaiseen yllätykselliseen inkongruenssiin perustuu myös tekstin huumori, joka saa viimeisen silauksensa tekstin viimeisessä lauseessa. Lukijan odotukset käännetään ylösalaisin, kun kertoja toteaa Juntti-Mutterin arvelevan ”etteivät perushommat miksikään olleet muuttuneet”. Suhteessa koko maailman uudelleenjärjestelyyn tämä välinpitämätön arvio tuntuu varsin yllättävältä.

Suhteessa ensimmäiseen osioon toinen tekstiosio muistuttaa ainakin alkupuolellaan pikemminkin karnevalistista kuin nonsensista nurinkääntöä. Karnevalismilla viitataan tässä Bahtiniin ja hänen työnsä pohjalta tehtyihin myöhempisiin sovelluksiin länsimaisesta karnevaalikulttuurista naurukulttuurina, joka ilmenee myös varsinaisten karnevaalijuhlien ulkopuolella. Teoksessaan *Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru* (1965, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa*) Bahtin (2002) esittää romaanimuodon saaneen vaikutteita kansan epävirallisesta ja auktoriteetteja uhmaavasta humoristisesta karnevaalikulttuurista. Karnevalistinen nauru sisältääkin länsimaiseen karnevaalikulttuuriin tiiviisti kuuluneita auktoriteettiaseman nurinkääntöjä kuten ylevän alentamista. Hotakaisen tekstin toisen osion alussa nurinkäännöt perustuvat monessa kohdin puhtaille vastakohtille esimerkiksi lentämisen ja kävelemisen välillä. Mukana tuntuu olevan myös karnevaaliin kuuluva valta-asetelmien nurinkääntö. Esimerkiksi

jonkinlainen oikeudenmukaisuus tuntuu toteutuvan siinä, että ne jotka ovat ennen kävelleet saavat nyt lentää. Alhainen ja ylhäinen ovat karnevaalin peruskategorioita, jotka tässä tosin ilmenevät varsin kirjaimellisesti myyrien ja lintujen sekä lentokoneiden ja junien vastakkainasetteluina. Näihin matalalla tai korkealla tapahtuviin liikkumisen tapoihin kytkeytyviä arvolatauksia ei kirjoiteta auki, mutta ilmaus ”ne joiden jalat olivat syvällä savessa” tuntuu implikoivan maassa kävelyn kurjuutta suhteessa lentämisen vapauteen.

Tekstin jälkimmäisessä osiossa huomiota kiinnittää kertojan tarkasti nimeämä Aatos Niemikorpi. Niemikorven käskynantoa kuvatessaan kertoja tavoittelee mahtipontista sävyä lainatessaan Luukkaan evankeliumista tuttua lausetta: ”Ja tapahtui niinä päivinä, että keisari Augustukselta kävi käsky, että kaikki maailma oli verolle pantava”. Täsmälleen yhdenmukainen aloitus aloittaa *Satukirjan* tarinan ”Männynneulanen: ”Tiistaina Aatos Niemenkorvelta kävi käsky että kaikkien lasten tulisi heitellä männynneulasia isien mahoille” (s. 24). Niemenkorpi siis rinnastuu keisariin ja hänellä tuntuu olevan valtaa jopa maailmanjärjestyksen muuttamiseen. Myöhemmin *Satukirjan* tarinassa ”Juntti-Mutteri ylistys” Niemikorpeen tutustutaan tarkemmin, jolloin lukija on pakotettu tarkistamaan käsitystään mahtipontisesta käskynantajasta. Tarinassa Isä etsii poikaansa Juntti-Mutteria Helsingistä kysellen ohikulkijoilta pojan sijaintia. Puistonpenkillä murehtivan Isän viereen istahtaa samainen Aatos Niemikorpi, jonka hahmossa ei ole enää tietoaakaan maailman hallitsijuudesta. Kuten isän vaikutelmia välittävä kertoja tiivistää: ”Niemikorpi tuoksui vaikka mille” (s.100), joka viittaa Niemikorpeen jonkinlaisena laitapuolen kulkijana. Niemikorpi myös lainaa kolikoita keksittyihin syihin vedoten. Niemikorven sosiaalinen status teoksen kuvaaman fiktiivisen todellisuuden sisällä jää näiden ristiriitaisten tietojen nojalla hämäräksi. Toisaalta Niemikorpi on huijari ja pummi, toisaalta käskyjä jakeleva hallitsija. Tämä ristiriita vahvistaa tulkintaa esimerkiksi tekstistä juuri karnevalistisena nurinkäntönä, sillä Niemikorven nurinkurinen maailmanjärjestys muistuttaa eräänlaista ”väärän kuninkaan päivää”.

Karnevalismi on erityisesti lapsiyleisöä viehättävä huumorin laji, jota lastenkirjallisuudessa käytetään toistuvasti nurinkäntämään arjessa ilmenevää aikuisten ylivaltaa lapsiin nähden (esim. Stephens 1992, 120–121). Samanlainen asetelma havaitaan tari-

nassa "Kaksi kertaa toisinpäin", kun kertoja rinnastaa kurahaalarien kiristävät lenksut isän olohousuihin. Vaatekappaleista voidaan helposti päätellä olevan kyse lasten kurjan ja aikuisten mukavan elämän nurinkäännöstä. Vaatteiden vaihtoa seuraava lause yhdistää kuitenkin aikuisten ja lasten kokemukset listatessaan asioita, joita kuvattuna eriskummallisena tiistaina ei enää tehdä. Tässä kohden hylätään hetkeksi nurinkäännön motiivi ja siirrytään kuvaamaan jonkinlaista vapaan elämän fantasiaa. Listan kolme ensimmäistä tointa tuntuivat edelleen implikoivan lasten vapautumista heitä rajoittavista arkisista askareista. Aikuisethan voivat olla pesemättä hampaitaan, kampaamatta hiuksiin ja syömättä terveellisesti niin halutessaan. Listan viimeinen kohta, joka käsittelee ammasteissa viihtymättömyyttä, ulottaa listan koskemaan myös aikuisia. Tämänkaltainen metodi on erityisesti *Lastenkirjassa* ja *Satukirjassa* toistuva ja keskeinen kaksoispuhuttelua tuottava kerronnallinen keino. Tekstissä ikään kuin puhutaan inhimillisestä kokemuksesta yleensä erittelemättä toisistaan lasten ja aikuisten kokemusmaailmaa tai aivan tietoisesti limittämällä ne toisiinsa. Näin tutkimani tekstit pyrkivät tuottamaan fiktiota, joka tarjoaa samaistumispintoja niin aikuis- kuin lapsilukijoillekin. Usein tämänkaltaiset yleistyksiset tehdään juuri passiivissa tekijää häivyttäen, kuten esimerkiksi *Lastenkirjan* tarinassa "Oltiin vauvoja".

Tekstiesimerkkini osoittaa, etteivät Stewartin toisistaan erittelemät nonsensien tuottamisen strategiat ole aina helposti erotettavissa toisistaan. Vaikka jo otsikko osoittaa, että teksteissä on kyse nurinkäännöistä, voidaan yhtä hyvin lukea kyseessä olevan strategioista toinen eli rajoilla leikkittely. Esimerkiksi autoksi muuttuva lehmä kyseenalaistaa rajanvetoja elollisen ja elottoman välillä. Tekstin huumorin voidaan havaita olevan pienillekin lukijoille helposti ymmärrettävissä olevaa inkongruenssia, jonka havaitseminen ei vaadi kehittyneitä kirjallista kompetenssia tekstin vaihdelleessa tuttuja asioita, esineitä ja elämiä järjettömästi keskenään (inkongruenssin havaitsemisesta ks. esim. Cross 2011, 98). Erityisesti ensimmäisessä osiossa havainnollistuu myös Lecerclen (1994, 68) esittelemä nonsensien kielifilosofinen luonne kielen hierarkioiden epäsuhtaan paljastajana. Tekstin lauseet ovat kieliopillisesti täysin järkeviä, mutta niiden sisältö on absurdi, kuten esimerkiksi lauseessa "Aho lisäsi koiraan öljyä, ruokki talon ja lakaisi lehmän pihan". Huvittavinta tekstissä on kuitenkin kielifilosofisen tason ohella lausei-



den epämimeettisyys suhteessa tekstin ulkopuoliseen maailmaan. Vaikka kuvittaja ei olekaan tarttunut juuri tähän tekstiin, konstruoi teksti lukijansa mieleen lähes kuviteltavissa olevan ulottumattomissa olevia kuvia. Miltä todellisuudessa näyttäisi esimerkiksi koiransa sisällä matkustava karjakko? Kuva on absurdiudessaan naurettava.

*Satukirjan* tarinassa "Kaksi kertaa toisinpäin" toimijaroleissaan sekaantuvat lehmä, koira ja talo muodostavat lukijalleen jonkinlaisen älypelin. Koomisen inkongruentisti sekoittuneet kategoriat tarjoavat lukijalle mahdollisuuden siirtää sanat, ominaisuudet tai roolit takaisin omalle paikalleen ja palauttaa anarkistiseen tekstiin järjestys. Tämänkaltaisen tehtäväluonteen voisi ajatella kiehtovan erityisesti lapsilukijoita sen muistuttaessa lapsille suunnattujen puuha- tai tehtäväkirjojen tehtäviä, joissa sekaisin menneet sanat tai asiat tulee järjestää takaisin paikoilleen. Tämä pelimäisyys tuottaa osaltaan sitä Morrealin (2009, 50) inkongruenttilta huumorilta edellyttämää leikkisyyttä, joka mahdollistaa inkongruenssin tulkinnan juuri humoristisessa rekisterissä.

On kiinnostavaa huomata, että Hotakainen hyödyntää nurinkääntöä huumorin tuottamisen strategiana myös nuortenkirjassaan *Näytän hyvältä ilman paitaa*. Hyvä esimerkki on kokoelman novelli nimeltä "Koukku". Novelli ivailee nuortenkirjalle tyypillistä rankkaa ja ongelmarealistista kuvausta kertoessaan huumeita välittävästä Jusasta. Humoristisessa novellissa huumeiden tilalla ovat kuitenkin kahvi, irtokarkit ja italialainen jäätelö. Tekstin hulvattomimpia kuvauksia syntyy kertojan kuvatessa Jusan bisnestä:

Vanhukset maleksivat ostarin kulmilla ja potkivat kiviä. Jusa pysähtyi ja loi merkitseviä katseita. Siiri kaivoi satasen ja otti tummapaahoista Gevaliaa kaksi kiloa. Siirin kädet tärisivät jo. Jusaa säählitti hauraan vanhuksen kunto. Hänen mielestään päättäjät eivät havahtuneet ajoissa. Vasta kun vanhukset viruivat katuojissa ja hourailivat kahvista, päättäjät suostuivat ottamaan asian vakavasti. (*Näytän hyvältä ilman paitaa*, 16–17.)

Siinä missä Hotakaisen *Satukirjan* tarinan "Kaksi kertaa toisinpäin" nurinkäännön huumori palautuu kielen leikkisyyteen ja tekstin pelimäisyyteen tai tehtäväluonteeseen, "Koukun" nurinkääntö on ennen kaikkea parodinen. Nurinkäännöt voivat siis sijoittua monille eri merkitystasaille yksinkertaisista merkityskategorioista tai sanoista aina tekstin generisiin konventioihin. Tunnistaakseen "Koukun" sisältämän inkongruenssin ostarin kulmilla maleksivissa vanhuksissa ja vanhusten alennustilasta huolissaan olevas-

sa nuoressa lukijan on tunnettava muita kulttuurin huume kuvauksia ja niihin sisältyviä rooleja ja asetelmia, jotka novelli kääntää nurin. *Satukirjan* tarinassa puolestaan lukijalta vaadittu kirjallinen kompetenssi on vähäisempi – riittää että lukija tuntee senkaltaisia yksinkertaisia kategorioita kuin vaikkapa auto tai lehmä ja niiden välisiä suhteita. *Satukirjan* tarina rakentaa siis sisäänsä yleisöposition kirjallisesti vielä harjaantumattomalle lukijalle, kun taas ”Koukku” ilottelee lukijansa geneeristä tietämystä vasten. Hotakaisten lastenkirjoissakin on parodiaa ja parodiaan liittyviä nurinkäntöjä, joiden kautta tekstiin hahmottuvia lukijapositioneja voidaan tarkastella. Näihin palataan tarkemmin myöhemmin luvussa 6.2.

Hotakaisten lastenkirjojen kuvittajan Priit Pärnin ainoassa suomennetussa kuvakirjassa *Nurinkurin-Nuuti* (*Tagurpidi*, 1980 suom. Eva Lille) nonsensinen nurinkäntö läpäisee niin teoksen teemaa, kieltä kuin kuvitustakin. Motiivi tuntuu siis kiehtovan molempia tekijöitä. Pärnin sarjakuvan ja kuvakirjan välimaastoon sijoittuva teos kertoo pienestä pojasta nimeltä Nurinkurin-Nuuti, joka tekee tietoisesti kaiken aina nurinkurisesti, vieläpä periaatteellaan ylpeillen. Pojan temppuiluun uupuneet vanhemmat lähettävät hänet junalla setänsä luo Nurinkurilaan, paikkaan jossa kaikki on päinvastoin kuin tavallisessa maailmassa, toivoen pojan saavan siellä nurinkurisuudesta kyllikseen. Pojan junamatkasta rinnakkaistodellisuuteen alkaa teoksen visuaalinen ja kielellinen ilottelu. Teos maalaa lukijansa eteen fantasiatodellisuuden, jossa kaikki on perin pohjin nurinkurisesti: puut kasvavat taivaassa, sateenvarjon alla sataa taivaan ollessa pilvetön, omenat syövät ihmisiä, Punahilkka jahtaa sutta ja etanat kiitävät eteenpäin hirmuista vauhtia. Kommunikaatio Nurinkurilassa asuvan sedän ja Nuutin välillä osoittautuu hankalaksi, sillä kaiken sanotun tulee tarkoittaa päinvastaista sanotulle. Jopa natiivina nurinkurin-kieltä puhuva setä takeltelee jatkuvasti ilmaisussaan pyrkiessään mahdollisimman puhtaaseen nurinkurisuuteen, kuten havaitaan seuraavasta katkelmasta, jossa setä esittelee Nuutille asuinpaikkaansa:

– Kuten alat itsekkin ymmärtää, on nurinkurittamiseksi eli NK:ksi, kuten meille tavataan sanoa, tavallisesti monta mahdollisuutta. Mikä on se paras – ohhoh! taas kieli lipesi – mikä on se huonoin, sitä ei ole aina helppoa... ääh! oikeammin vaikeaa päättää. Nurinkurilassa ei esimerkiksi ole, tarkoitan on, yhteinen mielipide

kysymykseen, miltä näyttävät peiliin katsovat kaksoiset. Ajattele vähän ja näet että mahdollisuuksia on varsin paljon... tarkemmin sanottuna – hyvin vähän. Tietenkin jokainen NK-vaihtoehto on hyvä ... taas meni väärin, on huono, mutta minkälainen on se kaikkein... nojaa, sen taisin jo mainitakin... Vai enkö maininnut? – Tai sitten sellainen päältä katsoen ihan tavallinen ongelma – minkälainen on Nurinkurilan sateenkaari – suorako ja yksivärinen vai kaareva ja kova vai... (*Nurinkurin-Nuuti*, 29.)

Pärnin teos on äärimmäisen nonsensinen. Siinä kieli näyttäytyy pelinä tai leikkinä, joka jo tässä lyhyessä katkelmassa osoittautuu ristiriitojen ja paradoksien halkomaksi epä-määräiseksi järjestelmäksi.

Sekä Pärnin tekstissä että Hotakaisen tarinassa "Kaksi kertaa toisinpäin" voidaan panna merkille se, ettei näinkään voimakkaasti, jopa tematisoiden, esitetty nurinkääntö voi ulottua kaikkialle tekstiin. Nurinkäännön näkyminen lukijalle edellyttää osittain eheänä pysyvän kehyksen. Pärnin tekstissä eno takeltelee jatkuvasti pyrkiessään täydellisiin nurinkääntöihin, eikä kieli silti palaudu täydellisiin vastakohtiinsa, vaan suurin osa ilmaisuista jää kääntämättä. Esimerkiksi enon esittämä "ihan tavallinen ongelma" sateenkaaren nurinkäännöstä alleviivaa, ettei täydellinen nurinkääntö ole mahdollista, sillä kieli, saati sitten todellisuus, ei jäsenny yksinkertaisiksi vastinpareiksi. Myös Hotakaisen tekstissä vain osa tekstin elementeistä käännetään nurin, osa säilyy sellaisenaan. Esimerkiksi karjakkopysyvyys pysyy karjakkona eikä jonkin tyystin muun ammatin edustajana ja tähdet ovat yhä taivaalla eivätkä vaikkapa maassa. Myös kertojan käyttämä kieli ei sisällä nurinkääntöjä esimerkiksi kielteisen ja myönteisen välillä aivan ensimmäistä lausetta ja ensimmäistä nurinkääntöä (tämä – tuo) lukuun ottamatta. Tämä ensimmäinen nurinkääntö onkin hyvin kiinnostava, koska muista nurinkäännöistä poiketen sen voidaan nähdä koskevan kertojan omaa diskurssia. Tässä havaitaankin jälleen nonsensille ominainen luokkien sekoittaminen, kun tekstin kuvaamat nurinkäännöt eivät tapahdu vain yhdellä kerronnan tasolla.

Myös koomisen mekanismien aktivoitumisen kannalta on tärkeää, että teksteissä osa elementeistä jää nurinkääntämättä. Jos jokainen ilmaus, asia, olento ja esine käännettäisiin nurin, olisi teksti mahdoton lukea. Koska teksti kuitenkin säilyttää suuren osan elementeistään ennallaan, korostuu nurinkäännettyjen nonsensisten elementtien in-

kongruenssi suhteessa arkijärkisiin elementteihin. Näiden kahden vuorottelu mahdollistaa nurinkäännösten tuottaman absurdin huumorin.

### Konkretisoituvat metaforat

*Lastenkirjan*, *Ritvan* ja *Satukirjan* maailma on fantasiamaailma, jonka hahmot ovat outoja ihmisten, eläinten, koneiden ja luonnon yhteensulautumia. Samalla tämä fantasiamaailma on kuitenkin miljöitä koristavine R-kioskeineen ja B-rappuineen äärimmäisen arkinen. Mikä tekee teosten maailmasta omalakisien ja moninaisuudessaan eheän kielen, johon teosten esittämä todellisuus nonsense-kirjallisuudelle ominaisesti pohjautuu. Tässä alaluvussa tarkastelen tutkimuskohteissani useimmin toistettua kielen etualaistamisen keinoa: sitä, että metaforat tulevat konkretiaksi tai jäävät metaforisuutensa tai konkreettisuutensa suhteen ambivalenteiksi. Tällainen tekstuaalinen keino sisältyy myös Arthur Asa Bergerin (1998, 17–18) listaukseen huumorin keinoista ”liioiteltuna kirjaimellisuutena”. Esimerkkinä tällaisista konkretisoituvista metaforista voitaisiin pitää vaikkapa *Lastenkirjan* tarinaa nimeltä ”Isän levy”, joka alkaa seuraavasti:

Kun Isä menee itseensä, hän soittaa aina samaa levyä.

Jokin Näkymätön Sormi on uurtanut kipsilevyn rahisevan sävelmän, joka hitaasti vaeltaa kulunutta pintaa. Isä makaa riippumatossa silmät kiinni ja antaa sävelmän viedä. ”Vie sävel, vie”, kannustaa Isä. (*Lastenkirja*, 85.)

Katkelmassa sanonnat itseensä menemisestä ja aina saman levyn soimisesta muuttuvat todeksi. Teksti tekee arkikielestä eräänlaista dekonstruktivistista luentaa mitä jos -leikin avulla. Mitä tapahtuisi, jos kieli ja kaikki siihen liittyvät säännöt, traditiot, ajatukset ja asenteet tulisivat todeksi? Näin kieli muuttuu nonsenselle ominaisesti näkyväksi. Se ei vain kerro tarinaa vaan kertoo samalla itsestään.

Jean Jaques Lecercien (1994, 62–66) mukaan kaunokirjallisuuden nonsenselle on varsin tyypillistä metaforisen ilmaisun kaikenlainen välttäminen. Metaforisen kirjaimellinen lukutapa on hänen (mt. 207–208) mukaansa verrannollinen hulluuteen. Vertailukohdaksi hän ottaa skitsofreniapotilaan, joka jokaisella kerralla ohittaessaan ovesa luke-

van kyltin "ole hyvä ja koputa" koputtaa, vailla aikomustakaan astua sisään. Metaforisen konkretisoituminen onkin Lecerclen mukaan diskursiivista hulluutta, joka kuitenkin toteutuu kielen asettamien rajojen sisällä.

Metaforisen välttelyle Lecerclen (1994, 62–66) löytää neljä eri tapaa. Ensimmäinen niistä on kaiken kielen tiukka kirjaimellisuus ja liioitteleva "itseasiaisuus" (strict matter-of-factness). Lecerclen mukaan tämä käy ilmi nonsensin viehtymyksestä latteuksiin, itsestänselvyyksiin, listoihin ja tautologiaan sekä erilaisiin merkityksettömiin mutta yksiselitteisiin yksityiskohtiin kuten lukuihin ja täsmällisiin suureisiin. Tätä omillekin tutkimuskohteilleni tyypillistä keinoa käsitellään tarkemmin luvussa 4.1. Toinen metaforien välttelyn keino on metaforien keksiminen, joka tuottaa sanoja, joiden merkityksestä tai mahdollisesta metaforisuudesta ei voida tietää mitään niiden muodolliselle järjestykselle vastakkaisen sisällöllisen järjettömyyden takia<sup>17</sup>. Kolmas metodi on kytkeä yhteen toisiinsa sopimattomia lauseita syy-seuraussuhteet tuhoten, jolloin lukija ei voi kokonaisuuteen nojautuen muodostaa minkäänlaista metaforista tulkintaa, vaan hänen on tyydyttävä lukemaan lauseet toisistaan irrallisina, järjettöminä ja kirjaimellisina. Neljäs strategia on korvata metaforat sanojen äänteelliseen samankaltaisuuteen kohdistuvilla sanaleikeillä (puns), joka tosin on Lecerclen mukaan jonkinlainen metaforan esiaste.

Soviteltaessa edellä lainattu katkelmaa "Isän levystä" Lecerclen jaotteluun huomataan, ettei Hotakaisen teksti istu ongelmitta näihin kategorioihin. Lähimpänä teksti on listan kolmatta kohtaa, jossa teksti pakottaa lukemaan metaforat konkreettisina. Kuitenkin tämän tekstin kohdalla on väärin sanoa tekstin *pakottavan* kirjaimelliseen ja tätä kautta järjettömään luentaan. Tekstin metaforisuus jää pikemminkin avoimeksi tasapainoillen metaforisen ja kirjaimellisen luennan välimaastossa.

Metaforien konkretisoitumisessa voidaan itse asiassa nähdä olevan kyse eräänlaisesta nurinkäännöstä. Stewartin (1979, 77–80) mukaan metaforien inversio kirjaimellisiksi on yksi tärkeimmistä nonsensin nurinkäännön muodoista. Nonsense valitsee kohteeseen arkijärjen kieltäen ja kyseenalaistaen sen sääntöjä. Koska metaforat ovat kieleen tiivistettyjen merkitysten oikopolkuja, ne ovat helppo kohde nonsensin kieleen suun-

---

<sup>17</sup> Esimerkiksi Lecerclen (1994, 62–66) mainitsee Learin tuotannossa toistuvan adjektiivin *runcible*, joka kuvailee esimerkiksi hattua, kissaa ja lusikkaa, mutta jonka merkitys jää jatkuvasti epätasemmiseksi.

tautuille kyseenalaistaville ja kapinallisille pyrkimyksille. Erityisesti nonsense hyödyn-  
tää tuttuja, kuluneita ja luonnollistuneita metaforia paljastaen näin kielen pohjimmiltaan  
sopimuksenvaraisen luonteen. Metaforan nurinkääntäminen on myös keskeinen huu-  
morin tuottamisen mekanismi. Samankaltaisen mekanismin naurettavaksi tekemisessä  
nimeää jo filosofi Henri Bergson (2006, 83), joka erottaa toisistaan kielen fyysisen ja  
moraalisen merkityksen riippuen siitä, tulkitaanko kieli kirjaimellisesti vai kuvainnolli-  
sesti. Hänen mukaansa "*koominen vaikutelma syntyy, kun kuvainnollisesti käytetty ilmaus tieteen  
tahtoen tulkitaan kirjaimellisesti. [--] Heti kun kiinnitämme huomiomme metaforan kirjaimelliseen  
sisältöön, sen ilmaisema ajatus muuttuu koomiseksi*". (Mt. kursiivi alkuperäinen.) Tätä koomi-  
seksi tekemisen metodia käytetään tutkimuskohteissani runsaasti ja se tuntuu olevan  
varsin keskeinen keino, jolla tekstiin synnytetään leikkisää ilmapiiriä.

Metaforinen luenta kytkeytyy myös siihen kompetenssiin, jota kertoja yleisöltään  
odottaa. Metaforien ymmärtäminen eli figuratiivinen (tai metaforinen) kompetenssi ei  
ole ihmiselle myötäsyntyinen kyky vaan opitaan melko myöhään. Esimerkiksi eräässä  
Ellen Winnerin, A. Rosenstielin ja Howard Gardnerin kehityspsykologian piirissä usein  
käytetyssä lasten metaforien hahmottamiskykyä tarkastelleessa tutkimuksessa havaittiin,  
että vasta noin 10-vuotiaana lapsi ymmärtää kaikenlaisia metaforia. Tutkimuksessa  
käytettiin esimerkkilauseetta, jossa metaforassa rinnastettiin vanginvartija ja kova kivi  
("After many years of working at the jail, the prison guard had become a hard rock that  
could not be moved"). Kuusivuotiaat lapset ymmärsivät kuvallisen ilmauksen kirjaimel-  
lisesti ja selittivät lauseen esimerkiksi taikuuden avulla: paha taikuri oli muuttanut varti-  
jan kiveksi. Kahdeksanvuotiaat ymmärsivät kiven viittaavan vartijan fyysisiin ominai-  
suuksiin kuten hänen lihastensa kovuuteen. Vasta 10-vuotiaat lapset ottivat huomioon  
adjektiivin "kova" sekä fyysiset että psyykkiset konnotaatiot. (Knowles & Moon 2006,  
62–64.)

Juliet Dusinger analysoi teoksessaan *Alice to the Lighthouse* (1987, 223) konkretisoi-  
tuvia metaforia ja metaforisoituvia konkreettisia ilmauksia Carrollin Liisa-kirjoissa. Il-  
miötä hän nimittää kirjaimellisen (literal) ja kirjallisen (literary) kohtaamiseksi. Dusinger  
huomaa tälle nonsensin strategialle kaksi tarkoituserää. Ensinnäkin metaforisen  
konkretisoituminen palvelee parodiaa, joka Carrollilla kohdistuu esimerkiksi viktoriaa-

nisen ajan romanttisiin runoilijoihin ja näiden suosimaan metaforiseen ilmaisuun. Toinen Dusinberren ehdottama tarkoitusperä on erityisesti kaksoisyleisötutkimuksen kannalta mielenkiintoinen. Sen mukaan kirjaimellisen ja kirjallisen sekoittuminen korostaa aikuisten ja lasten kielellisen osaamisen eroja. Dusinberren mukaan lapset oppivat jo varhain havaitsemaan analogiaa, mutta metaforien maailma on aikuisten maailma. Siinä missä aikuiset suunnistavat suvereenisti metaforien täyttämässä todellisuudessa, lapset eivät välttämättä ymmärrä metaforia ja saavat tästä syystä osakseen pilkkaa. Lapset ovat ikään kuin metaforisoivaan kieleen heitettyjä ja sen ulkopuolisia ummikkoja. Dusinberren mukaan Carrollin Liisa-kirjoissa metaforien lapsellisen kirjaimellisille tulkinnoille ei kuitenkaan naureta sellaisinaan. Teosten kuvaamien maailmojen hulluus syntyy aikuisten kielen metaforisuudesta – ei lapsen (Liisan) kykenemättömyydestä ymmärtää näitä metaforia.

Hotakaisen teoksissa naurun voidaan toisinaan nähdä suuntautuvan juuri lapsihahmojen kykenemättömyyteen ymmärtää kuvainnollisia ilmauksia. Hyvä esimerkki on *Ritvan* kuvaus Talonmies Laitimmaisesta ja tämän vaimosta, teoksen nimihenkilöstä Ritvasta. Kertojan mukaan parilla on tapana kävellä joka vuosi hääpäivänään Jakomäen kalliolle haaveilemaan ja joka vuosi talonmies alkaa ulista. ”Se oli joikua, sanatonta tarinaa, jossa Laitimmainen kertoi kuinka paljon hän rakastaa Ritva Kumpusta” (19). Ritva toivoo, että Laitimmainen ulisisi rakkauttaan vuoden muinakin päivinä. Näin ei kuitenkaan koskaan tapahdu ja niinpä Ritva nauhoittaa kasetille ”Suuren Saamelaisen” joikua. Mustasukkainen Laitimmainen kuitenkin polttaa kasetin.

Ritva selitti turhaan, että saamelainen asui kaukana Käsivarressa eikä ehtinyt millään hurmaamaan etelään talonmiehen rouvia. Laitimmainen huusi, että ne tiedetään, pohjoisen venkulat, tulevat ja joikaavat housut jalasta. Juntti-Mutterin mielestä kukaan ei voinut laulaa toiselta housuja, vaikka olikin lukenut Alue-uutisista, että Marita Ryhänen pystyi laulamalla vaihtamaan ikkunat Nesteen tornitalosta. (*Ritva*, 19–21.)

Hupaisassa tekstikatkelmassa Juntti-Mutteri tekee kaksikin väärinluentaa tulkitessaan kieltä kirjaimellisesti. Talonmiehen kiertoilmaus seksuaaliselle viettelylle kääntyy Juntin mielessä hämmästyttäväksi housujen poislaulamiseksi. Mainittujen Alue-uutisten uu-

tisoimat fantastiset laulukyvyt viittaavat puolestaan oopperalauluun ja korviasärkevän korkeaan äänirekisteriin, jonka on ehkä leikkisästi arveltu särkevän lasia. Oopperalaulajattareen vihjaisi ainakin laulajan nimi, jossa yhdistyvät suomalaiset oopperalaulajat Karita Mattila ja Jaakko Ryhänen. Joka tapauksessa Juntti-Mutteri tuntuu ymmärtäneen jotakin väärin uutisen sisällöstä ja tälle kielelliselle kömmähdykselle teksti nauraa. Nämä väärinymmärrykset suuntaavat tekstin puhuttelua lähinnä tekstin tarkoitettulla aikuisyleisölle, sillä lapsiyleisöltä tekstin kaksimielisyyden ja ikkunoiden vaihdon takana oleva vihjeiden monimutkainen verkko saattavat jäädä ymmärtämättä. Tällöin tekstin humoristinen kärki kohdistuukin päinvastaisesti talonmies Laitimaiseen, joka höpsösti luulee saamelaisten kykenevään laulamaan housutkin jalasta. Näin teksti tarjoaa kiinnostavasti ylemmydentuntoista humoristista mielihyvää samanaikaisesti niin aikuis- kuin lapsilukijoilleen.

Lapsen näkökulmaa metaforiseen kieleen hyödynnetään myös *Satukirjan* tarinassa "Silmänräpäyksessä", jossa metaforisen ja konkreettisen suhde jää kuitenkin avoimeksi eikä huumorin kärki kohdistu kenenkään väärinymmärrykseen. Tarina kertoo yhdellä sivulla Viluttitanssijan koko elämäntarinan vauva-ikästä aina harmaaohimoiseksi mumiksi saakka. Aika kulkee eteenpäin tarinassa huomiota herättävän nopeasti. Vilutin elämäntarina kuvataan välähdyksenomaisten impressioiden voimin, jotka lähes jokaisessa lauseessa synnyttää silmien avaaminen tai näkeminen:

Kun Vilutti seuraavana aamuna aukaisi silmänsä, alkoi koulu. Koulun jälkeen hän meni naimisiin raudoittaja Kalevi Pirttiahon kanssa, ja kun Vilutti häyön jälkeen alkoi suunnitella elämäänsä, hän näki koristellun juhannuskoivun alla tyttärensä Katriinan ja hänen miehensä, hitsari Pentti Kosusen. (*Satukirja*, 88.)

Pisimpään nopeatempoinen teksti viipyy Vilutin lapsuudessa, jonka kertomiseen käytetään tekstistä puolet. Myöhemmin tulevia kouluja, naimisiinmenoa, lapsia ja lastenlapsia käsitellään toteavammin ja lähinnä tapahtumien ja tarkkaan nimettyjen henkilöiden kautta. Lapsuudesta kerrotaan kuitenkin kuvailevammin:

Kun Viluttitanssija vauvana aukaisi silmänsä, hän näki kirveellä veistetyn Isänsä ja kaulimella muotoillun Äitinsä. Viluttitanssija pani silmät heti kiinni ja aukaisi



ne seuraavan kerran neljän vuoden kuluttua. Nyt Isä istui puun juurella kirves kädessä ja Äiti vaivasi kaulimella taikinaa. Viluttitanssija rauhoittui ja istui illalla pöytään. Pöydällä oli äidin leipomaa pullaa, ja pihkalta tuoksuva Isä silitti Vilutin pitkiä hiuksia. (*Satukirja*, 88.)

Teksti leikittelee ajan esittämisellä ja tematisoi elämän nopeaa kulumista. Fokalisaation kautta korostettu henkilökohtaisuus kertoo tekstissä olevan kyse subjektiivisesta aikäkäsityksestä, ajan tunnusta. Kerronnan kiihtyvä tempo tuntuu vihjaavan ajan vain kiihtyvän aikuistumisen myötä.

Nonsensen kannalta kiinnostavinta tekstissä ovat vauva- ja lapsi-Vilutin erikoiset huomiot vanhemmistaan. Teksti alkaa kahdella kuvailevalla ilmauksella, joiden metaforisuus ja konkreettisuus jäävät ambivalenteiksi. Isää kuvaava "kirveellä veistetty" on tietenkin suomen kieleen vakiintunut metaforinen ilmaus, jolla viitataan kuitenkin yleensä miehen jäyhiin piirteisiin – ei koko mieheen. Ilmaus saa Hotakaisen tekstissä rinnalleen jonkinlaisen feminiinisen vastineensa "kaulimella muotoillun". Jo yksin metaforisen ilmauksen syntyvän paljastaminen (mieheen assosioitu työväline kirves) sen vastaparin (naiseen assosioitu työväline kaulin) keksimisen kautta johtaa kielen etualais- tumiseen ja metaforan purkautumiseen. Kielen puhdas halu ilmaista kyseenalaistuu ja se kääntyy tarkastelemaan omaa olemustaan. Ilmausten metaforisuuden kyseenalaistavat myös seuraavat lauseet. Toisella silmänavauksella Vilutin vanhemmat käyttävät näitä työkaluja, jolloin aluksi ikään kuin metaforisina käytetyt ilmaukset ovat yllättäen palautuneet konkreettisiksi. Konkretiaan vihjaavat myös työkaluihin syy-seuraus- suhteen kautta yhtyvät kaulimen avulla leivottu pulla, sekä kirveen käytön jälkeen isään tarttunut pihkan tuoksu.

Kuvittaja ei ole tarttunut tarinan varsinaiseen teemaan, vaan juuri tekstin ensimmäisen lauseen erikoislaatuisiin metaforisiin ilmaisuihin. Pärnin kuva hämmentää rajanve- toa metaforisuuden ja kirjaimellisuuden välillä entisestään. Kuvassa nähdään isä ja äiti. Isä on kuvattu ikään kuin konkreettisesti puusta veistettynä. Päälaella erottuvat jopa puun vuosirenkaat ja puiseen kalloon on isketty kirves. Äiti puolestaan on alaruumiis- taan kaksiolotteinen, kuin kaulittu. Hän piteleekin kaksin käsin valtavaa kaulinta, jolla hän juuri kaulii itseään. Kaulin on juuri saapumassa rintojen kohdalle, jotka nousevat

hullunkurisesti kaulimen päälle. Kuvassa ilmaukset kaulimella muotoiltu äiti ja kirveellä veistetty isä siis näyttäytyvät hyvinkin konkreettisina. Molempien kuvauksessa perspektiivi on liioiteltu suhteessa kuvan katsojan sijaintiin. Äidin varpaat ovat jättimäiset ja pää pienen pieni. Isän pää taas näyttää suunnattomalta kun taas jalat häviävät horisonttiin. Kuvaa myös kehystävät kaareutuvat linjat, joiden kautta hahmottuu esiin ihmissilmän muoto. Näiden kaarien ulkopuolella on vain mustaa. Näin tuodaan tekstille liioitellun uskollisesti esiin tekstin fokalisaatio, vauva-ikäisen Vilutti-tanssijan avautuvien silmien kautta. Fokalisaation tai perspektiivin keinoin kuva tuntuu leikittelevän ajatuksella pienen lapsen katseesta, ja näin kuvan voisi ajatella vihjaavan metaforien kirjaimelliseen tulkintaan juuri lasten kielellisen ajattelun erityispiirteinä.

Niin kuvassa kuin tekstissäkin huomio voidaan kiinnittää myös tekstin tunteelliseen sitoutumiseen tai sen (nonsense-tekstille tyypilliseen) puuttumiseen. Vilutin kokemus tekstin alussa kuvatuista "kirveellä veistetyistä" Isästä ja "kaulimella muotoillusta" äidistä on kauhistunut. Ainakin Vilutin kerrotaan heti sulkevan silmänsä ja myöhemmin metaforisten ilmausten konkretisoituessa käytettäväksi työkaluiksi rauhoittuvan. Tämä Vilutin kauhu on tulkittavissa kahdella tavalla. Joko se on Liisan kauhua aikuisten metaforisen ja tätä kautta absurdin kielellisen todellisuuden edessä (vrt. Dusingberre 1987, 223), tai sitten kauhua konkreettisesti jollakin tavoin epämuodostuneiden ja hirvittävää väkivaltaa (kirveellä veisto ja kaulimella muotoilu) kokeneiden vanhempien näkemisestä. Jälkimmäistä tulkintatapaa korostaa kuva, jossa isän päästä sojottaa kirves ja äiti on muotoilun jäljiltä litteä. Tässä mielessä tukittuna kuva sisältää nonsensille tyypillistä perusteetonta ja tunteetonta väkivaltaa. Myös kuvan ja tekstin suhde on varsin kiinnostava. Kuvan voitaisiin ajatella olevan nonsensinen suhteessa tekstiin: liioitellun säännönmukainen jollakin merkityksen tasolla ja toisaalta taas absurdi jollakin toisella (vrt. Lecercle 1994, 68). Tässä tapauksessa liioiteltua säännönmukaisuutta edustaisi metaforien kuvittaminen kirjaimelliseksi ja absurdia näin fantastiseksi muuttuva sisältö. Näin tulkittuna kuvan järkevyyttä tai nonsensisyys määrittäisi tässä suhteessa tekstiin, eikä ainoastaan reaali maailmaan.

Metaforisen ja konkreettisen suhde on ongelmallinen suhteessa tekstin oletettuun pyrkimykseen puhutella kaksoisyleisöä. Metafora on itsessään vaikeselkoinen vertauk-

sen muoto ja kuten edellä esitetyistä esimerkeistä käy ilmi, Hotakaisen teoksissa metaforiset ilmaisut ovat usein tekstissä läsnä hyvin erityislaatuisella tavalla, jossa teksti samanaikaisesti yllyttää metaforiseen luentaan ja kiistää sen mahdollisuuden. Metaforat tai metaforaa muistuttavat ilmaukset ilmenevät tekstissä usein vain viitteellisesti tai ikään kuin väärinkäytettynä. Esimerkiksi *Lastenkirjassa* kuvaillaan unesta havahtuvaa isää seuraavasti: "Isä [--] hieraisi silmistään hiekkaa, jota oli kahden viikon aikana tippunut seinän rappauksista." (s. 29). Lause vihjaa niin kutsuttuun "unihiekkaan", jota on tapana sanoa kertyvän ihmisen silmiin nukkuessa ja jolla esimerkiksi nukkumatin on uskottu unnuttavan lapset uneen. Teksti kuitenkin kieltää heräävän isän silmistä rapisevan hiekan viittaavan mihinkään tekstin kirjaimellisen tason ylittävään kertomalla tarkasti silmistä löytyvän hiekan alkuperän.

Useimmiten konkretisoituvat metaforiset ilmaisut jäävät ohimeneviksi heitoiksi, mutta muutamassa tapauksessa ne tuntuvat olevan jopa olennainen osa tekstin tulkin-taa. Jälkimmäisesti esimerkiksi sopii *Lastenkirjan* tarina "Viluttitanssija", jossa kerrotaan teossarjassa ensikertaa keskeisen lapsihahmon Viluttitanssijan tragediaa. Tyttö haluaisi olla balettitanssija, mutta hänellä on lapiojalat, joilla ei voi tanssia. Hän ei kuitenkaan vaivu epätoivoon. Vilutti keksii lapiojaloilleen uuden käyttötarkoituksen ja jopa mahdollisen kaupallisen sovelluksen<sup>18</sup>:

Mitä voi tehdä lapiojaloilla? Kaivaa! Hän keksi sen silmät punaisina nenäliinavuoren keskellä! Kaivaa! Onkaloita, kuoppia, kanavia, käytäviä maan alle! Monet ha-luavat piiloutua, minä voisin myydä kuoppia. Osta kuoppa! Hyvä onkalo, siistit käytävät! (*Lastenkirja*, 22.)

Ideastaan innostunut Viluttitanssija kaivaa kuopan ja yrittää kaupata sitä ohikulkevalle Juntti-Mutterille. Juntti ei taivu kauppoihin, mutta pyytää tytön mukaansa. Hän saattaa nimittäin tarvita kaivuu-apua kun talot sortuvat ja Juntti menee kannattelemaan niitä. Yhden asian hän kuitenkin vannottaa Viluttitanssijan lupaamaan:

---

<sup>18</sup> Viluttitanssijan puheen voidaan tässä ajatella myös parodioivan mainosmaailman diskursseja ja piikittelevän markkinatalouden mekanismeja.

- Et kaiva muille. Vaikka kuinka lapiojalkaa kutittaisi, et saa kaivaa muille. Muuten minä. . .
- Mitä sinä?
- Muuten mutteri irtoaa. Kerran irtosi ja se oli kauheaa katsoa.
- Mitä tapahtui? Kysyi Viluttitanssija hiljaa.
- Moni asia meni huonosti. Mutteri lensi maailmassa, se oli minusta irti. Se kävi repimässä mummon sijoiltaan ja heitti hänen lehmänsä mäntyyn, ukolle se sanoi minulta terveisiä karjumalla sen korvaan bulgariaksi ”pissi, pissi” ja takaisin se tuli vasta helmikuussa ja sanoi kummallisella äänellä ”mitäs juntti, onkos kaipailtu?”. Tämän takia minä sinua vähän kovistelen, ettei sattuisi pahoja. (*Lastenkirja*, 25.)

Juntti-Mutterin puhe parodioi raamatullista sananlaskua ”Joka toiselle kuoppaa kaivaa, se itse siihen lankeaa”. Sananlaskun vertauskuvallinen kuopan kaivaminen konkretisoi- tuu tekstissä huvittavasti. Tekstissä esiintyy myös muita kuvallisen ilmaisun konkretisoi- tumisia ja konkretisointi nouseekin tekstissä toistuvaksi huumorin keinoksi. Ensiksikin lattajalkoihin viittaava ”lapiojalat” konkretisoi- tuu siten, että Vilutin jalat tosiaan ovat lapiot. Niillä voi jopa kaivaa. Tekstin teeman kannalta keskeisin metaforisen ilmauksen nurinkääntö konkreettiseksi on kuitenkin Juntti-Mutterin kuvaama mutterin irtoami- nen. Siinä alkuperäinen ilmaus tai sanonta, joka nurinkäännetään kirjaimelliseksi on jälleen läsnä tekstissä ikään kuin mutkan kautta. Irtoavan mutterin voidaan nähdä viit- taavan sanontaan ”ruuvit löysällä”, joka viittaa hulluuteen. Juntti-Mutterin puheessa ruuvi kääntyy kuitenkin mutteriksi, ja näin mutterin irtoaminen kääntyy viittaamaan paitsi tuttuun kuvainnolliseen ilmaukseen myös Junttiin itseensä. Mutterihan muodos- taa puolet Juntti-Mutterin nimestä. Näitä kuvatun mutterin takana hämmöttäviä viittaus- suhteita purkaen tekstin kuvaama erikoislaatuinen prosessi irtoavasta ja pahoja tekeväs- tä mutterista voidaan luonnollistaa ja tulkita se järjen menettämisen tai jonkinlaisen itsensä kadottamisen kuvauksena. Näin teksti asettuu hahmottelemaan jonkinlaista romanttista suhdetta Juntin ja Vilutin välille. Tätä suhdetta uhkaa Juntin mustasukkai- suus, josta seurauksena voi olla ”mutterin irtoaminen”. Lause ”Mutteri lensi maailmas- sa, se oli minusta irti” kuvaa näin tulkittuna kokemusta mustasukkaisen raivon aiheut- tamasta kontrollin kadottamisen tunteesta – siitä, että oma keho toimii järjen ohjailun ulottumattomissa.

Mutterin irtoaminen on aiheeni kannalta kiinnostava yksityiskohta. Ensinnäkin voidaan huomata, että konkretisoituva metaforinen ilmaus ei välttämättä aina johda tekstin vertauskuvallisen tulkinnan kiistämiseen. Irtoavasta mutterista muodostuu pikemminkin uusi metafora, joka toimii tekstin kuvaaman nonsensisen tapahtumasarjan mielekkään tulkinnan avaimena. Näin ajateltuna teoksen voitaisiin tässä nähdä sortuvan sivuuttamaan ne lukijat, jotka eivät tunnista järjen menettämisen motiivia monimutkaisen vihjeverkon takaa. On kuitenkin huomattava, että tässäkin teksti säilyttää nonsensiselle tekstile ominaisen tasapainoilunsa merkityksen ja merkityksettömyyden välillä (ks. Tiggles 1988, 52–55).

Teksti mahdollistaa myös kirjaimellisen luennan, johon se suorastaan rohkaisee, etenkin jos lukija käyttää tulkintaohjeena myös kuvitusta. *Lastenkirjan* kuvissa Juntti-Mutterilla on käsissään mutterit, tätä tarinaa kuvittavassa kuvassa vain toisessa kädessä. Tekstin mutteri saa siis konkreettisen vastineensa Juntin kehossa. Myös tekstin välittämä tieto Juntin olemuksesta saattaisi puoltaa kirjaimellista tulkintaa, sillä Juntti-Mutteri kuvataan usein eräänlaisena kyborgina, puoliksi koneena puoliksi ihmisenä. Näin ajateltuna Juntti-Mutterin mutterin irtoaminen voidaan tulkita nonsensiseksi nurinkäännöksi, jossa eloton ja elävä vaihtavat paikkaa. Personifioitu mutteri toimii omaehtoisesti ja kaikkine kolttosineen synnyttää inkongruenttia huumoria lukijan koettaessa kuvitella arkijärjen vastaista tilannetta, jossa eläväksi muuttunut mutteri muun muassa karjuu ukon korvaan bulgariaksi "pissi, pissi". Katkelma toimiikin hyvänä esimerkkinä siitä, että nonsense tuntuu monitulkintaisuudessaan olevan erinomainen kaksoispuhuttelun muoto jättäessään runsaasti tilaa erilaisille lukutavoille ja edellyttämättä syvempää tulkintaa ylipäättään (vrt. Cross 2011, 100). Nonsense-tekstin absurdi huumori huvittaa jo yksinkertaisen inkongruenssin havaitsemisen avulla, eikä monimutkaisia kielen etualistumisen prosesseja ole välttämätöntä tulkita teksteistä esiin.

### 3.3 Nonsense ja lähikäsitteet

#### Nonsense, absurdi ja surrealistinen

Eräät tutkimieni teosten nonsensisisimmimmat ja mielikuvituksellisimmat kuvaukset toteutuvat ekfrasiksina<sup>19</sup>, taideteoksen tai kuvan kielellisinä kuvauksina. Käytänkin seuraavaksi esimerkkeinä kahta tekstiä, jotka sisältävät ekfrasiksia. Ensimmäinen esimerkkini on *Satukirjasta* löytyvä mielenkiintoinen ja kertojan nasevien sananvalintojen ja erikoisen juoniaihion myötä hultattoman hauska tarina nimeltä ”Kotka”. Toisin kuin otsikko ehdottaa, kertomuksen päähenkilö on lehmä, joka navettahommiin kyllästyttyään ryhtyy tatuojaksi. Aluksi lehmän bisnes ei ota sujuakseen, mutta sitten sana ihoon ”tökitävistä” kuvista leviää ja pian kaikki haluavat koristella ihonsa lehmän vastaanotolla. Uupuneen lehmän turvalla pisaroivat hikikarpalot, mutta asiakkaiden tulva ei ota laantuaakseen. Tatuojan viimeinen asiakas ennen navettaan paluuta on lähetti Mika Töllinaho, joka pyytää lehmää tatuoimaan selkäänsä kotkan. Väsynyt lehmä alkaa tatuoida Mikan selkää ja vaipuu samalla jonkinlaiseen transsiin. Lopputuloksena on surrealistinen uninäkyvä, joka paljastetaan lukijalle aivan kertomuksen lopuksi:

Eräänä päivänä lähetti Mika Töllinaho meni uimahalliin. Kun hän otti paidan pois, pukuhuone kohahti. Kukaan ei ollut koskaan nähnyt sellaista tatuointia. Kauniin vuoristomaiseman halki lensi kuusi lehmää saattueessa niin matalalla, että heidän utarensa piirsivät koskemattomaan lumeen jäljet, kuin ladut. Kotka istui rinneravintolan terassilla kuuma mehu edessään ja ihaili näkymää. (*Satukirja*, 67.)

Tatuointia kuvailevan ekfrasiksen huumori versoo moneen suuntaan. Esimerkiksi siinä kuvatut eläimet eivät ole sattumanvaraisesti valittuja. Kotka on tietenkin tatuointien klisee, joka useimmiten viittaa yhdysvaltalaiseen patriotismiin, vapauden ihanteeseen ja yltiömaskuliinisuuteen. Lehmät puolestaan implikoivat jo *Ritvassa* useaan otteeseen naiseutta ja lehmien utareet naisen rintoja tai laajemmin naisen seksuaalista vetovoimaa (esim. tarinassa ”Fortsa”, *Ritva* s. 63). Tatuoinnin miljöö rinneravintolan terasseineen

---

<sup>19</sup> Tässä käsitteellä tarkoitetaan verbaalista esitystä toisesta joko teoksen sisäisessä tai ulkoisessa todellisuudessa (eli fiktiivisesti tai ei-fiktiivisesti) olemassa olevasta visuaalisesta esityksestä (Mitchell 1994, 152).

johdattaa lukijan ajatukset laskettelukeskusten ylellisyyteen ja sukupuolilatautuneiden eläinhahmojen kautta myös niissä lomallevien aikuisten sukupuolihurjasteluun. Huvittavinta kuvatussa tatuoinnissa on kuluneen ja tyhjiin varioidun kotka-aihelman uusi ja yllättävä tulkinta. Koomiseksi paisuteltu kuvaus voidaankin lukea banaaliksi käyneen kotkatatuoinnin parodiana, jossa vapauden ja machouden ihanteet liioitellaan absurdeihin mittoihin.

Eriskummallisesta tatuoinnista voidaan myös löytää muita merkityksiä. Tällöin huomio kiinnittyy kuvassa lentäviin lemmiin. Lentävä lehmä on tuttu motiivi englantilaisesta lastenkamarirunoudesta, jonka tunnetuimpiin kuuluu loru "Hey Diddle Diddle" (tunnettu myös nimellä "The Cow Jumped Over the Moon"), jossa kerrotaan muun muassa viulua soittavasta kissasta ja kuun yli loikkaavasta lehmästä. Taivaalle nousut lehmä löytyy myös yhdestä suomalaisen nonsense-kirjallisuuden tärkeimmistä klassikoista Kirsi Kunnaksen *Tiitiäisen satupuusta* (1956), jossa:

Kirjava lehmä ja kirjava kissa  
sitoivat selkäänsä siivet,  
[--]  
laulellen hyristen lypsymieltä  
ne kulkivat pimeää pitkin.

Kirjava lehmä ja kirjava kissa  
Lensivät lypsämään kuuta,  
yöllä kun olen jo nukuksissa,  
ne lypsävät punaista kuuta (*Tiitiäisen satupuu*, 41.)

Kunnaksen runon kissa, lehmä ja kuu viitannevat englantilaiseen lastenkamarirunoon varsin tietoisesti, sillä Kunnas on tutustunut englantilaisen nonsensekirjallisuuden perinteeseen tarkasti muun muassa suomennostyönsä kautta. Myös Hotakaisen humoristisen kertomuksen lentävät lehmät voidaan lainattuna motiivina kytkeä nonsensin kirjalliseen traditioon. Lemmät, karjakot ja lypsäminen ovat laajemminkin tiuhaan toistuvia motiiveja *Lastenkirjassa*, *Ritvassa* ja *Satukirjasta* teosten pääosin urbaanista miljööstä huolimatta. Myös tämä seikka voidaan lukea nonsensin traditioon kytkeytyvänä intertekstuaalisuutena, sillä lehmistä tuntuu muodostuneen erityisesti suomalaisen nonsense-

vaikutteisen lastenkirjallisuuden toistuva motiivi. Nonsensisiä lehmä on esimerkiksi Ilpo Tiihosen runokokoelmassa *Antero Vipuliini ja taikatakki* (1977), jossa hiihtajuustoa syönyt lehmä on käynyt läpi muodonmuutoksen ja on nyt omien sanojensa mukaan "aivan muu" (*Antero Vipuliini ja taikatakki*, 24) kun taas Juice Leskisen moninaisten sanaleikkien kirjomassa lastenromaanissa *Räkä ja Roiskis* (1992) lehmä esiintyy ruohikolla vihreissä verkkareissa. Joskus lehmät on nonsensisen nurinkäännön ja inkongruenttien kategorioiden sekoittamisen avulla kuvattu jopa ikään kuin taloina tai kulku-neuvoina. Näin käy esimerkiksi Marjatta Kurenniemen satukokoelmassa *Antti-Karoliina ja muita hassuja satuja* (1954) tai Tomi Kontion ja Camilla Pentin kuvakirjassa *Lehmä jonka kyljessä oli luukku* (2006) ja myös jo aiemmin analysoidussa *Satukirjan* tarinassa "Kaksi kertaa toisinpäin", jossa muun muassa lypsetään talo ja lämmitetään lehmä (74–75).

Toinen esimerkkini nonsensisisistä ekfrasiksista löytyy *Lastenkirjan* tarinasta "Viisi erittäin vapaata taulua". Tarina alkaa taulut tehnyttä taiteilijaa nimeltä Erittäin Vapaa Taiteilija kuvaavalla johdanto-osuudella ja jatkuu osiolla, jossa kuvaillaan numeroidusti viisi taulua. Tauluista tässä siteerataan toista, kolmatta ja viidettä:

## 2. TAULU

Toisessa taulussa harmaa mummo taluttaa mustaa kissaa, jolla on leuan alla valkoinen rusetti. He ovat menossa mustavalkeaan puukirkkoon kuuntelemaan neekeripappia, joka puhuu kaikkivaltiaasta keltaisesta Superhiirestä. Tämän taulun nimi on "Hyvä ihme".

## 3. TAULU

Kelta-puna-vihreä taulu, jossa keltainen mummo on punaisessa järvessä vihreän saaren vieressä. Mummo pesee varpaitaan tiskiharjalla ja katselee järven pinnasta heijastuvaa elokuvaa "He nuolivat saappaat jaloistaan". Vihreällä saarella suuresa vihreässä männyssä orava hyräilee iskelmää "Viet vedet silmistäin". Taululla ei ole nimeä, mutta sitä katsellessa kurkkua kuivaa ja tulee yhtäkkinen halu mennä liiterin taa hiljaa.

## 5. TAULU

Koko seinän peittävä taistelujuttu kuvaa suurta Mustien Kukkuloiden ja Sutikukulan välistä hirmutaistelua. Siinä salamot, keihäät, puolikkaat mummot, T-kaupat, R-kioskit, lieskat, pahat nuolet ja karmivat huudot lentelevät ilmassa hirtävänä pyörteenä, jonka keskellä Hanna Tsutsunen riehuu pitkä pakastettu kis-



sa kädessään. Otsaansa hän on kirjoittanut Äitin huulipunalla: "Nyt kyllä herää jokainen henkiin". (*Lastenkirja*, 69–72.)

Taiteilijan nimi (Erittäin Vapaa Taiteilija) ja koko tekstin otsikko (Viisi erittäin vapaata taulua) synnyttävät jälleen huumoria ottamalla lähtökohdakseen kieleen vakiintuneen ilmauksen *vapaa taiteilija*, jolla viitataan muusta ansiotyöstä vapaana työskentelevään taiteilijaan. Nonsenselle tyypillinen kielen etualaisuus toimii siis tässäkin tekstissä huumorin lähtökohtana. Hotakaisen tekstissä ilmaus paisutetaan lisäämällä ilmauksen alkuun laatusana "erittäin" ja käyttämällä ilmausta isoilla alkukirjaimilla varustettuna erisnimenä. Samalla ilmauksen sisältö muuttuu merkitsemään taiteilijan aseman sijaan syntyvien taulujen absurdia sisältöä.

Itse kuvailtujen taulujen sisältö on mielenkiintoisen sattumanvarainen. Tauluista on löydettävissä monenlaisia merkityksiä, jotka kuitenkin yhteen kietoutuessaan luovat lähinnä koomista kakofoniaa. Tauluissa voidaan huomata jälleen käytettävän nonsense-tekstille yleistä simultaanisuutta semanttisen horjuvuuden aikaansaamiseksi kun toisiinsa yhtensopimattomat tai vähintäänkin kiinteästi yhteenkuulumattomat asiat liittyvät inkongruentisti yhteen (vrt. Tigges 1988, 59). Esimerkkeiksi sopivat näennäisen sattumanvaraisesti yhteensaatetut keltainen superhiiri ja neekeripappi tai varpaitaan pesevä mummo ja hyräilevä orava. Tällaisessa kerronnan tavassa voidaan myös huomata olevan kyse nonsenseen kuuluvasta metaforisen luennan kieltämisestä. Sekalaisesti yhteen sovitetuista elementeistä ei voi kokonaisuuteen nojautuen muodostaa tyydyttävää metaforista tulkintaa, vaan lukijan on tyydyttävä lukemaan lauseet ja elementit toisistaan irrallisina, järjettöminä ja kirjaimellisina. (vrt. Lecercle 1994, 62–66.) Sama koskee edellä tarkasteltua satumaista tatuointia lentävine lehmineen ja rinneravintolan terassilla mehua siemailevine kotkineen. Erityisesti eheän tulkinnan poissaoloa tai kieltoa näissä teksteissä korostaa se, että tekstit kuvailevat nimenomaan kuvia. Kuvalle, erityisesti taideteokselle, on tyypillistä vangita jollakin tavoin poikkeuksellisen merkityksellinen ja latautunut hetki tai asetelma. Samoin tatuoinnin on yleensä tarkoitus sisältää jotakin avattavissa tai selitettävissä oleva sanoma. Näissä edellä eritellyissä kerrotuissa kuvissa merkityksellisyys siirretään kuitenkin syrjään inkongruentteja elementtejä yhdistellen. Tässä mielessä ekfrasikset ovat sisällöltään korostetun järjenvastaisia.

Tarinassa "Viisi erittäin vapaata taulua" huomiota kiinnittää myös tekstin kerronta, joka tuntuu toisinaan kyseenalaistavan kuvailtujen taulujen ominaislaadun kuvina. Ensimmäinen tämänkaltainen särö toteutuu jo kertojan johdannossa, jossa hän esittelee Erittäin Vapaan Taiteilijan. Erittäin Vapaan kerrotaan olevan aiemmin esitellyn henkilöhahmon Tollohkon ystävä ja kertoja lopettaakin johdantonsa seuraavasti: "Hän on antanut Tollohkolle lahjaksi 5 taulua, kuunnelkaa niitä!" (s. 98). Kertojan kehotus on katakreesi, ilmaus jossa keskenään yhteensopimattomat elementit (taulu ja kuunteleminen) limittyvät. Kuvien kuuntelemisen kyseessä ollen voitaisiin tietenkin puhua myös aistien synesthesiasta, aistimussyhteydestä. Kuvia on tapana katsoa, mutta tässä kertoja kehottaa kuuntelemaan niitä. Kehotusta ei tässä voida lukea yksiselitteisen järjenvastaisena, sillä kertojan voidaan ajatella viittaavan kerrontatilanteeseen jonkinlaisena lukijalle suunnattuna puheena, jota lukijaa on luontevaa kehottaa kuuntelemaan. Synesteettisyys jatkuu kuitenkin myös itse taulujen kuvailussa kertojan kyetessä välittämään tauluista tietoja, joita pelkän kuvan olisi mahdoton ilmaista. Esimerkiksi taulun numero 3 kohdalla kertoja kykenee kertomaan meille, mitä sävelmää orava hyräilee, vaikka tämänkaltainen informaatio olisi kuvaa katsoessa vaikea saavuttaa. Muutoinkin kertoja kertoo tauluista seikkoja, joiden on mahdotonta ilmetä pysähtynyttä hetkeä kuvaavasta kuvasta. Esimerkiksi viimeisessä taulussa saamme kertojalta tietoa muuten preesensissä tapahtuvaa kuvailua edeltäneestä ajasta: "Otsaansa hän on kirjoittanut Äitin huulipunalla: Nyt kyllä herää jokainen henkiin!" (s. 72). Pelkästään kuvaa katsomalla kuvan preesensia edeltävistä tapahtumista tai huulipunän omistussuhteista olisi mahdotonta saada tietoa. Myös kerronta tuntuu tässä esimerkkitekstissä olevan ajoittain järjenvastaista.

Edellä olen käyttänyt absurdia synonyymisesti kaunokirjalliselle nonsenselle tyypillisen järjenvastaisuuden kanssa. Seuraavassa pyrin kuitenkin tarkemmin pohtimaan eroja ja yhtäläisyyksiä toisiinsa läheisesti liittyvien nonsensin ja absurdin välillä. Absurdista puhuttaessa on erotettava toisistaan arkimerkityksinen *absurdi* ja taiteen, kirjallisuuden ja filosofian suuntaus, eksistentiaaliin kytkeytyvä *absurdismi*, jonka edustajina voidaan pitää esimerkiksi Franz Kafkaa, Jean-Paul Sartrea, Albert Camusta ja Samuel Beckettia. Sanakirjamääritelmältään absurdi on adjektiivina synonyyminen nonsensin kanssa molempien implikoidessa jotakin järjenvastaista, epäloogista, inkongruenttia, jopa type-

rää ja naurettavaa. (Vrt. Tigges 1988, 126–127; Cornwell 2006, 3). Absurdi absurdismiin vihjaavana kirjallisena käsitteenä puolestaan assosioituu toisen maailmansodan jälkeisen taiteellisen ja filosofisen suuntauksen pääperiaatteisiin: kokemukseen maailmasta irrationaalisenä ja ihmiselämästä pohjattomana yksinäisyytenä ja mielekkyyden turhauttavana etsintänä pohjimmiltaan mielettömästä maailmasta.

Kirjallisella absurdilla ja nonsensellä voidaan havaita olevan joitakin yhtymäkohtia. Tigges selventää näitä yhteyksiä nostamalla vertailukohdaksi teatterintutkija Irving Wardlen määritelmän absurdista teatterista ja sille tyypillisistä tyylikeinoista, jotka ovat Tiggesin mukaan sovellettavissa myös absurdiin (proosa)kirjallisuuteen. Wardle tiivistää seuraavasti:

Its characteristics are: the substitution of an inner landscape for the outer world; the lack of any clear division between fantasy and fact: a free attitude towards time, which can expand or contract according to subjective requirements; a fluid environment which projects mental conditions in the form of visual metaphors; and an iron precision of language and construction as the writer's only defence against the chaos of living experience. (Sit. Tigges 1988, 130.)

Subjekttiivisen kokemuksen korostaminen erkanelee kauas nonsense-kirjallisuuden konventioista, mutta määritelmästä voidaan huomata myös joitakin yhteneväisyyksiä nonsense-tekstille tyypillisiin piirteisiin. Erityisen tärkeä myös nonsenselle on määritelmän mukainen fantastisen ja realistisen jatkuva limittyminen, joka toteutuu voimakkaasti omissakin tutkimuskohteissani. Erityisen tavallista Hotakaisen lastenkirjoille ja nonsenselle yleensä ovat Wardlen määritelmässä mainitut ajan ja paikan horjuvuus. Tutkimieni teosten kertojilla on tapana käyttää liioitellun täsmällisiä ajanmääreitä, jotka ilmoittavat esimerkiksi päivämäärän, viikonpäivän tai kellonajan, mutta eivät vuotta tai edes tapahtumien keskinäisiä ajallisia etäisyyksiä. Ilmoitetut ajanmääreet saattavat myös olla keskenään absurdin inkongruentteja, kuten *Satukirjan* tarinan ”Paavo ja Pekka” ensimmäiset lauseet todistavat: ”Paavo ja Pekka lähtivät kotoa heti kun se oli mahdollista. Perjantaina se oli.” (s. 41.) Samaten teosten miljöön saattaa äkisti ja huomaamatta vaihtua ja reaali maailmassa toisistaan etäiset paikat kuten Jakomäki ja Palermo saattavat sijaita teosten omalaatuudessa maantieteessä toisinaan rinnakkain, toisinaan etäällä toisistaan. Tässä on kuitenkin syytä korostaa, että ajan ja tilan horjuvuus ei Hotakaisen teoksissa

kuitenkaan toteudu Wardlen määritelmän mukaisesti subjektin sisäistä maailmaa ja mentaalisia tiloja mukaillen, vaan pikemminkin leikkisästi ja vitsikkäästi kertojan mielihaluja noudatellen. Nonsense-tekstille onkin tyypillistä leikkillisuus ja pelimäisyys kun taas absurdia kirjallisuutta leimaa mielettömyyden takainen vakavuus.

Absurdi käsittelee maailmaa absurdina, vieraana ja käsittämättömänä todellisuutena, kun taas nonsensen voidaan sanoa synnyttävän absurditeettia todellisuuden tarjoamia säännönmukaisuuksia, sääntöjä ja järjestelmiä muunnellen, liioitellen ja niillä leikitellen. Kuten Susan Stewart (1979, viii) korostaa, nonsense-teksti toimii aina paradoksisessa suhteessa järkeen (common sense), toisaalta korostaen ja hyödyntäen sen luontaisia "vuotokohtia" (leaks) ja ristiriitaisuuksia ja toisaalta käyttäen arkijärkisen ajattelun ja kommunikaation vastaisia menetelmiä, kuten nurinkääntöä ja simultaanisuutta (em.). Nonsensen järjettömyys siis hyödyntää ja tarkastelee maailmasta löytyvää järjellisyttä kun taas absurdi pyrkii osoittamaan maailman perimmäisen järjettömyyden (vrt. Tigges 1988, 127–130). Tässä mielessä nonsense ja absurdi ovat toisilleen vastakkaiset. Tulee kuitenkin huomata, että tämänkaltainen eronteko on varsin keinotekoinen ja vaikeasti todennettavissa. Absurdia hyödyntävien kirjailijoiden, sellaisten kuin Kafkan tai Sartren, teosten lukeminen maailman ja ihmiselämän merkityksettömyyden tematiikkaa käsitteleviksi on seurausta kanonisoidusta luennasta ja on vaikea todentaa, etteivätkö myös nonsensiset tekstit voisi järjenvastaisuudessaan käsitellä samoja teemoja. Voidaanko esimerkiksi aukottomasti väittää, etteivätkö edellä kuvatut Erittäin Vapaan Taiteilijan viisi eriskummallista taulua kuvaisi vakavaan sävyyn maailman ja elon järjettömyyttä?

E erityisen voimakkaan eron näiden kahden kirjallisuudenlajin tai kirjallisen muodon välille synnyttää nonsenselle keskeinen voimakas sitoutuminen kieleen. Kuten Tigges (1988, 128) eron tiivistää, nonsensessä kieli luo todellisuuden, kun taas absurdissa kieli representoi mieletöntä maailmaa. Juuri kielen alueella nonsensen voidaan usein nähdä käsittelevän mielettömyyden ja järjettömyyden teemoja. Lecercle (1994, 3) kirjoittaa, että nonsenselle tyypillinen merkityksen ja merkityksettömyyden välillä tasapainoilu perustuu kielen epätäydellisyyteen. Kieli näyttäytyy nonsenselle vajavaisena; se ei täytä täydellisesti ilmaisullista ja kommunikatiivista tehtäväänsä vaan on aukkoisen ja epä-

johdonmukainen. Nonsense siis purkaa myyttiä kielen informatiivisuudesta ja kommunikatiivisuudesta. Näin voidaan nähdä käyvän myös Hotakaisen teoksissa esimerkiksi metaforisten ilmausten kääntyessä konkreettisiksi. Tässä mielessä nonsense muistuttaa absurdia representoidessaan maailmassa esiintyvää järjenvastaisuutta. Nonsensen kohdalla tämänkaltainen todellisuuden kritiikki suuntautuu kuitenkin lähinnä kieleen ja on sävyltään hupaillevampaa kuin absurdia leimaava perimmäinen vakavuus.

Taiteen suuntauksina nonsensen ja absurdin keskinäinen suhde määrittyy siis joidenkin samankaltaisuuksien mutta myös eroavaisuuksien kautta. Suuntaukset on hyvä pitää erillään niiden erilaisten lähtökohtien ja pyrkimysten yhteensovittamattomuuden takia. Sen sijaan absurdi arkimerkityksessään järjenvastaisena sopii käytettäväksi myös tutkimuskohteideni tarkastelussa niiltä osin kun tekstit tämän kaltaisia elementtejä sisältävät. tarkastellessa Erittäin Vapaan Taiteilijan tauluja on kuitenkin vielä syytä nostaa esiin yksi eroavaisuus myös arkimerkityksisen absurdin ja nonsensisen välille. Ensilkemalta Hotakaisen ekfrasisten sisältö vaikuttaa täysin satunnaiselta ja järjettömältä. Kuitenkin tarkastellessa tekstejä lähemmin saattavat jotkin seikat tuntua myös merkityksellisiltä. Esimerkiksi taulua numero 3. kuvaavasta tekstistä voidaan tunnistaa kaksi intertekstuaalista viittausta. Ensimmäinen löytyy järveen heijastuvasta elokuvasta "He nuolivat saappaat jaloistaan", joka viittaa Raoul Walshin ohjaamaan lännenelokuvaan *They Died with Their Boots on* (1941) ja tietenkin myös suomen kieleenkin vakiintuneeseen sanontaan "kuolla saappaat jalassa". Toinen intertekstuaalinen viite on oravan hyräilemä laulu "Viet vedet silmistäin", joka viitanee suomi-iskelmään "Sä surun pyyhkit silmistäni pois". Tässä jo tunnistettavissa olevat, joskin humoristisesti muunnellut, intertekstit kyseenalaistavat tekstin absurdiuden, ja tuottavat tekstiin koherenssia lukijan huomattaessa, ettei teksti ole viittaavuussuhteiltaan täydellisesti arkiymmärryksen ulottumattomissa (vrt. Riffaterre 1980, 138–139).

Jälkimmäiseen intertekstuaaliseen vitsiin yhdistettynä "vihreällä saarella suuressa vihreässä männyssä" hyräilevän oravan voisi tulkita vihjaavaan eristyneen lintukodon onnea kuvailevaan Aleksis Kiveen "Oravan lauluun". Tässä kansallisessa kontekstissa selittyisi myös maalausta kuvailevan kertojan hahmotelma taulun äärellä koetuista tunneilmista: "sitä katsellessa kurkkua kuivaa ja tulee yhtäkkäinen halu mennä liiterin taa

hiljaa”. Liiterin taa vetäytyminen voitaisiin tässä nähdä jonkinlaisen suomalaiskansallisen melankolian ja yksinäisyydenkaipuun humoristisena ilmentymänä. Tämänkaltaista kansalliseen tai suomalaiseen liittyvää tulkintaa häiritsee kuitenkin taulukuvauksen alkuosa. Taulun värimaailman keltainen, punainen ja vihreä tai viittaus amerikkalaisen elokuvaan eivät tunnu kuuluvan samaan merkityskategoriaan kuin myöhemmät suomalaisuuteen viittaavat elementit. Tässä tekstissä kiteytyykin oivallisesti Tiggesin nonsense-määritelmän keskeisin vaatimus tasapainoilusta merkityksen ja merkityksettömyyden välillä. Teksti kutsuu tulkitsemaan, muttei kuitenkaan mahdollista eheää tulkintaa. Tässä mielessä tekstiä ei voida luonnehtia arkimerkityksisesti absurdiiksi, sillä absurdissa tekstissä jännite merkityksen ja merkityksettömyyden välillä jäisi toteutumattomaksi. Tarkalleen ottaen nonsensinen on siis adjektiivina absurdia osuvampi Hotakaisen lastenkirjojen ominaislaatua kuvailtaessa.

Absurdin tavoin myös *surrealismi* tuntuu kulkevan lähellä nonsensea. Erityisesti Carrollia on toisinaan luettu surrealistina ja nonsensea yleensä on pidetty surrealistisen liikkeen edeltäjänä ja innoittajana (ks. lisää Tigges 1988, 119–120). Tigges kuitenkin painottaa, että surrealismi oli järjestäytynyt ja ohjelmallinen taidesuuntaus toisin kuin löyhempien samankaltaisuuksien varaan rakentuva nonsense, eivätkä käsitteet tässä mielessä ole vertailukelpoisia. Omien tutkimuskohteideni kohdalla mahdollisia vertailuja hankaloittaa vielä se tosiseikka, että proosan asema runon ja kuvataiteen hallitsemassa surrealismissa oli varsin marginaalinen, joskin myös surrealistista proosaa löytyy jonkin verran (ks. lisää Kaitaro 2007, 140–150).

Tärkeimpänä yhteisenä piirteenä surrealismille ja nonsenselle voidaan pitää unesta, alitajuisesta ja hulluudesta ammentamista (Tigges 1988, 116–119). Verrattaessa tässä alaluvussa aiemmin esiteltyä Hotakaisen *Satukirjassa* kuvaamaa tatuointia ja Kirsi Kunnaksen runon lentävää lehmää mielenkiintoiseksi yhtymäkohdaksi nouseekin vihjaus uneen ja alitajuiseseen. Kunnaksen runossa lypsetään kuuta ja kuljetaan ”pimeää pitkin”. Tapahtumien aika on selvästi yö. Erityisen tärkeä on säe, jossa runon minä astuu esiin kertoen olevansa jo itse nukuksissa lehmän ja kissan lentomatkan tapahtuessa. Näin uinuvan minän tietoisuuden tavoittamattomissa tapahtuva fantastinen tapahtuma saattaa olla vain unta tai haavetta. Samoin Hotakaisen tekstin erikoislaatuinen fantasia len-

tävistä lehmistä syntyy tatuoivan lehmän ollessa yllärituksen aiheuttamassa transsin kaltaisessa tilassa. Tatuointi kumpuaa näin tatuoijan alitajunnasta. Molempien tekstien lentävät sarvipäät näyttävät näin olevan alitajunnan tuotosta painovoimaa ja fysiikan lakeja uhmaavassa keveydessään.

Hotakaisen tatuointitarinan tai Kunnaksen runon yhteys uneen ja tiedostamattomaan ei kuitenkaan tarkalleen ottaen palaudu surrealistiseen pyrkimykseen ammentaa alitajuisesta ja tiedostamattomasta ja hahmotella esiin jonkinlaisia todellisuuden ylimääräisiä kerroksia (vrt. Tigges 1988, 116–117). Enemmänkin näiden tekstien merkitykset palautuvat nonsenselle tyypillisesti kieleen. Hämmästyttävän tatuoinnin ja Kunnaksen runon lentävän lehmän lähtökohtina lienee sanonta ”sitten kun lehmät lentävät”, jolla implikoidaan ironisesti tai sarkastisesti jonkin perinpohjaista mahdottomuutta. Englannin kielessä samaa tarkoittamaan on vakiintunut ilmaus ”kun siat lentävät” (when pigs fly). Molemmat ilmaisut edustavat kielikuvina adynatonia, hyperbolan alalajia, jossa liioittelu on viety äärimmäisyyksiin siten, että kielikuvalla viitataan täydelliseen mahdottomuuteen. Molemmissa on kyse mahdottomuutta synnyttävästä epäsuhdasta, raskastekoisesta maassa elävästä eläimestä, joka sanonnassa lentää kevyesti kuin lintu. Niin Kunnaksen kuin Hotakaisenkin teksteissä lentävästä lehmästä tulee sanonnan konkretisoituessa ihmeen, sadun ja mielikuvituksen ilmentymä. Hotakaisen teksti varioi sanontaa Kunnaksen tekstiä humoristisemmin, ennestään liioitellen: jos ihmeitä tapahtuu päivänä, jona lehmät lentävät, mitä tapahtuukaan silloin, kun lehmät ryhtyvät tatuointitaitelijoiksi?

Surrealismille on tyypillistä vapaa assosioivuus, jonka ääriesimerkkinä toimii niin kutsuttu automaattikirjoitus. Tällaisesta kirjoittamisen tavasta nonsensessa monine harkittuine nonsensen tuottamisen strategioineen ei ole kyse, mutta käytännössä vapaa assosiaatio on myös keskeinen osa nonsense-tekstin rakentumisesta. Tutkimistani teoksista varhaisin *Lastenkirja* lähentyy poetiikaltaan voimakkaimmin surrealismien traditiota tapahtumien ja kuvien edetessä usein mielivaltaisesti assosioiden. *Ritva* ja *Satukirja* ovat kerronnaltaan yksinkertaisempia ja vakaampia, eniten perinteistä lastenkirjaa muistuttavia. Erityisesti *Ritvassa* kehyskertomusta ja Ritvan kertomia tarinoita ohjaa pyrkimys henkilöhahmoja psykologisoivaan käsittelytapaan, joka mahdollistaa allegorisen luen-

nan. Näin oudoiltakin vaikuttavat elementit ja tapahtumaketjut selittyvät kertojan pyrkimyksellä valottaa Ritvan persoonallisuutta ja menneisyyttä tai Ritvan pyrkimyksellä eheyttää ja auttaa lapsia näille räätälöidyillä tarinoillaan. *Satukirjassa* taas useat teksteistä parodioivat sadun kaavaa, joka tuottaa teokselle nonsensistä elementeistä huolimatta sisäistä kerronnallista koherenssia.

Siinä missä *Ritva* ja *Satukirja* noudattelevat jossain määrin sadun traditioita, on *Lastenkirja* erittäin kokeellinen ja lähestyy muodoltaan paikoin proosarunoa. Kokeellisuudessaan ja runonomaisuudessaan *Lastenkirja* lähestyykin surrealistista estetiikkaa muita kohdeteoksiani voimakkaammin. Seuraava *Lastenkirjasta* poimittu esimerkki, tarina nimeltä "Aamu" toimii mielenkiintoisena esimerkkinä:

Humppa-Veikko söi aamukahvia ja joi puuroa päälle. Häntä kutitti päästä, hän ei ymmärtänyt asioita. Miksi aurinko on keltainen ja tulee paistamaan kananmunia? Miksi aurinko ei mene jonnekin muualle? Vaikka Parkanoon? Ja miksi kuulla on suuret käden, joilla se vetee pilviä päivän päälle peitoksi? Eikö kuulle riitä loimuaminen ja paistelu? Onko sen pakko tehdä yötä? Kuu, voisit mennä sinne, missä päivä ei tahdo poistua, missä yö ei tule noin vaan. Mene Australiaan! Humppa-Veikko joi ranskanleipää vaimeana. Hän oli uupunut auringon ja kuun siirtelystä.  
Se olis leikin paikka, hän tuumi, potkaisi ikkunan auki ja kopsahti kadulle.  
Ulkona aurinko paistoi Suomeen, kuu makasi Ostosparatiisin takana ja pikkulinnut tekivät ilmaan onkaloita, joista tuuli puhalsi peltikattojen posket lommoille. (*Lastenkirja*, 34.)

Teksti on runsaine kielikuvineen varsin runollinen. Erityisesti huomiota kiinnittää runsas personifikaatio, jonka kautta elollistuvat niin taivaankappaleet kun peltikatotkin. Viimeisen lauseen lyyristen kuvien vastapainoksi asettuvat Hotakaisen tyylille ominaiset töksähtävyydessään humoristiset ja sananvalinnoiltaan komiikkaa synnyttävät ilmaukset, kuten lauseessa: "Se olis leikin paikka, hän tuumi, potkaisi ikkunan auki ja kopsahti kadulle".

Voisiko tekstiä tulkita surrealistisena? Käsite surrealismihan viittaa "ylirealismiin", se pyrkii kuvaamaan todellisuuden ylimääräisiä kerroksia, jotka totutut ajattelun ja jäsentämisen tavat ovat meiltä kätkenneet (vrt. Tiggess 1988, 116–117, Kaitaro 2007, 142). Esimerkkitekstin unenomainen tunnelma, ja symbolilatautuneiden motiivien (kuu, au-



rinko, yö, päivä) rinnastuminen arkiseen miljööseen (Suomi, katu, Ostosparatiisi) ja omalaatuiset tilasuhteet (sisältä kuljetaan ulos ”kopsahtamalla” ikkunasta katuun) synnyttää vaikutelmaa juuri tämän kaltaisesta tekstin halusta katsoa todellisuutta surrealistisesti toisin. Nonsenseen tekstissä puolestaan vihjaavat alun ja keskivaiheen yksinkertaiset humoristiset nurinkäännöt ja sekoittamiset syötävien ja juotavien asioiden kategorioissa. Humppta-Veikko syö kahvin ja juo puuroa ja ranskanleipää. Kertoja tuntuu hulluttelevan tahallaan, sillä nämä kokonaisuuden kannalta merkityksettömät yksityiskohdat häiritsevät lukijaa keskeyttäen kerronnan. Nonsenseen tekstin kytkee myös leikkivä kieli. Aurinkoon tavallisesti yhdistyvä paistaminen konkretisoituu kananmunien paistamiseksi, ilmaus ”tehdä työtä” muuttuu yhden kirjaimen poistolla personifioidulle kuulle soveltuvaksi ilmaukseksi ”tehdä yötä” ja ensimmäisen kappaleen viimeisen lauseen ”voisit mennä sinne, missä päivä ei tahdo poistua” vihjanee alatyyliseen sanontaan ”sinne mihin päivä ei paista”. Tekstiesimerkistä voidaan huomata, ettei surrealistinen lukutapa ole joidenkin (erityisesti *Lastenkirjan* sisältämien) runollisten tarinoiden kohdalla täysin toimimaton. Tässäkin samoin kuin absurdin kohdalla käsitettä lienee Hotakaisen teosten kohdalla kuitenkin syytä käyttää lähinnä yleisessä merkityksessään unenomaiseen, fantastiseen ja kauhistuttavaan viittaavana, eikä niinkään taidesuuntaukseen itseensä viittaavana.

Hotakaisen *Lastenkirjassa* on kuitenkin yksi piirre, joka tuntuu kytkeytyvän voimakkaasti surrealistiseen taiteeseen. Surrealistiselle kuvataiteelle on nimittäin tyypillistä valita kohteekseen hyvin tuttuja ja arkipäiväisiä esineitä ja sitten ylirealismien estetiikkaa noudattaen vieraannuttaa ne totutusta katsomisen ja kokemisen tavasta sijoittamalla ne tavallisten arkisten käyttötarkoitustensa vastaisesti johonkin asiaankuulumattomaan ympäristöön tai yhteyteen. Jo arkisen valinta esittämisen keskiöön vieraannuttaa totutusta katsomisen tavasta. Tutuimpia esimerkkejä tästä arkisiin tavanomaisten esineiden epätavanomaisesta esittämisestä ovat Salvador Dalin maalauksissa valuvat kellot ja René Magritten maalausten omenat, hatut ja piiput. Osa esitetyistä esineistä saattaa olla jo valmiiksi symboliladattuja (esimerkiksi omena), mutta niiden totutusta poikkeava esittäminen kuorii esineistä esiin vielä uusia symbolisia kerroksia ja mahdollistaa uudenlaisen katsomisen tavan joka hävittää totunnaisuuden kahleet. *Lastenkirjan* neljännessä

osiossa nimeltä "Tavarat ja muut ilot ja arvoitukset" tätä arkisten esineiden nostamista kuvauksen keskiöön toteutetaan suorastaan ohjelmallisesti. Omat kuvauksensa saavat moottori, pahlilaatikko, tiistai, naulat ja vasarat, hiekkalaatikko, huoltoasema, jakovaimet, suolenpätkä, auto ja myrsky. Kuvauksen kohteiden keskinäisessä epäsuhtaisuudessa ja myös koko osion nimessä toteutetaan jälleen nonsenselle tyypillistä simultaanisuuden strategiaa (vrt. Stewart 1979, 168), mutta itse kohteiden kuvaus lähestyy surrealistisen kuvataiteen tapaa kuvata tavallisia ja arkisia objekteja vieraannuttaen. Oteetaan esimerkiksi katkelma nauloja ja vasaroita kuvaavasta tekstistä:

Maanantaina eräs punainen mies eksyi kotoaan ja harhaili puistikossa ja huhui ja parkui ja tömisytti jalalla kovaa maata ja meni selälleen ja syytti lintuja ja ilmaa. Paikalle lentänyt Petri Kurki lainasi punaiselle miehelle naulaa ja vasaraa, joilla hän nakutteli itselleen uuden kodin. Punainen mies kiitti ja kumarsi niin, että hänen takapuolensa raaputti pilveä. Naula menee hyvin syvään kun sitä hakkaa vasaralla. Se tunkeutuu tiheään puun läpi, jatkaa matkaa toiseen lautaan, ja jos oikein jaksaa hakata, saattaa naulalla päästä maan uumeniin. Silloin uumenista kuuluu ääni: "Kirvesmies, tästä eteenpäin jatkat omalla vastuullasi".

Moni ei usko, kuinka moneen hommaan naulat ja vasarat auttavat. Joka ei usko, yrittää syödä oksasta roikkuvaa omenaa. Joka uskoo, ravistaa omenan maahan, naulaa sen paikoilleen ja järsii nälkänsä. (*Lastenkirja*, 107–108.)

Katkelmassa naulat ja vasarat näyttävät sen aloittavassa pienessä kertomuksessa punaisesta miehestä tyystin tavanomaisessa merkityksessään talonrakentamisen apuvälineinä. Yllättäen kesken kappaleen kertoja hypähtää kuitenkin ulos tarinastaan kuvaamaan naulan ja vasaran kohtaamista ikään kuin tarkentaen lähikuvaan. Puun läpi tunkeutuva naula tuntuu samalla laajentavan kuvauksen uudelle tasolle, sillä todellisen maailman sääntöjä uhmaten kertoja väittää tarpeeksi hakatun naulan painuvan jopa lautojen lävitse maan uumeniin. "Uumenista" kaikuva lause "tästä eteenpäin jatkat omalla vastuullasi" vihjaa maan sisään uppoamisen voivan jatkaa loputtomiin. Näin vasarassa ja nauloissa keskeiseksi tarkastelun kohteeksi ei nouse niihin tavanomaisesti liitetty kyky yhdistää toisiinsa kappaleita, vaan vasaralla hakatun naulan kyky läpäistä materiaalia jopa liioitellusti, loputtomiin saakka. Näin tuttu esine nähdään vieraannuttavan toisin ja myös symbolinen lukutapa mahdollistuu. Maan uumeniin "omalla vastuulla" tunkeutuva naula voidaan lukea vaikkapa alitajunnan pimeiden syövereiden vertaus-

kuvana. Toisin näkemisen vaikutelmaa korostaa vielä seuraavan kappaleen alusta siteeraamani kolme lausetta, joissa naulojen ja vasaran tärkeyttä alleviivataan todelliselle maailmalle vieraalla mutta vastaansanomattoman loogisella esimerkillä omenan syönistä.

Toinen esimerkki vieraannuttaen kuvatuista arkisista esineistä tai asioista on *Lastenkirjan* teksti nimeltä "Tiistai". Tekstin otsikonmukainen aihe – viikonpäivä tiistai on kaikissa kolmessa teoksessa toistuva motiivi. Useimmiten kertojan eritellessä kuvaamiensa tapahtumien aikaa käytetty ajanmäärä on juuri "tiistaina". *Lastenkirjassa* tälle merkitykselliselle tiistaille on omistettu kokonainen oman tekstinsä:

Kun kävelet keskellä viikkoa tasaisella maalla kohti alavia maita, pidä mielessäsi tiistai. Ja kun teet muovailuvahasta uusia päiviä, ota välillä käteesi tiistai, puusta ja metallista keitetty päivä. Kokeile sen aamua, pyöreäkulmaista, käteen sopivaa. Tunne, kuinka sen ilta laskeutuu päähäsi kuin kuohkea, keltainen lierihattu. Katso, miten tiistain tunnit vierähtelevät varmoina alas marraskuun loriseville kaduille ja miten sen sekunnit välähtelevät tammikuun sinisessä valossa.

Läpi harmaan kiven tulee tiistai, narskuen se taivaltaa ylös muitten päivien hiekkamyrykystä ja sanoo: "No, joko pestään naama ja nukutaan?". (*Lastenkirja*, 105.)

Tiistaita kuvataan tekstissä varsin runollisesti, jota vaikutelmaa tuottaa "sinän" puhuttelu sekä kielen runsas kuvallisuus. Tiistain olemus abstraktina ajanmääränä kyseenalaistuu nonsensisesti abstraktin ja konkreettisen kategorioiden hämärtyessä. Tiistaita voi kosketella tai sen voi tuntea laskeutuvan päähän. Tekstityypiltään katkelma muistuttaa oodia tai ylistysrunoa. Komiikkaa tekstiin syntyy aiheen ja muodon välisestä inkongruenssista, sillä tiistai on varsin arkinen päivä. Se ei ole millään tavoin poikkeuksellinen viikonpäivien muodostamassa sarjassa. Merkityksellisiä sarjan osina olisivat sen ensimmäinen (maanantai), viimeinen (sunnuntai), viikonloppuun sijoittuvat päivät tai edes arkipäivistä keskimäinen (keskiviikko), mutta tiistai tuntuu olevan tyhjä minkäänlaisista ainutkertaisuutta viestivistä merkityksissä viikonpäivien jatkumossa. Tämän teksti itsekin vahvistaa lopussa kuultavalla tiistain omalla puheella. Muut viikonpäivät muodostavat "hiekkamyryskyn", joka assosioituu johonkin liikkuvaan, jännittävään ja tapahtumarikkaaseen, mutta tiistai ehdottaa naamanpesua ja nukkumista. Valitsemalla koros-

tetun arkipäiväisen viikonpäivän kerronnan kohteeksi ja kuvaamalla sitä lyhyesti ja varsin erikoisin, erikoisuudessaan jo koomisin, sanankäntein ("kuohkea, keltainen lierihattu") teksti saa lukijan tarkastelemaan arkitodellisuutta toisin. Tässäkin teos siis mukailee yhtä hyvin surrealistista kuin nonsensistä estetiikkaa, mutta kielen leikkisyys osoittaa viestittävän humoristisessa ja leikillisessä kerronnan rekisterissä, jolloin nonsense nousee jälleen surrealistista osuvammaksi määrittelijäksi.

## Nonsensen ja huumorin suhde

Tässä luvussa olen kuljettanut nonsensen ja huumorin käsitteitä rinnakkain osoittaen etenkin inkongruenssin olevan keskeinen huumorin keino myös nonsense-kirjallisuudelle, johon Hotakaisen *Lastenkirja*, *Ritva* ja *Satukirja* voidaan tietyn varauksin lukea. Olen myös pyrkinyt tarkastelemaan niitä tapoja, joilla kohdoteosteni nonsensinen kielen leikkisyys ja etualaisuus tuottaa kertojan diskurssiin huumorin mahdollistavaa leikkitilaa. Huumorin ja nonsensen suhde ei kuitenkaan ole täysin ongelmaton. Esimerkiksi Wim Tigger tekee oman kantansa tekee selväksi aloittamalla kirjansa *An Anatomy of Literary Nonsense* luvun "Mitä nonsense ei ole" juuri huumorista. Myös muut teoreetikot ovat kiistelleet aiheesta jo pitkään. Esimerkiksi Edmund Stratcheyn (1888, 336) mukaan nonsense on "huumorin ja sukkeluuden kukka ja hedelmä" (mt., suom M.L.) kun taas Emile Cammaerts (1925, 82) esittää teoksessaan *The Poetry of Nonsense* huumorin suorastaan nonsensen arkkivihollisena (ks. myös Tigger 1988, 90).

Kuten jo aiemmin on tullut esille, Tiggerin nonsense-määritelmä perustuu pääosin ajatukselle nonsensesta tasapainoiluna merkityksen ja merkityksettömyyden välillä. Tämän määritelmänsä kautta Tigger katsoo pystyvänsä erottamaan nonsensen kaikista huumorin alalajeista: ironiasta, parodiasta, satiirista, vitseistä ja arvoituksista. Kuten Tigger kirjoittaa, ironia ei toimi merkityksen ja merkityksettömyyden vaan merkityksen ja sen vastakohtan akselilla. Toisin sanottuna ironisessa rekisterissä puhuttaessa sanotaan jotakin mutta tarkoitetaan toista. Satiiri puolestaan on merkityksellistä osoittaessaan joidenkin seikkojen tai asiantilojen epätoivottavuuden, ja parodian merkitys syntyy parodian kohteen ivallisesta mukailusta. Vitsit ja arvoitukset rakentuvat niiden ratkaisun

varaan; vitsin jännite laukeaa kun huomataan, mistä vitsissä on kysymys ja arvoituksen, kun siihen löytyy ratkaisu. Tällä tavoin Tiggessä todistaa muiden humorististen lajien eroavan nonsensesta. (Tiggessä 1988, 95.) Suhteessa omaan tutkimukseeni Tiggessin määritelmä on kuitenkin ongelmallinen, ja erityisesti ongelmia aiheuttaa käsitteellinen yhteismitattomuus. Tiggessä rajaa tekstuaalisen huumorin lähinnä vitsiksi tai arvoitukseksi, joksikin varsin kaavamaiseksi ja merkityksiltään rajoittuneeksi. Hän olettaa huumorin olevan inkongruenssia, joka purkautuu *punchlineen*, tekstin käännekohtaan, jossa lukija on pakotettu palaamaan aikaisempaan tulkintaansa tai vaikutelmaansa ja uudelleenarvioimaan sen (punchlinesta ks. Attardo 1994; Attardo 2001, Cross 2011 6–8). Tiggessä (1988, 96) ei ota huomioon mahdollisuutta käsitellä kirjallista huumoria esimerkiksi tyylin kautta syntyvänä, joka nähdäkseni on kertovalle tekstille keskeinen huumoria synnyttävä elementti. Tosin hän luottaa huumorin ja nonsensin suhteita myös hiukan avarakatseisemmin myöntäen niillä olevan myös yhteneväisyyksiä. Esimerkiksi molemmille tyypillisenä hän näkee leikkillisyyden (playful mood) ja lukijan odotusten jatkuvan tyhjäksi tekemisen.

Nähdäkseni nonsensea ei voida pitää huumorin kanssa synonyymisena ja on totta, että nonsense saattaa olla huvittavan sijaan vaikkapa kauhistuttavaa (vrt. Tiggessä 1988, 97, Morreal 2009). Kuitenkin nonsense on omiaan synnyttämään lukijassaan myös humoristista mielihyvää, erityisesti juuri leikkisyytensä kautta. Nonsense-kirjallisuuden humoristisuus on huumorin klassisten teorioiden kautta vaikeasti todennettavissa, sillä sen kohdetta on varsin vaikea määrittää. Tämän ongelman ratkaisemiseksi nonsensea on pyritty selittämään jopa huumorin ylemmysteoriaa hyödyntäen, vaikka nonsenselle tyypillinen kieleen kohdistuva huumori voidaan nähdä viattomimpana huumorin lajina, jolle ylemmysteorian oletama nautinnollinen ylenkatse tuntuu ensiajattelemalta vieraalta.

Teoksessaan *The Secret of Humor* (1978, 171–182) Leonard Feinberg perustaa oman huumorin määritelmänsä ylemmysteoriaan määritellen kaikessa huumorissa olevan kyse jonkinlaisesta aggressiosta. Nonsensin ja siihen läheisesti liittyvien absurdiuden, sanaleikkien ja sukkeluuksien selittämisen valitsemassaan kehyksessä Feinberg kokee ongelmalliseksi, sillä niistä johonkin tiettyyn kohteeseen kohdistuva ilkeämielisyys ja

aggressio tuntuvat puuttuvan tyystin. Aggressioteorian suurin haaste onkin Feinbergin mukaan nonsensisen huumorin selittäminen. Nonsenselle keskeinen leikkisyys itsessään ei Feinbergin mukaan ole huumoria. Tullakseen huumoriksi leikin tulee yhdistyä aggressioon, jolle nonsensessä on vaikea nimetä kohdetta. Feinberg pyrkii kuitenkin osoittamaan, että nonsensinen huumori itse asiassa tukee huumorin aggressioteoriaa. Tämän hän perustelee kahdella tavalla. Ensinnäkin sanaleikit ja sanojen monimerkityksisyyteen tai eri merkityksellisten sanojen samankaltaiseen ääntämyksen perustuvien vitsien voidaan ajatella tekevän kuulijansa naurunalaiseksi. Tällöin vitsailijan tai kielellä leikkijän aggression voidaan ajatella kohdistuvan vitsin vastaanottajaan, jonka odotukset kielileikin avulla petetään. Toiseksikin nonsensinen ja absurdi huumori voidaan Feinbergin mukaan nähdä jo ontologisesti aggressiivisina. Niiden aggressio kohdistuu rajoituksiin ja sääntöihin yleensä. Nonsense on pohjimmiltaan vallankumouksellista, yhteiskunnan, kielen ja logiikan sääntöjä vastustavaa, ja juuri tästä perinpohjaisesta vallankumouksellisuudesta juontuu nonsensisen huumorin vastaanottajan kokema humoristinen mielihyvä.

Huumorintutkija Susan Purdie puolestaan yhdistää kiinnostavasti huumorin ylemyys- ja inkongruenssiteoriaa teoksessaan *Comedy. The mastery of discourse* (1993, 4–6). Purdien mukaan huumori ei paikannu inhimillisen kulttuurin rajoille vaan on varsin keskeinen osa kommunikaatiota. Huumorilla on näin ollen keskeinen merkitys kielisämme ja sosiaalisessa viestinnässämme. Purdien mukaan hauskuus pohjautuu aina jonkinlaisen säännön rikkomiseen ja samanaikaisesti tämän rikkomuksen ”merkitsemiseen” siten, että oikea käytös tai konventio rikotun säännön takana tulee implisiittisesti korostetuksi. Säännön rikkomisella ja rikkomisen merkitsemisellä vitsailija (*joker*, käsite, jolla Purdie viittaa kaikkiin huumorin tuottajiin ja myös huumorin jakavaan yleisöön arkielämän verbaalikomediasta aina kaunokirjallisuuteen saakka) osoittaa ylivaltansa siihen lakien, sääntöjen ja konventioiden verkkoon nähden, joka sääntelee kaikkea inhimillistä olemista. Tällaisena symbolisena järjestyksenä Purdie näkee erityisesti kielen, joka läpäisee kaikkea inhimillistä toimintaa ja ajattelua. Kieli on tässä yhteydessä nähtävä laajasti erilaisten sosiaalisten sääntöjen ja diskurssien verkkona. Vitsailija ja usein myös tämän yleisö on tällöin diskurssin herra (*master of discourse*). Rikkomalla hallitusti

kielen sääntöjä vitsailija osoittaa diskursiivisen valtansa ylitse kielijärjestelmän ja sen vakiintuneiden sääntöjen. Humoristinen mielihyvä on siis mielihyvää ylivallan tunteesta erilaisiin kielen sääntöihin ja vakiintuneihin diskursiivisiin käytäntöihin nähden.

Nonsensisen huumorin Purdie (1993, 50) rinnastaa metafiktioon ja parodiaan. Koska Purdielle huumori on erilaisten sääntöjen rikkomista ja tämän rikkomisen tietoista merkitsemistä mukaan humoristinen teksti on aina väistämättä tietoinen erilaisista diskursiivisista käytänteistä ympärillään ja sisällään. (Diskursiiviset käytänteet merkitsevät Purdielle paitsi puhetapoja myös yleisemmin merkityksen tuottamisen järjestelmiä.) Tämä sääntöjen leikillisen rikkomisen mahdollistava tietoisuus voi ilmetä kaunokirjallisuudessa suhteena toisiin teksteihin ja niiden käyttämien diskurssien leikillisenä variaationa (parodia), vitsailevasti johdattamalla lukijan huomio tekstin itsensä sisältämiin merkityksen tuottamisen tapoihin (metafiktio) tai kohdistamalla nonsensin avulla huomio merkityksenannon perustavanlaatuisiin rakenteisiin ja erityisesti niiden arbitrarisuuteen. Purdie ei näe nonsensisen huumorin kohdistuvan sen yleisöön. Päinvastoin hän pyrkii kumoamaan Sigmund Freudin (1983, 138–139) ajatuksen nonsensisistä vitseistä jonkinlaisina yleisöään provosoivina anti-vitseinä, joissa vihjataan esitetyn ei-järjellisen järkiperaistämiseen inkongruenssin kautta, mutta jätetään tämä lupaus lunastamatta. Purdielle nonsensinen huumori näyttäytyy pikemminkin nautinnollisena käytäntönä, jossa kertoja ja yleisö vahvistavat yhdessä kykyään manipuloida kieltä ja sen sääntöjä. Nonsense rikkoo kielen kaikkein perustavanlaatuisinta vaatimusta järkevyydestä ja ei-järjellisen välttämisestä ja juuri tästä syntyy sen tuottama humoristinen mielihyvä.

Feinbergin ja Purdien huumorille oletettava vaatimus ylemmyydestä tai aggressiosta eli huumorin vaatimasta kohteesta tai uhrista ei sovi täysin omaan huumorikäsitteeseen. Itse käsittelen huumoria lähinnä kognitiivisena (inkongruenssin havaitsemisesta syntyvänä) nautintona sekä sosiaalisesta leikkutilan synnyttämisenä. Sen sijaan Feinbergin ja Purdien huomioita nonsensesta kielen leikillisenä väärinkäyttönä, jopa hyökkäyksenä kielen sisältämiä säännönmukaisuuksia ja rajoitteita vastaan, pidän varsin uskottavina. Tämänkaltaisia pyrkimyksiä voidaan lukea esiin jo aivan tämän luvun alussa analysoimastani tarinasta ”oikeinkirjoitusta”, jossa kieleen ja kommunikaatioon liittyvät

kysymykset nousevat tekstin temaattiseen keskiöön kielen ja kommunikaation etualaistuessa tekstissä. Myös Purdien erittelemä kertojan ja yleisön jakama nautinto kyvystä manipuloida kieltä selittää osuvasti sitä huumoria, jota omillekin kohdeteoksilleni tyyppillinen kielen jatkuva leikkisyys ja etualaistuminen tuottavat.

Tässä luvussa olen kaunokirjallisen nonsensen tutkimuksen tarjoamin työvälinein tarkastellut Hotakaisen lastenkirjojen nonsensista kieltä, joka teoksissa toistuvasti korostuu ja etualaistuu. Olen osoittanut, että juuri leikkivä ja kielen sääntöjä ja konventioita uhmaava kieli tuottaa teoksiin leikkisän ilmapiirin, joka mahdollistaa erilaisten inkongruenttien elementtien tulkinnan humoristisessa rekisterissä. Myös kielen ja kielenkäytön diskurssin jatkuva leikillinen manipulointi on omiaan tuottamaan itsessään huumoria. Kielen etualaistamisen ja leikillistämisen keinoista pohdin tarkemmin kahtanaurinkääntöä ja metaforien konkretisoitumista ja osoitin, että tämänkaltaisten nonsense-strategioiden tarkastelun avulla voidaan myös arvioida tekstiin hahmottuvia yleisöpositioita. Esimerkiksi yksinkertaiset nurinkäännöt eri kategorioihin kuuluvien esineiden, asioiden ja olentojen välillä ovat pelimäisydessään suunnattu lapsiyleisölle, kun taas metaforien kirjaimellisen ja kuvainnollisen luennan välillä tasapainoileva kieli pyrkii puhuttelemaan kielelliseltä kompetenssiltaan jo hiukan kehittyneempää yleisöä. Tässä luvussa tarkensin myös nonsensen, absurdin ja surrealistisen keskinäisiin suhteisiin ja sovellusmahdollisuuksiin omien tutkimuskohteideni tarkastelussa osoittaen, että absurdi ja surrealistista voidaan käyttää myös omien tutkimuskohteideni tarkastelussa, mutta lähinnä sanojen arkimerkityksessä järjenvastaisen ja unenomaisen synonyymeina.



## 4. KERRONTA KAKSOISPUHUTTELUN JA HUUMORIN KEINONA

Hotakaisen *Satukirjassa* on seuraava lyhyt tarina nimeltä ”Olankohautuksella”:

Juntti-Mutterin päälle kaatui ensin männynneulanen, seuraavaksi kaarnan pala, sitten itse mänty ja lopuksi taivas. Juntti-Mutteri ei voinut sivuuttaa juttua olankohautuksella, vaan päätti ottaa selvää, kuka oli kaiken takana. Isä se ei voinut olla, koska Isä oli tapahtumahetkellä hiihtämässä Muonioissa. Äitikään se ei voinut olla, koska hän oli kampaajalla valmistautumassa ystävänsä Sylvi Hakalan hopeahäihin. Juntti etsi syyllistä puolitoista kuukautta yötä päivää. Vasta lokakuun lopulla kaikki selvisi Teboilin pihalla. Eräs aivan mukava mies oli panemassa ilmaa autonsa renkaisiin. Letku lipesi miehen käsistä, kiertyi hänen ympärilleen, letkun pää meni miehen suuhun ja hän pumppautui palloksi. Pallomies nousi taivaalle ja oli siellä kaikkien ilona puolisen tuntia. Ei syyllistä, suurta sattumaa vain. Siitä lähtien Juntti-Mutteri eli iloisesti ja suurpiirteisesti ja odotti toiveikkaana, koska taivas seuraavan kerran kaatuu päälle. (*Satukirja*, 20.)

Hotakaisen lastenkirjoille ominaisesti tarinan huumori ilmenee jälleen monilla eri merkitystasoilla. Ilmeisimmän tason muodostavat tekstissä kepeästi kuvatut väkivaltaiset tapahtumat – asioiden kaatuminen Juntti-Mutterin päälle sekä ilmalla täyttyvä mies. Väkivaltaiset tapahtumat eivät tietenkään sinällään ole hauskoja, mutta kuvatun väkivalan muuttaa koomiseksi nonsense-tekstille tyypillinen kertojan tunteellisen sitoutumisen poissaolo (Tigges 1988, 52–55, vrt. myös Morreal 2009, 52–54) sekä kertojan hyödyntämä varsin yleinen komiikkaa tuottava retorinen figuuri: liioittelu. Tällä tasolla tekstin huumori sijoittuu fyysiseen ja toimintaorientoituneeseen *slapstickiin*, joka on usein erityisesti pienille lapsille suunnatun huumorin keskeisintä sisältöä (Cross 2011, 11). Ilmalla täyttyvä ihminen tai ihmistä muistuttava hahmo kuuluu lasten piirroselokuvien väkivaltaisen koomisen slapstickin peruskuvastoon ja on myös toistuva motiivi lastenkirjallisuudessa. Viimeksi mainitussa ilmapalloksi muuttuminen palvelee usein paitsi lapsiyleisöjä viehättävää groteskia ruumiillista huumoria myös moraalisia päämääriä. Esi-

merkiksi Roald Dahlin romaanissa *Jali ja suklaatehdas* (*Charlie and the Chocolate Factory*, 1964) purukumia jauhava pikkutyttö Violet paisuu ilmapalloksi syötyään vastoin määräyksiä purukumia, jonka tuotantoprosessi oli vielä kesken ja J.K. Rowlingin romaanissa *Harry Potter ja Azkabanin vanki* (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, 1999) päähenkilön sukulaistäti päätyy ilmapalloksi puhuessaan pahaa velhopojan kuolleesta isästä. Hotakaisen tarinassa tämä fantastinen ilmalla täytyminen irtautuu motiivin moralistisesta perinteestä varsin alleviivatusti kertojan kommentoimissa "[e]i syyllistä, suurta sattumaa vain". Tapahtumien sattumanvaraisuus kasvaa koko tekstiä kokoavaksi teemaksi.

Tässä luvussa keskityn kohdeteosteni kerrontaan sekä kerronnan kautta hahmottuvan kerrotun maailman epäjohdonmukaisuuksiin huumorin keinona. Näille merkitystasolle sijoittuvatkin tekstiesimerkkini muut huumorin keinot. Ensinnäkin huomiota kiinnittää tarinan aloittava tapahtumaketju, jossa Juntti-Mutterin päälle kaatuu männynneulainen, pala kaarnaa, mänty ja lopuksi vieläpä taivas. Juntti-Mutterin päälle kaatuvat asiat muodostavat tavallaan varsin loogisen ja tarkkaan säännellyn jatkumon, joka liikkuu pienestä asiasta aina suurempaan. Toisaalta tämä jatkumo ei muodosta täysin ehyttä sarjaa, sillä taivas ei kuulu puhtaasti samaan merkityskategoriaan kuin puun osat. Tekstistä löytyy siis ainakin nonsenselle tyypillistä pelimäisyyttä ja merkityskategorioiden sekoittamista sekä sarjamaisuutta. Kertojan hyödyntämän sanaston ja kuvailtavien tapahtumien välinen inkongruenssi luo tekstiin helposti ymmärrettävissä olevaa huumoria. Ei ole tavallista puhua kaatumisesta männynneulasen, kaarnan palan saati sitten taivaan kohdalla. Päällekaatuminen sopii kuvaamaan ainoastaan puun ja kenties kaarnan palasen kaatumista. Neulasen kaatumista päälle tuskin huomaisi ja neulainen tuskin pysyisi asennossa, josta sen olisi mahdollista kaatua. Taivaan kohdalla kaatuminen on jo sisällöllisesti absurdi, koska taivas ei ole kiinteää materiaalia.<sup>20</sup>

Luvussa 3 käsiteltiin laajalti kohdeteosteni taipumusta leikitellä alituisen metaforisen ja konkreettisen tulkinnan yhdenaikaisuudella, joka on osa nonsense-tekstille tyypil-

---

<sup>20</sup> Tekstin voi ajatella varioivan myös suomalaista kansansatua "Taivas putoaa". Saduille tyypillistä kumuloituvaa juonirakennetta hyödyntävässä kertomuksessa kanan niskaan putoaa käpy jolloin lintu luulee taivaan putoavan niskaansa. Kana kertoo kauhistuttavan uutisen kaikille kohtaamilleen eläimille ja seurauksena on yleinen paniikki ja sekasorto. Hotakaisen tarina viittaa esim. Martti Haavion *Iloinen eläinkirja* -kokoelmassa (1946) ilmestyneeseen kansansatuun sekä niskaan putoavan puunkappaleen motiivin toistamisella että tarinan alun kumuloituvalla rakenteella.

listä merkityksen ja merkityksettömyyden välistä leikillistä tasapainoilua. Tekstiesimerkissäni kuvatut kaatumiset on nekin mahdollista tulkita metaforisina. Tätä tulkintaa tukee etenkin kaatumisten sarjan viimeisin tapahtuma, taivaan kaatuminen. Taivaan romahtaminen tai kaatuminen niskaan voi arkikielessä viestiä puhujan kokemaa masennusta, ahdistusta ja ongelmien kasautumista. Tämänkaltainen metaforinen tulkinta tuotaisi tekstiin temaattista koherenssia, sillä Juntti-Mutterin voitaisiin ajatella vapautuvan ahdistuksestaan käsittäessään maailman sattumanvaraisuuden. Toisaalta metafora on päälle kaatuvassa sarjassa pitkitetty siten, että metaforan toimivuus kyseenalaistuu. Viimeistään ilmaa täyteen pumppautuva mies irtautuu jo niin kauas ahdistuksen metaforasta, ettei tulkinta voi olla ainakaan yksiselitteinen.

Kertoja tuntuu myös muilla keinoilla häiritsevän lukijan pyrkimystä koherenttiin tulkintaan. Tämä ilmenee kiinnitettäessä huomiota niihin tietoihin, joita kertoja Juntti-Mutterille sattuneesta tapahtumista yleisölleen annostelee, sekä näiden kerrottujen tietojen keskinäiseen jäsentymiseen. Kertomus alkaa varsin dramaattisesta tapahtumaketjusta ja etenee syyllisen päämäärätietoisien etsinnän kautta fantastiseen tapahtumaan, jossa mies täyttyy ilmalla. Kertoja kuitenkin poikkeaa kertomuksen keskeisten ja tarinaa edistävien tapahtumakulkujen kuvailusta tarjoilemalla lukijalle varsin tarkkaa informaatiota Isän ja Äidin olinpaikoista. Juntti-Mutterin kokemien vastoinkäymisten ja maanisen etsinnän kuvailun kannalta tuntuu esimerkiksi tieto Äidin ystävän Sylvi Hakalan hopeahäistä turhalla ja korostuneen yksityiskohtaiselta. Tämän tiedon yksityiskohtaisuuden suhteettomuutta korostaa se, että kertoja sivuuttaa toiset kertomuksen kohdat suorastaan pikakelauksella. Esimerkiksi puun ja taivaan kaatuminen päälle kuulostavat mahdottomilta ja vaarallisilta, mutta kertoja ei vaivaudu kuvailemaan näitä kaatumisia tai niiden seurauksia kiiruhtaessaan kartoittamaan yksityiskohtaisesti Isän ja Äidin olinpaikkaa.

Tässä luvussa kohdennetaan Hotakaisen lastenkirjojen kerrontaan ja erityisesti kerronnan tyyliin. Kerronnan tyylilliset piirteet ovat nähdäkseni omiaan aktivoimaan koomisen rekisterin kertojan ja tämän yleisön välisessä vuorovaikutuksessa, kuten esimerkiksi esitetyt liioitellun yksityiskohtaiset tiedot ja niistä syntyvä huumori osoittavat. Tyylillä tarkoitan tässä sitä tapaa, jolla asiat kerronnassa esitetään ja jäsennetään.

John Stephens (1992, 56–57) selventää tyylin käsitettä pohtimalla valintoja, joita kirjoittaja kirjoittaessaan tekee. Fiktiivinen kirjallisuus tarjoaa laajan skaalan geneerisiä malleja, jotka ohjaavat kirjoittajan tyyllisiä valintoja. Melko rajoittavan genren käsitteen sijaan voidaan myös puhua erilaisten diskurssien valitsemisesta, jotka sisältävät erilaisia tarinamalleja, struktuureja, sosiaalisia sidoksia ja lingvistisiä käytänteitä. Tyyli sisältää esimerkiksi sanastoon ja kielioppiin, figuratiivisen kielen frekvenssiin, kertojan äänen orientaatioon kohti kerrottua (henkilöt, tapahtumat jne.) sekä kerronnan koheesioon liittyviä valintoja.

*Lastenkirjan, Ritvan ja Satukirjan* kerronnan tarkastelua hankaloittaa se seikka, että kaikilla teoksilla ei voida ajatella olevan sama kertoja, ja kertoja voi lyhytproosalle tyyppillisesti vaihtua myös yhden teoksen sisällä tarinasta toiseen. Systemaattisin kerronnallinen rakenne löytyy *Ritvasta*, jossa kerronnan ylintä tasoa hallitsee tarinamaailman tapahtumiin osallistumaton kaikkietävä kertoja ja tämän ylimmän tason kerronnallisen kehyksen sisällä puolestaan lapsiyleisölle tarinoita kertova talonmiehen rouva Ritva Kumpunen. Teoksen lopussa kerronnalliset tasot tosin kasautuvat Ritvan kertoessa lapsiyleisölle omaa elämäntarinaansa sisällyttäen kerrontaansa kertomuksia, jotka hän on kertonut itsestään aikaisemmin ja lopulta kertoessaan siitä, kuinka kertoo lapsihahmoille kerronnan preesensissä. Lopun kerronnallista tihentymää lukuun ottamatta kertojen tyyli pysyy kuitenkin muuttumattomana ja kertojan positiossa on näin pysyvyyttä.

*Satukirjassa* kertoja pysyy myös pääosin samankaltaisena koko teoksen ajan pysyttäytyen *Ritvan* ylimmän tason kertojan tavoin ulkopuolisena tarinamaailman tapahtumista ja luomatta siihen avoimesti puhuteltua kerronnallista puhekumppania. Kertoja noudattaa useimmissa tarinoissa sadulle tyyppillisen kertojan roolia, jonka jo monien tarinoiden aloitusfraasit "[k]erran oli" (s. 105), "[e]räänä aamuna" (s. 74) jne. osoittavat. Kirjan päättävässä kuoleman jälkeistä elämää käsittelevässä tarinassa "Aavan meren tuolla puolen" jokin kerronnallisessa tilanteessa tuntuu kuitenkin muuttuvan:

Sitten kun on oltu kuolleita jonkin aikaa, aletaan elää uudestaan. Mutta ei oteta ruumista mukaan, vaan ollaan henkiä. Joku, niin kuin esimerkiksi Juntti-Mutteri, luulee, että henkenä oleminen on jotenkin vähäpätöistä ja helppoa. Ei ole. Henkenä joutuu perustelemaan juttuja ihan toisella tavalla, kun ei ole ruumista. Se on

hyvä Juntinkin tietää, kun on elänyt voimakkaana lapsisiirtelijänä koko ikänsä. [--] Nyt joku, niin kuin esimerkiksi Viluttitanssija, kysyy, pääseekö kaikki sinne Taiwaaseen. Pääsee. Vilutin on aivan turha murehtia tätä asiaa. (*Satukirja* 109–110.)

Tässä katkelmassa kertojan diskurssiin ilmestyy ensinnäkin passiivi (on oltu, aletaan), joka vihjaa kertojan ja myös tämän yleisön aiempaa suurempaan osallisuuteen tekstin rakentamassa fiktiivisessä maailmassa. Toiseksi tekstin kertoja alkaa äkisti ikään kuin kommunikoida aikaisemmin etäältä kuvaamiensa lapsihenkilöiden (Juntti-Mutteri ja Viluttitanssija) kanssa, jolloin lapsihahmoista muodostuu kertojan puheen kuuleva tekstiin kirjoitettu yleisö. Tätä asetelmaa vahvistaa katkelman kolmanneksi viimeisessä lauseessa esiintyvä ajanmääre "[n]yt", joka osoittaa jonkun kuuntelevan kertojan puhetta kerronnan preesensissä. Tämänkaltaiseen kerronnalliseen puhetilanteeseen ei ole tekstissä aikaisemmin viitattu. Toisaalta tämä puhuttelu jää tietyllä tapaa ambivalentiksi, sillä kertoja kiertää suoran puhuttelun tahallisen kömpelöiden muotoilujen "joku, niin kuin esimerkiksi" kautta. Kiertoilmaus luo koomisen kuvan osaamattomasta kertojasta, joka yrittää pitäytyä yleisluontoisessa ja vakuuttavassa kuvailussa, mutta päättyy kuitenkin paljastamaan kerronnallisten puhetoveriensa ajatukset.

Suurinta variaatiota on *Lastenkirjan* kertojissa, sillä siinä esiintyy myös satunnaisesti ääneen pääseviä henkilökertoja, kuten tarinassa "Huono juttu, hävisivät". Yhdestä kolmeen numeroitu tarina näyttää alkavan kaikkietävän ja tapahtumien ulkopuolella pysyttäytyvän kertojan osiolla, joka kertoo preesensissä Räkänokasta. Räkänokka potkii punaisia taloja nurin ja huutelee kaikuvasti "Jos täällä joku tietää punaisen talon, aukaiskaa suunne, niin suljen sinne sievoisen summan" (s. 39). Äkisti kertoja alkaa kuitenkin puhua minä-muodossa ja ilmaisee paheksuntansa Räkänokan toimintaa kohtaan:

Minä kuulen Räkänokan huudot, mutta en vastaa. Jurppikurppamöntti! Minä en neuvo punaisia taloja sellaisille, jotka eivät voi katsoa niiden ikkunoista ja kävellä niiden kapeista ovista. (*Lastenkirja* 39.)

Seuraavaksi numerolla kaksi nimetyssä osiossa ääneen pääsee Räkänokan nitistävä Sementtikenkä, osiossa kolme puolestaan sekä Sementtikengän että Räkänokan avaruuteen huitaiseva Kaikista Paskin. Molempien kerronnalliset osiot alkavat alleviivatusti

puhujan esitellessä itsensä: "Minä olen Sementtikenkä, ja Räkänokka heräsi minun alta." "Minä olen Kaikista Paskin ja haluan kertoa teille yhden pikkujutun" (*Lastenkirja* 40). Kertoja vaihtuu selittämättömästi ja äkillisesti, joskin kahden viimeisen kertojaposition välille hahmottuu jonkinlainen kumuloituvan väkivallan logiikka, jossa ensin pääsee ääneen Räkänokan voittanut Sementtikenkä ja sitten molemmat voittanut Kaikista Paskin. *Satukirjan* viimeisen tarinan tavoin myös *Lastenkirjassa* käytetään paljon passiivia, joka osallistaa kertojaa toisinaan kuvaamaansa todellisuuteen. Kerronnallisesti mielenkiintoinen on esimerkiksi tarina "Oltiin vauvoja", jossa kertoja hakee yhteistä kokemusta lukijoidensa kanssa muistelemalla vauva-aikoja passiivista hyödyntäen. Satunnaisesti myös *Lastenkirjassa* kertojan kertomat henkilöt saattavat kurottua kommentoimaan kertojan kerrontaa, kuten tarinassa "Keksityt vempaimet": "On muutamia vempaimia, jotka pitää keksiä. 'Nyt tulee satua', sanovat Lastenkirjan tyypit, kun näistä tulee puheta." (*Lastenkirja* 116).

Tässä luvussa en pyri ottamaan haltuun koko trilogian kerronnan moninaisuutta, vaan tarkennan rajatumpiin kysymyksiin tarkoitukseni eritellä kerrontaa huumorin tuottajana ja toisaalta kertojien keinona puhutella kaksoisyleisöä. Aloitan tarkastelemalla kerronnan inkoherenssia huumorin keinona ja jatkan analysoimaan kertojan/kertojien ajoittaista tietoista lapsenomaisuutta tai naiiviutta humoristisen rekisterin aktivoimisena. Luvussa 4.1 kohdennan kertojan tyylillisiin valintoihin, luvussa 4.2 myös kerronnan näkökulmiin. Kerrontaan liittyy olennaisesti myös tekstiin koodattu lukijan positio, jonka lukijat omaksuvat eri tavoin riippuen esimerkiksi heidän aikaisemmasta kokemuksestaan käytetystä diskurssista, samankaltaisuudestaan tai erilaisuudestaan suhteessa siihen kielelliseen kommunikaatioyhteisöön, jonka jäsenenä kirjoittaja viestii tai heidän kielellisestä tai kirjallisesta sivistyneisyydestään. (Stephens 1992, 57.) Luvun päättävässä alaluvussa 4.3 tarkastelen tutkimuskohteideni tapaa käyttää toisinaan varsin hankalia tekstistrategioita, kuten metafiktiota, ja pohdin tämän vaikutusta teosten kaksoispuhutteluun.

## 4.1 Kerronnan inkoherenssi ja humoristinen tyyli

Koherenssi käsitteenä yhdistetään useimmiten tekstilingvistiikkaan, jossa yhteydessä se kantaa mukanaan erilaisia tekstiltä usein toivottavia ominaispiirteitä, kuten selkeyttä, järjestäytyneisyyttä, järkevyyttä (vastakohtana nonsensisyydelle) ja loogisuutta. Tässä merkityksessään testin koherenssi tarkoittaa siis niitä tekstin tyyliin ja rakenteeseen liittyviä seikkoja, jotka takaavat että kaikki tekstissä olevat elementit sopivat yhteen, palvelevat jotakin kokonaisuutta ja ovat kommunikatiivisesti tehokkaita. (Toolan, 2011.) Fiktiivisen tekstin kohdalla kerronnan koherenssiin tai inkoherenssiin kietoutuu kirjallisuudentutkimukselle keskeisiä ikuisuuskyymyksiä merkitysten pysyvyydestä tai ennalta määräytyneisyydestä kaunokirjallisessa tekstissä. Eri aikoina tekstin merkityksiä on ankkuroitu eri tavoin – milloin tekijään, milloin tekstiin ja milloin lukijaan tai tekstin ja lukijan väliseen dynaamiseen prosessiin. Kaunokirjallisessa tekstissä on vaikea ajatella olevan vain yhtä selkeää viestiä tai päämäärää, jonka kautta tekstin koherenssia voitaisiin tarkastella. James Kincaidin (1977, 783) mukaan kaikkia kaunokirjallisia tekstejä leimaakin pikemminkin jonkinlainen inkoherenssi merkitysten ollessa avoimia lukijoiden tulkinnoille. Koherenssin Kincaid sijoittaa ennemminkin lukijan pyrkimykseen tuottaa tekstistä koherentti, merkityksellinen luenta, joka vastaa kysymykseen, miksi tämä on kirjoitettu. Michael Toolanin (2011) mukaan koherenssi voidaan kuitenkin jakaa (puhtaasti lingvistiseen) *koheesioon* ja (kontekstuaaliseen) *koherenssiin*. Jälkimmäinen sopii paremmin kaunokirjallisuuden tarkasteluun, koska sillä voidaan viitata tekstin koherenssiin tietyssä kulttuurisessa kontekstissa. (Mt.) Esimerkiksi runouden konteksti asettaa hyvin erilaiset viestinnällisen selkeyden vaateet tekstille kuin vaikkapa elämäkerta.

Kerronnan koherenssia tarkastellessa erityisen merkittävänä teoreetikkona voidaan pitää kielifilosofi Herbert Paul Griceä ja tämän vuonna 1975 ilmestyneessä artikkelissa "Logic and Conversation" (45–46) erittelemiä keskustelusääntöjä, joiden mukaisesti keskustelijat seuraavat tiedostamattaan tiettyjä kommunikaatioon liittyviä maksiimeja, jotka johtavat tehokkaaseen ja merkityksen siirroltaan onnistuneeseen kommunikaatiotilanteeseen. Nämä säännöt pohjaavat Gricen kaikelle kommunikaatiolle keskeiseksi

olettaamaan *yhteistyön periaatteeseen* eli siihen, että keskustelijat pyrkivät aina jossain määrin yhteiseen ja jaettuun ymmärrykseen. Grice olettaa, että puhujat haluavat tulla ymmärretyiksi ja kuulijat ymmärtää. Keskustelusäännöistä ensimmäinen eli *määrän periaate* (quantity) ohjaa puhujan säätelemään kertomansa informaation määrää siten, ettei hän kerro liikaa eikä toisaalta liian vähää. *Laadun periaatteen* (quality) mukaisesti puhujan ei puolestaan tule esittää totena asioita joiden tietää olevan epätosia tai joiden totuudesta hänellä ei ole riittävästi tietoa. *Relaatioperiaatteen* (relation) mukaisesti puhujan tulee pysyä aiheessa eli puhua relevantisti sillä tavalla, että esiin nostettavat seikat tukevat tavoiteltavan merkityksen ilmaisemista. *Tavan periaate* (manner) ei ensimmäisten kolmen kategorian tavoin liity siihen mitä sanotaan vaan siihen, miten sanotaan. Viimeisen periaatteen mukaisesti puhujan tulee välttää epäselvää ilmaisua, pitää asiat järjestyksessä ja välttää tarpeetonta monisanaisuutta ja kaiken kaikkiaan mukauttaa puheensa yleisönsä mukaisesti. (Mt., ks. myös Eco 1985, 324–325; Toolan 2011).

Gricen keskustelusääntöjä on kritisoitu osoittaen, että sääntöjä rikotaan ihmisten välisessä jatkuvasti ja että ne eivät näin ollen voi olla yleispäteviä. Toisaalta on tärkeää huomata, ettei Grice (1975, 45–56) tarkoitakaan sääntöjensä olevan universaaleja ja kaikkea ihmisten välistä kommunikaatiota sääteleviä. Näitä normeja ei missään kommunikaatiossa noudateta *aina*, mutta usein niiden vastustamisella ja rikkomisella on tietty merkitys (esimerkiksi ironia) ja näin myös keskustelusääntöjen rikkomisella on kommunikaatiossa keskeiselle yhteistyön periaatteelle pohjautuva merkitys. Keskustelusäännöt tulee siis ajatella kommunikaation taustalla vaikuttaviksi olettamuksiksi, *keskustelun implikaaturiksi*, jonka kautta puhujien ja kuulijoiden välinen yhteisymmärrys on mahdollinen. Tämän tutkimuksen kannalta ongelmallista on se, että Gricen keskustelusäännöt käsittelevät ensisijaisesti nimenomaan keskustelua, eivätkä näin sovi ongelmattomasti kaunokirjallisen kommunikaatiotilanteen tarkasteluun<sup>21</sup>. Gricen säännöt ovat kuitenkin kiinnostaneet myös kirjallisuudentutkijoita (esim. Pratt 1977). Toolanin (2011) mukaan kertovan kirjallisuuden yhteydessä voidaankin soveltaen puhua Gricen keskustelun implikaaturin sijaan tekstin *kerronnallisesta implikaaturista*, jonka mukaan

---

<sup>21</sup> Kertovan tekstin lukeminen keskustelua muistuttavien kommunikaatiomallien kautta on usein hankalaa erityisesti siksi, että fiktiivisessä tekstissä viestiviä agentteja on puhetilannetta useampia (sisäistekijä, kertoja, yleisö jne.).



tekstin lukija olettaa kertojan noudattavan yleisen yhteistyön periaatetta pyrkiessään välittämään merkityksiä lukijoille. Tämä oletamus yhteistyöstä ja sitä ohjaavasta kerronnallisesta implikatuurista johtaa lukijan myös tulkitsemaan tekstiä sen koherenttiin tulkintaan pyrkien.

Kerronnan koherenssia ja sen rikkomuksia tarkastellessa olisi mahdollista hyödyntää myös uudemman narratologian välineistöä, jossa kertomuksia on sijoitettu luonnollisen ja luonnottoman akseleille. Lukijan pyrkimys tuottaa tekstiin koherenssia voitaisiin tässä kontekstissa käsittää *luonnollistamisena*, jota lukija suorittaa törmätessään tekstissä anomaliaihin: outoihin tai epäluonnollisiin seikkoihin (Fludernik 1996, 34; Alber 2010). Erityisesti Monika Fludernikin (2012, 360) lähtökohdat muistuttavat omiani, sillä artikkelissaan "How Natural Is 'Unnatural Narratology'; or What is Unnatural about Unnatural Narratology?" Fludernik valottaa ammentaneensa inspiraatiota muun muassa laborilaisesta sosiolingvistiikasta, jolle kasvokkain tapahtuva keskustelu toimii mallina luonnolliseksi koetulle kertomukselle. (Mt.) Luonnollisen ja luonnottoman narratologian kiinnostuksen kohteena on kuitenkin myös tarkasteltujen kertomusten mimeettinen tai ei-mimeettinen suhde todellisuuteen, eli kertomusten todenvastaavuus tekstin ulkopuolisen maailman kanssa. Itse keskityn seuraavassa lähinnä niihin *diskursiivisiin* rikkomuksiin, joita kohdeteosteni kertojat tekevät suhteessa kerronnan konventioihin. Tätä kautta hahmottelen esiin kertojan tyylin tasolla synnytettyä inkongruenssia suhteessa lukijan tietoon kerronnan tavanomaisista periaatteista. Tässä pyrkimyksessä en katso luonnollisen ja luonnottoman parametrien tarjoavan käyttööni tarpeellisia välineitä.

Kuten tämän luvun alussa esiin nostamani esimerkkitarina "Olankohautuksella" osoittaa, Hotakaisen lastenkirjojen kertojanäänät saattavat vältellä tuottamasta lukijan olettamaa koherenssia sisällyttämällä kerrontaansa loogisia mahdottomuuksia ja liioittelun tarkkoja yksityiskohtia. Nähdäkseni tällainen kertomisen tapa on kaikissa kolmessa tutkimuskohteessani keskeinen humoristisen kerronnan tyylin rakentaja. Teosten kertojat harhautuvat alinomaan aiheestaan, esittävät vuoroin liioittelun tarkkoja yksityiskohtia, vuoroin laajoja yleistyksiä, eivätkä aina välitä ajallisesti tai kausaalisesti toisiaan seuraavien tapahtumien loogisuudesta tai henkilöhahmojen pysyvyydestä. Tässä alaluvussa käsittelem tällaista kertomisen tapaa kerronnallisen koherenssin rikkomuksina eli kerron-

nan inkohereensina. Kerronnallinen koherenssi käsitetään tässä yläkäsitteeksi sellaisille kertovan tekstin yhtenäisyyttä tuottaville osa-alueille kuin temporaalinen, kausaalinen ja temaattinen koherenssi sekä aiheessa pitäytyminen ja jatkuvuus.

Tässä tutkimuksessa kerronnallinen inkohereenssi on kiinnostavaa ennen kaikkea kerrontaan syntyvän huumorin tuottajana. Esseessään "Komiikka ja sääntö" (1985) Umberto Eco (1985, 324–325) nostaa Gricen keskustelusäännöt tärkeään asemaan komiikan synnyssä. Econ mukaan näiden sääntöjen avoin ja tarkoituksellinen rikkominen synnyttävät inkongruenssia suhteessa huumorin vastaanottajan odotuksiin ja toimivat näin humoristisen tyylin tuottajina. Tämä koominen vaikutus syntyy vain, jos säännöistä ei erikseen muistuteta vaan niiden edellytetään olevan implisiittisiä. Myös Jean- Jacques Lecercle (1994, 145–152) soveltaa Gricen keskustelua ohjaavia periaatteita analysoidessaan nonsense-kirjallisuutta, erityisesti Lewis Carrollin *Liisan seikkailut peilimaassa* -teoksessa (*Trough the Looking Glass*, 1872) esiintyvän Tyyris Tyllerön ja Liisan välisiä semantiikan periaatteita uhmaavia keskustelujuja. Lecercle osoittaa, että keskustelusääntöjen rikkomukset tuottavat nonsense-tekstille leikkisyyttä ja pelimäisyyttä, joka puolestaan on omiaan synnyttämään komiikkaa.

Konventioita rikkova kerronta kytkeytyy tietenkin myös kaksoispuhutteluun perustuessaan lukijan kirjalliselle kompetenssille. Jonathan Cullerin (1978, 115) mukaan kirjallisuutta lukiessamme hyödynnämme kolmea hierarkkista säännönmukaisuutta, jotka tunnemme juuri kirjallisen kompetenssimme kautta. Ensinnäkin oletamme teoksen ilmaisevan jotakin merkittävää maailmasta ja ihmisen suhteesta siihen. Toiseksi oletamme teokselta yhtenäisyyttä kielellisten ja tyyllisten piirteidensä osalta. Kolmanneksi toisen oletuksen pohjalta teemme oletuksen temaattisesta yhtenäisyydestä, joka johtaa meidät löytämään ensimmäisen oletuksen edellyttämän merkityksen. (Mt.) Inkohereenssi kerronta murtaa tämänkaltaisia oletuksia, mutta näiden murtumien huomaaminen edellyttää lukijalta tietoa kirjallisuuden konventioista, joten kaikki tutkimuskohteideni kerronnan sisältämä diskursiivinen häirintä ei ole suunnattu teoksen tarkoitettulle lapsiyleisölle.

Tässä alaluvussa lähdän liikkeelle siitä oletuksesta, että kirjallisuudessa viestintä tapahtuu tavanomaisesti Gricen (1975) keskustelusääntöjä noudattaen eli pyrkien toden-

mukaiseen, relevanttiin, informatiiviseen ja jäsenyneeseen viestintään. Tällöin tekstin koherenssi rakentuu tietyn oletetun kerronnallisen implikaatturin varaan. En kuitenkaan suhtaudu kielitieteen alaan (ja erityisesti niin kutsuttuun puheaktiteoriaan) kiinnittyvään Griceen orjallisesti ja esitä, että kirjallisuus imitoisi keskustellen tapahtuvaa viestintää. Käytän Gricen tarkastelemaa keskustelun implikaatturia ennen kaikkea jäsenyksenä, jonka kautta jaottelen tutkimuskohteideni kerronnallista inkoherenssiä tarkentaen määrän periaatteen, laadun periaatteen, relaatioperiaatteen ja tavan periaatteen rikkomuksiin.

### Määrän periaatteen rikkomukset

Gricen määrän periaatteen mukaisesti puhujan tulee annostella jakamansa informaatio siten, että viestintä on tehokasta ja ymmärrettävää. Informaatiota ei tule tarjota liikaa, eikä toisaalta liian vähää. Esimerkiksi tämän säännön komiikkaa tuottavasta rikkomuksesta Eco (1985, 324) nostaa esiin seuraavan vuoropuhelun: "Anteeksi, tiedätkö mitä kello on?" "Kyllä". Tästä lyhyestä sananvaihdosta käy ilmi, minkälaisiin koomisiin vaikutelmiin määrän periaatteen rikkominen voi johtaa. Tämän luvun alussa tarkastellun tekstin "Olankohautuksella" rikkomukset suhteessa kerronnalta oletettuun koherenssiin liittyvät osin juuri määrän periaatteen rikkomuksiin mutta päinvastoin kuin Econ esimerkissä, kun kertoja ajautuu syrjään käsiteltävänä olevasta tapahtumien ketjusta tarjoillen lukijalle informaatiota tapahtumiin sinänsä liittymättömän äidin ystävän Sylvi Hakalan hopeahäistä. Kuvailmansa fantastisen ja kiinnostavan tapahtumaketjun erilaisten asioiden kaatumisesta Juntti-Mutterin päälle kertoja sen sijaan sivuuttaa yhdellä toteavalla lauseella, välittämättä selittää tapahtumien kulkua tai sen herättämiä tunteuksia kovinkaan tarkasti. Annettu informaatio on siis paikoin liian niukkaa, paikoin turhan yksityiskohtaista, ja tämänkaltainen inkoherenssi kertojan informaation annoste- lussa on omiaan tuottamaan tyylillistä huumoria kerrontaan. Erityisen tyypillistä yksityiskohtiin harhautuminen on nonsense-kirjallisuudelle, sillä nonsense rakastaa yksityistästapauksia ja kuriositeetteja. Näiden avulla vältetään yleistyksiä ja tätä kautta häiritään

lukijan järkeistävää tulkintaa ja toisaalta lukijan tunteellista samaistumista henkilöha-  
moihin (Tigges 1988, 56, 78).

Tämänkaltainen kertojan harhautuminen on monille muillekin tutkimuskohteideni  
sisältämille tarinoille tyypillinen. *Satukirjan* tarinassa *Ruoanvihaaja* esitellään ammattimai-  
nen ruoanvihaaja Liisa Tyränen ja kerrotaan lapsihahmojen vierailusta tämän eriskum-  
mallisen naisen luokse. Jo tarinan ensimmäisellä sivulla kertoja kuitenkin eksyy sivupo-  
luille kertaillemaan Tyräsen menneen elämän vaiheita:

Liisa oli aloittanut hommansa jo hyvin pienenä. Hänen isänsä, porari Erkki Ty-  
ränen, kertoi huomanneensa Liisan lahjakkuuden jo varhain.

– Joo, ei se mitään syönyt. Tissinki se heitti syömättömänä Mairenen olan päälle,  
Erkki muisteli Koti ja keittiö-lehden haastattelussa.

– Kenen Mairenen? Lehtinainen kysyi.

– Minun vaimon tietysti, Erkki vastasi. – Ei Mairekaan Lahden kisojen jälkeen  
mitään syönyt. Se kuoli toissa vuonna kolmekymmentäseitsemänkiloisena, Erkki  
jatko.

Mutta ei nyt enempää siitä haastattelusta. (*Satukirja*, 81–83.)

Aihe on tietenkin tässä olennaisesti koko tarinan teemaan liittyvä. Syömättömyys yhdis-  
tyy katkelmassa psyykkiseen sairauteen, kenties anoreksiaan tai masennukseen. Tekstis-  
sä mainitut Lahden kisat viittaavat Lahden MM-kisoissa vuonna 2001 paljastuneeseen  
Suomen hiihtomaajoukkueen dopingin käyttöön ja siitä syntyneeseen skandaaliin. Äiti  
Maire ei ole syönyt palaakaan Lahden kisojen aiheuttaman järkytyksen jälkeen. Kertoja  
leimaa julkisuuden huomiosta hullaantuneena syömättömyyttä hehkuttavan isän höl-  
möksi ironian keinoin ja samalla katkelmassa toteutuu nonsensille ominainen emotio-  
naalisen sitoutumisen puute. Isä ei kauhistele vaimonsa traagista poismenoa vaan mai-  
nitsee sen ohimennen ja jopa kehaisten. Viittaus Lahden kisoihin lienee tarkoitettu  
naurattamaan lähinnä aikuislukijoita. Mairenen liioiteltu reaktio pilkkaa suomalaista isän-  
maallisuutta ja sen kytköstä urheiluun sekä doping-skandaalista nousutta tekopyhää  
kohua. Samalla teksti on intertekstuaalinen kytkös Hotakaisen aikuisten tuotantoon.  
*Satukirjan* kanssa samana vuonna ilmestyneessä romaanissa *Iisakin kirkko* (2004) pää-  
henkilön vaimo saa sydänkohtauksen hiihtoliiton valmennusjohdon lausunnon aikana.  
Kirjailija ei ole malttanut olla käyttämättä mustaa huumoria edustavaa vitsiään toistami-  
seen.

Tekstin huumori syntyy tässä jälleen monen tekijän summana. Mustan huumorin ja aikuisyleisölle suunnatun Lahti-vitsin lisäksi teksti hyödyntää tabujen rikkomisesta syntyvää huumoria irvaillessaan äiti Mairen riippuville rinnoille, jotka kehon normaaleja mittasuhteita uhmaten voidaan heittää "syömättömänä olan päälle". Näiden seikkojen lisäksi tekstin osaan huumoria tuottaa sen parodisuus, johon kertojan inkoherenssi kytkeytyy. Tekstikatkelma on parodinen aluksi mukaillessaan elämäkerrallisen kerronnan konventioita, joiden mukaan on tavallista esitellä henkilön vanhemmat ja näiden ammatit. Isän kohdalta kertoja tämän taustoituksen huolellisesti suorittaakin, ilmoittaessaan lukijoilleen isän olleen porari Erkki Tyränen. Tekstin taustalle aktivoitu elämäkerran kehys jatkuu kertojan siteeratessa isä Tyräsen *Koti ja keittiö* -lehdelle antamaa haastattelua. Tämänkaltainen haastatteluihin tukeutuminen tiedonlähteenä on sekin elämäkerralle tyypillistä. Kehykseen aiheuttaa kuitenkin säröjä yllättäen tekstiin mukaan ilmestyvä lehtinaisen ääni, joka kysyy hämmästyneesti "Kenen Mairen?", mukailien tässä yleisön hämmennystä tekstiin yllättäen nousevan nimen äärellä. Tässä kohden tekstin parodinen suhde elämäkerralliseen kerrontaan tulee ilmeiseksi. Lehtinaisen kysymys alleviivaa ääneen päässeeseen isän kerronnallisen koherenssin puutetta, mutta samalla kysymyksen mukaan ottaminen koko tarinan kerrontaan osoittaa, ettei kertoja tukeudu elämäkerran konventioon tosissaan. Mikäli kertojan vilpittömän pyrkimys olisi valottaa Liisan taustoja, hän referoisi haastattelun siten, että lopputulos olisi informatiivisempi. Sen sijaan kertoja ottaa mukaan koko kerronnalle merkityksettömän haastattelutilanteen. Kerronnan inkoherentin harhautuman elämäkerran tyyliin ja Liisan äidin kuolemaa koskevaan haastatteluun ottaa esiin myös kertoja itse todetessaan: "Mutta ei nyt enempää siitä haastattelusta". Tämänkaltainen harhautuminen liian yksityiskohtaiseen tietoon voidaan lukea määrän periaatteen tietoiseksi murtamiseksi ja kerronnallinen harhailu asiaankuuluvan ja asiaankuulumattoman tiedon välillä on omiaan osoittamaan kertojan pyrkivän kommunikoimaan nimenomaan koomisessa rekisterissä.

Kerronnallista inkoherenssia kerronnassa tarjotun informaation määrässä syntyy myös erilaisista määreistä, joilla kohdeteosteni kertojat luonnehtivat aikaa, painoa, pituutta, lukumäärää ja sen kaltaisia seikkoja. Erityisen mieltyneitä kaikkien teosten kertojat ovat liioitellun yksityiskohtaisiin lukuihin – piirre joka on nonsense-tekstille varsin

tyypillinen. Lukujen voidaankin sanoa olevan nonsense-kirjallisuudessa yleinen motiivi. Nämä luvut ovat useimmiten epätavallisen suuria ja erilaiset numeraaliset määreet liioitellun täsmällisiä ja samanaikaisesti täysin sattumanvaraisia. Näin liioitellun tarkat numeraaliset määreet osallistuvat osaltaan nonsenselle keskeiseen merkityksellisyyden ja merkityksettömyyden väliseen tasapainoiluun. (Tigges 1988, 77.) Tämänkaltainen viehtymys lukuihin on erityisen keskeinen Hotakaisen lastenkirjoille ja erityisesti *Satukirjalle*, kuten seuraavat teoksesta poimitut lainaukset osoittavat:

- 1) [J]ärvi on syvimmältä kohtaa seitsemän metriä ja siinä asuu haukia, ahvenia, särkiä ja 567 muikkua (s. 95).
- 2) Päivä on 16 metriä pitkä ja 8 metriä leveä (s. 50).
- 3) Jumala oli tyytyväinen enkeleihin, joita oli yhteensä 235 (s. 47).
- 4) [H]evosen sielu painaa 13 kiloa, puolet enemmän kuin ihmisen (s. 29–30).
- 5) Henkenä ollaan puolet siitä mitä normaalisti. Jos on elänyt 140-senttisenä, niin nyt on varauduttava siihen, että henkenä on vain 70 senttiä pitkä. Ja jos on painanut 40 kiloa, niin nyt henkenä painaa enää 20 kiloa. (s. 110.)

Esimerkkilukujen huomataan olevan nonsensisiä ja kerronnallisesti inkoherentteja. Määreet mittaavat asioita, jotka eivät ole arkijärkisesti mitattavissa joko tehtävän mahdottomuuden (1.–2.) tai mitattavan asian olemuksen (3.–5.) vuoksi. Tässä kerronta tuottaa tietoisesti inkoherenssia pyrkimällä niin tarkkaan kerronnalliseen täsmällisyyteen, että yksityiskohdat menettävät merkityksensä ja muuttuvat järjettömiksi. Kuten edellä todettiin, nonsense on ylipäätään mieltynyt kuriositeetteihin ja arbitraarisuuteen, joiden avulla tekstiin tuotetaan juuri inkoherenssia<sup>22</sup> (Tigges 1988, 69–70; Stewart 1979, 87–93, 107–112).

Toisaalta nämä liioitellun tarkat luvut näyttäytyvät järjettöminä ainoastaan laskennallisen mahdottomuuden periaatteista tietoiselle aikuisyleisölle. Lapsilukijalle tämänkaltainen täsmällisyys saattaa tuottaa pikemminkin kerronnallista koherenssia, kertojan ollessa informaatiossaan täsmällinen. Lapset lukevat kirjallisuutta vähemmällä kirjallisel-

---

<sup>22</sup> Perinteisesti nonsense välttelee erityisen symboliladattuja lukuja, kuten saduissa toistuvat kolme ja seitsemän. Hotakainen kuitenkin hyödyntää *Satukirjassa* kolmen sarjoja. Kolmen sarjat voidaan kuitenkin lukea tässä parodisina, sadun konventioihin suuntautuvina. Sadunkertojana Hotakainen noudattelee tässä tiukasti sadun tapaa jäsentää maailmaa, mutta jäsenyyksen sisältö (esim. "Sokian johtajan kolmessa tyttäressä" tyttäret ovat ruma, kaunis ja parturikampaaja) on nonsensinen eikä mitenkään tiivistä maailman moninaisuutta, jonka jäsentämiseksi sitä saduissa tarjotaan.

la kompetenssilla varustettuina ja saattavat osoittaa tarinalle kysymyksiä itseään kiinnostavista seikoista välittämättä siitä, ettei kertomus tarjoa vastauksiin tarvittavaa informaatiota. Kertoja tuntuukin tämänkaltaisissa kohdissa ikään kuin ennakoivan lapsilukijoiden mahdolliset kertomuksen teeman tai kokonaismerkityksen kannalta irrelevantit kysymykset, jotka ovat monille lapselle ääneen lukeneelle aikuiselle tuttuja. Näin määrän periaatteen rikkomukset ovat kerronnallinen piirre, joka osoittaa, että kaksoispuhutteleva teos saattaa pyrkiä siirtämään lapsi- ja aikuislukijoilleen jopa täysin päinvastaisia merkityksiä. Liioitellun tarkat luvut voivat tuottaa kerronnan konventioita vasten lukeville aikuislukijoille inkoherentin vaikutelman kun taas lapsilukijoiden kohdalla kerronnan koherenssi saattaa vahvistua.

*Satukirjan* tarina "Tienimijä ja Vedenkittaaja" tematisoi kerronnan inkoherenssin etenkin määrää sekä laatua (tosi/epätosi) koskevissa kysymyksissä. Tarina kertoo miehestä, joka on ajanut rekkaa neljäkymmentäviisi vuotta ja on tänä aikana oppinut jokaisen tiehen liittyvän yksityiskohtan. Niinpä tämä Tienimijäksi kutsuttu mies on aloittanut bisneksen, jossa hän kertoo kaiken tietä kysyville.

Hän pystyi kertomaan, ketä tien varrella asuu ja millaisia eläimiä on siinä keltaisessa navetassa, joka on siinä isossa risteyksessä vähän ennen Shelliä. Hän tiesi senkin, että keltaisen navetan ainoalla kukolla oli vasemmassa siivessä keltaista maalia. Kukko oli kulkenut oikeaan aikaan pensselin ja seinän välistä. (*Satukirja*, 92.)

Tarina pohjautuu monien muiden tarinoiden tavoin kielelliseen fraasiin, joka tässä tarinassa on: *kysyä tietä* – ilmaus jota tarinassa jatkuvasti leikkisästi varioidaan. Tämän tienkysymisen ympärille kertoja kehää koko tarinan, jossa tienkysyjien saamat vastaukset ovat liioitellun yksityiskohtaisia, kuten esimerkiksi, jossa tien kysyjä saa tiedon jopa navetassa asuvan kukon siivessä olevasta maalista. Lopulta Tienimijän vastaanotolle saapuu rouva, joka esittää niin hankalia kysymyksiä, ettei edes Tienimijä osaa vastata niihin ja joutuu sepittämään vastauksensa. Käy ilmi, että rouva on miehen kollega, jota kutsutaan Vedenkittaajaksi. Hän osaa kertoa kaiken vesistöihin liittyvän tiedon, kuten sen, että Konneveden rannalla, Pohjois-Savon ja Keski-Suomen rajalla, istuvat parhailaan onkimassa maanviljelijä Sutinen, Linja-autonkuljettaja Mähönen ja hänen poikansa

Seppo. Myös Vedenkittaaja jää kiinni sepittämisestä Tienimijän kysyessä, kuka on pannut suolaa valtameriin ja paljonko suolaa on Kuolleessameressä:

Kysymys oli vaikea. [--] Lopulta Vedenkittaaja aukaisi silmänsä ja kertoi, että Jumala suolasi meret aikoinaan, koska ei halunnut, että Jeesus ja sen kaverit rampaavat jatkuvasti meressä pulikoimassa. Suolatussa vedessä lapset eivät kauaa viihtyneet. Kuolleessa meressä suolaa on 346 kiloa. (*Satukirja*, 96.)

Valheen livautettuaan Vedenkittaajan on Tienimijän tavoin tunnustettava sepittäneensä tiedon. Pari kuitenkin rakastuu, menee naimisiin ja alkaa yhdessä myydä tietoja teistä ja vesistöistä. Hinnastoonsa he lisäävät hintaluokan myös keksityille tiedoille. Tässä tarinassa mielenkiintoista on, että sen molemmat päähenkilöt muistuttavat koko teoksen kertojaa, joka itsekin on tiedoissaan toistuvasti liioitellun, jopa absurdin tarkka. Tarinan voidaankin nähdä tarkastelevan itsensä tiedostavasti koko teoksen kerrontaa ja varoitavan, että Tienimijän ja Vedenkittaajan tavoin myös *Satukirjan* kertoja saattaa silloin tällöin turvautua sepitettyihin yksityiskohtiin.

Kaikissa teoksissa määrän periaatetta rikotaan myös erityisesti aikaa ilmaiseksi kohdissa. Viikonpäivät ovat kaikissa teoksissa keskeinen motiivi ja yleisimmin käytetty aikaa ilmaiseva määre, kuten seuraavat esimerkit todistavat:

*Maanantaina* eräs punainen mies eksyi kotoaan ja harhaili puistikossa ja huhuili ja parkui ja tömisytti jalalla kovaa maata ja meni selälleen ja syytti lintuja ja ilmaa (*Lastenkirja*, 107).

*Torstaina* lapset väsyivät Ritva Kumpusen tarinoihin (*Ritva*, 141).

Humppa-Veikon sininen lapio hävisi *tiistai*amuna Hirvaskankaan Esson parkkipaikalta (*Satukirja*, 55).

Paavo ja Pekka lähtivät kotoaan heti kun se oli mahdollista. *Perjantaina* se oli. (*Satukirja*, 41, kursivoinnit M. L.)

Susan Stewartin (1979, 186–192) mukaan kaunokirjallinen nonsense on usein mieltynyt valmiisiin ja vakiintuneisiin arkipärkeä jäsentäviin systeemeihin, kuten aakkosiin, viikonpäiviin, kuukausiin ja numeroihin. Tämänkaltaiset järjestelmät tarjoavat nonsenselle suljetun kentän, jonka sisällä elementtejä voidaan pelimäisesti uudelleenjärjestää osoittaen niiden pohjimmainen arbitraarisuus. Nonsense-tekstit käyttävät näitä vakiintuneita



systemejä monin tavoin nonsensea tuottaakseen. Systemi voidaan murtaa irrottamalla sen osat systeemin muodostamasta jatkumosta, tai toistaa valmista systemiä sen lukkoon lyötyä järjestystä muuttaen. Toisaalta nonsense-tekstit saattavat rakentua ja jäsenyä näiden systemien mukaisesti pyrkimyksensä olla samaan aikaan muodollisesti koherentteja mutta sisällöltään järjettömiä.

Hotakaisen *Lastenkirjassa* viikonpäivien tarkastelu Stewartin tarkoittamassa mielessä on yleistä. Esimerkiksi tarina "Sattui ja tapahtui" jakautuu viikonpäivien mukaan eteneviin numeroituihin lohkoihin, jotka kuitenkin alkavat tavanomaisesta viikonpäivien järjestyksestä poiketen tiistaista ja päättyvät maanantaihin. Tarina nimeltä "Tiistai" puolestaan irrottaa tarkastelunsa kohteeksi yhden viikonpäivän rakentuen eräänlaiseksi oodiksi tiistaille. Enimmäkseen viikonpäivät tuottavat kuitenkin kerrontaan koomista inkoherenssia esiintyessään kerronnallisten konventioiden vastaisesti sellaisissa tekstin kohdissa, joissa olisi luontevampaa sanoa esimerkiksi "eräänä päivänä", kuten edellä esiin nostetuissa esimerkeissä. Esimerkkikatkelmissa viikonpäivän ovat mielenkiintoinen ajanmäärä, sillä ne rikkovat määrän periaatetta ollen perusteettoman tarkkoja ja muuttuen paradoksisesti samalla liian epätarkkoiksi. Viikonpäivät ovat lukijan kannalta merkityksettömiä määreitä silloin, kun lukija ei ole tietoinen siitä laajemmasta ajallisesta kehyksestä (vuosi, kuukausi, muut päivät ja niihin sijoittuvat tapahtumat), johon tiettyyn viikonpäivään sijoitetut tapahtumat ajoittuvat. *Satukirjassa* tällainen ajan määrittämisen tapa on erityisen silmiinpistävä. Suurin osa satugenren parodiaan keskittyvän *Satukirjan* tarinoista alkaa nurinkäännetyllä fraasilla "Kerran oli", mutta toisinaan kertoja rikkoo tämän kaavan tukeutumalla liioittelun tarkkoihin ja samalla täysin sattumanvaraisiin viikonpäivää ilmaiseviin ajanmääreisiin (esim. s. 99, s.75).

Edellä eritellyt esimerkit osoittavat, että määrään periaatteen rikkomukset ovat varsin suuressa roolissa Hotakaisen lastenkirjojen kerronnallisen inkoherenssin tuottajina. Teosten kertojat tarjoavat toistuvasti lukijoilleen liioittelun yksityiskohtaista tai toisinaan myös liian avoimeksi jäävää tietoa kuvatuista tapahtumista, henkilöistä ja asioista. Tämänkaltainen kerronnan inkoherenssi tuottaa huumoria erityisesti liioittelun keinoin, jolloin rikkomukset aktivoivat humoristisen tulkintarekisterin. Piilotetummat ja hienovaraisemmat horjahdukset liian yksityiskohtaiseen tai liian yleismalkaiseen kerrontaan

tuottaisivat lukijassa luultavasti vain ärsyyntyneisyyttä, mutta räikeät rikkomukset esimerkiksi lukumäärää koskevassa tiedottamisessa tai kerronnan aiheesta eksymisessä pikkuseikkoihin tekevät selväksi, että kertoja hupaillee tietoisesti. Toisaalta kuten edellä osoitin, jotkin aikuisyleisölle humoristista inkoherenssia tuottavat kerronnan piirteet saattavat samanaikaisesti pyrkiä suurempaan koherenssiin lapsiyleisölle suunnatussa puhuttelussa. Näin määrän periaatetta koskevat rikkomukset eivät välttämättä ole tarkoitettu molempien tarkoitettujen yleisöjen huomattavaksi.

### Laadun periaatteen rikkomukset

Gricen keskustelusaäntöjen laatua koskeva periaate velvoittaa puhujaa noudattamaan periaatetta: älä sano mitään mitä et pidä totena sekä älä sano mitään mistä sinulla ei ole riittäviä perusteita. Tätä sääntöä rikkoviksi koomisiksi esimerkeiksi Eco (1985, 324) nostaa seuraavat: "Hyvä Jumala, Rukoilen sinua, anna minulle todistus siitä että Sinua ei ole olemassa" ja "Pidän Maritainin ajattelua ärsyttävänä ja mahdottomana hyväksyä. Sen parempi että en ole ikinä lukenut yhtään hänen kirjoistaan" (mt.). Tarkastellessa Hotakaisen lastenkirjoja vasten laadun periaatetta, on syytä korostaa, että kaunokirjallisuuden ladatut toteen ja epätoteen liittyvät vaatimukset ovat varsin erilaiset kuin ne, joita Grice tai Eco keskusteluja tarkastellessaan käsittelevät. Tosi ja epätosi ovat kaunokirjallisessa kontekstissaan vaikeita käsitteitä. Onko teos esimerkiksi epätosi, jos sen kuvaama todellisuus ei muistuta tekstin ulkoista todellisuutta? Erityisen ongelmallisilta viestin totuudenmukaisuuteen tai valheellisuuteen liittyvät kysymykset vaikuttavat nonsense-kirjallisuuden kohdalla, joka pyrkii nimenomaan arkijärjen vastaisuuteen (Stewart, 1979). Lähestynkin seuraavaksi laadun periaatteen kerronnassa toteutuvia rikkomuksia tarkentaen kertojan diskurssin ja kerrotun maailman sisäisiin ristiriitaisuuksiin, puuttumatta niinkään kerrotun todenkaltaisuuteen suhteessa teoksen ulkopuoliseen todellisuuteen.

Yksi nonsense-kirjallisuudelle tyypillisimpiä ja näkyvimpiä laadun periaatteen rikkomista edustava kerronnallinen strategia on käyttää itsensä kieltävää diskurssia<sup>23</sup>, jossa ensin väitetään jotakin ja sitten kumotaan se. *Lastenkirjasta* löytyy useita itsensä kieltäviä diskursseja – muissa kohdeteoksissani niitä ei esiinny. Yksi löytyy tarinasta nimeltä ”Tollohkon kertomus”, jossa kertoja päästää ääneen tarinan sisäiskertojana toimivan Juntti-Mutterin. Tämä kertoo islantilaisesta ystävästään Tollohokosta. Juntti-Mutterin kertomus päättyy seuraavasti:

Tarina ei kerro, miten miehen kävi joten minun on se kerrottava: hän kuoli, mutta laittoi sitä ennen joka paikkaan kyltin: JÄTÄ KYLTEILTÄ KYSYMÄTTÄ, TOLLO ON KAIKKIALLA.

Tai ei vaineskaan, ei se kuollut, vähän väliä se elää kituuttaa jossain Islannissa ja lähettelee kylttejä[.] (*Lastenkirja*, 19–20.)

Ensimmäisen omaan kerrontaansa kohdistuvan kieltämisen kertova Juntti-Mutteri tekee heti katkelman alussa turvautuessaan fraasiin ”Tarina ei kerro”. Kertoja kiistää saman tien väittämänsä (sen totutussa merkityksessä), jatkamalla ”joten minun on se kerrottava”. Samalla Juntti-Mutteri tulee tässä outouttaneeksi kieleen kotiutuneen fraasin ”tarina ei kerro” lukemalla sen konkretisoiden kertovan tarinan elollistaen. Toinen ja selkeämpi kielto tulee aivan katkelman lopussa, kun kertoja äkisti kumoaa aiemmin kertomansa puhekielisellä ilmaisulla ”ei vaineskaan”.

Susan Stewartin (1979, 72–73) mukaan diskurssin itsensä kieltäminen liittyy nonsensin leikki- tai peliluonteeseen. Itsensä kieltävän diskurssin kertojan ei tarvitse seistä sanojensa takana, vaan hän voi käyttäytyä eräänlaisensa trickster-hahmona, muuttaen pelin sääntöjä ennakoimatta ja välittämättä täyttää lukijassa herätettyjä odotuksia. Stewartin mukaan siis nonsense-tekstin kertoja kiistää itsensä kieltävään diskurssiin turvautuessaan oman roolinsa koherenttiin kerrontaan sitoutuvana kertojana. (Mt.) Samaan itsensäkieltävyyden luokkaan voidaan lukea Hotakaisen lastenkirjoissa esiintyvät para-

---

<sup>23</sup> Tällainen ilmiö ei ole tietenkään ainoastaan nonsense-tekstien ominaisuus vaan voi esiintyä muussakin kaunokirjallisuudessa. Esimerkiksi Brian Richardson (2001) on puhunut *denarraatiosta* eli tapauksesta, jossa kertoja kumoaa omat väitteensä samoin kuin kerronnallisessa strategiassa, jota tässä kutsun itsensä kieltäväksi diskurssiksi.

doksit, joita on runsaasti etenkin *Lastenkirjassa*, kuten seuraavassa Humppa-Veikosta kertovassa esimerkissä:

Hän oli matala, kaitakasvoinen poika, joka käytti housuja ja niin pitkää paitaa, ettei vetoketju näkynyt. Hänestä oli hyvä pitää vetoketju piilossa. Muuta hän ei piilossa pitänytäkään, vaan paljasti kaikille kaiken. Jos häneltä kysyi: Missä sinun salapaikkasi on, hän vastasi heti: Piilossa. (*Lastenkirja*, 31.)

Kertoja tulee tekstikatkelman lopussa kiistäneensä juuri esittämänsä tiedon siitä, että Humppa-Veikko paljastaa kaikille kaiken. Vastaamalla itselleen esitettyyn kysymykseen salapaikan sijainnista sanalla "[p]iilossa", Humppa-Veikko ei paljasta kaikille kaikkea vaan pikemminkin kätkee tietonsa. Samanaikaisesti kuitenkin hän vastaa heti ja avoimesti itselleen esitettyyn kysymykseen. Kertojan väite on siis samanaikaisesti tosi ja epätosi. Tämän ristiriitaisuuden mahdollistavat kielellisestä kommunikaatiosta löytyvät "porsaanreiät", joihin nonsense-kirjallisuus ja myös omat tutkimuskohteeni ovat erityisen mieltyneitä. Tämänkaltaista huumorin strategiaa kuvaa myös Henri Bergson (2006, 87) eritellessään sanaleikkeihin liittyvää huumoria: "Kieli ikään kuin unohtaa tarkoituksensa hetkeksi, ja on tarkentavinaan maailmaa itsensä mukaiseksi sen sijaan, että itse muotoutuisi maailmanmukaiseksi". Tällaisessa kielen logiikalla leikittelevässä hämäryydessä on siis kyse kielen hetkellisestä *epähuomiosta*. (Mt.) Käyttäessään tällaista inkoherenttia kieltä tekstiesimerkin kertoja kieltäytyy noudattamasta koherentin kerronnan vaatimuksia laadun periaatteen noudattamisesta ja keskittyy sen sijaan korostamaan tekstinsä leikkisyyttä ja pelinomaisuutta.

Laadun periaatetta tuntuvat murtavan myös kohdeteosteni maailmaa ja tilaa koskeva alituinen muuttuminen ja horjuvuus. Esimerkiksi rakennukset eivät teosten rakentamisessa maailmoissa ole pysyviä ja kiinteitä, vaan kaikille teoksille keskeinen lapsihahmo Juntti-Mutteri harrastaa erilaisten rakennusten siirtelyä sattumanvaraisesti paikasta toiseen. Teosten kertojat eivät sitoudu rakentamaan eheää sisäistä logiikkaa noudattavaa kerrottua maailmaa, vaan koko maailma ja siihen liittyvät säännöt saattavat yhtäkkiä kiepahtaa nurinpäin tai koko maailma muuttua, kuten käy seuraavassa *Lastenkirjan* tarinassa:

Lauantaina Humppa-Veikko ei ollut naapurin poika. Herättyään hän huomasi, ettei ollut missään: hän ei nähnyt missään mitään. Avaraa: aavaa, mitä-töntä oli minne hän katsoikin. Ei talon taloa, R-kioskia, ei edes B-rappua.

Kun Humppa-Veikko oikein siristi silmiään ja tähysti, hän näki kaukana pienen polun. Hän lähti kävelemään. Polku oli hyvin tampattu, vaikka se ei ollut minkään päällä. Käveltyään kolme tuntia Humppa-Veikko kuuli aivan läheltä tuttuja ääniä: "Tänne se pallo!" "Ota oma pallosi!"

Humppa-Veikko hiipi hiljaa, hänen sydämensä muuttui moukariksi, joka takoi kylkiluita, vain vaivoin hän kykeni pitämään valtamerenä ulospyrkivän itkun sisällään. Lopulta hän tupsahti pihaan, siellä olivat kaikki! "Ai sinäkin löysit, päätettiin siirtää maailma tänne", sanoi Matala Lätäkkö ja paukutti Humppa-Veikon selkää siniseksi. (*Lastenkirja*, 66–67.)

Kertomus on mielenkiintoinen kuvaus, jossa lapsen hylätyksi tulemisen pelkoa kuvataan liioitellen ja humoristisesti pelottavista tunteista etäännyttäen. Kertomuksen alun tilanne on lähes mahdoton kuvitella, kertojan pyrkiessä kuvaamaan Humppa-Veikon näkemää "ei mitään". Laadun periaatteen rikkomusten kannalta huomiota kiinnittää kuitenkin erityisesti kertojan kuvaaman maailman epästabilius. Kerrottu maailma on siirrettävissä noin vain toiseen paikkaan henkilöhahmojen päähänpistojen seurauksena. Samankaltaisia maailman täydellisiä muuttamisia tai nurinkääntöjä tapahtuu myös *Satu-kirjassa*, mutta näitä käsiteltiin tarkemmin luvussa 3 nonsensisten nurinkääntöjen yhteydessä.

Tutkimuskohteideni kerrotun maailman epävakaus ei kuitenkaan välttämättä tuota kerronnallista inkoherenssia. Vaikka lukijan on näiden muutosten johdosta pysyttävä valppaana ja tiedostettava, että kaikki kerrottu saattaa yhtäkkiä kääntyä nurin tai muuttua tyystin, edellä esiin nostetun esimerkin tapaisissa maailman muuttumisissa kertoja kuitenkin artikuloi muutoksen lukijoilleen selkeästi. Tällöin epävakaus on vain yksi kertojan luoman fiktiivisen todellisuuden piirre – ei lukijan suoranaista sumuttamista eli tahallisesti kertojan diskurssiin kätkeytyä inkoherenssia. Tilanne on erilainen sen kaltaisessa epävakaudessa, jonka kohdalla kertoja ei alleviivaa joidenkin kerrontansa lähtöole-  
tusten muuttuneen. Tällaista kerronnallista inkoherenssia osoittavat esimerkiksi joidenkin henkilöhahmojen identiteetin vaihtuvuus ja horjuvuus, joiden voidaan nähdä rikko-  
van laadun periaatetta vastaan.

Henkilöhahmoon liitettyjä ominaisuuksia voidaan ajatella merkin ja merkitsijän välisenä suhteena, jossa henkilöhahmo edustaa merkkiä ja kaikki siihen liitetty informaatio merkitsijää. Alain Fokkeman (1991, 74–76) mukaan henkilöhahmo rakentuu denotatiivisten ja konnotatiivisten koodien varaan. Ensinnä mainituista ilmeisistä koodeista merkittävimpiä ovat nimi tai persoonapronomini, joiden avulla hahmoon viitataan. Jälkimmäiset puolestaan pohjautuvat erilaisille kulttuurisille ja kirjallisille konventioille (biologinen, psykologinen, sosiaalinen ja metonyyminen sekä metaforinen koodi) ja näitä konnotatiivisia koodeja kerrostaen henkilöhahmojen rakennettu minus syvenee (mt.; vrt. E.M. Fosterin, 1927, klassinen jaottelu litteisiin ja pyöreisiin henkilöhahmoihin). Henkilöhahmoa koossa pitävät *pysyvät* ominaisuudet ovat keskeinen perusta sille, että henkilöhahmo pystytään tunnistamaan. Näitä pysyviä ominaisuuksia hyväkseen käyttäen lukija tunnistaa tietyn denotatiivisen koodin, useimmiten nimen, kantavan mukanaan joitakin aikaisemmin siihen liitettyjä piirteitä. Tällainen pysyvyys takaa henkilön nimeen liitettyjen piirteiden aktivoitumisen lukijan mielessä ilman, että niitä esitellään aina uudelleen henkilöhahmon ilmaantuessa tarinaan. Henkilöhahmon pysyvyys on siis eräänlainen kertojan ja tämän yleisön välinen sopimus, joka tuottaa kerronnallista koherenssia. Tämän sopimuksen rikkominen voidaan nähdä laadun periaatteen rikkomuksena.

Vaikka henkilöhahmoihin keskitytäänkin tarkemmin vasta luvussa 5, on jo tässä syytä todeta, etteivät Hotakaisen lastenkirjojen kertojat eivät aina pidä kiinni tästä henkilöhahmon pysyvyyteen liittyvästä säännöstä, mikä on omiaan tuottamaan tekstiin inkoherentin kerronnan kautta syntyvää huumoria. Esimerkiksi sopii kaikille teoksille keskeinen lapsihahmo Juntti-Mutteri, jonka kehollinen olemus on kuvituksessa alati muuttuva. Juntti-Mutterin hahmon horjuvuus on tavallaan perusteltua, sillä hahmon olemukseen kuuluu paradoksisuus. Erityisesti tätä olemuksellista paradoksisuutta korostetaan Pärnin Juntti-Mutteria kuvaavissa kuvissa (*Lastenkirja* 18, *Ritva* 8 ja *Satukirja* 102), joissa pojan kolmiomainen ruumis muodostaa ympäröiviä tilasuhteita ja kuvan katsojan järkeistävä havaintoa häiritsevän visuaalisen paradoksin. *Satukirjan* kuvassa sivulla 82, Juntti-Mutteri onkin yllättäen kuvattu aivan tavallisena lapsena, eikä hänen kehossaan ole jälkeäkään kolmiomaisuudesta tai poikaan pultatuista metalliosista.

Henkilöhahmojen tarkastelussa ja niiden tekstuaalisen ontologian hahmottamisessa on kirjallisuudentutkimuksessa käytetty karkeasti jaotellen kahdenlaisia lähestymistapoja. Henkilöhahmoja on ensinnäkin luettu mimeettisesti, oikean elämän tai maailman heijastuksina tai representaatioina. Tämänkaltaisen luennan yhteydessä henkilöhahmoja voidaan tarkastella jossain määrin myös tekstikontekstistaan irrallisina, oikeaa persoona muistuttavina kokonaisuuksina. Toinen henkilöhahmojen tarkastelun tapa on semioottinen tarkastelu, jossa henkilöhahmojen luonne tekstuaalisina konstruktioina korostuu. (Nikolajeva 2002 b., 8; Rimmon-Kenan 1991, 40–43.) Vaikka ensin mainittu jossain määrin naiivi mimeettinen ja henkilöhahmojen psykologisoiva luenta ei ole nykytutkimukselle relevantti, voidaan sen kuitenkin katsoa olevan lukemiselle keskeinen henkilöhahmon ymmärtämisen tapa (vrt. Rimmon-Kenan 1991, 45). Maria Nikolajevan (2002) mukaan henkilöhahmojen mimeettinen luenta on erityisen tyypillinen juuri lapsilukijoille. Jos kertoja ei kuitenkaan pidä kiinni henkilöhahmon pysyvyyteen liittyvistä periaatteista, lukijan on vaikea tulkita hahmoa mimeettisesti, koska ristiriitaisesti kuvattun henkilöhahmon kohdalla sen semioottinen luonne korostuu. Tässä kohden henkilöhahmon laadun periaatetta uhmaava muuttuvuus uhkaa siis myös erityisesti lapsilukijan lukuprosessin koherenssia. Tämäntyyppiset hajanaiset henkilöhahmot ovat erityisen tyypillisiä postmodernistiselle kirjallisuudelle, jossa henkilöhahmolta usein puuttuu henkilöhahmoa kokoava pysyvä minuuus, minuuden ydin. Tällaisten henkilöhahmojen kohdalla voidaan puhua desentralisoituneista henkilöhahmoista.

Yksi mielenkiintoisin inkoherentin kerronnan ja sen aiheuttaman desentralisoitumisen leimaama henkilöhahmo on *Satukirjassa* ja *Hukassa on hyvä paikka* -näytelmissä silloin tällöin esiintyvä sivuhenkilö Aatos Niemikorpi, jota sivuttiin jo luvussa 3. Niemikorven ensimmäinen rooli käy ilmi seuraavista katkelmista:

Tiistaina Aatos Niemikorvelta kävi käsky että kaikkien lasten tulisi heitellä määnneulasia isien mahoille (*Satukirja*, 24).

Tiistaina kävi Aatos Niemikorvelta käsky, että koko maailma oli järjestettävä uudelleen (*Satukirja*, 75).

Kun koko maailma oli järjestetty uudelleen, lautaselle jäi vielä jäähtynyttä puuroa, siitä Aatos Niemikorpi teki Helenan. Yleensä vanha puuro pannaan sämpylätaikinaan, mutta ei niinä päivinä. (*Hukassa on hyvä paikka*, 69.)

Näissä tekstikohdissa Niemikorpi esiintyy jonkinlaisena jumala- tai luojahahmona, jonka yhteydessä käytetään parodioiden raamatullisia fraaseja. Niemikorven salaperäinen hahmo edustaa kuitenkin myös varsin erilaisia arvoja. *Satukirjan* tarinassa "Juntti-Mutterin ylistys" Isä etsii kadonnutta Juntti-Mutteria kehuakseen poikaansa. Etsinnöistä nääntynyt Isä istahtaa puistonpenkille, jolle istuu myös Aatos Niemikorpi, joka kertojan sanoin "tuoksui vaikka mille" (*Satukirja*, 100). Niemikorpi tietää Juntin sijainnin, mutta vaatii Isää pulittamaan kaksi euroa tiedosta, jotka isä maksaakin:

- Menetkö noilla rahoilla Mellunmäkeen isoäitiä kattomaan? Isä kysyi.
- Niin ajattelin, Aatos vastasi.
- Viime viikolla se asui Viikissä, Isä sanoi.
- Se muutti, Aatos sanoi.
- Valehtelet, Isä sanoi. (*Satukirja*, 101.)

Tässä kohden kertoja vitsailee aikuislukijoilleen, joille Aatoksen yhteiskunnallinen asema käy kertojan hienovaraisista vihjeistä selväksi. "Vaikka mille tuoksuva" Niemikorpi on jonkinlainen rahaa kerjäävä laitapuolen kulkija, joka rahaa saadakseen käyttää vanhaa kepulikonstia valehdellen tarvitsevansa bussirahaa mitä viattomimpiin sukulaisvierailuihin. Näytelmässä Niemikorven sosiaalinen status ilmaistaan suoremmin. Seuraavassa kohtauksessa Ritva on löytänyt kadottamansa laulun ja kertoo sen löytymisestä lapsille seuraavasti:

RITVA: [--] [M]enin ääntä kohden ja arvaa mitä? Pusikossa makasi valtava ukko, Puli-Ukkojen Kuningas ja Kaikkien Janoisten Sankari, Aatos Niemikorpi, tunnette miehen?

VILUTTITANSSIJA: En.

HUMPPAVEIKKO: En.

RITVA: No, joka tapauksessa. Tämä Aatos Niemikorpi hoilaa siellä pusikossa pussien ja purnukoitten seassa minun laulua, ja aivan täsmälleen oikealla sävelellä kuin Hovin Seppo! Hieno mies.

HUMPPA-VEIKKO: Hoviko?



RITVA: Ei kun tämä Niemikorpi. Minä hänelle jotta mistäs sinä ukko olet minun laulun rinnuksillesi valuttanut, niin hän siihen, että onkos nämä naistentanssit. Minä nostin Aatoksen mäntyä vasten pystyyn ja kerroin tosiasioita. Aatos siitä piristyi ja pyysi ruskeaa mehua. [--] Kuningas kun oli, hän vaati että polvistuisin hänen eteensä ja anoisin laulua juhlallisesti. (*Hukassa on hyvä paikka*, 48–49)

Molemmissa Niemikorven puli-ukko roolia ilmi tuovissa dialogeissa hyödynnetään inkoherenssia ja keskustelusaäntöjen rikkomista huumorin synnyttämiseksi. Ensimmäisessä katkelmassa Niemikorpi jää kiinni isoäitinsä asuinpaikkaa koskevasta valheesta, jolloin laadun periaate tulee keskustelussa rikotuksi. Jälkimmäisessä katkelmassa puolestaan rikotaan ensin tavan periaatetta Ritvan sekoittaessa lauseiden väliset viittaussuhteet ("Hovin Seppo! Hieno mies.") ja myöhemmin päihtyneen Aatoksen rikkoessa relaatioperiaatetta esittäessään absurdin kysymyksen: "onkos nämä naistentanssit". Ennen kaikkea huomio kiinnittyy kuitenkin kertojan inkoherenssiin tämän käyttäessä saman denotatiivisen koodin eli nimen luonnehtimaa henkilöahmoa useaan eri tarkoitukseen: sekä jonkinlaisena jumalana että puliukkona. Näiden roolien vastakkaisuus on omiaan tuottamaan tekstiin huumoria, kun sama henkilöahmo esitetään samanaikaisesti yhteiskunnan tai maailman alimmalle ja ylimmälle portaalle sijoittuvana.

Niemikorven puliukko-rooli ei kuitenkaan välttämättä ole tarkoitettu avautumaan kaikille lukijoille samalla tavalla. Isän ja Niemikorven välisessä vuoropuhelussa vihjeet Niemikorven statuksesta ovat viitteenomaisia, ja Ritvan puheessa Niemikorpi esitetään varsin positiivisessa valossa, suorastaan kuninkaana. Ritvan lapsiyleisölleen silottelema ilmaus "ruskea mehu" kätkee henkilöahmon juoppouden ja Ritvan kerronnassa korostuu lähinnä hahmon ihailtavuus ja kuninkuus. Ritvan mukaan Niemikorpi on myös "Kaikkien Janoisten Sankari", ilmaus joka viittaa vitsikkäästi Grandi-mehumainoksista tuttuun jo itsessään parodiseen hahmoon Kari Grandiin, jota 1970-luvulta saakka ovat luonnehtineet sanat "kaikkien janoisten sankari". Näytelmässä mehunjanoisten sankaruutta kuvaava mainoshokema päättyy koomisesti korostamaan Aatos Niemikorven juoppoutta. Tekstin kertoja tarkoittaa Ritvan suuhun sijoitetut ylistävät luonnehdinnat ironisiksi. "valtava ukko, puli-ukkojen kuningas" viitanee siihen, että Niemikorpi on kaikista puli-ukoista juopoin ja näin mahdollisimman kaukana siitä jumalisesta asemasta, jossa hänet toisinaan esitetään. Teksti tarjoaa lapsiyleisölleen kuitenkin mahdollisuu-

den lukea myös ironisen tason ohittaen, jolloin Niemikorven rooli kuninkaana ja ihailtuna sankarina madaltaa inkoherenssia tuottavaa ristiriitaa Niemikorven eri roolien välillä. Tämänkaltaisain keinoin laadun periaatteen rikkomukset kertojan diskurssissa voivat johtaa myös tekstin yleisötasojen monistumiseen.

### Relaatioperiaatteen rikkomukset

Gricen relaatioperiaatteen mukaan koherentin puhujan tulee aina puhua relevantisti, aiheessaan pysyen ja syy-seuraussuhteita noudattaen. Koomiseksi säännöstä poikkeamaksi Eco (1985, 324) nostaa seuraavan vuoropuhelun: "Osaatko ajaa moottori-venettä?" "Totta ihmeessä, vielä kysyttekin! Suoritin asepalvelukseni Cuneossa!" (Cuneo sijaitsee vuoristossa). (Mt.) Econ esimerkki edustaa absurdia tai nonsensea ja on näin hänen esimerkeistään lähimpänä Hotakaisen lastenkirjojen kerronnallisia periaatteita. Kertovan kaunokirjallisuuden kohdalla relaatioperiaate koskee erityisesti kerronnan kausaalisuutta, sillä fiktiiviselle kertomukselle on tyypillistä jäsenyä tietyn loogisen ja kausaalisen rakenteen varassa ajassa eteneväksi tapahtumien ketjuksi (juoni) (Rimmon-Kenan 1983). Nonsense-kirjallisuudessa tekstiä johdattelee kuitenkin usein eteenpäin ennen kaikkea verbaalinen assosiaatio kuten erilaiset sanaleikit eivätkä niinkään toisiaan loogisesti seuraavat syyseuraussuhteet (Antonelli 2009, 13). Erityisesti *Lastenkirjassa* kertoja saattaa tukeutua tiettyyn fraasiin tai metaforiseen ilmaukseen siten, että sen ympärille kehkeytyy kokonainen kertomus, jonka teemaa ja tapahtumien keskinäistä järjestystä määrittää tuon yhden ilmauksen kirjaimellisen ja vertauskuvallisen välillä tasapainoileva tulkinta. Esimerkiksi *Lastenkirjan* tarina "Ja vain yksi möhkäle", toteuttaa tämänkaltaista jäsenystä tukeutuen sanontaan "suru puserossa" selvittäen, minkälaisia suruja yhden perheen jäsenillä on ja miten käy kun ne otetaan pois puserosta ja niitä kuljetetaan perässä vedettävissä kottikärryissä.

Tämänkaltaisissa kertomuksissa metaforinen ilmaus on kuitenkin yleensä mahdollista lukea koko kerronnan ajan metaforisena, vaikka kertoja tahallaan venyttääkin metaforisen ilmauksen rajoja (esimerkiksi puserossa olevan surun laittaminen kottikärryyn) ja houkuttelee lukemaan myös konkreettisesti. Mahdollinen metaforinen lukutapa tuot-

taa tekstiin relaatioon perustuvaa koherenssia. Räikeämmin relaatioperiaatetta rikkovatkin sellaiset tarinat, jotka jäsentyvät tietynlaisen lähes täysin säännöttömän assosiaation varaan. Tämänkaltaista kerrontaa edustaa *Lastenkirjan* tarina nimeltä ”Tullaan surulliseksi ja iloisiksi”, joka alkaa seuraavasti:

Kaksipäinen vasikka näki maassa vihreän porkkanan, jonka päässä roikkui musta tupsu. Vasikka tuli iloiseksi: aha, täällä ei kaikki toimikaan. Porkkana meni maahan. Siellä oli ennestään lanttuja, maksalaatikkoa, itusalamia ja juustoa, tuusan nuuskana. Porkkana tuli iloiseksi: on menty palasiksi ennenkin. (*Lastenkirja*, 95.)

Kertojan esittämät yksityiskohtat tuntuvat tässä tarinassa täysin satunnaisilta. Heti ensimmäisessä lauseessa esitetty yksityiskohtien kirjo tuntuu täysin merkityksettömältä, sillä tarinassa vasikan kaksi päätä, porkkanan vihreys tai siinä roikkuva tupsu eivät saa minkäänlaista selitystä. Samoin vasikan vatsalaukun sisältöä selostava lista jää jokseenkin irralliseksi. Tässä kyse ei ole määrän periaatteen rikkomuksista liian yksityiskohtaisen tiedon tarjoilemisen suhteen, vaan merkityksettömien yksityiskohtien kirjo osoittaa pikemminkin tarinan kausaalisen jäsentymisen heikkoutta.

Kertoja jatkaa tarinaansa hypähtämällä seuraavassa kappaleessa vasikasta ja porkkanasta äkisti Keijo Ilmaseen, joka tapaa kadulla Liisa Virtasen ja ilahtuu kun saa tutustua johonkuhun uuteen. Seuraavassa kappaleessa kertoja loikkaakin jo käsittelemään Petri Kurkea:

Petri Kurki ei kestänyt enää, vaan laskeutui maahan ja muuttui tavalliseksi lapseksi. Hän istui aamusta iltaan R-kioskin portailla ja tuhlassi kaikki lintuna hankkimansa säästöt Jompi-Kumpi -pötköihin. Paikalle käveli Tarja Laaksonen, joka sanoi surullisesti: ”Ai sinäkään et voi vastustaa.” (*Lastenkirja*, 95.)

Tässä katkelmassa kertoja sekoittaa kerrontaansa turvautuen sekä määrän että relaatioperiaatteen rikkomuksiin, käyttäessään sellaisia ilmauksia kuin ”ei kestänyt enää” ja ”sinäkään et voi vastustaa” vailla tarkkaa kontekstualisointia. Lukija ei voi vedenpitävästi päätellä, mitä Petri Kurki ei enää kestänyt päätyessään muuttumaan tavalliseksi lapseksi, eikä liioin mihin Tarja viittaa sanoessaan ”sinäkään et voi vastustaa” (kursi-

vointi M.L.) ja mistä Tarjan surumielisyys näin ollen johtuu.<sup>24</sup> Seuraavassa kappaleessa kertoja kertookin jo Isästä, joka ei tullut kesällä kotiin vaan vasta syksyllä – seikka joka tekee Äidin iloiseksi. Loppukappale päättyy kertomaan Matalasta Lätäköstä, joka ”menee umpeen” ja ahdistuu. Kertoja liikkuu kappaleittain hahmoista ja tilanteista seuraaviin ja myös tässä kerronnan fokuksen jatkuvassa siirtyilyssä toteutuu kerronnallista inkoherenssia tuottava heikko kausaalisuus. Loppukappale vetää kerronnan lankoja löyhästi yhteen, kun kaikki tarinassa esiintyneet hahmot porkkanasta alkaen nousevat esiin Matalan Lätäkön jalkojen alta ja virkkavat: ”Tulimme iloisiksi kun sinä uskalsit olla niin tukevasti ummessa ja ponkaisimme pintaan tervehtimään” (*Lastenkirja*, 96). Tämä kokoava loppukin jää kausaalisilta suhteiltaan heikoksi, sillä jää hämäräksi, mitä hahmot oikeastaan olivat tehneet Matalan Lätäkön alla tai pikemminkin tämän eriskummallisen kehon muodostamassa lätäkössä, miten henkilöhahmojen on mahdollista olla toisen henkilöhahmon sisällä ja miksi nämä hahmot ilahtuivat Matalan Lätäkön ummessaolosta.

*Lastenkirjan* eriskummalliseen tarinaan kausaliteettia tuottaa kuitenkin yksi seikka: otsikko: ”Tullaan surullisiksi ja iloisiksi” sekä sen alle asettuvat erilaiset iloiseksi ja surulliseksi tulemiset, jotka toistuvat systemaattisesti jokaisessa kappaleessa. Tässä mielessä tekstin rakenne on heikosta sisäisestä kausaliteetistaan huolimatta varsin kaavamainen – jopa mekaaninen. Tarinan keskeisin jäsenysperiaate onkin lista, jonka varaan varsin monet *Lastenkirjan* tarinoista rakentuvat. Stewartin (1979, 157–159) mukaan lista on varsin tyyppillinen nonsensisen tekstin rakenneperiaate tarjotessaan muodon tasolla liioitellun säännönmukaisen kehyksen, jonka sisällöllinen järjettömyys korostuu tätä näennäisen järkevää ja tiukkaan säänneltyä muotoa vasten. Listan alle saattaa nonsense-tekstissä olla kerättynä varsin erilaisia ja toisiinsa millään tavoin kuulumattomia elementtejä, joiden ainoa mahdollinen kohtaamispaikka on muoto itsessään: lista. Tällaisessa tapauksessa on kyse nonsensin strategiasta, jota Stewart kutsuu simultaanisuudeksi. (Mt.) *Lastenkirjan* neljästäkymmenestäkuudesta tarinasta kahdeksantoista rakentuu listamaisen rakenteen varaan. Useimmiten listamaisten tarinoiden sisältö on vieläpä

---

<sup>24</sup> Toisaalta vastustamattomuus asettuu parodiseen ja/tai kriittiseen valoon suhtetettaessa mainospuheesta tuttuun kuluneeseen ilmaukseen tuotteista vastustamattomina. Tässä kertomus hypähtäkin yllättävästi hetkeksi käsittelemään ostamisen, rahan, kuluttamisen ja kuluttamisen lainalaisuuksien teemoja.

huolellisesti numeroitu ja sitä kautta näennäisen täsmällisesti järjestetty. Kuitenkin sisällöllisesti näiden listamaisten tarinoiden listaamien elementtien välinen kausaalisuus on usein varsin heikko, vaikka listat rakentuvat kertovan tekstin muotoon, jolle voimakas kausaalisuus on tavallisesti tyypillistä. Tämä yhteismitattomuus muodon ja sisällön välillä tuottaa kerrontaan komiikkaa, kun kertoja tuntuu assosioivan täysin sattumanvaraisesti mutta kuitenkin tärkeilevän huolellisesti otsikoiden ja listaten. Tässä komiikka syntyy yhdistyvien asioiden keskinäisestä inkongruenssista, jonka tekstin pelimäisyys ohjaa tulkitsemaan nimenomaan humoristisessa rekisterissä (vrt. Morreal 2009, 52–54).

Kohdeteoksissani kuvallinenkaan kerronta ei aina noudata koherentin kerronnan periaatteita. Puhuttaessa kuvallisesta kerronnasta on kuitenkin syytä suhtautua kuvan kertovuuteen tietyin varauksin. Kuten Kai Mikkonen teoksessaan *Kuva ja sana* (2005, 184–187) huomauttaa, yksittäiseltä kuvalta puuttuvat tapahtumat, niiden ajallinen ja kausaalinen yhteys, kertova ääni, deiktiset määreet ja muut kertomukselle tyypilliset piirteet, eikä kuvalla voidaan näin ollen ajatella olevan kertojaa samalla tavoin kuin tekstillä. (Mt.) Sekä kuvaa että tekstiä sisältävässä teoksessa kuvan kertovuutta onkin yksikertaisinta tarkastella osana tekstin kertovuutta, ja näin ajatella kerronnan kulkevan eteenpäin sekä kuvan että sanan avulla. Mitä kuvakirjan kuvallisen kerronnan inkoherenssi voisi käytännössä tarkoittaa? Gricen keskustelusääntöjen soveltaminen kuvaan tuntuu kaukaa haetulta, sillä kuvaa koskevat sisäistettyihin konventioihin perustuvat lukijan odotukset ovat varsin erilaisia, kuin tekstiä koskevat. Kuvakirjan kohdalla koherentin kerronnan vaatimukset on selkeintä sijoittaa kuvan ja sanan odotettuun yhdenmukaisuuteen ja tätä periaatetta kohdeteosteni kuva ja sana rikkovat räikeästi ollen usein keskenään ristiriitaisia ilman, että kumpikaan olisi toiselle alisteinen. Tämänkaltaisiin kuvan ja sanan välisiin suhteisiin ja niiden vastakkaisuudesta kumpuavaan huumoriin paneudutaan tarkemmin kuvitusta käsittelevässä luvussa 6.3.

### Tavan periaatteen rikkomukset

Gricen tavan periaate kohdistuu siihen, miten asiat sanotaan tai kerrotaan. Tavan periaatteen säännön mukaisesti puhujan tulee välttää monisanaisuutta, hämäreitä ilmauksia ja

pitää asiat järjestyksessä. Tavallaan tämä periaate liittyy myös kaikkiin edellä käsiteltyihin, sillä lopultakin se, *mitä* sanotaan ja se, *miten* sanotaan, on vaikea, ellei jopa mahdoton, erottaa toisistaan. Esimerkiksi määrän periaatteen rikkomuksia käsittelevässä aluvussa analysoin kertojan tapaa käyttää suorastaan maneerin tavoin viikonpäiviä ajanmääreinä. Myös tavan periaatteen rikkomuksia tarkastellessa on mahdollista tarkastella tutkimuskohteideni kerronnassa käytettyjä ajanmääreitä. Tässä voidaan huomata, etteivät Gricen säännöt ole puhtaasti toisistaan erotettavissa olevia kategorioita, vaan niiden välille hahmottuu väistämättä tiettyä päällekkäisyyttä. Tutkimuskohteissani kertojien käyttämät aikaan liittyvät määreet ovat toisinaan hyvin epätasällisiä kuten seuraavissa *Lastenkirjasta* poimituissa esimerkeissä:

- 1) Meni koko tunti. Osa aamusta. Puoli tuntia ja viittä vaille risat ennen kuin huuilta lipesi: Turppituppihirmurönkkö! (*Lastenkirja*, 12).
- 2) Kun Aila Munukka tuli ulos, hän sanoi: "Tänään haluan tavata Humppa-Veikon." Tänään ei Aila häntä tavannut, mutta jo huomenna Humppa käveli vastaan[.] (*Lastenkirja*, 58.)
- 3) Eräänä päivänä kauan aikaa sitten me kaikki oltiin vauvoja, pehmeitä ja hikisiä oltiin juu (*Lastenkirja*, 93).

Kaikki esimerkit hyödyntävät ajan tavallisesta poikkeavaa ilmaisemista tyylillisenä tehokeinona. Esimerkissä 1. kertoja aloittaa kuluneen ajan määrittelyn järkevästi: "Meni koko tunti". Listan jatkuessa ajan määrittely käy kuitenkin sekavammaksi. Kertoja tuntuu ikään kuin raportoivan kulunutta aikaa tapahtumien ajan mukaisesti aina lisäten uuden kuluneen ajan yksikön, vaikka kerronta tapahtuu menneessä aikamuodossa, eikä kertojalla ole näin ollen syytä kuvailla ajankulua toisiaan seuraavissa osissa. Lisäksi hämmennystä herättää se, että aikaa ilmoittavat määreet ovat keskenään tyystin inkongruentit: tunti, osa aamusta, puoli tuntia ja viittä vaille risat. Viimeistään ajan kuvaus hajoaa viimeisen määrän kohdalla. Kertoja käyttää tässä kieltä tahallisen osaamattomasti. "Risat" tarkoittaa puhekielessä määrittelemätöntä lyhyttä tietyn täsmällisen ajamäärän ylitystä. Tätä merkitystä vasten ilmaus "viittä vaille risat" on sisällöllisesti absurdi eikä tarkoita mitään.

Esimerkissä 2. kertoja osoittaa jälleen taitamattomuutta kielenkäyttäjänä tempautuessaan mukaan kertomansa henkilöhahmon kokemukseen ja puheeseen. Aila Munukka sanoo haluavansa tavata Humppa-Veikon ”tänään”. Tämän sitaatin jälkeen kertojan tulisi palata takaisin omaan kaikkietävään ja tarinamaailmaan osallistumattomaan näkökulmaansa ja kirjoittaa esimerkiksi ”Sinä päivänä ei Aila häntä tavannut”, mutta hän jatkaakin ajan kulun kuvaamista lukijan perspektiivistä katsottuna luonnottomasti Ailan aikaperspektiivin (tänään ja huomenna) kautta. Esimerkissä 3. käytetään jälleen samaa tahallista kerronnallista taitamattomuutta. Tällä kertaa kertoja käyttää ilmaisua ”eräänä päivänä” jonkin liioitellun täsmällisen ajanmäärään sijaan, mutta tekee sen väärässä kohdassa. On kielen konventioiden vastaista puhua siitä, että ”eräänä päivänä” kauan aikaa sitten olemme kaikki olleet vauvoja. Oikeampi ilmaus olisi ”joskus” tai pelkkä ”kauan aikaa sitten”, sillä vauvoina ei ole oltu vain yhtenä tiettyinä päivinä eivätkä tekstiin muodostuva kertoja ja tämän yleisö ole olleet vauvoina juuri samana päivänä.

Kohdeteosteni kertojien käyttämien ”taitamattomien” ajanmääreiden käytön toistuvuus ja runsaus osoittaa, että menettely on intentionaalista ja tarkoitettu tuottamaan kerrontaan komiikkaa<sup>25</sup>. Sama intentionaalisuus leimaa kaikkia edellä eriteltyjä inkoherentin kerronnan muotoja. Kuten olen edellä osoittanut, kohdeteosteni kertojat luovat kerrontaansa humoristista tyyliä rikkomalla tahallaan yleisesti jaettuun kerronnallisen implikaaturin sääntöjä vastaan. Määrän periaatteen rikkomuksissa kertojat tarjoilevat lukijoilleen liioitellun tarkkoja tai liian ylimalkaisia tietoja kerrotusta tai turvautuvat absurdin tarkkoihin ja sitä kautta täysin merkityksettömäksi hölynpölyksi muuttuviin (aikaa, määrää, painoa jne. ilmaiseviin) määreisiin. Laadun periaatetta koskevia rikkomuksia arvioidessani kohdensin tutkimuskohteideni kertojien diskurssien ristiriitaisuuksiin ja osoitin, että esimerkiksi itsensäkieltäviä diskursseja tai identiteetiltään satunnai-

---

<sup>25</sup> Tarkastellessa taidetta huumori on aina jollakin tavoin kytkettävä humoristiseen intentioon. Kinnusen (1994) esittämän esimerkin mukaisesti humoristinen esitelmä on sosiaalisesti kuulijakuntaa ja puhujaa itseään tyydyttävä esitys, kun taas koominen esitelmä on kaiken kaikkiaan epätydyttävä. Humoristinen puhuja osaa naurattaa kuulijoitaan, mutta koominen puhuja joutuu tahtomattaan naurunalaiseksi. Kysymys huumorin intentionaalisuudesta liittyy kaunokirjallisen teoksen kohdalla myös niin kutsuttuun intentioharhaan. William K. Wimsattin ja Monroe Beardsleyn (1971) luoma käsite muistuttaa tekijän intentioiden toissijaisuudesta kirjallisuudentutkimuksen tiedontuottamisessa. Tekstianalyysin keinoin ei ole mahdollista päästä käsiksi kirjailijan intentioihin. Tässä humoristinen intentio onkin nähtävä tekstin ominaisuutena, joka ilmenee taitavasti käytettyinä koomisen keinoina.

sesti muuttuvia henkilöahmoja käyttämällä kertojat häiritsevät aktiivisesti yleisönsä koherenssipyrkimyksiä. Relatioperiaatetta koskevissa rikkomuksissaan kertojat puolestaan turvautuvat kerronnan kausaliteetin häirintään esimerkiksi turvautumalla näennäisen selkeisiin listamaisiin rakenteisiin, joiden puitteissa saatetaan kuitenkin simultaani-suuteen turvautuen yhdistää vain heikosti yhteenkuuluvia elementtejä ja tapahtumia.

Edellä erittelemässäni kerronnallisessa inkoherenssissa tuleekin nähdä olevan kyse kerronnan eräänlaisesta *taitavasta taitamattomuudesta*. Ilmaus on peräisin Jyrki Nummen parodiaa käsittelevästä artikkelista ”Parodian poetiikkaa” (1985, 53–55). Nummi käyttää sitä kuvailemaan tekstien välistä parodista suhdetta, joka usein ilmenee vajavaisuuden kautta, eli tilanteessa, jossa teksti hyödyntää tietoisesti kykenemättömyyttä käyttäen tiettyä konventiota tai muotoa korrektisti (Mt). Kerronnallisessa inkoherenssissäkin voidaan nähdä olevan kyse löyhästä parodisesta suhteesta konventionaaliseen koherenttiin kerrontaan. Tällainen parodian kohde on kuitenkin niin laaja, ettei inkoherentin kerronnan käsittely parodian teoriakehyksessä ole tässä kohden järkevää. Voidaan kuitenkin todeta, että kerronnallisessa inkoherenssissa huumoria tuottavana tekstuaalisena strategiana käytettäessä on kyse samankaltaisesta taitavasta taitamattomuudesta josta Nummi puhuu. Tällöin keskeistä on juuri taitamattomuuden tahallisuus. Samaan tahallisen taitamattomuuden estetiikkaa toteuttaa Hotakaisen lastenkirjojen ajoittainen kerronnassa ilmenevä lapsenomaisuus tai naiivius, jota käsittelem seuraavassa alaluvussa.

## 4.2 Lapsenomainen kerronta ironian ja satiirin välineinä

*Ritvassa* Juntti-Mutteri päättää ryhtyä isona tarinankertojaksi. Pojan vakaata päätöstä kertoja kuvaa seuraavasti:

Näin on, Juntti-Mutteri mutisi itsekseen ja yritti raaputtaa C-rapun kellarin seinään päivämäärän, jona hän päätöksen teki. Hän ei kuitenkaan vielä osannut numeroita, joten hän piirsi seinään ison ympyrän ja sen keskelle A-kirjaimen. Sellaisen merkin hän oli nähnyt Ostosparatiisin seinissä. Juntti-Mutteri oli kuullut, että sellaisia raapustelevat hienot keltaharjatukkaiset nuoret miehet, joiden on tulvaisuus ja joilla on korvarenkaita kaikissa paikoissa. [--]



Juntti-Mutteri halusi kertoa raakoja ja tosia tarinoita. Hän oli nähnyt Isän Alibi-lehdessä suuren rikollisen pahan naaman, jonka vieressä luki: "Nyt puhun suuni puhtaaksi! Kalevi, 47, paljastaa". Isä ei ollut suostunut lukemaan juttua Junttille, mutta Juntti lahjoi yläkerran Ison Pojan lukemaan. Kalevi kertoi lehdessä, että hän oli pannut jo pienenä sammakoita traktorin takapyörien alle ja sitten myöhemmin sähköasentajan samaan paikkaan. Sitten hän oli mennyt Bub Pahkahousuun ja juonut kolme ämpärillistä virkistävää juomaa ja oksentanut avoimesti päiväsaikaan. Juntti-Mutteri arveli, että Kalevi liioitteli, mutta tarina tuntui rinnassa isolta ja nosti palan kurkkuun. (*Ritva*, 38–40)

Tässä kertoja pitääytyä lapsihahmo Juntti-Mutterin tietämyksen sisällä ja tarkastelee tapahtumia tämän näkökulmasta. Lastenkirjallisuuden erityispiirteitä tarkastelevassa tutkimuksessaan *The Hidden Adult* Perry Nodelman (2008, 20–21) toteaa, että lapsihenkilöiden tai lapsenomaisten henkilöahmojen (esim. lasta muistuttavat eläinhahmot, tai lapsenomaiset aikuishahmot) kautta fokalisointi on yksi tyypillisimmistä lastenkirjallisuuden piirteistä. Tämänkaltaisesta kerronnallisen näkökulman valitsemisesta on kuitenkin yksi lähes kaikissa tämän kaltaista näkökulmakerrontaa hyödyntäville teoksille tyypillinen kerronnallinen seuraus. Tekstiin nimittäin syntyy voimakas vaikutelma siitä, että kerronnassa mukana on myös toinen näkökulma, joka kuuluu aikuisemmalle ja tietävämmälle kertojalle. Kertoja näkee ja tietää enemmän, vaikka näennäisesti suodattaakin kertomaansa lapsihahmon näkökulman kautta. Myös *Ritvasta* poimitussa esimerkkikatkelmassa tällainen vaikutelma on ilmeinen. Kertoja tekee jopa tiettäväksi Juntti-Mutterin osaamattomuuden ja tietämättömyyden esimerkiksi kertoessaan, että tämä ei "vielä osannut numeroita" tai käyttäessään arvottavaa sananvalintaa "arveli" kuvatessaan Juntin tunteja *Alibi* -lehden kertomuksen äärellä.

Kertojan sävy on tässä tekstikatkelmassa vilpittön ja toteava. Kertojan valitsema humoristinen rekisteri on kuitenkin ilmiselvä, sillä kertojan tapa suodattaa havainnoimaansa todellisuutta lapsellisen Juntti-Mutterin ymmärryksen kautta muuttaa kerronnan ironiseksi. Esimerkiksi Juntin piirtämä merkki huvittaa ainakin merkin tuntevaa aikuisyleisöä, sillä Juntti tulkitsee merkin aivan väärin. Kyseinen merkki on niin kutsuttu anarkistimerkki, jota käytetään laajalti graffiteissa, logoissa tai muissa sellaisissa symboloimaan anarkismia tai punk-kulttuuria. Juntin ajatuksia lainaava kerronta taas puhuu ihailevaan sävyyn keltaharjatukkaisista nuorista miehistä, "joiden on tulevaisuus". Dis-

kurssin tunnistava lukija voi rivien välistä päätellä, että Juntti-Mutteri on aiemmin kuulut aikuisten voivottelua siitä, kuinka tulevaisuus on radikaalnuorten käsissä ja tulkinut aikuisten puheen positiiviseksi. Kertojan diskurssiin tunkeutuu tässä siis jossain toisaalla kerronnallisen nykyhetken ulkopuolella käyty keskustelu ja Juntti-Mutterin lapsenomaisten ajatusten kautta esitettynä tuo keskustelu vinksauttaa pois paikaltaan muuttuen merkityksiltään ironialle tyypillisesti täysin päinvastaiseksi tai erilaiseksi kuin viestin alkuperäinen merkitys. Toisaalta sama viesti on tulkittavissa myös viittaukseksi punk-liikkeen kuuluisimpaan sloganiin ”No future!”, joka on peräisin Sex Pistols yhtyeen samannimisestä kappaleesta (ilmestyi 1977 muutetulla nimellä ”God Save the Queen”). Myös tässä merkityksessään lapsen näkökulma kääntää alkuperäisen punk-sukupolven tulevaisuudettomuutta tarkoittavan iskulauseen huvittavasti nurin.

Tekstin jälkimmäisessä kappaleessa huumoria tuotetaan puolestaan toistamalla parodioiden rikoslehti *Albin* diskurssia niin rikollisten nimeämisestä (”Kalevi, 47”) kuin elämäntarinan rakentamisesta. Parodian huvittavuutta lisää tässäkin se, että rikosjournalismin kliseet suodattavat lapsihavainnoijan tajunnan lävitse, jossa esimerkiksi sammakoiden ja sähköasentajan murha asettuvat rinnakkain moraalisesti yhtä järkyttäviksi ja holtittomasta alkoholin käytöstä puhutaan ”virkistävän juoman” juomisena. Tällaista *lapsenomaista* kerrontaa käytetään paljon Hotakaisen lastenkirjoissa ja erityisen runsaasti *Lastenkirjaa* ja *Satukirjaa* vähemmän nonsensisessä *Ritvassa*.

### Lapsenomaisen kerronnan keinot

Lapsenomainen ei tässä yhteydessä ole mikään yksinkertainen määritelmä, sillä käsitteenä lapsi, lapsuus tai lapsellisuus ovat epämääräisiä ja sisällöltään erilaisten traditioiden, ihanteiden ja pelkojen muokkaamia. Viimeisinä vuosikymmeninä monet lapsiatavalla tai toisella tutkivat tieteenalat ovat alkaneet lukea lapsuuteen liittyvää käsitteistöä kriittisesti auki. Jälkistrukturalismiin tai myöhemmin ideologiakritiikkiin sitoutuvan monitieteisen lapsitutkimuksen voidaan katsoa alkaneen ranskalaisen historioitsija Philippe Ariésin urauurtavasta teoksesta *Centuries of Childhood* (1959), jonka pääperiaate on tietoisuus siitä, että lapsuus on sosiaalisesti ja historiallisesti rakentuva, paikkaan ja ai-

kaan sitoutuva konstruktio. Ajatusta on sittemmin kehitelty erityisesti sosiologian parissa, jossa huomio on kiinnittynyt erilaisen lapsitutkimuksen reunaehtojen paljastamiseen ja kyseenalaistamiseen. Tämän tutkimusperinteen valossa lapsuus näyttäytyykin nykyään lähinnä tulkinnallisina kehyksinä, joita vasten ihmiselämän varhaisvuosia arvioidaan (James & Prout 2005, 3; ks. myös James, Jenks & Prout 1998). Kirjallisuudentutkimus onkin osaltaan kantanut kortensa kekoon lapseuden dekonstruktiiviseen ja ideologia-kriittiseen luentaan. Esimerkiksi Karin Lesnik-Obersteinin lastenkirjallisuuden ja lastenkirjallisuuteen liittyvien toimijoiden lapsikäsitteitä tutkiva *Children's Literature – Criticism and the Fictional Child* (2002, 9) lähtee liikkeelle siitä provokatiivisesta väitteestä, että lapsia ei ole olemassa, vaan ne, joita me kutsumme lapsiksi, ovat tiivistymä aikuisten lapsiin projisoimia emotionaalisia ja moraalisia merkityksiä (vrt. myös Rose 1994).

Puhuessani lapsenomaisesta kerronnasta tarkoitan tässä sellaista kerrontaa, jossa kertojan voidaan selvästi havaita tavoittelevan kerronnan tyylissään lapsenomaisuutta esimerkiksi yksinkertaistaen, väärinymmärtäen ja karrikoiden. Tässä kerronnan lapsellisuutta ei tule ymmärtää arkimerkityksisesti arvottavana käsitteenä, vaan pikemminkin tavallisesta aikuismaisesta diskurssista poikkeavana kielenkäytön ja kerronnan tapana, jossa kertoja pyrkii jäljittelemään lasten puhetapoja tai ajattelua.

Tämänkaltaisen lapsenomainen kerronta voi nähdäkseni toteutua kertomuksessa kahdella tavalla. Ensinnäkin kertoja voi käyttää niitä lapsihenkilöitä, joiden näkökulmaa hän kerronnassa hyödyntää, myös kerronnan kielellisten, tyylillisten ja sisällöllisten seikkojen lähteenä. Tällöin kertojan ja henkilön diskurssit sekoittuvat siten, että on toisinaan jopa vaikea hahmottaa, mistä toinen alkaa ja mihin toinen loppuu (kertojan ja henkilön diskurssin sekoittumisesta ks. esim. Palmer 2005; Tammi 1986). Näin käy edellä esiin nostetussa katkelmassa, joka valottaa Juntti-Mutterin ajatuksia tai seuraavassa Humppa-Veikon mietteisiin porautuvassa tekstissä:

Humppa-Veikko ihaili Ritva Kumpusta kaukaa. Hän ei mennyt ihan viereen tai vastelemaan, se olisi ollut liioittelua. Humppa-Veikko ei pitänyt ihmisten ihailusta. Huoltoasemiin verrattuna ihmiset olivat mitättömiä. Menevät pälpättäen eteenpäin jos ruokaa sattuu olemaan, käseivät pahalla äänellä syöömäääännn eikä niistä tule pensaa eikä letkuja. Isästä tulee yksi letku, mutta ei siitä lapsille mitään iloa ole, on vain tiellä leikeissä. (*Ritva*, 51.)

Tässä kertoja liikuu ensimmäisen lauseen puhtaasta omasta diskurssistaan Humppa-Veikon kokemukseen. Vain katkelman ensimmäinen ja kolmas lause ovat puhtaasti kertojan omaa puhetta, muissa Humppa-Veikon lapsenomaiset ajatukset ja myös lapsenomainen kieli sekoittuvat kerronnan ylintä tasoa hallitsevan kertojan diskurssiin. Esimerkiksi arvostelma "Huoltoasemiin verrattuna ihmiset olivat mitättömiä" tai ilmaukset kuten "pälpättäen", "syöööömäääännn" ja väärinkirjoitettu bensa kumpuavat selvästi Humppa-Veikon ajatuksista (tässä käsitteen diskurssi tulee ajatella viittaavaan paitsi henkilöahmon puheeseen myös ajatteluun nk. *sisäiseen monologiin*, vrt. Palmer 2005, 605; Tammi, 1986, 27). Tekstin kerronnan lapsenomaisuus syntyy siis kertojan aikuisen ja henkilöahmon lapsellisen diskurssin limittymisestä. Henkilöahmon diskurssi ei tämänkaltaisessa lapsenomaisessa kerronnassa kuitenkaan pääse dominoimaan, sillä lukijalle on selvää, että puheen takana oleva aikuinen kertoja tietää ja ymmärtää tarkastelemaansa lapsihenkilöä enemmän (esimerkiksi isästä tulevan letkun tarkoituksen). Näin kertojan diskurssin ja henkilöahmon diskurssin välille aktivoituu ironinen suhde, joka tekee kerronnasta humoristista.

Ennen kuin siirryn toiseen lapsenomaisen kerronnan ilmenemismuotoon, on kuitenkin vielä huomautettava, että joissakin tutkimuskohteiden tarinoissa tämänkaltaisen henkilöahmon diskurssin sekoittuminen kertojan diskurssiin tuottaa hyvin samanlaisen kerronnallisen ironia-efektin, vaikka henkilöahmona olisi aikuinen. Esimerkki tällaisesta kerronnallisesta tilanteesta on *Satukirjan* tarinan "Samanlainen" alku:

Humppa-Veikon eno Erkki Kallio oli samanlainen ihminen. Erkki asui vuokra-asunnossa, jonka ikkunasta näkyi neljäsataaviisikymmentä samanlaista ikkunaa. Se oli hieno näky.

Erkillä oli tapana istua keittiön pöydän ääressä, täytellä ravikuponkeja ja kiitellä onneaan. Että satuinkin syntymään juuri tänne, kaikkien muiden samanlaisten keskelle, Erkki mumisi ja merkitsi ensimmäisen lähdön varmaksi hevoseksi Viuhka-Ansan.

Erkki oli kuullut, että Pariisissa kaikki talot olivat erilaisia ja jokaisessa talossa asui erilaisia ihmisiä. Se puistatti Erkkiä. Hän ei pitänyt erilaisista ihmisistä, koska ne sotkivat systeemit ja niillä oli aina jotain muuta mielessä. (*Satukirja*, 29.)

Tässä samoin kun edellä käsitellyissä Juntti-Mutterin ja Humppa-Veikon sisäistä maailmaa valottaneissa esimerkkiteksteissä Erkin omat arvostelmat ja kertojan diskurssi sekoittuvat toisiinsa. Esimerkiksi kolmannen lauseen arvostelma ”Se oli hieno näky” edustaa pikemminkin ennakkoluuloisen Erkin kuin kertojan mielipidettä. Vaikka Erkki on aikuinen, eivät hänenkään ajatuksensa esiinny samanarvoisina kertojan diskurssin kanssa vaan ironisoituvat voimakkaasti. Tässä ironian tuottaa Erkin ajatusten järjettömyys ja epäloogisuus. Kertoja käyttää Erkin ajatusmaailmaa mukaillen käsitteitä ”erilainen” ja ”samanlainen” kieliopillisesti väärin vailla kontekstoivaa viittauskohtaa. Erkki pitää kaikkea samanlaista hyvänä ja kaikkea erilaista pahana kykenemättä määrittelemään tarkemmin näitä samanlaisuuden ja erilaisuuden sisältöjä. Erkin perustelut sille, miksei hän pidä erilaisista ihmisistä, ovat epätarkkuudessaan nekin järjettömät. “[N]e sotkivat systeemit” ei ilmaise kuluneen fraasin (sotkea systeemit) takana oikeastaan mitään ja ”jotain muuta mielessä” jää sekin inkoherentiksi ilmaisuksi, kun ei tiedetä, mihin ilmaus viittaa. Tekstissä paremmin tietävän kertojan läsnäolo on samalla tavoin ilmeistä, kun niissä tapauksissa, joissa kertoja fokalisoii lapsihahmon kautta. Tässä kertojan ironinen etäisyys henkilöhaamoon, jonka diskurssia hän lainaa, ikään kuin ”lapselistaa” henkilöhaamun ajattelun, josta kertoja haluaa tässä ideologisista syistä sanoutua irti. Enimmäkseen kohdoteoksissani tämänkaltainen ironinen etäisyys synnytetään kuitenkin lapsihahmojen kautta, kuten edellä käsitellyssä Humppa-Veikon ajatuksia valottavassa tekstissä.

Toinen lapsenomaisen kerronnan muoto on tilanne, jossa kertoja selvästi muokkaa sanomaansa voimakkaasti juuri lapsiyleisölle sopivaksi. Tällöin kertojan puheeseen tunkeutuva lapsenomainen ilmaisu ei ole lähtöisin kenenkään tietyn henkilöhaamun puheesta (tai ajatuserästä) vaan kertoja on vain korostetun tietoinen siitä lapsiyleisöstä, jolle hän puhettaan *adaptoi*. Tässä yhteydessä voidaan palata luvussa 2.2 erittelemiini näkemyksiin lastenkirjallisuuden lukijalleen suuntaamasta puheesta adaptoituna eli lukijan tarpeet ja osaamisen huomioon ottavana puheena (Klingberg 1972, 95). Luvussa arvostelin Göte Klingbergin (mt.) adaptaatio-teoriaa sen sisältämästä ongelmallisesta pohjaolettamuksesta, jonka mukaan aikuistenkirjallisuus edustaa normia ja lastenkirjallisuus jonkinlaista sovellusta. Nähdäkseni adaptaatio on kuitenkin käyttökelpoinen käsite

juuri Klingbergin tarkoittamassa mielessä, kun se kohdennetaan luonnehtimaan tekijän ja lukijan välisen kommunikaation sijaan lastenkirjallisuudelle tyypillisen kertojan tapaa suunnata puheensa lapsiyleisölleen. Erityisen hyödyllinen käsite on tarkasteltaessa omille tutkimuskohteilleni tyypillistä kerronnan tapaa: lapsenomaista kerrontaa, jossa kerronnan tyyli on korostetusti ja jopa liioitellusti adaptoitu lapsiyleisölle. Koska kerronnasta tällöin kuultaa läpi aikuisen tekijän parempi tietämys esitettävistä asioista, voidaan pohjalla hyvinkin ajatella olevan ikään kuin ”eri teksti”, jota kerronnassa sitten adaptoidaan.

Esimerkiksi tällaisesta kerronnan tahallisesta lapsellistamisesta sopii *Satukirjan* päätävän kuolemaa käsittelevän ”Aavan meren tuolla puolen” -tekstin aloitus:

Kun lapsi kuolee, jäljelle jää lapio. Kun metsuri kuolee, jäljelle jää metsä. Kun lakaisukoneenkuljettaja kuolee, jäljelle jää se pyörivä suti siitä koneen etupäästä. Kun Isä kuolee, jäljelle jää ravikuponki ja eriparisukat. Kun Äiti kuolee, jäljelle jää murotaikinan resepti ja kukkamekko, jonka ylin nappi repsottaa. Kun me kaikki kuolemme, jäljelle jää sirkuttava ja loriseva maailma ja kaikki elukat. (*Satukirja*, 109.)

Tekstin kertoja käsittelee vaikeaa ja surullista kuolema-aihetta selvästi lapsiyleisöä lohdullisesti ja lempeästi puhutellen. Kertoja ei sisältöpohjaisen adaptaation kautta tässä kuvaa kuoleman läheisissä tuottamaa surua ja ahdistusta vaan listaa humoristisesti jälkeenjääviä arkisia esineitä ja asioita, jotka tekstissä varsin stereotyyppisesti tai karrikoiden kuvattuihin henkilöhahmoihin liitetään. Kertoja yksinkertaistaa lapsenomaisesti kieltäessään esimerkiksi lakaisukoneenkuljettajalta tämän yksilöllisyyden ja mahdollisen aseman vaikkapa myöhemmin mainittuna jonkun vanhempana. Lakaisukoneenkuljettajasta jäävä jälki, pyörivä suti, syntyy hullunkurisesti assosiaation kautta. Metsurin suhteen assosiaatio on hupaisasti arbitraarinen mutta samalla hyvin looginen – metsurin kuollessa metsä säästyy.<sup>26</sup> Kertojan rakenne on tarkoin harkittu: lukijalle mahdollista ahdistusta aiheuttavat Isän, Äidin ja lopulta myös itsen kuolema on piilotettu hupailuun listaan. Tässä tekstissä kerronnan tietty lapsellisuus ei kumpua kenenkään henki-

---

<sup>26</sup> Tässä kohden teksti painottaa myös nonsense-tekstille tyypillisesti kieltä. Lakaisukoneenkuljettajaa ja metsuria ei ajatella elävinä ja tuntevina ihmisinä, vaan heidän maailmaan jättämänsä jäljet ovat suoraan johdettavissa heidän ammattiaan kuvaavista sanoista.

löhähmon kertojan diskurssiin sulautuvasta diskurssista, vaan kertojan tiedostaman lapsiyleisön läsnäolosta. Myös tämänkaltaisessa lapsenomaisessa kerronnassa kerrottu ironisoituu, sillä läsnä kerronnassa on tietoisuus siitä, että kertoja ymmärtää esimerkiksi kuolemaan liittyvät negatiiviset tunteet, mutta ei halua tuoda niitä ilmi.

Lapsenomaisessa kerronnassa on kyse samanlaisesta taitavasta taitamattomuudesta kuin edellisessä aluvussa käsitellyssä inkoherentissa kerronnassa. Myös kerronnan inkoherenssi voidaankin jossain tapauksissa tulkita lapsenomaisen diskurssin tavoitteluna. Esimerkiksi edellisessä luvussa tarkasteltu viikonpäivien poikkeuksellisen runsas käyttö ajanmääreinä voidaan nähdä lapsen tapana hahmottaa aikaa itselleen merkityksellisten melko suppeiden ajanmääreiden kautta ja lapsenomaisuutta tavoittelevan kertojan osaamattomuutena arvioida yleisönsä jo olemassa olevan tiedon määrää. Samaan tapaan (tosielämän) lapset saattavat kertoa esimerkiksi tuntemistaan ihmisistä näiden etunimillä ottamatta huomioon, että kuulija ei jaa samaa elämänpiiriä eikä näin ollen tiedä kenestä on puhe. Lapsenomainen kerronta ja inkoherentti kerronta voivat siis yhdistyä kerronnallisissa tilanteissa, joissa kertoja osoittaa tahallista kykenemättömyyttä tarjota kuulijoilleen koherentisti järjesteltyä informaatiota, ja tämä inkoherenssi kuuluu siihen lapsenomaisen kerronnan luokkaan, jossa kertojan aikuiseen ääneen sekoittuu lapsen ääni. Toista lapsenomaisen kerronnan muotoa, eli kerrotun tietoista lapsellistamista, puolestaan voidaan ajatella edustavan esimerkiksi edellisessä aluvussa käsitellyt liioitellun tarkat luvut ja mitat (esim. hevosen sielu painaa 13 kiloa, *Satukirja*, 29). Näitä käyttäessään kertojan voidaan tulkita ennakoivan lapsilukijoiden kertomukselle esittämiä kysymyksiä ja näin kyseessä voidaan ajatella olevan juuri lapsellinen adaptoiva kerronta. Kaikki inkoherentti kerronta ei kuitenkaan pyri lapsellisen vaikutelman antamiseen. Esimerkiksi edellisessä aluvussa käsitellyt itsensä kieltävät diskurssit tai muut laadun periaatteen rikkomukset eivät liity kerronnan lapsenomaistamiseen. Tästä syystä kerronnan inkoherenssia ja kerronnan lapsellisuutta onkin syytä käsitellä erillään, vaikka joitakin päällekkäisyyksiä niiden välillä onkin.

Lapsenomaista kerrontaa käytetään toisinaan myös aikuistenkirjallisuudessa sen ensimmäisessä merkityksessä eli lapsihenkilön kautta fokalisoiden tai lapsikertojaa käyttä-

en. Tällöin kerronnan lapsenomaisuus sitoutuu naiivin estetiikkaan, jonka viehätystä Leena Kirstinä (1997, 95–96) kuvailee Friedrich Schillerin ajatusten kautta seuraavasti:

Naiivin Schiller kuvaa ylevän hellyyden tilaksi, joka valtaa meidät, kun näemme olevaisen, siis kasvit, kivet, eläimet, maiseman tai ihmislapsen eli luonnon luonnollisuudessaan. Havaittaja viehättyy niissä olevasta sanattomasta luovuudesta, niiden toiminnan rauhallisesta välittömyydestä, olemassaolosta, joka on sopusoinnussa omien lakiensa kanssa, sisäisestä välttämättömyydestä ja itseyden ikuisesta eheydestä. Naiivin ilon voi Schillerin mukaan kokea vain kohteista, jotka voi mieltää luonnoksi tai jotka edustavat sellaista tilaa, kuten muinaisaikojen monumentit, sillä ne asettuvat tehtyä taidetta vastaan ja saattavat sen jopa häpeään. Luonnossa on aistein havaittavana totuutena syvä kaipaus ikuisiin ideoihin. Niinpä naiivin kokeminen ei olekaan luonteeltaan esteettistä vaan moraalista. (Kirstinä 1997, 74–75.)

Tässä kiinnostavinta on naiivin moraalinen ulottuvuus. Siinä missä omissa tutkimuskohteissani lapsenomaisen kerronnan päämäärät ovat usein humoristisia tuottaessaan kerrontaan ironiaa, käytetään aikuistenkirjallisuudessa lapsinäkökulmaa tai lapsikertojaa usein synnyttämään tai vahvistamaan tematiikkaan liittyviä moraalisia kysymyksiä. Hyvä ja paha paljaana eetoksena kuuluvat Kirstinän (1997, 80) mukaan tavallisimmin vain satuun ja fantasiaan. Tästä syystä lukija hätkähtää törmätessään näihin aikuisten kirjallisuudessa. Naiivin usko hyvyyteen pahasta maailmasta huolimatta kiehtoo ja lohduttaa aikuistenkirjallisuuden ristiriitaisuuteen tottunutta aikuislukijaa. Naiivi on kuitenkin usein vain naamio, jonka taustalla häämöttää avoin pahuus ja julmuus. Pahuus ja julmuus muuttuvat moninkertaisiksi, kun kerronnan näkökulmahenkilönä tai kertojana on ”viaton” lapsi. Esimerkiksi Henry Jamesin klassikkoromaanissa *Mitä Maisie tiesi?* (*What Maisie Knew?* 1897) lapsen näkökulmaa käytetään juuri tämänkaltaisiin moraalisiin tarkeitusperiin.

Myös Hotakaisen lastenkirjoissa lapsenomainen kerronta saatetaan toisinaan törmäyttää pelottavaan, julmaan tai vakavaan sisältöön. Esimerkkinä toimii katkelma Ritvan kertomasta tarinasta, joka kertoo tarhaikäisen Keijo Ilmasen halajamasta vaarallisesta ulkoilmaelämästä:

Keijo pyysi Isältä lupaa katsoa aikuisten videoita, joissa rohkeat miehet asuvat vuorilla ja nukkuvat rätisevien nuotioiden loimussa. Isä ei suostunut, koska niissä elokuvissa oli pahoja kohtia, joita Keijon kokoisen ei ole hyvä nähdä. Keijo oli



eri mieltä, ja kerran kun Isä oli alakerran baarissa ja Äiti pesutuvassa, Keijo loksautti videon sisään ja istui katsomaan. Se oli hyvä ja opettavainen filmi, josta oli paljon hyötyä Keijon tulevassa elämässä. Siinä iso mies nimeltä Jake istui hämärässä tuvassa ja veisteli puukollaan isosta lihamöhkäleestä viipaleita. Takaa tuli toinen mies ja pyysi palasta. Jake ei antanut, vaan tökkäsi puukollaan toista miestä poskeen. Poskeen tuli iso pipi, josta valui verta siihen filmin päälle ja melkein lattiallekin. Keijo tajusi, ettei toisen ruokaan saa koskea, jos toinen on sen isolla vaivalla hankkinut ja on nimeltään Jake. (*Ritva*, 105.)

Katkelmassa kertoja käyttää Keijoa näkökulmahenkilönä ja siirtyy myös käyttämään tälle ominaista naiivia kieltä ja näin kertojan ja henkilöön diskurssit jälleen sekoittuvat. Raaka väkivaltaelokuva kuvaillaan käyttäen naiiveja lapsellisia sanoja. Lapsenomainen kerronta on tässä omiaan korostamaan tilanteen shokkiarvoa: pieni lapsi katselee veristä elokuvaa ja imee ihaillen itseensä vaikutteita. Tekstissä kielellisten rekisterien yhteentörmäykset ovat kuitenkin niin voimakkaasti liioiteltuja, että katkelmaa on enää vaikea lukea tosissaan. Esimerkiksi kohdassa, jossa Keijon ajatuspuheen kautta filmissä syntyvä pistohaava muuttuu ”isoksi pipiksi”, kerronnan aktivoima tunnerekisteri on kauhistuttavan sijaan huvittava. Tässäkin lapsellisuus tai naiivius toimii siis huumoria tuottavana tekstuaalisena keinona törmätessään inkongruentisti järkyttäviin ja pelottaviin aiheisiin ja tätä kautta ironisoidessaan kerrotut järkyttävät seikat.

Tutkimuskohteissani lapsellinen tai naiivi kerronta ei siis niinkään sitoudu naiivin herättämiin moraalisiin kysymyksiin, vaan ennemminkin tuottaa tekstiin huumoria. Kirjalliselta kompetenssiltaan harjaantumattomammalle lapsilukijalle kerronnan ja kerrotun välinen ironinen inkongruenssi ei kuitenkaan välttämättä avaudu ja teksti tulee tällöin luettua ”naiivisti” ironinen taso ohittaen. Lapsenomaisen kerronnan ja pelottavan tai kauhistuttavan sisällön risteyttämällä on kuitenkin myös toinen kaksoispuhuttelun kannalta keskeinen merkitys. Lapsenomainen kerronnan tyyli silottelee pelottavan ja kauhistuttavan sisällön lapsilukijalle sopivaksi. Näin se toimii ikään kuin tyyllillinen eufemismi eli kiertoilmaus. Esimerkiksi juuri ilmaus ”iso pipi” kuulostaa vähemmän pelottavalta kuin haava assosioituessaan lasten leikeissään saamiin usein vähäisiin ruujeisiin ja naarmuihin.

Lapsenomaisen kerronnan ansiosta *Lastenkirjan*, *Ritvan* ja *Satukirjan* maailma on kiintoisalla tavalla moniääninen. Teoksessaan *Dostojevskin poetiikan ongelmia (Problemy poetiki*

*Dostojevskago*, 1929) Mihail Bahtin (1991, 36–37) jaottelee tunnetusti romaanit monologisiiin ja dialogisiiin. Monologisessa romaanissa kerronta rakentuu siten, että romaanissa esiintyvät äänet ja tietoisuudet toimivat alisteisina yhdelle tietoisuudelle: tekijän äänelle. Dialoginen romaani puolestaan antaa kaikille äänille tilaa, eikä alista niitä hierarkkisesti yhden tietoisuuden alle. Dialogisen romaanimuodon luojana Bahtin pitää Dostojevskia, jolle tyypillinen romaani ”ei rakennu yhden tietoisuuden kokonaisuudeksi, joka olisi imenyt toiset tietoisuudet objekteina itseensä, vaan useiden tietoisuuksien vuorovaikutuksen kokonaisuudeksi, joista yksikään ei tule loppuun saakka toisen objektiksi”.

Kuten edellä käsiteltyt esimerkit todistavat, myös omissa tutkimuskohteissani kaikuivat monet äänet, joita on mahdotonta palauttaa yhden kaikenkattavan tietoisuuden alle. Kertoja vaihtelee jatkuvasti, eikä aina ole selvää kuka puhuu. Toisinaan puhuja on kaikitietävä kertoja, toisinaan taas tapahtumiin osallistuva mutta yksilöimätön minäkertoja ja toisinaan taas henkilöhahmot toimivat kertojina. Tämänkaltaisen kielellinen kirjavuus toteutuukin Bahtinin mukaan etenkin humoristisessa romaanissa, jonka kerronnassa yhdistyvät erilaiset kielet. Tällaisiin kieliin kuuluvat esimerkiksi eri kirjallisuuden lajeille ominaiset kielet, sääty- ja ryhmäkielet, eri ammattikuntien kielet sekä erilaiset arkikielen muodot. Humoristisessa romaanissa nämä erilaiset kielet törmäytetään, eikä tekijän intentio asetu minkään kielen puolelle, vaan kaikkiin otetaan ironinen etäisyys. Tällöin tekijältä ikään kuin puuttuu oma kieli, mutta teoksen yhtenäisyys rakentuu kielten vaihtelun ja yhteentörmäyttämisen lainalaisuuksille. (Bahtin 1979, 134–135).

*Lastenkirjassa*, *Ritvassa* ja *Satukirjassa* kieli on kirjavaa, ja niin henkilöiden kuin kertojankin puheeseen eksyy tuon tuostakin kontekstiin sopimattomilta tuntuvia puheenparasia. Usein teosten kieli on esimerkiksi liioittelevan kaunopuheista, räikeän rahanomaista tai korostetun maskuliinista puhetta. Suurin osa kielellisestä kirjavuudesta ilmenee kuitenkin juuri lapsenomaisen kerronnan kautta. Merkittävä osa teosten huumorista syntyy tilanteissa, joissa Juntti-Mutteri, Viluttitanssija, Humppe-Veikko ja muut teosten lapsihenkilöt koettavat jäsentää todellisuuttaan aikuisten maailman diskurssien ja rekisterien avulla, ja tekevät sen aivan nurinkurisesti. Tämä ei toteudu ainoastaan kerrotun sisällöllisellä tasolla vaan bahtinilaisena vieraana sanana, kun lapsenomaisuus

tunkeutuu kertojan diskurssiin. Teoksissa aikuisen ja lapsen välinen kielellinen kuilu on siis kirjoitettu auki.

Lapsenomainen kerronta tuottaa kohdeteoksissani huumoria usein yhdistymällä inkongruentisti "aikuisten asioihin". Tekstiin putkahtelee aika ajoin lastenkirjallisuudelle sisällöllisesti epätyypillisiä aikuisten maailman asioita, jotka ovat usein surullisia ja ahdistaviakin. Esimerkiksi *Satukirjassa* lueteltaessa tatuoivan lehmän asiakkaita ja näiden tatuointitoiveita kertoja mainitsee ohimennen taksiyrittäjä Jorma Kuisman haluavan "käsivarteensa Mirjan nimen, vaikka Mirja oli jo muuttanut Raaheen" (*Satukirja*, 66). Kertojan ohimennen lausumaan yksityiskohtaan sisältyy kokonainen tragedia rakastetunsa menettäneen taksiyrittäjän tragikoomisesta epätoivosta. Samankaltainen inkongruenssi voi joskus syntyä tilanteessa, jossa lapsista puhutaan aikuismaisella tyyllillä. Tästä oivallinen esimerkki on *Ritvasta* löytyvä kohta, jossa huoltoasemayrittäjä Pertti kyselee asiakkaaltaan Jari Ronttoselta tämän elinoloista:

- Onko perhettä?
- Koira ja minä.
- Isokin asunto?
- Huone ja keittiö.
- Onko siivottu milloin?
- Viikottainhan sitä yrittää, Ronttonen valehteli. Hän oli ollut viimeiset vuodet päiväkodissa, joten hänellä ei ollut tällä hetkellä vakituista asuntoa eikä koirakaan. (*Ritva*, 56.)

Jari Ronttonen osoittautuu vuoropuhelun loppuksi tarhaikäiseksi. Tätä ei ole voinut aikaisemmin tekstistä päätellä, sillä Ronttonen on toiminut varsin aikuismaisesti. Hän on saapunut Pertin huoltoasemalle juomaan pikkukahvin ja ostamaan bensaa siskonmiehelle – molemmat toimia jotka eivät ole ominaisia tarhaikäisille. Väärinkäsitys ei kuitenkaan täysin purkaudu vuoropuhelun lopussa tapahtuvan paljastuksen myötä. Tekstin sanasto on yhä aikuismainen. Kertoja puhuu Ronttosesta kuin aikuisesta ja näin Ronttoson ikä jää lopultakin hämäräksi. Onko hän lapsi, joka esiintyy aikuisena vai aikuinen, joka jostakin eriskummallisesta syystä on viettänyt vuosia päiväkodissa? Maininta Ronttoson tarhaikäisyydestä tuntuu olevan tekstiin sopimaton elementti ja aiheuttaa tekstiin tyyllillisen halkeaman. Voidaanko päiväkotia tulkita eufemismiksi jollekin

toiselle instituutiolle? Tämänkaltaisissa kerronnallisissa tilanteissa kerrottu ja kerronnan tyyli eivät vastaa toisiaan ja myös tämä inkongruenssi aktivoi kertojan diskurssiin sen humoristisen rekisterin.

Äänten dialogia ja polyfoniaa sekä kielen kirjavuutta kaksoisyleisön rakentajana ei ole juurikaan tutkittu. Mielestäni nämä ovat kuitenkin myös tärkeitä ulottuvuuksia kaksoispuhuttelun synnyssä. Äänten polyfonia murtaa lastenkirjallisuudelle ominaisen didaktisen auktoriteettikertojan äänen, jonka aikuislukija usein mieltää pitkästyttäväksi ja lukukokemusta rajoittavaksi. Äänten polyfonia voi toteutua siten, että eri kertojat ja henkilöhahmot saavat asettua vuorollaan kertojiksi, kuten käy toisinaan esimerkiksi *Lastenkirjassa*. Tästä seurauksena voi kuitenkin olla lukijalle vaikea ja hajanainen rakenne. Äänten polyfonia voi kuitenkin toteutua myös Bahtinin kuvaileman kielellisen kirjavuuden avulla, erityisesti lapsenomaisen kerronnan kautta. Tällöin auktoriteettikertojan äänelle voi olla leimallista diskurssien moneus. Tämä moneus ilmenee kielen, tyylin ja tematiikan halkeamisissa ja yhteensopimattomuuksissa. Halkeamien tunnistaminen vaatii kuitenkin lukijaltaan vankkaa ennakkokäsitystä tekstin luonteesta ja näin vähäisemmällä kirjallisella kompetenssilla varustettu lapsilukija ei välttämättä havaitse tekstin halkeamia. Tällöin halkeamat eivät riko kerrottua liiaksi ja tekstin seuraaminen ei käy liian vaikeaksi. Täten esimerkiksi *Ritvasta* löytyy kiintoisasti yhtäikaa sekä autori-täärinen (aikuismainen) kertoja että erilaisten kielten ja diskurssien mylläkkä.

### Lapsenomainen kerronta kuvassa

Lapsenomainen kerronta ei *Lastenkirjassa*, *Ritvassa* ja *Satukirjassa* ole ainoastaan verbaalisessa kerronnassa toistuva kerronnan tyyli vaan myös Pärnin kuvallisessa kerronnassa on tyyllillistä lapsenomaisuutta. Voiko tutkimuskohteideni kuvituksen lapsenomaisen kerronnan jakaa samanlaisten alakategorioiden alle kuin verbaaliselle kerronnalle tyyppillisen lapsellisuuden, jonka olen edellä jakanut ensinnäkin näkökulmahenkilönä käytetyn lapsihenkilöhahmon ja aikuisen kertojan diskurssien sekoittumiseen ja toiseksi kertojan voimakkaaseen tietoisuuteen puhuteltavan lapsiyleisön läsnäolosta ja tästä seuraavaan kerronnan adaptaatioon?

Fokalisaatio tai näkökulma on tietenkin myös ja jopa eritoten kuvalle tyypillinen ilmaisun keino, sillä kuvassa on tekstiä voimakkaammin tietty näkökulma. Kai Mikkosen (2005, 188–189) mukaan fokalisaatio voi kuvassa olla kirjoitetun kerronnan tavoin sisäistä tai ulkoista fokalisaatiota. Sisäistä fokalisaatiota voivat rakentaa esimerkiksi kuvassa olevan hahmon/hahmojen katseen linjat, kun taas ulkoista fokalisaatiota edustaa kuvan näkökulman fyysinen rajaaminen tiettyyn havaintopisteeseen. (Mt.) Kuvan suhteen on kuitenkin hankalampi osoittaa sellaista diskurssien sekoittumista, jota esimerkiksi vapaa epäsuora esitys tekstiin tuottaa. Tätä ongelmaa havainnollistaakseni vertaan seuraavaksi samoista tapahtumista kertovaa tekstiä ja kuvaa. Molemmat liittyvät Viluttitanssijan tunteisiin. Viluttiin on tehnyt suuren vaikutuksen Ritvan kertoma tarina kauniista laulajatar-lehmästä Madonnasta. Myöhemmin Vilutti yrittääkin olla kuin Madonna, mutta määräilevät vanhemmat ja pikkulapsen arki, erityisesti vetiset ja inhottavat kalapuikot, häiritsevät tytön eläytymistä fantasiaansa. Lopputuloksena on ruokapöydässä saatu raivokohtaus:

- Sitten isona saat itse päättää kaiken. Niin kuin Madonna. Äiti yritti silittää Viluttin päätä, mutta Vilutti veti päänsä kauemmaksi.
- Ei lehmät mitään päätä. Ei navetasta pitsoja tilata. Te olette rumia ja inhottavia määrääjiä. Sitten kun olen kuuluisa laulaja, en käy kotona enkä teidän hautajaisissa enkä satujumpassa enkä laita kurahaalaria enkä syö kalapuikkoja enkä mitään, en mitään, makaan vaan! Viluttitanssija huusi ja karkasi pöydästä. (*Ritva*, 77.)

Pärnin kuva *Ritvan* sivulla 76 kuvittaa samaa aihetta:



Teksti ilmentää tyypillistä lapsenomaista kerrontaa, tässä tapauksessa tosin lapsen ääni pääsee esiin suoraan dialogissa eikä fokalisaation kautta. Vilutin purkaus on huvittava lapsenomaisessa ehdottomuudessaan eikä Vilutti ota huomioon sitä, että oletettavasti kuuluisana laulajana ollessaan hän on jo aikuinen eivätkä osa luetelluista inhokeista (satujumppa, kurahaalarit) luultavasti ole enää osa hänen elämäänsä. Aidon tuntuinen mutta sisällöltään lapsenomaisen epälooginen purkaus muuttuu tämän ristiriidan myötä lempeän koomiseksi.

Pärnin Viluttia kuvaava kuva tarkastelee tilannetta täysin eri näkökulmasta. Kuvassa koko sivun kokoinen ilkeästi hymyilevä lapiojalkainen Vilutti pitelee haarukassa karkeasti hahmoteltua kalaa (kalapuikkoa?), joka on juuri nielaisemaisillaan pakoon juoksevan miehen, jonka selässä lukee tikkukirjaimin ISÄ. Kuva ei siis kerro samaa tilannetta kuin teksti<sup>27</sup>. Se tarjoaa enemmän Vilutin ajatusten kautta suodattuvan kostofantasian siitä, että tämä voisi hetkeksi vaihtaa paikkaa vanhempiensa kanssa, muuttua pienestä

---

<sup>27</sup> Kuvan ja sanan jännitteisiin suhteisiin paneudutaan tarkemmin luvussa 6.3.

isoksi, ja näyttää sitten näille, miten kurjalta huono kohtelu tuntuu. Vaikka tekstin tasolla Vilutin on alistuttava vanhempensa auktoriteettiin ja nieleskeltävä kalapuikkonsa hammasta purren, kuvan tasolla osat vaihtuvat ja Vilutti on isän auktoriteettia ylempänä. Tässä kerronnan voidaan nähdä toistavan (humoristiselle) lastenkirjallisuudelle tyypillistä karnevalismia, jolla pyritään vastaamaan lapsilukijan alitajuiseen haaveeseen häntä kahlitsevien auktoriteettien voittamisesta<sup>28</sup>. Kuvan fyysinen havaintopiste ei ole Vilutin, mutta koska kuva kuvaa Viltin fantasiaa, voitaisiin tekstin ja kuvan keskinäiseen vuorovaikutuksen nojautuen sanoa kuvan käyttävän näkökulmahenkilönä Viluttia. Mutta voidaanko esittää, että tässä henkilöahmon ja kuvan "kertojan" diskurssit sekoittuivat siten, että voitaisiin puhua lapsenomaisesta kerronnasta siinä merkityksessä kun olen tehnyt tekstin suhteen?

Näin ajateltaessa tulisi tarkentaa kuvan kieleen, eli käytännössä lapsenomaisen kuvakerronnan tulisi tyylillisesti jäljitellä lapsille ominaista piirrostyylillä samoin kuin lapsenomainen kerronta jäljittelee tyylillisesti lasten puhetta. Pärnin kuvitustyylissä onkin runsaasti lapsenomaisia piirteitä. Kuten lapsen piirroksessa, Pärnin kuvien viiva on horjuvaa, muodot epäsymmetrisiä ja niissä pinnoissa, jotka on väritetty harmaaksi, väri roiskuu ääriviivojen yli (*Satukirjan* värikuvissa väritys on "siistimpää") eikä täytä niitä kokonaan. Muutoinkin harmaata väriä on roiskittu kuviin näennäisen sotkuisesti. Kuvissa on myös usein mukana tekstiä. Esimerkiksi hahmon pään päällä saattaa lukea tämän nimi. Tämä tapa muistuttaa juuri kirjoittamaan oppineen lapsen tapaa nimikoida kaikki piirroksissaan esiintyvät hahmot. Koska nämä piirteet ovat kuitenkin tyypillisiä kaikille Pärnin kuville ja myös laajemmin hänen kuvataiteelleen, ei niiden voida juuri tämän kuvan kohdalla nähdä kumpuavan millään tavoin juuri kuvan näkökulmahenkilönä toimivasta Viluttitanssijasta. Yksi lapsenomaiseen kuvalliseen kerrontaan liittyvä seikka tarkasteltavana olevaa kuvaa kuitenkin hallitsee: arvoperspektiivi.

Länsimaisessa taidetraditiossa keskeisperspektiivi on pitkään ollut kuvallisen esittämisen normi. Sen kautta pyritään jäljittelemään katsovan subjektin näkökulmaa ja luomaan illuusio kolmiulotteisuudesta. Yhdestä pisteestä katsova keskeisperspektiivi on

---

<sup>28</sup> Lapset ovat moniin auktoriteetteihin nähden alisteisessa asemassa. Vanhemmat, opettajat ja aikuiset yleensä ovat aina lasta ylempänä. Tästä syystä lapsi voi kokea auktoriteettien murtumisen erityisen nautinnolliseksi. (Godek 2004, 48.)

todellisuudessa varsin epäaito konstruktio. Ihminenhän katsoo kahdella silmällä, ja vastaanottaa tällä tavoin kaksi erilaista kuvaa katsomastaan. Nämä kuvat aivot sitten sulauttavat yhdeksi tulkinnaksi; katsotun keskiarvoksi. Keskeisperspektiiviä onkin usein kutsuttu kartesiolaiseksi perspektiiviksi, sillä siinä toteutuu ajatus jähmettynyttä todellisuutta ylivertaisesta näkökulmasta tarkastelevasta subjektista, joka ei itse asetu katsottavaksi, vaan hallitsee näkemäänsä järjen avulla. Keskeisperspektiivissä on kyse pyrkimyksestä tehdä katsomisesta rationaalinen ja looginen tapahtuma, jossa maailma jäsenyy geometriseen kaavamaisuuteen. (Seppänen 2001, 46–47.) Lapsen piirrokselle on kuitenkin usein ominaista arvoperspektiivin käyttö. Lapsi kuvaa usein isoksi sen, mikä hänelle on tärkeintä, pieneksi sen, mikä on vähemmän tärkeää. Näin lapsen piirtämässä kuvassa esimerkiksi lasten ja aikuisten väliset kokosuhteet saattavat olla varsin poikkeavat suhteessa reaali maailmassa vallitseviin kokoeroihin. (Cox 2005 145–147.)

Samankaltainen perspektiivi on myös Pärnin kuvassa, jossa lapsi-Vilutti on paljon suurempi kuin pakoon juokseva Isä. Tässä kuvan voitaisiin nähdä jäljittelevän lapsen tyyliä piirtää. Voidaan siis todeta, että fokalisaatioon ja henkilön ja kertojan diskurssin sekoittumiseen perustuva lapsenomaisen kerronta on mahdollinen myös kuvitukselle, mutta tällainen kerronnan tapa on omissa tutkimuskohteissani harvinainen. Lapsenomaisen kerronnan tapa toisessa toteutumistavassaan, eli voimakkaana tietoisuutena puhuteltavasta lapsiyleisöstä on myös kuvalle periaatteessa mahdollinen. Voitaisiin ajatella, että esimerkiksi leikki-ikäisille suunnatuissa katselukirjoissa kuvallisen esittämisen tietoisuus puhuteltavasta lapsiyleisöstä on jatkuvasti voimakas. Pärnin kuvitus on kuitenkin usein ilmaisukieleltään haastavaa, jännitteisessä suhteessa tekstiin ja täynnä taideallusioita, jolloin sitä on vaikea pitää kerronnaltaan lapsenomaisena.

### Lapsenomaisen kerronta satiirina

Myös Barbara Wall (1991, 59) on kiinnittänyt huomiota monien lastenkirjojen sisältämään tahallisen lapsenomaiseen kerrontaan, jota käytetään ironian lähteenä. Tämänkaltaisen kerronnan hän sijoittaa jaottelussaan kaksinkertaiseen puhutteluun, ajatellen sen



pyrkivän lapsilukijan sivuuttamiseen. Erästä vitsailevaa kohdeteostaan hän suomii seuraavasti:

Vitsit ovat toki lapsellisia vitsejä, mutta sanaa "lapsellinen" käytetään ainoastaan aikuisten kontekstissa. Päävitsi koko teoksessa onkin seuraava: teos puhuttelee aikuisia lasten kielellä ja samanaikaisesti teeskentelee, että puhuttelee lapsia [--]. (Wall 1991, 59, Suom. M.L.)

Tämänkaltaisen kerronnan tarkastelussa Wall (mt., 83) puhuu samasta asiasta kuin huumorin ylemmyysteoria arvellen moisen kerronnan tuottavan aikuislukijoille humoristista ylemmyyttä, näiden nauraessa lasten ilmaisun ja ymmärryksen puutteellisuudelle. Tämä on osin oikea päätelmä. Omissakin esimerkeissäni kerronnan huumori rakentuu siten, että ainakin aikuislukijat ovat tiedollisesti näkökulmahenkilöinä käytettävien lasten tietämystä ylempänä ja havaitsevat siten lapsen diskurssin ja kertojan diskurssin välille syntyvän ironisen jännitteen. Wallin tulkinnassa hämmästyttävää kuitenkin on, että hänen mukaansa tällaista kerrontaa sisältävissä teoksissa *sekä* lapsihenkilöt *että* lapsiyleisö joutuvat naurunalaisiksi, jolloin teos perustuu hänen mukaansa ylipäätään lasten kielen ja ymmärryksen pilkalle.

Vaikka huumorin tuottaminen onkin kohdeteoksissani lapsenomaisen kerronnan pääasiallinen tarkoituspää, nähdäkseni lapsenomainen kerronta voi johtaa kaksoisyteisyyden kannalta tarkasteltuna myös muihin seikkoihin. Voidaan esimerkiksi ajatella, että kertojat ajoittaisessa lapsellisuudessaan pyrkisivät myös puhumaan joidenkin seikkojen suhteen lapsen kanssa samaa kieltä ja rohkaisevat lukemaan "lapsellisesti". Ehkä tällaisena kurkotuksena lasten omaan diskurssiin voitaisiin lukea esimerkiksi aiemmin analysoitua *Ritvasta* poimittua esimerkkiä Keijo Ilmasen vaarallisesta ulkoilmaelämästä kertovasta tarinasta. Tämä ei suinkaan ole kaikelle lastenkirjallisuudelle ominainen piirre, sillä lastenkirjallisuuden kielen odotetaan usein opettavan lapselle kielen ja kirjallisuuden konventioita tai olemaan sävyiltään lämmin, jutusteleva ja opettavainen. Hotakaisen lastenkirjoissa kertojat pyrkivät kuitenkin itsekin usein lapsenomaisuuteen ja ilmaisun anarkiaan.

On myös syytä huomata, että lapsenomaisen kerronta johtaa itse asiassa usein aikuishahmojen tai teoksessa representoidun aikuistenmaailman ivalliseen tarkasteluun. Esimerkiksi sopivat kaksi seuraavaa katkelmaa. Ensimmäisessä tekstissä Humppa-Veikko seuraa sivusta Jakomäen rouvien Tupperware-kutsuja ja toisessa kerrotaan Viluttitanssijaa elähdyttäneiden missikisojen jälkeisestä tv-tarjonnasta:

Humppa-Veikko istui olohuoneen nurkassa ja nautti sorinasta. Äiti heilui hiukset levällään suuren kulhorivistön takana ja kehuskeli suureen ääneen, miten hyvin kannet naksahdivat kiinni ja olivat pitäviä. Rouvat kokeilivat asiaa panemalla kulhoon vettä, sitten kansi kiinni ja kulho ylösalaisin. Sitä riemua, kun yksikään tippa ei päässyt tiiviin kannen raoista lattialle. Humppa ihmetteli kokeita, koska kulhoja pidettiin pystyasennossa jääkaapissa. (*Ritva*, 84.)

Missit oli kannettu televisiosta pois ja tilalle oli tuotu matalia autoja, jotka kiersivät kiemuraista rataa valtavalla vauhdilla. Aikuinen mies huusi kovalla äänellä, että Martinlaakson oma poika oli tällä hetkellä kuudes, mutta kohta sen pitää vaihtaa renkaat ja se tippuu sen takia yhdeksänneksi. Jos sen moottori kestää, se pääsee ruiskuttamaan siijuomaa toisten päälle. Isä huusi televisiolle, että ei pääse. Isä luuli, että selostajat kuulevat hänen mielipiteensä. (*Satukirja*, 71.)

Ensimmäinen katkelma käyttää olohuoneen nurkassa nököttävää Humppa-Veikkoa näkökulmahenkilönään. Humppa-Veikko on Äidin ja muiden rouvien kutsuilla ulkopuolinen tarkkailija, jonka silmissä rouvien innostus muovikulhoista muuttuu järjettömäksi. Tässä Humppa-Veikon lapsen näkökulma edustaa järjen ääntä, joka muistuttaa, ettei kulhojen kannen pitävyydellä ylösalaisin käännettyinä ole juurikaan merkitystä, kun ne säilytetään jääkaapissa pystyasennosta. Keijon katse paljastaa Tupperwaren brändistä huumaantuneiden naisten hullunkurisuuden ja epäloogisuuden. Jälkimmäisessä katkelmassa tapahtumia ei varsinaisesti esitetä Vilutin kautta, sillä Vilutti on toisessa huoneessa kuin televisiota katsova Isä. Kerronta on kuitenkin lapsellistettu, sillä esimerkiksi kuohuviini muuttuu kertojan diskurssissa "siijuomaksi". Tässä on siis kyse lapsenomaisesta kerronnasta, jossa kertoja adaptoi kerrontansa tyyliä ollen tietoinen lapsiyleisöstään. Kerronnallinen tilanne on mielenkiintoinen, sillä Isä vastaa suoraan selostajan puheeseen, joka kuitenkin esitetään lukijoille kertojan lapselliseksi suodattamana. Näin Isän ja television välinen kommunikaatio jää lukijalle hämäräksi, kun kertoja mo-

difioi vain toisen viestijän (selostajan) puhetta. Joka tapauksessa myös tässä tekstissä lapsenomaisen kerronta johtaa aikuishenkilöhahmon joutumiseen naurunalaiseksi, sillä televisiolle pauhaava Isä näyttäytyy absurdissa valossa.

Lapsenomaisen kerronta, jota tässä luvussa olen käsitellyt, rakentaa voimakasta erontekoa aikuisten kielen ja kulttuurin sekä lasten kielen ja kulttuurin välille. Kerronnasta huokuva lapsenomaisuus asettuu toiseksi suhteessa kielellisesti kompetentin lukijan omaan kielelliseen todellisuuteen. Lapsen asemaa toisena hyödynnetään teoksissa siis ainakin kahdella tavalla: lapsihahmojen toiseutena suhteessa aikuishahmoihin sekä kielen (ja joskus kuvan) lapsenomaisuuden toiseutena suhteessa "oikeaan" kieleen. Tässä mielessä Wallin kritiikki lapsenomaista kerrontaa kohtaan on ymmärrettävää. Toisaalta juuri tässä lapsihahmojen tai lapsenomaisen kerronnan toiseudessa piilee sen voima. Lapset ovat aikuisten maailmassa ja kielessä toisia ja tällöin heidän näkökulmansa aikuisten todellisuuteen on yllättävä ja tuore (vrt. Critchley 2002, 35). Lapsi näkee aikuisten käytöksen ja tapojen kummallisuuden heitä paremmin, sillä lapsen mielessä ei vielä ole pinttyneitä valmiita kaavoja siitä, miten asiat ja tilanteet on tulkittava. Myös *Lastenkirja*, *Ritva* ja *Satukirja* hyödyntävät tätä tekniikkaa, kuten edellä käsitelty kaksi katkelmaa osoittavat. Lapsenomaisen kerronnan voidaan siis nähdä synnyttävän kohde-teoksiini ajoittain jopa satiirisia sävyjä. Varsinaisesta satiirista ei ehkä ole syytä puhua, sillä kuten Sari Kivistö kirjoittaa:

Satiiri on kritiikin esittämistä naurua herättäen ja koomisen keinoin, tekemällä valitusta kohteesta naurettava. Satiiri eroaa esimerkiksi huumorista siinä, että huumori ymmärretään yleensä hyväntuuliseksi ja kujeelliseksi leikinlaskuksi, jossa naurettaviin elämän ilmiöihin suhtaudutaan myötätuntoisesti. Satiirissa tällainen hyväntahtoisuus on harvinaisempaa. (Kivistö 2007, 9.)

Vaikka muovikulhoja ihastelevat rouvat tai ralliselostajalle meuhkaava Isä asettuvat edellä siteeratuissa katkelmissa naurettavan valoon heitä tarkkailevan lapsihahmon tai lapsellisesti yksinkertaistavan aikuiskertojan katseen alla, on tässä kyse myötätuntoisesta ja hyväntuulisesta naurusta, ei varsinaiselle satiirille tyypillisestä aggressiivisesta ivasta. Varsinaisen satiirin sijaan tuleekin puhua lievemmin tietystä satiirisuudesta, joka voidaan ajatella teosta määrittävän tiukkarajaisen lajin sijaan yhdeksi huumorin keinoista.

Tutkimuskohteideni monille kertojanaanille on toisinaan tyypillistä tietty tyylillinen lapsellisuus, jonka toimintamekanismeja olen edellä eritellyt. Lapsenomaisen kerronta toteutuu pääosin joko näkökulmahenkilönä käytettävän lapsihahmon puheen ja ajatusten kautta tai kertojan adaptoidessa kerrottua poikkeuksellisen voimakkaasti läsnä olevalle lapsiyleisölle. Monissa teoksissa tällaiset kerronnan muodot jatkuisivat eheästi läpi koko teoksen, mutta omissa tutkimuskohteissani nämä ovat äänten polyfonian ansiosta vain ajoittaisia. Tietenkin voidaan myös ajatella, että kertoja on kautta tutkimieni teosten tietoinen lapsiyleisöstään. Tässä aluvussa olen kuitenkin edellisen aluvun tavoin tarkentanut sellaiseen kerronnan tyyliin, joka on omiaan tuottamaan kerrontaan huumoria. Tällöin vain räikeimmät ja silmiinpistävimmät ”lapsellistukset” on tässä kelpuutettu mukaan edustamaan määritelmäni mukaista lapsenomaista kerrontaa. Mielenkiintoista lapsenomaisessa kerronnassa on, että se ei, toisin kuin Wall käsittää, suuntaa ivaansa ainoastaan ymmärtämättömiin lapsiin, vaan usein juuri aikuiset joutuvat naurunalaiseksi lasten katseen tai lapsellistavan kertojan kritiikin alla.

### 4.3 Metafiktio, muu vaikea kerronta sekä kaksoisyleisö

Tässä luvussa siirrän kohdeteosteni kerronnan huumorin tarkastelun hetkeksi sivuosaan ja kohdennan sen sijaan kertojien toisinaan käyttämien niin kutsuttujen vaikeiden tekstistrategioiden kautta kahdentuvaan yleisöön. Tämän aluvun otsikossa ”vaikeaksi kerronnaksi” nimeämälläni kerronnalla viitataan metafiktioon sekä monimutkaisuuteen kertoja-yleisötasoihin. Ensinnä mainittua ilmenee jossain määrin kaikissa kohdeteoksissani, erityisesti *Lastenkirjassa*, kun taas jälkimmäinen koskee lähinnä *Ritvaa*. Kerronnallinen vaikeus on tässä ymmärrettävä sellaiseksi kerronnaksi, jonka ymmärtämisen katsotaan vaativan lukijaltaan pitkälle kehittyneitä kirjallista kompetenssia eli tietoa ja kokemusta kirjallisuudesta ja sen konventioista. Käytännössä jo monet kohdeteoksistani aiemmin esiin nostamani piirteet edustavat tiettyä kerronnallista vaikeutta, johon olenkin viitannut esimerkiksi eritellessäni niitä kerronnan piirteitä, jotka tekevät tekstin ymmärtämisestä lapsilukijoille vaikeaa tai jopa johdattavat vaihtoehtoihin tulkintoihin (esim. henkilöahmojen epästabiilius, kertojan ironisuus). Tässä luvussa keskityn kui-

tenkin senkaltaiseen kerrontaan, joka haastaa lukijan tarkastelemaan kerrontaa ja tekstiä itseään ja tarkastelen tämänkaltaisen itseensä kääntyvän kerronnan merkityksiä kohde-teosteni sisältämälle kaksoispuhuttelulle.

Itsestään tietoiseen kerrontaan viittaava käsite *metafiktio* ilmestyi kirjallisuudentutkimukseen vuonna 1970 William Gassin määritelmässä sen olevan fiktiota, joka tarkastelee omaa olemustaan taideteoksena ja nostaa esiin kysymyksiä fiktion ja todellisuuden suhteista. Gassin määritelmän jälkeen sama kirjallinen ilmiö on käsitteellistetty ja nimetty mitä moninaisimmin tavoin, kuten metafiktio käsitteellistä historiaa tarkastellut Mika Hallila on osoittanut (Hallila 2001; Hallila 2006). Käytän kuitenkin seuraavassa käsitettä metafiktio sen vakiintuneisuuden takia. Käsitteen sisällöllisessä määrittelyssä turvaudun aihepiirin tutkimuksessa vaikutusvaltaisiin Patricia Wauchiin ja Linda Hutcheoniin. Waugh jatkaa teoksessaan *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984, 2) käsitteen alkuperäisen merkityksen kehittelyä määritellen metafiktio tekstiksi, joka itsensä tiedostavasti ja systemaattisesti kiinnittää lukijan huomion itseensä tekstinä ja tarkastelee täten ikään kuin kirjoittamisen teoriaa kirjoittamisen käytännön kautta. Waugh korostaa, että metafiktiivinen teksti tarkastelee omaa rakennettaan ja olemustaan, mutta pohtii samalla myös fiktion ja todellisuuden suhdetta sekä tekstin ulkopuolisen maailman mahdollista fiktionaalisuutta. Hutcheon kutsuu teoksessaan *Narcissistic Narrative – The Metafictional Paradox* (1980) metafiktiota leikkisästi ”narsistiseksi narratiiviksi”. Tällä hän tarkoittaa Waughin tavoin metafiktiivisen tekstin tuloa tietoiseksi itsestään. Tämän tutkimuksen kannalta on erityisen mielenkiintoista, että Hutcheon (mt., 6) myös korostaa metafiktiivisen kertovan tekstin kiinnittävän huomionsa paitsi tekstin kerronnalliseen ja kielelliseen rooliin, myös tekstin tarjoamaan lukijan rooliin. Metafiktio luonne on siis Hutcheonin mukaan kaksijakoinen. Toisaalta se viittaa omaan lingvistiseen ja narratiiviseen rakenteeseensa, toisaalta lukijan rooliin tekstin tulkitsijana. Hutcheonin mukaan metafiktiivinen teksti onkin näkyväksi tehty prosessi. Tässä prosessissa lukeminen ja kirjoittaminen lähentyvät toisiaan ja sekoittuvat. Lukijan rooli on aktiivinen mutta toisaalta taas jo valmiiksi tematisoitu ja jopa aktualisoitu tekstissä.

Lastenkirjallisuuden tapauksessa metafiktio on ollut omiaan herättämään ennakkoluuloja niin tutkijoissa kuin kriitikoissakin. Robyn McCallum arvioi lastenkirjallisuuden

metafiktiota tarkastelevassa artikkelissaan "Very Advanced Texts: Metafictions and Experimental Work" (1999) tämän johtuvan siitä, että metafiktiota pidetään lapsilukijoille kerta kaikkiaan liian vaikeana kirjallisuutena. Kuitenkin erityisesti kuvakirjoissa metafiktiivisiä piirteitä ja tällä tavoin lukijalleen haastavaa ja kokeellista kerrontaa on esiintynyt jo vuosikymmeniä ja varsin vanhastakin lastenkirjallisuudesta voidaan löytää metafiktiivisiä piirteitä. Metafiktiivisyys ei siis ole lastenkirjallisuudessakaan vieras ilmiö vaan kuuluu jo modernin lastenkirjallisuuden tyyppilliseen keinovalikoimaan (ks. Nikola-jeva 1996, 192–193).

### Itseään tarkkaileva teksti

Hotakaisen lastenkirjoista etenkin *Lastenkirja* tuo tietoisesti esiin oman prosessiluonteensa tarkentaen näin omaan asemaansa fiktiivisenä teoksena – seikka, jonka jo teoksen ambivalenttia yleisöä parodioiva nimi osoittaa. Teoksen aloittaa muista neljään osioon jaotelluista teksteistä erillinen prologi, joka on otsikoitu "Lastenkirja syntyy". Se kuuluu kokonaisuudessaan seuraavasti:

Maailmassa lentelee lapsia, niitä tuprahtelee piipuista ja kolisee putkista. Ne vievät ahtaista paikoista alaville maille, nousevat jäykistä juurista puitten latvoihin ja liikuttelevat pilviä. Lapset syntyvät mihin sattuu ja ottavat sinne Aikuiset mukaan.

Missä lapset ovatkin, aina ne ovat maailman keskipisteessä. Lastenkirjan lapset sijaitsevat Sutikukkulalla, joka on tämänkertainen maailman keskipiste. Sutikukkulan lapset ovat metrinpituisia ja heitä on 34 567. Vain ne, jotka tunnistivat itsensä, tulivat kirjaan vapaaehtoisesti – muut piti keksiä. Jotkut eivät ehtineet, heillä oli muuta tekemistä. Eikä kaikkia huvita tunkea itseään kansien väliin. Eräskin sanoi: "Kerran menin kirjaan enkä päässyt sieltä pois. Niitä kirjoja oli painettu 4000 kappaletta ja ne oli levitetty kirjastoihin ja ihmisten koteihin ja laukkuihin. Joutui olemaan monessa paikassa yhtä aikaa. Minusta tuli hyvin hermostunut ja poukkoileva. Olisi litistetty vain yksien kansien väliin eikä koko painokseen."

Lastenkirja syntyy litistämällä, keksimällä, hukkaamalla, kolisten, tuprahdellen, ahtaista paikoista se vyöryy alaville maille ja nousee jäykistä juurista puitten latvoihin. Sieltä se huhuilee lapsille ja Aikuisille: Tulkaa tänne kansien väliin, lupaan etten mene kiinni! (*Lastenkirja*, 6.)

Teoksen lopettaa hiukan lyhyempi epilogi joka on nimetty "Lastenkirja loppuu":

Lastenkirja loppuu litistämällä, typistämällä, hukkaamalla, kolisten ja tuprahdellen se liukuu keskeneräisenä ulos huoltoaseman hallista tai kopahtaa kadulle synnytyslaitoksen ikkunasta. Ahtaista paikoista se vierii alaville maille ja nousee jäykistä juurista puitten latvoihin. Sieltä se huhuilee lapsille ja Aikuisille: täällä minä nyt olen, tyhjänä ja täytenä, tulkaa toistekin lukemaan ja kirjoittamaan!

Ja lapset luiskahtelevat sen sivuilta omille teilleen, uusiin kertomuksiin ja maailman tuuliin. Jotkut jäävät kirjanmerkeiksi tai ihan oikeiksi saduiksi, toiset eivät tykkää tapahtumista ja keksivät itse parempia. (*Lastenkirja*, 128.)

Prologin ensimmäisessä kappaleessa kuvataan runollisesti lasten syntyä ja siihen liittyvää moninaisuutta ja runsautta. Lasten syntymän yhteydessä käytetään yllättäviä kielellisiä ilmauksia, jotka tuntuvat humoristisesti uhmaavan sitä lasten fyysistä olomuotoa tai syntyä, joka reaalisessa todellisuudessa vallitsee. *Lastenkirjan* lapset voivat syntyessään "tuprahtaa" tai "kolista" maailmaan. Leikkisän kielellisen vieraannuttamisen takana on kuitenkin ihmisen lisääntymistä tunteville lukijoille myös tuttuutta: kertojan mainitsemat piiput, putket ja "ahtaat paikat" voi kaikki lukea naisen synnytyselinten metaforina. Prologin ensimmäisen ja viimeisen kappaleen välinen toisteisuus osoittaa, että alussa kuvattu lasten syntymä toimii analogiana teoksen itsensä synnylle. Kummatkin syntyvät "ahtaista paikoista" ja niillä on "jäykät juuret", mutta kummatkin päätyvät "puitten latvoihin". Puitten latvoihin nousemisen voidaan tässä lukea eräänlaisena vapautumisen metaforana. Niin lapsia kuin tekstejäkään eivät kertojan mukaan pidättele "jäykät juuret" eli perinteet, ennako-odotukset ja konventiot vaan molemmille rajat asettaa vain mielikuvitus. Prologin elementit toistuvat vielä kolmannen kerran teoksen päättävässä epilogissa, jossa leikkisät syntymistä kuvaavat verbit "kolista" ja "tuprahtaa" kuvaavatkin tällä kertaa Lastenkirjan loppua. *Lastenkirjan* rakenne on näiden kahden tekstin kannalta tarkasteltuna mielenkiintoinen, sillä loppu palaa ikään kuin alkuun toistaessaan ja toisintoistaessaan prologin sisältöä.

Tekstien yhteneväisyydessä on kuitenkin tärkeää huomata myös niiden otsikoinnin välinen epäsymmetrisyys. "Lastenkirja syntyy" ja "Lastenkirja loppuu" eivät muodosta käsitteellisesti eheää paria, jollaisen muodostaisivat verbiparit syntyä/kuolla tai alkaa/loppua. Tässä teos kiinnittää lukijan huomion omaan ristiriitaiseen rooliinsa, joka

prologissa ja epilogissa monistuu. Ensinnäkin tekstissä esiintyvä Lastenkirja elollistetaan, se muuttuu toimivaksi ja puhuvaksi agentiksi. Toiseksi se kuitenkin esitetään koko ajan teoksena, johon kohdistuvat erilaiset toimet, kuten kirjoittaminen ja lukeminen. Ensinnä mainittuun rooliin viittaa prologin otsikossa korostettu syntyminen kun taas jälkimmäiseen rooliin teoksena viittaa epilogin otsikon loppuminen. Kuvatun Lastenkirjan olemuksen horjuvuus fyysisen olennon ja kirjoitetun abstraktin teoksen välillä todentaa jälleen aikaisemmin moneen otteeseen tarkasteltua metaforisen ja kirjaimellisen merkityksen välistä nonsensista leikkiä. Tämä kaksoisrooli myös synnyttää humoristista epäselvyyttä tekstin tulkintaan. Tuleeko esimerkiksi prologin Lastenkirjan huhuilu: "Tulkaa tänne kansien väliin, lupaan etten mene kiinni!" lukea siten, että teoksen merkitykset ovat kaikille avoimia, vai siten, että lukijat ovat vaarassa litistyä fyysisen kirjan kansien väliin, mikäli tämä yllättäen sulkeutuisi? Kertoja tuo tässä metafiktiolle tyypillisesti esiin kaunokirjallisen teoksen ristiriidan sekä abstraktina teoksena, että fyysisenä artefaktina. Samankaltaisen tulkinnan *Lastenkirjan* prologista tekee Kaisu Rättyä (2008, 159). Hän vertaa *Lastenkirjaa* jopa postmodernien kuvakirjojen kuuluisimpiin teoksiin lukeutuvaan Lane Smithin ja Jo Sciezkan *The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales* – teokseen (1992), jolle on tyypillistä kerronnan häirintä jatkuvilla viittauksilla teoksen fyysiseen olomuotoon kirjana.

Konkreettista lukutapaa korostaa prologin keskimäinen kappale, joka tarkastelee fiktion ja todellisuuden suhdetta, teemaa, jonka Waugh (1984) näkee metafiktiolle keskeisimmäksi. Kertoja on olettavinaan teoksen ulkopuolisen maailman ja teoksen sisäisen maailman ihmiset ongelmattomasti täysin yhteneväisiksi, kertoessaan että jotkut lapset olivat liian kiireisiä tullakseen kirjaan tai että kaikkia ei yksinkertaisesti huvita "tunkea itseään kansien väliin". Kertoja siis lukee (tai pikemminkin on lukevinaan) henkilöhahmojaan teoksen ulkopuolisen maailman henkilöinä, jotka voivat suoraan fyysisesti astua kirjan maailmaan.

Huvittavan naiivi tulkinta henkilöhahmojen ja kuvatun todellisuuden yhteneväisyydestä laajenee kertojan päästäessä ääneen "erään" näistä lapsista, joka kuvailee tätä järjenvastaista kansien väliin litistymistä traumaattisena kokemuksena, jossa "joutui olemaan monessa paikassa yhtä aikaa". Kirjaan astuminen tai imeytyminen ei tietenkään



ole lastenkirjallisuudelle täysin vieras aihe. Kuuluisin esimerkki tällaisesta kirjaan imeytymisestä lienee Michael Enden fantasiaromaani *Tarina* vailla loppua (*Die unendliche Geschichte*, 1979). Tämänkaltaisilla aiheilla on usein tematisoitu mielikuvituksen voimaa ja rohkaistu lapsia lukemaan. *Lastenkirjan* prologissa absurdisti kuvattu aihe palvelee kuitenkin ennen kaikkea kertojan humoristisia päämääriä. Omaan leikkisään nonsensisyhteensä kertoja vihjaa tässä jälleen inkoherentin sattumanvaraisella luvulla. Kertojan mukaan kirjan näyttämöllä Sutikukkulalla lapsia on 34 567. Ensilukemalla lukumäärä kolmekymmentäneljätuhatta viisisataakuusikymmentä ja seitsemän vaikuttaa järkevältä, mutta toisella (lapsenomaisemmalla) tavalla luettuna luvut kolme, neljä, viisi, kuusi ja seitsemän osoittautuvat katkelmaksi numeroiden muodostamaa vakiintunutta sarjaa ja antavat tästä syystä vaikutelman vitsailevasta kertojasta.

Pohdinta fiktiivisen ja todellisen maailman suhteesta jatkuu myös *Ritvassa*, jossa kerrovan Ritvan yleisönä toimiva lapsikolmikko pohtii omaa asemaansa Ritvan satujen kohteena. Heillekin kerronnan kohteena olo aiheuttaa suorastaan fyysisiä oireita: "siinä joutuu olemaan pitkiä aikoja keskipisteessä ja alkaa rintaan pistämään." (*Ritva*, 141). Lasten mielissä ja mielestä myös Ritvan tarinoissaan keksimät henkilöt jäävät elämään tarinan jo loputtua. Esimerkiksi Juntti-Mutteri surkuttelee Ritvan keksimän sivuhenkilön Jari Ronttosen kovaa kohtaloa, kun Ritva jättää tämän tarinansa lopuksi kävelemään yksin tielle eikä enää käytä tätä tarinoissaan:

Nyt Jari Ronttonen käveli sillä tiellä eikä tiennyt mitä tekisi, sillä on varmaan hirveä olo, Juntti-Mutteri arveli ja päätti isona ottaa Jari Ronttosen päähenkilöksi pitkään juttuun, joka alkaa synkästi ja pahasti, mutta päättyy siihen, että Jari Ronttonen valitaan Vuoden Kolholaiseksi. (*Ritva*, 60.)

Juntti-Mutterin ajatuksia avaava kertoja aloittaa katkelman kielileikillä käyttäessään näennäisen vahingossa monimerkityksistä ilmausta "sillä tiellä", joka viittaa paitsi Ritvan jutun miljöönä esiintyneeseen tiehen myös sanontaan "jäädä sille tielleen", joka osuvasti kuvaakin kertakäyttöisen henkilöahmon kohtaloa. Vaikka henkilöahmoa ei etenkään teoksen ylimmällä kerronnan tasolla tässä esitetä olemukseltaan toden ja fiktion

välillä häilyvänä puntaroi katkelma kuitenkin selkeästi fiktion ja todellisuuden suhdetta metafiktiiviselle tekstille tyypillisesti.

Samaan problematiikkaan liittyen *Lastenkirjassa* kertoja myös toisinaan ikään kuin ohimennen korostaa henkilöhahmojen luonnetta keinotekoisina konstruktioina. Esimerkiksi nonsensisesti kieleen vakiintuneilla metaforisilla ilmauksilla leikittelevässä tarinassa "Huopatossutussit" tarina loppuu seuraavasti: "otettiin ohuet tussit esiin ja piirrettiin kaikille käyrä, iloinen suu" (*Lastenkirja*, 73). Henkilöhahmot näyttäytyvät tässä ikään kuin piirroksina, joiden tunteet ovat yksinkertaisilla viivoilla muutettavissa. Sama piirrosmotiivi toistuu myös toisaalla *Lastenkirjassa*. Kertoja toteaa Petri Kurki -nimisestä henkilöahmosta seuraavasti: "[hänet] on helppo piirtää: musta viiva valkealla paperilla" (*Lastenkirja*, 30). Tässä kertoja viittaa vakiintuneeseen karikatyyrimäiseen tapaan piirtää linnut yhden kumpuilevan viivan kautta, ja samalla teksti korostaa henkilöahmon keinotekoisuutta. *Lastenkirjan* ensimmäisessä varsinaisessa tarinassa "Tyypit tulevat" teoksen henkilöahmoja kutsutaan puolestaan "tyypeiksi". Nimitys on monimerkityksinen ilmaus. Tyyppi voi puhekielessä tarkoittaa yksinkertaisesti ihmistä tai persoonaa. Tyyppi viittaa kuitenkin myös huvittavasti kirjallisiin hahmoihin tyyppeinä, tyyppitelyinä tai stereotyyppeinä.

*Lastenkirjan* syntyä ja loppua kuvaavat prologi ja epilogi sisältävät myös eräänlaista omaan tekstuaalisuutensa tarkasteluun kääntyvää kirjallisuusteoriaa. Tämä on metafiktiole tyypillistä, sillä kuten Waugh (1984) korostaa, metafiktiivisessä tekstissä kaunokirjallinen ja kirjallisuustieteellinen diskurssi usein sekoittuvat (mt.; ks. myös Hallila 2006, 205–206). Kaksoisyleisön tarkastelun kannalta kiintoisaa on erityisesti se, että molemmissa teoksen lukijoiksi avoimesti kutsutaan sekä lapset että aikuiset. Näin tapahtuu, kun sekä alussa että lopussa korkeuksiin noussut elollistettu Lastenkirja "huhuilee lapsille ja Aikuisille". Näin *Lastenkirja* nimeää tietoisesti tarkoitettun yleisönsä. Toisaalta myös lasten syntyä kuvaavassa tekstikatkelmassa mainitaan lasten ottavan "Aikuiset" mukaan minne menevätkin. Ajatus lähentyy monien lastenkirjallisuusteoreetikoiden huomioimaa seikkaa aikuisen väistämättömästä läsnäolosta kaikessa lastenkirjallisuudessa (vrt. Rose 1994), jonka kertoja tässä kirjoittaa auki. *Lastenkirja* on siis selvästi

tietoinen omasta kaksoisluonteestaan yleisönsä suhteen.<sup>29</sup> Kirjallisuusteoreettisesti kiinnostavaa on myös se, että *Lastenkirjan* loppu onkin oikeammin teoksen uusi synty-mä. *Lastenkirja* ”kopahtaa kadulle synnytyslaitoksen ikkunasta” ja sen kerrotaan myös olevan keskeneräinen. Näin teos tuntuu julistavan omien merkitystensä avoimuutta. Teos ei ole yhden lukukerran jälkeen valmis, vaan lukijat kutsutaan palaamaan sen äärelle uudelleen. Tässä kutsussa heitä kehoitetaan saapumaan sekä *lukemaan* että *kirjoittamaan*. Näin lukijalle siirretään valtaa teoksen merkitysten määrittämisen suhteen.

*Lastenkirjassa* kertoja myös korostaa toisinaan kerronnan olevan fiktionaalista ja jopa valheellista. Esimerkiksi tarinassa nimeltä ”Keksityt vempaimet” kerrotaan erilaisista asioista, jotka tulee keksiä aina tarpeen tullen. Lukijaa kuitenkin varoitetaan heti tarinan aluksi: ”Nyt tulee satua” (*Lastenkirja*, 116). Eräs keksittävästä asioista on ”Kimpilevymetsä”, jota kuvaillaan seuraavasti:

Tavallisessa metsässä suhisee, karpäset käyvät kiinni ja karhuille on asennettu torahampaat. Mistään ei tiedä eikä ymmärrä mitään. Tavallinen metsä on ärsyttävän jännittävä ja vaarallinen. Tarja Laaksonen keksi kimpilevymetsän, kun hän oli kyllästynyt pelkäämään. Kimpilevymetsässä ei suhise, siellä kimpilevylavasteet heiluvat tuulessa ja kaiken voi ymmärtää parilla vilkaisulla. Kimpilevymetsään pääsee painamalla Suurta Nappia keittiön alakaapin vasemmalta puolelta. (*Lastenkirja*, 118.)

Kimpilevymetsä on korostetun seipitteellinen paikka. Se esiintyy kertomuksessa nimeltä ”Keksityt vempaimet” ja Tarja Laaksonen kerrotaan *keksineen* sen. Kimpilevymetsä on siis luovan aivotyön tulos. Myös muut tekstin vihjeet korostavat Kimpilevymetsän fiktiivisyyttä. Kimpilevymetsä muistuttaa erästä lastenkirjallisuuden kuuluisaa metsää, C. S. Lewisin fantasiaromaaneissa esiintyvää Narniaa, jonne kirjasarjan ensimmäisessä teoksessa *Velho ja leijona* (*The Lion, the Witch and the Wardrobe*, 1950) kuljetaan antiikkivaatekaapin kautta. Tie *Lastenkirjan* Kimpilevymetsään vie puolestaan hiukan arkisemmin

---

<sup>29</sup> Se miksi lapset tässä kirjoitetaan pienellä ja Aikuiset isolla alkukirjaimella jää arvoitukseksi. Ehkä iso alkukirjain korostaa Aikuisten isompaa kokoa suhteessa lapsiin. Koko teoksessa myöhemmin lasten vanhemmista käytetään toistuvasti erisnimen sijaan isolla alkukirjaimella kirjoitettua nimeä Äiti tai Isä, ja iso alkukirjain voi tässä pohjustaa jo tätä vanhempien yksilöllisyyden kieltävää merkintätapaa. Nimiin liittyviin kysymyksiin palaan tarkemmin luvussa 5.1.

keittiön alakaapin kautta. Kimpilevymetsä onkin siis jonkinlainen köyhän miehen Narnia.

Koko metsä on rakennettu kimpilevystä, joka on halpa tusinahuonekaluliikkeiden myymissä kaapeissa ja hyllystöissä käytetty puulevy. Tekstin metsä on siis *lavastettu*, tietoisesti rakennettu jäljittelemään todellisuutta. Tähän lavastettuun metsään ei liity Narnian osakseen saamaa romanttista hohdetta. Sen sijaan teksti korostaa Kimpilevymetsää eskapistisena paratiisina. Se ei ole yhtä monimutkainen kuin tavallinen maailma: kaiken voi nähdä ja ymmärtää yhdellä vilkaisulla. Teksti tematisoikin Kimpilevymetsän avulla fiktion olemusta. Esimerkiksi Narnian maailma on jännittävyystään huolimatta lohdullinen ympäristö. Siellä hyvä on hyvää ja paha paha. Narniassa, aivan kuin Kimpilevymetsässäkin, maailma on jäsennettävissä ja kategorisoitavissa. Myös tarina Kimpilevymetsästä on lohdullinen. Monimutkaiseen maailmaan kyllästynyt Tarja Laaksonen löytää lohdun vetäytyessään hiljalleen tuulessa huojuvien kimpilevylavasteiden katveeseen. Toisaalta Kimpilevymetsä on myös korostetun epätodellinen ja tähän liittyy tekstin ironia. Kimpilevy ja keittiön alakaappi tekevät arkisuudessaan kimpilevymetsästä banaalin. Tematisoimalla näin fiktion olemusta *Lastenkirja* ottaa kantaa myös omaan fiktiivisyyteensä. Se kertoo tarjoavansa lohtua, mutta muistuttaa samalla ettei kykene tarjoamaan aitoutta.

Metafiktiivisen tekstin lukija kohtaa väistämättä paradoksin. Hän on samanaikaisesti tekstin sisä- ja ulkopuolella. Lukija on eläytynyt tekstiin ja sen fiktiiviseen maailmaan ja toisaalta taas teksti pakottaa lukijan osallistumaan aktiivisesti kirjoittamiseen ja täten asettumaan älyllisesti tekstin ja oman lukemisensa ulkopuolelle. (Hutcheon 1985, 7.) Hutcheon (mt., 139) ja monet muut metafiktioteoreetikot puhuvat metafiktion kohdalla lukijan lukukokemuksen rikkomisesta tai häiritsemisestä:

Itsensätiedostavassa ja parodisessa kirjallisuudessa, lukija-henkilöhahmon identifi-  
kation kehä usein murretaan. Se uhrataan tarkoituksena rohkaista lukijaa aktii-  
viseen dialogiin erilaisten geneeristen mallien kanssa – tehtävä joka kuuluu ta-  
vanomaisesti vain kirjailijalle. Muistuttamalla lukijaa kirjan artefakti-luonteesta  
teksti parodioi lukijan odotuksia, hänen kaipuutaan todenmukaisuuteen, ja pa-  
kottaa hänet tulemaan tietoiseksi omasta roolistaan fiktiivisen universumin luo-  
jana. (Hutcheon 1985, 139, suom. M.L.)

Metafiktio on siis lähtökohtaisesti lukijaa vieraannuttava kirjallinen keino. Teoksessaan *Metafiktio käsite* (2006) Mika Hallila ottaa esimerkiksi tästä metafiktio aiheuttamasta eläytymisen särkymisestä tekstikatkelman J. M. Barrierin *Peter Panista* (*Peter Pan. The Boy Who Wouldn't Grow Up* ilmestyi näytelmänä 1904). Teoksen tunnetuimpiin kuuluvassa katkelmassa kertoja käskää lukijoiden taputtaa nopeasti käsiään, jos nämä uskovat keijuihin. Tällä tavalla kertojan mukaan pelastetaan Helinä-keijun henki. Hallila siteeraa Susanne Langeria, joka kertoo omasta reaktiostaan lapsena näkemäänsä Peter Pan -näytelmään ja siihen sisältyneeseen kättentaputuskehoitukseen:

Se oli ensimmäinen teatterikäyntini ja illuusio oli täydellinen ja ylitsevuotava, kuin jotakin yliluonnollista. Toiminnan korkeimmassa kohdassa [--] Peter kääntyi katsojien puoleen ja pyysi heitä osoittamaan uskonsa keijuihin. Samassa illuusio oli kadonnut. (Sit. Hallila 2006, 195, suom. M.L.)

Langer itsekin kuitenkin huomauttaa, että muut lapset teatterissa nauroivat ja nauttivat näytelmään osallistumisesta. Tätä seikkaa korostaa myös Hallila (2006, 196). Hänen mukaansa metafiktio etäännyttävät keinot eivät suinkaan etäännytä lukijaa kokonaan esteettisestä elämyksestä. Langerin reaktio on vain yksi mahdollinen reaktio. Hallilan mukaan lukija voi vastata metafiktio asettamiin vaatimuksiin kuin Peter Panin kysymykseen: "joko osallistumalla tai Langerin tapaan vaatimalla ehjää illuusiota".

Hallila ei pohdi erikseen metafiktio mahdollista erityislaatuista olemusta lastenkirjallisuudessa. Peter Pan -esimerkki on kuitenkin varsin käyttökelpoinen pohdittaessa metafiktiota lastenkirjallisuudessa. Se osoittaa, että yleisön reaktiot ovat aina yksilöllisiä. Lastenteatterissa kuitenkin useimmat lapsikatsojat usein eläytyvät ja osallistuvat näytelmään huomattavasti enemmän kuin aikuiskatsojat. Tutkimukseni teorialuvussa esittelin Aidan Chambersin huomion lapsilukijan mahdollisesta kyvyttömyydestä sulautua tekstin tarjoamaan lukijarooliin (ks. Chambers 1990, 93). Lapsikatsojien eläytyminen teatterissa tuntuisi todistavan täysin päinvastaista kuin Chambersin ajatus. Lapsikatsojat eivät välttämättä osaa tehdä tiukkaa eroa reaali maailman ja fiktion välille ja intoutuvat osallistumaan näytelmän tapahtumiin. Tällöin Peter Panin esittämä kehoitus, joka aikuislukijalle (tai katsojalle) näyttäytyy illuusion rikkojana, johtaakin lapsilukijan (tai katsojan) en-

tistä voimakkaampaan eläytymiseen ja sitoutumiseen. Teoksen fiktiivinen maailma tulee lähemmäksi lukijan maailmaa, kun kertoja puhuttelee yleisöään.

Suhteessa reaaliin lukijoihin (tai katsojiin) tällainen pohdinta lukijan ja metafiktion suhteesta jää väistämättä sepkulaatioksi tarkemman reseptiotutkimuksen puuttuessa. Tämän tutkimuksen puitteissa tuleekin keskittyä arvioimaan metafiktiota hyödyntävän teoksen tarkoitettua yleisöä. Tällä tasolla liikuttaessa on syytä huomata, että lastenkirjallisuus on käyttänyt tätä lapsilukijan *oletettua* voimakasta eläytymiskykyä toisinaan tietoisesti hyväkseen. Esimerkiksi suomalaislukijoiden keskuudessa sukupolvelta toiselle siirtyneessä Tove Janssonin kuvakirjassa *Kuka lohduttaisi Nyttiä* (*Vem ska trösta knyttet?*, 1960 Suom. Kirsi Kunnas) lukijan annetaan osallistua tarinan maailmaan. Tarinassa teoksen päähenkilön Nyttin pitäisi kirjoittaa kirje rakastetulleen Tuitulle, mutta hän ei tunnu pääsevän alkuun. Kertoja kääntyykin lukijoiden puoleen: "Jos tahdot, lukijani, heitä lohduttaa, kirjoita nyttin puolesta niin tuiettu kirjeen saa. (tässä on kirjepaperia. postimerkkiä ei tarvita. pane kirje vaikka ruusupukettiin niin tuiettu huomaa sen varmasti.)" (*Kuka lohduttaisi Nyttiä*, teoksessa ei ole sivunumerointia eikä isoja alkukirjaimia). Seuraavalla sivulla Tuiettu onkin jo saanut lukijan kirjoittaman kirjeen.

Myös tutkimuskohteistani runsaimmin metafiktiivisiä piirteitä sisältävässä *Lastenkirjassa* lukijalle tarjotaan aktiivista roolia kertojan puhutellessa toisinaan yleisöään "sinänä". Näin käy esimerkiksi hurjan ja väkivaltaisen tarinan "Huono juttu, hävisivät", lopussa, jossa Kaikista Paskin pääsee ääneen. Hän on juuri huitaissut Sementtikengän ja Räkänokan avaruuteen ja pahoittelee tapahtunutta seuraavasti:

Olen pahoillani, kaikenlaista sitä tuleekin tehtyä; jos joku kaipaa näitä herroja, voin sormiani napauttamalla tuoda heidät takaisin. Niin kuin sinäkin voit sormiasi napauttamalla hävittää minut." (*Lastenkirja*, 42.)

Kertojana toimiva Kaikista Paskin väittää voivansa perua kaiken tekemänsä vain "sormia napauttamalla". Malliesimerkin metafiktiosta katkelmasta tekee se, että lukijalle eli "sinälle" suodaan sama valta. Katkelman voisi tulkita korostavan tekstin fiktiivisyyttä. Mitään ei tapahdu oikeasti ja reaali maailman kausaalisten sääntöjen mukaisesti. Tässä lukijan samaistuminen tai eläytyminen tekstiin murretaan (vrt. Hutcheon 1985, 139).

Tässä tarinassa kertojan fiktion illuusion murtava lukijan puoleen kääntyminen palvelee mielenkiintoisesti myös muita kuin fiktiivisen tekstin itsereflektion tarpeita. Pelottavan kertomuksen lopuksi lukijalle tässä ikään kuin muistutetaan, että teksti ei ole "totta" ja että lukijalla on valta pyyhkiä hurja ja kauhistuttava "Kaikista Paskin" mielestään. Tässä metafiktio siis tarjoaa yllättävästi lohtua rajun tarinan kenties säikäyttämille lukijoilleen.

Teoksen viimeisessä tarinassa lukija myös suorastaan rinnastetaan teoksen lapsihahmoihin:

Joskus olet oma itsesi. Viluttitanssija, Aila Munukka, Hanna Tsutsunen ja Humppe-Veikko ovat merkittäviä lapsia, mutta tänään tiistaina hauskin ja täyte-läisin olet sinä. Pilvien ylle ja alle, maan rakoon ja puitten latvoihin, kaikkialle siinä riität ja liidät. (*Lastenkirja*, 125.)

Kyseessä on ikään kuin pehmeä lasku pois teoksen maailmasta. Lukijan oletetaan katkelmassa eläytyneen teoksen maailmaan ja sen henkilöihin ja teoksen päättyessä häntä muistutellaan lempeästi omasta identiteetistään ja paluusta siihen.

Waughin mukaan metafiktio toimii aina vasten lukijan tietämystä kirjallisista konventioista. Juuri tähän perustuu metafiktion teho. Se on samanaikaisesti uutta ja vanhaa, vierasta ja tuttua. Metafiktio tekee vieraaksi tutut kirjalliset konventiot ja saa näin lukijansa tietoiseksi niistä. (Waugh 1988, 12–13.) Tällä tavoin ajateltuna metafiktio edellyttää lukijaltaan kehittynyttä kirjallista kompetenssia ja tästä syystä on perusteltua väittää sen olevan lapsilukijoille turhan vaikeaa. Hutcheon (1985, 139) näkee kuitenkin metafiktiossa myös lukemista helpottavia ja opettavia elementtejä. Hänen mukaansa metafiktio voi myös eräällä tapaa opettaa, *miten* luetaan. Hallila (2006, 164) kritisoi Hutcheonin ajatusta metafiktion opettavuudesta. Suuri osa metafiktiosta on väistämättä sellaista, että lukijan tulee tuntea laajasti kirjallisuutta ja jopa kirjallisuuden teoriaa voidakseen ymmärtää ja tulkita sitä. (Mt.) Toisaalta lastenkirjallisuutta tarkasteltaessa tulee ottaa huomioon, että lastenkirjallisuuden metafiktio voi olla myös tarkoitetun yleisön taitoihin adaptoitua.

McCallum (1999, 139–140) arvioi opettavuuden puolustavan niinkin vaikean tekstuaalisen strategian kuin metafiktion käyttöä lastenkirjallisuudessa. Metafiktio voi opettaa

lukijalleen implisiittisesti lukemisen ja kirjallisten merkitysten synnyn teoriaa sekä johdattaa lukijan käyttämään uusia tulkinnallisia strategioita. Täten metafiktiivinen teksti voi tehdä lukijastaan kompetenttimman lukijan. Erityisen hyvin McCallum arvioi metafiktion soveltuvan lastenkirjallisuuteen kuitenkin sen tietyn perimmäisen leikkisyyden ansiosta. Metafiktio voidaan nähdä kirjallisuuteen liittyvien kielellisten ja kerronnallisten konventioiden leikkinä tai pelinä, joka haastaa lukijansa aktiiviseen leikkisuhteeseen kanssaan. (Mt.) Tämä leikkiluonne on nähdäkseni omista tutkimuskohteistani keskeisin metafiktion tarkoitus, sillä leikki on myös oivallista maaperää kerronnan huumorille. Esimerkiksi tarkastellessa edellä analysoimiani *Lastenkirjan* prologia ja epilogia, on vaikea kuvitella, minkälaista suoranaista opettavuutta sisältyisi puun latvasta huhuilevaan Lastenkirjaan tai kansien väliin litistyviin lapsihahmoihin. Pikemminkin teksteissä on kyse kirjan artefakti-luonteen ja abstraktimman olemuksen välisestä inkongruenssista ja sen kaltaisten yksinkertaisten kategorioiden kuin elollinen ja eloton nurinkäännöistä.

### Kerronnalliset tasot ja kysymys päähenkilöstä

*Lastenkirjan* tavoin myös *Ritvassa* teoksen aloittaa eräänlainen prologi. Siinä prologi ei kuitenkaan ole kertojan puhetta, vaan pieni runollinen tarina, jonka alla lukee ”kirjoittanut Ritva Kumpunen ensimmäisenä iltana Jakomäessä”. Teksti kuuluu seuraavasti:

Istuva Härkä iski Makaavan Lehmän. Härkä tuli takaapäin, silitti Lehmän veltoksi, ujutti säkkiin ja vei vieraille maille. Vasta siellä, tuntemattomien valojen loimussa, Härkä otti Lehmän säkistä, suoristi lypsykuntoon ja sanoi tuhansien kilometrien väsyttämällä, hennolla äänellä: ”Makaava Lehmä, minä tiedän että olet poissa tolaltasi ja kotiseudultasi, minä tiedän että kaipaat lämpimiä lypsykäsiä jotka vetelevät sinut raukean tyhjäksi, minä tiedän että ruoho jota ennen mäiskytit henkesi pitimiksi, on nyt kiveä ja tiedän senkin etten tuota keltaista kuuta taivaalta voi syliisi sulattaa, mutta yhden asian voin sinulle sorkka sydämellä luvata: ikänä ei sellaista päivää yöstä kierähdä jona en sinua tuulen tahi heinän lailla silittäisi.”

Ja siihen Makaava Lehmä vastasi: ”Istuva Härkä, minä tiedän että otit minut väkisin ja veit tuntemattomien valojen loimuun, lypsykäsiä ulottumattomiin, ruohottoman maailman ääriin, mutta yhden asian voin sinulle tunnustaa: sitä päivää olen odottanut, ettei kukaan minuun koskisi sieltä ja vetelisi tyhjäksi, vaan silittäisi, silittäisi ja malttaisi ottaa minut täytenä, sellaisena kuin yöllä olen.” (*Ritva*, 5.)



Myöhemmin teoksessa selviää, että Ritvan ensimmäinen ilta Jakomäessä, siis katkelman kirjoitusajankohta, on sama päivä jolloin Ritva tapasi aviomiehensä talonmies Laitimaisen. Voidaan siis olettaa, että Ritva kirjoittaa jutussaan itsestään. Aikuislukija tunnistaa kirjallisen kompetenssinsa avulla tekstiä dominoivaksi tyyliilajiksi liioitellun romanttisen ja eroottisen tyylin, jota ilmentävät lyyrinen kuvakieli lajiin vakiintuneine luontokuvastoineen. Romanttinen tyyli näyttäytyy kuitenkin voimakkaan parodisessa valossa tarinan päähenkilöiden ollessa eläimiä ja vieläpä varsin arkisia sellaisia. Lehmiin ja härkiin liittyvät ilmaukset, kuten "sorkka sydämellä" tai "lypsykäsien ulottumattomissa" antavat tekstin kirjoittajasta tahattoman koomisen vaikutelman. Tätä koomista vaikutelmaa vahvistaa tekstin alku, jossa tarinan romanttisen parin todellinen identiteetti kätketään banaalin stereotyyppisen intiaaninimen (Istuva Härkä) ja sille kehitetyn kömpelön feminiinisen vastakohtan (Makaava Lehmä) taakse. Tämänkaltainen puhtaasti kieleen perustuva assosiaatio on tietenkin tyypillinen juuri nonsensiselle tekstille, ja se on omiaan syömään uskottavuutta romanttiselta tyyliiltä.

Yllättäviä siinä lastenkirjallisuuden kontekstissa, jossa teos on ilmestynyt, ovat prologin sisältämät eroottiset tai seksuaaliset kuvat ja vihjeet erityisesti tekstin viimeisessä kappaleessa. Makaavan lehmän puheessa on useita ilmauksia, jotka voidaan tulkita seksuaalisesti esimerkiksi lauseessa: "[--] ettei kukaan minuun *koskisi sieltä* ja vetelisi tyhjäksi, vaan sillittäisi, silittäisi ja malttaisi *ottaa minut* täytenä, sellaisena kuin yöllä olen" (kursiivi M.L.) Teksti ei ole kohdeteosteni ainoa kohta, jossa lehmien ja härkien sukupuolisuus korostuu. *Satukirjan* tarinassa tatuointitaiteilijaksi ryhtyvistä lehmästä lehmä on selkeästi nainen, sillä kertojan sanoin se "*keimaili* lehdissä ja *kikatti* televisiossa" (*Satukirja*, 64, kurs. M.L.), molemmat verbejä, joita käytetään useimmiten juuri naisellisen käytöksen yhteydessä. *Ritvassa* puolestaan tässä suhteessa huomionarvoinen on Ritvan tarinan nimeltä Fortsa, jossa pääosassa on Madonna-lehmä ja tätä ihailevat sonni. Näiden sukupuolittuneiden lehmien ja härkien taustalla on jälleen kieleen perustuva motiivointi. Alatyylisessä ilmaisussa naisia voidaan nimitellä lehmiksi. Seksuaalisesti kyvykkästä miehestä taas voidaan puhua oikeana sonnina. Teoksissa nämä metaforat tulkitaan siis toisinaan konkreettisesti kun naisista tulee lehmiä ja miehistä härkiä/sonneja. Konkretisoinnistaan huolimatta metafora jää kuultamaan tekstistä ja on näin metaforan

tunnistavan lukijan ulottuvilla. Ritvan tarinassa Madonna-lehmästä Priit Pärnin kuvitus tuo esiin vitsikkäästi kärjistäen tämän metaforan. Kuvassa (*Ritva*, 67) seisoo Madonna-lehmä, jossa on kuitenkin muutamia varsin epälehmäisiä ominaisuuksia. Lehmällä on ihmisen huulet, ihmisen silmät ja suuret ihmisen rinnat. Kuvan yläkulmasta on juuri hyppäämässä lehmän selkään varsin innostuneesti hymyilevä sonni, jolla on siltäkin ihmismäisiä ominaisuuksia – nimittäin tuuheat rintakarvat. Härän ja lehmän asento viittaa eläinten väliseen yhdyntään ja samalla kuvan asetelma muistuttaa prologin toista lausetta, jossa ”Härkä tuli takaapäin” (*Ritva*, 5).

Poptähti Madonnan ja lehmän yhteys esiintyy myös Hotakaisen aikuistenromaanissa *Huolimattomat*. Romaanin teemoja ovat muun muassa seksuaalisuus ja sen alueelle tunkeutuvat kaupalliset käytänteet. Kaupallistetun seksin huipentumana kuvataan Madonnaa, joka romaanin moraalisesti ehdottoman kertojan puheessa tuomitaan eräänlaiseksi prostituoiduksi:

Mustien sukkahousujen alla ei ollut pikkuhousuja, sen saattoi arvata hänen ilmeestään, joka kertoi: Olen seksi ylipapitar, kolmireikäinen ja yksinkertainen lehmä, joka en anna sinun, runkkarijuntti, koskea minuun metrin tikullakaan, vaikka annan tällä ilmeellä niin ymmärtää. Olen näytillä, koska edustan tässä kansainvälisen viihteen maatalousnäyttelyssä seksiä, tarkemmin sanottuna hienostunutta erotiikkaa, vaikka asentoni saattaa tuoda kouluttamattomalle renkaanpotkijalle ja ammattikoulun keskeyttäneelle mieleen esileikkittömän pikapanon, vivahdeettoman hätäisen sutaisun, jonka jälkeen peset vehkeen ja unohdat koko jutun. [-] Et saa minun tavaraani, mutta sinulla on mahdollisuus ostaa tuottamiani tavaroita: cd-levyjä, T-paitoja ja nyt tämän uuden kuvakirjan, jota myyn olemalla näytillä. (*Huolimattomat*, 90.)

Ritvan kertomuksen Madonna on lehmä, romaanissa *Huolimattomat* Madonna vain vertautuu sellaiseen. Hahmoissa on kuitenkin huomattavan paljon samaa. *Huolimattomien* Madonna keimailee yleisölleen luvaten kaiken ja kuitenkin antamatta mitään muuta kuin tuotteensa. *Ritvan* Madonna puolestaan flirttailee sonneille viekoitellen näitä rakastumaan kuitenkin itse rakastumatta vain tyydyttääkseen narsistisia ihailuksi tulemisen tarpeitaan. Molemmissa hahmoissa kyse on siis moraalisesti tuomittavasta rakkauden ja seksin muuttamisesta hyödykkeeksi ja seksuaalisesta vallankäytöstä. Toisiinsa rinnastuvat hahmot tarjoavat mahdollisuuden tarkastella kirjailijan aikuisten- ja lastenteoksen

lukijalleen suuntaamaa puhuttelua, erityisesti huumoria. *Ritvassa* seksi ja seksuaalisuus ovat vain viitteellisesti kuvattuja. Eläinsadun muotoon puettu tarina etäännyttää kertomuksen sadun ja fantasian piiriin. Teksti synnyttää leikkisää ja huumorin sallivaa ilma-  
piiriä eläinten nimiin liittyvillä intertekstuaalisilla viittauksilla ja vitsailemalla aikuisylei-  
sön kanssa seksuaalivihjauksilla. *Huolimattomissakin* synnytetään huumoria esimerkiksi  
kouluttamattomiin miehiin liittyvillä stereotyyppiöillä, alatyylisillä sananvalinnoilla ja sano-  
jen kaksoismerkityksillä. *Huolimattomien* kerronnan tyyli on kuitenkin pikemminkin vi-  
haista kuin hupailevaa ja tekstin tyyliä lähenee yhteiskuntakriittistä ja kärkeästä satiiria.  
*Ritvassa* lehmä toimii ennen kaikkea seksuaalisuutta piilottavana eufemismina, mutta  
*Huolimattomissa* se on ilmeisen pejoratiivinen vertaus, joka esittää kaupallisen seksin  
"maatalousmarkkinoilla" toimivan naisen tympeänä ja yksinkertaisena eläimenä.

*Ritvassa* lehmien piiloinen yhteys seksuaalisuuteen motivoidaan tekstissä myös Rit-  
van henkilöhistorialla. Ritva on elänyt koko lapsuutensa maalla kodissa, jossa on ollut  
lehmä. Lehmien voitaisiinkin kuvitella olevan hänelle tästä syystä ensimmäinen koske-  
tus lisääntymiseen ja siten myöhemmin luonteva metafora puhua asiasta. Ritva myös  
kertoo itse kuvitelleensa miehet eläimiksi: "Oli pakko muuttaa ne [miehet] mielessäni  
eläimiksi ja kaloiksi etteivät olisi tuntuneet niin isoilta pihassa ja päässä." (*Ritva*, 155).  
Metaforista seksuaalisuutta vasten tulkittuna myös tarinassa, jossa Ritva tapaa Laitim-  
mainen seksuaalinen jännite väreilee koko ajan ilmassa. Lehmät ovat jo Ritvan entisen  
ammatin (karjakko) ansiosta jatkuvasti keskustelun aiheena, kuten seuraavassa:

- Ja nyt kahvit. Käyttääkö Ritva Kumpunen maitoa?
- Ei kiitos, sen kanssa on muutenkin tullut vehdattua, sanoin ja istuin sohvalle.
- Niin kenen kanssa, Laitimmainen huusi ja viritteli kahvia pannuun.
- Ei kun niitten lehmien... lypsänyt siis sitä... maitoa... (*Ritva*, 28.)

Tässä keskustelijoiden välinen humoristinen väärinymmärrys "vehdata" sanan moni-  
merkityksisyydestä korostaa metaforista suhdetta maidon ja lehmien ja seksin välillä  
entisestään. Tässä tulkintakontekstissa myös tarinan kohta, jossa Laitimmainen tönäisee  
vahingossa maitopurkillisen housuilleen ja joutuu riisumaan ne näyttäyty seksuaalise-

na, vaikka teksti ei eksplisiittisesti anna ymmärtää vastatutustuneen pariskunnan välillä tapahtuvan mitään muuta kuin kahvittelua.

Kaksoisyleisön puhuttelun kannalta lehmät/ härät/ maito ovat oivallinen keino piilottaa lapsilukijalta sellainen lastenkirjoihin sopimattomana pidetty teema kuin seksi. Tässä voidaan huomata, että "vaikea kerronta", johon *Ritvan* prologin parodisuus ja lehmiin liittyvät seksuaalimetaforat kuuluvat, voi pyrkiä kerrontaan, jossa aikuis- ja lapsiyleisölle tarjotaan erilaisia sisältöjä. Tässä kohden kertoja ei siis suoraan muokkaa sisältöä "lapsille sopivaksi" sisällöllisen adaptaation keinoin, vaan jättää adaptoinnin lukijan huoleksi turvautumalla hämäämään ja viitteelliseen ilmaisuun. Tämän kaltaisesta itseadaptaatiosta on kirjoittanut Torben Weinreich (2000, 56–57), jonka mukaan adaptaatiota voi tapahtua myös lukuprosessissa. Lukija voi esimerkiksi ohittaa pitkästyttävinä pitämänsä tekstin osat tai vaikkapa liian vaikeat sanat. (mt.) Adaptaatio on tällöin lukustrategia. Tämä on erityisen tärkeä näkökulma adaptaatioon kaksoispuhuttelua tutkittaessa. Mikäli lukijan oletetaan kykenevän muokkaamaan tekstiä omaan kompetenssiinsa sopivaksi, ei tekstin tällöin tarvitse avautua kaikille lukijoille täydellisesti. Tämä oletus mahdollistaa tekstin soveltuvuuden samanaikaisesti aikuis- ja lapsilukijalle.

Nähdäkseni juuri tämänkaltaisen luottamus lukijan omaan kykyyn adaptoida tekstiä itselleen sopivaksi on koko kaksoispuhutteluksi kutsumani tekstuaalisen ilmiön taustalla. Kaksoisyleisön itseensä konstruoiva teksti rakentaa valmiiksi erilaisia tulkintamahdollisuuksia eri tasoille ja erilaisin tarpein ja kiinnostuksenkohtein varustetuille lukijoille. Samasta ilmiöstä on kyse esimerkiksi aiemmin tässä luvussa erittelemässäni lapsenomaisessa kerronnassa, jossa kerronnan lapselliset piirteet on mahdollista lukea joko kertojan diskurssia värittävästä ironiana tai satiirisuutena tai sitten yksinkertaisesti kielellisenä tuttuutena suhteessa lapsilukijoiden omaan kommunikoimiseen ja ajattelun tapoihin.

Mielenkiintoista *Ritvan* aloittavassa prologissa on se, kuinka teksti vasten koko teosta tuo Ritvasta esiin Jakomäen lapsille ja kenties myös lapsiyleisölle näkymättömissä olevan romanttisen, naisellisen ja eroottisen puolen. *Ritvaan* onkin punottu varsin taitavasti eri tulkinta-asetat lapsi- ja aikuisyleisölle erityisesti päähenkilöiden kautta. Lapsilukija mieltää luultavasti teoksen päähenkilöksi kolmen lapsen muodostaman joukon ja

samaistuu näihin. Aikuislukija voi kuitenkin tulkita teoksen myös sukellukseksi talonmiehen rouva Ritva Kumpusen sielunelämään. Ei ole tietenkään itsestään selvää, että lapsilukija samastuu väistämättä lapsihahmoihin ja aikuislukija aikuishahmoihin. Lukijoiden samastumista ei voida määritellä näin yksinkertaisen kaavan mukaan. *Ritvan* kohdalla moista oletusta kuitenkin puoltavat jotkin tekstin piirteet.

Ensiksikin lukijoiden samastumista johdatellaan kirjallisilla konventioilla. Maria Nikolajevan (1998, 59) mukaan lastenkirjallisuudelle on hyvin usein ominaista niin kutsutun kollektiivisen päähenkilön käyttö. Kollektiivisen päähenkilön muodostaa useimmiten lapsijoukko, jossa kullakin on omat luonteensa. Klassinen esimerkki kollektiivisesta päähenkilöstä on Enid Blytonin Viisikko-kirjoissa seikkaileva lapsiryhmä. *Ritvassa* Juntti-Mutteri, Humppa-Veikko ja Viluttitanssija muodostavat tiiviin kollektiivisen päähenkilön. Lastenkirjallisuuden konventioihin tottunut lapsilukija mieltänee siis lapsijoukon teoksen päähenkilöksi. Nikolajevan mukaan kollektiivista päähenkilöä käytetään lastenkirjallisuudessa kahdesta syystä. Ensinnäkin kollektiivisen päähenkilön kautta henkilöihin saadaan syvyyttä. Lastenkirjan henkilön persoonallisuus ei ole useinkaan kovin moniulotteinen, sillä lapsen ajatellaan ymmärtävän helpommin karikatyyrimäisiä hahmoja. Kollektiivinen päähenkilö muodostuu erilaisten jäsentensä ansiosta kuitenkin moniulotteiseksi. Toiseksi kollektiivinen päähenkilö tarjoaa samaistumiskohteen eriluonteisille, eri-ikäisille ja eri sukupuolta oleville lapsille ja laajentaa täten potentiaalisesti kiinnostunutta lukijakuntaa.

*Ritvan* lapsihahmojen elämässä Ritva on suuri tarinankertoja ja sellaisena ihailtu ja pidetty. Kerronnan ilmitasolla hän kuitenkin usein lapsille vain tarinoiden lähde, ei niinkään oma persoonansa. Kun lapsilukijalle teoksessa tarjotaan samaistumiskohteeksi lapsijoukko, tarjotaan hänelle samalla tulkinta-asemaa, josta katsottuna Ritva on lähinnä tarinoiden kertoja. Näin lapsilukija ohjataan ohittamaan teoksen vaihtoehtoinen tulkintatapa, jossa Ritva onkin teoksen päähenkilö ja lapsihahmot puolestaan Ritvan yleisön roolissa hänen kertoessa itsestään. Tätä vaihtoehtoista tulkintatapaa tukevat sellaiset ymmärtämistä helpottavat paratekstit kuin teoksen nimi ja edellä esitelty prologi. Prologi toimiikin tässä mielessä *mise en abymena* eli peilirakenteena, joka Lucien Dällenbachin (1989) määritelmän mukaisesti on teoksen sisäinen peili, joka heijastaa tai peilaa

kertomuksen kokonaisuutta. *Mise en abyme* voi olla esimerkiksi romaaniin upotettu kertomus, romaani, uni tai jokin visuaalinen tai auditiivinen representaatio kuten taulu tai laulu. Tämänkaltaisella peilirakenteella voi teoksessa olla monia funktioita. Sen avulla teos voi käydä dialogia itsensä kanssa tai murtaa tekstin lineaarisuuden ennakoimalla tapahtumia. *Mise en abyme* toimii usein teoksen hermeneuttisena avaimena tai käyttöohjeena lukijalle. (Mt. 36–43, myös Hutcheon 1991, 53–55.) *Ritvan* prologi on juuri tällainen aikuisyleisölle suunnattu lukuohje, joka johdattaa tulkitsemaan Ritvan teoksen päähenkilöksi.

*Ritvan* rakenne sisältää kehyskertomuksen, jonka sisällä kerrotaan tarinoita aina kolmanteen tarinatasoon<sup>30</sup> asti. Samankaltainen rakenne on maailman kenties kuuluisimmalla satukokoelmalla *Tuhannen ja yhden yön tarinoilla*. *Ritvassa* kuten myös *Tuhannen ja yhden yön tarinoissa* jo kirjan kehyskertomus on satu. Se alkaa (prologin jälkeen) sadulle ominaisesti sanoilla ”Kerran oli Ritva Kumpunen” (s. 7). Ritva kertoo lapsille tarinoita, jotka muodostavat kerronnan toisen tason. Näissä siis kertojana toimii ylimmän tason kertojan kertoma Ritva ja yleisönä C-rapun lapset: Juntti-Mutteri, Humppa-Veikko ja Viluttitanssija. *Ritva* rakentuu pääosin Ritvan lapsihahmoille kertomien tarinoiden vaaraan. Kerronnallinen huomio kohdistuu kuitenkin usein myös Ritvaan itseensä, jonka talonmiehen rouvan arkeen liittyviä seikkoja teoksen ylimmän tason kaikkitietävä kertoja selvittää. Saamme tarinoita kehystävässä kehyskertomuksessa ohimennen tietää esimerkiksi että Ritva painaa ”58 kiloa ja sisältää tarinaa” (s. 7) ja että hänellä on tapana käyttää hyväkseen kaikki ”osta kaksi, maksa yksi” -tarjoukset (s. 36). Tämänkaltaiset huomiot eivät vielä riitä perustelemaan Ritvan päähenkilön asemaa, mutta myös koko Ritvan elämäntarina tulee teoksessa kerrattua useita kertoja.

Ensimmäinen kerran Ritvan tarina esitetään lyhyesti ylimmän tason kertojan toimesta jo teoksen alkupuolella:

Ritva Kumpunen ja talonmies Laitimmainen olivat tavanneet 30 vuotta sitten Pallermo–Kolho -tiellä, kun talonmiehen autosta oli loppunut pensa. Laitimmainen oli nököttänyt autonsa vieressä, ja paikalle oli kävellyt Ritva Kumpunen, joka oli

---

<sup>30</sup> Tässä tasojen laskentamallissa sijoitan prologin samalle kerronnan tasolle kuin Ritvan kertomat tarinat, jotka muodostavat toisen kerronnan tason.

lähtenyt lakkautetusta navetasta hiekkatielle töiden perään. Hän oli päättänyt kävellä niin kauan, että töitä löytyy. Neljän tunnin kuluttua hän oli naimisissa. Ja näin siinä kävi, Ritvan kertomuksen mukaan. (*Ritva*, 21.)

Seuraa kahdeksan sivua pitkä minä-muodossa kerrottu tarina, jossa Ritva kuvailee samat tapahtumat omin sanoin. Teoksen lopussa ennen viimeisen Ritvan tarinan alkua kehyskertomuksen lapsihahmot tulevat Ritvan luo ja pyytävät tätä kertomaan oman tarinansa kokonaisuena ja totuudenmukaisena. Ritva vastaakin pyyntöön aloittamalla yksityiskohtaisen selonteon onnettomasta lapsuudestaan. Käy ilmi, että hänen isänsä Niilo Kumpunen on karannut merille Ritvan ollessa vielä pikkulapsi ja surusta seonnut äiti Leila Kumpunen on "kärrätty Hullujenhuoneelle" (s. 145). Ritva on jäänyt kahden lehmää omistavan mummonsa kanssa. Mummon kuoltua isä palaa kotiin ja yhdessä Niilo ja Ritva marssivat hakemaan äidin pois Hullujenhuoneelta. Kertomusta leimaa tietty lapsenomaisuus. Esimerkiksi meriltä palanneeseen isään Ritva kertoo suhtautuneensa varauksella, koska tämä ei tuonut matkoiltaan lainkaan tuliaisia (s. 147). Tässä korostuu kerrontatilanne, jossa Ritva selvästi adaptoi kovia kokemuksiaan Juntti-Mutterille, Humppe-Veikolle ja Viluttitanssijalle sopivammiksi. Samalla teksti on jo ikään kuin adaptoitu myös oikeille lapsilukijoille sopivaksi, mutta Ritvan elämäntarinan kauhistuttavuus on yhä luettavissa niille lukijoille, jotka osaavat nähdä lapsenomaisesti kertovan Ritvan diskurssin taakse.

Tarinan sisällä Ritva kertoo vanhemmilleen näiden elämäntarinat (ja samalla uudelleen omansa). Tällöin kerronta siirtyy kolmannelle tasolle, jossa kertojana on teoksen ylimmän tason kertojan kertoman Ritvan itsensä kertoma lapsi-Ritva ja yleisönä tämän vanhemmat. Lapsi-Ritvan kertomukset myötäilevät osin aikuis-Ritvan kertomaa elämäntarinaa, mutta ovat myös monessa suhteessa aivan erilaisia. Esimerkiksi äitinsä aikaa Hullujenhuoneella lapsi-Ritva kertoo seuraavasti:

Leila asui talossa ja yritti olla mahdollisimman hullu. Joka aamu kun Johtaja tuli katsomaan häntä, Leila pyöritti silmiään ja päästi korisevaa ääntä. Johtaja nyökkäsi että hyvin menee ja laahusti käytävää seuraavaan huoneeseen. Eräänä päivänä kaikki muuttui.

Taloon tuotiin mies, jonka toinen silmä katsoi Haminaan ja toinen Kolhoon ja jolla oli värikäs tatuointi oikeassa käsivarressa. Mies huohotti kiivaasti ja

meni mahalleen lattialle, taivutti itsensä kaarelle ja yritti nylkyttää mahansa varassa eteenpäin. Johtaja kertoi, että mies oli pelastunut ainoana miehenä suuresta laivaonnettomuudesta ja luuli itseään kalaksi.

Leila Kumpunen tiesi, ettei mies ollut kala vaan Niilo Kumpunen, hänen miehensä. (*Ritva*, 152–153.)

Kahdessa aikaisemmassa versiossa ei ole kerrottu isän olleen laivaonnettomuudessa tai joutuneen itse Hullujenhuoneelle. Näin eri kertomusten sisältämä informaatio on useimmissa kohdin ristiriitaista keskenään. Tämä kerronnan ristiriitaisuus kiinnittää kirjallisuuden konventioita tuntevan aikuislukijan huomion kerrontaan itseensä ja pakottaa pohtimaan kunkin eri tavoin kerrotun elämäntarinan kertomisen motiiveja. Haluaako äidilleen tämän elämää kertova lapsi-Ritva esimerkiksi lohduttaa äitiään kuvaamalla myös perheensä hylänneen Niilon hulluksi?

Näiden kerronnan ylimmän tason sisäiskertomuksen sisäisten kertomusten jälkeen Ritva palaa kertomaan hetkeksi toiselle tasolle ja toistaa uudelleen nyt jo teoksessa kolmatta kertaa rakkaustarinansa talonmies Laitimaisen kanssa. Päästyään elämäntarinansa nykyhetkeen, siis siihen hetkeen jossa hän kertoo tarinaa itsestään lapsille, hän siirtyy jälleen kerronnan kolmannelle tasolle:

Eräänä päivänä ne [lapset] tulivat ja pyysivät minua kertomaan omasta elämästäni. Se oli vaikea paikka. Ensin jaarittelin, kaartelin ja kiertelin, mutta lopuksi kerroin lyhyesti näin: Merimies törmäsi karjakkoon, johon tuli kuhmu. Kuhmusta tulini minä, joka olin lapsi. [Jne.] (*Ritva*, 156.)

Tämä tarina sijoittuu myös kerronnan kolmannelle tasolle. Kertojana on teoksen ylimmän tason kertojan kertoman Ritvan kertoman Ritva ja yleisönä ylimmän tason kertojan kertoman Ritvan kertomat lapset. Tässä Ritvan elämäntarina kerrotaan jälleen ristiriitaisesti suhteessa edellisiin kertomuksiin. Tässä versiossa esimerkiksi äiti ei joudukaan Hullujenhuoneelle ja muutkin yksityiskohdat ovat jälleen toisenlaisia. Tämä kertomus kertoo nyt neljännen kerran lehmien loppumisen ja Ritvan ja Laitimaisen kohtaamisen ja päättyy kuvaamaan toisen tason kerronnan nykyhetkeä kuitenkin enää palaamatta kerronnan alemmille tasoille.

*Ritvassa* kerronnan tasot ovat siis teoksen lopussa varsin monimutkaiset, sillä Ritvan tarinat kertovat kertojasta itsestään tai sitten hänen kertomustensa yleisöstä. Näin ker-



tojat ja yleisöt menevät sekaisin kerronnan kohteiden kanssa ja tuloksena on sekasotku, jossa fakta ja fiktio menevät kiehtovasti sekaisin varttuneemmaltakin lukijalta. Teoksen viimeisessä tarinassa Ritvan elämä kerrotaan yhteensä neljällä eri tavalla. Samoista tapahtumista on kerrottu jo aiemmin tekstissä joko metaforisessa muodossa, suoraan kerrottuna tai muun tekstin sisään siroteltuina tiedon murusina. Täten kerronta paisuu koko ajan, ja Ritvan menneisyydestä saadaan jatkuvasti uutta, tosin usein keskenään ristiriitaista, tietoa. *Ritvan* kerrontaa sekoittaa myös se seikka, että toisen kerronnan tason Ritva tuntuu toisinaan olevan tietoinen ensimmäisestä kerronnan tasosta. Esimerkiksi juuri ennen teoksen viimeisen tarinan alkua näkymättömän kertojan kertomalla tarinatasolla käydään seuraava vuoropuhelu:

- Ja tämä on sitten viimeinen juttu.
- Miten niin? Humppa-Veikko kysyi.
- Etujätissä alkaa seitsemältä loppuunmyynti. Kaikki miinus viiskymmentä, Ritva vastasi, kihnautti tuolin paremmin alleen ja aloitti. (*Ritva*, 143.)

Ritva siis ennakoi teoksen loppumisen sanomalla että kyseessä on viimeinen juttu. Samanlaista lopetuksen tuntua tuo mainittu Etujätin loppuunmyynti. *Ritvan* rakenne on lastenkirjaksi varsin monimutkainen. Tarinoista nauttiminen ei kuitenkaan mielestäni vaadi lukijalta eri tasojen erittelyä.

Toisto, jota *mise en abyme*-rakenteet edustavat, toimii *Ritvassa* kahdella tavalla. Ensinnäkin se voi helpottaa lukemista ja lukijan muistia. Toisto onkin lastenkirjallisuudessa varsin yleinen keino. Esimerkiksi sadut rakentuvat usein kumuloituvien tapahtumien varaan, joissa tietty tapahtuma toistuu aina samankaltaisena (Nikolajeva 1998, 39). Toisaalta Ritvan elämäntarinassa toisto toteutuu jokaisella kerralla hiukan eri tavalla ja kerronnan tasot sekoittuvat. Tämä kiinnittää kirjallisesti osaavamman lukijan huomion kertomiseen itseensä. Tällöin toisto muuttuu metafiktioksi. Ritvan elämäntarina sopii Waughin määritelmään mainiosti, sillä toisto ja toisintoisto saavat aikuislukijan pohtimaan kertomisen ja fiktion olemusta.

Aikuistenkirjallisuuden omaelämäkerran muotoa käyttävissä kertomuksissa, etenkin niin kutsutussa traumakerronnassa, kerronnallisen koherenssin puute saatettaisiin tulkitta merkiksi jollakin tavoin rikkiäisestä, sairaasta tai järkkyyneestä mielestä. Myös Ritvan

omaelämäkerrallisten kertomusten keskinäinen inkohereksi on täysin mahdollista tulkita juuri tätä tulkintastrategiaa hyödyntäen. Samaan teemaan Hotakainen palaa romaanissa *Ihmisen osa* (2009), jossa luovuudessaan ehtynyt kirjailija ostaa 80-vuotiaalta Salme Malmikunnakselta tämän elämäntarinan. Kirjailija saa huomata, että kerrottua peittävät ja vääristävät monenlaiset tunteet ja tarpeet, eikä elämä ei helposti taivu ja jäsenny loogiseksi, ehjäksi ja lineaariseksi kertomukseksi. Myös Ritvan itseään koskeva kerronta paljastaa paljon hänen tunne-elämästään lukijalle, joka osaa analysoida kertojan intenti-  
oita tämän tekemisissä sisältöä tai kerrontaa koskevissa valinnoissa. Ritva esimerkiksi kertoo itselleen toistuvasti onnellisia loppuja, kuten seuraavissa esimerkeissä. Ensimmäinen loppu päättää tarinan, jossa Ritva kertoo kuinka kohtasi aviopuolisonsa Laitimmaisen. Toinen lopetus puolestaan päättää koko teoksen:

- Laitimmainen, sanoin sulan keskeltä.
- Kumpunen, hän sanoi ja eli koko loppuelämänsä minun kanssani. (*Ritva*, 31.)

Elin onnellisena ja hikisenä, koska aina oli kova hoppu. Oli kerrottava, siivottava ja juostava tarjousten perässä. Ja katottava, että kuitit täsmää. (*Ritva*, 158.)

Ritvan kertomat loput muistuttavat sadun lopetusta (Sitten he elivät elämänsä onnellisina loppuun saakka), ja ne on mahdollista myös lukea sellaisina. Saduissa loppu ei kuitenkaan koskaan ole minäkertojan kertoma eikä näin ollen herätä epäilyksiä kertojan luotettavuudesta. Aikuislukija kykeneekin kirjallisen kompetenssinsa varassa huomamaan, että tässä kohden sadun konventiota rikotaan ja täten lukijan huomio kiinnittyy metafiktiivisesti Ritvaan ja tämän tarpeeseen kertoa itselleen onnellinen loppu.

Kaksoispuhuttelun kannalta kiinnostavinta on, että Ritvan lopun monimuotoinen kerronnallinen rakenne tarjoaa kuitenkin ennen kaikkea mahdollisuuden lukea teosta siten, että koko teoksen päähenkilö on tarinoita kertova Ritva, eivätkä tarinoita kuuntelevat ja niissä enimmäkseen seikkailevat lapsihahmot. Tämä päähenkilöön ja sitä kautta samaistumiseen liittyvä kahdentuminen on tärkeä kaksoispuhuttelua tuottava kerronnallinen strategia. *Ritva* ei suinkaan ole ainutlaatuinen lastenkirja rakentaessaan erilaiset päähenkilöt aikuis- ja lapsilukijaa varten. Maria Nikolajevan (1998, 58) mukaan samankaltaiseen monitulkintaisuuteen antavat mahdollisuuden esimerkiksi sellaiset klassikot

kuin *Pikku prinssi* tai *Ronja Ryövärintytär*. *Pikku prinsissä* lapsilukija luultavimmin mieltää päähenkilöksi Pikku prinssin, kun taas aikuislukija voi lukea teosta kehyskertomuksen minäkertojan nostalgisena fantasiana. *Ronja Ryövärintyttäressä* Ronja on lapsilukijan samaistumiskohteeksi kaavailtu päähenkilö, kun taas aikuislukija voi lukea teoksen Ronjan isän Matiaksen kasvukertomuksena. (Mt.) Kahden mahdollisen päähenkilön strategia on siis yleinen keino rakennettaessa tekstiin sekä aikuis- että lapsilukijaa kiinnostava päähenkilö.

Luvussa 4 olen tarkastellut Hotakaisen ja Pärnin lastenkirjojen monimuotoista ja moniäänistä kerrontaa niiltä osin, kun se pyrkii aktivoimaan tekstiin humoristisen rekisterin tai suuntaamaan kerrottua eri-ikäisille yleisöille eri tavoilla. Olen osoittanut, että kertojat pyrkivät tietoisesti kerronnalliseen inkoherenssiin murtamalla pelimäisesti, leikkisästi tai nonsensisesti lukijan odotuksia selkeästä ja informatiivisesta ja merkityksellisestä viestinnästä. Toisinaan taas kertojien ääneen sekoittuu lapsihenkilöhahmojen puhetta ja ajatuksia tai kertojat adaptoivat kerrontaansa voimakkaasti tietoisena lapsiyleisönsä läsnäolosta. Molemmat edustavat lapsenomaiseksi kerronnaksi nimeämäni kerronnan tyyliä, joka tuottaa tekstiin ironiaa kertojan ja henkilöhahmon diskurssien törmätessä ja toisaalta lempeää satiiria kertojan tarkastellessa aikuisten maailmaa lasten näkökulmasta sen hullunkurisuuteen tarkentaen.

Kerronnan tyylillisten piirteiden lisäksi olen tarkastellut myös kohdeteosteni rakenteellisia kysymyksiä, erityisesti metafiktiota. Mikäli metafiktio voi toimia vain vasten lukijan vankkaa kirjallista tietämystä ja vieläpä toimii lukijaa vieraannuttavana elementtinä, on varsin perusteltua pitää sitä lastenkirjallisuuteen kuulumattomana elementtinä. Metafiktio ei kuitenkaan väistämättä johda tekstistä vieraantumiseen ja oman lukijuiden ja tekstin mekanismien intellektuaaliseen erittelyyn. Kyseessä voi olla myös päinvastainen seuraus, jossa metafiktiiviset piirteet edesauttavat lukijan eläytymistä teokseen. Toisaalta taas myös lapsilukija kykenee nauttimaan tekstistä, joka murtaa rajoja ja leikittelee esimerkiksi teoksen esineluonteen ja fiktiivisen olemuksen sekoittumilla, ja tämänkaltaisen tarkastelu synnyttää tekstiin myös inkongruenttia huumoria. Esimerkiksi tämän alaluvun alussa analysoidussa *Lastenkirjan* prologissa kuvatut Lastenkirjaan saapuneet lapset korostavat liioitellen teoksen artefaktimuotoa synnyttäen absurdin

humoristisia kuvia kansien väliin litistyvistä lapsista. Tällöin on kyse leikistä, josta nauttiminen ei vaadi laajaa kirjallista kompetenssia (mutta tietenkin *jonkinlaista* kirjallista kompetenssia).

Tämän luvun viimeisessä alaluvussa olen myös pyrkinyt osoittamaan, että *Ritvassa* vaikeat kerronnalliset ratkaisut kuten metafiktio ja kertojatasojen monistuminen ohjaavat kaksoispuhuttelun kannalta varsin mielenkiintoisella tavalla yleisön samaistumista ja tulkintaa romaanin päähenkilöstä. Ritvan kerronnallinen rakenne etenkin teoksen lopussa on osoitus siitä, että kaksoispuhutteleva teksti voi tarjota lukijoilleen monenlaisia sisältöjä siten, että lukijan omat kiinnostuksen kohteet ja kirjallisuuteen liittyvä osaaminen ohjaavat häntä valitsemaan itseään kiinnostavia tai itselleen sopivia lukustrategioita. Teksti olettaa siis lukijan itse adaptoivan lukemansa itselleen soveltuvaksi. Tämä lukijan kontolle säilytettävä adaptaatio on erityisen selkeää lapsille sopimattomissa seksuaalisissa sisällöissä, jotka kerronnassa esitetään vain hienovaraisesti vihjaillen, sekä tavassa, jolla teos rakentaa sisäänsä erilaisia päähenkilö-sivuhenkilö-asetelmia.

## 5. KOOMISET HENKILÖHAHMOT, MAHDOTON MAANTIEDE

*Lastenkirjan* teksti nimeltä ”Pahvilaatikko” kuuluu kokonaisuudessaan seuraavasti:

Maailma on pahvilaatikko. Kulunut, kellertävä, sateessa pehmennyt pahvilaatikko, jonka pohjalla kaikki on sikin sokin. Otan sieltä käteeni jakoavaimen, silitän sen öljyistä pintaa. Jakoavaimen vieressä lojuvat Isän toimintahaalarit niiltä ajoilta, kun hän hyppi seinille. On vielä paljon muuta, mutta kaikesta en kerro nyt.

Kun mieltäni painaa, kannan pahvilaatikon pihalle, käännän sen ympäri ja kerron mitä mieltä olen.

Jokin Näkymätön Sormi järjestelee laatikkoa, tökkii sitä, ja laatikon pohjalla me liu'umme, törmäilemme työkaluihin, taloihin ja toisiimme, ja jos nenät sopivat yhteen, leikimme perhettä ja sota.

Kun etsimme mutteria, kompastumme vasaraan, ja kun Äitin etsintä on meneillään tipahtaa syliin eno. Pahvilaatikossa tapahtuu utoja, mikään ei pysy paikoillaan. Jossain joku kiristelee samoja hampaita, joilla hän vielä eilen söi nau-raen jättituuttia.

Jokin Näkymätön Sormi ei kerro meille mitään eikä välitä, se jättää laatikon sateeseen, tuiskuun ja mylläkkään ja tulee sitten katsomaan millaisiin asentoihin olemme pakkasen purtua tai sateen sattuessa jääneet. (*Lastenkirja*, 102–104.)

Teksti leikittelee kielellä outouttaen kuluneita ilmaisuja kertojan käyttäessä niitä kielen konventioihin nähden väärin ja metaforia konkretisoiden. Esimerkiksi ”Kun mieltäni painaa”, jää ilmaisuna hämäräksi lukijan jäädessä vaille tietoa siitä, mikä mieltä painaa. Ajat, joina isä ”hyppi seinille”, puolestaan ottaa tarkastelun kohteekseen metaforisen ilmaisun ”hyppiä seinille”, jolla tavanomaisesti viitataan jonkinlaiseen hermojen menettämiseen, turhautumiseen tai hermostuneeseen innostukseen. Isän tuona samana aikana käyttämät ”toimintahaalarit” kuitenkin häiritsevät metaforista luentaa jäädessään viit-tauskohteensa osalta hämäräksi. Ovatko toimintahaalarit jotakin, jota puetaan päälle konkreettisesti hyppiessä seinille? Ovatko kyseessä työhaalarit, jolloin ilmaus viittaisi

kenties isän työssä turhautumiseen? Ovatko kyseessä kenties opiskeluaikojen haalarit, jolloin seinille hyppiminen kääntyisi jonkinlaiseksi nuoruuden innoksi. Tai viitataanko tekstissä jopa pakkopaitaan ja tätä kautta isän hulluksi tulemiseen? Kaikki tulkintatavat ovat mahdollisia. Tällainen metaforisuudella leikkittely on tutkimuskohteilleni hyvin tyypillistä, mutta tässä tekstissä koko teksti perustuu poikkeuksellisesti metaforalle, jonka kuvaluonnetta ei suoranaisesti pureta ja joka jatkuu halki tekstin. Tarinan ensimmäinen lause paljastaa pahvilaatikon olevan maailman metafora esittäessään suoran väitteen: ”Maailma on pahvilaatikko” ja kaikki tämän alun jälkeen tuleva kiertelee saman metaforan ympärillä.

Tätä pahvilaatikkomaailmaa tarkastellessa huomiota herättää kertojan suhteutumisen kuvaamaansa pahvilaatikkoon, sillä minämuotoinen kertoja on samanaikaisesti pahvilaatikon ulko- ja sisäpuolella. Tekstin toisessa kappaleessa minäkertoja kantaa laatikon pihalle, kääntää sen ympäri ja kertoo, mitä mieltä on. Tämän jälkeen tuleva kuvaus voidaan tulkita sinä mielipiteenä, jonka kertoja ilmaisee kertovansa. Tämä ei kuitenkaan ole välttämätön tulkinta, sillä tekstin lopun yhteyttä minäkertojan mielipiteisiin ei korosteta esimerkiksi kaksoispisteellä. Myös kappalejako lauseen ”kerron mitä mieltä olen” ja sen jälkeen tulevan tekstin välillä korostaa niiden erillisyyttä. Kolmannessa kappaleessa alun puhuva minä ja puhuteltu sinä yhdistyvät meiksi ja yhtäkkiä ”me kaikki”, myös kertoja itse, olemme sisällä samassa laatikossa, jota kertoja vielä äsken kantoi pihalle.

Kertojan paradoksinen asemoituminen suhteessa metaforiseen laatikkoon herättää kysymyksen siitä, mistä maailmasta tekstin ensimmäinen lause puhuu. Viittaako se todelliseen maailmaan vai teoksen sisäiseen todellisuuteen, kerronnan luomaan kerrottuun maailmaan? Molemmat viittauskohteet voivat tietenkin olla tekstissä läsnä yhtenäisesti. Jälkimmäistä puoltaa kuitenkin kuvattu pahvilaatikkomaailma, jota leimaa *Lastenkirjalle* ominainen sekavuus, arvaamattomuus ja nonsensisyys. Laatikon pohjalla liukuvat sokin sokin henkilöt, esineet ja asiat. Kuten kertoja itse toteaa: ”mikään ei pysy paikoillaan”.

Eryityisesti tätä teoksen omaan sisäiseen todellisuuteen kääntymistä puoltaa tekstiä kuvittava Pärnin piirros (*Lastenkirja*, 103). Kuvan yläkulmassa on karttapallo. Karttapal-

lon varjo ja sitä ympäröivä puinen kehys on pyöreä, mutta oikeasta karttapallosta poiketen tämä "pallo" on neliskanttinen ja aukeaa yhdeltä sivustaltaan pahvilaatikon tavoin. Pärnin kuva siis vahvistaa kuvan keinoin tekstin metaforaa maailmasta pahvilaatikkona. Pärnin pahvilaatikosta vyöryy esiin laatikkoa ympäröivään tyhjään tilaan tavaroitten, henkilöiden ja olentojen katkeamaton virta. Mielenkiintoista tässä vyöryssä on se, että lähempi tarkastelu osoittaa kaikkien kuvan objektien olevan peräisin teoksen muista kuvista tai teksteistä. Pahvilaatikkomaailmasta siis vyöryy esiin alkuperäisestä esiintymiskontekstistaan irrotettuja teoksen sisäisen todellisuuden osasia. Mukana ovat esimerkiksi verbaalisen kerronnan useinkin mainitsema jakoavain, Juntti-Mutterin ruumiin osana toimiva mutteri, säkki, jossa Matala Lätäkkö on aiemmin ostanut käytettyjä päiviä, porkkana, joka on lojunut tiellä, hattu, joka lähes kaikilla mieshenkilöillä on Pärnin kuvissa, Keijo Ilmasen ensimmäiset sanat "JA-HA", Kaikkein Paskimman makkaraviipaleesta tehty korva, erään kuvan taustalla Eiffel-tornin yli kiipeävät muurahaiset, useassa kuvassa toistuva solmio, erään kuvan hammastahnaputkilo jne. Koska kaikki osaset tulevat teoksen sisäisestä todellisuudesta, voidaan olettaa, että teksti ja kuva puhuvat juuri teoksen kerrotusta maailmasta pahvilaatikkona.

Tekstin tulkinnan kannalta mielenkiintoinen on myös eriskummallinen henkilöahamo, Jokin Näkymätön Sormi, joka tulee tekstiin mukaan kolmannessa kappaleessa. Tämä henkilöahamo on esiintynyt *Lastenkirjassa* jo muutamia kertoja aikaisemmin, esimerkiksi tarinassa "Sattui ja tapahtui", jossa kerrotaan kukkaruukusta. Ruukku ei tipahda alas kuten kukkaruukun pudotettaessa kuuluisi, vaan jää ilmaan leijumaan. Teksti kuvaa henkilöitä, jotka kokeilevat sohaista ruukun alas ja viimeisimpänä joukosta "Jokin Näkymätön Sormikin kävi haromassa, mutta ruukku siirtyi ilmassa puoli metriä." (*Lastenkirja*, 66). Tarinassa "Isän levy" sormen kerrotaan uurtaneen kipsilevyyn "rahisevan sävelmän" (*Lastenkirja*, 85). Näissä esiintymisissään Jokin Näkymätön Sormi toimii varsin "sormimaisesti", ensin haroen, sitten uurtaen, sitten järjestellen ja tökkien. Näin Jonkin Näkymättömän Sormen olemus voidaan kuvitella huvittavasti ja absurdisti antropomorfoiduksi ihmisruumiin osaksi (sikäli kun näkymätöntä voi kuvitella), kenties samankaltaiseksi kuin Gogolin nenä (*Hoc*, 1835–1836), joka seikkailee itsenäisesti isännästään irtautuneena. Pahvilaatikko-tarinan viimeisessä kappaleessa Sormi kuitenkin

kin suorittaa myös muunlaisia toimintoja, jotka eivät enää ole sormelle tyypillisiä: se kieltäytyy kertomasta ja välittämästä, jättää ja katsoo. Näin lukija pakotetaan uudelleen-arvioimaan hahmoa myös sen huvittavan absurdin ruumiillisen olemuksen ohitse.

Jokin Näkymätön Sormi käyttää Pahvilaatikkomaailmaan nähden suurta valtaa. Se tökkii välinpitämättömänä laatikon sisältöä hajalleen ja julmasti hylkää laatikon "sateeseen, tuiskuun ja mylläkkään". Sormi muistuttaakin jonkinlaista jumalhahmoa, joka kurottuu järjestelemään maailman laatikkoa sen ulkopuolelta. Sormen näkymättömyys korostaa sekin tätä tiettyä erilaista olemassaolon muotoa teoksen fiktiivisessä maailmassa. Kenties sormi on vain jokin näkymätön voima, jonka pahvilaatikon asukkaat ovat vain nimenneet ja antropomorfisoineet itseään ja omaa inhimillisyyttään muistuttavaksi aistiessaan korkeampien voimien läsnäolon ja toiminnan elämässään. Tarina Pahvilaatikosta voidaan lukea myös jonkinlaisena metafysisen deismin kuvana, jossa jumaluus ei alkuunsysäämiseen jälkeen enää puutu luomansa maailman asioihin. Mikäli taas tulkitsemme pahvilaatikkoa koko teoksen fiktiivistä todellisuutta heijastavana peilirakenteena, vertautuu Jokin Näkymätön Sormi myös kaunokirjallisen teoksen tekijään, jonka luomistyötä pahvilaatikko ja sen asukkaat ovat. Tällainen ajatus on kiehtova, sillä teoksen kertoja (minä) ja tämän puhutteleva yleisö (sinä) ovat kertojan diskurssin mukaisesti sisällä tuossa tökittävässä ja kaltoin kohdellussa pahvilaatikossa. Näkymättömän sormen ja kertojan välisen etäisyyden voidaan nähdä mallintavan tässä tekijän ja kertojan välistä suhdetta.

Henkilöhahmon tulkintamahdollisuudet kurottavat kuitenkin myös aivan toiseen suuntaan. Jokin Näkymätön Sormi viittaa nimittäin talusteoreetikko Adam Smithin kuuluisaan teoriaan *näkymättömästä kädestä*. Teoksessaan *The wealth of Nations* (1776) Smith (1976) esittää näkymättömän käden metaforana vapaan markkinatalouden toimintamekanismille. Smithin mukaan Markkinataloudessa yksilöt ajavat omaa etuaan, mutta tämä johtaa väistämättä yhteiseen hyvään markkinatalouden näkymättömän käden ohjaillessa taloutta. Adam Smithiä pidetäänkin markkinaliberalismin isänä ja hänen metaforansa näkymätön käsi on taloustieteissä usein käytetty vertaus. Siinä missä näkymätön käsi kylvää ympärilleen kaikkien hyvää, aiheuttaa Jokin Näkymätön Sormi Pahvilaatikkoon pääosin kaaosta. Työnteko tai järkevät ihmissuhteet ovat mahdotto-



mia, kun Jokin Näkymätön Sormi tökkii asiat Pahvilaatikossa sikin sokin. Ihmisten törmäilystä on seurauksena aivan satunnaisesti joko perhe tai sota. Jokin Näkymätön Sormi ei välitä hallitsemastaan maailmasta vaan hylkää maailman tylysti vaikeuksiin ja palaa sitten laimean kiinnostuneena katsomaan kuinka ihmisille on käynyt. Viitteen tunnistavalle aikuislukijalle pahvilaatikko näyttäytyy talousteoreettisessa kontekstissa julmalta markkinaliberalistiselta vankilalta. Toisaalta näkymättömän käden pelkistyminen tökkiväksi sormeksi ja teoksen sisäistekijän ironista etäisyyttä Smithiin alleviivaava henkilöahmon nimen ensimmäinen osa "Jokin" johdattavat lukijan ennemminkin koomiseen tulkintaan.

Jokin Näkymätön Sormi on harvoista esiintymisistään huolimatta mielenkiintoinen ja monitulkintainen henkilöahmo. Yksinkertaisimmalla ja lapsilukijoille ymmärrettävimmällä tasolla hahmo on ruumiiltaan absurdin hullunkurinen tökkijä. Toisaalta kirjallisesti kompetenttin lukijan luennassa hahmo voidaan lukea osaksi tekstin oikean maailman metaforista kuvausta, tai sitten pohtia sen kytköksiä teoksen metafiktiiviseen itsensä tarkasteluun. Taloushistoriaa tuntevalle tulkitsijalle Sormi tarjoaa vitsikkään allusion Adam Smithin talousteoriaan ja maalaa samalla vakavaa yhteiskunnallista analyysia kuvaamastaan pahvilaatikkomaailmasta. Tämä hahmon monitulkintaisuus ilmentää hyvin sitä merkitysten monitasoisuutta, joka on ominaista tutkimuskohteilleni ja jonka varaan teosten kaksoisyleisöasemat rakentuvat. Kaksoispuhutteleva teksti tarjoaa useita eri tulkinnallisia tasoja ja näin lukijan on mahdollista adaptoida tekstiä omaan kirjalliseen kompetenssiinsa soveltuvaksi.

Edellisissä luvuissa 3. ja 4. olen käsitellyt kohdeteosteni kielen ja merkitysten nonsensistä leikkisyyttä sekä tiettyjä kerronnallisia strategioita, joiden kautta teokset pyrkiivät tekemään kerronnasta humoristista ja kohdentamaan kerrontaa saman- tai eriaikaisesti aikuis- ja lapsiyleisöille. Tässä luvussa tarkastelen tarkemmin Hotakaisen lastenteosten kerrottua maailmaa erittelemällä niitä monia ja usein toisiinsa sekoittuvia ja risteäviä huumorin tuottamisen keinoja, joita teokset käyttävät pyrkiessään huumorin monitasoisuuteen, joka tarjoaa lukijalle tulkinnallista tilaa adaptoida lukemaansa omaan kirjalliseen kompetenssiinsa sopivaksi. Tässä luvussa sukellaan siis jälleen astetta sy-

vemmälle ”pahvilaatikkoon” tarkastelemaan sitä kerrottua maailmaa, joka kielen ja kerronnan keinoin meille lukijoina esitetään.

Kerrotulla maailmalla tarkoitan tässä kaikkia niitä henkilöitä, paikkoja, tapahtumia, aikaa ja näiden välisiä suhteita, joita kerronta lukijoille välittää. Tarkoitukseni ei kuitenkaan seuraavassa ole tyhjentävästi tarkastella sitä, minkälainen on se fiktiivinen todellisuus (tai pikemminkin ne todellisuudet), jonka Hotakaisen ja Pärnin yhteistyössä syntyneet teokset tarjoavat. Eittämättä tämäkin olisi mielenkiintoinen lähestymistapa kohdeteoksiini. Esimerkiksi kognitiivisen kirjallisuusteorian puitteissa fiktion maailmallisuutta lähestynyt David Herman (2002, 13–14) on tarkastellut sitä prosessia, jossa tekstin merkitykset syntyvät. Hermanin mukaan lukijat eivät ainoastaan tarkastele heille kerrottuja tapahtumia ja niiden keskinäistä jäsentymistä vaan rekonstruoivat lukemastaan *tarinamaailman*, eräänlaisen mentaalisen mallin, johon kertomuksen kuvaamat tapahtumat sijoittuvat. Nonsensisten kohdetekstieni kohdalla tällaisen tarinamaailman tarkastelu ja etenkin sen konstruointiin kohdistuva jatkuvan kerronnallisen häiriön erittely olisi varsin hedelmällistä. Kuitenkin katson jo tarpeeksi sivunneeni tätä aihepiiriä tarkastellessani erityisesti luvussa 4.1 kerrotun maailman jatkuvaa muuttuvuutta ja sen sisäisten sääntöjen horjuvuutta. Tässä luvussa poiminkin kohdeteosteni fiktiivisistä todellisuuksista tarkastelun kohteeksi vain huumorin ja kaksoispuhuttelun kannalta keskeisiä elementtejä.

Aloitin pahvilaatikon penkomisen tämän luvun ensimmäisessä alaluvussa ”Hullunkuriset paikat, mahdoton maantiede” nostamalla tutkittavaksi kohdeteosteni miljööt ja tapahtumapaikat, niihin liittyvät moninaiset merkitykset ja tapahtumapaikkojen keskinäisen jäsentymisen. Tässä luvussa tutkin niitä tapoja, jolla tutkimuskohteissani synnytetään huumoria sijoittamalla tapahtumia tietyllä tavoin merkityslatautuneisiin paikkoihin: esimerkiksi sijoittaen lähekkäin paikkoja, jotka todellisuudessa sijaitsevat etäällä toisistaan tai liittämällä paikannimiin kielipelejä tai intertekstuaalisia vitsejä.

Erityisen paljon huomiota tämän luvun alaluvuissa kiinnitetään teosten henkilö-  
hahmoihin. Kirjallisuuden huumorin tutkimuksessa henkilö-  
hahmoja on tarkasteltu paljon enemmän kuin esimerkiksi humoristista kerrontaa. Tämän ilmiön taustalla vaikuttaa luultavasti teatterin, erityisesti komedian tutkimuksen pitkä perinne, jolle henki-

löhahmot ovat keskeinen tarkastelun kohde. Esimerkiksi teoksessaan *Comedy* (2005, 40–41) komediaa tarkastelevalle Andrew Stottille henkilöahmojen koomisuus on komedian ytimessä, puhuttiin sitten henkilöahmojen ruumiillisuutta tai identiteettiä koskevista ulottuvuuksista. Ensin mainittua käsitellessään Stott (mt. 83–84) korostaa, että usein koominen henkilöahmo on sellainen, jossa ihmisen torjuttu vaistonvaraisuus ja eläimellisyys, profaani ja perverssi nousevat valtoimenaan esiin. Hänen mukaansa koominen ruumis onkin useimmiten liioitellun fyysinen tai vääristynyt ja epäsuhtainen. Ensinnä mainitusta Stott nostaa esimerkiksi piirroshahmot Tomin ja Jerryn, joiden loputtomassa väkivaltaisessa takaa-ajossa henkilöahmojen ruumiit hajoavat paloiksi, käyvät läpi erilaisia muodonmuutoksia ja kärsivät loputtomiin koskaan kuolematta. Ruumiillisen olomuodon koomisesta vääristymästä Stott mainitsee puolestaan esimerkiksi koomikkopari Laurel ja Hardyn, joiden toisen laiha ja toisen lihava keho korostavat toistensa epäsuhtaisuutta. Myös Maurice Charneyn (1978, 160–161) mukaan koomisen sankarin tulee ennen kaikkea huokua kaikkea todellista, fyysistä, materiaalista ja nautinnollista vastakohtaksi abstraktille, moraalille, vakavuudelle ja ilottomuudelle. Näistä näkemyksistä voidaan siis huomata, että ruumis ja ruumiillisuus ovat henkilöahmon kautta ilmenevän huumorin ytimessä. Tämän luvun toisessa alaluvussa ”Koominen ruumis” pureudunkin Hotakaisen lastenkirjojen henkilöahmojen ruumiillisuuteen komiikan synnyttäjänä.

Henkilöahmon toista ulottuvuutta, identiteettiä, tarkastellessaan Andrew Stott (2005, 40–41) esittää, että henkilöahmon koomisuus on useimmiten paikannettavissa jonkinlaiseen pelkistettyyn muotoon: tyyppiin. Koomiselta henkilöahmolta on usein riisuttu todelliseen ihmisyyteen kuuluva ja psykologiseen uskottavuuteen pyrkivälle henkilöahmolle tyyppillinen vivahteikkuus ja ambiguiteetti, jolloin tuloksena on karikatyyri. (Mt., ks. myös Bergson 2006, 116). Karikatyyrin käsite on usein kietoutunut myös kysymykseen taiteen ja populaarikulttuurin rajoista. Kuten Markku Soikkeli (1996, 122) tiivistää: ”Korkeakulttuurin on sanottu käsittelevän ihmisiä persoonina, populaarikulttuurin rooleina”. Tästä pinttyneestä arvottamisesta pyrin sanoutumaan irti tämän luvun kolmannessa alaluvussa ”Stereotyyppi ja sukupuolittunut huumori”, jossa tarkennan tutkimuskohteideni henkilöahmojen stereotyyppisyyteen. Luvussa keskityn sukupuoli-

siin ja kansallisiin stereotyyppeihin, joiden esitän olevan Hotakaiselle keskeinen huumorin tuottamisen muoto. Luvussa kysyn, miten stereotyyppi toimii huumorin keinona ja arvioin käsitystä stereotyyppistä yksinkertaistuksena tarkastelemalla sitä suhteessa tutkimuskohteisiin rakentuvaan kaksoisyleisöön.

Luvun lopuksi alaluvussa 5.4 tarkastelen vielä henkilöahmojen näkyvintä, ja heidän olemustaan perustavanlaatuisimmin merkitsevää tasoa: nimeä. Hotakaisen lastentutannossa erisnimet ovat usein varsin omaperäisiä ja merkkeinä latautuneita ja ne sisältävät alluusiota ja sanaleikkejä. Nimien merkitys teosten huumorille ja niihin rakentuvalla pyrkimyksellä puhutella sekä aikuis- että lapsilukijoita ei jää kuitenkaan pelkästään kielelliseen ja intertekstuaaliseen ilotteluun, vaan kuten luvussa pyrin osoittamaan, myös nimeämisen käytänteillä laajemmin on merkitystä huumorin ja kaksoisyleisön rakentamisen kannalta tarkasteltuna.

## 5.1 Hullunkuriset paikat, mahdoton maantiede

Jo edellisessä luvussa tarkasteltu *Lastenkirjan* prologi alkaa seuraavasti:

Maailmassa lentelee lapsia, niitä tuprahtelee piipuista ja kolisee putkista. Ne vierivät ahtaista paikoista alaville maille, nousevat jäykistä juurista puitten latvoihin ja liikuttelevat pilviä. Lapset syntyvät mihin sattuu ja ottavat sinne aikuiset mukaan.

Missä lapset ovatkin, aina ne ovat maailman keskipisteessä. Lastenkirjan lapset sijaitsevat Sutikukkulalla, joka on tämänkertainen maailman keskipiste. (*Lastenkirja*, 5.)

Minkälaista tietoa teoksen fiktiivisestä todellisuudesta tämä tekstin aloitus lukijalleen tarjoaa? Ensinnäkin tiedämme nyt teoksen kertovan lapsista, kuten teoksen merkityksällön kannalta keskeinen parateksti eli teoksen nimikin jo antaa olettaa. Lasten mukana teokseen saapuvat aikuiset, jotka kertojan sananvalinnoin asettuvat ikään kuin sivurooliin. Lukijan huomiota kiinnittää myös lasten fysiikan rajoja uhmaava liikkuminen. Verbeissä lapset *lentävät*, *tuprahtelevat* ja *kolisevat*, ilmauksia jotka kaikki tuntuvat viittaavan erilaisissa olomuodoissa liikkumiseen.

Maailmojen rakentumista fiktiossa tutkinut Marie Laure Ryan (2005, 447) on esitellyt niin kutsutun *pienimmän mahdollisen poikkeaman periaatteen* (*the principale of minimum departure*), jonka mukaisesti fiktiivisiä maailmoja konstruoivat lukijat täyttävät tekstin aukkoja olettaen samankaltaisuutta oman todellisuutensa ja tekstin todellisuuden välille (mt.). Tätä samankaltaisuutta eri tekstit voivat kuitenkin korostaa eri tavoin. Kaikki kaunokirjalliset tekstit sisältävät jossain määrin sekä autonomisia (keksittyjä) että mimeettisiä (reaalimaailman toisintamiseen pyrkiviä) piirteitä, ja kirjallisuuden maailmoja voidaan arvioida tarkastellen niiden yhdenvastaavuutta suhteessa reaalimaailmaan. *Lastenkirjan* prologin alussakin on tuttuja elementtejä ja kategorioita, juuret, puut, latvat, lapset aikuiset, mutta samalla lasten liikkumista kuvaavat verbit paljastavat, ettei kuvattun maailman suhde meidän todellisuuteemme ole kovinkaan mimeettinen vaan pikemminkin autonominen. Teoksen alku orientoi lukijan kuvaamansa todellisuuteen myös varsin itserefleksiivisesti: kerrotun fiktiivisyyttä alleviivaten. Viimeistään tällöin "ikkuna todellisuuteen" huurtuu umpeen. Kuvattu paikka on "tämänkertainen" maailman keskipiste" (kursivointi M. L.). Ilmaisua "tämänkertainen" kumoaa tulkinnot paikan merkittävyydestä. Kuvattun keskipiste on vain hetkellinen, ikään kuin satunnaisesti valittu paikka, joka seuraavalla kerralla on jokin aivan toinen. Samalla kumoutuu illuusio kerrotun hetken ainutkertaisuudesta. Ilmaus implikoi, että luettavana oleva teksti on vain yksi teksti muiden joukossa, tekstejä on ollut aikaisemmin ja tulee olemaan myöhemminkin. Teksti siis tarkastelee *metafiktiivisesti* omaa olemustaan tekstinä (vrt. Waugh 1985) ja tulee samalla kieltäneeksi mimeettisen suhteensa reaalimaailmaan.

Paikka etualaistuu myös *Lastenkirjan* prologia seuraavassa ensimmäisessä luvussa, jossa esitellään kirjan henkilöt. Luku alkaa seuraavasti:

Tyypit tulevat eri paikoista samalle paikalle.

Liiterin takaa kävelee laiha, kankea metrinpituinen, jolla on kädessään raastinrauta. "Rraastinrauta", se sanoo. Sen nimi on Liisa Virtanen. Pohjoisesta suunnistaa tukeva tyyppi, otsalamppu hehkuen. Hän osaa ulkoa kolme lausetta: "Minua ei ole petetty." "Auringon takana on vielä jotakin." "Haluaisin olla nyt isän housuissa." Hänen nimensä on Hanna Tsutsunen. Etelästä tulee Myrsky. Se möyryää ja nostelee taloja, tyhjentelee R-kioskeja ja rauhoittuu hetkeksi paikoilleen.

Idästä tulee ilo. Se ei ole ihminen eikä lapsi, jokainen tuntee sen nahoissaan.

Pyöräkellarista kurkkaa isä, hämmentyneenä kuin yllätettynä pahanteosta. Tännekö piti kokoontua? (*Lastenkirja*, 9.)

Prologin ensimmäisen lauseen voi tulkita edustavan kerronnallista inkoherenssia, sillä ilmaus "tulevat eri paikoista samalle paikalle" on varsin informaatioköyhä ja samalla tarpeettomasti pitkitetty. Esimerkiksi ilmaus "kokoontuvat yhteen" olisi taloudellisempi ja informatiivisempi. Mielenkiintoista tässä teoksen alussa on kuitenkin jaetun paikan keskeisyys. Paikka tai kohtaaminen on tulevan toiminnan edellytys. Paikka esitetään näyttämönä, jonne kirjan henkilöt kokoontuvat. Tässä voidaan jälleen havaita tutkimuskohteilleni tyypillistä metafiktiivisyyttä. Korostamalla saman paikan tärkeyttä toiminnalle teos paljastaa metafiktiivisesti kulissinsa.

Tekstissä on lisäksi huomattavissa jo ensimmäisiä viitteitä teoksen hullunkurisesta maantieteestä. Mainittuja paikkoja joista "tyypit" saapuvat teoksen tekstuaaliselle näyttämölle ovat "liiterin takaa", "pohjoisesta", "etelästä", "idästä" ja "pyöräkellarista". Ilmaukset eivät ole yhteensopivia, vaan kertoja tekee keskenään inkongruentteja rinnastuksia erilaisten paikanmääreiden välillä. Rinnakkain asettuvat huvittavasti abstrakti ja konkreettinen: ilmansuunnat ja arkiset kotipiirin paikat. Kategorioiden yhdisteleminen liittyy nonsensin *simultaanisuuteen*, joka on yksi Susan Stewartin (1979, 154–158) erittelemistä nonsenselle keskeisistä semioottisista strategioista (ks. myös Tigges 1988, 59). Yksi simultaanisuuden tuottamisen tärkeimmistä keinoista on toisiinsa yhteenkuulumattomien elementtien yhdistely eli tekstin nonlineaarisuus. Tämä nonlineaarisuus edustaa myös aiemmin eriteltyä kerronnan inkoherenssia ja tekee tätä kautta alun kuvuksesta koomisen.

Edellä eritellylle paikan korostuneelle sattumanvaraisuudelle vastakkaisesti *Lastenkirjan* prologi nimeää näyttämönsä tarkasti. Sutikukkula on nimialluusio – ainakin sen voi olettaa viittaavan Harjamäkeen, Siilijärvellä sijaitsevaan asuin- ja teollisuusalueeseen. Fiktiivinen Sutikukkula ei kuitenkaan toisinnakaan reaali maailman esikuvaansa vähimmässäkään määrin mimeettisesti. Tulkitseen nimen olevan vitsi ja implikoivan teoksen absurdi maailmaa, sillä Harjamäki on tunnettu lähinnä 20-luvulta alkaen toimineesta (nyt-

temmin lopetetusta) mielisairaalaan, jota on kutsuttu lempinimellä Sutikukkula. Myös tällä nimivalinnalla teksti korostaa omaa fiktiivisyyttään ehdottaen, ettei Sutikukkula tule ajatella reaali maailman paikkana, vaan kaunokirjallisenä konstruktiona, kenties vain mielenmaisemana, jollaisena se on hullu ja järjenvastainen eli nonsensinen. (Nonsensin yhteydestä hulluuteen ks. Lecercle 1994, 204). Heikko viittaussuhde on tietenkin varsin rajatun lukijajoukon tunnistettavissa.

*Lastenkirjan* prologin nimeämä Sutikukkula ei suinkaan säily tapahtumien keskipisteenä kaikkien teosten ajan. Jo *Lastenkirjan* aikana se muuttuu kertojan turhia selittelemättä Jakomäeksi, joka säilyy tapahtumien keskiössä myös *Ritvassa* ja *Satukirjassa*. Vaihdos ei ole kuitenkaan täysin mielivaltainen sillä paikan konnotaatiot säilyvät. Jakomäellä on ollut rakentamisestaan saakka huono maine: lähiöstä onkin käytetty nimitystä "Skitsola" joka viestii nimen Sutikukkula tavoin mielipuolisuutta ja järjenvastaisuutta<sup>31</sup>. Niimiin kietoutuu tällä tavoin metafiktiiviseksi luettavissa olevaa tekstin olemuksen kommentointia. Tapahtumapaikoillaan teokset korostavat omaa nonsensisyttään. Hulluuden ja vinksahaneisuuden leimoja kantavat paikat sopivat miljöökseksi nonsensisille tapahtumille.

### Mielivaltaisesti toisiinsa yhdistyvät paikat

Kun tarkastelemme kaikissa kolmessa teoksessa esiintyviä paikannimiä, huomaamme *Lastenkirjan*, *Ritvan* ja *Satukirjan* paikannimistön sekoittavan kolmenlaisia nimiä: Ensimmäisin oikeita suomalaisia (usein Helsingin tai lähiympäristön) kaupungin, kaupunginosen ja paikkojen nimiä kuten *Jakomäki* tai *Maunula*. Toiseksi teoksista löytyy ulkomaisia, usein Italiaan tai tarkemmin Sisiliaan liittyviä nimiä kuten *Palermo*. Kolmanneksi teokset sisältävät fiktiivisiä paikannimiä tai muunneltuja oikeiden paikkojen nimiä kuten *Fortsa*. Kohdeteosteni paikannimet saattavat sisältää sanaleikkejä ja vitsailla merkityssävyillä. Jälkimmäisestä sopii esimerkiksi *Kolho*, joka on paitsi reaali maailman paikannimi myös adjektiivi. Tällaisten sävyjen ymmärtäminen vaatii lukijalta konnotatiivista tietoa kulttuurista ja kielestä ja saattaa jäädä joidenkin lukijoiden ulottumattomiin.

---

<sup>31</sup> Skitsola on myös johdos lähiön toisesta alatyylisestä lempinimestä "Skitsbacka".

Paikannimet sisältävät toisinaan poikkeuksellisen voimakasta merkityslatausta jonka avulla rakennetaan myös komiikkaa. Huvittava on esimerkiksi *Ritvassa* (s. 22) esiintyvä Kolho–Palermo -tie, jonka huumori toimii monella merkitystasolla. Ensinnäkin esiintymisyhteydessä on kyse Ritvan elämän muutoksesta: maaltamuutosta. Vaikka maaseudulta lähtevä Ritva päätyy tietä pitkin vain Helsinkiin, tukevat tien päätepisteinä toimivat paikannimet tulkintaa jonkinasteisesta sosiaalisesta noususta: Palermo italialaisena (sisilialaisena) kaupunkina luo vaikutelman lämmöstä ja eksotiikasta kun taas tien lähtöpiste Kolho assosioituu *Nykysuomen sanakirjaa* siteeraten taitamattomaan, raakaan, tökerösti käyttäytyvään, tolvanaan ja tolloon. Toisaalta rinnakkain Kolhon kanssa asetettuna Palermo menettää hohtoaan, sillä äänneasultaan se saattaisi hyvinkin lukeutua hotakaismaisen rahvaanomaisiin suomalaisiin nimiin. Sellaiset italialaiset kaupungit kuin vaikkapa Mezzagno tai Monreale olisivat huomattavasti kauempana suomalaisesta nimityksestä. Suomalaisen pikkukaupungin ja italialaisen kaupungin rinnastus tiennimessä sisältää vielä viittauksen sanontaan ”Kaikki tiet vievät Roomaan”, ja tämän intertekstuaalisen oivalluksen tekeminen synnyttäneen lukijassa humoristista mielihyvää.

*Lastenkirjassa* ja *Ritvassa* on siellä täällä pieniä viittauksia Italiaan ja Sisiliaan. Esimerkiksi Ritvan kertomassa sadussa kerrottu miljö, kuvitteellinen kaupunki nimeltä Fortsa sijoitetaan kartalla Italiaan aivan ”Etelä-Haagan ja Oulunkylän väliin”. Etenkin Palermo – Sisilian suurimpaan kaupunkiin – viitataan usein. Esimerkiksi sopivat jo mainittu Kolho–Palermo-tie ja yhdessä Ritvan sunnuntailippalakeista komeileva fiktiivisen koripallojoukkueen nimi: Palermion korihait. Kaikissa näissä esimerkeissä voidaan huomata supisuomalaisen ja italialaisen inkongruentti yhdistelmä, jolla tekstiin sirotellut paikannimet tuottavat absurdia huumoria.

Italia ja Sisilia -yhteys tuntuu toisinaan huvittaneen eniten kirjailijaa itseään. Hotakainen on tunnettu Francis Ford Coppolan *Kummisetä*-elokuvien ystävänä ja niinpä myös *Lastenkirjaan* on eksynyt gangsterihahmo ”Kaikista Paskin”. Tarinan nimi on ”Capo di Tutti Capi” joka on Italiaa ja merkitsee pomojen pomoa – fraasia, jota media ja suuri yleisö käyttävät kaikkein vaikutusvaltaisimmista mafian rikollisorganisaation johtajista. Kaikista Paskin kuvataan ulkonäöltään epämiellyttäväksi ja luonteeltaan raa'aksi ja pahansuisiseksi. Pärnin kuvituksessa Kaikista Paskin näyttää pukuineen, sol-



mioineen ja hattuineen stereotyyppiseltä mafiosolta. Hänen viiksensä muodostuvat koukeroisella kaunokirjoituksella kirjoitetusta tekstistä ”Capo di Tutti Capi” Mafiapomon hahmossa kertoja tarjoilee jälleen humoristisia herkkuja aikuislukijoilleen – aikuis-tenkulttuuri tunkeutuu tekstiin tuottamaan oivalluksen iloa aikuisille. Vihjaukset Italiaan vahvistuvat entisestään Pärnin kuvituksessa, jossa on jälleen Pärnille ominainen viittaus taiteen historiaan. Kuvan mafiapomon hattu muodostuu juustokimpaleesta ja patongista ja hänen nenänsä perunasta. Hänen oikea korvansa on makkaranviipale ja vasen partakoneenterä. Kuva muistuttaa taidemaalari Giuseppe Arcimboldon (n.1527–1593) kuuluisia sommitelmia, joissa vihanneksista, hedelmistä tai vaikkapa kirjoista muodostuu humoristisia muotokuvia. Tulkinallisesti Pärnin intertekstuaalinen leikki veisi omille merkityspoluilleen, ellei kyseessä olisi viittaus nimenomaan *italialaiseen* taitelijaan.

Myöhemmin tuotannossaan Hotakainen on jalostanut Italian ja Suomen vastakkaisuuden romaanin mittoihin saakka. Romaanissa *Sydänkohtauksia* (1999) Coppolan *Kummitää* filmataan 1970-luvun Helsingissä. Kuvaukset on pakko siirtää Amerikasta näinkin etäiseen maankolkkaan mafian uhatessa ohjaajaa ja kuvausryhmän jäseniä. Fiktiivisen Coppolan kirjeessä avustajaksi pyydettyä suomalaiskollegalle Mikko Niskaselle perustellaan kuvausten siirtämistä kauas pohjolaan Suomen ja Italian yhtäläisyyksillä:

Suomessa varmaan ymmärretään, miten tällaiset perheet [mafia] ovat voineet syntyä ja miten ne voivat kukoistaa. Teillähän on ne kuuluisat 20 perhettä, rikkaita eurooppalaisia ja skandinaavisia sukuja, jotka ovat aikanaan tuoneet vanhaa rahaa maahan. [--]

Mitä tässä oikein haen, mihin pyrin? Te saatatte kysyä.

Minä haen sukulaissieluja, hengen jättiläisiä, yhteneväisyyttä kahden valtion, Italian ja Suomen välillä. [--]

Suomalaiset talonpojat ja köyhälistö ovat kuuluja vaiteliaisuudesta, joka tietyissä tilanteissa, näin olen ymmärtänyt, lähenee mykkyyttä, joka taas on sukua alkuperäisen mafian omertalle, vaikenemisen laille. (*Sydänkohtauksia*, 81.)

Coppolan perustelut 20 perheen tai suomalaisen vaiteliaisuuden yhteyksistä mafiaan ovat tietenkin absurdeja ja koomisia. Samalla Hotakainen tulee kuitenkin kenties herätäneeksi lukijassa oivalluksia tekemällä odottamattomia kytköksiä. Esimerkiksi suomalainen herraviha asettuu yllättävään valoon rinnastuksessa Sisilian mafiaan. Siinä missä

*Lastenkirjan* ja *Ritvan* Italiaa ja Suomea rinnastavat tekstikohdat jäävät irrallisiksi inkongruenteiksi vitseiksi, yltää *Sydänkohtauksia* vitsitason ohittaen laajempiin merkityskerrostumiin. Tässä huomataankin ero Hotakaisen aikuisten ja lastentuotannon välillä. Vaikka molemmissa hyödynnetään joskus varsin samanlaisia kaunokirjallisia keinoja tai aiheita, sisältävät aikuistenteokset useammin mahdollisuuden niin kutsuttuun vakavaan tulkintaan, jota lastenkirjat tuntuvat usein torjuvan turvautumalla kielileikkiin ja muihin nonsense-strategioihin.

*Satukirja* alkaa luomiskertomuksella, jossa "[m]aailma syntyi uudelleen, kun Isoherra kohtasi Pikkuneidin eräänä iltana Pakilantien ja Ripusuontien risteyksessä." Varsinainen luominen tosin tapahtuu hiukan myöhemmin Pakilan Teboilin nurkkapöydässä, jossa Isoherra ja Pikkuneiti lyövät hynttyyt yhteen ja alkavat luoda kaikenlaista maailmasta puuttuvaa – esimerkiksi Jakomäen. Tässä tekstin huumori toimii jälleen kategorioiden inkongruenttia sekoittamista hyödyntäen. Ripusuontie ja Pakilantie risteävät Helsingin kartalla oikeasti. Luomiskertomuksen sijoittaminen näin arkiseen miljööseen tuottaa kuitenkin tekstiin hulvatonta huumoria. Jumala ei istuskele Pakilan Teboililla ensi kertaa Hotakaisen tuotannossa. Hänet on tavattu sieltä aikaisemminkin muun muassa *Sydänkohtauksissa*. Joissakin haastatteluissaan kirjailija Hotakainen on vitsikkäästi nimittänyt Pakilan Teboilia kantapaikakseen ja henkiseksi kodikseen. Tämän tiedon nojalla kertomus maailman (ja etenkin käsillä olevan teoksen näyttämön Jakomäen) synty samaisessa paikassa vihjaa luomiskertomuksen olevan luettavissa koomisena kirjailijantyön allegoriana ja jälleen paikannimeen kytkeytyy tietoa, joka on vain varsin rajatun lukijajoukon ulottuvilla.

Jokainen fiktiivinen teos rakentaa paitsi fiktiivisen todellisuuden myös mainittujen paikkojen keskinäistä suhdetta jäsentävän fiktiivisen kartan enemmän tai vähemmän eheästi ja avoimesti (vrt. Ryan 2003). Hotakaisen lastenkirjoissa teosten maantiede sekoittaa usein reaali maailman karttaa huolettoman mielivaltaisesti. Otetaan esimerkiksi *Satukirjan* (61–63) faabeli "Leijona ja kauris". Siinä kerrotaan leijonasta, joka jahtaa kaurista. Hurja takaa-ajo etenee kertojan mainitsemien paikannimien myötä teoksen fiktiivisen maailman kartalla. Kauris ja leijona lähtevät liikkeelle "savannilta". Leijona väsähtää "Oriveden kohdalla". Kauris jatkaa pakomatkaansa kohti "Tammeretta, sa-

vannin kuuluisaa keskustaa”. Sääksjärven kohdalla leijona vihdoin tavoittaa kauriin. Tekstin maantiede on härnäävää. Se noudattelee osin reaali maailman topografiaa: Orivesi, Tampere ja Sääksjärvi (olettaen että puhe on Lempäälän Sääksjärvestä) sijaitsevat, jos nyt eivät aivan samalla reitillä, niin kuitenkin samalla suunnalla. Sen sijaan savanneja, saati leijonia ei Suomessa esiinny. Savannin ja sen eläinten sekä supisuomalaisien paikannimien koominen yhteismitattomuus onkin tarkoitettu kaikkien lukijoiden ymmärrettäväksi.

Edellä olen eritellyt niitä paikkoihin ja paikannimiin liittyviä keinoja, joilla kohdeteokseni tuottavat huumoria. Täysin toisiinsa sopimattomien paikkojen (kuten Italia ja Suomi, Orivesi ja savanni) yhteensovittamisella kohdeteokseni tuottavat kerrottuun maailmaansa ja sen topografiaan leikkisää inkongruenssia. Tällaisissa tapauksissa kertoja lainaa härnäävästi reaalityodellisuudesta tuttuja paikkoja, mutta sekoittaa ja uudelleensijoittaa niitä inkoherentisti siten, että tuloksena on eräänlainen mahdoton maantiede. Myös yksittäisiin paikkojen nimiin saattaa latautua monenlaisia merkityksiä, jolloin yksittäinen nimi saattaa toimia merkitystihentymänä, josta versoo merkityksiä ja viitteitä moneen suuntaan. Analysoin seuraavaksi tarkemmin kahta tällaista tihentymää, aloittaen teoksissa usein miljöönä toimivasta Jakomäestä ja jatkaen eräässä Ritvan tarinassa esiintyvään Fortsaan.

### Jakomäen monet merkitykset

Vaikka Hotakaisen lastenkirjoissa kerrotut tilat poukkoilevat Malmista Pariisiin, Bulgariasta taivaaseen ja savannilta Orivedelle, on yksi keskeisimmistä ja pysyvimmistä näyttämöistä kaikissa teoksissa kerrostalolähiö Jakomäki (*Lastenkirjan* alkua lukuun ottamatta). Jakomäki on reaali maailmassa varsin negatiivisin miellelyhtymin varustettu syrjäinen ja moottoriteiden eristämä paikka. 1960-luvulta alkaen Jakomäessä ovat tiivistyneet kaikki köyhien lähiöiden ongelmat: rauhattomuus, työttömyys ja alkoholismi. Jakomäkeläinen kurjuus on jo ylittänyt reaali sen olot, ja Jakomäestä on muodostunut lähiöelämän kurjuuden symboli. Esimerkiksi Johanna Vuoksenmaan ohjaamassa

yhteiskuntasatiirisessa elokuvassa *Nousukausi* (2003) hyvin menestyvä espoolaispariskunta lähtee extreme-lomalle työttömiksi nimenomaan Jakomäkeen.

*Lastenkirjan* näyttämöksi Jakomäki on kulttuurisine konnotaatioineen poikkeuksellisen ankea. Kirjallisuudentutkija Perry Nodelmanin (1996, 165–166) mukaan lastenkirjallisuudelle yleinen positivismi, elämänmyönteisyys ja idyllisyys muistuttavat usein antiikin tai renessanssin pastoraali-idyllejä. Aikuisille idylli edustaa puhdasta, yksinkertaista ja luonnonmukaista elämää, eskapistista vastakohtaa omalle monimutkaiselle elämälle. Lastenkirjallisuutta värittääkin Nodelmanin mukaan usein aikuisen nostalgia lapsuuden kadonneeseen viattomuuteen. Viattomuuden aikaa sinänsä ei ole koskaan ollut, mutta sen halutaan kuvitella olevan totta. Täten lastenkirjallisuus kuvaa lapsuutta usein sellaisena kuin sen haluttaisiin olevan, ei sellaisena kun se on. Kirjailijan mahdollisista nostalgisista motiiveista johtuen usein etenkin vanhempi lastenkirjallisuus sijoittuu retrospektiivisesti kirjailijan lapsuuteen, maalais- tai pikkukaupunki-idylliin, jossa vallitsee ikuinen kesä, aika ei tunnu loppuvan koskaan ja lapsilla on tervehenkisiä harrastuksia.

Lastenkirjallisuuden kenttä on tietenkin nykyään niin mittava ja monipuolinen, että väitteet lastenkirjallisen miljööni idyllisyydestä näyttävät lastenkirjallisuuden koko kirjojen vasten naiiveilta yleistyksiltä. Toisaalta tutkimuskohteideni kerronnassa nimetyt paikat (keskeisiä lapsihahmoja koskevissa tarinoissa) ovat usein suorastaan korostetun arkisia ja tuntuvat näin asettuvan tietoisesti vasten tiettyjä geneerisiä odotuksia. Teoksissa kuvattun Jakomäen ainoita nimettyjä rakennuksia ovat sellaiset yritykset kuin Ostosparatiisi, Alepa, T-market ja R-kioski ja suuri osa tapahtumista sijoittuu tuiki tavallisiin kadunkulmiin, olohuoneisiin tai vaikkapa kerrostalon C-rappuun. *Lastenkirjan*, *Ritvan* ja *Satukirjan* maailman erottaa lapsuuden idylleistä myös kerrotun maailman lävistävä kaupallisuus. Tämä kaupallisuus vilahtelee esiin usein vain sivulauseissa. Esimerkiksi kertoja saattaa ohimennen mainita lasten leikkivän *tarjouskuponkipallomeren* ja toisaalla talo saattaa järkähtää paikaltaan, kun viikonlopun ostoskassi kaatuu rappukäytävään. Tässä suhteessa teoksiin syntyikin hupailtavaa inkongruenssia kahdella tasolla: ensinnäkin valitun miljööni korostunut arkisuus asettuu poikkiteloin lastenkirjallisuuden perinteen kanssa ja toiseksi miljööni korostettu arkisuus muodostaa yllättävän vastaparin

teosten usein nonsensisille ja fantastisille tapahtumille ja sisällöille. Jälkimmäinen sisällöllisen inkongruenssin strategia huipentuu *Satukirjan* aloittavassa luomiskertomuksessa, jossa Isoherra ja Pikkuneiti luovat Jakomäen hääpäivänsä kunniaksi. Luomistapahtuma käynnistyy kun Isoherra on lenkillä Malmilla, kompastuu kiveen ja alkaa suutuspäissään kaivaa kokonaiseksi kallioksi paljastuvaa kiveä esiin:

Kyllä kannatti. Isoherra katsoi möhkälettä, jonka graniittisessa pinnassa auringsäteet kiiluivat. Se oli kolme kertaa niin iso kuin Isoherra ja Isoherra oli hyvin iso.

Isoherra kaapi maata ja löysi vielä kolme kalliota lisää. Hän tilasi kaksi rekka-autoa ja kuljetti kalliot kauniille nummelle, jonka hän oli löytänyt sienireissullaan. Isoherra vänkäsi kalliot vierekkäin ja sanoi: olkaapa hyvät.

Ja kalliot olivat.

Ne sopivat toisiinsa ja täydensivät toisiaan. Isoherra tutkaili kalliorykelmää ja huomasi, ettei koko hommasta puuttunut kuin talot, jotka hän rakensi kirvesmies Matti Puttosen kanssa. (*Satukirja*, 13.)

Koko luomiskertomuksen huumori perustuu arkisen ja tavanomaisen jatkuvaan inkongruenttiin vuorotteluun ihmeellisen ja hämmästyttävän kanssa. Tarinan luojahahmo vaikuttaa varsin arkiselta käydessään kävelyllä Malmilla ja sienireissuilla ja *Raamatun* luomiskertomukseen verrattuna itse luomistapahtuma toteutuu sekin varsin arkisesti kuorma-autoja ja kirvesmiestä apuna käyttäen. Myös kertojan ylevää tyyliä välttelevät sananvalinnat kuten ”vänkäsi” tai ”homma” asettuvat ainakin parodioitavan alkutekstin tuntevan aikuislukijan mielessä koomiseen valoon.

Tämän tekstin parodisiin ulottuvuuksiin palataan tarkemmin luvussa 6.2. Tässä kohden on kuitenkin tärkeää huomata, että tekstissä Jakomäki nostetaan erityisasemaan, joksikin merkittäväksi ja tärkeäksi paikaksi, joka saa myyttisen menneisyytensä luojan ja hänen puolisonsa avioliiton juhlistajana. Löytyneen kallion graniittisesta pinnasta heijastuvat valonsäteet kuvailevat kohteen ylevää kauneutta ja kertojan hyväksyvät toteamukset ”[k]yllä kannatti” ja ”kalliot olivat [hyviä]” (tässä kohden tekstiä predikaatti ”olivat” on monimerkityksinen sanaleikki, viitatessaan sekä luomisen tuottamaan olemiseen ja siihen liittyvään raamatulliseen diskurssiin että Isoherran puheenvuoroon). Myöskään muiden kirjojen aikana kertoja ei kertaakaan eksplikoi kuvaamansa miljöön mahdollista reaalimaailman Jakomäkeen liitettyä ankeutta tai arkisuutta – tämä merki-

tystaso jää täysin lukijan oman kulttuurisen ja kirjallisen kompetenssin varaan. Näin ollen teokset eivät ainoastaan pyri arkisen ja nonsensisen/fantastisen hupaisaan inkongruenssiin, vaan niistä voidaan hahmottaa tietty vakava ideologinen (tai idealistinen) pyrkimys kirjoittaa lapsuuteen assosioituva fantastinen, nonsensinen, leikkisä ja ihmeellinen osaksi tavallista ja joskus tympeää suomalaista kaupunkilähiöarkea. Lapsilukijalle miljöön arkisuus ei välttämättä näyttäydy inkongruenssia tuottavana elementtinä vaan pikemminkin samaistumista helpottavana fiktiivisen maailman tuttuutena.

Miljöön osittainen arkisuus ja tätä kautta tuttuus voi siis palvella hyvin erilaisia tarkoituksia lukijan maailmaa koskevista tiedoista ja kirjallisesta tietämyksestä riippuen ja kertoja varoo visusti moittimasta kuvaamaansa miljöötä. Tästä hyvä esimerkki on *Satukirjan* tarina nimeltä "Samanlainen", jossa lähiömiljöön ankea toisteisuus korostuu heti tarinan alussa kertojan sitä kuitenkaan painottamatta:

Humppa-Veikon eno Erkki Kallio oli samanlainen ihminen. Erkki asui vuokra-asunnossa, jonka ikkunasta näkyi neljäsataaviisikymmentä samankaltaista ikkunaa. Se oli hieno näky.

Erkillä oli tapana istua keittiön pöydän ääressä, täytellä ravikuponkeja ja kiitellä onneaan. Että satuinkin syntymään juuri tänne, kaikkien muiden samanlaisten keskelle, Erkki mumisi ja merkitsi ensimmäisen lähdön varmaksi hevoseksi Viuhka-Ansan.

Erkki oli kuullut, että Pariisissa kaikki talot olivat erilaisia ja jokaisessa talossa asui erilaisia ihmisiä. Se puistatti Erkkiä. Hän ei pitänyt erilaisista ihmisistä, koska ne sotkivat systeemit ja niillä oli aina jotakin muuta mielessä. (*Satukirja*, 29.)

Tarinan toisessa lauseessa kuvattu ikkunanäkymä muodostaa eräänlaisen kaleidoskoopin muistuttavan peilikuvion: ikkunasta katsoja näkee edessään neljäsataaviisikymmentä samanlaisena toistuvaa vuokra-asunnon ikkunaa. Näkymän monotonisuus ei kuitenkaan häiritse kertojaa, joka toteaa iloisesti: "Se oli hieno näky". Tässä kohden teksti on ironinen, sillä miljöön toisteisuuteen liittyvä samankaltaisuus kasvaa tekstin teemaksi kertojan eritellessä enon erilaisuuden pelkoa ja sen järjettömyyttä.

Kuten jo luvussa 4.2 totesin, tässä katkelmassa vertauskohdan ja rinnastuskonjunktion toistuva poisjättäminen samanlainen ja erilainen sanan yhteydessä sekä samankaltainen retorinen figuuri ilmauksen "jotakin muuta mielessä" saavat kielen hämärtämään

merkityksensä. Tämän tekstin kohdalla kyse ei kuitenkaan ole vain nonsensisestä kieli-  
pelistä, vaan epätäydellinen ja viestintään kelpaamaton kieli valjastetaan kuvaamaan  
enon ajattelutavan perustelemattomuutta ja järjettömyyttä. Enossa ennakkoluulot kaik-  
kea erilaista kohtaan ovat syvään juurtuneet ja kumpuavat pelosta ja tietämättömyydes-  
tä, ja tätä osoittaakseen kertoja käyttää enon ajatusten kuvaukseen vajavaista kieltä.

Tekstissä hahmottuva maailma vuokra-asuntoineen ja ravikuponkeineen on perin  
suomalainen ja kaikkea erilaista pelkäävä Erkki stereotyyppisen suomalaisen (miehen)  
perikuva. Tähän diskurssiin ainakin aikuislukijaa johdatellaan Erkin muminan "[E]ttä  
satuinkin syntymään juuri tänne" yhdistyessä uhkapelien (ravikuponki) viitekehykseen.  
Limittyessään yhteen mumina ja uhkapeli herättävät lukijan mielessä konnotaation sa-  
nontaan "on lottovoitto syntä Suomeen". Aikuislukijan arkinen lähiömiljöo yhdessä  
Erkin ajatusmaailman ristiriitaisuuksien kanssa johdattaakin lukemaan tekstiä satiirina  
suomalaisen yhteiskunnan nurkkapatrioottisuudesta ja itseensäikäpertyneisyydestä, ja  
tämän satiirisen kehyksen herättelyssä miljöön arkisuudella ja toisteisuudella on keskei-  
nen rooli. Toisaalta tekstin voi tulkita myös puhtaasti opettavaisena kertomuksena Er-  
kin henkilökohtaisen sulkeutuneisuuden ja avarakatseisuuden puutteen seurauksista, ja  
tämän tulkinnan mukaisesti luettuna miljöön ominaislaatu ei ole lainkaan keskeinen,  
vaan ikkunasta avautuva kerrostalonäkymä voi hyvinkin olla "hieno näky" vailla ironi-  
aa. Jakomäkeen kytkeytyvät monet merkitykset voivat siis näyttäytyä varsin erilaisina  
lukijan tulkinnallisista kyvyistä ja tiedoista riippuen. Jakomäki monimerkityksisenä mil-  
jöönä sopii siis hyvin siihen kaksoispuhuttelun poetiikkaan, jota olen tutkimuksessani  
pyrkinyt hahmottelemaan. Keskeistä kaksoispuhuttelevalle tekstille on juuri monitul-  
kintaisuus, joka jättää lukijan tulkinnoille tilaa ja tällaiseen monitulkintaisuuteen sopivat  
hyvin merkityksiltään runsaat miljööt ja paikat.

### Parodinen "Fortsä"

Idyllisyys ja sen puute ovat mielenkiintoisella tavalla läsnä erityisesti *Ritvassa*, jossa teh-  
dään tietoista pesäeroa ainakin *maalaisidylleihin* aikuislukijoille suunnatun maaltamuu-  
ton teeman avulla. Ritvan menneisyydestä kerrotaan hänen lähteneen kävelemään kohti

kaupunkia silloin, kun lehmät "loppuivat". Kyseessä on aikuislukijan tunnistama yhteiskunnallisen rakennemuutoksen teema. Lapselle tämä teema tuskin näyttäytyy yhteiskunnallisena analyysinä vaan kenties pikemminkin sadulle ominaisena *sankarin lähtö kotoa kohti seikkailuja* -aihelmana. Muuton kotoa kuvataan *Ritvassa* hienovaraisin vihjein tapahtuvan toimeentulon mahdottomuuden takia. Kun lehmät "loppuvat", on edessä muutto kasvukeskuksiin.

*Ritvassa* korostuva maaltamuutto tematisoituu ohimennen jo *Lastenkirjassa*, jossa maaseutu lehmiseen näyttäytyy surumielisen tuhoon tuomittuna:

Torstaina pellolla käveli risa lehmä, jota oli lypsetty ankaralla kädellä. Sen arat vaaleanpunaiset utareet viivistivät maata. Pellon pientareella lojui pitkä harmaa isäntä, sellainen joka näyttää värikuvissa mustavalkoiselta. Isäntä korisi sakeaa unta, jossa kiiltävät mustat autot ajoivat toisiaan takaa vinkuvissa mutkissa. Isännän keltaisessa villapaidassa oli nyrkinkokoinen reikä, jossa iso sydän tykytti verta kaikkialle lämpimään mahaan. Risaa lehmää ja isäntää katsoi ylhäältä tulikuuma aurinko, jonka edessä pilvet vetelehtivät. Mitään ei sattunut eikä tapahtunut. (*Lastenkirja*, 64.)

Tekstin maalailmassa tuokiossa kaikki on pysähtynyttä ja jähmettynyttä. Isäntä ja hänen lehmänsä kuuluvat selvästi menneeseen maailmaan, sillä isäntä näyttää värikuvissakin mustavalkoiselta kuin vanhoissa valokuvissa tai Suomi-filmeissä ikään. Kertojan sananvalinnat paljastavat, että ainakaan idyllisestä maaseutukuvaelmasta ei tekstikatkelmassa ole kyse. Lehmää ja isäntää tarkasteleva aurinko vihjaa suomalaisille lukijoille tuttuun Väinö Linnan *Tuntemattoman sotilaan* lopun aurinkofokalisaatioon, jossa kertoja etäänny elollistetun auringon kautta kuvauksen kohteestaan. Hotakaisen tekstissä taivaalta porottava aurinko ei ole Linnan auringon tavoin lempeän hyväntahtoinen vaan tulikuuma, eikä isännän tulevaisuus risan ja loppuunlypsetyn lehmän kanssa näytä ruusuiselta. Isäntä on jo mentaalisesti irtautunut maaseutukuvaelmasta uneksiessaan toimintaelokuvien epätodellisesta maailmasta. Kuitenkin hänen ajatuksensa ovat vain unta ja fantasiaa. Uneksiessa mitään ei satu eikä tapahdu, eikä ulospääsyä pysähtyneestä ja loppuunkuluneesta idyllistä näy. Erityisen hätkähdyttävän vaikutelman kuvatasta tilanteesta luo villapaidassa oleva reikä, jossa sydän tykyttää verta. Teksti on ilmaisultaan tässä epämääräinen, sillä kuvattu reikä on paidassa, ei isännän kehossa, jolloin kertojan avaama näkymä verta pumppaavaan sydämeen tuntuu perustelemattomalta. Kyseessä



voi olla kuvaus tavallisista ruumiintoiminnoista, mutta samalla kuvaus voidaan lukea väkivaltaisena näkyä, joka vihjaisi tekstin isännän kuolleen.

*Ritvassa* maaltamuuton teemaan ja tätä kautta Ritvan kadottamaan maaseudun (ja lapsuuden) idylliin suhtaudutaan vakavasti, mutta tema jää kuitenkin pääosin rivien välistä luettavaksi ja sitä toisinaan kevennetään kertojan tyylillisillä valinnoilla. Teoksesta löytyy myös idyllikuvauksen suoranainen parodia Ritvan kertomassa tarinassa nimeltä "Fortsa". Paikanimi viittaa tapahtumia kehystävään aurinkoiseen laaksoon, jossa asuu sonneja uhkeilla muodoillaan ja hunajaisilla lauluillaan hurmaava Madonna-lehmä, Madonnaan onnettomasti hullaantunut sonni Jarmo Liukkonen ja värikäs joukko muita eläimiä. Humoristisessa kertomuksessa riittäisi paljon tarkasteltavaa, mutta keskityn tässä tarinan tapahtumapaikkaan Fortsaan. Ritva aloittaa tarinansa seuraavasti:

Fortsa oli pieni, vuorien reunustama kylä Italiassa, Etelä-Haagan ja Oulunkylän välissä. Siellä oli aina kesä eikä siellä asunut kuin eläimiä. Koska ei ollut talveä eikä ihmisiä, ei ollut myöskään jäytävää tuskaa eikä lunta. Aurinko paistoi, vedet välkehtivät ja eläimet yrittivät löytää toisistaan jotain pikkuvikaa etteivät ihan tylsistyisi. Linnunsilmillä Fortsa näytti pähkinäsuklaalta. (*Ritva*, 63.)

Huomiota kiinnittää jälleen tekstin iloisen mahdoton maantiede, jossa Etelä-Haaga ja Oulunkylä sijoittuvat vierekkäin ja molemmat Italiaan. Myös jälleen toistuva Italia-motiivi kiinnittää huomiota. Itse Fortsa on kenties muunneltu nimialluusio Forssasta. Uudessa kirjoitusasussaan se kuulostaa samaan aikaan tutulta ja kotoisalta ja vieraalta ja eksoottiselta, sillä Fortsa voisi myös olla kotoistettu versio Italian kielen sanasta *forza*, joka tarkoittaa voimaa. Suomalaisille sana on tuttu *Forza Italiasta* (FI), Silvio Berlusconiin vuonna 1993 perustamasta oikeistopopulistisesta puolueesta. Italia-yhteys perustelisi tätä kytköstä. Nimi voi myös tuoda mieleen Forzan, helsinkiläisen jalkapallojoukkue HJK:n kannatusyhdistyksen. Tällainen nimilaina ei olisi kirjoittajana Helsinki-keskeisen ja jalkapallon ystävänä tunnetun kirjailijan kohdalla välttämättä kaukaa haettu. Joka tapauksessa Fortsa on monien muiden Hotakaisen käyttämien paikannimien tapaan monimerkityksinen – ikään kuin merkityksien tihentymä, jonka tulkinnalliset mahdollisuudet versovat moneen suuntaan kuitenkin vahvistamatta mitään tulkintaa oikeaksi. Tällaisenaan se edustaa jälleen nonsenselle tyypillistä kerrontaa, jonka keskeisimpiä

elementtejä on juuri merkityksen ja merkityksettömyyden välillä tasapainoilu (Tigges 1988, 52). Fortsa on kielipeli tai -leikki, jonka arvo ja tarkoitus ovat leikissä itsessään. Olennaista ei ole lukijan ratkaistavissa oleva tulkinnallinen arvoitus. Tämän kaltainen kielipeli kaikkine nyansseineen on useimmiten suunnattu aikuisyleisön huvittamiseksi, sillä sen avaamiseen tarvitaan varsin paljon ensyklopedista kompetenssia. Toisaalta suuri osa lukijoista tuskin pysähtyy pohtimaan nimen merkitystä kovinkaan syvällisesti. Ennen kaikkea nimi huvittaa horjuessaan tuttuuden ja vierauden välimaastossa.

Ritvan kertomuksen miljöön kuvaus on kuitenkin vielä nimen vitsikästä kielipeliäkin kiinnostavampi. Fortsa on selvästi antiikin, keskiajan ja renessanssin kirjallisuudesta tuttu *locus amoneus* – miellyttävä tai ihana paikka. Saksalaisen kirjallisuudentutkija Ernst Robert Curtiuksen (1953, 195) paljon siteeratun määritelmän mukaan tämä klassinen miljöökuvauksen topos on:

[K]aunis varjoisa paikka. Sen vähimmäisaineeksiin kuuluu puu (tai useita puita), niitty sekä lähde tai puro. Linnunlaulu ja kukat ovat myös lisättävissä. Taidokkaimmat esimerkit lisäävät kaiken päälle vielä tuulenvireen. (Suom. M.L.)

Vaikka kaikki Curtiuksen määritelmän elementit eivät löydy lyhyestä katkelmasta riittävät ikuinen kesä, aurinko ja vesi osoittamaan tekstin ilmeisen kytköksen klassiseen idylliin. Kreikan kielen sanasta *eidyllion* johdettu käsite *idylli* tarkoittaa sananmukaisesti pientä kuvaa. Onkin kiinnostavaa ajatella idylliä nimenomaan *kuvana*, jonka ajalle mahdollista on vain pysähtyneisyys, paikalle jäädytetty hetki. Idyllille ominaista onkin harmonia ja tasapaino jännitteen ja tapahtumarikkauksen sijaan (Halse 2008, 384.) Myös Fortsa näyttäytyy lukijalle pysähtyneisyyden ja rauhan tyysijana esimerkiksi kertojan seuraavissa sanoissa: ”Oli lämmin lauantai-iltapäivä. Madonna loikoi heinäpellolla” (*Ritva*, 63). Viikonloppuun sijoittuva ajankohta, päähenkilön loikoilu sekä aiemmin mainittu eläimiä uhkaava pitkästyminen viestivät kaikki idyllille ominaista rauhaa ja pysähtyneisyyttä. Idylli on myös aina jollakin tavoin muusta maailmasta eristetty, kaukana maailman melskeestä. Esimerkiksi Vergiliuksen Arkadia on Fortsan tavoin vuorten eristämä. (Vrt. Halse 2008, 384.)

Paratiisikuvauksia tutkineen kirjallisuudentutkija Stephen Lesser Baehrin (1991, 2–4) mukaan länsimaisen kulttuurin ideaalisten paikkojen (paratiisi, kultainen aika, Elysiön, onnen saaret, luvattu maa, arkadia, maanpäällinen paratiisi, Eden jne.) kuvaukset muodostavat tietyn *megamyytin*, jonka kuvauksessa toistuvat tietyt leksikaaliset ja syntaktiset kaavat. Kaavamaisuuksien toteamiseksi vertaan Hotakaisen Fortsaa kuvailevaa tekstiä Ovidiuksen *Muodonmuutoksista* lainattuun katkelmaan, jossa kuvaillaan kulta-aikaa eli ihmiskunnan ensimmäistä aikajaksoa varsin ihannoivaan sävyyn:

Ensiks kultainen oli aika, mi ei kuritusta  
tuntenut; ihmiset näät la'it oikean täyttivät itse.  
Heille ol' outoa pelko ja pakko ja laina sanat tuimat,  
vaskeen piirretyt; ei luo tuomarin peljäten käyneet  
oikeuden anojat, kun turvallist' oli kaikki.  
[--]  
Maa, jota viiltänyt viel' ei kuokka ja kyntänyt aura,  
viljaa itsestään tais tuottaa, pakkoa vailla. [--]  
Virrat maitoa vuoti ja toiset nektarijuomaa,  
Tihkuivat hunajaa rosotammien tuikeat rungot.  
(*Muodonmuutoksia*, 21–22.)

Molemmissa teksteissä maalataan kuvaa paratiisinomaisesta locus amoneuksesta. Huomio kiinnittyy ainakin kahteen samankaltaisuuteen. Ensinnäkin Ovidiuksen tekstissä toistuu paratiisikuvauksissa varsin yleinen herkkujen runsaus. Kirjallisissa onneloissa vehreää maisemaa halkovat maito-, nektari- ja hunajajoet ja runsaat antimet kasvavat esiin ympäristöstä ilman työnteon vaivaa. Tähän verrannollisena (ja perinnettä parodisesti liioitellen konkretisoivana) voimme lukea Fortsaa kuvaavan tekstikatkelman viimeisen lauseen: ”linnun silmillä Fortsa näytti *pähkinäsuklaalta*” (kursivointi M.L.). Vielä selkeämmin tekstien samankaltaisuutta tuottaa paratiisikuvauksille ominainen *negatiivinen formula*, jolla määritetään ideaalista paikkaa ja aikaa suhteessa sen ulkopuoliseen maailmaan: ei kuvaamalla ainoastaan läsnä olevaa positiivista vaan myös negatiivisen poissaoloa. Ovidiuksen kulta-ajalla ei ole esimerkiksi rangaistuksia ja tuomareita, Fortsasta taas uupuu ”lumi” ja ”jäytävä tuska”. Baehrin (1991, 3) mukaan paratiisikuvauk-

sisä lauseen aluissa esiintyvä *ei* ja sitä seuraava negatiivinen määritelmä on usein paratiisikuvaelmaa signaloiva fraasi.<sup>32</sup>

Kuvausta Fortsasta ei kuitenkaan voida (ainakaan yksiselitteisesti) lukea sosiaalikiitiksi saati nostalgiseksi kaihoksi menneeseen kulta-aikaan, sillä kertojan ironinen etäisyys hyödynnettyyn locus amoneuksen topokseen on ilmeinen. Ensimmäiset vihjeet katkelman leikkisyydestä antaa sen mahdoton maantiede ja onnelan nimeen liittyvä kielileikki. Toisen vihjeen lukija saa erilaisten kategorioiden inkongruentista sekoittumisesta: Fortsasta uupuvat epätoivottavat seikat ovat *jäytävä tuska* ja *lumi* – jotka kaikesta epämiellyttävyydestään huolimatta tuskin ovat arkiajattelussa vertailukelpoisia kärsimyksen aiheuttajia. Rinnastamalla inhimillisen tunteen ja luonnonilmiön teksti banalisoi paratiisikuvausten tapaa sijoittaa onnellisuus nimenomaan kesäiseen tai keväiseen ja muutenkin tiettyjen kliseiden (aurinko, vilvoittava varjo, lempeä tuulenhenkäys jne.) kirjomaan maisemaan. Kolmanneksi epäilyksiä kerronnan vilpittömyydestä herättää katkelman lopussa pääläelleen keikahtava onnellisuus. Fortsassa ollaan *liian* onnellisia. Onnelan asukkaat ovat jo vaarassa tylsistyä, jolloin onnelan onni kääntyy koomisesti epäonneksi. Näiden vihjeiden nojalla Fortsaa tuleekin tarkastella parodiana, jonka kärki osoittaa idyllisen paikan motiivin länsimaisessa kirjallisuudessa. Tulkita vahvistuu kertojan jatkaessa kuvailemaan idyllinsä asukkaita: ”Eläimet olivat jakautuneet kahteen ryhmään: niihin, jotka olivat kauniita ja lauloivat ja niihin, jotka olivat rumia ja puhuivat matalalla äänellä.” (*Ritva*, 63). Tässä huomaamme tietoisin poikkeaman idyllikuvausten perinteestä. Idyllit ovat useimmiten sosiaalisen harmonian ja yhdenvertaisuuden tiloja, joiden tasapainoiset ja yhdenvertaiset asukkaat eivät tarvitse hierarkioita ja niitä ylläpitäviä instituutioita sosiaalisen harmonian ylläpitämiseksi (ks. Halse 2008, 384). Fortsassa sen sijaan osoittautuu jyrkästi kahtiajakautuneeksi maailmaksi ja samalla tekstin alun idyllisyys muuttuu irvokkaaksi epätasa-arvoksi.

Fortsaa voitaisiin myös kytkeä *pastoraaliin*, antiikin kreikasta periytyvään paimenidyllin lajityyppiin. Vaikkei Fortsassa liikuskelekaan paimenpoikia ja paimentyttöjä, on miljöön korostuneen maalainen. Maaseutuun kytkeytyvät sellaiset elementit kuin lehmät, navet-

---

<sup>32</sup>Negatiivinen formula toimii paratiisikuvauksissa usein yhteiskuntakritiikin välineenä. Kirjailijat ovat sulkeneet erilaisten paratiisien ja utopioiden ulkopuolelle oman aikansa ongelmallisiksi katsomiaan piirteitä, jolloin oman reaalisen yhteiskunnan olemus tulee implikoineeksi paratiisille vastakkaista helvettiä.

ta, maatalousnäyttely tai pelto. Tekstiä voitaisiinkin lukea *antipastoraalina*, joka liioittelun ja parodian avulla osoittaa pastoraalin valheellisen idealismin ja tyhjän sentimentaalisuuden (ks. Gifford 1999, 128–130). Paimenromanssia parodioi etenkin eroottinen väre lehmän ja sonnin välillä – siis paimenten sijaan rakastuvat paimennettavat. Hotakaisen lastenkirjojen fiktiivisten todellisuuksien edellisissä alaluvuissa hahmoteltuun inkoherenttiin kerronnan estetiikkaan sopivat myös Fortsan paratiisiluonteen murtumat ja sisäiset ristiriidat. Heti tekstin alussa Fortsaa kuvaillaan paikkana, jossa on vain eläimiä. Kuitenkin myöhemmin tekstissä esiintyvät mm. isäntä ja maatalouslomittaja. Tämä on jälleen osoitus tutkimuskohteideni fiktiivisten tilojen ja maailmojen sisäisten sääntöjen ja logiikan horjuvuudesta ja muuntuvuudesta.

Edellä olen tarkastellut Hotakaisen lastenkirjojen fiktiivistä maailmaa sen paikkoihin ja niiden keskinäiseen topografiseen jäsentymiseen tarkentaen. Olen pyrkinyt osoittamaan, että tutkimuskohteideni miljöinä toimivat paikat sisältävät paljon reaali maailmasta tuttuja olemassa olevia paikkoja: sellaisia kuin Jakomäki, Orivesi tai Palermo. Toisaalta nämä paikat on sijoitettu teoksesta konstruoitavissa olevalle fiktiivisen maailman kartalle "väärin" siten, että näin syntyvästä maantieteestä tulee väistämättä hullunkurinen. Erityisesti Suomi ja Italia rinnastuvat jatkuvasti toisiinsa. Kuten totesin, Hotakaisen aikuistenromaanissa *Sydänkohtauksia* tämä maiden välinen inkongruentti yhdistely kantaa mukanaan koomisen rinnalla myös vakavia sävyjä, kun taas lastenkirjoissa maiden yhdistyminen on leikkisän nonsensinen, ikään kuin kertojan, tai tekijän oikuttelevan mielen tuotosta. Monet paikannimet on myös valittu mukaan niiden voimakkaan merkityslatautuneisuuden vuoksi. Voidaan todeta, että usein Hotakaisen lastenkirjoissa luotujen fiktiivisten todellisuuksien topografia on inkoherentti. Se ei ainoastaan muokkaa reaali maailman topografiaa uuteen uskoon vaan on myös sisäisesti epäjohdonmukainen ja horjuva. Luotujen fiktiivisten todellisuuksien sisäiset säännöt (koskien esimerkiksi tilassa liikkumista) eivät ole pysyviä. Ne vaihtelevat mielivaltaisesti kulloinkin kerrottavan tarinan ehdoilla eikä kertoja aina vaivaudu selittämään, milloin säännöt muuttuvat. Sisällöltään sikin sokin myllätty pahvilaatikko sopii siis metaforisesti kuvittamaan muidenkin kohdeteosteni kuin *Lastenkirjan* maailmaa.

## 5.2 Koominen ruumis

Ruumiillisuuden kannalta tarkasteltuna yksi kiinnostavimmista Hotakaisen lastenkirjojen hahmoista on Juntti-Mutteri, jonka olemus fantastinen: hän on puoliksi kone tai jonkinlainen käyttöesine ja puoliksi ihminen. Kuten jo aikaisemmin olen todennut, Juntti-Mutterin ruumiillinen olemus ei koskaan selviä täysin. Vaikka pojan kehoa kuvaillaan usein, se tuntuu vaivihkaa muuttuvan jatkuvasti. *Lastenkirjassa* Juntti-Mutteria kuvaillaan seuraavasti:

Kolmionmuotoinen Juntti-Mutteri asuu itsensä kokoisessa kivitalossa. Hänet kutsutaan paikalle aina kun tarvitaan kiilaa, ja usein tarvitaan, sillä maailma ei pysy pystyssä. Kerran Jakomäki luiskahti paikaltaan ja asunnot kolisivat pitkin kalliota. Silloin tilattiin paikalle Juntti-Mutteri. Pienet punaiset miehet panivat Juntti-Mutterin Jakomäen ja Malmin väliin ja hakkasivat hänet siihen kiilaksi. Kaikki ukot akat kuskit ja kakarat, hurrasivat kolmionmuotoiselle Juntti-Mutterille, joka hymyili niin leveästi, että toinen poskipää osui Malmiin ja toinen raaputti Jakomäkeä. (*Lastenkirja*, 17.)

Tämä on ensimmäinen tarkempi kuvaus henkilöahmon olemuksesta koko teossarjassa. Samalla tavalla kun tarinassa "Pahvilaatikko" kuvattu teoksen sisäinen todellisuus on jatkuvassa muutoksen tilassa, tässäkin kuvauksessa teoksen keskeisimpänä näyttämönä toimiva Jakomäki saattaa "luiskahtaa paikaltaan" ja kertoja toteaa suoraan: "maailma ei pysy pystyssä". Tässä muuttuvan ja liikkuvan todellisuuden kuvauksessa Juntti-Mutteri edustaa pysyvyyttä tai vakauttajaa, jonkinlaista lapsisankaria. Kiinnostavaa kuvauksessa on se, että Juntti-Mutteri on tässä käytettävä esine, kiila, jonka salaperäiset "punaiset miehet" hakevat paikalle maailman uhatessa romahtaa. Myöhemmin saman teoksen sisällä tai myöhemmässä kahdessa teoksessa Juntti-Mutteria ei enää tällä tavoin hyödynnetä yhteisön hyväksi. Hän muistuttaa enemmän tavallista poikaa, eikä enää asu "itsensä kokoisessa kivitalossa" vaan Viluttitanssijan ja Humppa-Veikon tavoin jakomäkeläisen kerrostalon C- tai B-rapussa. Kuitenkin hän on yhä toisinaan puoliksi kone tai esine.

*Ritvan* kerronnan ylimmällä tasolla Juntti-Mutterin erikoiseen ruumiilliseen olemukseen ei viitata erityisemmin. Hän vaikuttaa olevan tyystin tavallinen talonmiehen rou-

van tarinoita kuunteleva lapsi. Kuitenkin yhdessä kohdassa ylimmän tason kerrontaa lipsahtaa pieni vihje pojan olemuksen erityisyydestä. Kohtauksessa, jossa Juntti-Mutteri ja Viluttitanssija halaavat, haluaa Humppa-Veikkokin mukaan, "koska myös hän halusi tuntea poskellaan kurapuvun ja teräshaalarin oudon yhdistelmän" (s. 36). Sen sijaan Ritvan kertomassa ihka ensimmäisessä tarinassa "Juntti-Mutterin takaosa vaihdetaan", joka siis sijoittuu kerronnan toiselle sisäkkäiselle tasolle, Juntin esineen ja elollisen välillä tasapainoileva ruumiillinen olemus on avoimesti koko kertomuksen keskiössä. Tähän kertomukseen palataan tarkemmin hiukan myöhemmin, mutta jo nyt tulee huomata, että tästä tarinasta alkaen Juntti-Mutteria ei enää käytetä kiilana, vaan hän itse siirtelee painavia rakennuksia, kuten Ostosparatiisin taakse sijoitetun R-kioskin lähemmäksi kotirappuaan *Ritvassa* (s. 16). Tässä alaluvussa tarkastelen Juntti-Mutterin ja muiden henkilöahmojen ruumiillisuuteen sitoutuvaa komiikkaa. Lähden liikkeelle tarkentaen Juntti-Mutterin eriskummalliseen kehollisuuteen ja erityisesti siinä ilmenevään elollisen ja mekaanisen väliseen inkongruenssiin. Tässä suoritan vertailua kohdeteosteni ja Hotakaisen aikuistentuotantoon kuuluvan romaanin *Bronks* (1993) välillä vastatakseni kysymykseen, miksi Juntti-Mutterin kehoon kietoutuva inkongruenssi näyttäytyy nimenomaan koomisessa valossa pelottavan, kauhistuttava tai traagisen sijaan. Tässä palaan siis käsittelemään huumorin inkongruenssiteorian perimmäistä kysymystä siitä, milloin inkongruenssi on tulkittavissa juuri koomisessa rekisterissä (vrt. Morreal 1987b.; Morreal 2009). Tämän jälkeen tarkennan hetkeksi tutkimuskohteideni henkilöahmojen ruumiillisuuden nonsensisyteen, jonka piiriin lasken kuuluvaksi erilaiset metamorfoosit, liioitellut kokooerot ja ruumiita toisinaan leimaavat paradoksit ja alaluvun loppuksi tarkastelen vielä jollakin tavoin tabuja uhmaavaa transgressiivista ruumiillista huumoria.

### Juntti-Mutteri ja elollisen ja mekaanisen välinen inkongruenssi

Henkilöahmoihin ja erityisesti näiden ruumiiseen liittyvää komiikkaa tarkastellessa ei ole mahdollista sivuuttaa naurua tutkinutta filosofi Henri Bergsonia, sillä Bergsonin tunnettu ja paljon käytetty määritelmä koomisesta pohjautuu juuri ihmiskehoon. Bergsonille (2006, 39) kaikki koominen tiivistyy elollisen ylle levittyvään mekaniikkaan –

siihen että ruumis (tai mieli) jäykistyy konemaiseksi. Bergsonin (mt., 18–19) laajemman filosofisen näkemyksen mukaan elämä vaatii keholtamme ja mieleltämme jännitteisyyttä ja joustavuutta ja näiden puuttuminen synnyttää meissä naurua, jolla torjumme tuon puutteen aiheuttamaa pelkoa ja samalla rankaisemme yhteisöllisesti poikkeamia näistä elämän perusvaateista. Vaikka ei tämänkaltaisia laajempia väitteitä haluaisikaan allekirjoittaa, on Bergsonin näkemys mekaanisen levittymisestä elollisen ylle mielenkiintoinen tarkasteltaessa kaunokirjallisen teoksen henkilöhahmojen kehon koomisuutta. Siksi fiktiivisten ruumiiden komiikan tarkastelu on helppoa aloittaa kaikissa teoksissa keskeisestä lapsihahmosta Juntti-Mutterista, jonka kehossa esine ja ihminen sulautuvat avoimesti yhteen.

Juntti-Mutterin ruumiillinen olemus tuo Hotakaisen tuotantoa tuntevalle lukijalle väistämättä mieleen aikuisille suunnatun romaanin *Bronks*, jonka päähenkilö Raimo Kallio muistuttaa erehdyttävästi Juntti-Mutteria. Muidenkin henkilöhahmojen välillä on yhteneväisyyksiä. Lastenkirjojen tavoin myös *Bronksin* keskiössä on kaksi poikaa ja yksi tyttö. Erityisesti tyttöhahmo Marja-Liisa muistuttaa Vilutti-tanssijaa varsin paljon, sillä siinä missä Vilutti kaivaa *maahan* kuoppia lapiojaloillaan Marja-Liisa syntyy tai löytyy *maan* sisältä Raimon kaivaessa hänet esiin. Keskeisimmät yhtäläisyydet löytyvät kuitenkin juuri Juntti-Mutterin ja Raimon hahmoista. Aivan kuten Juntti-Mutterilla, myös Raimolla on kehossaan metallia. Molemmat ovatkin ikään kuin puoliksi koneita puoliksi ihmisiä. Seuraavista katkelmista käy hyvin ilmi hahmojen samankaltaisuus, sillä molempien metallilla kyllästetty keho haittaa etenemistä:

- Voitko liikkua ihan tavallisesti?
- Miten niin tavallisesti? Juntti kysyi. Omasta mielestään hän ei ollut koskaan liikkunut tavallisesti. Aina joku paikka kolisi ja junnasi vastaan. (*Ritva*, 13.)

Joutomaan halki kävelee vanterra, matala poika. Hän liikkuu hankalasti kuin robotti, koska polvien ja nilkkojen ja hartioiden nivelet on valmistettu teräksestä. (*Bronks*, 10.)

Teoksina *Bronks* ja *Lastenkirja* ovat varsin erilaisia. *Bronks* on aikansa suomalaiselle kirjallisuudelle harvinainen dystopia, synkkä tulevaisuuden (tai allegorinen nykyisyyden)



kuvaus, jossa yhteiskunta on tiukan kahtiajakautunut. Keskustaa asuttavat henkistä työtä tekevät "mielensivelijät", keskustan laitamalla sijaitsevaa Joutomaata puolestaan fyysistä työtä tekevien luokka. Romaanissa kuvattu yhteiskunnallinen rakennemuutos koettelee karvaimmin juuri työläisiä, joihin myös päähenkilö Raimo lukeutuu. Vaikka teokset ovat näinkin erilaiset, ovat yhtäläisyydet henkilöhahmojen välillä ilmeiset. Hotakaisen oma selvitys *Bronksin* synnystä selittää yhteneväisyyksiä:

Bronks (1993) lähti alun perin lastenkirjana, siinä oli pieni poika, Raimo Kallio, joka tonki maata. Rauhassa sitäkään kirjaa ei saanut tehdä. Väliin tuli Paavo Haavikko, joka sotki kaiken. Hän valitti Ilta-Sanomien haastattelussa, ettei Suomessa ilmesty enää yhteiskunnallista kirjallisuutta. Se ei pitänyt paikkaansa. Ei valheista pitäisi hermostua. Mutta vain noin viiden minuutin ajan onnistuin matkimaan Mauno Koivistoa, jonka mielestä ei kannata provosoitua jos provosoidaan. Vastasin Haavikolle, hän ei vastannut takaisin. Sitten meni hermot. Hermojen menettämisellä on tässä ammatissa työllistävä vaikutus. Käänsin Bronksin lastenkirjasta yhteiskunnalliseksi romaaniksi, väitin Suomea kahtiajakautuneeksi maaksi ja tein kärjistyksiä. Lastenkirjamaisuuksia kirjaan silti jäi, ei vähiten Raimo Kallion hahmoon, jossa on betonia ja laastia vähintään yhtä paljon kuin lihaa ja verta. (Hotakainen 2000, 157.)

Vaikka Hotakaisen oma kuvaus osoittaa, että romaanin taustalla oli alun perin idea lastenkirjasta, on *Bronks* siis ennen kaikkea yhteiskunnallinen romaani ja sävyllään varsin vakava sellainen. Tästä syystä romaani tarjoaakin mielenkiintoisen vertailukohdan vain kolme vuotta aiemmin ilmestyneelle nonsensiselle *Lastenkirjalle* ja tietenkin myös myöhemmin ilmestyneille *Ritvalle* ja *Satukirjalle*, erityisesti juuri Raimo Kallion ja Juntti-Mutterin hahmojen samankaltaisuuden ansiosta. Näitä henkilöhahmoja vertaamalla voidaankin tarkentaa traagisen ja koomisen sankarin fyysisen olemuksen eroihin. Samalla vastakkain asettuvat herkullisesti saman tekijän aikuisille ja lapsille suunnattu teos ja tämän vertailun kautta myös tekstin sisään konstruoidut yleisöpositiot asettuvat tarkasteltaviksi.

Siinä missä Juntti-Mutteri siirtelee rakennuksia, Raimo siirtää maata. Tarkastellaan seuraavaksi kahta katkelmaa romaaneista *Bronks* ja *Ritva*, joissa käsitellään näitä poikahahmoja "siirtelijöinä":

Raimo Kallio haluaa siirtää maata. Hän ei käy kysymässä keneltäkään, onko työ tarpeellista. Kerran hän otti eräästä kasasta kourallisen hiekkaa, valutti sitä ensin sormiensa lävitse ja kantoi loput toiseen kasaan. Raimo kantoi viisi kertaa kunnes koossa oli yksi iso kasa. Hän katsoi hätäisesti molemmille puolilleen ja tunsu tehneensä jotain tärkeää. (*Bronks*, 16.)

– Et lähe rakennuksia siirtelemään?! Juntti-Mutteri huusi Pekan perään, mutta Pekka pyöritti päätään. Pekka ei ollut siirtänyt yhtään rakennusta elämänsä aikana, eikä tulisi siirtämään. Hänen mielestään sellaisessa touhussa ei ollut järkeä, mutta ymmärsi, että Juntti-Mutteri oli varmaan sellaisesta kodista, jossa riidan yhteydessä ollaan totuttu siirtelemään isoja huonekaluja. Pekka oli väärässä. Juntti-Mutterin kotona ei siirrelty huonekaluja, vaan Juntti oli itse keksinyt hommansa. (*Ritva*, 16.)

Ensimmäisessä *Bronksista* lainatussa katkelmassa kuvataan Raimon siirtelytoiminnan alkamista ja jälkimmäinen *Ritvan* kappale kuvaa tilannetta, jossa Juntti-Mutterin siirtelytoimintaa tarkastellaan sattumalta ohikävelleen vaihto-oppilas Pekka Inkisen kautta. Molempien poikahahmojen siirtelyt näyttäytyvät järjettöminä ja molemmat tekstit myös alleviivaavat tätä järjettömyyttä. *Bronksista* lainatussa katkelmassa tämä järjettömyys korostuu lauseessa ”Hän ei käynyt kysymässä keneltäkään, onko työ tarpeellista”, joka implikoi toiminnan tarpeettomuutta. *Lastenkirjan* katkelmassa siirtotoiminnan järjettömyys ilmenee puolestaan Pekan ajatuksiin sijoitetussa arviossa rakennusten siirtelyn järjettömyydestä.

Koko teosten kontekstia vasten tarkasteltuna Raimon toiminta on kuitenkin Juntti-Mutterin siirtelyjä motivoitumpaa, sillä hän on maansiirtokoneenkuljettajan poika, jonka voidaan maan siirtelyn kautta nähdä toteuttavan sukupolvelta toiselle periytynyttä työtehtävää. Romaanin yhteiskunnallinen eetos selittää toiminnan järjettömyyden, sillä mielensiveliöiden hallitsemassa tietoyhteiskunnassa perinteinen fyysinen työ (kuten maansiirto) on muuttunut tarpeettomaksi ja työtätekevä luokka jäänyt tästä syystä osattomiksi uudesta yhteiskuntajärjestyksestä. Romaanissa maa on myös kaikessa konkreettisuudessaan voimakas symboli abstraktiin ja aineettomaan perustuvan postmodernin yhteiskunnan keskellä. Näin Raimon siirtely ja tämän siirtämä maa ovat voimakkaan vertauskuvallisia. Myös Juntti-Mutteria kuvaavassa katkelmassa pojan suorittamaan rakennusten siirtelyyn yritetään soveltaa metaforista luentaa Pekan pyrkiessä selittä-

mään Juntti-Mutterin toimia oireiluina vaikeista kotioloista. Kertoja kuitenkin kiistää metaforisen tulkinnan päättäväisesti lausumalla yksiselitteisesti ”Pekka oli väärässä”. Näin Juntti-Mutterin siirtotoimet jäävät lopulta koomisesti ja nonsensisesti vaille syvempää merkitystä. Tässä tapauksessa vertauskuvallisuuden voidaan siis havaita olevan komiikan vihollinen. Metaforisesti tulkittavissa oleva järjetön toiminta on vakavaa kun taas metaforisuuteen taipumaton järjetön toiminta humoristista.

*Ritvassa* ja *Satukirjassa* Juntti-Mutterin rakennusten siirtelyn kuvaukset tuottavat jo itsessään liioittelun ja absurdin kautta syntyvää huumoria. Esimerkiksi *Satukirjan* tarinassa ”Juntti-Mutterin ylistys” pojan siirtelyt muodostavat tarinalle koomisesti kumuloituvan rakenteen. Tarinassa Isä jahtaa poikaansa kehuakseen tätä ja käy läpi paikkoja, joissa Juntti-Mutteri on käynyt siirtelemässä asioita. Ensin poika on nähty nostamassa kurkihirttä rakennustyömaalla, sitten huoltoasemalla nostamassa pesukadulle juuttuneen Nissanin, sitten R-kioskin hedelmäpelillä kantamassa eurottomia vanhuksia hoitokotiin ja lopulta Maunulan hyppyrimäen luona irrottamassa hyppyriä. Näissä siirtelykuvauksissakin huumoria tuottaa ennen kaikkea pojan fyysiseen hahmoon sisältyvä inkongruenssi: kyseessä on lapsi joka kuitenkin on fyysisesti vahvempi kuin kukaan aikuinen. Tässä suhteessa Juntti-Mutteri muistuttaa Astrid Lindgrenin anarkistista lapsisankaria Peppi Pitkätossua (*Pippi Långstrump*, 1945), joka on kyllin vahva nostaakseen hevosen tai poliisimiehen. Tämänkaltaiset tietyllä tapaa kaikkivoivat lapsihahmot voidaan katsoa suunnatuiksi miellyttämään erityisesti teosten lapsiyleisöä, joille lasten ja aikuisten aseman karnevalistinen nurinkääntö on omiaan tuottamaan humoristista mielihyvää. Tällöin kyse on aikuisiin nähden alisteisessa valta-asemassa olevien lasten ja hallitsevien aikuisten roolien karnevalistisesta nurinkäännöstä, joka Julie Crossin (2011, 84–85) mukaan on erityisen tyyppillistä lastenkirjallisuudelle. Samankaltaisia humoristisia roolien nurinkääntöjä olen käsitellyt jo aikaisemmin, esimerkiksi luvussa 4.2 tarkastellun esimerkkikuvan kohdalla. Siinä kalapuiikkoja inhoavan Viluttitanssijan ja syömään komentavan isän roolien vaihtuvat Vilutin paisuessa valtavan suureksi, isän taas kutistuesssa aivan pieneksi. Molemmissa tapauksissa on kiinnostavasti kyse juuri ruumiillisuuteen liittyvistä karnevalistisista nurinkäännöistä, joissa aikuisiin ja lapsiin liitetyt fyysiset ääripäät: suuruus – pienuus, vahvuus – heikkous, kiepautetaan ympäri.

*Satukirjan* tarinassa Isä lopulta löytää poikansa ja pitää tälle polveilevan ylistyspuheen, jossa lausutaan muun muassa seuraavat (yli)sanat:

Oi Juntti-Mutteri, tuo peltikattojen välähdys kun aurinko sattuu oikeaan kulmaan, tuo tiiliseinän tärkein tiili ja taloyhtiömme pihaparooni, sinun selässäsi kulkevat isot ja pienet rakennukset, sinä lapsi-ihmisten Pekka Niska, kaikkien nosturien ja kauhakuormaajien esikuva!” (*Satukirja*, 104.)

Puhe on kokonaisuudessaan vielä huomattavasti pidempi ja sen käyttämät kielikuvat ja vertaukset poukkoilevat ”Maunulan varpusesta” ”öittemme tappuraan” (*Satukirja*, 103). Isän puheessa toistuvat Oi-huudahdukset ja assosiaatioketjujen varaan rakentuvat liioitellut vertaukset paljastavat, että kyseessä on vanhahtavaa tyyliä edustavan ylistysrunon parodia. Kiinnitetään tässä kuitenkin huomiota siteeratun lauseen loppuun, jossa Juntti-Mutteri vertautuu Pekka Niskaan, nostureita kauppaavan samannimisen konsernin toimitusjohtajaan ja perustajaan. Tässä ei voida tietää, suuntautuuko viittaus Pekka Niskaan henkilönä vai yrityksenä, mutta joka tapauksissa Juntti-Mutterin olemus vertautuu tässä jälleen koneisiin.

Juntti-Mutterin ei kohdeteoksissani koskaan sanota suoraan olevan osin kone, mutta kuten edellä käsitellyt esimerkit osoittavat, hänellä on kehossaan vierasta mekaanista ainesta, häntä voidaan käyttää esineen tavoin, hänen voimansa ovat epäinhimilliset ja liikkumisensa jäykkää ja hankalaa. Myös pojan nimen jälkimmäinen osa, mutteri, viittaa mekaniikkaan ja kuten luvussa 3.3 tarkasteltu *Lastenkirjan* tarina ”Viluttitanssija” osoittaa, Juntti-Mutterin ”mutteri” voi myös irrota pojasta, aivan kuten koneesta voidaan irrottaa osia. *Ritvan* tarinassa ”Juntti-Mutterin takaosa vaihdetaan” pojan takamus puolestaan sahataan irti ja korvataan takan osalla.

Myös *Bronksin* Raimo on konemainen ja romaani sisältää samankaltaisia hahmon kehon hajoamisen ja yhteen liittämisen kuvauksia kuin *Lastenkirjatkin*. *Bronksin* loppupuolella jo mieheksi varttuneen Raimon keho hajoaa paloiksi ja Marja-Liisan täytyy koota Raimo takaisin kasaan. *Bronksin* ja *lastenkirjojen* ero sankarin ruumiillisuuden esittämisessä tulee näissä hajoamiskuvauksissa jälleen mielenkiintoisella tavalla esiin. *Bronksissa* Raimon kehon hajoamisella on runsaasti temaattista painoarvoa, sillä hajoa-

minen symboloi identiteetin romahdusta yhteiskunnassa, jossa identiteetin yhtenäisyyttä ylläpitäneet arvo- ja uskomusjärjestelmät ovat menettäneet merkityksensä. Samalla ruumiin hajoaminen on tietenkin toisinto Lemminkäisen ruumiin hajoamisesta ja uudelleen kokoamisesta *Kalevalassa* (1835), mikä puolestaan vahvistaa tulkintaa romaanista nimenomaan *suomalaisen* yhteiskunnan kuvauksena. Kun tarkastellaan Juntti-Mutterin kehon irtoavia tai irrotettavia osia, huomataan kerronnan liikkuvan varsin erilaisessa rekisterissä. Kuten luvussa 3.3 todettiin, *Lastenkirjassa* kuvattu mutterin irtoaminen kytkeytyy ennen kaikkea kielileikkiin. *Ritvassa* kuvattu Juntti-Mutterin irti sahattava takaosa puolestaan käsittelee konemaista ja hajotettavissa olevaa ruumista lähinnä koomisessa sävyssä, kun pojan jäänyt takamus korvataan tyystin absurdisti takasta irrotetulla palasella. Tässä siis jälleen juuri allegoristen, symbolisten tai vertauskuvallisten luentojen kieltäminen tuottaa Juntti-Mutterin ruumiilliseen olemukseen komiikkaa. Raimon keho on metaforinen, Juntti-Mutterin taas nonsensinen ja tähän eroon palautuvat toisiinsa muistuttavien henkilöiden erilaisuus traagisena ja koomisena henkilöhahmona.

Molempia henkilöhahmoja voitaisiin edellä analysoitujen näytteiden nojalla luonnehtia *kyborgeiksi*, koneen ja orgaanisen ihmisruumiin yhteensulautumiksi (määrittelystä, ks. Siivonen 1996, 15). Henri Bergson (2006, 44–45) kirjoittaa komiikkaa synnyttävistä strategioista seuraavasti:

Meitä naurattaa [--] ihmisen hetkellinen muuttuminen esineeksi. [--] Nauramme joka kerta, kun ihminen muistuttaa esinettä. Nauramme Sancho Panzalle, joka lennätetään ilmaan kuin ilmapallo hänen maassaan selällään peiton päällä. Nauramme Paron von Münchhausenille, joka lentää tykinkuulana ilmojen halki. (Mt.)

Mikäli Bergsonin ajatusta sovelletaan sellaisenaan, tulisi siis myös niin Raimon kuin Juntti-Mutterin kyborgisten kehojen näyttäytyä meille koomisina. Juntti-Mutterin keho onkin esineenkaltaisuudessaan koominen, kun esimerkiksi *Ritvassa* isä puristaa pojan ruuvipenkkiin, sahaa tämän takaliston irti ja liimaa tilalle takan osan. Sen sijaan Raimon paloiksi hajoava keho ei näyttäydy lainkaan yhtä mutkattomasti koomisessa valossa. Kohtauksessa, jossa Marja-Liisa kokoaa Raimon kehon ruuvimeisseliä apunaan käyttäen, kerronnan sävyt ovat lähinnä pelottavia ja kauhistuttavia, kertojan kuvaillessa seik-

kaperäisesti verisiä ja lämpöä höyryäviä kehon osia ja Marja-Liisan kammoa niiden äärellä. Nämä kaksi esimerkkiä osoittavat, ettei Bergsonin teoria riitä alkuunkaan selittämään ruumiin komiikkaa.

Bergsonin ajatus mekaanisen ja elävän yhdistymisestä pohjaa tietenkin samaan lähtökohtaan kuin huumorin inkongruenssiteoria: mekaanisen ja elollisen yhdistymisessä huvittavaa on juuri niiden yhteenkuulumattomuus. Raimon ja Juntti-Mutterin kyborgisten kehojen vertailu on kuitenkin omiaan muistuttamaan siitä, että inkongruenssi voi herättää meissä miellyttäviä ja huvittuneita tunteita mutta yhtä hyvin negatiivisia tunteita kuten pelkoa, inhoa, hämmennystä ja kauhua vieraan ja tutkimattoman äärellä (Morreal 1987b.; Morreal 2009). Inkongruenssi ei siis yksin riitä selittämään koomisen rekisterin aktivoitumista tulkinassa. Kaunokirjallisen tekstin kohdalla tekstin muu konteksti määrää, kumpaan suuntaan lukijan tulkinta kallistuu. Juntti-Mutterin tapauksessa olennaista on ennen kaikkea nonsensinen *leikkisyys*, joka torjuu inkongruenssin synnyttämiä mahdollisia negatiivisia tunteita ja rohkaisee humoristiseen luentaan traagisen tai vakavan luennan sijaan (vrt. Cross 2011, 100).

### Nonsensinen ruumis

Bergsonilla komiikan määritelmäksi asettuva mekaanisen ja elävän yhdistäminen on myös klassiselle nonsense-kirjallisuudelle tyypillinen komiikan keino. Carrollin Ihme-*maassa* krokettia pelatessa palloina saavat toimia elävät siilit ja mailloina flamingot. Learin limerikeissä puolestaan saattaa esiintyä vaikkapa nainen, jonka leuka on niin terävä, että hän soittaa sillä harppua. Tarkastelen seuraavassa nonsensistä ruumista kuitenkin sen muista aspekteista käsin omien tutkimuskohteideni representoimaa ruumiillisuutta nonsense-teorian kautta tarkastellen.

Wim Tigges (1988, 78) nostaa nonsensistä henkilöahmoista esiin identiteetin, joka on Tiggesin mukaan kaunokirjallisessa nonsensissä epävarmaa, häilyvää ja jatkuvien muutosten tilassa. Tätä häilyvää identiteettiä tuodaan esiin juuri henkilöahmojen ruumiillisen olemuksen kautta: esimerkiksi metamorfoosin, epämuodostumien sekä itsensä peilikuvassa kohtaamisen motiivien avulla. (Mt.) Osuvaksi esimerkiksi sopii nonsense-

kirjallisuuden arkkiteksti: Carrollin ihmemaahan putoava Liisa suurenee ja pienenee, venyy ja painuu jälleen kasaan kuin kaukoputki, ja Ihmemaan nurinkurisessa todellisuudessa saattaa hukkua omiin kyyneliinsä tai kasvaa ulos kokonaisesta talosta. Alituisessa muutoksen tilassa Liisa on usein kadottamaisillaan identiteettinsä, eikä Liisa ole ainut Ihmemaan muuttuja. Pikkuvauvaa sylissään tuudittava Liisa huomaa äkisti pitelevänsä käsivarsillaan vinkuvaa porsasta, ja Irvikissan tilalla saattaa hetkessä häilyä pelkkä irstytys. Tällaista metamorfoosin kautta käsiteltyä identiteettiä ja etenkin identiteetin muutoksia voidaan pitää yhtenä kaunokirjallisen nonsensen tärkeimmistä teemoista.

Roderic McGillis (2009) on käsitellyt lastenkirjallisuudelle tyypillistä ruumiin koomikkaa oivaltavasti kokoeroihin liittyviin seikkoihin kohdentaen. Hänen mukaansa lapset ovat useimmiten varsin viehättyneitä äärimmäisestä suuruudesta ja äärimmäisestä pienuudesta ja näiden nurinkäntöihin ja muutoksiin liittyvistä kysymyksistä, joka selittää esimerkiksi sellaisten klassikkoteosten kuin Carrollin *Liisa Ihmemaassa* ja lapsiyleisöille monella tapaa adaptoidun Jonathan Swiftin *Gulliverin retkien* (*Gullivers travels*, 1726) valtavan suosion. McGillisin (2009, 262–263) mukaan jättiläiset ja lilliputit ovatkin suosittuja lastenkirjallisuuden hahmoja juuri koomisten ulottuvuuksiensa takia.

Myös *Satukirjassa* on eräs mielenkiintoinen lilliputti-kertomus nimeltä ”Taivaalla lensivät linnut ja maassa hiekan jyväset”, joka sisältää myös joitakin nonsensisiä metamorfooseja. Kertomus alkaa kuvauksella pienestä pojasta, joka katselee taivaan korkeuksiin ja lausuu: ”vielä minä lennän” (*Satukirja*, 37). Sadun logiikkaa myötäillen pojan toive toteutuu ja hänen selkäänsä kasvavat siivet. Tähän saakka tarina vaikuttaa vertauskuvalliselta kertomukselta, jossa pojan kasvattamat siivet viittaavat lujaan tahdonvoimaan ja saavutettuun vapauteen. Tarinan jatko kuitenkin torjuu vertauskuvallisen luennan, sillä uusilla siivillään lentelevä poika törmäilee ”korkeuksissa” lintuihin ja kuivumaan ripustettuihin äidin lakanoihin. Tässä romanttiset korkeudet yhdistetään koomisesti arkiseen lakanapyykkiin ja vapautta symboloiva lento kääntyykin arvaamattomasti ruuhkaiseen törmäilyyn lintujen kanssa. Seuraa toinen metamorfoosi, joka nurinkäntää ensimmäisen: ”vielä minä kävelen” (mt.) lausuu poika ja samassa hänen siipensä repeävät ja hän mätkähtää takaisin maahan. Yleisesti tunnettuun lentämisen ja korkeuksien symboliikkaan inkongruentisti sopimattomat elementit (törmäilevät linnut, lakanapyykki) sekä

metamorfoosin yllättävä nurinkääntö torjuvat tekstin alussa aktivoituneen symbolisen tulkinnan ja näin metamorfooseihin liittyvä huumori palautuu lukijan odotukset pettävään inkongruenttiin käänteeseen.

Pieni poika kasvaa pieneksi mieheksi ja hiljalleen lukijalle selviää, että tämä pieni mies on suorastaan liioitellun pieni: lilliputti-kokoinen. Tarina jäljittelee kansansatua niin tyylin kuin juonenkin tasoilla pienen miehen etsiessä itselleen puolisoa eri kaupunkien kaupunginjohtajien tyttäristä. Kahden kaupungin tyttäret kieltäytyvät oitis minikokoisesta kosijasta. Toisen morsioehdokkaan halveksuvaan torjuntaan on sisällytetty pieni aikuislukijoille suunnattu vitsi tytön virkkoessa: "sinä olet niin pieni, etten löydä sinua lakanoiden välistä silloin kun tarvitsen sinua" (s. 38), jossa miehen pienuutta tarkastellaan hetken aikaa seksuaalisessa kehyksessä. Kolmannen kaupunginjohtajan tytär sadun kolmikerrolle tyypillisesti suostuu, mutta tytön isä asettaa kosijalle kolme tehtävää, joista mies selviytyykin. Miehen pienen pienellä olemuksella vitsaillaan erityisesti miehen pitämässä puheessa voitokkaasti selvitettyjen tehtävien jälkeen, joka alkaa seuraavasti:

Hyvää päivää, minä olen pieni mies. Olen kotoisin niin pienestä kylästä, ettei sitä ole edes kartalla. Kotini oli köyhä, aamiaiseksi söimme pahvia ja illalliseksi heinää. Äitini oli niin pieni, että tuuli kaatoi hänet kauppareissulla. Isäni yritti olla maanviljelijä, mutta ruis kasvoi niin korkeaksi, että hän katosi peltoon. (*Satukirja*, 40.)

Puhe parodioi aikuisten tapaa esittää menneisyytensä liioitellun vaikeana ja raskaana, mutta ennen kaikkea puheesta käy hyvin ilmi, mihin kokoon liittyvä ruumiillinen koomikka tässä tekstissä liittyy. Perheen pienuutta (kuten myös köyhyyttä) on miehen puheessa koomisesti liioiteltu ja juuri liioittelu toimii tässä humoristisen rekisterin laukaisijana.

Nonsense-kirjallisuus on mieltynyt mahdottomuuksiin ja paradokseihin. Tätä myös nonsensiseen ruumiillisuuteen kuuluvaa piirrettä tarkastellessa voidaan jälleen palata Juntti-Mutterin keholliseen olemukseen, tällä kertaa kuvituksen esittämään poikaan tarkentaen. *Lastenkirjassa* sivulla kahdeksantoista on ensimmäinen kuva Juntti-Mutterista. Kuvassa keskellä lähes koko kuvan laajuisena on kolmion muotoinen Juntti-



Mutteri, aivan kuten tekstikin lasta kuvailee. Ensi katsomalta näyttää siltä, että kuvassa oleva hahmo viilettää eteenpäin rullaluistimilla ja taustalla horisontissa on pyramidi, jonka savupiipusta nousee savua. Tämä on kuitenkin vain yksi kuvan tasoista. Kuvan tarkempi katsominen paljastaa monia yksityiskohtia, jotka tuhoavat kuvan syvyysvaikutelman ja logiikan.



*Lastenkirja, s.18*

Kuvan vasemmalla puolella seisoo joukko pieniä miehiä, joista osa seisoo kuopan pohjalla. Tämän kuopan muodostaa Juntti-Mutterin oikea kylki. Juntti-Mutterin vartalo on siis tästä suunnasta maassa oleva kuoppa, josta johtavat jopa ylös pienet tikapuut. Kuvan oikealta puolelta katsottuna Juntti-Mutterin vartalo taas on tismalleen päinvastainen muoto. Hänen selkensä takana on varjo ja hänen kylkeään vasten nojaa kaksi keppiä, kumpikin trikkejä joista syntyy efekti ulospäin työntyvistä kolmiulotteisesta objek-

tista. Juntti-Mutterin alapuolella taas ovat hänen rullaluistimensa. Tarkkaan katsoessa niiden huomataan ikään kuin lävistävän paperin kohtisuorasti, mikä taas tekee kuvasta täysin litteän. Taustalla ylhäällä on pyramidi, joka näyttää sijaitsevan aivan horisonttiviivan kohdalla. Pyramidi kuitenkin heittää taakseen varjon, jolloin se alue, jonka horisonttiviivan yllä tulisi konventionaalisesti olla taivas, onkin vain uusi pinta. Lisäksi kuvassa esiintyvä Juntti-Mutteri on paradoksaalisesti liikkeessä ja samanaikaisesti pysähtynyt. Vauhtiviivojen ja oikealle liehuvan tukkansa perusteella Juntti-Mutteri näyttäisi liikkuvan oikealta vasemmalle. Kuitenkin samalla hänen jalkansa ovat lävistäneet paperin kahdesta aukosta ja hänen oikea kätensä on pultattu tukevasti maahan, jolloin liike on mahdotonta.

Kuvassa Juntti-Mutterin keho on *tribar*, paradoksaalinen objekti. Mervi Kantokorpi (1995, 13) kuvailee Tribarin olemusta seuraavasti:

Tribar on silmän kiusa. "Todellisten havaintojen" tekemiseen tuskastunut silmämme tuskastuu siinä harhaillessaan; se etsii reittiä, ratkaisua, oikeita mittasuhteita, mieltä. Miten vaikea silmän onkaan sietää objektia, joka teeskentelee kolmiulotteista mutta joka – järjen mukaan – on olemassa vain visuaalisesti, kuvana. Ja sittenkin: miten kiinnostunut se on kuvioista ja siihen sisältyvistä maailmoista.

Juuri tällainen on Juntti-Mutterin ruumis, sietämättömän epälooginen mutta samalla kiehtova kuva. Vaikka taideallusioita Pärnin kuvituksessa tarkastellaan tarkemmin luvussa 6.3, jo nyt voidaan todeta, että Juntti-Mutteria esittävässä kuvassa on tyyllisesti paljon samaa kuin kubismissa, jossa keskeisperspektiivi korvataan *simultaaniperspektiivillä*: eli kuvauskohteet esitetään yhtäaikaan monista näkökulmista (vrt. simultaanisuus non-sense-tekstissä). Kubistisessa maalauksessa useiden esineiden tai olioiden pinnat leikkaavat toisensa kulmissa, jotka olisivat "luonnolliselle" katsomiskokemukselle mahdottomia. Tausta, esineet ja hahmot sekoittuvat toisiinsa ja kaikesta tästä syntyy kuvallinen tila, jossa syvyysvaikutelma ja keskeisperspektiivi on tietoisesti rikottu. Kubistisen maalauksen tavoin Pärnin kuvaa purkaa kuvauskohteensa osiin ja etualaistaa pinnan. Samalla kuvaan tiivistyy Juntti-Mutterin kehollisen olemuksen mahdottomuus. Juntti-Mutterin kehollinen olemus on erilaisten paradoksien lävistämä: hän on samanaikaisesti pieni lapsi mutta yliluonnollisen vahva sekä ihminen ja esine tai kone.

Teosten kuvituksessa Juntti-Mutterin ulkonäkö muuttuu kolmionmuotoisesta ihmishahmosta enemmän tavallista lasta muistuttavaksi palatakseen jälleen logiikkaa ja perspektiiviä uhmaavaksi kolmioksi. Pojan hahmo onkin paradoksaalinen jo jatkuvan muuttumisensa ansiosta. Esimerkiksi *Satukirjan* sivuilta kahdeksankymmentäkaksi löytyvässä kuvassa Juntti-Mutteri on tuiki tavallisen näköinen pikkupoika, sivulla viisikymmentäkaksi hänen päänsä on tavallinen pikkupojan pää mutta vartalo harmaata litteää metallia, kun taas sivulla 103 hän on samanlainen kubistinen kolmionmuotoinen hahmo kuin *Lastenkirjan* kuvallisessa ensiesiintymisessään tikapuineen ja paperin halkaisevine rullaluistimineen. Paradoksaalisia visuaalisia suhteita sisältävä Juntti-Mutterin muotokuva toistuu itse asiassa lähes samankaltaisena kaikissa kolmessa teoksessa. *Ritvan* sivulla 8 pojan keho on jälleen pyramidimainen ja kehon muodostavan pyramidin keskeiset perspektiivisuhteet mahdottomat. Samoin kuin *Lastenkirjan* kuvassa myös tässä pyramidiruumiista on samanaikaisesti näkyvissä kolme sivua, joka on jälleen luonnollisen katsomiskokemuksen kautta ajateltuna mahdoton visuaalisen esittämisen tapa. Samoin kuin *Lastenkirjan* kuvassa, myös tässä hahmon jalat lävistävät kuvan tilasuhteita uhmaten niiden alla olevan pinnan kuin paperin. Samankaltaisia elementtejä sisältyy *Satukirjan* muotokuvaan teoksen sivulla 102, jossa Juntti-Mutterin kolmioruumiiseen liittyvät kaikki samat edellä mainitut mahdottoman objektin piirteet. Toisteisuudessaan juuri tämä kuva tuntuu olevan teosten estetiikalle varsin keskeinen, sillä mikään toinen kuva ei samalla tavoin toistu teoksesta toiseen. Kuten tämän luvun alussa totesin, Juntti-Mutterin hahmo on yhtä epälooginen ja muuttuva myös tekstissä. Hänen kokonsa, voimansa ja ulkonäkönsä vaihtelevat jatkuvasti kertomuksen mukaan, eikä tätä muutosta koskaan esitetä eksplisiittisesti. Juntti-Mutterin keho tuntuu vain mukautuvan loputtomasti tarinan vaatimukseen ja näin se edustaa hyvin nonsensisen paradoksaalista ja korostetun tekstuaalista kehollisuutta, jota perspektiivioppia mukaileva luonnollista visuaalista katsomiskokemusta mukaileva konventionaalinen kuvallinen esittäminen ei voisi tavoittaa.

## Transgressiivinen ruumiillinen huumori

Edellä tässä alaluvussa olen tarkastellut koomista ruumista erittelemällä mekaanisen ja elollisen inkongruenttia yhdistymistä sekä arvioimalla ruumiiseen liittyvää nonsensisyttä ja metamorfooseja huumorin tuottajana. Seuraavaksi käsittelen tarkemmin koomisiin ruumiisiin Hotakaisen ja Pärnin lastenkirjoissa usein limittyvää *transgressiivista* huumoria. Transgressiivisella huumorilla viitataan tässä Julie Crossia (2011) mukaillen laajasti jollakin tavoin rajoja, sääntöjä ja konventioita rikkovaan huumoriin. Cross puhuu lähes synonyymisesti myös *subversiivisesta* eli kumouksellisesta huumorista. Käsitän tässä subversiivisen huumorin kuitenkin transgressiivista huumoria suppeammaksi määritteeksi subversiivisuuden viitattaessa konkreettisemmin valta-asetelmien nurinkääntöön ja transgressiivisuuden puolestaan myös erilaisen ”epäsopivan” aineksen (esim. väkivalta, seksuaalisuus) esittämiseen humoristisesti. Transgressiivista tai subversiivista huumoria on lastenkirjallisuudentutkimuksessa tarkasteltu enemmän tai vähemmän Mihail Bahtiniin ja eritoten tämän käsitykseen karnevalismista nojautuen (esim. Cross 2011; Stephens 1992; Reynolds 2007; Lurie 1998) arvioiden tietynlaisen lastenkirjallisuuden potentiaalia lukijoitaan voimauttavana vastakirjallisuutena. Tällainen lastenkirjallisuuden tarkastelutapa implikoi usein ajatusta lapsuudesta ainutlaatuisena sosiaalisen vallan epätasaisen jakautumisen tilana, jossa aikuiset hallitsevat lapsia ja pyrkivät kohdentamaan ideologioita kasvatussyrkimyksiä lapsiin myös lastenkulttuurin sisällä. (Reynolds 2007, 2; Cross 2012, 4). Tämänkaltainen näkemys on erityisen käyttökelpoinen tarkasteltaessa karnevalistista huumoria teksteissä, joissa aikuisten ja lasten valtasuhteita nurinkäännetään (ks. esimerkiksi luvussa 3.2 analysoitu ”Kaksi kertaa toisinpäin” tai luvussa 4.2 analysoitu Pärnin kuva Vilutista ja isästä *Ritvan* sivulta 76).

John Stephensin (1992, 120–121) mukaan länsimainen kulttuuri kannustaa lapsia kasvamaan järkeviksi, luoviksi ja itsenäisiksi toimijoiksi, mutta monet implisiittiset sosiaalista kanssakäyntiä säätelevät normit ja säännöt pakottavat lapset esimerkiksi tottelemaan sääntöjä, vaikka ne olisivat tilannekohtaisesti järjettömiä tai omaksumaan tiettyjä epätasa-arvoisia ennalta määrättyjä rooleja ja positioita esimerkiksi päätöksenteossa tai keskustelussa. Stephens esittää, että noin 1960-luvulta alkaen lastenkirjallisuudessa on esiintynyt runsaasti näitä lasta alistavia sosiaalisia konventioita kyseenalaistavia karneva-

listisia (tai Stephensin käsitteistön mukaisesti *interrogatiivisia*) tekstejä, jotka rohkaisevat avoimemmin määräytyviin tai jopa perinteisistä täysin poikkeaviin subjektipositioihin sosiaalisissa valtasuhteissa. Stephensin mukaan tämänkaltaiset tekstit jakautuvat kolmeen alalajiin: 1) "Irtiotto-teksteissä" (time out texts) (lapsi)henkilö matkustaa, siirtyy, karkaa tms. hetkeksi sosiaalisesti rajoittavan yhteisönsä ulkopuolelle. 2) Arvoja nurinkääntävissä teksteissä murretaan ympäri yleisesti hyväksytyjä ja vallitsevia arvoasetelmia kääntäen esimerkiksi heikkous vahvuudeksi. 3) Transgressiiviset tekstit puolestaan rikkovat usein avoimesti erilaisia sääntöjä ja rajoitteita murtaen tabuja ja esittäen moraalisesti arveluttavia käyttäytymismalleja. Omissa tutkimuskohteissani esiintyy joitakin piirteitä kaikista Stephensin luokista. Seuraavaksi keskityn kuitenkin pohtimaan tutkimuskohteideni ruumiillisuutta tämän jaottelun kolmannen luokan eli transgressiivisuuden valossa, sillä se on juuri ruumiillisen huumorin kannalta keskeisin.

Tutkimuskohteissani esiintyy yllättävän runsaasti ruumiillista väkivaltaa, ruumiillista kärsimystä tai ruumiin rajua muokkaamista, joka kuitenkin esitetään varsin kepeästi ja koomisesti. Väkivalta on modernissa lastenkirjallisuudessa usein tabu, jota käsitellään (jos käsitellään) lähinnä vakavassa sävyssä. Tästä syystä jollakin tavoin väkivaltaan pohjaava huumori voidaan lukea transgressiiviseksi huumoriksi sen nauraessa aiheelle, joka on lastenkirjallisuudessa torjuttu. Tällaista huumoria edustaa esimerkiksi jo aiemmin esiin nostettu *Lastenkirjan* tarina "Huono juttu, hävisivät", jossa Sementtikenkä litistää alleen Räkänokan ja lopulta Kaikista Paskin huitaisee molemmat kaaressa avaruuteen tai *Satukirjan* tarinassa "Kaksi kertaa toisinpäin" paistettavat papit ja lukkarit. Tämänkaltaisen toimintaorientoitunut väkivalta edustaa niin kutsuttua *slapstickia*. Lastenkirjallisuuden slapstickille on tyypillistä koheltava toiminta, jossa henkilöhahmojen kehot usein jatkuvasti vahingoittuvat toiminnan tuoksinassa kerronnan pysyttäytyessä kuitenkin iloisessa ja kepeässä humoristisessa rekisterissä. Slapstickille on tyypillistä voimakas fyysisuus. Fyysinen slapstick kuuluu Julie Crossin (2011, 3, 11) huumorin jaottelussa alempiin huumorin muotoihin ja on näin helposti kaiken tasoisten lukijoiden tavoitettavissa. Itse asiassa monet tutkijat pitävät slapstickia huumorin kehittymättömimpänä muotona, koska visuaalisuudessaan se puhuttelee jo pikkulapsia, joiden voimakkaan visuaalisen orientaatio vaatii jonkinlaista huumorin fyysistä merkitsemistä.

Suurin osa tutkimuskohteideni ruumiillisesta väkivallasta ei kuitenkaan asetu ongelmattomasti osaksi koheltavan slapstickin genreä, koska vain harvat Hotakaisen lastenkirjojen tarinat ovat juonivetoisia ja toimintaorientoituneita. Väkivallan ja huumorin yhdistyminen liittyy tutkimuskohteissani enemmänkin henkilöhahmojen fyysisen olemuksen kykyyn mukautua erilaiseen reaalisen maailman kehoille vieraaseen muokkaukseen.

Mielenkiintoinen esimerkki ruumiin ja väkivallan koomisesta yhteenkietoutumisesta henkilöhahmon liioitellun mukautuvassa kehossa on *Satukirjan* tarina "Pää". Sen alussa pieni poika, jolla ei ole päätä, tapaa hännättömän leijonan. Poika antaa leijonalle takapuolestaan kasvavan tukkansa hännäksi ja saa vastineelta leijonalta tämän pään. Isä ihastuu poikansa tuuheaan päähän ja haluaa itselleen samanlaisen. Hän menee toisen leijonan luo ja alkaa hieroa vaihtokauppoja. Pankkikortti, nahkatakki tai lenkkarit eivät kuitenkaan kelpaa leijonalle, joka lopulta suuttuu ja virkkaa:

[S]inä tulet tänne huvikseen vaihtelevaan tavaroita, täytyy olla kunnon hätä niin kuin sillä eräällä pojalla, jolta uupui pää. Hän todella tarvitsi pään, sinä et.

Niinpä Isä otti laukustaan kirveen, pani päänsä kannolle ja löi itseltään pään pois. Nyt on kunnon hätä, hoida minulle leijonan pää, niin saat kaikki rahani tai vaikka toisen jalkani tai autoni, jossa on täydellinen huoltokirja! Leijona katsoi päätöntä Isää ja sanoi: sinä saat tulla toimeen vanhalla päälläsi, koska se sinulla oli kun metsäämme tulit. Ja leijona otti Isän pään maasta, puhdisti reunat ja liimasi sen takaisin hartioiden väliin. (*Satukirja*, 36.)

Tarina mukailee *Satukirjalle* tyypillisesti satua ja sisältää lajille tyypillisesti opetuksen: apua pyytäkseen täytyy pyytäjällä olla todellinen hätä, turhamaisuus ei riitä avunsaannin takeeksi. Opettavaiseen tarinaan komiikkaa synnyttävät kuitenkin henkilöhahmojen fyysisten olemusten perustavanlaatuisen mahdottomuus. Esimerkiksi päätön poika esitellään meille seuraavasti: "Oli kerran pieni poika, jolta puuttui pää. Tukankin piti kasvaa takapuolesta." (*Satukirja* 35). Pojan epämuodostunut olemus on mahdottomuudessaan omiaan herättämään hilpeyttä, sillä on vaikea kuvitella ihmistä, jolla ei ole päätä, mutta jolla kuitenkin on tukka. Tämä koominen epämuodostuma murtaa sadun opettavaisista sävyä ja muuttaa tekstin suhteen kohteeseensa parodiseksi.

Transgressiivisen huumorin kattokäsitteen alle voidaan tässä lukea tekstiesimerkissä siteerattu hätkähdyttävä kohtaus, jossa Isä iskee kirveellä itseltään pään irti. Tämäkin voidaan tietenkin osaltaan lukea tekstin tyyliin, sillä kansansaduille on usein tyyppillistä varsin väkivaltainen kuvasto. Isän päänirrottaminen edustaa kuitenkin myös hyvin sitä tiettyä ruumiillista joustavuutta tai muotoutuvuutta, joka on toisinaan tyyppillistä tutkimuskohteideni ruumiillisuuteen kietoutuvalle komiikalle. Isä voi irrottaa itseltään pään ja tämän jälkeen hän on yhä kykeneväinen esimerkiksi puhumaan. Isä (ja myös päättömän pojan ja päänsä vaihtavan leijonan) ruumis onkin selvästi ikään kuin väkivallan ja kuoleman tuolla puolen, samalla tavoin loputtomiin venyvä, elastinen ja palautuva kuin henkilöhahmojen mahdollomat kehot piirretyissä elokuvissa. Tällainen ruumiin mahdolltomuuksiin asti liioiteltu mukautuvuus ja joustavuus mahdollistavat ruumiille tehdyn väkivallan tarkastelun koomisessa rekisterissä vakavan sijaan.

Ruumiin komiikkaa ja siihen liittyvää väkivaltaa tarkasteltaessa onkin vielä tarpeen kiinnittää huomiota siihen tiettyyn emotionaaliseen etäisyyteen, joka meiltä vaaditaan kokeaksemme toisten kehoille sattuvan epäonnen koomilliseksi myötätuntoisen ja myötäelävän suhtautumisen sijaan. Kerronnan rohkaisema emotionaalisen osallistumisen puute tavallaan mahdollistaa humoristisen tulkinnan, jolloin jopa väkivalta voi näytettyä koomisessa valossa. Mutta minkälaisin keinoin lukijan tunteellista sitoutumista kuvattuihin tapahtumiin voidaan torjua? Bergson (2006, 99–103) pohtii tätä kysymystä arvioidessaan komedian ja tragedian eroja. Hänen mukaansa komiikka puhuttelee älyä ja on näin täysin yhteensopimaton tunteen kanssa. Kysymykseen ”mitä komedian kirjoittajan olisi tehtävä välttääkseen liikuttamasta minua?” Bergson vastaa kahdella ehdolla, jotka komedian on täytettävä. Ensinnäkin hän puhuu henkilöhahmojen tunnesisältöjen jäykkyydestä, komediassa tunteet esitetään niin liioiteltuina ja henkilöhahmon koko sielunkuvasta eristettyinä, etteivät ne herätä yleisössä tunteellista resonanssia. Toiseksi komedia vähentää myötäelämistä kiinnittämällä katsojien huomion tekojen sijasta eleisiin, joiden avulla tietty mielentila tulee ilmi ikään kuin muusta tunnekontekstista erotettuna tahattomina purkauksina. (Mt.) Molemmat seikat liittyvät Bergsonin laajempaan näkemykseen huumorista mekaanisen levittäytymisenä elollisen ylle. Nykyaikaistaen voitaisiin puhua henkilöhahmojen karikatyyrimaisesta esittämisestä, jossa henkilöhah-

mon samankaltaisuus psykologisesti moniulotteiseen ja näin tuttuudessaan herkemmin myötätuntoa herättävään oikeaan ihmiseen vähenee. Tällaisessa karikatyyrisessä valossa näyttäytyvät esimerkiksi edellä mainitut väkivallalle altistuvat Räkänokka, Sementtikenkä sekä pappi ja lukkari. Myös kertojan tyyli voi välttää tunteellista sitoutumista henkilöhahmojen kokemaan kärsimykseen. Edellä siteeratussa katkelmassa kertojan tyyli on lähes neutraali, hänen kuvatessaan päänsä katkaisevaa isää. Vaikutusta on tietenkin myös sillä, että kuvatulla väkivallalla ei ole odotuksenmukaisia seurauksia, sellaista kuin kipua tai kärsimystä.

Hotakaisen lastenkirjoille erityislaatuista on, että tunteellista myötäelämistä väistään usein sitouttamalla henkilöhahmoja voimakkaasti kieleen ja nonsensiseen kieli-leikkelyyn. Esimerkiksi pappi ja lukkari ovat peräisin lastenlorusta, räkänokka viittaa paitsi henkilöhahmon olemukseen myös huonosti kasvatettuun, kenties huliganismiin taipuaiseen lapseen ja Isän ”päättömyys” viittaa paitsi konkreettisesti pään puuttumiseen myös Isän toiminnan järjettömyyteen. Näin nonsense-tekstille tyypillinen tasapainoilu merkityksellisyyden ja merkityksettömyyden välillä heikentää lukijan tunteellista osallistumista tekstiin. Tämä on myös Wim Tiggessin (1988, 52) nonsense-määritelmälle keskeinen seikka. Nonsense-tekstin horjunta merkityksen ja merkityksettömyyden välimaastossa heijastaa saman horjunnan myös lukijan tunteelliseen osallistumiseen. (Mt.) Samaa emotionaalisen sitoutumisen välttelyn keinoa käytettiin aikaisemmin analysoidussa Juntti-Mutterin kyborgi-kehoon liittyvissä merkityksissä<sup>33</sup>.

Koomiseen ruumiillisuuteen kuuluu usein ruumiin tarpeiden kuten syömisen ja ulostamisen korostaminen. Koomisen ruumiin vastakohta onkin eräällä tapaa sivistynyt ruumis. Sivilisaatioprosessin klassikotutkimuksessaan *The Civilizing Process* (1939) Norbert Elias (2000, 51–52) esittää, että länsimaisen sivilisaation ja sivistyksen ydintä on ruumiillisuuden jatkuva kontrolli. Sivistynyt keho kätkee biologisen ja fyysisen ulottuvuutensa ja siihen liittyvät välttämättömät ruumiintoiminnot. Ruumiillisuuden ja ruu-

---

<sup>33</sup> Tässä täytyy kuitenkin huomauttaa, etteivät kaikki kohdeteokseni tai kaikki niissä esiintyvät tarinat välttä emotionaalista osallistumista fyysisen väkivallan kuvauksessa. Erityisesti *Ritvassa* väkivalta näyttäytyy vakavasti otettavampana, johtuen ehkä henkilöidyn aikuiskertojan läsnäolosta. Esimerkiksi Ritvan kertomassa tarinassa ”Keijo Ilmanen melkein tappaa Isän munkin takia” pikkupoikien epäonnistunut murhayritys päättyy pitkään ja vakavaan keskusteluun, jossa Äiti kuvailee mitä tapahtuu jos isän tappaa.



miintoimintojen avoin esittäminen, kuten vaikkapa pöytätapojen mutkattomuus kuten sormin syöminen mielletään puolestaan sivistyksen vastakohtaksi: barbariaksi. Epäsopivina pidettyihin ruumiintoimintoihin liittyvä huumori on hyvin yleinen komiikan muoto ja erityisen tyypillistä se on juuri lastenkirjallisuudessa. Tällaisen huumorin yhteydessä voidaan puhua skatologisesta huumorista eli epäsovivina pidettyihin ruumiintoimintoihin keskittyvästä huumorista (Cross 2011, 48–49). Lasten viehtymystä alatyyliseen huumoriin on usein selitetty huumorin huojennusteoriaa mukaillen vetoamalla lasten aikuisiin nähden alistettuun valta-asetelmaan. Kuten Kathleen McDonnell teoksessaan *Kid Culture: Children and Adults and Popular Culture* (2000, 33) lapsista kirjoittaa:

Lapset eivät ole yhtä vapaita puhumaan tietämistään asioista kuin aikuiset. Tästä syystä lapset arvostavat vielä aikuisia enemmän sitä vapautta, jonka vitsit ja muut hullutukset tarjoavat. Näillä keinoilla lapset voivat puhua kielletystä asioista ja nurinkäntää elämässään vallitsevia voimasuhteita. (Suom. M.L.)

Tämänkaltaiseen tulkintaan pohjaten skatologista huumoria voidaankin tarkastella transgressiivisen huumorin alalajina.

Hotakaisen lastenkirjat hyödyntävät melko vähän skatologista huumoria joitakin takapuoleen liittyviä irtovitsejä (esim. *Satukirjan* vessanpönttöön juuttuva eno) lukuun ottamatta. Perusteellisimmin skatologista huumoria hyödynnetään jo aiemmin mekaanisen ja elollisen inkongruenssia tarkastellessa esiin nostetussa tarinassa ”Juntti-Mutterin takaosa vaihdetaan”. Tarinassa Juntti-Mutteri unohtuu kellarin lattialle niin pitkäksi aikaa, että hänen takamuksensa jäätyy. Isän mielestä takalisto ei ole enää pelastettavissa: ”kun ei sieltä pakkasesta mikään mahdu ulos tulemaan” (*Ritva*, 9). Ratkaisuna tilanteeseen Isä vie Juntti-Mutterin verstaaseen, ruuvaa pojan höyläpenkkiin ja sahaa jäätyneen takaosan pois. Tilalle asennettavaksi varaosaksi isä on ostanut Nunnalahti-merkkisen takan, jonka etuosa liimataan poistetun osan tilalle.

Vaikka teksti pyörii koko ajan Juntti-Mutterin takamuksen ympärillä, on skatologinen huumori lopulta tässäkin tekstissä vain huumorin lisämauste. Tarinan alapäähuumoritason ja mekaanisen ja elävän yhdistämisen lisäksi keskeistä on nimittäin jälleen tarinan absurdius ja kielen keskeisyys. Takamus ja takka kuuluvat tyystin eri kategorioi-

hin toisen edustaessa kehonosien, toisen lämmitysvälineiden joukkoa ja näin tarina on voimakkaan nonsensinen. Kuten nonsensessä yleensäkin logiikka ei kuitenkaan ole tyystin poissa, se vain on liioiteltua kielen logiikkaa. Koko tarina perustuukin äänteelliseen leikkittelyyn sanojen *takanosa* ja *takaosa* välillä.

- Sehän on *takan etuosa!*
- Älähän nyt. Se sopii mainiosti, katsopas kun...
- Mutta se on *takasta!* En minä ole *takka!* Juntti-Mutteri huusi eikä raivoissaan muistanut olevansa osaton ja kolahti lattialle ja jäi kulmalleen keikkumaan. [--]
- Kukaan ei huomaa, että se on *takasta*. Kato vaikka, Isä sanoi ja toi *takan etuosan* Juntin *takaosan* kohdalle ja mallasi. (*Ritva*, 12. Kursivoinnit M.L.)

Sanat *takaosa* ja *etuosa* toistuvat tekstissä jatkuvasti rakentaen tekstiin lorulle ominaista kiivasta tahtia. Samalla kerrontaan mukaan livahtaa jälleen Hotakaisen leikkivälle kielelle tyypillinen monimerkityksinen ilmaus: "osaton". Sanat *takaosa* ja *takanosa* muodostavat tässä niinkutsutun minimiparin, jossa kaksi kielen sanaa eroaa toisistaan vain yhden foneemisen yksikön verran. Jacques Lecerclen (1994, 35–36) mukaan nonsenseseen kuuluu usein minimipareilla leikkittely. Esimerkiksi hän ottaa kaninkoloon putoavan Liisan mietteet:

"But do cats eat bats, I wonder?" And here Alice began to get rather sleepy, and went on saying to herself, in a dreamy sort of way, "Do cats eat bats? Do cats eat bats?" and sometimes, "Do bats eat cats?" (*Alices's Adventures in Wonderland*, 25.)<sup>34</sup>

Katkelmassa minimipari *cat – bat* sekoittuvat toisiinsa, eikä lopultakaan ole enää väliä sillä, kumpi on kumpi. Näennäisen viaton tekstikatkelma runtelee säälimättä kieliopin sääntöjä. Minimiparin avulla fonologiassa voidaan perustella äänteiden eroavaisuus toisistaan: yksi äänne riittää erottamaan sanan toisesta muuttamalla sanan merkityksen. Liisan unenomaiseen Ihmemaahan putoava mieli kuitenkin hävittää merkityseron kis-

---

<sup>34</sup> Kirsi Kunnaksen suomennos "Syökö kissa yökön? Syökö yökkö kissan? Kissan yökkö syökö" (*Liisan seikkailut ihmemaassa*, 17) ei täysin toista minimiparin *cat – bat* ideaa. Äänteellinen samankaltaisuus rakentuu syödä -verbin ja yökön välille ja sanoilla on eroa useamman foneemin verran, joten käytän tässä alkukielistä tekstiä.

san ja lepakon väliltä ja näin foneemien c ja b välinen eroakin kyseenalaistuu ja kielen arbitraarisuus tulee esiin.

Myös Hotakaisen tekstissä esiintyvät takaosa ja takanosa kyseenalaistavat kielen logiikan ja maailman logiikan erillisyyden. Vaikka Juntin takaosan korvaaminen takanosalla on arkijärkisesti ajatellen järjetöntä, on se kielen logiikan mukaisesti suorastaan järkevää. Tässä toteutuukin Lecerclen nonsense-teorian oivallus kielen hierarkkisten tasojen välisestä dialektisestä leikistä, jossa toisen tason järjettömyys kompensoidaan toisen tason liioitellulla säännönmukaisuudella. Kielen determinoimassa maailmassa syyseuraussuhteiden perustelijaksi riittää äänteellinen samankaltaisuus muutoin täysin erilaisiin kategorioihin sijoittuvien asioiden välillä. Kielen abstrakti leikki ei tietenkään poista tai vähennä ruumiillisen komiikan vaikuttavuutta. Monien muiden Hotakaisen lastenkirjojen sisältämien tarinoiden tavoin tässäkin huumori liikkuu samanaikaisesti useilla eri tasoilla. Tarinassa Juntti-Mutterin takaosan vaihtamisesta hyödynnetään skatologista huumoria, leikitellään kielellä ja hyödynnetään elollisen ja mekaanisen yhdistymisestä syntyvää huumoria.

Transgressiivista ruumiillista komiikkaa tarkastellessa groteski ruumiillisuus on ohittamaton ulottuvuus. Vaikka groteskin teoriaan ei olekaan tässä mahdollista paneutua syvällisesti, tarkastelen lopuksi vielä lyhyesti groteskia ruumiillisuutta koomisiin epämuodostumiin kohdentaen. Erilaiset epämuodostumat, fyysiset poikkeamat tai kehon mittasuhteiden vääristymät ovat erityisen tyypillisiä nonsensille henkilöahmoille. Esimerkiksi Learin limerikkien nonsensiset hahmot rakentuvat usein liioittelemalla jonkin ruumiinosan kokoa (ks. Tigges 121). Erityisesti *nenä* on Learin limerikeille ominainen motiivi. Nenä on toki yleinen koominen motiivi niin aikuisille kuin lapsille suunnatussa maailmakirjallisuudessaakin aina Pinoccion alati venyvistä nenästä Gogolin huonosti käyttäytyvään nenään<sup>35</sup>. Learin runot kuitenkin vilisevät toinen toistaan kummempia neniä: learilaiselle nonsensenenälle saattaa istahtaa samanaikaisesti neljätoista pikkulintua tai hahmon nenä saattaa päätyä häntätupsuun. Tarkastellaan seuraavaksi kuitenkin aivan toisenlaista kehon epämuodostumaa: reikää päässä.

---

<sup>35</sup> Nenämotiivista kirjallisuudessa ks. esim. Bahtin 1995, 280–281, Snider 1991.

*Satukirjan* tarinassa nimeltä "Kauko Saarinen" Humppa-Veikko kadottaa lapionsa. Pitkien tuloksettomien etsintöjen jälkeen lapio vihdoinkin löytyy. Sen tulee palauttamaan Kauko Saarinen, joka on kertojan mukaan "kalju läski":

Lapset liikahtivat peloissaan taaksepäin.

[--] Keskellä kaljua oli reikä.

– [--] Keskellä tuota teidän kaljua on reikä, Juntti sanoi.

– Oikein. Minä olen reikäpäinen läski, Kauko Saarinen sanoi ylpeänä. Kaikenlaisia on. On mustia, punaisia ja keltaisia. Mutta reikäpäisiä läskejä on yksi ja se olen minä. (*Satukirja*, 58–59.)

Kauko Saarinen, reikäpäinen läski, voidaan mieltää bahtinilaisittain groteskiksi ruumiiksi. Bahtinin (1995, 280–283) mukaan groteskissa ruumiissa korostuvat erityisesti ruumiin aukot, kuten suu, napa ja peräaukko sekä ruumiin ulokkeet. Groteski ruumis rikoo omia rajojaan: sen aukoista maailma tunkeutuu ruumiiseen ja sen ulokkeiden kautta ruumis maailmaan. Groteski ruumis on avoin, epätäydellinen ja muuttuva. Nonsensinen ruumis muistuttaa groteskia ruumista kyseenalaistaessaan spatiaaliset rajoitteet ja hämärtäessään rajaa maailman ja itsen välillä. Groteskin ruumiin keskeisin aukko on suu, jonka kautta maailma penetroituu ruumiiseen ja jonka kautta imeväisikäinen lapsi elää ruumiiden rajat hämärtävässä symbioosissa äitinsä kanssa. (Mt.) Kauko Saarisen päässä on suun lisäksi ylimääräinen aukko ja näin hänen kasvonsa ovat kaksinverroin groteskit. Toisaalta ainakin Priit Pärnin kuvassa (s. 56) Kauko Saarisen päässä oleva reikä ei ole reikä ruumiin ulkopinnassa (siis ruumiin sisään tai ruumiista ulos johtava aukko) vaan siisti pyöreä reikä, joka ulottuu pään läpi.

Aiemmin esitelyihin Tiggessin nonsensetekstille yleisiksi määrittelemiini piirteisiin kuuluu emotionaalinen etäisyys kuvattuihin tapahtumiin. Säännön voitaisiin nähdä ulottuvan myös ruumiin epämuodostumien ja vääristymien käsittelyyn. Ruumiillista poikkeavuutta ei suinkaan käsitellä henkilöahmon henkilökohtaisena tragediana vaan neutraalisti. Limerikissä "There was an old man with a nose" (*A Book of Nonsense*, 4) tavataan mies, jolla on niin pitkä nenä, että ainakin kuvituksen mukaan muut ovat vaarassa kompastua siihen. Learin pitkänenäinen mies ei kuitenkaan suinkaan häpeile tavattoman pitkää nenäänsä. "If you choose to suppose, / that my nose is too long you are

certainly wrong”<sup>36</sup> lausuu mies. Loru päättyy kehuun “That remarkable man with a nose”. Isonenäinen tai ei – mies on runon puhujan mukaan merkittävä tai erityislaatuinen.

Learin runon pitkänenäisen miehen tavoin Kauko Saarinenkaan ei epämuodostumaansa häpeile vaan pitää sitä erityisyytensä ja yksilöllisyytensä merkinä. Saarisen kohdanneet Juntti ja Humpppa kavahtavat aluksi reikäistä päätä, mutta jäävät Saarisen jo lähdettyä kauaksi aikaa ihaillen muistelemaan reikää Kaukon päässä – Juntti jopa haluaa itselleen samanlaisen. Lapset ovat yhtä mieltä siitä, että Kauko Saarinen on ”merkittävä aikuinen” (*Satukirja* 60, vrt. Learin runon *remarkable* man). Yksinkertaista binäärisiin oppositioihin perustuvaa symboliikkaa hyödyntäen kuvituskin tukee tekstin positiivista suhtautumistapaa Kauko Saarisen ruumiilliseen vajavuuteen. Pärnin tarinaa kuvittavassa kuvassa taivaalla kumottaa kuu, kun taas hymyilevän mieshahmon pään reiästä säteilee aurinko.

Tarina Kauko Saarisesta tukee *Satukirjalle* ominaista erilaisuuden hyväksymisen tematiikkaa. Samalla tarinan komiikkaa synnyttää rajojen rikkomisesta aiheutuva vapauttava naurua. Lapsilukijat tietänevät, että ketään ei ole soveliasta sanoa läskiksi. Teksti kuitenkin näin tekee ja murtaa samalla sanaan liittyvän tabun. Käsite otetaan haltuun ja siitä tehdään ylpeyden aihe. Saarinen ilmoittaa itse olevansa reikäpäinen läski erotukse-  
na kaikista muista ihmisistä. Tarina purkaa samalla humoristisesti muitakin luutuneita käsityksiä. Kauko Saarinen on varsin maskuliininen hahmo: iso, kalju mies joka pukeutuu haalareihin, kantaa työkalupakkia, puhuu puhekielisesti ja liikkuu isolla, huonolla ja rupluttavalla autolla. Kysyttäessä Kauko kuitenkin kertoo ammatikseen Suomessa varsin naisvaltaisen alan: lähihoitaja. Lähihoitajan työtä ei tekstissä esitetä feminiinisenä ja hoivaavana vaan erityisesti fyysistä voimaa vaativana raskaana työnä. ”Pystyn nostamaan kolme vanhusta yhtä aikaa ammeeseen” (*Satukirja*, 59), Kauko kehaisee. Juntti jopa innostuu lähihoitajan työstä ja tuumii, että pystyisi kantamaan huomattavia vanhusmääriä ammeeseen ja takaisin. Juntin reaktio tarjoaa lapsilukijalle positiivisen mallin

---

<sup>36</sup> Kirsi Kunnaksen suomennokset teoksessa *Aarteiden kirja III* kuuluvat: ”Oli kerran vanha nenällinen mies/ jonka nenän kaikki hyvin pitkäksi ties/ Hän sanoi: Erehdytte siitä, ei pituus edes riitä./ Sanoi niin tuo vanha nenällinen mies.” Suomentajien kommentissa runon merkitys hieman muuttuu, joten käytän tässä alkukielistä.

omaksua tarinan opetus suvaitsevaisuudesta ja uudenaikaisista maskuliinisen ruumiillisuuden areenoista.

Tässä alaluvussa olen tarkastellut Hotakaisen ja Pärnin luomia henkilöitä ruumiilliseen komiikkaan keskittyen. Lähdin liikkeelle Bergsonin näkemyksestä huumorista mekaanisen levittymisenä elollisen ylle. Asettamalla rinnakkain Juntti-Mutterin ja *Branksin* päähenkilön Raimon kyborgiset kehot osoitin kuitenkin, ettei elollisen ja mekaanisen välinen inkongruenssi yksin riitä aktivoimaan tekstin koomista rekisteriä, vaan tähän tarvitaan myös muita huumorin laukaisijoita. Omissa tutkimuskohteissani tällaisia laukaisimia ovat myös ruumiiseen kietoutuvan komiikan suhteen metaforisen tulkinnan jatkuva kieltäminen tai metaforisen ja konkreettisen välinen tasapainoilu sekä leikittelevän kielen etualaistaminen. Kuten edellä olen osoittanut, samat keinot toimivat myös lukijan emotionaalisen sitoutumisen heikentäjänä siten, että jopa väkivalta voi näyttäytyä hauskana. Edellä olen pyrkinyt osoittamaan, että tutkimuskohteeni sisältävät myös runsaasti erityisesti lapsia kiinnostavaa tabuja ja sosiaalisia normeja koettelevaa transgressiivista ruumiillista huumoria sekä liioiteltuun suuruuteen, pienuuteen ja erilaisiin metamorfooseihin ja keholliseen paradoksisuuteen liittyvää huumoria. Seuraavassa luvussa siirryn henkilöiden ruumiillisen koomisuuden erittelystä tarkastelemaan henkilöitä toisesta näkökulmasta, sukupuolisen stereotyypisyyden valossa.

### 5.3 Stereotyyppi ja sukupuolittunut huumori

Kari Hotakaisen aikuisille suunnattujen teosten satiirinen kärki on usein osoittanut miehiin pakkomielleisiin, vaikkapa *Sydänkohtauksissa* Kummisetä-elokuvaan, *Klassikossa* autoihin ja *Juoksuhaudantiessä* omakotitaloihin ja usein näiden pakkomielleiden kokijana on hyvin samankaltaisena pysyvä miespäähenkilö. Osa Hotakaisen tuotannosta onkin niin kutsuttua miesproosaa, joka paitsi kertoo miehistä myös tematisoi sukupuolta ja sen esittämistä. Myös osa kirjailijan lastenkirjojen henkilöistä on voimakkaasti – jopa kliseisesti – sukupuolittuneita ja aikuisten tuotantonsa tavoin Hotakainen piirtää erityisen hanakasti karikatyyreja maskuliinisuudesta. Juntti-Mutterin keho on miehisen kova, teräksinen ja voimakas, Humppa-Veikko on kiinnostunut vain huoltoasemista, autoista

ja moottoreista, Keijo Ilmanen halajaa vaarojen, seikkailujen ja väkivallan täyteistä elämää, isät töllöttävät tulosruutua, ja talonmies Laitimmainen ei suomalaisen miehen tavoin puhu tunteistaan vaimoan kohtaan kuin kerran vuodessa häöpäivänä. Mukaan mahtuu myös joitakin harvoja naisstereotyyppioita: esimerkiksi Viluttitanssija päättää päämäärätietoisesti ryhtyä joko missiksi tai balettitanssijaksi. Tässä alaluvussa tarkastellaan sitä, miten *Lastenkirjassa*, *Ritvassa* ja *Satukirjassa* rakennetaan koomisia merkityksiä sukupuolistereotyyppioita hyödyntäen. Ennen syventymistäni tekstianalyysiin käsitellen lyhyesti stereotyyppiä komiikan keinona.

### Stereotyyppi koomisen keinona

Sana stereotyyppi kantaa muassaan negatiivista leimaa: stereotyyppit ovat moraalisesti arveluttavia ja käsite mielletään monien teoreetikoiden ajattelussa lähtökohtaisesti pejoratiiviseksi (Bacon 2004, 61; Perkins 1979, 144). Rotuun, ammattiin, sukupuoleen tai mihin tahansa inhimilliseen ominaispiirteeseen liittyvät stereotyyppit ovat kohdettaan leimaavia ja inhimillistä moninaisuutta rajoittavia yksinkertaistuksia. Stereotyyppit syntyvät usein itsestä poikkeavaa kohtaan suuntautuvista väärinkäsityksistä ja tietämättömyydestä sekä peloista ja ennakkoluuloista ja ovat omiaan myös pitämään niitä yllä. Leon Rappaportin rodullista, etnistä ja sukupuolittunutta huumoria tarkasteleva tutkimus *Punchlines: the case of racial, ethnic and gender humor* (2005, xii) esittää länsimaisen kulttuurin olevan suorastaan yliherkkä stereotyyppijä hyödyntävälle huumorille. Rappaportin mukaan kansainvälistyvä länsimainen todellisuus elää poliittisen korrektiuden aikaa. Poliittista asenneilmastoa hallitseva sukupuolisen ja rodullisen tasa-arvon ihanteet tai vaatimukset pitävät huolen siitä, että julkisen puheen kentällä, politiikassa, aikakauslehdissä ja tiedemaailmassa ei stereotyypeillä lyödä leikkiä. Rappaportin arvion mukaan samanaikaisesti kuitenkin viihteen parissa stereotyyppihin perustuva huumori kukoo ennen näkemättömällä tavalla. Esimerkiksi television sitcom-sarjojen vakiomateriaalia ovat rodulliset stereotyyppit tai vaikkapa stereotyyppisesti kuvatut seksuaalivähemmistöt. Tätä paradoksia Rappaport selittää huumorin huojennusteoriasta käsin tukeu-

tuen Freudiin. Mitä enemmän pyrimme tukahduttamaan primitiivisiä impulssejamme, sitä varmemmin ne nousevat jostakin esiin.

Stereotyyppien funktiota ihmisten ajattelussa ja viestinnässä on selitetty karkeasti ja otellen kahdella tavalla. Ensinnäkin niillä voidaan nostaa oman itsen tai oman ryhmän sosiaalista itsearvostusta muodostamalla omasta ryhmästä poikkeavasta ryhmästä halventavia ja alentavia käsityksiä. (Stangor ja Schaller 1996.) Sukupuolisia stereotyyppijä hyödyntävää huumoria tarkastellessa tämä sosiaalisen itsearvostuksen nostamisen teoria ei aina osoittaudu kovinkaan hedelmälliseksi. Jari Aron ja Harri Sarpavaaran (2002, 192) mukaan sukupuoli-aiheisen huumorin yksi keskeinen teema on juuri sukupuolten välinen ristiriita ja kamppailu vallankäytöstä etenkin heteroseksuaalisissa parisuhteissa. Halventavia tendenssejä tekstissä voidaan analysoida ideologiakriittisen – esimerkiksi feministisen – luennan kautta. Aro ja Sarpavaara korostavat kuitenkin, että huumoria voidaan käyttää niin humoristin omaa kuin myös tälle vastakkaista sukupuolta koskevien oletusten leikittelevään arviointiin (mt.). Kirjallisuutta tarkastellessa sosiaalisen itsearvostuksen teorian sovellus muuttuu entistä hankalammaksi. Kenen sosiaalista itsearvostusta esimerkiksi nostetaan, kun Kari Hotakaisen teoksessa pilaillaan tyttölasten ylenpalttisesti ihailusta missejä kohtaan? Kirjailijan? Sisäistekijän? Lukijan? Humoristisen tekstin kohdalla kaikki vastaukset tuntuvat naiiveilta. Onkin muistettava, että diskurssina huumori on *ei-vakava* (ks. Mulkay 1988, 22) eivätkä sen merkitykset näin palaudu ideologisiin diskursseihin. Humoristisen diskurssin luonteeseen kuuluu se, että sen sisällä hyväksytään ilmiöiden monitulkintaisuus, epämääräisyys ja paradoksaalisuus. Sukupuolisia stereotyyppioita hyödyntävä huumori leikkii sukupuolistereotyyppioilla, eikä voida olettaa humoristisen viestin lähettäjän tai vastaanottajan pitävän stereotyyppijä oikeina tai tosina. (Vrt. Aro & Sarpavaara 2002, 193.)

Toisen stereotyyppien funktionaalisen selitystavan mukaan stereotyyppiset käsitykset vähentävät sosiaalisen maailman monimutkaisuutta ja tekevät toisten ryhmien toimintaa ymmärrettäväksi ja ennakoitavaksi. Niiden avulla kommunikointi siis on taloudellista. (Stangor ja Schaller 1996.) Stereotyyppin käsitteen kehittäjä Walter Lippmann (2004, 48–50) korostaa stereotyyppien olevan inhimilliselle ajattelulle ja sosiaaliselle toiminnalle välttämättömiä ajatuksen *oikopolkuja*, jotka tuottavat järjestystä inhimillisesti



rajalliselle ymmärrykselle maailman moninaisuudesta ja kaaoksellisuudesta. Juuri tämä stereotyyppien funktio onkin humoristille keskeinen. Kirjoittajille, koomikoille ja vit-sinikkareille stereotyypit ovat suorastaan välttämätön työkalu. Kuten Arthur Berger (1992, 52) muistuttaa, stereotyypit tarjoavat yleisölle välittömän selityksen havainnoita-valle toiminnalle ja auttavat hahmottamaan henkilöihahmojen intentioita toiminnol-leen.

Stereotyyppien sosiaalista merkitystä korostava tutkimus ei ole tietenkään ongelmitta sovellettavissa kirjallisuuden tai muiden fiktiivisten tekstien tutkimiseen. Richard Dyer (2002, 48–49) onkin korostanut, että on eri asia tarkastella stereotyyppistä ajatte-lua ja stereotyyppisiä representaatioita, sillä kertomukset ovat paitsi sosiaalisia myös esteettisiä rakennelmia ja niillä on näin myös esteettinen funktionsa. Siksi Dyer esittää stereotyyppien muodostavan *tyyppien* eli fiktiivisten henkilöihahmojen yläkategorian erityisen alakategorian. Tyyppi on Dyerin mukaan ”mikä tahansa hahmo, joka rakentuu muutamien välittömästi tunnistettavien ja määräävien piirteiden varaan. Piirteet eivät muutu tai kehity kerronnan kuluessa ja ne viittaavat yleisiin, inhimillisessä maailmassa toistuviin yksityiskohtiin.” Tyyppien käsitteen avulla vältetään stereotyyppi-käsitteen mo-raalinen painolasti, sillä tyyppi toimii tekstin ehdoilla toteuttaen esteettistä funktiota. Dyerin esteettinen funktio muistuttaa kuitenkin melko paljon sosiaalisten selitysmallien ajatusta stereotyyppioista ajatuksen oikoteinä, eikä täten oikeastaan haasta aikaisempaa tutkimusta.

Erityisesti vitsit tarjoavat hyvän esimerkin stereotyyppioista ajatuksen oikoreitteinä, sil-lä vitsit ovat nimenomaan lyhyteen ja yllätyksellisyyteen perustuva huumorin laji, eikä niiden kerronnassa ole aikaa pitkiin taustoituksiin. Vitsien kohdalla rodulliset, kansalli-set tai kansanosaan kohdistuvat stereotyypit ovat suosittuja. Charles Grunerin (2000, 81) esimerkin mukaan sanoilla ”Kaksi puolalaista oli baarissa...” alkava vitsi käynnistää kuulijansa mielessä vitsin ymmärtämiseen tarvittavan assosiaatioketjun. Vitsin kuulija pääättelee heti, että oletettavasti nyt käsitellään puolalaisiin kansallisena stereotyyppiana liitettyä tyhmyyttä (suomalaisittain tutumpi esimerkki olisi vaikkapa laihialaisiin assosi-oituva saituus). Tällaiset vitsit aktivoivat kuulijan mielessä koomisen kehyksen, kytke-mällä puhutun samankaltaisten vitsien traditioon. Kaunokirjallisuudessa esiintyvä huu-

mori ei tietenkään toimi näin suoraviivaisesti. Käytetyt stereotyypit eivät viittaa yhtä selvästi tietyn lajin traditioon kuin kaavamaisuudelle perustuvat viitsit, joiden kaava virittää viestintätilanteeseen huumorille otollisen ilmapiirin. Kuitenkin myös proosan huumori hyödyntää stereotyyppisiä tekoja kerronnasta taloudellista. Esimerkiksi kun *Ritvassa* Humppa-Veikon kerrotaan pitävän ihmisiä mitättöminä verrattuna bensa-aseisiin kaikkine kiinnostavine letkuineen ja härveleineen, lukija tunnistaa nyt leikiteltävän pikkupoikien loputtomalla viehtymyksellä autoihin ja kaikkeen niihin liittyvään.

Tämän tutkimuksen kannalta on tärkeää huomata, että stereotyypeille perustuva huumori rakentaa merkityksiä olettamalla yleisön tuntevan tiettyjä stereotyyppioita ja kykenevän purkamaan näiden stereotyyppien sisältämiä monimutkaisia informaatioisältöjä. Stereotyyppiathan ovat yksinkertaistuksia, mutta samalla kantavat mukanaan hyvin monimutkaisia merkityksiä. Kuten T. E. Perkins (1979, 139) muistuttaa, stereotyypit ovat pettävän yksinkertaisia. Esimerkiksi tyhmän blondin stereotyyppia sisältävä monimutkaista tietoa kohteen sukupuolesta ja tätä kautta hänen yhteiskunnallisesta asemastaan, suhteestaan miehiin, kyvyttömyydestään ajatella järkevästi ja niin edelleen. (Mt.) Tässä mielessä stereotyyppien avulla rakentuva huumori sopii oivallisesti myös kaksoisyleisöä puhuttelevien teosten tarkasteluvälineeksi, sillä merkitykset rakentuvat voimakkaasti vasten lukijan kirjallista ja ensyklopedista kompetenssia. Lapsilukijat eivät välttämättä tunnista kaikkia kulttuurissamme vallitsevia stereotyyppioita ja näin osa huumorin havaitsemiseen tarvittavasta pohjatiedosta jää lapsilukijan tavoittamattomiin. Tässä luvussa tarkastelen kuitenkin myös, miten muuten kuin informaatiotiivisteinä stereotyyppi palvelee komiikkaa? Voiko stereotyyppi olla hauska sellaisenaan ja näin koko tarkoitettun kaksoisyleisön tavoitettavissa?

### Autojen, moottorien ja huoltoasemien maailma maskuliinisena tilana

Autot ovat erityisen keskeinen motiivi Hotakaisen aikuistenromaanissa *Klassikko*. Romanin päähenkilö on erehdyttävästi reaalista kirjailijaa muistuttava kirjailija Kari Hotakainen, jonka kustantamon taloudelliset paineet ja lukevan yleisön skandaalien jano pakottavat "avautumaan", kirjoittamaan paljastavan tilityksen omasta elämästään. Kir-

jailija alkaa keräellä elämäänsä auki omistamiensa autojen kautta. Hän aloittaa muistelemalla Volvo Amazonia – ”yhden runokokoelman julkaisseiden kusipäiden” mallia, sitten Volvo 240 DL:ää – työhön hartiavoimin tarttuneen kansankirjailijan vaatimaton valinta ja lopuksi proosallista Toyotaa, johon kirjailija päätyi viestiäkseen autollaan, ettei hänen tarvitse viestiä itsestään mitään autollaan. Romanin kirjailijahahmon vastinpariksi löytyy Toyota Corollaa ajava kansanmies Pera, jonka kanssa kirjailija ajautuu monenmoisiin selkkauksiin. Lopulta hurjassa ja humaltuneessa takaa-ajossa Peran ja kirjailijan identiteetit sekoittuvat, kun kumpikin on väärässä autossa ja näin vailla identiteettinsä olennaisinta ilmiötä. Romanissa autot ja kaikki niihin liittyvä toimii yhteiskuntasatiirin välineinä, kun kertoja poimii vertauskuvansa automaailmasta ja nimeää julkkisten ja kulttuurihenkilöiden avautumiset ”päästöiksi”. Ennen kaikkea auto motiivina kuitenkin liittyy romanissa maskuliiniseen minuuteen. Romanin klassiset miehet eivät avaudu lehtien palstoilla tai omaelämäkertoissa, sillä he lukevat vain *Tuulilasia*, *Tekniikan maailmaa* ja *Vauhdin maailmaa*. Perinteinen maskuliinisuus toteutuu siis suhteessa autoihin ja sille asetetaan vastakohtaksi feminiininen tunnepuhe ja tunteellinen avoimuus.

Automotiivia amerikkalaisessa fiktiossa tutkineen Deborah Clarken (2007, 46–47) mukaan moderni aika linkitti autot ja maskuliinisuuden erottamattomasti yhteen. Auton merkitys sosiaalisen sukupuolen merkitsijänä kahdentui: autosta muodostui toisaalta miehen ruumiin jatke ja miesten välisen kilpailun väline ja samalla miehen hallintaan alistuva feminiininen objekti. Joka tapauksessa Clarken mukaan autot tuottavat valtaa ja tuottavat sitä nimenomaan miehille. Populaarit myytit assosioivat autot ja maskuliinisuuden yhteen, ja automainonnan rinnastaessa autot naisen kehoon katsojalle luvataan kontrollia niin naisiin kuin nopeuteenkin. Myös teknologiaa yleensä on tarkasteltu (etenkin feministisen tutkimuksen toimesta) osana sosiaalista sukupuolta. Teknologian ja maskuliinisuuden yhteenkietoutumista on arvioitu karkeasti arvioiden kahdesta suunnasta. Ensinnäkin naisilla on todettu olevan vähemmän mahdollisuuksia suuntautua teknologian pariin esimerkiksi ammatin valinnassa. Toisaalta taas teknologian on väitetty olevan jo lähtökohtaisesti sukupuolittunutta ja siksi naisten ulottumattomissa

(Wajcman 2004, 12). Molemmissa näkökulmissa on korostettu teknologian suhdetta valtaan.

Jotakin tästä miehen ja auton tai miehen ja teknologian erottamattomasta kytköksestä tuntuu aistivan myös Hotakaisten lastenkirjojen lapsihahmo Humppa-Veikko, joka rakastaa huoltoasemia, pakokaasua ja bensiiniä:

Aina kun Aikuisen silmä vältti, Humppa-Veikko meni huoltoasemalle. Hän rakasti öljyn, pakokaasun ja bensan hajua. Ne olivat pahoja hajuja, mutta pahat hajut vievät maailmaa eteenpäin, Humppa-Veikko ajatteli ja painoi nenänsä mustasta töhkästä läikyttäneeseen asfalttiin ja nuuhki. Hän tunsu mustan tien jylisevän voiman, isojen ruttuisten miesten kuljettamien rekkojen rahisevan, huumaavan jytinän, ja outojen paikkojen valot välähtelivät hänen silmissään pahan hajun tunkeutuessa hänen pieneen päähänsä. Humppa-Veikko ajatteli: jos olisin Maailman Pääjärjestelijä, vaihtaisin maidon bensiiniin, voin öljyyn ja ilmassa vaeltavan tuulen rekkojen huminaan. (*Lastenkirja*, 31–32.)

Poikakulttuuriin kuuluu innostus autoihin, mutta Hotakaiselle tyypillisesti Humppa-Veikon kaipuu autojen maailmaan ilmaistaan hupailten mutkan kautta: innostuksena huoltoasemista. Kuitenkin kuten katkelmasta voidaan lukea, huoltoasemat toimivat Humppa-Veikolle epämääräisen halun kohteena. Huoltoasema on merkki joka viittaa jäsentymättömään elämysmaailmaan – hajuihin, liikkeeseen, voimaan, tutkimattomiin seutuihin. Humppa-Veikon ajattelussa huoltoasema assosioituu omaan ideaaliseen tulevaisuuteen: osallisuuteen salaperäisten ”isojen ruttuisten miesten” eteenpäin kiitävästä todellisuudesta.

Huoltoasema edustaa Humppa-Veikolle maskuliinista fantasiaa. Erityisen selvästi fantasiaulottuvuus käy ilmi *Lastenkirjan* tarinasta ”Huoltoasema”, jossa Humppa-Veikko löytää huoltoaseman vahingossa maailman laidalta etsiessään äitinsä tarjouskuponkeja. Ihastuksesta henkeään pidättävän Humppa-Veikon kautta kertoja tavoittelee huoltoaseman kuvauksessa unenomaista sävyä:

Paksut öljykerrokset ovat kasvaneet kiinni tummaan asfalttiin, auringonsäteet kimpoilevat paljaista ikkunoista, on hiljaista. Liian hiljaista. Hän kävelee nitisevästä ovesta huoltohalliin. Nostolaitteet, ilmaletkut, pölyyntyneet renkaat, kaikki nuo tehokkaat ja vaaralliset laitteet lepäävät. Likaiset haalarikuiset ovat lähteneet ja vieneet melun. (*Lastenkirja*, 111.)

Kuvauksessa huoltoasema muuttuu eläväksi orgaaniseksi osaksi ympäristöä: öljykerrokset *kasvavat* asfalttiin ja huoltoaseman laitteet *lepäävät*. Pysähtyneessä huoltoasemassa on vaaran tuntua – sen hallitsemiseen tarvitaan haalaripukuisten joukkoa. Sitä suurempi on Humppa-Veikon ihastus, kun hän istuu nostolaitteen päälle, painaa napista ja onnistuu käynnistämään koko huoltoaseman. Hetkessä bensiini alkaa suihkuta, ”tarjousvalot vilkkuvat, käsittämättömät numerosarjat vilisevät säätölaitteissa ja tyhjä kassakone käynnistyy” (*Lastenkirja*, 113).

Humppa-Veikko ajautuu hurmukseen, hän juoksentelelee ihastuneena melun keskellä, kastaa huumaantuneena kätensä paksuun öljyyn ja ”suhuttaa” bensiiniä lattialle. Tekstin viereisellä sivulla oleva Priit Pärnin kuvitus vie Humppa-Veikon innostuksen vieläkin pidemmälle. Kuvassa hilpeältä vaikuttava Humppa-Veikko istuu ruokapöydän ääressä, edessään lautanen ja ruokailuvälineet. Kattaus on varsin eriskummallinen. Lautasella on ruuveja ja muttereita, joiden päälle kuvan reunasta ojentuva öljykannu kaataa öljyä. Ruokailuvälineiksi lautasen reunalle on katettu jakoavain ja ruuvimeisseli. Lautasen vierellä on kahvimuki, johon valuu kuvan vasemmasta reunasta nestettä. Mukiin kyljessä lukee koukeroisilla kirjaimilla ”bensa”. Aiemmin siteeratussa tekstikatkelmassa Humppa-Veikon kerrotaan työntävän aina tilaisuuden tullen nenänsä bensiiniin ja haluavan vaihtaa ”maidon bensiiniin ja voin öljyyn”. Maitotuotteiden ja bensiinin rinnastaminen alleviivaa sukupuolitematiikkaa entisestään. Maito viittaa äitiyteen ja toisaalta länsimaisen dikotomisen ajattelun kautta feminiinisyteen yhdistyvään luontoon – bensiini puolestaan assosioituu koneellisen ja teknisen kautta maskuliiniseen. Humppa-Veikko siis haluaa sananmukaisesti elää ja hengittää autojen, moottoreiden ja huoltoasemien maailmaa ja hänen fantasioissaan tuo maailma tunkeutuu häneen hengityksen ja nielemisen kautta: hän sulautuu osaksi maskuliinista konetodellisuutta.

*Lastenkirjan* tarinassa katkelman fantastisuus alleviivataan viimeisessä kappaleessa nonsensisellä koonvaihdolla, kun huoltoasema kutistuu taskukokoiseksi: ”Onnellisena Humppa-Veikko panee huoltoaseman taskuunsa ja lähtee juoksemaan. Bensaletkut töröttävät taskuista ja öljy pursuu korvista, mutta aina pysyy mukana se mistä unelmoi.” (*Lastenkirja*, 113.) Huoltoasema taskussa toimii haaveen tai fantasian metaforana. Tietenkin tekstin voi lukea myös kirjaimellisesti. Tällöin Humppa-Veikon keho on

Juntti-Mutterin kehon tavoin groteski – maailma tunkeutuu siihen ja siitä ulos ruumiin aukkojen kautta. Humppa-Veikon korvista läikky öljy ja hänen hahmostaan työntyy letkuja ja hän syö muttereita ja bensiiniä, hengittää töhkaistä asfalttia.

*Lastenkirjan* kuvaus Humppa-Veikon hurmuksesta öljyn ja koneiden maailmassa asettuu rinnakkain lastenkirjallisuudelle ominaisten yltäkylläisyysfantasioiden kanssa. Lastenkirjallisuuden traditiossa nämä fantasiat rinnastuvat usein ruokaan – erityisesti makeisiin. Ajatellaan vaikkapa Grimmin veljesten Hannu ja Kerttu -sadun vastustamattomaa piparkakkutaloa tai Roald Dahlin *Jali ja suklaatehdas* -teoksen (1964) herkullisia näkyjä Vonkan legendaariselta suklaatehtaalta kuohuvine suklaajokineen, tikkunekku-pensaineen ja sokeriruohikkoineen. Suomalaisittain esimerkiksi sopii Kirsi Kunnaksen *Tiitiäisen satupuun* (1956) loru, jossa fantasioidaan taivasta, jonka seurauksena karamelleja sataa taivaalta lasten avoimiin suihin. Karamelleja ja herkkuja lastenkirjallisuudesta on analysoitu psykoanalyttisesti lukien lapsen halujen ja tarpeiden tyydyttymisen symboleina, ja usein motiivi liittyykin moraaliseen opetukseen itsehillinnästä ja kohtuudesta (ks. esim. Kachur 2009, 222). Myös *Lastenkirjasta* löytyy joitakin tähän perinteeseen viittaavia kohtauksia – tosin vailla moraalista painolastia. Tarinassa ”Aila Munukka” tarinan nimihenkilö kuvittelee olevansa pilven päältä maailmaa ohjaileva jumala. Ailan lapsenomaiseen fantasiaan kytkeytyvät makeiset: hän pitää kuria lakritsipatukalla, kaivelee pilven lommoista toffeita ja napostelee salmiakkimakkaraa. Hanna Tsutsunen puolestaan haaveilee kesäpäivästä, jonka ”jokainen sekunti on hunajaa, joka tippuu lakritsi-viisarista suuhun” (*Lastenkirja*, 50). Moralisoimattomia kuvauksia yltäkylläisestä nautinnosta ja rajoittamattomasta tyydytyksestä voidaan lukea lapsilukijalle tyydytystä tuottavana aikuisten ylivallan murtumina (vrt. Lurie 1998). Lapset eivät useinkaan saa itse päättää syömisistään, vaan heitä rajoittavat aikuisten kiellot ja tästä syystä yltäkylläinen makeismaailma edustaa aikuisten ja lasten välisten valtasuhteiden lapsilukijalle tyydytystä tuottavaa kumoamista. Samalla tavoin Humppa-Veikon fantasioissa nautitaan yltäkylläisesti lapsen maailman ulottumattomissa olevasta autojen, koneiden ja huoltoaseman – aikuisten miesten – maailmasta. Tätä tulkintaa tukee myös kertojan aloitus hänen kuvatessaan Humppa-Veikon rakkautta huoltoasemiin: ”Aina kun *Aikuisen* silmä

vältti” (kursivointi M.L.). Aikuinen isolla alkukirjaimella edustaa lapsen (Humppa-Veikon) identiteettiä ja itseilmaisua rajoittavaa auktoriteettiä.

Ruoan ja huoltoasema-maailman yhdistämisestä syntyy myös tekstin huumorin yksinkertaisin ja lapsilukijoita huvittamaan pyrkivä taso. Muttereita tai öljyä ei oikeasti voi syödä, ja etenkin Pärnin kuvassa tapahtuva kategorioiden (työkälut – ruokailuvälineet, ruoka – esineet) anarkistinen sekoittaminen (vrt. Stewart 1979, 62–63) luo teokseen helposti ymmärrettävää inkongruenttia komiikkaa. Stereotyypin hauskuus piilee myös ylilyönneissä ja liioittelussa: Humppa-Veikko toimii huoltoasemiin kohdistuvassa halussaan kertakaikkisen liioitellusti. Tässä tieto henkilöhahmon taustalla olevasta miehen ja auton stereotyyppisestä yhteenkietoutumasta ei siis ole ainut huumorin lähde.

Huoltoasemiin ja kaikkeen niihin liittyvään suuntautuvassa halussaan Humppa-Veikko edustaa samoja klassisia miehiä, joista puhutaan Hotakaisen *Klassikossa*. Näin maskuliinisuus nousee myös tekstin teemaksi. Humppa-Veikko on siis varsin stereotyyppinen mies, tai ainakin stereotyyppistä maskuliinisuutta tavoitteleva poika. Humppa-Veikon perimaskuliinisuudesta kielii myös hänen kykenemättömyytensä ymmärtää ja arvostaa ihmisiä, sillä empaattisuutta ja sosiaalisuutta pidetään länsimaisen kulttuurin dualistisessa ajattelutavassa feminiinisenä. *Ritvassa* kertoja sukeltaa ajatusten kautta Humppa-Veikon sisäiseen todellisuuteen, jossa ihmiset näyttäytyvät huoltoasemien rinnalla varsin epäkiinnostavina:

Huoltoasemiin verrattuna ihmiset olivat mitättömiä. Menevät pälpättäen eteenpäin jos ruokaa sattuu olemaan, käskivät pahalla äänellä syöömääännn eikä niistä tulee pensaa eikä letkuja. Isästä tulee yksi letku, mutta ei siitä lapsille mitään iloa ole, on vain tiellä leikeissä. Äiti on kyllä pehmeä joka paikasta, mutta verrattuna huoltoasemaan äitikin on vain ihminen. Sillon kun sillä on ne papiljotit, se on merkittävän näköinen, vähän niin kuin pensanottolaite, mutta ei ihan. (*Ritva*, 51.)

Katkelmassa kiinnostavaa on myös aiemmin teoksissa tiheään toistuneiden letkujen vertautuminen penikseen. Edellä käsitellyt Humppa-Veikon yltäkyläisyysfantasiat voidaankin tätä kautta lukea myös verhottuina maskuliinisina seksuaalifantasioina. Autot, joihin bensaletku työnnetään, voitaisiin tämän luennan mukaisesti rinnastaa naisen ke-

hoon (vrt. Clarke 2007, 46–47) ja samalla tavoin Humppa-Veikon unelma bensan holtittomasta roiskimisesta lattialle näyttäytyisi jonkinlaisena seksuaalisena fantasiana.<sup>37</sup>

Klassisessa komediassa, esimerkiksi Molièren farsseissa, koominen henkilöahmo rakentuu useimmiten juonen ehdoilla, eikä tästä syystä voi olla moniulotteinen ja eheää inhimillistä persoonallisuutta kaikkine vivahteineen hahmotteleva muotokuva. Sittemmin koomisen yksiulotteisuuden traditio on säilynyt ja koomiselle identiteetille ominaista onkin usein stereotyyppisyys (Stott 2005, 41). Humppa-Veikkoa voidaankin perustellusti pitää koomisena henkilöahmona. Hänen persoonallisuutensa ydin on ylenmääräinen innostus huoltoasemien maailmaa kohtaan, joka viestii koomiselle henkilöahmolle ominaisesta yksiulotteisuudesta. Yksiulotteisuus voidaan myös usein rinnastaa Bergsonin huumoriteoriassa keskeiselle mekaanisuudelle tai automatisoitumiselle (Bergson 2006, 44–45, ks. myös Stott 2005, 42). Esimerkiksi Humppa-Veikon toimintaa ohjaa hänen pakkomielleensä huoltoasemiin, eikä kaikki hänen toimintansa ole tästä syystä täysin rationaalista.

Aikuislukijaa Humppa-Veikon fantasioiden ja autojen ja maskuliinisuuden yhteenkietoutumisen teeman käsittelyssä huvittaa kenties sivistymättömien kansanmiesten yllättävä arvonnousu, kun heitä katsellaan autoihin fiksoituneen pikkupojan vinkkelistä. Humppa-Veikon ihailema maskuliinisuus on rahvaanomaista tai työväenluokkaista maskuliinisuutta, johon teos Humppa-Veikon ihailun myötä suhtautuu lämpimästi ja arvostavasti. Näin teoksen maailmassa syrjäytetään vapauttavasti reaali maailman arvohierarkiat, joissa teiden ruttuiset rekkamiehet edustavat usein ei-toivottavaa maskuliinisuutta: alemmaa sosiaaliluokkaa. Humppa-Veikon huoltoasemafantasiaa kuvittavassa Pärnin kuvassa Humppa-Veikolla on yllään työmiehen haalari, rinnuksissa nimikyltti, jossa lukee H. Veikko ja päässä Askon mainoslippalakki. Tämä sotisopa tuskin herättäisi ihastusta reaali maailmassa, mutta Humppa-Veikon fantasiassa asu edustaa tavoiteltavaa pääsyä osaksi maskuliinista huoltoasema- ja automaailmaa. Kuten jo aiemmin on

---

<sup>37</sup> Kun alleviivauksena huoltoasemamaailman maskuliinisuudelle *Ritvassa* osoitetaan vielä, ettei naisilla ole pääsyä sinne. Humppa-Veikko vaatii Ritvalta tarinaa huoltoasemista, joka lopulta kerrotaankin. Molemmat pojat ovatkin ihastuksissaan tarinasta. Viluttitanssija sen sijaan istuu nurkassa ja tuntee olonsa epä mukavaksi. Hänen mukaansa Ritvan juttu "haisi ja tuntui nenässä, koska siinä isot pojat tekivät niin paljon lyhyessä ajassa." (*Ritva*, 60).



todettu, lastenkirjallisuuden viehätysten aikuislukijoiden (ja -kirjailijoiden) silmissä on usein ajateltu perustuvan eskapistiseen kaipuuseen puhtaaseen, yksinkertaiseen ja luonnomukaiseen elämään (ks. esim. Nodelman 1996, 165–166). Hiukan samalla tavalla voitaisiin tarkastella Hotakaisen lastenkirjojen viehätystä aikuislukijoilleen. Teosten lapsihahmot eivät useinkaan ole tietoisia aikuistentodellisuuden arvohierarkioista. He ovat avoimia arvostamaan ihmisiä tai ihmisryhmiä omista lähtökohdistaan, ei pinttyneistä kollektiivisista mielikuvista käsin. Samankaltaista odotustenvastaista arvonantoa ja varauksetonta ihailua lapsihahmojen taholta saa osakseen edellisessä luvussa analysoitu *Satukirjan* Kauko Saarinen, reikäpäinen läski lähihoitaja, joka ajaa huonolla rupluttavalla autolla. Voitaisiin puhua jopa karnevalismista: aikuisten maailman vapauttavasta arvohierarkioiden nurinkäännöstä niiden siirtyessä lasten maailmaan.

### Suomalaisen miehen stereotyyppi

Hotakainen kirjoittaa proosassaan voimakkaasti nimenomaan *suomalaisesta* yhteiskunnasta ja *suomalaisista* ihmisistä. Romaaneista *Bronks* sijoittuu fiktiiviseen todellisuuteen, mutta muut proosateokset ovat paikannettavissa Suomeen – enimmäkseen Helsinkiin. Paikkaan sitouttavat korostetun suomalainen paikannimistö ja erisnimet: Hotakaisen teosten Reijot ja Raijat, Perat ja Maijat seikkailevat Maunulassa, Pakilassa, Hämeenlinnan moottoritiellä, länsiterminaalissa, Teboililla, Prismassa ja K-raudassa. Arkinen ympäristö ja arkiset henkilöhahmot synnyttävät helposti lähestyttävissä olevaa proosaa, josta ei kuitenkaan puutu kriittisyyttä. Kirjailijaa pidetäänkin suomalaisen yhteiskunnan yhteiskunnallisten rakennemuutosten kuvaajana sekä sen kipupisteiden ankarana mutta humoristisena paikantaja. Kenties selvimmin suomalaisuustendenssi tulee esiin sekä äänikirjana että kirjana ilmestyneessä lyhytproosakokoelmassa *Finnhits* (2007) joka kapaleen tai parin mittaisten pienoistarinoiden avulla maalaa tuokiokuvia pohjoisesta kansasta. Nimi on ironinen: *Finnhitsin* kertomat usein traagiset elämäkohtalot eivät tunnu olevan yhteismitallisia karaokebaarien kevyiden kestopuosikkien kanssa. Toisaalta Hotakaisen *Finnhitsu* on aiheellisesti verrattu Leevi and the Leavings yhtyeen solistin Gös-

ta Sundqvistin sanoituksiin (ks. Tamminen 2007), joissa huomio keskittyy luokkayhteiskunnan alimmille portaille ja äänen saavat yhteiskunnan hiljaiset ja syrjäytyneet.

Myös Hotakaisen lastenkirjat kertovat suomalaisista ja suomalaisuudesta. Tosin tämä tapahtuu aikuisten proosaa etäännytetymmin, sillä lastenkirjoissa liikutaan toisaalta suomalaisen nimistön ja paikannimistön keskellä ja samanaikaisesti nonsensin sävyttämässä kielen determinoimassa fantasiatodellisuudessa. Hotakaisen lastenkirjoissa kansallinen stereotyyppi kytkeytyy etenkin mieshahmoihin. Tarkastelen seuraavaksi, miten komiikkaa rakennetaan juuri suomalaisen miehen stereotyyppiä hyödyntäen. Tässä pyrkimyksessä erityisen mielenkiintoinen on kahdessa ensimmäisessä teoksessa keskeistä osaa näyttelevä lapsihahmo nimeltä Keijo Ilmanen. Ilmasen hahmon avulla teoksissa esitetään hegemonista maskuliinisuutta koomisessa valossa: *Lastenkirjassa* jäykkä ja vähäpuheinen Keijo Ilmanen parodioi suomalaisen miehen stereotyyppiä, ja *Ritvassa* väkivallan tekoihin sortuvan Keijon avulla tehdään pilaa machokulttuuriin kuuluvasta väkivallan ihannoinnista.

Keijo Ilmasen hahmo on molemmissa teoksissa jonkinlaisessa poikkeusasemassa suhteessa muihin hahmoihin. *Ritvassa* Keijo ei muiden lasten tavoin esiinny läsnä olevana teoksen kehyskertomuksessa. Hän esiintyy kyllä muiden henkilöiden puheessa, mutta hänen kerrotaan muuttaneen perheineen Kolhoon. Sen sijaan Keijo sijoittuu usein päähenkilöksi Ritvan kertomiin tarinoihin. Hän esiintyy siis enimmäkseen eri kertomuksen tasolla kuin muut lapset. *Lastenkirjassa* hahmon poikkeuksellisuuden luo se seikka, että alussa tapahtuvassa henkilöahmojen esittelyssä Keijo Ilmasta ei mainita. Hän syntyy vasta teoksen ensimmäisen osan lopussa tarinassa nimeltä ”Keijo Ilmanen syntyy, elää ja sihahtelee”. Se alkaa seuraavasti:

Kaupungin laidalla on pelto, sen uumenista kuuluu jyminä. Musta maa vavahtelee, nousee kumpu, jonka keskeltä multainen hiekka valuu pois – nyt näkyy pää. Jäykässä asennossa tulee koko ruumis, hartiat, maha ja lyhyet voimakkaat jalat. Syntyy Keijo Ilmanen.

Sanaakaan ei tipahda hänen ohueksi viivaksi piirretystä suustaan. Jäykkä musta tukka harottaa pohjoiseen, hän seisoo pellossa kiinni kuin syntymäliimaa olisi jäänyt jalkapohjiin. (*Lastenkirja*, 45.)

Kuten tekstin sävystä ja sisällöstä huomataan, Keijo Ilmasen synty muistuttaa myyttistä *syntytarinaa*: jonkin asian, esineen tai olennon alkuperän myyttistä selitysmallia. Suomalaisessa kansanperinteessä oman syntytarinansa ovat saaneet esimerkiksi käärme, tuli, taivas, ihminen, Väinämöinen ja tietenkin koko maailma. Synty tarinat ovat olleet tärkeä osa muinaissuomalaista maailmankuvaa. Asioiden alkuperän tunteminen on merkinnyt asioiden hallitsemista – kenties kaaoksen muuttamista kosmokseksi. Synty tarinat ovat myös vastanneet ihmisen tiedontarpeisiin.

Hotakaisen lastenkirjoista löytyy muitakin synty tarinoita. *Lastenkirja* alkaa itsereflektiivisellä pikkutarinalla ”Lastenkirja syntyy” ja *Satukirjan* aloittaa suurellisesti maailman synty tarina luomiskertomuksen muodossa. Tämä ei tietenkään lastenkirjallisuuden kontekstissa ole mikään harvinaisuus, sillä synty tarinat ovat muiden kansansatujen tavoin olleet laajalti lastenkirjallisuuden käyttöainesta. Satuperinteessä ja erityisesti eläinsadussa on paljon synty tarinoita, joilla selitetään jonkin eläimen, sen ominaisuuden tai jonkin ilmiön syntyä<sup>38</sup>. Synty tarinoilla on ollut pääosin kahdenlaisia funktioita: selittää maailmaa ja tarjota välineitä ympäristön tiedolliseen haltuunottoon sekä toimia moraalisina opetuksina. Käsiteltävänä olevassa Hotakaisen kirjoittamassa synty tarinassa ei kuitenkaan ole löydettävissä minkäänlaista moraalista opetusta, ja sitä tuskin on tarkoitettu vakavasti otettavaksi maailman selitykseksi. Synty tarinan käytöllä vaikuttaa tässä tapauksessa olevan ei moraalinen tai tiedollinen vaan pikemminkin koominen funktio ja tärkeä merkitys teoksen maalatessa kuvaa koomisuuteen asti liioitellusta maskuliinisuudesta.

Synty kertomuksessaan Keijo Ilmanen ei synny ihmisvanhemmista vaan maasta nousen, kuin äitimaan kohdusta. Myyttisen sankarin tavoin hän syntyy lähestulkoon valmiina: vauvaikä jää tyystin välistä. Samalla tavoin esimerkiksi *Kalevalasta* tuttu Seppo Ilmarinen syntyy yöllä ja jo päivällä rakentaa itselleen pajan. Seppo Ilmarista voitaisiin-

---

<sup>38</sup> Tällaisia synty tarinoita tarjoaa lukijoilleen esimerkiksi Zacharias Topelius *Luonnonkirjassaan* (*Naturens bok*, 1856). Niin Topeliuksen kuin muidenkin lapsilukijoille synty tarinoita sepittäneiden intentiot lienevät kuitenkin pedagogiset. Ei niin että lastenkirjallisuuden synty tarinat olisi tarkoitettu uskottavaksi sellaiseen – vaikka edellä mainittua *Luonnonkirjaa* käytettiinkin Suomen kansakoulussa pitkään oppikirjana – vaan niiden avulla välitetään moraalisia opetuksia tai välitetään kristinuskon opinkappaleita. Topeliuksen mukaan apina esimerkiksi syntyi paholaisen yrittäessä jäljitellä Jumalan luomistyötä.

kin nimien samankaltaisuuden perusteella pitää Keijo Ilmasen nimen taustalla hämöttävänä intertekstinä. Nimi on kuitenkin koominen muunnos mahtipontisesta Ilmarisesta. Sana Ilmanen luo Ilmarisen lailla miellelyhtymän ilmaan mutta tarkoittaa samanaikaisesti puhekielen ilmausta *ilmanen* eli *ilmainen*. Tämän voisi kenties tulkinnallisesti kytkeä *Lastenkirjan* ja *Ritvan* implisiittiseen kapitalismikriittiseen eetokseen: kuvattuun maailmaan, jossa ihmiset pukeutuvat tuotemerkkeihin, juoksevat alennusten perässä ja hahmottavat elinpiiriään siinä sijaitsevien kauppojen ja kioskien nimien avulla. Samalla se luo syntytarinaankin inkongruenssia. Keveyteen ja ilmavuuteen assosioiva nimi on koomisesti ristiriitainen syntymäliimalla maanpintaan liimatun henkilöhahmon olemuksen kanssa.

*Ritvassa* Keijo Ilmasella on äiti ja isä, ja hän on muuttunut tavanomaisemmaksi lapseksi. Tulkitsen kirjailijan edellisessä lastenkirjassa tapahtuneen myyttisen synnyn kuitenkin merkitykselliseksi myös *Ritvassa* esiintyvän Keijo Ilmasen hahmoa tulkittaessa (vaikkakin teoksia voi myös hyvin lukea toisistaan irrallisina). Syntytarinan kautta voidaan nimittäin myös arvioida asian, esineen tai olennon merkityksellisyttä ainakin puhuttaessa tiettyjen yksilöiden taustaksi kirjoitetuista syntymyyteistä. Syntymyytillä varustettu yksilö on korostetusti poikkeusyksilö tai jopa yliyksilöllinen: jonkin ihmistyyppin tai luonteenpiirteen ruumiillistuma. Esimerkiksi myyttisesti syntynyttä Väinämöistä on pidetty ensimmäisenä ihmisenä – suomalaisten kantaisänä. Voidaan siis päätellä, että myös Keijo Ilmanen on hyvin poikkeuksellinen yksilö ja että hänen kauttaan pyritään esittämään muutakin kuin vain henkilöä itseään: tulkintani mukaan stereotyyppistä suomalaista maskuliinisuutta.

Suomalaisuuteen kytkeytyy tietysti myös Keijo Ilmasen ensimmäinen sana: ”hikiliiteri”, joka tarkoittanee saunaa, suomalaisen kansallisidentiteetin kuluneinta symbolia. Myös puheeseen ja puhumattomuuteen kietoutuu viitteitä myyttiseen suomalaiseen mieheen. Aluksi ”sanaakaan ei tipahda hänen ohueksi viivaksi piirrettyssä suustaan” ja hän näyttää ulkopuolisesta mykältä. Perinteisestihän suomalaisen miehen stereotyyppiin kuuluu juro vähäpuheisuus ja sisäänpäinkääntyneisyys, jota jo Keijon ulkoinen olemus viestii. Kun lopulta Keijon sanainen arkku aukeaa hän lausuu yhden painokkaan sanan: HIKILIITERII!, jonka jälkeen hän vaikenee peräti kahdeksi vuodeksi ja

lausahaa sitten jähkailevan vahvistuksen sanomalleen: AI-VAN! JA-HA! SIIS HIKI-LIITERI! Kapiteelikirjaimet, tavutus ja huutomerkki implikoivat sanotun painokkuutta ja antavat vaikutelman hitaasti tavu kerrallaan vaivoin ulos puristetuista sanoista. Samankaltaista sanomisen niukkuutta esiintyy Ritvan miehellä talonmies Laitimmaisella, jolle erityisesti tunteista puhuminen on suoranainen mahdottomuus.

Niin Keijon kuin Laitimmaisen yhdistää suomalaisen miehen stereotyyppiin myös voimakas tunteellisuus ja toisaalta kykenemättömyys tunteiden käsittelyyn. Laitimmaisen rakkaus on suorastaan vuoria murtavan suurta ja "joskus iso tunne roikottaa Keijo Ilmasta niin, että hänen täytyy ottaa itseään niskasta kiinni ja ripustaa naulakkoon rauhoittumaan" (*Lastenkirja*, 47). Lisäksi Keijo on vielä stereotyyppisen suomalaisen miehen tavoin aika ajoin melankolinen: "Hän luulee elämänsä suruksi, niin kuin jokainen joka näkee jäätelötötterönsä sulavan auringossa" (*Lastenkirja*, 46).

Aikaisemmin siteeratusta katkelmasta Keijo Ilmasen "jäykän mustan tukan" kerrotaan harottavan pohjoiseen. Ilmansuuntana pohjoinen on tietenkin yksi viite suomalaisuuteen. Hahmon kytkee suomalaisen miehen stereotypiaan myös tiivis suhde maahan. Suomalaisessa kirjallisuudessa maa on perinteisesti ollut voimakkaasti läsnä, sillä muotokuvaa suomalaisesta miehestä on usein rakennettu maanviljelyyn, raivauksen tai talonpoikaiskulttuurin kautta. Saarijärven Paavo, seitsemän veljestä tai Koskelan Jussi ovat viljelijä- tai raivaajasankareita: miehiä jotka kultivoivat villin luonnon ja karun maan asuttavaksi ja tuottavaksi ja joiden elämän ehdot tulevat maasta. Keijo Ilmasenkin kerrotaan olevan suorastaan syntymäliimalla kiinni pellossa eli kiinni agraariyhteiskunnassa. Tarinassa Keijo Ilmanen riuhtaisee itsensä kuitenkin liikkeelle:

Nyt hän lähtee, lyhyin äkäisin askelin. Hän on ahkeran ja meluisan näköinen, vaikka moni sanoisi hänet nähdessään: tuo on mykkä.

Kun Keijo Ilmanen kävelee muutaman vuoden, hän tulee toisen kaupungin laidalle ja näkee ensimmäisen kerran talon - silloin hänen suustaan ryöpsähtää sana! Se sihahaa ja nytkäyttää ruumista kuin kumipatukkaa. HIKILIITERI! Tuon sanan sanottuaan hän on muutaman vuoden hiljaa ja sanoo sitten: AI-VAN! JA-HA! SIIS HIKILIITERI! (*Lastenkirja*, 46.)

Teksti kytkee Keijo Ilmasen suomalaisuuteen ja suomalaisen miehen stereotyyppiin myös temaattisella tasolla: Keijo Ilmasen vuosia kestävä vaellus ja sen mukainen kehitys mykstä puhuvaksi (joskin harvasanaiseksi) voidaan lukea vertauskuvalliseksi kertomukseksi suomalaisesta yhteiskuntakehityksestä. Keijo Ilmanen nousee pellostä ja kävelee vuosia tullakseen kaupunkiin – tarina ennakoi *Ritvassa* voimakkaasti läsnä olevaa maaltamuuton teemaa.

Hiukan samankaltainen, liioitellun pelkistetty koominen kehityskertomus toteutuu Kari Hotakaisen käsikirjoittamassa lyhytelokuvassa *Matka* vuodelta 2007. *Matka* on osa temaattisesti yhteen kytkeytyvien lyhytelokuvien sarjaa *Puolueet*, jonka jokainen osa kuvittaa fiktion keinoin jotakin suomalaista puoluetta. *Matka* kertoo Perussuomalaisista. Tarina alkaa supisuomalaisesta metsästä kun kaksi miestä laskeutuu alas puusta. Elokuva seuraa miesten matkaa kohti sivistystä. Miehet saapuvat ensin maaseudulle ja sitten kaupunkiin – matkan varrella heihin tarttuu kieli ja lopulta kaverukset jo perustavat puolueen ja saarnaavat turuilla ja toreilla aatteen asiaa. Käsikirjoittajan piikikkyys puoluetta kohtaan paljastuu viimeistään elokuvan lopussa, kun ideologisessa työssään epäonnistuneet puoluejohtajat hakevat tikkaat ja kiipeävät takaisin puuhun. Molempien kehityskertomusten huumorin perustana on koominen rinnastus. *Matka* rinnastaa perussuomalaisen puolueen kehityksen evoluutioteoriaan ja vertaa näin onnetonta puoluejohtoa apinoihin. Keijo Ilmasen synty taas käsittelee myyttistä suomalaisuutta kytkemällä tarinan suomalaiseen yhteiskuntakehitykseen ja koomillistaen sen kytkemällä allegoriaan liioitellun stereotyyppisiä aineksia.

### Keijo Ilmasen ”ulkoilmaelämä” väkivaltaviihteen kritiikkinä ja parodiana

Siinä missä *Lastenkirjassa* Keijo Ilmanen on stereotyyppinen suomalainen mies, *Ritvassa* Keijo Ilmasen hahmon kautta käsitellään väkivalta-teemaa. Eräässä Ritvan kertomassa tarinassa Keijo esimerkiksi yrittää tappaa isänsä. Koomisen maskuliinisuuden kontekstissa Ritvan kertoma tarina Keijo Ilmasen vaarallisesta ulkoilmaelämästä on tässä kuitenkin vielä kiinnostavampi tarkastelun kohde, sillä se rakentaa merkityksiään intertekstuaalisesti vasten väkivaltaviihteen kuvastoa supermaskuliinisine hahmoineen. Tarinan

kerronnan lapsellisen tyylin ja tarinan rankan sisällön komiikkaa synnyttävää inkongruenssia on käsitelty jo aikaisemmin lapsellista kerrontaa erittelevässä luvussa 4.2. Tässä alaluvussa tarkastelen tarinaa toisesta näkökulmasta: stereotyyppisen maskuliinisuuden kautta.

Tarinassa Keijo haluaa elää "vaarallista ulkoelämää, jossa raha on tiukassa ja tuuli ulisee" (*Ritva*, 104) ja alkaakin utterasti harjoitella uutta elämäänsä varten:

Ensin Keijo opetteli nukkumaan kovalla alustalla. Kun äiti oli huikannut ovelta hyvää yötä, Keijo nousi sängystään ja meni lattialle selälleen. Hän ei ottanut peittoa eikä tyyntyä, hän halusi tuntea millaista on nukkua kovalla alustalla.

Keijo heräsi seuraavana aamuna niska jäykkänä ja vasen pakara tunnottomana. Nenä oli jääkylmä ja korvanlehti punainen. Mutta Keijo tiesi, että seuraava yö olisi helpompi, koska hänellä oli jo kokemusta. (*Ritva*, 104.)

Keijo myös jättää aamiaiset väliin oppiakseen kestäämään nälkää ja katsoo isän kiellosta huolimatta isän väkivaltaelokuvakokoelmasta "hyvän ja opettavaisen" filmin. Tuntiesaan vihdoin olevansa valmis vaaralliseen ulkoilmaelämään hän pakkaa reppuunsa puukon, narua, t-paidan ja varakengän ja lähtee yksin öiseen Jakomäkeen. Öisen vieras maisema kannustaa pojan mielikuvituksen hurjaan laukkaan. Keijon näkökulman kautta kerrottu Jakomäki piirtyy esiin murhien ja kauhun näyttämönä. Keijon tulkinnan mukaan ohitse viilettävä lenkkeilijä on matkalla Tattarisuolle tappamaan ja kaukaa moottoritiellä kohisevat "pahojen miesten autot humahtelivat keltaisina kiiloina kohti Ison Kaupungin keskustaa, ilmeisesti sinne oli järjestetty suuret tappajaiset, koska tähän pyörätielle ei tullut ketään" (*Ritva*, 108.) Lopulta pelokas seikkailija vaipuu uneen, jonka täyttävät painajaismaiset kuvat silmittömästä väkivallasta ja kuolemasta. Keijon ravistelee hereille ohi juossut lenkkeilijä, joka haluaa viedä pojan kotiin. Iloisesti höpöttävä lenkkeilijä suututtaa Keijoa, joka pistää lenkkeilijää puukolla. Tämän jälkeen Keijo palaa tarpeeksi seikkailleena kotiin.

Dyer (2006, 335) erottaa fiktiivisten henkilöihahmojen kohdalla toisistaan *sosiaalisen tyypin* ja *stereotyyppin* asettamalla nämä luokat vasten normaaliutta: yhteiskunnassa vallitsevaa konsensusta oikeasta ja väärästä, hyväksytystä ja torjutusta sekä tavallisesta ja poikkeavasta. Sosiaaliset tyypit esiintyvät yhteiskunnan asettamien rajojen sisällä kun taas

stereotyypit liikkuvat yhteiskunnan normaalikäsitteen ulkopuolella ja edustavat toiseutta. Tästä syystä jälkimmäiset ovat myös jäykempiä ja vaikeammin murrettavissa. Maskuliinisuus on niin laaja-alainen käsite, ettei sen voida katsoa kuuluvan yksiselitteisesti kumpaankaan kategoriaan. Maskuliinisuuden aspekteja voidaan kuitenkin sijoittaa jonnekin näiden kahden ääripään välille. Esimerkiksi Humppe-Veikon edustama autoista ja koneista innostuneen miehen tyyppi edustaa sosiaalisesti hyväksytyjä, jopa toivottuja ominaisuuksia. Väkivaltaan yltyvän Keijo Ilmasen hahmon sijoittaminen hyväksytyin ja torjutun tyyppien välille onkin jo hankalampaa. Toisaalta stereotyyppi väkivaltaisesta miehestä on yhteiskunnallisesti torjuttava, toisaalta taas populaariviihde ylläpitää ihannetta väkivaltaisesta miehestä sankarina. Siksi kyseisen tekstin kohdalla onkin kiinnostavaa kysyä, esitetäänkö väkivallan tielle sortuva Keijo Ilmanen varoittavana esimerkkinä. Voiko koominen sävy tarjota aineksia myös kasvattavalle sävyille vai kumoaako koominen tyyli vakavan sisällön?

Leon Rappaportin (2005, 3) mukaan stereotyyppien hyödyntävää huumoria voidaan käyttää kahdella tavalla: stereotyyppien vahvistamista ja uusintamista tai parodisessa merkityksessä osoittamaan, että oikeastaan stereotyypit ovat ahtaita, pelkistäviä ja typerä. Jälkimmäisenkään tavan poliittisesta korrektiudesta ei tietenkään voida olla varmoja, sillä ei voida tietää, mitkä lopulta ovat parodian kontekstissa tapahtuvan stereotyyppien hyödyntävän huumorin vaikutukset vastaanottajan ajatusmaailmaan. Onkin syytä kysyä, murtaako parodisessa kehyksessä tapahtuva stereotyyppistävä huumori stereotyyppien vai kenties vain oikeuttaa stereotyyppisen ajattelun käyttöä.

Keijo Ilmasesta kertovan tarinan stereotyyppistä maskuliinisuutta analysoitaessa on huomioitava tarinan luonne sisäkkäisenä kertomuksena. Siinä missä esimerkiksi aiemmin eritellystä Keijo Ilmasen synnystä kertoo teoksen uloin kaikkietävä kertoja, on Keijo Ilmasen karkaamistarinan kertoja teoksen maailman sisällä liikkuva kertoja Ritva Kumpunen. Kertomus kerrotaan tilanteessa, jossa ulkona sataa ja Juntti-Mutteria harmittaa se, että täytyy olla sisällä ja "että samojen lasten kanssa piti olla koko elämä" (Ritva, 99). Juntti-Mutteri kertoo paikalle osuvalle Ritvalle ikävöivänsä pois muuttanutta Keijo Ilmasta. Juntti-Mutterin mielestä:



- Keijo voisi asua meillä. Ei veisi tilaakaan. Se osaa nukkua pystyssä.
- Noinko on? Sitä en tiennyt.
- Osaa se! Juntti-Mutteri korotti ääntään. Hän korotti aina ääntään, kun valehteli. Korotus toi voimaa heiveröiseen juttuun. (*Ritva*, 102.)

Juntti-Mutteri pyytää Ritvaa kertomaan tarinan, jossa Keijo nukkuu seisaaltaan. Ritva kieltäytyy, mutta kertoo sen sijaan vaarallisesta ulkoilmaelämästä, josta Keijo aina puhuu. Kerrontatilanne, sateen pitkästyttämää pikkupoikaa viihdyttämään kerrottu tarina, täytyy ottaa huomioon tekstin tulkinnassa. Kertoja-asetelma on lastenkirjallisuudelle ominainen: aikuinen kertoo lapselle.

Kehyskertomukseen suhteuttaminen tarkoittaa tarinan tulkinnan kannalta kahta seikkaa. Ensinnäkin tulee huomata tarinan korostettu *fiktiivisyys* (tässä synonyymisena epätoimen kanssa), joka lukijalle kerronnallisella rakenteella alleviivataan. Ensinnäkin Juntti-Mutterin kerrotaan suorastaan valehtelevan siitä, että Ilmanen osaisi nukkua pystyssä. Myöhemmin kerrottu taas asettuu teoksen maailmassa fiktiiviseksi, kun se sijoittuu kerronnan toiselle tarinatasolle Ritvan lapsia varten sepittämäksi kertomukseksi. Kaksoispuhuttelun kannalta tällä voitaisiin ajatella olevan lohdullinen tai silotteleva vaikutus – korostettu fiktiivisyys tekee sisällöltään pelottavasta ja raa’astakin tarinasta lapsilukijalle vähemmän pelottavan. Tarinan sisällä Keijon seikkailujen todenperäisyys on vaikeasti seurattavissa, sillä Keijon vilkkaan mielikuvituksen kautta fokalisoituneet tapahtumat horjuvat jatkuvasti kuvitelman ja todellisuuden rajamailla tehden nopeita siirtymiä toisesta todellisuuden asteesta toiseen. Asettamalla kaikki kerrottu fiktiiviseen kehykseen varmistetaan, ettei sisältö ole lapsilukijoille liian pelottava ja ahdistava – näin pidetään huolta, ettei lukija kuvittele erilaisten julmien tappajien vaanivan Keijoa ”oikeasti”. Samaa tarkoitusta varten seikkailun pelottavin ja kauhistuttavin osio on sijoitettu Keijon uneen, josta Keijo lopulta havahtuu ja pelottava tilanne laukeaa. Rakenteen voitaisiin tässä nähdä tuottavan Klingbergin (1972, 95) adaptaatiomallin ensimmäistä kohtaa eli sisältöpohjaista adaptaatiota (mt).<sup>39</sup> On kuitenkin myös syytä huomata, ettei lapsilu-

---

<sup>39</sup> Tosin sijoittamista Klingbergin malliin hankaloittaa tämän tapahtumien nimienomaan muodon kautta ja näin tapahtuva sekoittuvan mallin toisen luokan eli muotopohjaisen adaptaation kanssa. Tätä voidaan pitää osoituksena Klingbergin mallin joustamattomuudesta ja liiallisesta pelkistyksestä.

kija välttämättä kykene erittelemään tai pitämään mielessä kaikkia teoksen monimutkaisen kertovan rakenteen antamia vihjeitä kulloinkin kerrottujen tapahtumien sijoittumisesta teoksen fiktiivisen maailman sisältämille toden ja sepitteen välisille akseleille. Näin kerronnan kehysten tuottama potentiaalinen pelottavaa sisältöä liennyttävä vaikutus ei välttämättä oikeassa luennassa aktualisoidu.

Toiseksi kerrontatilanteen ja kerronnallisen kehyksen huomioiminen tukee tarinan luentaa didaktiikan kautta komiikasta huolimatta. Kasvattajana Ritvan hahmo on kautta teoksen viisas ja maltillinen. Hän ei saarnaa tai esitä valmiita ratkaisuja, vaan arvioi empaattisesti kuulijansa psyykkisiä tarpeita ja tarjoaa tarinamuodossa keinoja kuulijaa askarruttavien seikkojen työstämiseen. *Ritvassa* kuva maskuliinisesta Keijo Ilmasesta rakentuu siis kahdella tavalla: hän on lasten (ainakin poikien) maailmassa ihailtu ja kadehdittu kovi, jonka siltapölkyn tai teräspalkin kovaan kehoon kilpistyvät isojen poikien kiusausyrityksetkin. Toisaalta hän on Ritvan tarinoiden hahmo – tarinoiden, joista jälkimmäisessä Ritvan intentioina voidaan pitää Juntti-Mutterin idealisoidun kuvan kyseenalaistamista. Molemmat kuvat Keijo Ilmasesta ovat teoksen sisäisessä maailmassa fiktiivisiä, mutta molempia yhdistävänä teemana voidaan pitää stereotyyppistä maskuliinisuutta ja erityisesti siihen kuuluvaa väkivaltaisuutta ja kovuutta toisaalta ihailtavana, toisaalta torjuttavana seikkana.

*Sukupuolittuneen väkivallan* tutkimus on uudemmassa miestutkimuksessa noussut tärkeäksi tutkimussuuntaukseksi. Keskustelu sukupuolittuneesta väkivallasta liittyy väkivallan selitysmalleihin, joista sosiaalinen väkivaltaan oppiminen on yksi perinteisimmistä ja myös yleisimmin hyväksytyistä. Selitysmallin kehittäjä Albert Banduran (1973) mukaan väkivaltaan sosiaalistutaan ympäristön tarjoamien mallien kautta. Patriarkaalisen länsimaisen kulttuurin sisällä tuotetaan ja uusinnetaan väkivaltaa ihannoivaa kulttia. Erityisesti populaarikulttuuri glorifioi väkivaltaisia miehiä – teema joka on Keijo Ilman kokemuksista kertovassa tarinassa voimakkaasti läsnä. Miesten tekemän väkivallan hyväksytyin muoto on toisiin miehiin kohdistuva väkivalta, jota toteutetaan avoimesti erilaisissa kulttuurituotteissa (leluissa, kirjoissa, elokuvissa jne.) Miesten (tai poikien) välinen väkivalta on osa mieheksi kasvamista ja miesten välistä homososiaalista kulttuuria, jota uusinnetaan paitsi kulttuurituotteiden kautta myös käytännössä esimerkiksi

kouluissa, urheiluseuroissa tai armeijassa. Pojat kasvavat todellisuuteen, jossa toisiin miehiin tulee asennoitua potentiaalisina väkivallan tekijöinä. (Jokinen 2000, 29–30.) Tutkija Mary Hiltonin (1996, 295–296) mukaan erityisesti lastenkirjallisuudella on ollut merkittävä rooli länsimaisen maskuliinisuuden rakentumisessa. Hiltonin mukaan klassiset seikkailukertomukset – sellaiset kuin *Treasure island* (1881–1882), *Robinson Crusoe* (1719), *Ivanhoe* (1820) tai *Swiss family of Robinson* (1812) ovat välittäneet niitä lukeneille poikasukupolville väkivaltaan, militarismiin ja imperialismiin kytkeytyvää ja kansallisia poliittisia päämääriä propagoivaa maskuliinisuutta. Vaikka sukupuolirooleja on populaarikulttuurissakin kyseenalaistettu – etenkin feminismin nousun myötä – pojille suunnatuissa ideaalisissa maskuliinisuuden konstruktioissa, kuten Supermanissa, Actionmanissa tai Power Rangereissa näkyy yhä klassisen poikakirjallisuuden vaikutus.

Väkivalta on länsimaisessa kulttuurissa myös nähty isiltä pojille periytyvänä: osana poikien sosialisatiota (esim. Bandura 1973). Hotakaisen tarinassa isän mahdollisesta väkivaltaisuudesta ei ole tekstissä mitään merkkejä, mutta isää ja poikaa yhdistää voimakas viehtymys maskuliiniseen väkivaltakulttuuriin. Väkivaltaelokuvat ovat isän pojalteen siirtämää kulttuurista perintöä ja väkivallan ymmärtäminen ja ihailu luo sidoksen isän ja pojan välille. Tästä syntyy konflikti tekstissä esiintyvän isän ja pojan sekä äidin välille:

- Kotona ei ikinä satu mitään, Keijo sanoi.
- Koti on Malmiin ja Tattarisuohon verrattuna rauhan satama, Isä sanoi. – Karskin, ronskin ja itsenäisen miehen mieli halajaa tuulta ja vaaroja.
- Just! Keijo innostui.
- Et kannusta sitä! Äiti kivahti väliin.
- Itke sinä, minä pidän hevosta! Poika on siinä iässä, että sillä alkaa nalleverhojen tuijottelu käydä hermon päälle.
- Se on kaheksan! Kahdeksan! Pitääkö piirtää! Äiti korotti ääntään.
- Sinä se aina oot noitten lukujes kanssa. Jotkut miehet kypsyvät muita nopeammin. Sillä on minun veri! (*Ritva*, 117.)

Tässä kohtauksessa isän ja pojan välistä kommunikaatiota huolestuneena seuraava äiti saa ikävän nalkuttajan roolin, kun taas Keijon hätkähdyttävien kokemusten puinnin kautta isän ja pojan välille syntyy miessidos (male-bonding) (käsitteestä ks. esim. Herkman, Jokinen, Lehtimäki 1995, 16), jota vahvistaa naisen (äidin) miesten välisen yhteis-

ymmärryksen ulkopuolelle jättäminen. Isän kivaudus "Itke sinä, minä pidän hevosta" lainaa tässä koomisesti väärin tyhjänpuhumiseen viittaavaan sanontaan "Puhu sinä, minä pidän hevosta". Puhumisen korvaaminen itkemisellä kytkee alkuperäisen sanonnan asiallisen ja tyhjänpuhujan välisen eron sijaan heikon naisen ja sankarillisen miehen väliseen suhteeseen. Esiintyessään populaarikulttuurin mieskäsityksiä parodisesti käsittelevässä tekstissä muokatun sanonnan voidaan katsoa aktivoivan myös lännenelokuvien kehysten, joissa itkevä nainen ja tynesti hevosta pitelevä mies voisivat esiintyä aivan konkreettisesti<sup>40</sup>. Kertoja ottaakin ironista etäisyyttä isän ja pojan jakamaan maskuliiniseen ihanteeseen hyödyntämällä stereotyyppisiä ja kliseisiä ilmauksia (tuulen ja vaarojen halajaminen, "minun veri") ja näin banalisoiden isän ja pojan maskuliinisuuden.

Keijon ulkoilmaelämää käsittelevä tarina voidaan lukea myös lastenkirjallisuudelle tyypillisenä seikkailukertomuksena. Vertailukohta tarinalle voitaisiin löytää esimerkiksi Maurice Sendakin lastenkirjallisuuden klassikoksi nousseesta kuvakirjasta *Hassut hurjat hirviöt* (*Where the Wild Things Are*, 1963), jonka päähenkilö Max-poika tekee tuumuuksia kunnes äiti hermostuu ja lukitsee hänet huoneeseensa ilman illallista. Maxin huone muuttuu kuitenkin fantasiatodellisuudeksi, jossa hän purjehtii kauas kotoa, kohtaa hirmuisia hirviöitä, päihittää ne ja tulee kruunatuksi niiden kuninkaaksi ja palaa lopulta kotiin. Usein tehdyn (esim. Nodelman 2008, 175) tulkinnan mukaan teoksessa keskeistä on pojan tarve irrottautua äidin hallitsemasta konservatiivisesta, feminiinisestä ja rajoitetusta kotitodellisuudesta. Vaikka Keijo Ilmasen kotona on sekä äiti että isä edustaa koti feminiinistä aluetta: "rauhan satamaa". Maxin tavoin Keijo ajautuu selvittämään omia tunteitaan ja omaa maskuliinista identiteettiään pois kotoa fantastiseen seikkailuun ja Maxin tavoin lohduttautuu korviketyytytyksellä: fantasialla itsestään kaikkivoipana ja itsenäisenä. Maurice Charneyn (2005, 228) mukaan Sendakin kuvakirjan koomiikkaa kiteytyy monen muun lastenkirjan tavoin lapsen mielikuvitusta tyydyttävään fantasiaan aikuisen ylivallan murtumisesta. Max matkustaa pois aikuisten maailmasta,

---

<sup>40</sup> Samaa sanontaa varioidaan myös näytelmässä *Hukassa on hyvä paikka*, jossa se kohdentuu jälleen miehen ja naisen eroihin. Heti näytelmän alussa H-kioskin myyjätär Helena yrittää piirittää villiä ja vapaata isää mutta saa lirkuttelulleen tylyn vastauksen: "Kujerra sinä, minä pidän hevosta" (9). Tässäkin sanonta yhdistyy koomisesti konkreettisiin hevosiin, sillä Isä on tapahtumahetkellä H-kioskilla jättämässä ravikuponkia.

joka kahlitsee hänen tekemisiään (vrt. myös Lurie 1998, Stephens 1991). Charneyn (2005, 228) mukaan Maxin paluu kodin turvaan tekee teoksesta siedettävän myös aikuisille. Teoksen komiikka ei uhkaa aikuisten ylivaltaa, sillä oikea maailmanjärjestys palautuu kun lapsi palaa jälleen aikuisten hoivaan. Samalla tavalla Keijo Ilmasen tempaus itsenäisyyteen päättyy sankarin kotiinpaluuseen.

Tarinaa voitaisiin tarkastella myös vasten klassisen poikakirjallisuuden lajityyppiä, jolle ominaisia geneerisiä merkkejä ovat seikkailullisuus, tapahtumarikkaus ja psykologinen yksilöllisyys. Juoneen kuuluu myös usein kansantarinoita mukaileva poika- tai miessankarin lähtö kotoa kohti vaarallisia seikkailuja, jota niin Keijo Ilmasesta kertova tarina kuin Sendakin kuvakirjakin mukailevat. Poikakirjallisuuden sankarit ovat perinteisesti perimaskuliinisia: rohkeita, voimakkaita ja korkean kilpailuvietin omaavia. Poikakirjallisuuden sankarimyytin voidaan kuitenkin katsoa tulleen moneen kertaan murretuksi. Esimerkiksi tutkija Margery Hourihan esittää teoksessaan *Deconstructing the hero* (1997, 14–15) sankarimyytin murtuneen viimeistään J. D. Salingerin *Sieppari ruispellossa* -romaanin (1951) antaman esimerkin myötä 1950-luvulla, jolloin poikapäähenkilön maskuliinisuutta ja seikkailumaailman epärealistisuutta alettiin nuorisokirjallisuudessa purkaa kriittisesti. Suosituksi tulivat käännteiset roolimallit, esimerkiksi tyttöjen sijoittaminen seikkailujen päähenkilöiksi. Dudley Jones ja Tony Watkins (2000, 1–2) ovat jopa esittäneet meidän elävän *post-heroista* kautta, jolloin sankarit ovat olemassa vain murrettaviksi, kumottavaksi ja purettaviksi. Perinteisen sankaruuden kulttuuriset assosiaatiot maskuliinisuuteen: sankarin fyysinen ylivoimaisuus ja kaiken feminiiniseksi luetun aliarvostaminen ja torjunta sekä tietenkin sankarin useimmiten valkoinen rotu ovat saaneet kulttuurikriitikot varpailleen kaikkeen sankaruuteen liittyvässä. Keijo Ilmasenkin maskuliinisuuden kuvauksessa voidaan havaita tiettyä kriittisyyttä suhteessa sankarillisen maskuliinisuuden representointiin. Tämä kriittinen välimatka Keijo Ilmasen hahmoon synnytetään ensisijaisesti stereotyyppisiä korostavan huumorin avulla, joka ironisoi pojan machoilevat pyrkimykset.

Keijon tarinan taustalla on väkivaltaviihde stereotyyppisine kuvastoineen, ja tämä yhteys tuodaan esille myös Keijon itsensä tiedostamana, sillä seikkailunsa päätyttyä:

Hän listasi seikkailun tapahtumia ja nosti sormen kerrallaan pystyyn merkiksi kokemista asioista. Kylmyys, nälkä, kuolemanpelko, taistelut ja puukotus. Oikean käden kaikki sormet nousivat ylös, ja Keijo hymyili. Hän oli ensimmäisen seikkailunsa aikana kokenut riittävästi. (*Ritva*, 114.)

Keijon mielessä välkkyi siis tietty kaava, jota hän pyrkii suorittamaan. Näin stereotyyppi tehdään myös lapsilukijalle helpommin ymmärrettäväksi. Väkivaltaisen miessankarin stereotyyppiä, johon Keijon ulkoilmaseikkailu liittyy, tehdään tekstissä näkyväksi eri tavoin kuin vaikkapa Keijo Ilmasen synnystä kertovassa tarinassa, jossa käsiteltävänä oleva suomalaisen miehen stereotyypin tunnistaminen jää kokonaan lukijan oman havainnoinnin ja aikaisen tietopohjan hyödyntämisen varaan. Tästä syystä tarinan stereotyyppiin pohjautuva huumori on tässä helpommin myös lapsilukijoiden saavutettavissa.

Huumorin kannalta keskeisenä vertailukohtana Keijo Ilmasen tarinalle voitaisiin pitää Miguel de Cervantesin *Don Quijoten* (*Don Quijote de la Mancha*, 1605) tragikoomista sankaria, joka ritariroomaanien sekoittamana näkee ympäröivän todellisuutensa auttamattomasti vääristyneenä. Don Quijotelle majatalot näyttäytyvät lumottuina linnoina, maalaistytöt aatelisneitoina, tuulimyllyt jättiläisinä ja hänen oma naurettava hahmonsä ylväänä sankarina. Samalla tavoin väkivaltaviihteen huumaama Keijo Ilmanen väärin tulkitsee arkista Jakomäkeä ja viatonta lenkkeilijää. Artikkelissaan "Don Quixote as a funny book" (1969) Peter Russel osoittaa *Don Quijoten* tulkintatradition kamppailleen koomisen ja traagisen tulkinnan välillä. Aikalaiset lukivat surullisen hahmon ritaria humoristisena antisankarina, mutta romantiikan tulkintatraditio tarkasteli Don Quijotea symbolina: traagisena idealistina, jonka idealismi törmää arkipäivän realiteetteihin. Traaginen tulkinta vaikutti Russelin mukaan voimakkaasti jopa teoksen käännöksiin, joissa teoksen ironiaa häivytettiin. Huolimatta traagisen tulkintatradition vallitsevuudesta, sittemmin modernit huumoriteoreetikot ovat ammentaneet esimerkkejään *Don Quijotesta*. Esimerkiksi Bergsonille (2006, 130–131) Don Quijote on oivallinen esimerkki koomisen henkilön järjenvastaisuudesta. Tavallinen ihminen ei tuulimyllyn nähdessään kuvittele sitä jättiläiseksi, vaikka olisikin juuri lukenut ritariromaaneja. Don Quijoten hahmoa määrää kuitenkin pakkomielle, jonka ansiosta henkilö kulkee eteenpäin kohti päämääräänsä mitään kuulematta. Pakkomielteen kautta hahmossa toteutuu bergsoni-

laisen huumoriteorian ydin: inhimillisen ylle levittäytyvä mekaaninen jäykkyys. Samankaltainen pakkomielle ohjailee Keijo Ilmasta.

Don Quijotessa keskeistä on tietenkin myös ritariromaaneihin kohdistuva parodia samalla tavoin kun Keijo Ilmasen tarina asettaa väkivaltaviihteen maskuliinisen maailman naurettavaan valoon. Don Quijoten hahmo voidaan lukea myös laajemmin eepin sankarin antiteesiksi – nurinkuriseksi sankariksi samoin kuin Keijo Ilmanen tekee naurettavaksi maskuliinisen sankarin. Erityisesti heroismi vain sen itsensä takia tekee niin Quijotesta kuin Ilmasestakin sankarin parodioita. Sankarilla on oltava jokin päämäärä, jota suorittaakseen hän toimii sankarillisesti. Don Quijotelle ja Keijo Ilmaselle sankaruus itsessään on ainut päämäärä – he ovat liian tietoisia traditiosta päästäkseen siitä osallisiksi. (Vrt. Sobré 1976.)

Parodia kytkeytyy tarinassa myös opettavaisuuteen: tekstissä otetaan parodian keinoin kriittistä etäisyyttä kuvailtavaan stereotyyppiin. Väkivaltagenreen kuuluvat kliseet tehdään naurettaviksi paitsi sijoittamalla ne päiväkotikäisen maailmaan, myös ylipäättään tekemällä niistä näkyviä ja paljastamalla näin niiden jäykkyys. Esimerkkinä voitaisiin tarkastella väkivaltaisen tosimitiehen hahmoon kuuluvaa vähäpuheisuutta, joka artikuloidaan tarinassa koomisessa sävyssä useaan otteeseen. Lenkkeilijä Risto Määtän jutusteleva puheliaisuus harmittaa Keijoa, koska se ei sovi hänen väkivaltaisen seikkailun skeemaansa:

- Voipi olla, saattaa olla olematta. Näin on. Saattaa olla, että saatan ihan koti-ovelle, Risto Määttä päästeli sanojaan ja hyppi paikallaan.
- Keijo Ilmanen huomasi puristavansa kätensä nyrkkiin. [--] Hän muisteli, mitä elokuvan Jake sanoisi ja tekisi tässä tilanteessa. Äkkiä Keijo löysi sanat:
  - Juokse sinä helvettiin raato!
  - Mitäs se poika päästelee? Risto Määttä keskeytti liikkeensä ja tuli Keijon nokan eteen. Keijo otti puukon ja pisti sillä Määttäa polveen. Mies ulvaisi ja piteli jalkaansa. [--]
  - Nythän sinä myrkyn lykkäsit! [--]
  - Älä puhu, se vie voimia, Keijo sanoi päättäväisesti. (*Ritva*, 112–113.)

Tässä dialogissa Keijon repliikeistä kaiku selvästi vieras sana. ”Juokse sinä helvettiin raato” on luultavasti Keijon väärin siteeraama repliikki nähdystä elokuvasta, sillä lause

ei kuulosta uskottavalta edes väkivaltaelokuvan diskurssissa. Helvettiin ei tavanomaisesti kehoteta juoksemaan vaan painumaan tai menemään, eikä juoksuun kehotettua henkilöä ole kielen logiikan mukaisesti järkevää haukkua "raadoksi". Lause kuitenkin tavoittaa hyvin tietyn elokuvagenrelle tyypillisen pejoratiivisen dialogin. Keijon taitamaton siteeraus tekee tässä lapsenomaisen kerronnan keinoin lauseesta huvittavan. Myös "Älä puhu, se vie voimia" voisi olla sitaatti elokuvan maailmasta. Ilmaus ei tässä osoita huolta uhrin jaksamisesta vaan korostaa Keijon omaa miehekästä vaitelaisuutta suhteessa höpöttävään Risto Määttäan. Keijon lauseet osoittavat, että Keijon sisäistävä ihanne vähäpuheisesta toiminnan miehestä on selvästi perua elokuvan maailmasta (vrt. Rutherford 1992, 177; 186).

Keijo Ilmasen vaarallisesta ulkoilmaelämästä kertovassa tarinassa stereotyyppistä maskuliinisuutta kuvataan varsin kriittisessä valossa: sitä kyseenalaistetaan niiltä osin, kun se liittyy väkivaltaan ja väkivaltaviihteen miehille asettamiin mahdottomiin vaatimuksiin. Tämä kyseenalaistus tehdään huumorin keinoin. Huumori ei kuitenkaan riitä selitykseksi kriittisyydelle, sillä myös autoista innostunutta stereotyyppiä ja suomalaista maskuliinisuutta ilmentävää stereotyyppiä käsitellään humoristisesti liioitellen tekstin sävyn pysytellessä hyväksyvänä ja lempeänä. Väkivaltaisen maskuliinisuuden kohdalla stereotyyppi tehdään kuitenkin voimakkaammin näkyväksi. Keijo Ilmanen ei oikeastaan itse edusta tuota stereotyyppiä vaan pyrkii sitä kohti, mutta oppii tarinan edetessä luopumaan vääristä ihanteistaan tai ainakin lieventämään niitä. Toisaalta teksti ei moralisoi – isän hahmon kautta Keijon pyrkimys väkivaltaviihteen ihannoimaksi sankariksi tulee myös ymmärretyksi. Isä ei torju väkivaltaa vaan peräänkuuluttaa sävyeroja:

Isä kertoi myös, että Jaken filmi ole hänen mielestään hyväksi millekään, koska Jake ottaa leipäveitsen jokaisessa hankalassa tilanteessa. Tuima sankari ei tee niin, vaan yrittää keskustella keittiöön murtautuneen leipävarkaan kanssa ensin järkeä, ja jos se ei auta, niin sitten voi tehdä pienen pipin varkaan päähän. Keijo kysyi kuinka pienen. Isä sanoi, että joskus pelkästään toisen korvan irrottaminen riittää. (*Ritva*, 118.)

Tässä isän ja pojan välisessä keskustelussa tilanne laukeaa ja jonkinlainen harmonia palautuu. Keijo oppii, ettei väkivalta ole hyväksi ja oikeutettua. Tarinan opettavainen



loppu kääntyy kuitenkin lopulta parodioimaan itseään, kun Isän opetuksen mukaisesti väkivalta ei olekaan absoluuttisesti väärin, vaan murtoavarkaalta voi irrottaa vaikkapa toisen korvan. Moinen teko on väkivaltaisuudessaan hätkähdyttävä, eikä suinkaan toteuta sitä geneeristä vaatimusta, jota tämänkaltainen opettavainen onnellinen loppu tekstiltä vaatisi. Väkivaltaista maskuliinisuutta ei Hotakaisen tekstissä siis täysin torjuta vaan suhde siihen jää humoristiselle tekstille tyyppillisesti ambivalentiksi. Tässä huumori edustaakin jälleen edellisessä alaluvussa tarkasteltua transgressiivista huumoria.

Tulkintani mukaan tutkimissani teoksissa sukupuolisilla stereotyypeillä rakennetaan komiikkaa, mutta monin erilaisin painotuksin. Humppa-Veikon hahmo yltiöpäisessä kiinnostuksessaan huoltoasemia kohtaan kytkeytyy klassiseen poikakirjallisuuden kuuluvaan humoristiseen poikakuvaukseen, jonka stereotyyppinen sankari ei Sirkka Kurki-Suoniota (1970, 361) siteeraten ole ”yksilö, vaan ikipoika, mytologinen sankarihahmo, joka reikä housunpolvessa ja sammakko taskussa vaeltaa maailman läpi itseluottamusta täynnä, aikuisten kauhun ja salaisen kateuden kohteena.” Humppa-Veikon taskusta pursuavat tosin huoltoaseman letkut, jotka edustavat poikakulttuuriin kuuluvaa innostusta automaailmasta. Humppa-Veikon bensininkatkuisissa fantasiaissa taas toteutuu koomisen ja stereotyyppisen identiteetin yksinkertaisin hauskuuden muoto: liioittelu. Keijo Ilmasen synnystä kertovan tarinan stereotyyppin kautta rakentuva huumori on puolestaan suunnattu lähinnä niille lukijoille, jotka tunnistavat tekstissä implisiittisesti esitetyn suomalaisen miehen stereotyyppin ja sen representoimiseen liittyvän humoristisen konvention.

Stereotyyppiä koomisen keinona tarkasteltaessa on kiinnostavaa pohtia stereotyyppiä suhteessa inkongruenssiin. Suurin osa huumorin teorioistahan kytkee huumorin inkongruenssiin, yhteensopimattomuuteen ja myös yllättävyyteen. Stereotyyppi puolestaan edustaa päinvastaista: ennalta arvattavaa, yllätyksetöntä ja paikallaan pysyvää merkitystä. Miten nämä kaksi oikeastaan nivELYVÄT toisiinsa? Vastausta voidaan hahmottaa kahdella tavalla. Ensiksikin, kuten aiemmin todettiin, stereotyyppit voivat toimia ajatuksen oikopolkuina. Tällöin ne eivät itsessään tuota huumoria vaan pikemminkin mahdollistavat sen tihentämällä ja rakentamalla näin komiikalle otollista rytmiä. Stereotyyppien voidaan ajatella luovan taustan, jota vasten inkongruenssi toteutuu jossakin muus-

sa seikassa. Inkongruenssi voi syntyä stereotyyppin vahvistamisesta yllättävällä tavalla – esimerkiksi äärimmillään liioitellen – tai murtamalla se äkisti.

Toiseksi stereotyyppin kyvyn tuottaa komiikka voidaan ajatella pohjautuvan inkongruenssin sijaan toistoon. Grunerin (2000, 81) mukaan stereotyyppi *vitsissä* aktivoi kuulijan mielessä koomisen kehyksen. Voitaisiinko samaa soveltaa muodoltaan vitsiä avoimempaan kertovan tekstin huumoriin? Bergson kirjoittaa *koomisten kohtausten* toistosta seuraavasti:

Kun jokin koominen kohtaus toistetaan tarpeeksi usein, se muodostuu omaksi kategoriakseen tai siitä tulee malli. Se on tällöin itsessään hauska, riippumatta niistä syistä, jotka tekevät sen hauskaksi. Niinpä uudetkin kohtaukset, jotka eivät ole suoranaisesti hauskoja, voivat hauskuuttaa meitä, jos ne muistuttavat jollakin tavoin edellä mainittua mallikohtausta. Ne herättävät enemmän tai vähemmän selkeän mielikuvan jostakin, jonka tiedämme olevan hauskaa. Ne voidaan siis luokitella virallisesti tunnustetun komiikan sarjaan. (Bergson 2006, 70.)

Koomisia kohtauksia koskevaa toiston kaavaa voitaisiin kenties soveltaa myös stereotyyppeihin. Kuten aiemmin todettiin, stereotyyppijä käsitellään usein humoristisessa sävyssä. Ajatellaan vaikkapa tilanteita, joissa uusinnetaan stereotyyppiä puhumattomasta suomalaisesta miehestä. Useimmiten asiayhteys on koominen. Tästä syystä myös joidenkin stereotyyppien voitaisiin ajatella asettuvan osaksi ”komiikan sarjaa”. Stereotyyppin tunnistamisen tekstin taustalta voitaisiin jo itsessään ajatella tuottavan lukijalle humoristista mielihyvää.

Kuten jo aiemmin todettiin, Bergsonin (2006, 100–106) ajattelun mukaan *koominen luonnetyyppi* syntyy useimmiten jonkin luonteenheikkouden ympärille, kuitenkin siten, että hahmon ja yleisön välille ei saa syntyä tunnesidettä. Tämä tunnesidos vältetään tekemällä henkilöahmosta jäykkä: ”Tietyissä mielessä kaikki luonteet ovat koomisia, jos luonteella ymmärrämme kaikkea sitä, mikä henkilössä on ennakolta määrättyä, eli piilee meissä automaattiseen toimintaan kykenevän mekanismin lailla” (emt.). Voidaan todeta, että stereotyyppien avulla rakentuva komiikka ei avaudu ainoastaan aikuislukijalle, vaan siinä on oma tasonsa myös sellaista lukijaa varten, joka ei vielä tunnista stereotyyppijä, kollektiivisia tulkintoja maailmasta. Tämä siksi, että stereotyyppi perus-

tuu liioittelulle: se lähestyy karikatyyrin käsitettä. Siksi esimerkiksi öljyä hörppivä Humppa-Veikko on hauska, vaikkei hahmon mieltäisi käsittelevän koomisessa sävyssä stereotyyppistä maskuliinisuutta. Stereotyypioille perustuvaa huumoria voidaan siis pitää oivallisena kaksoisyleisön humoristisessa rekisterissä tapahtuvan puhuttelun keinona sen tarjotessa useita lukutapoja.

## 5.4 Henkilönimet komiikan tuottajina

Edeltävissä henkilöihahmoja käsittelevissä alaluvussa olen lähestynyt tutkimukseni kohdeosteen henkilöihahmoja ensin näiden koomiseen ruumiillisuuteen ja sen jälkeen stereotyyppiseen sukupuolittuneisuuteen kohdentuen. Seuraavassa tarkastelen henkilöihahmoja vielä tarkentaen Hotakaisen lastenkirjojen henkilöihahmojen toinen toistaan kummallisempiin ja hupaisampiin nimiin. Esimerkiksi nimet Juntti-Mutteri, Viluttitanssija ja Matala Lätäkkö nautitsevat epätavallisuudessaan lukijan huomion itseensä: huvittavat, elävöittävät ja rakentavat uusia merkitystasoja. Hotakaisen lastenkirjoissa nimet ovat tärkeitä ja sisällöltään voimakkaasti ladattuja ja juuri nimissä Hotakaisen kieli on kenties omaperäisimmillään. Tässä luvussa tarkastelen kolmen teoksen nimistöä lainaten joitakin työkaluja kirjalliseksi onomastiikaksi eli nimistöntutkimukseksi kutsutulta tutkimussuuntaukselta. Tutkin paitsi tutkimieni teosten nimistöä myös sitä, voidaanko nimianalyysin kautta eritellä teokseen rakentuvaa kaksoispuhuttelua ja miten nimien voidaan nähdä rakentavan huumoria.

Jean Jacques Lecerclen (1994, 144–145) mukaan kaikki kirjalliset nimet eivät suinkaan ole merkityksellisiä. Lecerclen puhuu nimistä motivoituina ja motivoimattomina merkkeinä. Motivoimattomat nimet eivät sisällä muita funktioita kuin toimia jonkin kohteen nimittäjinä erotukseksi muista kohteista. Motivoituihin nimiin sen sijaan sisältyy myös muita merkityksiä. (Mt.) Kirjallisuuden ulkopuolisessa maailmassa erisnimet ovat osin motivoituja. Esimerkiksi vanhempien valitessa lapselleen nimeä he päätyvät usein jollakin tavoin merkityksellisiin nimiin. Tosielämässä nimien funktio on ainakin arjessa useimmiten käytännöllinen. Fiktiivisissä todellisuuksissa henkilöihahmojen tai

paikkojen nimiin on kuitenkin kiinnitettävä tarkempaa huomiota. Nimet saattavat esimerkiksi determinoida ja ennakoida tulevaa. Kirjallisten nimien erityisen tärkeä ulottuvuus on myös se, että ne saattavat rakentaa intertekstuaalisia siltoja muihin teksteihin. Tällöin voidaan puhua *interfiguraalisuudesta* eli intertekstuaalisuuden erityistapauksesta, jossa tekstien välinen viittausuhde virittyy eri teksteistä peräisin olevien henkilöhahmojen väliseksi. Käsite on peräisin Wolfgang G. Müllerin artikkelista "Interfiguralty. A Study on the Interdependence of Literary Figures" (1991), jossa Müller (mt., 101–109) käsittelee henkilöhahmoja tärkeinä kaunokirjallisen tekstin rakenteellisina osasina. Kuten kaikki intertekstuaaliset suhteet, myös interfiguraalisuus perustuu aiemman tekstin toistolle tai variaatiolle uudessa kontekstissa. Keskeisin interfiguraalisuuden muoto on Müllerin mukaan *internymisyys* (internymicity), jossa henkilöhahmot liittyvät yhteen nimiensä kautta.

Onomastiikan tieteenala on kiinnostunut nimistä, nimenannosta ja nimeämisestä, esimerkiksi nimien morfologiasta ja syntaksisista rakenteista. Onomastiikan keinoin voidaan myös tutkia nimien kulttuuri- ja sosiaalishistoriaa, sekä nimien sosiaalisia ja yhteiskunnallisia funktioita (ks. Wilson 1998, xii). Kirjallinen onomastiikka on onomastiikan alalaji ja keskittyy tutkimaan kaunokirjallisuuden nimiä. Leonard R. N. Ashley (1987, 11–12) mukaan kirjallinen onomastiikka on suorastaan ensiarvoisen tärkeä työkalu kaikessa kirjallisuuden tutkimuksessa. Henkilöiden, paikan, jopa asioiden tai esineiden nimiin kätkeytyy monenlaisia merkityksiä. Nimet toimivat usein metaforina tai tekevät intertekstuaalisia kytköksiä muihin teksteihin tai luovat alluusioita maailmaan tekstin ulkopuolella.

Tutkija Jordan Stump (1998, 3–5) on kritisoinut kirjallisen onomastiikan voimakasta rakentumista ajatukselle erisnimen ja henkilöhahmon tiiviistä yhteydestä. Stumpin mukaan nimiä on virheellisesti tutkittu lähinnä metaforina ja nimet ovat pelkistyneet henkilöhahmoa edustavaksi merkeiksi. Nimien merkityksen avaamisen lisäksi tuleekin tarkastella myös *nimeämisen* merkityksiä tekstissä yleensä. Nimeämisellä (naming) Stump tarkoittaa kertojan ja henkilöhahmojen tapaa käyttää nimiä tekstissä. Tällä tavoin tarkasteltuna nimistä tulee osa tekstin kieltä tai kielioppia. Pyrinkin seuraavassa tarkastelemaan erisnimiä Stumpin tarkoittamalla tavalla osana tutkittavien teosten kieltä ja ker-

rontaa. Tästä syystä en etene yksittäisiä nimiä tarkastellen, vaan pyrin selvittämään, minkälainen on tutkimieni teosten nimistö ja minkälaisilla strategioilla näiden nimien avulla synnytetään huumoria ja tuotetaan kaksoispuhuttelua.

Ennen nimistön lähempää tarkastelua on kuitenkin vielä syytä kysyä, onko meidän erisnimiä tarkastellessamme syytä pohtia nimeämisen käytänteiden yhteyttä tekstin lajiin ja kohdeyleisöön? Ovatko lastenkirjallisuuden nimet erilaisia kuin aikuistenkirjallisuudessa? Erisnimiä lastenkirjallisuudessa tutkinut Yvonne Bertillsin (2003, 57–60) mukaan lastenkirjallisuudessa esiintyviä nimiä ei voida pitää ehdottoman erilaisina kuin aikuistenkirjallisuuden nimistöä, sillä molemmissa nimeämisen käytäntöjen kirjo on laaja. Kuitenkin lastenkirjallisuudellakin on joitakin sille yleisiä piirteitä, jotka vaikuttavat myös nimistöön. Bertillsin mukaan lastenkirjallisuudessa on aikuistenkirjallisuutta enemmän realismista poikkeavia hahmoja ja tästä syystä lastenkirjallisuuden nimet ovat usein innovatiivisia ja dynaamisia sekä sisältävät paljon sanaleikkejä ja nimivariaatioita. Bertills pitää lastenkirjallisuuden nimistön tutkimuksen lähtökohtana myös kaikesta lastenkirjallisuudesta enemmän tai vähemmän voimakkaana löytyvää pyrkimystä kaksoisyleisön puhutteluun, joka on usein luettavissa myös nimistä. Väitettään Bertills perustelee sillä, että nimien merkitys syntyy voimakkaasti kielen kautta ja aikuisten ja lasten lingvistinen tietämys on eritasoista.

### Motivoituja ja motivoimattomia nimiä

Tutkimuskohteilleni on tyypillistä jatkuva nonsensinen kielileikki ja kielen alituinen etualalaistuminen. Sama kielen leikkisyys yltää myös henkilöhahmojen nimiin. Erityisesti lapsi-hahmojen nimet, sellaiset kuin Juntti-Mutteri, Viluttitanssija tai Matala Lätäkkö, ovat niminä fantastisia ja asettuvat hännästästi motivoitun ja motivoimattoman nimen välimaastoon liittyen toisaalta nimen merkitsemän hahmon olomuotoon tai kiinnostuksenkohteisiin, mutta perustuen toisaalta kielen leikkisälle muuntelulle.

Osa kielileikkejä sisältävistä nimistä vertautuu nonsensin estetiikalle ominaisiin *portmanteau*-sanoihin eli sanataskuihin. Käsite tarkoittaa kahden sanan yhteensulautumista siten, että kumpikin sana on lopputuloksesta vielä tunnistettavissa. Näin syntynyt

sana on samanaikaisesti säännönmukainen ja säännötön. Kieliopillisesti portmanteau-sana on johdettu oikein, ja sillä on oma sijansa lauseissa. Kuitenkin sanan sisältö on ylimoitettu ja hämärä. Samaan sanaan ahdetaan kahden eri sanan merkitys ja samanaikaisesti ne viittaavat kolmanteen sanaan, jonka ne yhdessä muodostavat. (Lecerclle 1997, 47–48.) Lecerclle kutsuu tällaisia sanoja sanahirviöiksi. Näissä sanoissa toteutuu Lecercllen mukaan nonsensin paradoksi, sillä ne sijaitsevat samanaikaisesti kielen sisällä ja sen ulkopuolella muistuttaen, että kieli itsessään on tyhjä merkityksistä: se voi olla muodollisesti järkevää, mutta sisällöllisesti järjetöntä. Kaikki edellä mainitut nimet muistuttavat portmanteau-sanoja yhdistellessään toisiinsa kuulumattomia merkityksiä.

Toisaalta nimet myös kantavat mukanaan viitteitä henkilöihin piirteineen. Esimerkiksi Juntti-Mutteri on lapsi, mutta samaan aikaan kummallinen koneen tai esi-neen ja lapsen yhteensulautuma: kiila, joka juntataan talojen väliin, jos talot uhkaavat sortua. Matala Lätäkö taas on yhtä lailla lapsi, mutta toisinaan hän saattaa asettua maahan lätäköksi. Näihin henkilöihin kuuluu siis nimen ja olomuodon kiinteä yhteys. Tämänkaltaiset pitkälle motivoidut nimet ovat yleisiä lapsille suunnatuissa sa-duissa. Karikatyyrimäisesti nimetyt hahmot auttavat lapsilukijaa muistamaan, kenestä kulloinkin on kysymys. Sellaiset nimet kuin vaikkapa Tuhkimo, Punahilkka tai Ruma ankanpoikanen ovat henkilöihin liittyvien ominaisuuksien tiivistymiä. Samaa tek-niikkaa käytetään suullisessa kertomaperinteessä, jossa muistisääntöjä tarvitaan. Esi-merkiksi Kalevalan runoissa hahmojen nimen yhteydessä toistellaan jotakin epiteettiä kuten vaikkapa *vaka vanha* Väinämöisen nimen yhteydessä.

Motivoidut nimet kuljettavat tutkittavissa teoksissa kunkin henkilön mukana tämän koko persoonallisuutta: ominaisuuksia, kiinnostuksen kohteita ja haaveita. Samanlainen funktio on motivoituilla nimillä tutkimissani teoksissa. Esimerkiksi Viluttitanssijan henkilökohtainen tragedia on, että hän haaveilee balettitanssijan urasta mutta omistaa tanssimiseen sopimattomat lapijalat. Viluttitanssijaa kerrotaan *viluttavan* "ajatus elä-mästä ilman säihkyviä valoja, kättentaputuksia, onnea ja poskisuudelmia." (*Lastenkirja*, 22). Viluttaa sanan ilmimerkityksen lisäksi tässä nimeen sisältyy selvästi vitsikäs viittaus alatyyliseen verbiin "vituttaa", josta samaa tarkoittava viluttaminen on muunneltu tai tarkemmin ilmaistuna lapsellistettu versio. Näin nimeen Viluttitanssija tiivistyy koko-

nainen elämäntarina. *Lastenkirjan, Ritvan ja Satukirjan* kerronnassa siirrytään tiuhaan henkilöstä toiseen, mutta keskeisiin henkilöihin voidaan näiden motivoitujen nimien takia aina helposti palata esittelemättä näitä joka kerta uudestaan.

Luonteeltaan portmonteau-nimet ovat monitulkitaisia, toisinaan jopa epämääräisiä sanoja. Sakari Katajamäki (2002, 247–249) määrittelee monitulkitaisen ilmauksen olevan ilmaus, josta avautuu useita tulkintavaihtoehtoja, muttei kuitenkaan loputtomiin. Epämääräisillä ilmauksilla sen sijaan voi olla loputtomiin erilaisia tulkintoja. Kattokäsite tulkittavuuden moninaisuuden eri asteille on kielen hämäryys. Katajamäen mukaan hämäryyden eräs synty tapa on tilanne, jossa sinänsä ymmärrettävät sanat muuttuvat asiayhteydessään hämäräksi. Esimerkiksi Juntti-Mutteri on juuri tällä tapaa hämää ilmaus. Sana *juntti* ja sana *mutteri* ovat täysin ymmärrettäviä. Kun ne kuitenkin yhdistetään henkilöhahmon nimeksi, syntyy hämää ilmaus. Sana *juntti* muuttuu tässä kontekstissaan monitulkitaiseksi. Jos Juntti-Mutteri oletetaan motivoituksi nimeksi, siirtyy sana *juntti* viittaamaan sivistymättömän ja rahvaanomaisen henkilön sijaan verbiin *juntata*. Juntti on tällöin hypersäännön mukainen sanajohdos: *junttaamisen* lopputulos tai väline. Nimi on monitulkitainen kantaessaan mukanaan näitä molempia merkitystasoja.

### Personifikaatio ja antropomorfismi

Hotakaisen lastenkirjoissa, eritoten *Lastenkirjassa* esiintyy myös personifikaation kautta syntyneitä nimiä. Personifikaatiolla tarkoitetaan kielikuvaa, jossa eloton tai abstrakti elollistetaan ja tähän siirretään inhimillisiä ominaisuuksia. Antropomorfismi eli ihmisenkaltaistaminen on käsitteellisesti hyvin lähellä personifikaation käsitettä joskin antropomorfismilla viitataan useammin ihmiskeskeiseen ajattelutapaan ja personifikaatiolla taas erilaisissa teksteissä esiintyviin kielikuviin (Laakso 2011, 243). Kumpikaan käsitteistä ei ole arvovapaa. Esimerkiksi Lorraine Daston ja Gregg Mitman (2005, 2) ovat huomanneet antropomorfismin käsitettä käytetyn useimmiten älyllisesti tai moraalisesti syyttävässä sävyssä. Antropomorfoivaa ja animistista ajattelua on usein pidetty älyllisesti huonompana ja se on liitetty alkuperäiskansoihin ja lapsiin.

Ehkäpä seurauksena tämänkaltaiselle ajattelulle personifikaatio ja antropomorfismi ovat ominaisia saduille ja lastenkirjallisuudelle (ks. esim. Bertills 2003, 58; Lassen-Seger 2006, 33). Saduissa persoonallisia piirteitä saavat usein luonnonvoimat, maagiset esi-neet, lelut ja eläinhahmot. Personifikaation runsaus juuri lastenkirjallisuudessa johtunee useasta syystä. Ensinnäkin lapset tekevät personifikaatiota jatkuvasti omissa leikeissään, jossa lelut asettuvat edustamaan inhimillistä elämää. Näin ajateltuna personifikaatio on luonnostaan lapsen ajatteluun sopiva kielikuva. Toisaalta taas persoonallisen intention ajatellaan olevan lapsen ymmärrettävissä oleva kausaliteetin muoto. Maria Nikolajevan (1998, 35) mukaan lapsilukija tarvitsee aikuislukijaa enemmän tapahtumien välistä tiuk-kaa kausaliteettia. Lapselle ajatellaan olevan helpompi selittää vaikkapa auringon nousu personoimalla aurinko omaksi persoonallisuudekseen, kuin turvautumalla fysiikan la-keihin<sup>41</sup>. Personifikaation oletettu ”lapsellisuus” tai yksinkertaisuus on kuitenkin myös kyseenalaistettu kirjallisuustieteen ja filosofian toimesta. Personifikaatio on yksi metafo-  
ran yleisimmistä muodoista ja sitä esiintyy tiuhaan myös aikuistenkirjallisuudessa, erityi-  
sesti lyriikassa. Filosofi Paul de Man (1986, 48) on nimittänyt personifikaatiota jopa  
poeettisen diskurssin ylimmäksi troopiksi, ja esimerkiksi James J. Paxson pohtii teok-  
sessaan *The Poetics of Personification* (1994, 166) personifikaatiota suorastaan avaintroop-  
pina kaikessa inhimillisessä ajattelussa, jossa vieras tehdään tutuksi inhimillistämällä (ks.  
myös Lakoff ja Johnson 2003, 34).

Ei voida siis väittää, että personifikaatio olisi erityisen ominaista ainoastaan lasten-  
kirjallisuudelle. Sen sijaan voidaan esittää, että tietynlainen personifikaatio on yleisem-  
pää lasten- kuin aikuistenkirjallisuudessa. Eteläafrikkalainen tutkija Rodney Stenning  
Edgecombe (1997, 1–2) esittää artikkelissaan ”Ways of personifying – personification  
in literature”, että personifikaation luonne metaforana estää lukijaa luomasta täydellistä  
mentaalista kuvaa persoonasta. Kun tekstissä puhutaan vaikkapa käsiään ojentelevasta

---

<sup>41</sup> Varhaisessa lastenkirjatutkimuksessa lapsen arvellaankin muistuttavan primitiivistä ihmistä, jolle primi-  
tiiviset maailmanselitykset kuten sadut ja myytit olivat omiaan. Esimerkiksi Bruno Bettelheim (1984, 58–  
59) väittää lapsipsykologi Jean Piagetin teorioihin nojaten lapsen ajattelun olevan aina murrosikään saak-  
ka animistista. Bettelheimin mukaan lapsen mielessä esineiden ja elävien olentojen välillä ei ole mitään  
jyrkkää rajaa, vaan lapsen käsityksen mukaan kaikki elämä muistuttaa hänen omaa elämäänsä. Tästä syystä  
saduissa esiintyvä elollistaminen on Bettelheimin mukaan juuri lapsille sopiva kirjallinen muoto.



puusta lukija tiedostaa kyseessä olevan analogian puun ja ihmisen välillä eikä oletta naiivisti puun olevan oikea persoona. Sen sijaan kun siirrytään sellaisiin hahmoihin kuin vaikkapa piirretyn Disney-elokuvan elävät puut, liu'utaan Edgecomben mukaan personifikaatiosta antropomorfismiin. Antropomorfismin ja personifikaation raja on mielestäni epämääräisempi kuin mitä Edgecombe esittää. Käsitteitä käytetään usein sekaisin ja ilmiöt ovat toisiaan lähellä. Itse käytän tässä käsitettä personifikaatio hahmoista, jotka muodostavat *persoonan* tai *henkilöhahmon*. Vaikka tämäkään määritelmä ei ole vakuuttava, voidaan sen avulla rajata pois sellainen kuvailevassa mielessä suoritettu elottoman elollistaminen kuin esimerkiksi puun oksien kuvaaminen ojentuvina käsinä. Edgecomben oivallus eriateisesta personifikaatiosta on kuitenkin kaksoisyleisöä tutkittaessa käyttökelpoinen. Esitän, että Hotakainen käyttää *Lastenkirjassa* elollistamista lastenkirjalle ominaisesti kielikuvatason ylittäen. Näin teokset hyödyntävät tietoisesti lastenkirjaperinnettä.

*Lastenkirjassa* omiksi persoonikseen nousevat esimerkiksi Ilo ja Myrsky, Moottori, Jokin Näkymätön Sormi, Korkeat Puut, Kohtisuorat Vesisateet ja Lumikasat. Teoksessa (niin kuin myös *Ritvassa* ja *Satukirjassa*) esiintyy myös kielikuvan tasolla pitäytyvää personifikaatiota. Seuraava katkelma sisältää esimerkin molemmista:

Moottori ulisi ja paukkui ja tuprutti ja höpötti. Välillä se kyllästyi ja kallistui tien poskeen lepäämään. Kauaa se ei jaksanut levätä, ja taas sen mahasta tuli paksua savua, joka meni varisten silmiin ja sekoitti tuulen suunnitelmat. (*Lastenkirja*, 101.)

Tuulen, jolla on tekstikatkelman mukaan suunnitelmia, voidaan tässä tulkita edustavan kielikuvana toimivaa personifikaatiota. Moottori sen sijaan edustaa pidemmälle vietyä personifikaatiota, jotka muodostavat tärkeän osan *Lastenkirjan* henkilögalleriaa. Näitä kahta erottaa toisistaan erisnimi: Moottori on saanut ison alkukirjaimen<sup>42</sup>. Persoonautuminen näkyy kielen tasolla myös siten, että personifioidut kohteet esiintyvät lauseissa tekijäsanoina.

---

<sup>42</sup> Tämä seikka ei tosin näy tästä siteeratusta katkelmasta, jossa "Moottori" sijoittuu lauseen alkuun. Katso koko teksti *Lastenkirja* s. 101.

Susan Stewartin (1987, 66–67) mukaan personifikaatio on osa nonsenselle ominaista luokittelujen murtumia. Eläimen, ihmisen ja asioiden kategoriat eivät enää päde ja tuloksena on nonsenselle ominainen nurinkääntö. Tässä mielessä personifikaatio kuuluu siis huumorin helposti ymmärrettäviin muotoihin, jossa perimmäiset elämysmaailmaa jäsentävät kategoriat sekoittuvat. Personifikaatioilla leikittely voidaan myös nähdä keinoksi synnyttää tekstiin komiikkaa etualaistamalla nimeämisen lainalaisuuksia. Tämä voidaan usein tehdä asettamalla teksti intertekstuaaliseen suhteeseen aiempaan kirjallisuuden esimerkiksi tuomalla tekstiin joitakin klassisia personifikaatioita. Tällaista huumorin strategiaa käyttää esimerkiksi fantasiakirjailija Terry Pratchett erityisesti *Kiekkomaailma*-sarjassaan. Markku Soikkelin (2007, 65) mukaan Pratchett synnyttää huumoria parodioimalla henkilöhahmojensa kautta niin länsimaista kirjallisuutta kuin fantasiakirjallisuuden hierarkkista maailmankuvaakin. Pratchettin hahmot ovat perinteisiä hahmoja, mutta komiikka syntyy, kun nämä henkilöhahmot eivät noudatakaan heille tarkoitettua roolia konventionaalisen juonenkehittelyn vaatimalla tavalla.

Hotakaisen ote personifikaatioihin ei ole Pratchettin tavoin puhtaasti parodinen, mutta joissakin Hotakaisen personifioituissa hahmoissa voidaan nähdä myös parodiaa. Esimerkeiksi sopivat *Lastenkirjan* hahmot Myrsky ja Ilo. Molemmat edustavat länsimaiselle kirjallisuudelle on ominaista personifioinnin kohdetta, sillä tiuhimmin personifikaatioihin ovat innoittaneet juuri luonnonilmiöt ja inhimilliset tunnetilat tai luonteenpiirteet. Ensin mainitut ovat usein esiintyneet jumalhahmoina tai ihmesaduissa erilaisina sankaria auttavina tai vastustavina aktantteina. Myrsky on kenties sääilmiöistä useimmin personifioitu. Erilaisia ukkosen jumalia esiintyy hyvin monessa kulttuurissa, esimerkiksi mainittakoon skandinaavisen mytologian Thor. Erilaisia inhimillisten tunnetilojen personifikaatioita puolestaan käyttävät muun muassa allegorinen kristillinen romaani ja moraliteettinäytelmät. Esimerkiksi englantilaisen renessanssiteatterin hovissa esitetyissä naamionäytelmissä on runsaasti tällaisia hahmoja.

Länsimaisessa perinteessä nämä personifioidut hahmot ovat siis esiintyneet subliimissa ja vakavassa kontekstissa. Hotakaisen tekstissä voidaankin nähdä olevan kyse interfiguraalisesta parodiasta, kun personifikaatiot irrotetaan alkuperäisestä kontekstistaan ja uudelleesijoitetaan uuteen fiktiiviseen kontekstiin (vrt. Müller 1991, 107). Tässä

uudelleensijoituksessa tutut personifikaatiot alennetaan humoristisesti, kuten seuraava katkelma osoittaa:

Ilo ja Myrsky kävelivät maailmassa rinnakkain. Kun toinen läsähti kasaan, tuli toinen takaa ja tönäisi. Kerran Ilo istui vaimeana bussissa. Silloin Myrsky rymäytti dieselmoottorin tärisemään Ilon persauksiin ja taas menttiin. Joskus heitä vilutti pelkkä ajatus toisesta, mutta viimeistään torstaina Ilo ajatteli: Jos Myrskyä ei olisi, minua ei kukaan ottaisi irti, juuttuisin omaan olooni kuin pahka koivuun. Ja siihen Myrsky vastasi: jos Ilo ei minuun tarttuisi, raivoaisin toimettona pitkin poikin. (*Lastenkirja*, 56.)

Katkelmassa humoristinen degradaatio tapahtuu tekemällä ylevästä maallista ja arkista: esimerkiksi Ilo istuu arkipäiväisesti bussissa. Ilo ja Myrsky eivät myöskään ole persoonallisuuden saaneita liminaalitulassa häilyviä henkiolentoja vaan toinen saattaa tulla takaa ja "tönäistä", ja Ilolla on "persaukset". Ylevä ja abstrakti kääntyy siis voimakkaaksi ja jopa groteskiksi ruumiillisuudeksi. Toisaalta luonnonilmiöiden personifikaatiot asetuvat osaksi satuperinnettä, jossa tämänkaltainen inhimillistäminen on niin ikään tyypillistä.

Ilo ja Myrsky asettuvat tekstissä toistensa vastakappaleiksi. Tämä vastakkaisuus ei kuitenkaan ole kielellisesti selkeää. Myrsky ja ilo eivät ole loogisia vastakohtia (vaikkakin myrskyn voi lukea esimerkiksi raivon tai vihan metaforaksi) ja parin epäsuhtaisuus synnyttää sekin inkongruenttia huumoria. Ilon ja Myrskyn asettaminen vastakkain rikkoo totutun ilmaisun rajoja. Vastakohtaparin epäjohdonmukaisuus myös syventää tekstin merkitystasoa. Nimissä on mukana piiloisesti poissaolonsa kautta myrskyn vastakohta pouta ja ilon vastakohta suru. Näin Ilon ja Surun yhteiselosta tulee monimutkainen symbolinen kuvaus vastakkaisuuden olemuksesta. Ilman positiivista ei ole negatiivista ja päinvastoin.

### Nimeämisen lainalaisuuksilla leikittely

Myös erisnimiksi siirtyneet yleisnimet ovat *Lastenkirjassa*, *Ritvassa* ja *Satukirjassa* yleisiä. Myös Hotakaisen aikuisille suunnatussa tuotannossa esiintyy tiuhaan erisnimistyyviä tai ainakin isolla alkukirjaimella varustettuja yleisnimiä ja tekijäsanoja. Erityisen kiinnosta-

vasti ja systemaattisesti näitä käytetään *Bronksissa*, jonka romaanirakennetta halkovat yhteiskunnallisesti kantaaottavat katsaukset tai esseet. Esimerkiksi esseessä ”Iskijä, Muuttuja, Panija” suomalaista yhteiskuntakehitystä kuvataan kärjistäen otsikossa mainittujen erisnimen tunnusmerkit saavien roolien kautta:

Mihin minä tungen kaiken tämän nuoruuden? Muuttuja mietti eikä aikaakaan kun paita sai perseen: hän liitti seksin nuoruuteen. Seksi valui pitkin reisiä ja käänsi muuttujan tolalta ulalle; hänestä tuli hysteerinen Panija, joka tunki itsensä sisään kaiken liikkuvan ja riisui kykloopin silmällään vastaantulijat. (*Bronks*, 43.)

Esseessä erisnimistäminen palvelee yleistämisen ja tätä kautta yhteiskuntakritiikin retorisia tarpeita. Kuvattava yksilö nimetään yhteiskunnallisen roolinsa kautta ja näin hänes-tä tulee yliyksilöllinen yhteiskunnan edustaja.

Hotakaisen lastenkirjojen kohdalla erisnimistämällä on toisenlainen funktio. Erityi-sen kiinnostavaa on eräiden nimien kaksoisrooli samanaikaisesti erisniminä ja geneeri-sinä ilmauksina (vrt. Bertills 2003, 13). Metodia käytetään tiuhaan esimerkiksi Tove Janssonin *Muumi*-kirjoissa joissa vaikkapa hemulit ja mymmelit esiintyvät väliin lajeina väliin erisniminä (mt). Silmiinpistävimät geneerisesti käytetyt nimet Hotakaisen las-tenkirjoissa ovat *Isä* ja *Äiti*, jotka eivät koskaan saa erisnimiä. He eivät ole omia per-sooniaan vaan pelkistyvät olemaan olemassa vain suhteessaan lapsiin. Heidän roolinsa on siis yhtä kuin heidän persoonallisuutensa. Äidin ja Isän yhteydessä ei usein myös-kään käytetä genetiiviä. He eivät ole jonkun tietyn lapsen isiä ja äitejä, vaan ikään kuin isejä ja äitejä yleensä. Siinä missä Hotakaisen aikuistuntuotannossa erisnimistämisen kautta rakennetaan yhteiskuntakriittistä retoriikkaa, luovat erisnimistetyt vanhemmat teoksiin pikemminkin lämmintä ja turvallista lapsenomaisuutta. Lapsi ei välttämättä miellä omia vanhempiaan omiksi persoonallisuuksikseen. Lapsen egoismiin kuuluu, että vanhemmat ajatellaan olevaksi vain suhteessa lapseen itseensä. Lapsi ei myöskään käytä sanoja äiti ja isä kuvaamaan vanhempiansa roolia, vaan sanat toimivat puhutteluniminä lapsen ja vanhempien välisessä kanssakäymisessä ja muuttuvat täten erisnimiksi. Lapsi-lukija ei välttämättä problematisoi tätä asetelmaa teoksissa – etenkin jos tekstiä luetaan lapselle ääneen jolloin isot alkukirjaimet eivät edes välity kuulijalle. Äidin ja Isän erisni-

mistyminen lisää kuitenkin teoksen kerronnan lapsenomaisuutta ja sen voidaankin ajatella edustavan luvussa 4.2 käsitellyä lapsenomaista kerrontaa, joka on tarkoitettu vain aikuisyleisön huomattavaksi.

Nonsensessa nimet saattavat toimia kuten nonsensin kieli yleensä – itsereflektiivisesti. Nonsensessa näennäisen järjettömät nimet tai nimien epätyypillinen käyttö voivat tuoda esiin nimittämisen tai nimeämisen luonteen ja lainalaisuudet. Arkisten nimien paljouden voidaan senkin ajatella rikkovan tiettyjä kerronnallisia sääntöjä ja kyseenalaiseksi ajatusta tekstin päähenkilöstä. Kaunokirjallisessa teoksessa nimetään usein vain keskeiset henkilöt. Muita kutsutaan yleisnimillä viitaten näiden asemaan tai rooliin tekstissä. Jos kaikki tekstissä esiintyvät henkilöt esitellään samanarvoisesti persoonina ja nimetään, rikkoo tämä kerronnan rakenteen ja juoni hajoaa helposti moniin suuntiin. Kuten jo luvussa 4.1 todettiin, tutkimissani teoksissa tätä sääntöä rikotaan jatkuvasti, kun tarinan kannalta täysin epäolennaiset henkilöt nimetään tarkasti. Samalla tekstiin syntyy huumoria, kun lukijan odotus erisnimellä esiteltävien henkilöiden keskeisyydestä kerronnassa rikotaan. Tämä huumori ei tietenkään välttämättä tavoita kirjallisiin konventioihin vielä tottumattomampaa lapsilukijaa.

Kirjailija Hotakaisen koko tuotannon poetiikkaan kuuluukin erisnimistämisen lisäksi myös toinen nimeämiseen liittyvä erityispiirre. Hotakainen käyttää toistuvasti niin aikuisten kuin lasten kirjoissaan hyvin arkisia ja (erityisesti omalle sukupolvelleen) yleisiä perisuomalaisia nimiä. Erityisen viehtynyt hän on r-kirjaimeen. Esimerkiksi Raija, Raimo ja Reijo ovat Hotakaisen useissa romaaneissaan kierrättämiä nimiä. *Lastenkirja*, *Ritva* ja *Satukirjakin* vilisevät hyvin tavallisia suomalaisia nimiä, kuten Liisa Virtanen, Tarja Laaksonen<sup>43</sup>, Matti Puttonen, Mari Isokyrö tai Risto Määttä.

Yksityiskohtaisten ja arkisten nimien paljous herättää ainakin aikuislukijassa huvittuneisuutta ja kummastusta. Toisaalta taas ne edustavat eräänlaista ”jokamieheyttä”. Nimet voisivat olla kenen tahansa nimiä. Tuntuu kuin kirjailija olisi nimennyt hahmonsa tökkäämällä sokkona sormen puhelinluettelon satunnaiselle sivulle. Merkkeinä tämänkaltaiset nimet eivät tunnu olevan lainkaan motivoituja. Kaikessa satunnaisuudes-

---

<sup>43</sup> Tarja Laaksonen tosin on kirjailijan vaimon tyttönimi ja toiminee näin silmäniskuna kirjailijan henkilökohtaista elämää tuntevalle lukijalle.

saankin tällaiset nimet tekevät kuitenkin tekstistä yleismaailmallisen. Kun puhutaan Keijoista, Penteistä, Liisoista ja Raijoista puhutaan suomalaisessa kontekstissa kenestä tahansa: ihmisistä ylipäätään. Samankaltaista metodia Hotakainen käyttää esimerkiksi romaanissaan *Juoksuhaudantie*. Siinä päähenkilö on nimeltään Matti Virtanen. Nimi on yleisyydessään banaali. Samalla kuitenkin lukijaa rohkaistaan katsomaan henkilöhaahmon taakse. Romaanissa ei ehkä kerrotakaan erään Matti Virtasen kamppailuista saada perheensä takaisin vaan kenties niistä vaateista, joita miehelle yhteiskunnassa asetetaan. Matti Virtanen ei ole tällöin erisnimi vaan yleisnimi. Näin nimien motivoimattomuus muuttuu motivoituksi merkiksi itsessään.

Nonsensisiä piirteitä sisältävälle tekstille ominaisesti tutkittavat teokset johdattavat lukijan myös pohtimaan nimien olemusta merkkeinä. Nimet ovat erontekijöitä yksilöiden välillä. Banalisoimalla nimet "kenentahansa-nimiksi" teokset kuitenkin pakottavat lukijan miettimään myös samankaltaisuutta näiden näennäisiksi osoittautuvien erontekijöiden takana. Tämä myös tematisoidaan tekstissä esimerkiksi seuraavasti:

Maailmassa on kolmenlaisia lapsia. Virtasia, Lehtisiä ja Aaltoja. Virtasia on eniten, niitä on joka paikassa, paitsi Savukoskella. Virtaset ovat 98-senttisiä ja pukeutuvat kaikki samanlaisiin punaisiin kurapukuihin. Jos Virtaselta kysyy lapiota ja hiekkaa lainaksi, Virtanen irvistää mutta antaa. Lehtiset ovat aivan erilaisia kuin Virtaset. Lehtisillä on keltaiset kurapuvut, joiden etumuksessa on hankaumia. Ne tulivat kun Lehtiset laskivat kalliolta ilman pulkkaa. Lehtisille sanottiin tästä asiasta, mutta Lehtiset väittivät, että pulkan kanssa vauhti ei nouse riittävän suureksi. Aallot poikkeavat täysin Virtasista ja Lehtisistä. Aallot ovat melkein metrin mittaisia ja pukeutuvat sinisiin kurahaalareihin ja huutelevat koko ajan viereisille hiekkalaatikoille ja pihoille. Aaltojen Äidit ja Isät ovat aivan väsyksissä, kun korvat soivat ja hiekkapaakut lentelevät. Kerran Aallot vietiin metsään kolmeksi päiväksi, mutta karhu palautti Aallot takaisin. Karhu sanoi, ettei tästä mitään tule. (*Satukirja*, 19.)

Tekstikatkelma on osin ironinen eli tarkoittaa jotakin muuta mitä sanoo. Virtasten, Lehtisten ja Aaltojen<sup>44</sup> korostetaan tekstissä useaan otteeseen olevan *täysin* erilaisia. Erot osoittautuvat kuitenkin tekstin syvätasolla osin merkityksettömiksi. Esimerkiksi

---

<sup>44</sup> Sukunimiluettelossa "Virtaset, Lehtiset ja Aallot" voidaan myös nähdä symmetrian rikkomisesta syntyvää huumoria. Sukunimet voisivat yhden vokaalin muutoksella sanassa Lehtiset olla kaikki veteen liittyviä: Virtaset, Lahtiset ja Aallot. Virtaset ja Lahtiset voidaan lukea myös intertekstuaalisena viitteenä Jack Witikan komediaan "Virtaset ja Lahtiset" (1959), joka kertoo toisiaan kadehtivista ja kuitenkin toisiaan muistuttavista perheistä.

lapsiluokkien eri lailla ilmaistut pituudet "98-senttisiä" ja "melkein metrin mittaisia" tarkoittavat ilmaisutavan erilaisuudesta huolimatta täysin samaa. Eriväriset kurahaalarit ovat aivan yhtä merkityksetön eronteon väline kuin nimetkin. Tutkittujen teosten kielessä tuntuu usein implisiittisenä kummittelevan ajatus kielestä keinotekoisena järjestelmänä, jonka mukaisesti kielen merkit ovat arbitraarisia ja saavat merkityksensä vain suhteessa toisiin merkkeihin. Merkin merkitys on aina negatiivinen ja perustuu siihen, mitä se ei ole. Näin kieli on loputtomien negatioiden verkko. (vrt. Culler 1998, 98–99.) Tekstikatkelma Virtasten, Lehtisten ja Aaltojen eroavaisuuksista tuntuu todentavan kielen negatiivista merkkiluonnetta. Negaatio ei kuitenkaan ulotu merkittyihin saakka. Näin katkelman taustalta voi olla luettavissa myös jonkinlainen ihmisten samanarvoisuuden julistus.

Ashleyn (1987, 13) mukaan nimet toimivat usein myös merkkeinä yhteiskunnallisesta asemasta tai luokasta Tämä on Hotakaisenkin tuotannossaan tiuhaan hyödyntämä metodi. Romanissa *Bronks* kuvataan rakennemuutoksen seurauksena radikaalisti kahtiajakautunutta yhteiskuntaa. "Joutomaalla" asuu työväenluokka, "Keskustaa" taas asuttavat mielensivelijät eli uudenlaista henkistä työtä tekevät. Tämä kahtiajako näkyy myös nimien tasolla. Joutomaalla ei nimillä koreilla. Siellä asuvat esimerkiksi Raija, Raimo ja Reijo Kallio – kaikki suomalaisia perusnimiä. Mielensivelijöiden nimet sen sijaan ovat moderneja ja soinnikkaita ja usein hiukan suomenruotsalaiselta kalskahtavia kuten Jani Lagerfelt tai Christer. Hotakainen lietsoo nimistöllään implisiittisesti jonkin asteista herravihaa tai vähintäänkin -epäluuloa. Tavallisiin suomalaisiin perusnimiin liittyy Hotakaisen teksteissä implisiittinen rinnastus rehelliseen työntekoon ja perinteisiin yksinkertaisiin arvoihin. Tavallisuudesta tulee ihanne. *Lastenkirjassa*, *Ritvassa* ja *Satukirjassa* eletään tällä tavoin ajatellen paitsi nonsensen sävyttämässä fantasiamaailmassa myös tavallisten työtä tekevien ihmisten yhteiskunnassa. Usein tätä korostetaan liittämällä joidenkin henkilöhahmojen nimen eteen ammatti, jota sitten kuljetetaan nimen mukana tekstissä kuin henkilön nimen osana. Tällaisia hahmoja ovat esimerkiksi huoltamoyrittäjä Risto Niemenkärki, talonmies Laitimmainen ja kirvesmies Matti Puttonen.

Vaikka tutkittavissa teoksissani yhteiskunnan kahtiajakautuneisuus ei tematisoidu, saavat jotkut epäilyttävää ammattiryhmää edustavat henkilöt näpäytyksenä ristikseen

täysin naurettavan nimen. Näin käy esimerkiksi kaikentietävälle psykologille, joka yrittää analysoida rahvaanomaisten jokamiesten luokkaan kuuluvaa Perttiä:

Etelä-Haagan viisain ihminen, psykologi Sara-Heinä Hookana-Kekkuli tiesi, että Pertistä oli tullut tommonen, koska se ei saanut lapsena tehdä mitään, nyt piti sitten tehdä kaikki. Hookana-Kekkuli ei ollut pistäytynyt Pertin lapsuudessa, mutta hänellä oli kirjoissaan monia värikkäitä kuvia samanlaisista lapsista, jotka jo pienenä leikkivät tappajasilpoja ja kaatavat kalanmaksäöljyt kukkaruokkuun. Hookana-Kekkulin mielestä Pertti Jokinen pitäisi viedä johonkin taloon, missä hän saisi rauhoitua ja katsoa seinää ja sen jälkeen Pertille pitäisi hankkia ruutuhousuinen Isä ja Tuuliasussa viihtyvä Äiti. Pertti sanoi, ettei hän halua mihinkään taloon, koska seinien kattelu ja rauhoittuminen eivät ole kunnon hommaa. Eikä Pertti halunnut Isää tai Äitiä, hän oli nähnyt kirjastossa kuvia sellaisista. Pertti kertoi Hookana-Kekkulille, että hän nyt toistaiseksi kattelee tätä huoltoasemaa, ja jos tämä ei lähde kulkemaan, niin sitten voidaan palata uudestaan asiaan. (*Ritva*, 54.)

Hotakaisen lastenkirjoissa ihaillaan eräänlaista anti-intellektuellismia. Tärkeimmät asiat ymmärretään sydämellä, ei älyllä. Psykologilta, joka yrittää soveltaa kuivaa kirjatietao eläviin ihmisiin riistetään auktoriteetti naurettavalla nimellä. Kukapa nyt kuuntelisi psykologia nimeltä Sara-Heinä Hookana-Kekkuli. Nimi saattaa myös olla leikkisä yhdistelmä kahdesta oikeasta henkilöstä. Etelä-Haagan viisain ihminen saattaisi esimerkiksi viitata hiukan ivallisesti feministiseen teoriaan ja transendenttifilosofiaan erikoistuneeseen Sara Heinämaahan, Hookana-Kekkuli puolestaan kirjan ilmestymisaikaan keskustan kansanedustajana toimineeseen ja Marttaliitossakin kunnostautuneeseen Tytti Isohookana-Asunmaahan.

Lecerclen mukaan nonsensin olemus johdattaa lukijan itsereflektioon. Järjettömyys on järjen poissaoloa ja auttaa täten tarkastelemaan järjellisyysolon olemusta. *Lastenkirjan*, *Ritvan* ja *Satukirjan* vaikutus lukijaan ei kuitenkaan kenties ole sellainen kuin Lecerclen nonsensin filosofia olettaa. Teoksissa vaikuttava anti-intellektuellismin ihanne voidaan ajatella eräänlaiseksi lukuohjeeksi, joka kumoaa nonsensin herättämän itsereflektion. Liian analyyttinen lukija saattaa muuttua Haakana-Kekkuliksi ja joutua naurunalaiseksi.

Kuten jo edellä on noussut esiin, kohdeteoksissani on myös runsaasti interfiguraalisuutta. Hotakaisen lastenkirjojen kohdalla interfiguraalisuuden määritelmä vaatii kui-



tenkin venyttämistä, sillä toisten tekstien sijaan nimet saattavat viitata myös esimerkiksi julkisuuden henkilöihin, jolloin määritelmä tekstienvälisyydestä hajoaa. Laajasti ajateltuna myös jokainen teksti sisältää alluusioita muihin teksteihin viitteinä kaavoihin, laji-tyyppeihin ja konventioihin. Jokainen ilmaus, sana tai äänne on intertekstuaalisessa suhteessa kaikkiin aikaisempiin teksteihin. (ks. Nodelman 1996, 143; Bertills 2003, 64.) Tässä lasken interfiguraalisiksi nimiksi nimet, joista on selvästi tunnistettavissa jokin todellinen tai fiktiivinen henkilö. Tällaisia esiintyy erityisen tiuhaan *Ritvassa*, jossa seikkailevat esimerkiksi suomalaistanssija Jorma Uotiseen viittaava Jarno Oittinen, uutisten lukija Kari Nihti ja maskuliinista elokuvasankari Dirty Harrya muistuttava kilpikonna Harri Likanen. Tämänkaltaisilla nimillä on ilmeinen yhteys teosten lukijoilleen suuntaamaan puhutteluun, sillä usein nimilainat kohdistuvat lähinnä aikuistenkulttuuriin. Intertekstuaalisuutta sisältävät nimet tulevat kuitenkin tarkemmin käsitellyksi vasta luvussa 6.1, jossa käsitellään laajemmaltikin intertekstuaalisuutta sekä aikuislukijalle suunnattuja silmäniskuja.

Nimien roolia kaksoisyleisön rakentumisessa on tutkittu vähän. Bertills (2003, 14–15, 61) kuitenkin esittää, että puhuttelun kaksoisosoite voidaan hyvin lukea juuri nimien kautta. Bertillsin mukaan kahta yleisöä puhuttelevan tekstin nimistöltä vaaditaan rikasta ja kiinnostavaa sanastoa ja tekstin monimerkityksisyyttä semanttisella tasolla siten, että nimet ovat tarpeeksi yksinkertaisia lapsilukijoille ja tarjoavat samalla älyllistä haastetta aikuislukijalle. Nimien ensisijainen funktio testissä on käytännöllinen: ne toimivat henkilöiden signifioijana ja erottavat henkilöt toisistaan. (Bertills 2003, 63.) Nimet voivat kuitenkin myös rakentaa tekstiin lisämerkityksiä.

Edellä esitetyn perusteella voidaan *Lastenkirjan*, *Ritvan* ja *Satukirjan* nimistön todeta olevan Bertillsin asettamien ehtojen mukaisesti merkitykseltään rikasta ja täten samanaikaisesti aikuis- ja lapsilukijoita puhuttelevaa. Nimet toteuttavat perustehtävänsä henkilöiden toisistaan erottajina ja jopa helpottavat tottumattomien lukijoiden muistamista olemalla pitkälle motivoituja. Samaan aikaan nimet rakentavat kaksoispuhuttelua luomalla tekstiin eri tasoisia lukijoita varten erilaisia merkitystasoja. Näitä tasoja syntyy esimerkiksi kielileikeistä ja intertekstuaalisista vitseistä. Rikkomalla nimeämiseen liittyviä konventioita Hotakaisen teosten teksti tekee näitä nimeämisen käytäntöjä näkyviksi

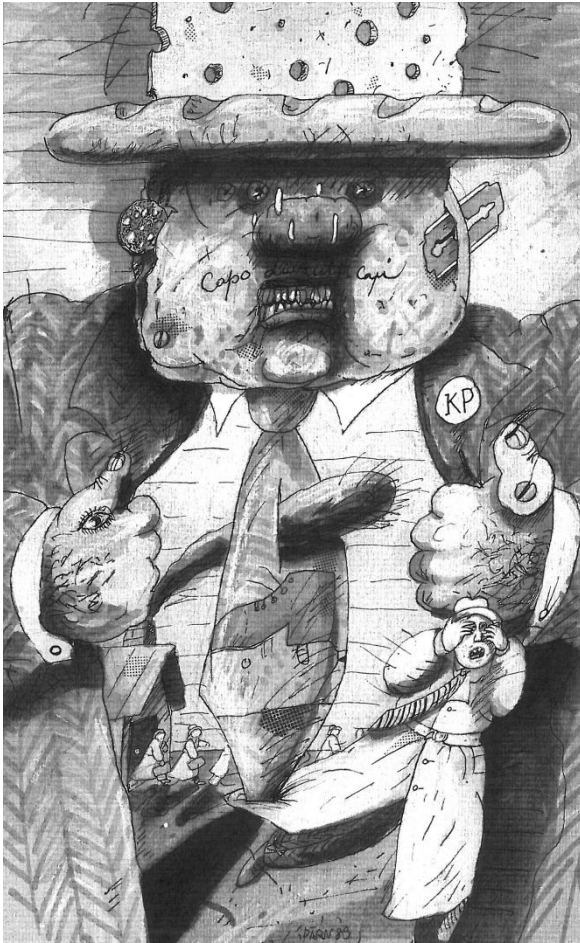
ja pakottaa näin lukijansa pohtimaan lukemaansa tekstinä suhteessa muihin teksteihin. Nimiin liittyvä huumori on Hotakaisen lastenkirjoissa laadultaan inkongruenttia huumoria, joka leikkii kirjallisilla konventioilla ja vaatii näin lukijaltaan harjaantunutta kirjallista kompetenssia. Toisaalta sellaiset nimet kuin Juntti-Mutteri ja Humppa-Veikko riemastuttavat outoudellaan niin aikuis- kuin lapsilukijoitakin vaikka nimien kaikki nyanssit eivät kaikille lukijoille välittyisikään. Hotakaisen kolmessa teoksessa nimeäminen noudattaa varsin omalakista järjestelmää, joka osaltaan korostaa rakentuvan maailman luvussa 3 analysoitua kielen leikkisää keskeisyyttä ja etualaisuutta.

Tutkimukseni luvuissa 3, 4 ja 5 olen tarkastellut kohdeteosteni huumoria sen monissa ilmenemismuodoissa. Olen osoittanut, että kohdeteoksissani huumorin keinot kerrostuvat ja limittyvät siten, että lyhytkin tekstikatkelma saattaa sisältää keskenään hyvin erilaisia ja eritasoisia huumorin laukaisijoita esimerkiksi kielellisten metaforien konkretisoitumisesta vitsikkäisiin alluusioihin, lapsenomaisuutta jäljittelevästä satirisoivasta kerronnasta hulluttelevaan liioitteluun tai kategorioiden sekoittamisesta karnevalistiseen transgressioon. Tässä luvussa käsitelty kerrottu maailma paikkoineen ja henkilöhahmoineen ilmentää erinomaisesti juuri tätä kohdeteoksissani risteilevää huumorin laukaisijoiden moneutta ja on myös vaikuttanut siihen tapaan, jolla olen kerrotun maailman olentoja ja paikkoja tarkastellut liikkuen jatkuvasti kielen, kerronnan ja kerrotun tarkastelun välillä. Tällainen huumorin laukaisijoiden moneus on tietenkin jossain määrin ominaista kaikille humoristisen rekisterin omaaville kertoville teksteille, jotka eivät huomattavasti formaalimpien vitsien tavoin perustu vain yhden inkongruenssin ja sen resoluution varaan. Tutkimuksessani olen kuitenkin myös pyrkinyt osoittamaan, että kohdeteoksiini sisäänrakennettu kaksoisyleisö, pyrkimys puhutella sekä aikuis- että lapsilukijoita, pohjautuu useimmiten juuri huumorin jatkuvaan ja poikkeuksellisen voimakkaaseen liikehdintään yksinkertaisista huumorin muodoista monimutkaisempiin ja jälleen takaisin. Kaksoisyleisön puhutteluun suunnattu huumori pohjaa siis edellä esitetyn nojalla ennen kaikkea tiettyyn koomisen keinojen moneuteen. Vielä on kuitenkin tarkemmin arvioimatta se, *millä tavoin* tämä huumorin kautta syntyvä kaksoispuhuttelu toimii, etenkin niissä tapauksissa, joissa toista yleisön osaa puhutellaan toinen tietoisesti

ohittaen. Seuraavassa luvussa erittelenkin tutkimuskohteideni huumoria yleisötasoihin ja niiden ajoittaiseen eriytymiseen tarkentaen.

## 6. SILMÄNISKUJA AIKUISLUKIJALLE

*Lastenkirjan tarinaa "Capo di Tutti Capi" kuvittaa seuraava Priit Pärnin piirros (s. 36):*



Kuvassa irvistelee tekstissä kuvattu hahmo Kaikista Paskin, jota tekstin kertoja kuvailee seuraavasti:

Hän on kauhean näköinen, nenä kuin mädäntynyt peruna, naama ruvella, polvet peltiä, silmät kirkkaanpunaiset, ne poraavat pahasti, jalat raapivat maata kuin härrällä ja muu ruumis jököttää tönkkönä ja pahansuisena. [--] Hänestä liikkuu paljon italiantielisiä juttuja, muulla kielellä niitä ei uskalleta kertoa. Vain muutama juttu kulkee suomeksi, nekin hiljaa kuiskaten. (*Lastenkirja*, 37.)

Kaikista Paskin on sekä tekstissä että kuvassa kauhistuttava hahmo. Pärnin näkemys hahmosta on yhtä pelottava kuin tekstin kertojan kuvailu ja se myös mukailee joitakin tekstin yksityiskohtia niitä liioitellen ja kirjaimellistaen. Tekstissä hahmon nenä on *kuin* mädäntynyt peruna – kuvassa se näyttäisi *olevan* mädäntynyt peruna. Peltiset polvet eivät näy kuvassa, mutta tämän yksityiskohdan innoittamana Kaikista Paskimman keuhon on liitetty mekaanisia osia (peukalossa ja poskessa olevat ruuvit), jotka tekevät hahmosta entistä kauhistuttavamman. Kuvassa hahmon pelottavuutta ilmaisee kohti katsojaa kauhun vallassa juokseva mies, jonka takinliepeen Kaikista Paskimman solmio on naulinnut paikalleen siten, että tämä ei pääse pakenemaan. Kaikista Paskimman solmiossa on visuaalinen ennakointi kirjan seuraavaan tarinaan, jossa Kaikista Paskin ”huitaisee” kaksi muuta hahmoa, Sementtikengän ja Räkänokan, avaruuteen (40–42). Jo ensimmäisessä tekstissä Kaikista Paskin suorittaa hirmutekoja:

Kaikista Paskin tappoi kaksi karpästä yhdellä iskulla. Karpäset litistyivät suuren karhean kämmenen alle, raajat lensivät, luut rutisivat, ilmaan tiivistyi paksu lemu. Tilannetta pahensi kun Kaikista Paskin hyräili tiimellyksen lomassa ”Kuunnellakaa, nyt seinilläkin korvat on”. (*Lastenkirja*, 37.)

Hahmon pelottavuudesta huolimatta aikuislukija huomaa tekstissä useita hupailevan mielivaltaisesti valittuja intertekstejä, joiden kautta hahmon pelottavuuteen syntyy säröjä. Ensimmäinen interteksti on jo aikaisemmin esiin nostettu Coppolan *Kummisetä*-elokuvat ja niiden kautta Italian mafiaan liittyvät stereotypiat. Mafiakehys aktivoidaan jo tekstin nimessä *Capo di Tutti Capi*. Sama teksti sisältyy kuvaan, sillä Kaikista Paskimman viikset muodostuvat kaunokirjaimin kirjoitetusta fraasista. Kaikista Paskimman vaatetus kuvassa vahvistaa ennestään tätä intertekstiä. Jopa ensinnä siteeratun tekstikatkelman kertojan diskurssiin livahtavat sanat ”hiljaa kuiskaten” viittaavat *Kummisedän* (1972) Nino Rotan säveltämään tunnusmelodiaan ja erityisesti sen suomeksi sanoitet-

tuun versioon, Fredin tunnetuksi tekemään kappaleeseen "Puhu hiljaa rakkaudesta" (1972), joka alkaa sanoilla "Kun puhut rakkaudesta hiljaa kuiskaten". Toinen interteksti on puhtaasti kuvallinen. Kuvan mafiapomon hattu muodostuu juustokimpaleesta ja patongista ja hänen nenänsä perunasta. Hänen oikea korvansa on makkaranviipale ja vasen partakoneenterä. Kuten jo luvussa 5 nousi esiin, tämä irvokas sommitelma muistuttaa "surrealismiin esi-isän" Giuseppe Arcimboldon maalauksia, joissa vihanneksista, hedelmistä, kukista tai vaikkapa kirjoista muodostuu huvittavia esittäviä muotokuvia. Kolmas interteksti on Kaikista Paskimman hyräilemä sävelmä "Kuunnelkaa, nyt seinilläkin korvat on", joka viittaa Elvis Presleyn esittämään tangoon *The Walls Have Ears* (*Girls, Girls, Girls* -elokuvasta vuodelta 1962), jonka Eino Grön teki suosituksi myös Suomessa käännösversiona *Seinillä on korvat*. Neljäs interteksti on sananlasku "kaksi kärpästä yhdellä iskulla", jonka teksti tässä hyödyntää tulkiten sen kirjaimellisesti.

Nämä intertekstit jäävät luultavasti monilta lukijoilta huomaamatta, ja voidaankin todeta, että näissä kohdin verbaalinen kerronta ja kuvitus pyrkivät tietoisesti vitsailemaan juuri aikuislukijoilleen lapsilukijat sivuuttaen. Tällaiset silmäniskut aikuislukijalle eivät kuitenkaan tee teosta lukukelvottomaksi lapsilukijoillekaan. Näistäkin edellä mainituista interteksteistä ainakin kaksi, Archinboldon taide ja tango, tuottavat tekstin ja kuvan pelottavaa sisältöä liennyttävää huumoria. Kuvan hahmon koostuminen esineistä ja ruoka-aineista tekee kuvan hahmosta absurdin naurettavan ja samoin laulu seinien korvista on ainakin kirjaimellisesti tulkittuna koominen. Tässä luvussa perehdyn tarkemmin tämänkaltaiseen huumoriin, jonka kaikki ulottuvuudet eivät ole tarkoitettu kaikkien lukijoiden ymmärrettäväksi, mutta joka kuitenkin voi pyrkiä tuottamaan koomisia merkityksiä myös viitteitä "ymmärtämättömälle" yleisölle. Aloitan luvussa 6.1 tarkastelemalla tapoja, joilla kertoja vitsailee kerronnassaan ikään kuin ohimennen aikuisyleisölleen lapsiyleisönsä sivuuttaen ja pohdin, minkälaisia tulkinnallisia asetelmia tämänkaltaisen kerronta tarjoaa. Suuri osa näistä silmäniskuista on intertekstuaalisia ja tässä luvussa interteksteihin perustuva huumori saakin runsaasti tilaa. Erityisesti intertekstuaalisuus nousee esiin luvussa 6.2, jossa tarkastelen tutkimuskohteideni sisältämää parodiaa. Viimeiseksi luvussa 6.3 tarkennan kohdeteosteni kuvitukseen ja kysyn miten

kuvallinen huumori toimii ja minkälaisin keinoin kuvituksen voidaan ajatella puhuttelevan kaksoisyleisöä.

## 6.1 Intertekstuaalisuus ja lasten tietämyksen ylittävät vitsit

Tutkimuksessani olen toistuvasti käyttänyt käsitettä *silmänisku aikuislukijalle*, jota kaksoisyleisötutkimuksessa on käytetty paljon kuvaamaan lastenkirjan kertojan ajoittaista kääntymistä aikuisyleisönsä puoleen. Tässä alaluvussa perehdyn tarkemmin silmäniskuihin kaksoispuhuttelevan huumorin keinona. Ensikertaa silmäniskut teoretisoidaan Michael Eganin J. M. Barrien *Peter Pania* (*Peter Pan and Wendy*, 1911) käsittelevässä artikkelissa "The Neverland of Id: Barrie, Peter Pan and Freud" (1982). Artikkelissaan Egan löytää *Peter Panista* lapsille kirjoittamisesta varsin usein havaittavissa olevan kerroksellisen konvention:

Barrie tuntuu käyttävän yhtä tärkeimmistä, mutta usein tunnistamattomaksi jäävää lapsille kirjoittamisen tapaa: kaksoisyleisöä. Tekijä puhuu suoraan ensisijaiselle yleisölleen puhuen vakavasti ja hellästi – jopa salaliittolaisen elkein. Kuitenkin aika-ajoin hän vilkaisee yleisössä kuuntelevia aikuisia ja iskee silmää. Luonnollisesti hänen vitsinsä ja viittauksensa eivät tässä tilanteessa ole tarkoitettu lasten ymmärrettäväksi. (Egan 1982, 46. Suom. M.L.)

Wall (1991, 21) kehittää Eganin ajatusta silmäniskuina toteutuvasta kaksinkertaisesta puhuttelusta edelleen. Hänen mukaansa Eganin nimeämässä silmäiskuissa on kyse lapsilukijan tietoisesta sulkemisesta vitsien ulkopuolelle. Tutkimuksen alussa esittelemässäni Wallin jäsenyyksessä lastenkirjojen suhteesta yleisöön silmäniskuja käyttävät teokset sijoittuvat keskimmaiseen eli kaksinkertaisen puhuttelun luokkaan. Ne sulkevat lapsilukijan pois osasta teoksen sisällöistä, eivätkä Wallin mukaan näin ollen ole laadullisesti parasta kaksoisyleisölle suunnattua kirjallisuutta (ks. Wall 1991, 35). Eganin tavoin myös Wall valitsee esimerkikseen Barrien. Wallin mukaan vinkkailu aikuisyleisön suuntaan on lastenkirjallisuudessa ominaista vain kaikkein itsetietoisimmille kirjoittajille, ja Barrieta hän suostuu suorastaan "tuskallisen itsetietoiseksi". Kirjoittajan ajautuminen flirttiin aikuislukijan kanssa johtuu Wallin mukaan hänen haluttomuudestaan tai suoranaisestä kykenemättömyydestään asettua lasta puhuttelevan aikuisen rooliin.

Tässä yhteydessä on myös syytä palata Wallin käyttämään ilmaisuun, jonka mukaan lapsilukijaa puhutellaan lastenkirjallisuudessa kirjoittamalla alaspäin tai alentuvasti (write down) tarkoittaen kielen ja sisällön muokkaamista lapsilukijan tasolle (vrt. Hunt 1991, 107). Wallille tällainen puhuttelu on lastenkirjallisuuden ytimessä. Monien muiden, erityisesti kirjailijoiden omien puheenvuorojen mukaan moinen alentuvasti kirjoittaminen on kuitenkin väärin: lasta halventavaa. Spatiaalinen metafora alaspäin tai alentuvasti kirjoittamisestahan on jo käsitteenä tuomittu voimakkaasti arvottavaksi. Tällaisen lastenkirjallisuudesta käytyyn kirjalliseen keskusteluun syntyneen tasavertaisuuspuheen taustalla voidaan nähdä toisen maailmansodan jälkeen herännyt ja lukuisin eri tavoin manifestoitunut tietoisuus lasten oikeuksista ja samanarvoisuudesta aikuisten kanssa. Tähän diskurssiin kertojan ääntä tutkiva Wall ei osallistu vaan suorastaan hyökkää sitä vastaan. Vaikka Wall toteaaakin monien kirjoittajien haluavan tietoisesti korostaa, että he kohtelevat lapsia tasavertaisina olentoina, alaspäin kirjoittamisen hylkäävä kirjallisuus ei kuitenkaan ole Wallin mukaan lastenkirjallisuutta lainkaan ja pyrkimys lastenkirjallisuuden tasavertaistamiseen kertojanäänän muokkaamisella ei näin johda lapsien ja aikuisten tasavertaisuuteen. Aikuislukijalle suunnatut silmäniskut kuuluvat Wallin ajattelussa samaan haitalliseen pyrkimykseen kuin alaspäin puhuttelusta pidättäytyminen (Wall 1991, 14–15.)

Käsitettä on käytetty myös toisin. Artikkelissaan "Hannu Mäkelän lastenromaanien lukijatasoista" (1985) Leena Kirstinä erittelee Hannu Mäkelän lastenkirjojen lukijatasoja Gerald Princen lukijan koodeihin nojautuen. Kuten Kirstinä moninaisin tekstiesimerkein todistaa, Mäkelällä on tapana viljellä lastenteoksissaan alluusioita esimerkiksi maailmankirjallisuuden klassikoihin, vaikkapa sijoittamalla henkilöhahmojen puheeseen sitaatteja. Tämänkaltaisia intertekstuaalisia viitteitä Kirstinä kutsuu silmäniskuiksi, joiden kohdalla kertoja edellyttää implisiittiseltä lukijaltaan laajaa kulttuurin tuntemusta ja etenkin kirjallista kompetenssia. "Sopiikin kysyä, miksi Hannu Mäkelä viljelee näitä viittauksia, jotka selvästi ainakin tietyssä referentiaalisessa mielessä menevät pikkuväen ymmärryksen yli, jos aikuistenkin. Kertojan takana oleva kirjailija kenties huvittelee itseksensä?", kirjoittaa Kirstinä. Vaikka Kirstinä näin väläyttää esiin kuvaa lukijoidensa selän takana huvittelevasta kirjailijasta, on hänen suhtautumisensa silmäniskuihin Wal-



lista poiketen ymmärtävä. Kirstinä korostaa lastenkirjojen (ääneen)lukutilanteessa olevan aina läsnä myös aikuinen. Aikuinen on ääneen lukiessaankin samanaikaisesti myös itse lukija, ja aikuislukijan mielenkiinnon säilyttääkseen tekstin on tarjottava myös tälle jotakin. (Kirstinä 1985, 141–142.)

Eganin, Wallin ja Kirstinän silmäniskujen käsitteen käyttötavasta huomataan, että ajatukseen lastenkirjan sisältämistä kertojan silmäniskuista aikuislukijalle kietoutuu varsin perustavanlaatuisia kysymyksiä niin aikuisen ja lapsen kulttuurisista suhteista kuin itse lastenkirjallisuuden olemuksesta. Omassa käsitteen käyttötavassani pyrin sanoutumaan irti arvottavasta suhtautumisesta silmäniskujen moraaliseen oikeutukseen tai oikeuttamattomuuteen. Tätä moraalisen katsantokannan hylkäämistä helpottaa myös muuttunut lastenkirjallisuuden estetiikka. Kuten Maria Nikolajeva (2002a., 185) on todennut, 1800-luvun lastenkirjallisuuden didaktisesta lukijan ohjailuista ja holhoamisesta kerronnassa on siirrytty jatkuvasti pidemmälle toiseen äärilaitaan, jossa tekstin merkitysten konstruointi jää yhä voimakkaammin lukijan oman osaamisen varaan (mt.). Näin myös kertojan silmäniskut aikuislukijalle ovat yleistyneet nykylastenkirjallisuuden tyylivalikoimassa ja mahdollistavat tutkijalle neutraalimman suhtautumisen silmäniskuihin tekstuaalisena keinona.

Toisaalta taas kirjallisuuden crossover-ilmion taustalla on hahmoteltu olevan aikuisten tarve lukea vilpittömiä, autenttista sekä avoimen moraalista ja tunteellista kirjallisuutta, ja tähän tulkintaan osan yleisöstä hylkäävät vitsikkäät silmäniskut sopivat huonosti. Esimerkiksi Rachel Falconer (2009, 131) näkee crossover-ilmion jonkinlaisena eskapistisena vastaiskuna postmodernille aikuistenkirjallisuudelle ja sen välittämälle sekularismille, itsetietoisuudelle ja kaiken läpäisevälle ironialle. Hänen mukaansa kaiken ikäisiä lukijoita kiehtova lastenkirjallisuus suorastaan vastustaa tämänkaltaista vaikeaa kirjallisuutta tyylillisin keinoin (lähentyessään ”perinteistä” – enemmän oraalista kerrontaperinnettä muistuttavaa kerrontaa), ideologisesti (puhuessaan marginaalissa ja marginalisoiduille) sekä temaattisesti (sisältäessään vähintäänkin latenttia hengellisyyttä, naiivia toivoa ja niin kutsuttuja ikuisia teemoja) houkuttellen näin aikuislukijoita lastenkirjallisuuden pariin. (Mt.) Tässä voidaan jälleen huomata, etteivät ironian ja kaksoispuhutteen läpäisemät tutkimuskohteeni sovi kansainvälisen crossover-kirjallisuuden ilmiöön

lainkaan ongelmattomasti. Vaikka *Lastenkirjassa*, *Ritvassa* ja *Satukirjassa* käsitellään juuri niitä temaattisia kysymyksiä joiden tärkeyttä Falconer korostaa, on teosten kerronta kaikkea muuta kuin selkeää ja oraalista kerrontaa lähentelevää. Hotakaisen teokset lähestyvät estetiikaltaan juuri sitä postmodernia kirjallisuutta, jota vastaan crossover-kirjallisuuden tulisi Falconerin mukaan hyökätä. Oman näkemykseni mukaisesti vitsikäärät silmäniskut tulee ymmärtää kaikenlaiseen lastenkirjallisuuteen kuuluvana huumorin keinona, eikä suinkaan lähinnä markkinointi-, arvostelu- jne. tarpeisiin synnytetyn (brittiläisen) crossover-kirjallisuuden erityisominaisuutena. Kuitenkin silmäniskut ovat tyyppillisiä juuri kaksoispuhuttelevalle tekstille.

Silmäniskujen arvolatausta voi myös välttää puhumalla *lasten tietämyksen ylittävistä vitseistä*, jota käytän seuraavassa synonyymisesti silmäniskujen kanssa. Vitseille on kertovassa kaunokirjallisuudessa tyyppillistä se, ettei niiden tulkinnallinen tai temaattinen painoarvo ole välttämättä kovinkaan suuri ja tällöin ymmärtämättä jääneiden vitseiden voitaisiin ajatella häiritsevän lukijan kokonaistulkintaa vain vähän. Samalla tässä muotoilussa korostuu se kertojan silmäniskujen puoli, joka on tämän tutkimuksen kannalta kiinnostava: humoristisuus. Egan, Wall ja Kirstinä näkevät silmäniskujen keskeisimmäksi tekstuaaliseksi funktioksi juuri aikuislukijan *huvittamisen* ja itsekin tarkastelen lasten tietämyksen ylittäviä vitsejä juuri tältä katsantokannalta. Vitsi on tietenkin tässä yhteydessä ymmärrettävä laajasti. Perinteisesti vitsi noudattelee tiettyä formulaa ja sisältää jonkinlaisen inkongruenssin laukaisevan punchlinen. Tässä vitseillä tarkoitetaan kuitenkin laajemmin humoristisen rekisterin laukaisevia tekstikatkelmia, viitteitä tai sanaleikkejä kertovassa tekstissä.

*Lastenkirja*, *Ritva* ja *Satukirja* ovat täynnä erilaisia silmäniskuja aikuislukijalle. Usein ne ovatkin laadultaan yksittäisiä sanoja tai lauseita, joita ei tarvitse ymmärtää kyetäkseen seuraamaan tarinaa, mutta joiden ymmärtäminen tuo tekstiin lisäväriä erityisesti muuttaen kerronnan sävyä tai vahvistaen kerronnan humoristista rekisteriä. Näin silmäniskut tulee ymmärtää kertojan *ajoittaisena*, ei kokoaikaisena kääntymisenä aikuislukijan puoleen. Esimerkiksi sopii tarina *Ritvasta*, jossa Ritva kertoo ensitapaamisestaan tulevan aviomiehensä kanssa. Vietyään Ritvan ensi kertaa kotiinsa talonmies Laitimmainen kaivaa kaapistaan liituraitapuvun:

Hän avasi takin ja näytti sisäpuolen merkkiä.

Punastuin kun luin sen mielessäni ääneen, vaikka tiesin, ettei se minua tarkoittanut, vaan jotakin pohjoispaalermolaista miestä, joka ajaa nopealla autolla eikä piittaa muista. Laitimmainen katsoi minuun ja odotti, että sanoisin jotain.

– Armani sanoin. (*Ritva*, 26.)

Puvun merkki ja sanan huumoria tuottava monimerkityksisyys ennakoivat hienovaraisesti Ritvan ja Laitimmaisen suhteen kehittymistä ja samalla Ritvan pohdinnat brändin taustalla vaikuttavasta italialaisesta muotisuunnittelijasta Giorgio Armanista vahvistavat kerronnan humoristista sävyä. Ymmärtääkseen tämän yksityiskohtan kaikki merkitysvivahteet, lukijan tulee kuitenkin omata tietoa tuotemerkeistä ja toisaalta hiukan vanhahtavan sanan *armaani* merkityksestä. Tämä yksityiskohta on oivallinen esimerkki siitä, mitä tarkoitan kertojan silmäniskulla tai lasten tietämyksen ylittävällä vitsillä. Huomattavaa silmäniskussa on sen lyhyys, ohitse kiitävyys, merkityksettömyys koko kertomuksen juonen tai teeman ymmärtämisen kannalta tarkasteltuna. Silmäniskuilla tarkoitan siis aikuislukijan hauskuuttamista sellaisilla sanaleikeillä tai (intertekstuaalisilla) vihjeillä, joita kaiken ikäisten lukijoiden on kirjallisen ja ensyklopedisen kompetenssinsa varassa vaikea ymmärtää, mutta tällaisen silmäniskut ovat tutkimuskohteissani vain ajoittaisia eivätkä näin ollen johda tekstin lukukelvottomuuteen silmäniskuja ymmärtämättömän lukijan näkökulmasta.

Hotakaisen lastenkirjoissa suuri osa silmäniskuista on erisnimiälluusioita. Teoksissa käytetään erityisen paljon julkisuuden henkilöitä henkilöhahmoina, suoraan nimeten tai enemmän tai vähemmän tunnistettavasti merkittyyn viittaaviksi muunneltuina. Toisinaan julkisuuden henkilöt esiintyvät sellaisinaan kuten esimerkiksi Arvi Lind *Satukirjassa* ja Paula Koivuniemi *Ritvassa*. Toisinaan julkisuuden henkilöiden nimet on muunneltu siten, että viite nimen taustalla on vaikeammin tunnistettavissa ja henkilö muistuttaa vain etäisesti esikuvaansa, tavalla joka on suomalaisille lukijoille tuttu *Aku Ankka* -sarjakuvalehden sivuilta. Esimerkiksi *Satukirjassa* esiintyy Jakomäen miesten suuressa arvossa pitämä Maunulan paras muurari nimeltä Reijo Paasitorni (Reino Paasilinna) ja *Ritvassa* Viluttitanssija päätty tanssimaan balettiin, jota johtaa ohut ja sipsutteleva mies nimeltä Jarno Oittinen (Jorma Uotinen).

Aina julkisuuden henkilöä ei ole edes nimetty, mutta tämä on tunnistettavissa muista vihjeistä. Esimerkiksi *Lastenkirjassa* tatuointitaiteilijaksi ryhtyvä lehmä saa asiakkaakseen merimies Usko Mennanderin, josta kerrotaan seuraavasti:

Usko halusi käsivarteensa sydämen, jonka ympärillä luikerteli käärme. Puoli vuotta myöhemmin kun Mennanderista oli tullut uhkea rikollinen, hän halusi pakaraansa kaksi kirvestä. Kaksi vuotta myöhemmin kun Mennanderista oli tullut tasapainoton moottoripyöräilijä, hän halusi kaulaansa porakoneen kuvan. Kovääninen ja ylpistelevä Mennander kulki maailmalla ja huuteli isoon ääneen, että ei tuo hauis ja kaula vielä mitään, arvatkaapa mitä minulla on pakarassa. (*Satukirja*, 65–66.)

Usko Mennanderin hahmo muistuttaa jossakin määrin aikanaan juorulehtien palstoilla tiuhaan esiintynyttä, nyt jo edesmennyttä Tony Halmetta. Samoin kun Mennander myös Halme vaihtoi julkisia roolejaan aina nyrkkeilijästä elokuvatähdeksi ja päihderikollisesta kansanedustajaksi asti. Ja aivan kuten Mennander niittää kuuluisuutta takamuksensa tatuoinnilla on myös Halme kuuluisa takamustaan koristavasta homofobisesta tatuoinnista *exit only*, josta hän kertoi rehvakkaasti myös julkisuudessa. Tämä fiktiivisen henkilöahmon taustalla piilevän oikean henkilön tunnistaminen tai tunnistamatta jääminen eivät tämänkään tarinan kohdalla vaikuta kertomuksen juonen seuraamiseen vaan kyse on kertojan aikuisyleisölleen suuntaamasta irtovitsistä.

Toisinaan julkisuuden henkilön nimi on lainattu vain nimen itsensä vuoksi ja tällöin nimialluusio kääntyy sanaleikiksi. Esimerkiksi *Satukirjan* päättävässä tarinassa kuvaillaan taivasta ja helvettiä seuraavasti:

Nyt joku, niin kuin esimerkiksi Viluttitanssija, kysyy, pääseekö kaikki sinne Taivaaseen. Pääsee. Vilutin on aivan turha murehtia tätä asiaa. Jumala eli Suuri Voima on päättänyt aikoja sitten, että kaikki jotka haluavat Taivaaseen, sinne myös pääsevät. Ne jotka eivät halua, voivat mennä Löylyyn. Se on Taivaan vieressä ja ihan hyvä paikka sekin. Löylyn johtaja on Miroslav Satan, tummahiuksinen iso mies, antelias ja höveli kuin mikä. Ja Jumalan kaveri. Perjantaisin Jumala käy saunassa ja juttelee Miroslavin kanssa henkimaailman asioista. (*Satukirja*, 110–111.)

Wall luokittelisi tämän tekstin kaksoispuhuttelevaksi, sillä kertojan sävy ei ole vilpittön vaan niin kerronnan nyanssit kuin kristillisen maailmankatsomuksen perusteita lapsel-

listava ja silotteleva sisältökin todistavat kertojan pyrkivän puhuttelevaan aikuisyleisöä ironisesti. Ironista rekisteriä vahvistaa "Löylyn" johtajan nimeen liittyvä silmänisku. Miroslav Satan vihjaa todellisessa maailmassa menestyksekkääseen slovakialaiseen jääkiekkoilijaan. Vitsikäs heitto ulottuu kertomuksen kuvitukseenkin, jossa Jumala ja Miroslav Satan istuvat saunassa ja jälkimmäisellä on jalassaan hokkarit.

Julkisten maailma on ennen kaikkea aikuisten maailma, joskin lastenkin todellisuus on nykymaailmassa varsin medioitunut. Julkisuuden henkilöitä hyväkseen käyttävän vitsailevan nimikoinnin voidaan olettaa olevan suunnattu lähinnä aikuisyleisölle, mutta yhtä hyvin todellinen lapsilukija saattaa tuntea vaikkapa urheilijat aikuisia paremmin. Humorististen silmäniskujen kohdalla onkin huomattava, että tekstianalyysin avulla ei voi saada tietoa teosten reaalista lukijoista ja siitä kirjallisesta tai ensyklopedisesta kompetenssista, jonka avulla nämä tekstejä lukevat ja tulkitsevat. Puhuttaessa lasten tietämyksen ylittävistä vitseistä puhutaan käytännössä vitseistä, jotka jäävät myös monilta reaalilta aikuislukijoilta huomaamatta tai jotka jotkut reaaliset lapsilukijat voivat tunnistaa vaivatta. Silmäniskuista puhuttaessa voidaankin siis ainoastaan puhua kertojan tarkoitetuista yleisöistä, joiden nimeäminen aikuisiksi ja lapsiksi on yksinkertaistavaa suhteessa todellisiin lukijoihin. Mielenkiintoinen kysymys on myös se, voidaanko ajatella kaksoispuhuttelevan teoksen sisältävän silmäniskuja, jotka on suunnattu lapsiyleisölle ja tarkoitettu ohittamaan aikuisyleisön tietämys maailmasta ja kulttuurista. Periaatteessa ajatus tuntuu vieraalta, koska puhutellun aikuisyleisön oletetaan hallitsevan enemmän tietoa, kuin lapsiyleisön. Käytännössä kuitenkin tällaisia silmäniskuja voisivat olla esimerkiksi nykylastenkulttuuriin keskittyvät intertekstuaaliset vihjeet, joita aikuisyleisön ei oleteta tuntevan. Tällaisia viitteitä omista tutkimuskohteistani ei löydy, vaikka siis myös tämänkaltainen aikuisyleisön ohittava huumori olisi periaatteessa mahdollista.

*Lastenkirjassa, Ritvassa ja Satukirjassa* aikuislukijalle suunnatut silmäniskut ovat määritelmäni mukaisesti lyhyitä ja juonen tai teeman kannalta merkityksettömiä yleisön huvittamiseen pyrkiviä heittoja. Rajanveto merkityksettömän ja merkittävän viitteen välillä on kuitenkin hankalaa, sillä joissain tapauksissa irtovitsitkin voivat toimia myös tulkin-  
taa johdattelevina ja syventävinä elementteinä. Jo aiemmin tarkasteltu faabeli "Forts" (*Ritva*, 63) on tästä hyvä esimerkki. Sadun eläinhahmoilla on elokuvahahmojen tai tähti-

en nimiä muistuttavat nimet. Tarinan päähenkilö lehmä nimeltä Madonna on sadun miljööön Fortsan pehmein eläin, jonka hitti-iskelmäksi mainitaan laulu nimeltä "Nyt mä virkoon..." Aikuislukija assosioi hahmon kulttuurisen tietämyksensä varassa laulajatahti Madonnaan ja tämän "Like a Virgin" -kappaleeseen (1984). Tarinassa esiintyy myös kilpikonna nimeltä Harri Likanen, jolla on tapana elokuvallisen esikuvansa Dirty Harryn tavoin puhua suoraan ja poltella kilven alta kaivamiaan tupakoita. Ohimennen sadussa mainitaan myös pässi nimeltä Vihtori Korleone, joka on maatalousnäyttelyssä palkannut koirat puremaan erästä sonnia. Elokuvaa tuntevalle lukijalle tulevat jälleen mieleen *Kummitä*-elokuvat.

Nimileikkely voi olla tarinassa vain irrallista intertekstuaalista iloittelua. Toisaalta se tarjoaa kuitenkin aikuisyleisölle myös uuden mahdollisen tavan tulkita satu allegorisesti lisäten näin tarinan temaattisia tulkintamahdollisuuksia. Kuten jo luvussa 5.1 totesin, tapahtumien miljööä Fortsaa kuvaillaan pinnallisesti katsoen varsinaiseksi onnelaksi. Todellisuudessa siellä jylläävät suuret tunteet kuten Madonna-lehmän loputon omahyväisyys ja kyky manipuloida muut eläimet palvomaan itseään. Fortsassa vallitsee myös vahva kahtiajako: "Eläimet olivat jakautuneet kahteen ryhmään: niihin jotka olivat kauriita ja lauloivat ja niihin jotka olivat rumia ja puhuivat matalalla äänellä" (*Ritva*, 63). Fortsan voisi näiden merkkien perusteella tulkita esimerkiksi kuvaukseksi julkisuuden maailman tai Hollywoodin elokuvateollisuuden kulissien takaisesta raakuudesta ja tällöin nimialluusiot eivät enää näyttäytyisikään irtonaisina lapsilukijan tietämyksen ohittavina vitseinä vaan muuttuisivat teeman kannalta keskeisiksi merkityselementeiksi. Silmäniskuja etsiessä tuleekin arvioida määriteltävien vitsien asemaa suhteessa koko tekstin merkitysrakenteisiin. Temaattiselta painoarvoltaan merkittävät vitsit eivät enää lukeudu silmäniskujen luokkaan.

### Intertekstuaaliset vihjeet, murtumia tekstissä

Lasten tietämyksen ylittäviä vitsejä tarkastellessa on syytä huomata, että silmäniskut eivät ole hauskoja ainoastaan sisältönsä nojalla vaan myös suhteessa esiintymiskontekstiinsa. Lukemisessa, tulkinnassa ja merkitysten tuottamisessa genrellä tai diskurssilla on

varsin suuri merkitys, ja yhtenä kaunokirjallisen tekstin tärkeimpänä tulkintastrategiana voidaankin pitää tekstin lukemista muita tekstejä ja kirjallisia konventioita vasten. Tulkinta tapahtuu kun lukija liittää lukemansa osaksi jotakin merkitysten järjestelmää, jonka kulttuuri tarjoaa käytettäväksi. Näin lukija tekee vieraasta tuttua ja pakottaa oudon osaksi diskursiivista järjestystä. Genre on siis kielen konventionaalinen funktio, joka palvelee lukijaa normien ja odotusten järjestelmänä, jonka avulla kirjallisuutta voidaan lukea. (ks. esim. Culler 1978, 137–138). Tämänkaltainen näkemys tarjoaa oivallisen tilaisuuden tarkastella lasten tietämyksen ylittäviä vitsejä myös geneerisiin konventioihin kohdistuvana inkongruenssina.

Lastenkirjallisuutta ei tietenkään voida pitää yksiselitteisesti genrenä tai lajina (vrt. Nodelman 1996, 146). Se sisältää paljon samoja alagenrejä (esimerkiksi runo, proosa, fantasia, dekkari jne.) kuin aikuistenkin kirjallisuus. Kuitenkin lastenkirjallisuuteen liittyy joitakin ominaispiirteitä, ja teoksen lukeminen lastenkirjallisuuden kontekstissa ohjaa lukijan tulkintaa. Kaunokirjallisuuden tapauksessa huumori syntyy lukijan odotusten pettämisestä. Puhuttaessa lastenkirjallisuuden sisältä löytyvistä silmäniskuista aikuislukijalle puhutaan tekstin murtumakohdista, joissa lastenkirjallisuudelle oletettu malli särkyi hetkeksi<sup>45</sup>. Tällöin huumori syntyy paitsi vitsistä itsestään myös sen yhteensopimattomuudesta kontekstiinsa. Silmäniskuille tyypilliseksi ominaisuuksiksi voidaan siis lyhyiden, humoristisuuden ja juonelle merkityksettömyyden lisäksi määritellä luonne lastenkirjallisuudellisuuden tyylillisinä tai sisällöllisinä murtumina lastenkirjallisuudessa.

Tutkijan tehtävää tällainen määritelmä ei sinällään helpota. Luonnollisestikin lastenkirjallisuus on varsin monimuotoinen ja laaja-alainen alue, eikä voida eksaktisti määritellä, mikä kuuluu lastenkirjallisuuteen ja mikä ei. Silmäiskujen tunnistaminen tekstistä pohjautuu useimmiten aikuisen lukijan (tai tutkijan) intuitioon ja on näin vaikeasti perusteltavissa. Vaarana on ajautua kaavamaiseen ja stereotyyppiseen ajatteluun. Tarkasteltaessa silmäniskuja kysytään siis, mikä tekstissä on suunnattu lapsille ja mikä aikuisille. Ongelmallista tässä on kysymyksen reunaehtojen määrittäminen. Puhutaanko siitä,

---

<sup>45</sup> Esimerkiksi John Stephensin (1992, 84–86) mukaan tekstin intertekstuaaliset viitteet paljastavat aina jotakin tekstin tarkoittamasta lukijakunnasta. Yksinkertaisen kommunikaatiomallin mukaisesti tekijä representoi esimerkiksi ilmiöitä ja tapahtumia, jotka yleisö sitten tekstin avulla rekonstruoi. Kommunikaation onnistumisen kannalta tekijän, tekstin ja lukijan on tällöin toimittava samassa diskurssissa ja omattava samanlaista tietoa esimerkiksi kirjallisista genreistä ja konventioista.

mikä naurattaa tietyn ikäistä reaalista lukijaa vai kysytäänkö kenties, minkälaista humoristinen lastenkirjallisuus on konventionaalisesti? Tutkitaanko tekstiä ja sen statusta, sisäislukijaa vai reaalista lukijaa? Yksinkertaisimmillaan pulma voidaan ratkaista pysyttelemällä kirjallisuudessa itsessään. Näin vältetään pohtimasta, mikä ikäinen lapsi ymmärtää mitään huumoria ja miten tämä on todennettavissa. Näin ollen silmäniskujen jäljittäjän on yksinkertaisinta lähestyä aihettaan intertekstuaalisuuden kautta. Kun lastenkirjassa viitataan aikuistenkulttuuriin, murtaa teksti omia rajojaan lastenkirjallisuutena ja voimme ajatella tekstin iskevän silmää aikuisyleisölleen. Tällöin vältymme ottamasta kantaa siihen, mikä oikeastaan tekee lastenkirjallisuudesta lastenkirjallisuutta tai aikuistenkirjallisuudesta aikuistenkirjallisuutta.

Viitteitä aikuistenkulttuuriin löytyy Hotakaisen lastenkirjoista paljon. Jo aikaisemmin esiin ovat nousseet lukuisat viitteet kirjailijalla ilmeisen tärkeisiin *Kummisetä*-elokuvaan, jotka myös liittyvät teoksissa nonsensisen satunnaisesti ja perusteetta toistuviin Italia-viittauksiin. *Hukassa on hyvä paikka* -näytelmässä (s.51) elokuvatrilogia nousee esiin jopa yhdessä näytelmän paranteeseista, kun neljännen toista kohtauksen alkua alustetaan seuraavasti: "Pönttö rämähtää keskelle kioskia ja rikkoo sen. Jää seisomaan tönkkönä ja suorana. On hetken aivan hiljaa, aukaisee sitten suunsa äänettömään huutoon kuin Michael Corleone *Kummisetä III*:n kohtauksessa oopperan portailla, mihin hänen tyttärensä on ammuttu". Nämä intertekstuaaliset viittaukset kohdistuvat ikärajoitettuihin elokuvaan, ja tässä tapauksessa on selvää, että kertoja suuntaa ne aikuisyleisön huviksi.

Yhtä selvä tapaus eivät ole lukuisat musiikkiin, erityisesti iskelmiin, liittyvät viittaukset, sillä iskelmät ovat (ikärajoitettuja) elokuvia enemmän aikuisten ja lasten yhteistä kulttuuria. Leimallisemmin niiden tarkoitettu yleisö ovat kuitenkin aikuiset ja ne voidaan lukea aikuistenkulttuuriksi. Esimerkiksi *Satukirjan* viimeinen kuoleman jälkeistä elämää käsittelevä luku (s. 109) on nimetty Unto Monosen kaihoisan "Satumaa"-tangan (1955) sanojen mukaisesti "Aavan meren tuolla puolen". *Ritvassa* (s. 88) puolestaan kerrotaan Irjan isästä, joka aina vaimonsa kanssa riideltään sulkeutuu "mörnötyshuoneeseen" ja kuuntelee liian kovalla "Pettäjän tietä". Isän mielestä se auttoi kaikkeen paitsi syöpään, johon ei auttanut mikään" (*Ritva*, 89). Molemmat viittaukset täyttävät intertekstuaalisen silmäniskun tuntomerkit. Otsikko "Aavan meren tuolla puolen" hu-



vittaa viittauksen tunnistava lukijaa yhteensopimattomuudellaan luvun lempeän humoristisen sisällön kanssa, mutta ei liity varsinaiseen tekstin teeman ymmärtämiseen. *Ritvan* tarinassa isän kuunteleman kappaleen tunnistaminen tekee isästä koomisen hahmon tämän turvautuessa tilanteessa kuin tilanteessa suomalaiskansallisen melankoliseen ja itsesäälän täyteiseen lauluun. Laulun tunnistaminen ei kuitenkaan ole olennainen juonen tai teeman kannalta vaan jää irtonaiseksi silmäniskuksi.

Mielenkiintoisen tiheän intertekstuaalisten silmäniskujen rykelmän tarjoaa *Hukassa on hyvä paikka* -näytelmästä löytyvä ”Hevoslaulu”:

Vain muutaman hevosen tähden  
lähdin kotoani kulkemaan  
vain muutaman rupisen tähden  
näin matkalla maailmaan

Vaan minä sen sinulle sanon  
että laaja on Pohjanmaa  
siellä hevoset kasvaa puissa  
eikä lapsista eroa saa

Vain muutaman hevosen tähden  
Lähdin onnea kokeilemaan  
eivät hevoset käskystä lähde  
ne lähtee jos huvittaa

Vaan minä sen sinulle sanon  
että laaja on isänmaa  
siellä aikuiset syövät heinää  
ja lapset mitä jäljelle jää (*Hukassa on hyvä paikka*, 45–46.)

Laulun intertekstuaalisten viitteiden verkko on varsin mutkikas. Alku varioi humoristisesti Sergio Leonen spagettiwesternin *Vain muutaman dollarin tähden* (*Per qualche dollaro in più*, 1965) nimeä. Alluusiota korostaa vielä hevosten rivien välistä luettava yhdistyminen raveihin ja tätä kautta rahaan. Heti ensimmäisessä säkeistössä aktivoituu myös toinen tyylillinen kehys: kansanlaulu, jolle kotoa maailmalle lähtö on tyypillinen aihe. Kolmas kehys avautuu tekstin parodisesta suhteesta iskelmään. Ensimmäisen säkeistön loppusoinnutus ja ”tähden” sanan toistuminen viittaavat Olavi Virran tunnetuksi teke-

mään iskelmään "Sinun silmiesi tähden" (1953) kuten esimerkiksi seuraavat katkelmat rinnastaen huomataan:

Sinun silmiesi tähden,  
laulan ruusut kukkimaan.  
Sinun silmiesi tähden,  
siirrän vuoret paikoiltaan. (*Sinun silmiesi tähden.*)

Vain muutaman hevosen tähden  
lähdin kotoani kulkemaan  
vain muutaman rupisen tähden  
näin matkalla maailmaan (*Hukassa on hyvä paikka, 45.*)

Yhteyttä iskelmään korostaa vielä kliseisestä iskelmäkuvastosta lainattu motiivi eli tähdet, jotka on tässä degradaation keinoin käännetty koomiseksi elementiksi: "rupisiksi tähdiksi".

Kolmannen säkeistön lopussa säkeissä "eivät hevoset käskystä lähde/ ne lähtee jos huvittaa" viitataan J.H. Erkon runon "Onni" aforismin aseman saavuttaneisiin alkusäkeisiin: "Ei onni tule etsien,/ Se saapuu eläen" ja toisaalta taas suomalaiseen sanontaan "ei kukko käskien laula". Toisessa ja neljännessä säkeistössä aktivoidaan myös maakuntalaulun kehys säkeissä "että laaja on Pohjanmaa" ja "että laaja on isänmaa". Ensin mainittu viittaa suoraan *Vaasan marssin* Topeliuksen alkuperäistekstistä suomennettuun aloitukseen "Miss' laaja aukee Pohjanmaa". Viimeisen säkeistön sisältö heinäsyövästä aikuisista ei ainoastaan rinnasta yllättävästi ihmisiä ja hevosia vaan myös irvaillee niin *Vaasan marssissa* kuin muissakin suomalaisissa maakuntalauluissa tai isänmaallisissa kansallislauluissa usein korostettuun suomalaisten kokemaan nälkään ja sisukkuuteen sen edessä. Samankaltaisen vihjauksen sisältää toisen säkeistön säe "siellä hevoset kasvaa puissa", joka leikittelee suomalaisella sanonnalla "raha ei kasva puissa" ja vihjaa myös tuttuun isänmaalliseen kuvastoon, jossa suomalainen joutuu tekemään työtä elantonsa eteen hanakammin kuin ihmiset eteläisissä maissa, joissa elanto karttuu kuin itsestään (esim. Jaakko Juteinin runossa "Laulu Suomessa" vuodelta 1816 lausutaan: "vaikk'ei riennä riemuksemme/ leipä miesten maatessa").

Michael Riffaterre (1980, 9; ks. myös Makkonen 1991, 23–24) erottelee toisistaan *aleatorisen* ja *obligatorisen* intertekstuaalisuuden. Ensin mainittu viittaa satunnaisuuteen: lukija luo yhteyden tekstin ja jonkin toisen tekstin välille omista lähtökohdistaan käsin. Erittelemäni silmäniskut sijoittuisivat Riffaterren jaottelussa kuitenkin jälkimmäiseen luokkaan: obligatorisiin – tekstin tarkoittamiin intertekstuaalisiin viitteisiin. Tällainen jaottelu on tietenkin sumea eikä ole aina yksiselitteisesti todennettavissa, kumpaan luokkaan tekstiin hahmottuvat viitteet asettuvat. Kiinnostavaa Riffaterren intertekstuaalisuuden teoriassa on kuitenkin se tapa, jonka kautta obligatorinen intertekstuaalisuus paikantuu tekstiin. Tarve viitatus tekstin löytämiselle syntyy lukuprosessissa, kun lukija kohtaa tulkinnallisen ongelman: jonkin *anomalian*. Tällaisia anomalioita ovat oudot ilmaisut, sanonnat, normipoikkeamat ja muu aines, joita konteksti ei pysty selittämään. Anomaliat ovat poissa olevan tekstin jälkiä tai kaikuja. (Riffaterre 1980, 9; Makkonen 1991, 23–24.) Silmäniskujen määritelmässäni olen esittänyt, että silmäniskut ovat luonteeltaan nopeita, ohimeneviä ja niillä on suhteellisen vähän temaattista painoarvoa. Tällöin intertekstiä kaiuttava anomalia outouttaa vain pienen osan tekstin kokonaisuudesta. ”Hevoslaulun” kohdalla intertekstuaalisten vitsien verkko on kuitenkin jo niin tiheä, että silmäniskujen määritelmä nopeina ja merkityksettöminä vitseinä joudutaan jälleen kyseenalaistamaan. Voidaan oikeutetusti kysyä, mitä tähän tekstiin jää jäljelle, jollei intertekstejä tunnisteta lukijan tulkinnan prosessissa. Jääkö tekstiin muuta kuin anomalioita?

Toisaalta usein absurdia ja nonsensea hyödyntävien teosten kohdalla anomalia on käsitteenä hankala, sillä tämänkaltaiset tekstit sisältävät myös monia muita anomalioita pyrkiessään järjenvastaisuuteen kerronnassa tai kerrotussa. Laulun sisältö kaikkine anomalioineen onkin tulkittavissa absurdiina tai nonsensena, mikäli lukija ei tunnista viitteitä toisiin teksteihin. Tällaisenaan teksti sisältää myös huumoria, johon intertekstien huomaaminen ei vaikuta. Erityisesti inkongruentti kategorioiden sekoittaminen esimerkiksi kohdissa: ”hevosek kasvaa puissa” tai ”aikuiset syövät heinää” tuottaa intertekstuaalisuuden sitoutumatonta komiikkaa. Näin tekstin monitasoisuus tarjoaa jälleen lukijalle mahdollisuuden sovitella lukustrategioitaan oman kirjallisen kompetenssinsa mukaisiksi. On myös huomattava, että ”Hevoslaulussa” intertekstuaalisten silmänisku-

jen ristituli syö intertekstuaalisten viittausten merkittävyyttä ja korostaa niiden ohikiitävyyttä ja sattumanvaraisuutta. Tässä mielessä silmäniskujen käsite sopii hyvin myös tämän tekstin sisäänsä rakentamien yleisöpositioiden tulkintaan.

Intertekstuaalisuuden tutkimus eroaa perinteisestä vaikutus- ja lähdetutkimuksesta siinä, että tarkastelun kohteena ei ole puhtaasti tekijän intentio, vaan ennen kaikkea lukijan tekemä havainto tekstissä läsnä olevasta toisesta tekstistä tai teksteistä (vrt. Makkonen 1991, 16). Kaksoisyleisön puhutteluun pyrkivän teoksen intertekstuaalisuutta tarkasteltaessa lukijalähtöinen näkökulma onkin luonnollisesti kiinnostava, sillä intertekstuaalisuuden tunnistaminen tapahtuu lukijan kirjallisen kompetenssin varassa. Lastenkirjallisuuden intertekstuaalisuutta tutkittaessa erityisesti kysymys alkuperäisyydestä on tärkeä ja kiinnostava, sillä lapsilukijan kirjallinen sivistys on usein aikuista lukijaa suppeampi. Christine Wilkie (1999, 133) esittää nykylasten törmäävän esimerkiksi satuihin ensin televisiossa ja elokuvissa ja vasta myöhemmin (jos lainkaan) kirjoitettuihin versioihin. Lukijan kannalta on tällöin epärelevanttia tietää, mikä on alkuperäinen teksti, johon viitataan ja mikä taas sen pohjalta kirjoitettu versio. Sadut ovat muuttuneet kulttuurissa kiertäväksi materiaaliksi, josta ammennetaan yhä uusiin representaatioihin. Wilkie muistuttaa kuitenkin myös, että alkuperäisyyden idea saattaa joskus lastenkirjoisakin olla varsin tärkeä, eikä esimerkiksi parodia näyttäydy lukijalleen samanlaisena, jos pohjatekstiä ei tunnisteta. (Mt.) Samaa ajatusta alkuperän merkityksettömyydestä voitaisiin ehkä hyödyntää pohtiessa lapselle suunnatun tekstin viitteitä aikuistenkirjallisuuteen. Lähdeteksti ja siihen viittaava teksti vaihtavat lukijan kokemuksessa paikkaa, eikä tekstin alkuperäisyydellä ole näin ajateltuna merkitystä.

Huumorin kohdalla kysymys alkuperästä on kuitenkin erityisen relevantti. Huvittuminen saattaa syntyä juuri tekstien välisen sillan ja inkongruentin viittaussuhteen havaitsemisesta, kuten silloin, kun lastenkirjahahmo viittaa lukijan odotusten vastaisesti aikuistenkulttuuriin. Ainakaan lukemisen preesensissä vitsi ei naurata lukijaa, joka ei tiedä mihin viitataan. Myöskään sellaiset huumorin lajit, kuten parodia ja satiiri, eivät näyttäydy lukijalleen mielekkäinä, jos pohjatekstiä ei tunnisteta. Erityisesti *Satukirjassa* runsaaseen parodiaan palataan tältä kannalta hiukan myöhemmin, mutta silmäniskuja tarkastellessa on syytä huomata, ettei aikuislukijan kanssa vinkkaileva kertoja tee tekstis-

tä lapsilukijalle auttamattoman lukukelvotonta, kuten edellä erittelemäni esimerkit osoittavat. Silmäniskut ovat vain ajoittaista kääntymistä aikuislukijan puoleen: nopeita vinkkauksia ja irtovitsejä, jotka eivät keskeytä juonta ja kerrontaa kuin hetkeksi ja joiden tunnistamatta jääminen ei häiritse ymmärtämistä ja tulkintaa.

### Ylemmydentuntoinen nauru

Edellä on eritelty muutamien esimerkkien avulla, millaisia aikuislukijalle suunnatut silmäniskut voivat olla ja ennen kaikkea, millä tavoin ja minkälaisin perustein niiden voidaan osoittaa olevan kertojan aikuisyleisölleen suuntaamia. Yhteenvetona voitaisiin sanoa, että silmäniskut ohittavat lapsiyleisön viittaamalla jollakin tavoin oletetusti lasten tietämyksen ulkopuolisiin seikkoihin, jotka yksinkertaisimmin on eroteltavissa tilanteissa, joissa teksti viittaa intertekstuaalisesti aikuistenkulttuuriin. Vielä on kuitenkin käsittelemättä yksi perustavanlaatuinen kysymys: mikä toisen lukijan ulossulkemisessa oikeastaan on niin hauskaa? Inkongruenssiteoria sopii osaltaan selittämään silmäniskuja. Kuten edellä esitin, voidaan silmäniskut lukea lastenkirjallisuudellisuuden murtumina eli geneeristen odotusten vastaisina tyylillisinä tai sisällöllisinä säröinä ja niiden huumori syntyy tästä syntyvästä yllättävyydestä ja siitä absurdista sattumanvaraisuudesta, jota esimerkiksi satunnaiset julkisuuden henkilöihin tai elokuvaan viittaavat vitsikkäät aluusiot kerrontaan synnyttävät. Tässä yhteydessä inkongruenssiteoria tuntuu kuitenkin riittämättömältä, sillä silmäniskujen huvittavuus tuntuu syntyvän myös tiettyyn kommunikoivaan yhteisöön osallistumisesta.

Monet huumoriteoreetikot korostavat naurun ja huvittumisen yhteisöllisyyttä. Esimerkiksi ranskalaisfilosofi Henri Bergsonin mukaan nauru on aina jonkin ryhmän – suljetun yhteisön – naurua. Bergson (2006, 10–11) puhuu liitosta ja jopa rikostoveruudesta. Bergsonin vertauskuvat tuntuvat sopivan hyvin juuri aikuislukijalle suunnattujen silmäniskujen ajatukseen. Wallin mukaan kaksoispuhutteleva (aikuis)kertoja iskee silmää aikuislukijalle eli muodostaa salaliiton tämän kanssa. Tällöin huvittavaa on juuri

salaliittolaisuus. Tämä huvittuva yhteisö ei tietenkään aina ole fyysinen yhteisö<sup>46</sup>. Voidaan ajatella, että lukijat voivat keskenään muodostaa nauruun tarvittavan yhteisön – reaalisesti koskaan kohtaamatta. Tähän viittaa myös John Morreal (2009, 55) puhuesaan inkongruenssin humoristisesta tulkinnasta ja tekstin kautta hahmottuvasta eiläsnäolevasta yhteisöstä. Yhteisöllisyys toteutuu tällöin lukijan tunnistaessa itsensä tekstin tarkoitettusta sisäislukijasta ja huvittuva yhteisö koostu tällöin kertojasta ja yleisöstä (vrt. Purdie 1993, 58–59). Yhteisöllisyys syntyy yhteisön erottautuessa joistakin muista, yhteisö edellyttää ”meidän” tunnistamista vasten ”heitä” eli yhteisön ulkopuolelle jääviä. Edellä tarkastelluissa tapauksissa ”me” ovat yksinkertaistaen aikuislukijat, ”he” ovat lapsilukijat.

Tukea ajatukselle lukijoiden muodostamista kuvitteellisista yhteisöistä voitaisiin etsiä esimerkiksi erilaisista kommunikaatiomalleista, vaikkapa diskurssiyhteisöjen teoriasta (ks. Swales 1988). Silmäniskujen tapauksessa luontevinta on kuitenkin hakea teoreettinen vertailukohta *ironian* teoriasta. Tämä on perusteltavissa jo pohtimalla silmäniskua epäkirjallisenä käsitteenä: silmänisku liittyy leikillisyyteen. Silmää iskemällä viestitään, ettei olla tosissaan, että puhutaan ironisesti, tarkoitetaan toista kuin sanotaan. Osa (mutta eivät kaikki) lapsilukijan tietämyksen ylittävistä vitseistä samoin kuin edellisessä alaluvussa käsitelty lapsenomainen kerronta on suoranaisesti ironista viestintää. Ennen kaikkea ironia on kuitenkin oivallinen vertailukohde silmäniskuille siksi, että sille ovat leimallisia varsin epäsymmetriset valtasuhteet ironiaa ymmärtävän yhteisön ja yhteisön ulkopuolelle jäävien välillä (ks. Hutcheon 1994, 93).

Wayne C. Boothin mukaan ironisen tekstin synnyttämä mielihyvä toteutuu tekstin toimiessa kahdella lukijatasolla. Ironia vaatii toteutuakseen paitsi vastaanottajan, joka tajuaa tekstin ironian, myös potentiaalisen vastaanottajan, joka ei ironista ulottuvuutta huomaa. Tämä ”uhri” tai hyväuskoinen kuulija takaa ironiaa ymmärtävän lukijan ylemmydentuntoisen huvittumisen. (Booth 1974, 27–28; 205–206.) Ironinen huvittuminen on siis mielihyvää paitsi ironisen tason ymmärtämisestä ja oivaltamisesta, myös tekijän ja lukijan muodostamaan yhteisöön tai salaliittoon kuulumisesta. Boothin mu-

---

<sup>46</sup> Esimerkiksi komedialliseksi tarkoitettussa televisiosarjassa katsojalle simuloidaan kansanaurajat ääniraidalle erikseen nauhoitetulla naurulla.

kaan ironisti imartelea ja palkitsee tulkitsijaa ironialla saaden tämän tuntemaan itsensä nokkelaksi (mt.) Juuri tämänkaltaiseen palkitsevuuteen voidaan ajatella pohjaavan myös silmäniskujen ja erityisesti erilaisten alluusioiden tunnistamisesta syntyvä humoristinen mielihyvä. Tämänkaltaisen huumori edustaa erinomaisesti sitä kielen ja diskurssiivisten käytänteiden hallinnan ja purkamisen tuottamaa humoristista mielihyvää (Purdie 1993, 4-6), johon olen aiemmin sijoittanut nonsensisen huumorin. Silmäniskut eroavat absurdistista ja nonsensisestä huumorista olemalla nonsensea puhtaammin kaksoispuhuttelevia jopa siten, että vitsejä ymmärtämättömän yleisön läsnäolo kerronnassa lisää tekstin koomisuutta.

Boothin tavoin myös Hutcheon (1994, 92–101) näkee jonkinlaisen kertojan ja lukijan välille muodostuvan diskursiivisen yhteisön olemassaolon ironisen viestinnän mahdollistavaksi tekijäksi. Hän kuitenkin moittii Boothia ja muita samankaltaisin keinoin ironiaa käsitelleitä teoreetikoita ironian leimaamisesta elitistiseksi tekstilajiksi, joka vaatii aina "uhrin". Hutcheon korostaa, että ironia ei synnytä sen mahdollistavia diskursiivisia yhteisöjä, vaan yhteisöt jaettuine arvoineen ja uskomuksineen ovat jo ennalta olemassa ironisen viestinnän mahdollistamiseksi. Ne, jotka eivät "ymmärrä" ironiaa eivät ole ironian uhreja, vaan kuuluvat yksinkertaisesti eri diskursiiviseen yhteisöön. Tästä syystä Hutcheon katsoo, ettei ole järkevää puhua arvottavasti tekstin kätkeytyistä valtasuhteista käyttämällä arvolatautuneita käsitteitä sofistikoitunut tai naiivi lukija. Hänen mukaansa ironian ymmärtämistä ei niinkään sääntele lukijan kirjallinen kompetenssi kuin muut viestivän ja tulkitsevan yhteisön jakamat seikat (arvot, tiedot jne.). Esimerkikseen Hutcheon mainitsee nuorison, joka ei välttämättä ymmärrä oppitunnilla esiin nostettuja ironisia tekstejä, mutta käyttävät ironiaa sujuvasti välitunnilla oman diskursiivisen yhteisönsä sisällä. Hutcheon arvioikin, ettei ironian ymmärtäminen riipu juurikaan itse trooppin tuntemuksesta vaan muista seikoista. (Mt.) Tässä on kuitenkin syytä huomata, ettei Hutcheon käsittele juuri lainkaan lastenkirjallisuutta, jonka kohdalla myös yleisön kirjalliseen kompetenssiin liittyvät kysymykset ovat keskeisiä yleisön ja kertojan välistä kommunikaatiota eritellessä.

Ajatus ironikon ja kompetentin lukijan huvittelusta liiton ulkopuolelle jäävän naiivin lukijan läsnä ollessa kytkeytyy voimakkaasti huumorin ylemmyysteoriaan. Ylemmyys-

teoria juontaa juurensa jo Platonin ja Aristoteleen kirjoituksista, mutta suuntauksen kuuluisin edustaja on filosofi Thomas Hobbes. Hobbesilaisen maailmankuvan mukaan ihmiset taistelevat jatkuvasti vallasta ja etsivät merkkejä siitä, että joku toinen on meitä itseämme alempana. Naurun Hobbes (1994, 46) selittääkin olevan vain ilmaus siitä nautinnosta, että havaitsemme olevamme ylempänä jotakuta toista. Hobbesia ja ylemmyysteoriaa yleensä on myöhemmässä huumoritutkimuksessa kritisoitu voimakkaasti esimerkiksi liiallisen individualistisesta näkökulmasta huumoriin tai liian negatiivisesta ihmiskuvasta (ks. esim. La Fave, Haddad & Maesen 1976, 64–65). Kaikuja ylemmyysteoriasta on kuitenkin yhä kuultavissa esimerkiksi Wallin ajatuksissa silmäniskuista. Ylemmyysteoria muistuttaa siitä, että huumorilla on vakavakin puolensa. Vaikka Hobbesin ajatus huumorista selviytymissotaa käyvän yksilön ylemmyytenä on liioiteltu, ylemmyysteoria laajemmin on omiaan selittämään silmäniskujen aiheuttamaa iloa ne tunnistavassa lukijassa. Mielestäni ylemmyyden rinnalla tulee tällöin kuitenkin korostaa yhteisöllisyyttä ja salaliittoa, kuten edellä esitellyssä Boothin ironian mallissa tehdään. Silmäniskuissa ei ole kyse vain yksilön ylemmyydestä vaan myös kollektiiviin kuulumisen riemusta.

Silmäniskujen paheksumisen taustalta voidaan siis lukea ajatus ylemmydentuntoisesta naurusta. Samalla huomataan, että kuva lapsilukijan kustannuksella huvittelevista aikuisista sotii lapsesta huolehtivan vastuuntuntoisen aikuisen ihannekuvaa vastaan. Eräs salaliiton muoto, jota silmäniskut voivat myös edustaa, on flirtti. Elekielessä silmäniskuilla voidaan ilmaista seksuaalista kiinnostusta, ja tässä mielessä silmäniskut kuuluvat aikuisten maailmaan. Tämän tutkimuksen aiheen suhteen vertaus flirttiin ei ole välttämättä niin kaukaa haettu kuin se ensi kuulemalta vaikuttaa. Flirttailevan kertojan voidaan ajatella hykkäävän vakavan tehtävänsä lapsilukijan sivistäjänä ja viihdyttäjänä alkaessaan kesken sivistystyön pelata silmäpeliä aikuislukijoiden kanssa. Tällaisen kertojan takana välkkyvä kuva kirjailijasta, joka tyydyttää hävyttömästi omia tarpeitaan eikä astu vakavamielisen ja mallikelpoisen kasvattajan rooliin.

Vaikka esitän joidenkin intertekstuaalisten silmäniskujen tuovan tutkittaviin teoksiin lisämerkityksiä siten, että lapsilukijat suljetaan huumorin ulkopuolelle, en halua Wallin tavoin paheksua aikuislukijalle suunnattuja irtovitsejä. Wallin näkemys juontaa juurensa



lukijäkäsityksestä, jossa lukeminen tapahtuu "tässä ja nyt" ja samoin myös lukemisesta saavutettava nautinto saavutetaan ainutkertaisessa lukutilanteessa. Kaksoisyleisön puhutteluun kerronnassaan pyrkivällä lastenkirjalla on kuitenkin erityisen paljon potentiaalia teokseksi, jonka pariin lukija palaa eri-ikäisenä ja näin siis erilaisella kompetenssilla varustettuna. Teoksen "ymmärtämisen" ei tällöin tarvitse tapahtua kertalukemalla. Suurimmalle osalle kirjallisuuden parhaimmistosta lienee ominaislaatuista se, että lukija löytää niistä jokaisella lukukerralla jotakin uutta. Tästä syystä en näe järkeväksi asettaa lastenkirjallekaan vaadetta täydellisestä ymmärrettävyydestä lapsilukijan silmin. On myös muistettava, että intertekstuaalisuuden oivaltamisesta syntynyt nautinto voi syntyä myös lukuhetkeä myöhemmin. Esimerkiksi Wall mieltää intertekstuaalisuuden varsin perinteisesti siten, että lähdeteksti on se mihin teos viittaa. Intertekstuaalisuuden voi kuitenkin mieltää myös lukijalähtöisesti. Lukijan ensiksi lukema versio aiheesta on tällöin lähdeteksti, riippumatta siitä kumpi teksteistä on kirjoitettu ensin. Esimerkiksi lapsi saattaa lukea *Ritvasta* Madonna-lehmästä tietämättä pohtähti Madonnasta yhtään mitään. Kun hän joskus myöhemmin törmää vaikkapa televisiossa samannimiseen laulaajaan, syntyy intertekstuaalinen oivallus (ks. myös Beckett 2012, 204).

Silmäniskuja eritellessä on syytä myös muistaa lastenkirjallisuuden tavallisin lukutilanne: ääneen lukeminen. Kolumnissaan *Parnassossa* lastenkirjailija Timo Parvela (2007, 66) erittelee eri-ikäisten lapsilukijoiden naurattamisen tapoja. Yksi hänen listauksensa tavoista ei ole suunnattu lapsilukijalle lainkaan:

On olemassa vielä neljäskin lasten naurattamisen laji: lapsia naurattaa, kun aikuisia naurattaa -komiikka. Kun lastenkirjaa ääneen lukevan isän ääni katkeaa, räkäpallo turskahtaa sivulle 53 ja koko sänky hytkyy hekotuksesta, ei ole mitään väliä sillä ymmärtääkö lapsi, mille isä nauraa.

Kun Parvelan tavoin avarretaan tutkiva ja kriittinen katse silmäämään tekstin ohessa myös lukukontekstia, ei lastenkirjaan sijoitettujen silmännikkausten synnyttämän huumorin voida enää ajatella olevan vain itsekästä aikuista varten. Näin väitettäessä sivuutetaan naurun ja huvittumisen sosiaalisuus ja se tosiasia, että lastenkirjallisuuden lukutilanne on usein erilainen kuin aikuistenkirjallisuuden. Ainakin pienten lasten kohdalla

lastenkirjallisuuden lukutilanteessa kertojan äänen ja lukijan väliin mahtuu ylimääräinen välittäjä: ääneen lukevan aikuisen ääni. Täten lukutilanteessa korostuu aikuisen ja lapsen vuorovaikutus. Huumorin määritelmässä viitataan usein sellaisiin asioihin kuin hyväntahtoisuus ja hyväntuulisuus. Vaikka silmäniskut jäisivät lapsilukijan saavuttamattomiin, ovat ne omiaan luomaan lukutilanteeseen hyvää mieltä ja tunnetta siitä, että lukutilanne on kaikille osallistujilleen miellyttävä ja nautinnollinen.

## 6.2 Parodia huumorin ja kaksoispuhuttelun strategiana

Tässä luvussa pohditaan parodiaa kaksoispuhuttelun ja toisaalta komiikan keinona. Parodia ymmärretään tässä laajemmin toisiin teksteihin suuntautuvina viitteinä kuin edellisessä alaluvussa käsitellyt silmäniskuihin kuuluvat alluusiot. Tässä luvussa tarkastellaan parodiaa, joka ei toimi kerronnassa nopeasti ohitse vilahtavina vitseinä vaan tuottaa huumoria kokonaisia tarinoita jäsenteleväenä huumorin keinona. Tämänkaltaista parodiaa esiintyy jonkin verran *Lastenkirjassa*, mutta erityisen runsaasti *Satukirjassa*, jossa parodia suuntautuu kahteen kohdetekstiin tai tekstityyppiin: *Raamattuun* ja satuun.

Tekstien välisten suhteiden määrittelyyn pyrkivänä käsitteenä parodia on yksi vanhimmista. Se onkin synnyttänyt ympärilleen mittavan tutkimustradition ja kirjavan joukon käsitteenmäärittelyitä. Teoksessaan *A Theory of Parody* (1985) Linda Hutcheon (1986, 6) määrittelee (modernin) parodian toistoksi, jota kuitenkin leimaa kriittinen etäisyys toistettavaan tekstiin. Parodia on jäljittelyä, mutta tälle jäljittelylle ominaista on ironinen nurinkääntäminen. Parodia on toistoa, jonka tarkoitus on alleviivata parodioivan ja parodioidun tekstin välistä etäisyyttä ja erilaisuutta enemmän kuin läheisyyttä ja samankaltaisuutta. Hutcheonin parodian määritelmässä parodian sävy voi olla monenlainen aina ironisesta leikkisään ja halveksuvasta pilkalliseen. Parodia onkin Hutcheonin mukaan varsin kompleksinen ilmiö, joka kuvastaa tekstien yhdessäolon moninaisuutta.

Parodian yhteys huumoriin ja koomiseen on ilmeinen, joskaan ei kaikissa määritelmässä välttämätön. Hutcheon (1986, 51–52) jakaa parodian tutkimusta kahteen leiriin sen mukaan, korostavatko teoreetikot parodian määritelmässään sen naurettavaa ja koomista vai vakavaa ja kriittistä luonnetta. Hutcheon itse esittää, että koominen ei

kuulu parodian klassiseen määritelmään. Hän ei halua samaistaa koomista parodiaan vaan puhuisi mieluummin parodian ironisesta sävystä. Margaret A. Rose (1995, 239–240) pitää Hutcheonin arviota komiikan poissaolosta parodian klassisista määritelmistä virheellisenä ja arvostelee Hutcheonin komiikan hylkäämistä jonkinlaisena ideologisena siirtona. Rosen mukaan Hutcheon pyrkii komiikan ulosrajaamisella nostamaan oman tutkimuskohteensa arvoa irrottautumalla ajatuksesta parodiasta negatiivisena ja yksilotteisena pilkanteon muotona. Saman kritiikin Rose ulottaa koskemaan monia Hutcheonin seuraajia, jotka ovat kieltäneet parodialta sen koomiset funktiot ja ovat samalla ulottaneet sen kriittiset funktiot sisältämään epärealistisia poliittisia voimia. Rose moittii esimerkiksi Brian McHalea, joka käsittelee parodiaa itsereflektion muotona tai genren tapana tarkastella kriittisesti itseään, mutta jättää määritelmässään ainakin eksplisiittisesti huomiotta parodian koomisen luonteen.

Koominen on lähestulkoon aina väistämättä osa sitä poleemista suhdetta, joka vallitsee parodioivan ja parodioidun tekstin välillä. Parodian koomisuuden aste kuitenkin vaihtelee rajusti. Koomisen ja parodian yhteys käy erityisen selväksi tarkastellessa niitä tekstuaalisia keinoja, joiden avulla rakennetaan parodista suhdetta kahden tekstin välille. Jyrki Nummi (1985, 53–55) luonnehtii parodiaa osuvasti taitamattomuudeksi – äärimmäisen taitavaksi sellaiseksi. Näitä taitamattomuuden signaaleja tekstissä Nummi listaa seuraavasti: inversio, inkongruenssi, liioittelu, mekaanisuus ja vajavuus. Kun verrataan Nummen listausta huumorin tutkimuksen traditioon, huomataan siinä jotakin hyvin tuttua. Kaikki listan osat sopivat myös niihin diskursiivisiin vihjeisiin, joilla teksti indikoi siirtymää humoristiseen kehykseen (vrt. Palmer 1993, 108). On siis oletettavaa, että parodialla ja huumorilla on paljonkin yhteistä.

Tutkimuksessani on jo useaan otteeseen sivuttu parodiaa erityisesti tekstityyppien tai diskurssien ivallisenä mukailuna tai kommentaationa, kuten sukupuolisia stereotyyppejä käsittelevässä luvussa 5.3., jossa tarkasteltiin muun muassa Ritvan tarinaa Keijo Ilmasen synnystä suomalaisen maskuliinisuuden parodiana. Luvussa 6.1 puolestaan eriteltiin teosten moniäänisyyttä ja erilaisten diskurssien yhteentörmäyttämisestä syntyvää satiirista sävyä. Koska teoksista tuntuisi siis olevan löydettävissä niin satiirisia kuin parodiakiakin elementtejä, on aluksi syytä tarkentaa parodian määritelmään sen kohdetta

pohtien. Hutcheonin (1986, 18) mukaan parodian kohteena voi olla mikä tahansa kodi-  
fioitu järjestelmä. Parodia ei tarkoita vain kaunokirjallisten tekstien keskinäisiä suhteita,  
vaan parodia on mahdollinen kaikissa taidemuodoissa ja eri genret ja mediumit paro-  
dioivat toisiaan ristiin. Kirjallisuus voi parodioida myös epäkirjallisia diskursseja. Simon  
Dentith (2000, 9) laajentaa parodian määritelmää entisestään. Dentithille parodiaan  
sisältyvät kaikki kulttuuriset käytänteet, joissa tuotetaan suhteellisen poleemisia alluusi-  
on omaisia imitaatioita jostakin muusta kulttuurituotteesta tai kulttuurisista käytänteistä.  
Dentith (2000, 9) ottaa kiinnostavasti lähempään tarkasteluun määritelmäänsä sisälty-  
vän poleemisuuden, jota on monissa muissakin määritelmissä käytetty merkitsemään  
sitä suhdetta, joka parodioivan ja parodioidun tekstin välillä vallitsee. Dentith päätyy  
lisäämään poleemisuuden eteen lievennyksen ”suhteellinen”, sillä hänen mukaansa  
hyökkävyyden aste parodioissa kaikkina aikoina on vaihdellut suuresti. Parodia saattaa  
pilkata, hyökätä tai vain leikillisesti varioida ja kaikkea tältä väliltä.

Satiirin ja parodian välinen rajanveto on usein mutkikasta. Hutcheonin (1986, 43)  
määritelmän mukaisesti satiiri kohdistaa ivansa ja kriittisen katseen ihmiskuntaa ja sen  
outoja tapoja kohden, kun taas parodia kohdistuu johonkin tekstiin tai diskurssiin.  
Dentith (200, 9–7) tulee omassa määritelmässään monimutkaistaneeksi tätä määritel-  
mää. Hän nimittäin takertuu Hutcheonin huomioon siitä, ettei nykyaikainen parodia ole  
väistämättä poleemisessa suhteessa parodioituun, vaan parodiaan saattaa kannustaa  
halu esimerkiksi hyödyntää ihailtua kohdetekstiä eräänlaisen auktoriteetin saavuttami-  
seksi. Dentith kiertää ongelman ja käyttää poleemisuuden käsitettä edeltäjistään poike-  
ten. Dentithin mukaan poleemisuus voi suuntautua niin ”kohdetekstiä kohden kuin  
siitä pois”. Parodian ei tarvitse olla poleemisessa suhteessa lainaamaansa tekstiin,  
vaan se saattaa tarkastella poleemisesti lainaamansa tekstin kautta maailmaa yleensä.  
Näin ajateltuna kuitenkin sekoittuu, milloin puhutaan satiirista, milloin taas parodiasta.

Hutcheon (1986, 93–96) myös korostaa, ettei ole aina suinkaan itsestään selvää, mi-  
kä teksti kulloinkin on parodian kohteena. Hänen mukaansa parodialle ominainen iro-  
ninen nurinkääntäminen voi suuntautua johonkin kohdetekstiin, mutta parodioida sa-  
malla jotakin toista. Esimerkiksi Hutcheon mainitsee Max Ernstin Pietán joka on oidi-  
paalinen versio Michelangelon veistoksesta. Siinä missä Michelangelon veistoksessa äiti

pitelee sylissään kuollutta poikaansa, Ernstin versiossa kauhistuneen näköinen isä pitelee elävää poikaansa. Tällöin parodian kärki osoittaa paitsi Michelangelon veistokseen, myös Freudin teorioihin ja tätä kautta myös antiikin tarinaan Oidipuksesta. Ongelma aktualisoituu tämän tutkimuksen kohdeteksteihin pureuduttaessa, sillä Hotakaisen lastenkirjat teokset sisältävät sekä satiirisia että parodisia elementtejä. Tämä korostuu myös niiden kahden pohjatekstin tarkastelussa, joita *Satukirja* uutterasti hyödyntää. Erityisesti *Raamattu* on tässä mielessä ongelmallinen, sillä sitä ei voida pitää pelkkänä kaunokirjallisenä tekstinä, vaan syvälle länsimaiseen kulttuuriin tunkeutuneena myyttinä, jonka vaikutukset näkyvät monilla kulttuurin tasoilla. Tällöin parodisen tai satiirisen suhteen kärki voi olla vaikeasti tunnistettavissa ja lajit sekoittuvat. Tästä esimerkiksi tarkastelen lähemmin kolmea tekstikatkelmaa.

Ensimmäinen on poimittu muissa yhteyksissä aiemmin käsitellystä Keijo Ilmasen karkaamistarinaa. Siinä kuvaillaan Keijon mummon kuolemaa hyödyntäen lapsenomaista kerrontaa suodattamalla tapahtumat kuolemanpelkoa potevan Keijon tajunnan lävitse:

Keijo oli kuollut kuolemasta, eikä sen tällainen pitäisi olla. Mummo oli kuollut korahdamalla tuoliin, ja se oli laskettu hiljaa maahan, mistä enkelit olivat seuraavana yönä heijanneet sen vaijerilla ylös siniseen taivaaseen, missä sille oli annettu haudutettua teetä ja roissantteja. Sitten mummolle oli tuotu uusi Seura, jonka sanaristikkoa kukaan ei ollut ehtinyt ronkkia. Kylläisenä mummo oli saanut aloittaa vasemmasta alanurkasta. (*Ritva*, 110.)

Toinen katkelma löytyy *Lastenkirjasta* tarinasta ”Hiekkalaatikko”:

Keijo Ilmanen innostui heti kun näki ensi kertaa Hiekkalaatikon. ”Noin pienessä tilassa noin paljon maata ja hiekanjyvät hyvässä järjestyksessä, tuolta minä olen tullut ja sinne haluan nytkin mennä”, huudahteli Ilmanen aina Hiekkalaatikon nähdessään. (*Lastenkirja*, 110.)

Kolmas katkelma on lainaus *Satukirjasta*:

Tiistaina kävi Aatos Niemenkorvelta käsky, että koko maailma oli järjestettävä uudelleen. Ne jotka olivat lentäneet, saivat nyt kävellä, ja ne joiden jalat olivat sy-

vällä savessa, saivat siivet selkäänsä. Ne joiden kurahaalareissa oli tiukat lenksut, saivat kiskoa jalkaansa Isän oloasuhousut, koska tiistaina ei millään ollut mitään väliä. (*Satukirja*, 75.)

Ensimmäinen katkelma on humoristinen lapsen tulkinta (tai lapselle sopivaksi adaptoitu selitys) kristinuskon opinkappaleisiin kuuluvasta kuoleman jälkeisestä elämästä, taivaaseen menosta. Keijon mielessä henkimaailman asiat kääntyvät inkongruentilla ja huvittavalla tavalla täysin päinvastaisiksi: äärimmäiseksi konkretiaksi. Mummon sielu ei suinkaan siirry uuteen olomuotoon, vaan koko mummo heijataan vajjereilla taivaaseen. Keijon paratiisikuvitelmassa paratiisin iankaikkinen autuus konkretisoituu banaalisti herkuiksi ja "ronkkimattomaksi" sanaristikoiksi.

Toisessa katkelmassa hupaillaan tekstin ja pohjatekstin välisellä inkongruenssilla, kun Keijo käyttää ensimmäisestä Mooseksen kirjeestä (3:19) tuttua jaetta: "Sillä maasta sinä olet, ja maaksi pitää sinun jälleen tuleman" kuvaillessaan lasten hiekkalaatikkoa. Kolmannessa katkelmassa huomataan kertojan puolestaan mukailevan jouluevankeiliumin (Luuk. 2:1) aloitusta: "Ja tapahtui niinä päivinä, että keisari Augustukselta kävi käsky että koko maailma oli verolle pantava". Tämän tekstin koomisen keinoja on eritelty jo aiemmin.

Kaikki kolme tekstiä tuntuvat liikkuvan samassa aihepiirissä ja käyttävän samankaltaisia keinoja huumorin synnyttämiseksi. Koominen sävy tekee kaikista myös potentiaalisesti poleemisia. Kun katkelmia tarkastellaan lähemmin, huomataan kuitenkin eroavaisuuksia siinä kohteessa, johon koominen ja poleeminen suhde suuntautuu. Ensimmäinen katkelma tuntuisi rajautuvan automaattisesti parodian määritelmän ulkopuolelle, sillä tekstistä ei kuulla esiin varsinainen toinen teksti – pikemminkin ivan kärki tuntuisi tässä osoittavan uskomusjärjestelmään ja kyse olisi näin ollen tekstin satiirisesta suhteesta maailmaan. Toinen katkelma tuntuu sopivan parodian määritelmään jo paremmin. Bahtinilaisittain tekstissä voidaan sanoa kaikuvan parodialle ominainen "vieras ääni" (ks. Bahtin 1991), jota käsiteltiin jo luvussa 4.2 Tämän toisen äänen alkuperä on kuitenkin ongelmallinen. Fraasi "maasta olet sinä tullut ja maaksi olet sinä tuleva" löytyy paitsi raamatusta myös kristillisestä hautajaissiunauksesta. Tällöin jää epäselväksi, kohdistuuko parodia *Raamattuun*, hautajaiskaavaan vai kristilliseen hautaamiseen sere-

moniana. Kolmas esimerkkikatkelma tuntuu sopivan parodian määritelmään puhtaimmillaan, sillä se osoittaa suoraan *Raamattuun* eli tiettyyn nimettävissä olevaan alkutekstiin.

Kuitenkin kyse on myös määritelmäeroista. Jos tukeudumme Dentithin laajahkoon määritelmään parodiasta tekstin poleemisena suhteena joko tekstiin tai kulttuurisiin käytänteisiin, voidaan kaikki tekstit tulkita parodioiksi. Parodisen tekstin suhtautumista parodioitavaan pohjatekstiin on pohdittu laajalti, mutta tämän kaltainen pohdinta on ollut voimakkaasti sidoksissa haluun kirjallisten lajien tai muotojen systemaattisesta järjestämisestä. On haluttu selkiyttää eroavaisuuksia parodian ja sen lähikäsitteiden välillä. Koska tämän tutkimuksen päämääränä ei ole tällainen käsitteellinen järjestäminen, vaan parodia toimii lähinnä työkaluna, voidaan tässä hyödyntää Dentithin määritelmän kaltaista laajahkoa määritelmää tutkittaessa *Lastenkirjan*, *Ritvan* ja *Satukirjan* sisältämiä parodisia elementtejä.

Parodiaa on usein pidetty liian vaikeana muotona lastenkirjallisuuteen. Esimerkiksi Beckett (1999, xvii) sisällyttää parodian osaksi litaniaa niistä vaikeista kirjallisista keinoista, joita modernista ja postmodernista ammentava innovatiivinen ja kokeileva nykylastenkirjallisuus hyödyntää (mt.). Yksi klassisista esimerkeistä parodiasta lastenkirjallisuudessa ovat Carrollin romaanin *Liisa Ihmemaassa* parodiat oman aikansa suosituista lastenloruista (esimerkiksi runo "How Doth the Little Crocodile" on parodia Isaac Wattsin kasvattavasta runosta "Against Idleness And Mischief"). Zohar Shavit (1986, 81–82) huomauttaa näiden olevan tarkoitettu kuitenkin pääasiassa aikuislukijoille ja päättyy nimeämään parodian yhdeksi keskeiseksi ambivalentin lastenkirjan piirteeksi. Carrollin kulttiklassikon kohdalla hän perustelee väitettään vertaamalla alkuperäistä teosta ja tekijän siitä adaptoimaa lastenversiota *The Nursery "Alice"* (1890), josta "lapsellistamisen" myötä kaikki parodia (ja satiiri) on poistettu.

Jos teksti ottaa parodian avulla kantaa omaan asemaansa kirjallisessa järjestelmässä, voidaan osan parodiasta nähdä kääntyvän tekstiin itseensä. Hutcheon (1986, 6; 10) puhuukin myös mahdollisen itse-parodian (self-parody) olemassaolosta. Tällä hän tarkoittaa teosta, joka tutkailee parodian keinoin ei vain suhdettaan muihin teksteihin, vaan laajemmin omaa identiteettiään taideteoksena. Tällöin parodia kohdistuu ikään

kuin esteettisen produktion aktiin itsessään. (Mt.) Hotakaisen lastenkirjojen kohdalla onkin syytä pohtia, voisiko teoksia pitää lastenkirjojen parodioina. Voisiko parodian kärjen niissä ajatella osoittavan niiden omaan olemukseen lastenkirjoina? Nähdäkseni vastaus kysymykseen riippuu käytetystä parodian määritelmästä. Esimerkiksi Yrjö Hosiainsluoma (2003, 686) määrittelee parodian *ivamukaelmaksi*, jonka tarkoituksena on saattaa kohteensa naurunalaiseksi Näin ajateltuna *Lastenkirjaa*, *Ritvaa* ja *Satukirjaa* ei voi pitää lastenkirjallisuuden parodioina, sillä kuten edellä on todettu, on niiden sävy usein aidosti lastenkirjalle ominaisen lämmin ja lohdullinen eikä suinkaan pilkallinen. Mikäli parodia kuitenkin mielletään Hutcheonin tarkoittamalla laajalla tavalla, voivat parodian taustalla vaikuttavina intentiona toimia ivan lisäksi myös muut motiivit. Hutcheonilaisittain modernissa parodiassa on kyse tekstien välisten suhteiden kompleksisuudesta. Tällä tavoin ajateltuna tutkittavien teosten voisi mieltää myös parodioivan lastenkirjallisuutta ja kääntyvän näin myös tarkastelemaan itseään. Tietenkin on kyse myös käytetystä lastenkirjallisuuden määritelmästä. Aiemmin pohdittiin lyhyesti kysymystä siitä, voidaan lastenkirjallisuutta pitää genrenä. Mikäli Hotakaisen lastenkirjat halutaan tulkita lastenkirjojen parodioina, on lastenkirjallisuus nähtävä, ellei genrenä, niin ainakin joitakin yhteneväisiä ominaisuuksia sisältävänä kirjallisena joukkona. Hutcheonin määritelmän mukaan parodia voi kohdistua vain jonkinlaisia koodistoa noudattavaan kieleen. Mikäli lastenkirjallisuutta voidaan parodioida, on lastenkirjallisuus siis mielletävä genreksi tai lajiksi tai vähintäänkin jonkinlaiseksi tiettyjen tietyn ilmaisu- ja aihepertuaarin sisältäväksi koodistoksi.

Hutcheonin mukaan parodialla on oma tärkeä merkityksensä kirjallisuushistoriallisessa kehityksessä. Parodia tarttuu vanhentuneiksi ja kuluneiksi käyneisiin esteettisiin muotoihin ja paljastaa niiden kuluneisuuden parodioimalla niitä. Tämä vauhdittaa esteettisen ilmaisun uudistumista. (Hutcheon 1986, 35.) Saman on huomannut Shavit (1986, 81–82), joka tulkitseekin Carrollin parodiset runot kannanotoksi oman aikansa lastenkirjallisuuden voimakasta moralismia ja didaktisuutta vastaan. Mikäli Hotakaisen lasten teokset nähdään lastenkirjallisuuden parodioina, tutkittavien teosten voidaan näin ajateltuna pyrkiä lastenkirjallisuuden esteettiseen uudistamiseen ja vanhojen muotojen kuluneisuuden ja riittämättömyyden paljastamiseen. On kuitenkin mielenkiintois-



ta pohtia, kenelle tämänkaltainen vanhentuneiden muotojen parodian avulla suoritettava kritiikki on lastenkirjallisuuden tapauksessa suunnattu. Lapset eivät kirjoita, kustanna tai tutki lastenkirjallisuutta, joten parodisen kritiikin sijoittaminen lastenkirjaan on tavaltaan hukkaan heitettyä. Jos teokseen kuitenkin rakennetaan lukijapositio myös implisiitille aikuislukijalle, voidaan parodisen kritiikin olettaa tavoittavan myös lastenkirjallisuutta tuottavat ja arvottavat tahot. Tämän kaltaista motiivia ei kaksoisyleisölle kirjoittamisen tutkimuksessa ole juurikaan tuotu esille.

### Parodian laajuus ja sävy

Parodian laajuus kaunokirjallisen tekstin sisällä voi vaihdella runsaasti. Parodian ollessa *täydellistä*, se strukturoi koko tekstin ulkoisen rakenteen, kun taas *osittainen* parodia rajoittuu tekstissä suppeammalle alueelle ja alistuu muille rakenteille (ks. Nummi 1985, 57). Tutkimissani teoksissa parodia on aina osittaista, vaikkakin erityisesti *Satukirjassa* se on yksi keskeisistä teoksen rakentumisperiaatteista.

*Lastenkirjassa* viitteet *Raamattuun* ovat enimmäkseen tekstin seassa vilahtavia raamatullisia fraaseja, jotka on tekstissä sijoitettu henkilöiden puheen lomaan. Esimerkiksi poika nimeltä Erittäin Vapaa Taitelija sanoo muille lapsille: "Tulkaa minun tyköni, piirrän teille toisesta maailmasta" (*Lastenkirja*, 68). Lause jäljittelee Jeesuksen sanoja siitä kuinka kaikkien lasten tulee antaa tulla hänen tykönsä (Mark. 9–10:14). Eräässä tarinassa puolestaan kerrotaan puskutraktorista, joka otetaan tallista esiin vain silloin kun Keijo Ilmanen on hyvällä tuulella ja sanoo "Ottakaa ja viekää, se ei ole minun lihaani eikä vertani" (*Lastenkirja*, 118). Lauseen taustalla on Jeesuksen sanat viimeisellä ehtoollisella, joissa hän toteaa leivän olevan hänen ruumiinsa ja viinin hänen verensä (Matt. 26: 26–30).

*Lastenkirjan* tapa käyttää raamatullisia fraaseja ei tuo tulkintaan juurikaan uusia aineksia. Pikemminkin ne ovat edellä käsitellyn kaltaisia silmäniskuja, joissa tekstin lastenkirjallisuudellisuus hetkeksi murtuu. Tätä tulkintaa tukee se seikka, että nämä fraasit tai sitaatit on sijoitettu nimenomaan lapsihenkilöiden suuhun. Niiden outous syntyy väärästä kontekstista. *Lastenkirjassa* esiintyvänä ja vieläpä lapsihahmojen suuhun sijoit-

tettuna ne kääntävät ainakin aikuislukijan huomion tekstiin itseensä ja erityisesti sen luonteeseen lastenkirjallisuutena. Tämänkaltaisten heittojen parodinen etäisyys parodioituun pohjatekstiin on vaikea todistaa katkelmien ollessa lyhyitä. Muutaman sanan viittauksesta on vaikeaa eritellä poleemisuuden merkkejä. Viitteitä voidaankin lukea juuri aikuislukijan mielenkiintoa ylläpitävinä intertekstuaalisina silmäniskuina. Toisaalta tekstin sekaan sirotellut viitteet *Raamattuun* demystifioivat ja banalisoivat kohdetekstiään. Raamatullisista puheenparsista katoaa niiden ylevyys, kun ne sijoitetaan teoksen henkilöiden arkikieleen ja tässä mielessä poleeminen suhde toteutuu. Parodian voidaan siis päätellä toimivan *Lastenkirjassa* kahdenlaisesta funktiota toteuttaen. Toisaalta sen avulla teksti kommentoi vitsaillen parodioitavaa kohdetekstiä ja toisaalta taas kääntää lukijan huomion itseensä ja tarkastelee omaa olemustaan lastenkirjallisuutena.

*Satukirjasta* puolestaan löytyy laajempia tekstiosuuksia kattavaa parodiaa. Koko teos alkaa esimerkiksi eräänlaisella luomiskertomusmukaelmalla nimeltään ”Maailman synty”. Tarinassa maailma syntyy kun Isoherra kohtaa Pikkuneidin ja he menevät kahville Pakilan Teboilille. Pariskunnan rakastuessa taivaalta räsähtää naapuripöydän taksikuskit pelästyttävä salama ja hetkessä mikään ei ole kuin ennen:

Seuraavana ja sitä seuraavana ja vielä tänäkin päivänä puhutaan siitä päivästä kun salama tuli Pakilan Teboilille ja muutti kaiken. Jutussa mainitaan aina kaksi erikokoista ihmistä, jotka olivat ostaneet herkkuja ja katselleet toisiaan lempeästi.

Jutunkertojat eivät tiedä, että isompi heistä oli Isoherra, kaiken luoja ja järjestäjä ja pienempi hänen nykyinen vaimonsa Pikkuneiti, joka loi kottikärryt ja lahnan. (*Satukirja*, 12.)

Tarinassa luodaan myös monenlaisia muita hyödyllisiä ”romppeita”. Tarinan lopussa Isoherran pitää ”luoda polkupyörä, koska kirvesmies Matti Puttosen pitää päästä Sääksmäelle tapaamaan ompelija Mari Isokyröä.” (*Satukirja*, 14). Lause viitanee hienovaraisesti Genesiksestä löytyvään Jumalan siunaukseen: ”Olkaa hedelmälliset, lisääntykää ja täyttäkää maa.” (1. Moos. 9:1). Hotakaisen luomiskertomus muuntelee pohjatekstiään koomisesti. Teksti on kompositioltaan vajavainen ja epälooginen, muodoltaan kömpelö ja ilmaisultaan taitamaton. Pohjatekstissä esitetyt taivaan, tähtien, valon ja ihmisen luominen vääristyy sattumanvaraisten ja arkisten kapineiden keksimiseksi, ja

Genesiksessä esiintyvien ihmisen arkkityyppien, miehen ja naisen, sijaan Hotakaisen luomiskertomus puhuu varsin arkisista suomalaisista, kuten kirvesmies Matti Puttosesta ja parturikampaaja Soile Pentikäisestä. Kyse on juuri sellaisesta taitavasta taitamattomuudesta, jota Nummi (1985, 53) parodialta edellyttää.

Parodinen suhde *Raamattuun* on koko *Satukirjan* aloittavaa tarinaa läpäisevä ja rakenteellisesti keskeinen elementti. Kuten edellä siteeratusta katkelmasta huomataan, "Maailman synty" ammentaa kuitenkin myös satugenrestä, sillä katkelman aloittaa saduista tuttu kertomusta ajallisesti tulevaisuuteen laajentava lopetusfraasi "vielä tänäkin päivänä". Juuri näiden kahden intertekstin yhdistäminen herättää lukijassa kysymyksiä. Vaikka *Satukirjassa* on paljon kristinuskoon liittyviä aineksia, ja lapsilukijalle esitetään maailma, jossa taivas, helvetti, Jumala ja enkelit ovat olemassa ja luonteva osa teoksen maailmaa, teoksen kristillisen sanoman vilpittömyys ei kuitenkaan voi teoksen parodista luonnetta korostavan aloituksen jälkeen olla herättämättä epäilyksiä aikuislukijassa. Parodia vihjaa, että sisäistekijä on ironinen. *Raamattuun* viittaavien alluusioiden sijoittaminen teokseen nimeltä *Satukirja* on kenties kannanotto *Raamatun* tapahtumien fiktiiviseen luonteeseen. Satu kun viittaa vahvasti keksittyyn ja toimii käsitteenä suorastaan vastakohtana todelle. Toisaalta on muistettava, että Suomessakin on voimakas kristillisen sadun perinne, eikä satu genrenä näin viesti automaattisesti parodista tai ironista suhdetta kristinuskoon vaan mahdollinen poleeminen suhde tulee lukea auki toisin keinoin.

*Satukirjan* aloitusteksti on varsin monimerkityksinen ja toimii samoin kuin *Ritvan* ja *Lastenkirjan* prologit: eräänlaisena aikuislukijalle suunnattuna lukuohjeena. *Lastenkirjan* aloitus johdattaa metafiktioin keinoin lukijan pohtimaan lastenkirjallisuuden olemusta ja *Ritvan* aloitus taas haastaa aikuislukijan lukemaan teoksen lapsikuvauksen sijaan kertomuksena talonmiehen rouvan elämästä. *Satukirjan* aloitus puolestaan paljastaa lukijalleen teoksen parodisen luonteen. Aloitustarina ottaa myös kantaa parodian luonteeseen. Jo ensimmäinen lause alkaa seuraavasti: "Maailma syntyi uudelleen" (*Satukirja* 9, kursivointi M.L.). Maailman synty on siis uusinta ja toisinto, ei alkuperäinen tapahtuma.

Luomiskertomusmukaelma on myös kaikille kolmelle teokselle ominaisesti sisällöltään nonsensisen, epäkoherentti ja sen logiikka horjuu. Siinä missä alkuperäisessä Ge-

nesiksessä luomistyö aloitetaan tyhjyydestä ja pimeydestä, alkaa Isoherran ja Pikkuneidin luomistyö Pakilan Teboillilta, autojen, huoltoasemien, pikkukahvien sekä naapuripöydän taksikuskien täyttämästä *jo luodusta* maailmasta. Silti tästä maailmasta puuttuvat sellaiset asiat kuin kottikärryt, videokasetit, lahnat ja polkupyörät. Uudelleen luominen ei tunnu noudattavan minkäänlaisia sääntöjä tai rajoituksia. Yksinkertaisimmillaan luomistyön iloinen sattumanvaraisuus herättää lukijassa hilpeyttä. Kehittyneempi lukija saattaa myös pohtia luomistyötä mahdollisena metaforana kirjailijan itsensä työlle. Tämänkaltaista tulkintaa perustelee kaksi seikkaa. Ensinnäkin Isoherra luo kaikissa kolmessa teoksessa keskeisimmän tapahtumien näyttämön: Jakomäen. Toiseksi kirjailija Hotakainen asuu itse Pakilassa ja on nimennyt Pakilan Teboilin itselleen mieluisaksi kahvittelupaikaksi.

Hotakainen ei irrottele parodisella luomiskertomuksella *Satukirjassaan* ensimmäistä kertaa. Isoherran ja Pikkuneidin kohtaaminen kerrotaan jo vuonna 2000 ilmestyneessä *Hukassa on hyvä paikka* -näytelmässä. Kenties kiinnostavamman vertailukohtaan tarjoaa kuitenkin kirjailijan vuonna 1995 ilmestynyt aikuistenromaani *Syntisäkki*, jossa Jumalan luomistyö kuvataan varsin samankaltaisia huumorin merkitsijöitä hyödyntäen:

Jumala rakensi ihmisen variksenpelättimestä, apinasta ja niistä tunteista, jotka jäivät yli kun lammas oli luotu. Hän pelkäsi kaikkea liikkuvaa ja käpertyi ensimmäisen kohdalle sattuneen maitolaiturin lattialle. [--] Iisalmen K-Raudasta ostamallaan kulmahiomakoneella ja puuseppäpoikansa avustuksella Jumala nakersi puut ja niihin linnut, joihin jäi kaikessa hötäkässä vikinä, laulun esiaste. Jumala hieroi puitten siemenet käsiinsä, heitti ne summittaisesti ympärilleen ja kaatoi päälle pari tonkallista vettä. Sitten hän käveli joen törmälle, minne hän oli luonut siltä maitolaiturin paskahatulta salassa muutamana naisen, jotka mielellään kuuntelivat hänen pehmeitä tarinoitaan. (*Syntisäkki* 1995, 23–24.)

Samoin kuin *Satukirjassa*, myös tässä luomistyö muuttuu mahtipontiseen alkutekstiin verrattuna hupaisan konkreettiseksi, kun luomistyötä tarkastellaan yksityiskohtaisesti ja työn fyysiseen toteuttamiseen tarkentaen. Siinä missä *Satukirjan* luomiskertomus sijoittaa luomistyön vitsikkäästi Pakilan Teboillille, on *Syntisäkin* luomistyö sijoitettu Iisalmeen – molemmat ovat suomalaislukijoista varsin arkisia sijainteja ja synnyttävät näin inkongruentin jännitteen parodisten luomiskertomusten ja niiden ivaaman kohdetekstin

välille. Näissä samaa aihetta käsittelevissä parodioissa on kuitenkin myös eroa. Kun tarkennetaan tekstien sävyyn ja sisältöön, huomataan, että *Syntisäkin* kielessä esiintyy alatyylisyyttä, sen ihmiskuva on synkkä ja nihilistinen ja Jumalan vihjataan olevan maallisten himojensa ohjailema naistenmies. *Satukirjassa* puolestaan luomistyö kuvataan lempeän humoristisesti ja luojahahmo Isoherran tuntemukset Pikkuneitiin on kuvattu seksuaalisen himon sijaan romanttiseksi rakkaudeksi. Tämä vertailu osoittaa mielenkiintoisella tavalla, että *Satukirjaa* läpäisevät kaikesta parodisuudesta huolimatta tietyt lastenkirjallisuudelle tyypilliset tyylipiirteet, kuten pääosin soveliaassa kielessä ja teemoissa pitäytyminen sekä tietty elämänmyönteisyys ja toiveikkuus.

Kuitenkaan kaikki *Satukirjan* parodia ei suinkaan ole siloiteltua tai salonkikelpoista, vaan teos hupaillee käyttämällä myös alemman huumorin muotoja – esimerkiksi murtamalla tabuja ja hyödyntämällä lapsia viehättävää koomista groteskia ja skatologista huumoria (vrt. Cross, 2011). Kuten aikaisemmin todettiin parodian sävy voikin olla hyvin erilainen leikillisestä hyökkävään ja kaikkea siltä väliltä. Tarkastelen seuraavaksi kahta *Satukirjan* tarinaa niiden sävyyn tarkentaen. Ensimmäinen tarkasteltava tarina on satu nimeltä ”Ronkeli”. Tarinan sankari Ronkeli on pikkutyttöikäinen enkeli, joka on saanut Jumalalta nimensä, koska ei suostu tekemään silakkalaatikkoa tai pesemään vessanpönttöjä. Sadussa Ronkelin rakas eno kuolee ja lentää Ronkelin seuraksi taivaaseen. Toinen teksti on *Satukirjan* päättävä jo silmäniskujen yhteydessä esiin nostettu ”Aavan meren tuolla puolen”. Se on eräänlainen teologinen selvitys siitä, mitä tapahtuu kuoleman jälkeen. Kertojan ääni on sävyiltään vilpityn selostaessaan kuoleman jälkeistä eloa yksityiskohtineen kaikkineen: ”Henkenä ollaan puolet siitä mitä normaalisti. Jos on elänyt 140-senttisenä, niin nyt on varauduttava siihen, että henkenä on vain 70 senttiä pitkä. Ja jos on painanut 40 kiloa, niin nyt henkenä painaa enää 20 kiloa.” (*Satukirja*, 110.)

Molemmissa teksteissä on kiinnostavaa se, että ne käsittelevät vaikeaa, pelottavaa ja usein lastenkirjallisuudessa tabuksi muodostunutta aihetta: kuolemaa. Molemmat tekstit laittavat kristillisiä käsityksiä kuolemanjälkeisestä elämästä hulvattomasti uuteen uskoon. Esimerkiksi Ronkelin enkeliksi tuleminen taustoitetaan seuraavasti:

Ronkeli pääsi taivaaseen marraskuun 10. päivänä, kun Sakari Pööppö ajoi moottoripyörällä hänen ylitseen. Pyörä ja Pööppö päätyivät betoniseinään. Pööppökin oli tyrkyllä taivaaseen, mutta Jumala laittoi käden eteen ja ohjasi Pööpön helvetiin, missä oli Sakarin onneksi meneillään merkittävien ohittajien kokoontumisajot. (*Satukirja*, 48.)

”Aavan meren tuolla puolen” -tekstissä kuoleman jälkeisestä sijoittumisesta taivaaseen tai helvettiin puolestaan kuvataan näin:

Jumala eli Suuri Voima on päättänyt aikoja sitten, että kaikki jotka haluavat Taivaaseen, sinne myös pääsevät. Ne jotka eivät halua, voivat mennä Löylyyn. Se on taivaan vieressä ja ihan hyvä paikka sekin. (*Satukirja*, 119–111.)

Tekstien tunnesävyä on vaikea määritellä. Toisaalta molempien sävy on lempeä. Niistä voidaan havaita voimakkaana yksi lapsille kirjoittamisen tärkeimmistä strategioista: purifikaatio eli tekstin muokkaaminen vastaanottajan oletettuja arvoja (tai aikuisten välittäjien arvoja) vastaaviksi (ks. Klinberg, 1972, 97–98; Weinreich 2000, 53). Helvettiä ei esitetä ikuisena kärsimyksenä ja hirvittävänä rangaistuksena vaan mukavana vaihtoehtoisena paikkana Taivaalle.<sup>47</sup> Tällainen esittämistapa on sävyiltään lohdullinen ja ystävällinen: Pööppöä ei (ainakaan eksplisiittisesti) syyllistetä viattoman ylijosta ja kaikille käy kuoleman jälkeen hyvin, päätyivätpä sitten Taivaaseen tai Löylyyn. Monet lastenkirjallisuuden tutkijat ovatkin huomanneet lastenkirjallisuutta yhdistäväksi elementiksi ilon ja toiveikkuuden (ks. esim. Ihonen 2004). Ainakin aikuislukija huomaa kertojan kuitenkin pistelevän selityksiinsä runsaasti omiaan lukijaansa naurattaakseen. Moottoripyöräilevän Pööpön meno helvettiin ja siellä järjestettävät kokoontumisajot aktivoi lukijan mielessä rivien välissä häälyvän sanaleikin, jossa taivaan lapsienkeli asettuu vastakkaiseksi moottoripyöräjengi Helvetin enkeleille. Toisessa katkelmassa lukijaa huvitetaan kääntämällä mielikuvat helvetistä tulimerenä tai pätsinä suomalaisittain saunaan: helveti on muuttunut löylyksi.

Tekstin lempeä iva ei suuntaudu ainoastaan kristilliseen maailmanjärjestykseen. Kertojan näennäisen, vilpittömän ja vakuuttavan sävyn voidaan nähdä parodioivan myös

---

<sup>47</sup> Hotakaisen voidaan ajatella viittaavan myös Pakilan seurkuntapastori Antti Kylliäisen ilmestyessään runsaasti kohua herättäneeseen teokseen *Kaikki pääsevät taivasee: välttämättömiä tarkistuksia kristillisiin opinkohtiin* (1997).

lastenkirjalle ominaisen lempeän auktoriteettikertojan ääntä. Toisaalta ainakaan lapsilukija tuskin havaitsee tätä parodista ulottuvuutta ja täten teksti on luettavissa myös vilpittömänä ja lapsilukijaa varten lohdulliseksi muokattuna kuvauksena kuolemasta, taivaasta ja helvetistä. Kaksoispuhuttelun rakentumisen kannalta kiintoisaa siteeratussa tekstikatkelmassa on se, että teksti voi toimia joko lohdullisena kuvauksena kuolemasta tai sitten sanotun falskiuden paljastavana parodiana riippuen lukijan tulkinnasta.

”Ronkelin” parodia suuntautuu myös satugenreen. Tästä esimerkkinä tarkastellaan tarinan (onnellista) loppua, jossa Ronkelin rakkain sukulainen maan päällä, erilaisia kesätapahtumia harrastava eno, pääsee Ronkelin luokse. Eno on maan päällä kummallisessa ahdingossa: hänen kerrotaan juuttuneen alkutalvena vessanpönttöön.

[E]räänä tiistai-iltana eno erotti taivaan huminasta erään pikkutyön tutun äänen. Eno ilahtui terveisistä niin, että unohti kokonaan pöntön, nousi pystyyn ja käveli ikkunalle. Pönttö kolisi keittiön tuoleja vasten. Taivaan korkeuksista eno oli erotavinaan Ronkelin hennon hahmon, saattoi se olla näköharhakin, silmiin ei ollut luottamista, koska ne olivat tuijottaneet vessan seinää jo kuukauden. Eno heilutti varmuuden vuoksi ja huusi: Huomenna mennään mämmittinäyttelyyn! Ilmavirtojen sihinä peitti alleen enon huudon, eikä Ronkeli kuullut kuin etäistä lentokoneen huminaa. Eno käännähti ympäri, pöntön reuna jymähti pakastimen kulmaan ja räjähti rikki. Mahtava takapuoli pääsi vapauteen. Eno tunsu itsensä vapaaksi ja keveäksi kuin lintunen, aukaisi ikkunan ja hyppäsi kevään kirkkauteen. Eno ei muistanut asuvansa kuudennessa kerroksessa, ja samalla kun enon hiki-nen pää tömähti katuun, Ronkeli tunsu pienen kutinan korvansa takana. Se tarkoitti, että joku tuttu oli tulossa kylään. Ja vielä samana iltana Ronkeli ja eno pais-toivat makkaraa Taivaan nuotiolla. Kuudennen makkaran jälkeen eno kysyi Ronkelilta, onko täällä mitään mukavaa kesätapahtumaa, jossa voitaisiin käväistä. (*Satukirja*, 49.)

Tarinan lopetus muuntelee H. C. Andersenin kuuluisimpiin satuihin kuuluvan ”Pienen tulitikkutyön” (”Den Lille Pige med Svovlstikkerne”, 1848) lopetusta. Andersenin klassikkosadun lopetus lienee lastenkirjallisuuden kuuluisimpia kuolemakuvauksia. Sadun köyhä nimihenkilö on kylmissään ja nälissään, ja hänen raapiessaan tulitikkuja ihanat näyt lohduttavat häntä. Myös *Satukirjan* enon arvellaan olevan taipuvainen näköharhoihin pitkän vessanseinän tuijottelun seurauksena. Andersenin sadussa kuolemaa ennakoii tähdenlento, Hotakaisen sadussa kutina korvan takana. Andersenin sadun lo-

pussa nimihenkilön kärsimyksen täyteinen elämä päättyy traagiseen kuolemaan ja hän pääsee taivaan loistoon ja iloon kuolleen isoäitinsä käsivarsilla. Aivan kuten Tullitikkutyttö, myös Ronkelin eno vapautuu kuoleman avulla maanpäällisestä ahdingosta ja Tullitikkutyttö tavoin eno pääsee taivaalliseen yltäkylläisyyteen rakkaimman sukulaisensa luo.

Hotakaisen versio taivaaseen nousemisesta parodioi Andersenin satua skatologisen huumorin keinoin. Tässä poleeminen suhde kahden tekstin välillä on voimakas, sillä Hotakaisen satu korvaa parodiassaan ylevän groteskilla ja traagisen koomisella. Tullitikkutyttö tarinan traaginen sävy saa *Satukirjassa* karnevalistisia piirteitä, kun kaikki enon tragediassa liittyy groteskilla tavalla vessa-asioihin. Myös kielen tasolla korkea ja matala sekoittuvat kuten kohdassa, jossa ”Mahtavan takapuolen” vapautuminen saa enon tuntemaan olonsa ”keveäksi kuin lintunen”.

Kaikkea parodiaa leimaa paradoksaalisuus. Parodia tarvitsee jatkuvuutta esittääkseen muutosta. Ottaakseen kriittistä etäisyyttä kohteeseensa parodisen tekstin on samalla toisinnettava parodian kohde. (Hutcheon 1986, 102.) *Satukirjasta* löytyvä parodia on osoittelevaa mutta ei väistämättä ilkeämielistä. *Satukirja* kiertää taitavasti mahdolliset syytökset *Raamatun* tai kristinuskon pilkkaamisesta säilyttämällä pohjatekstin hartaan ja lempeän sävyn, kuten teoksen viimeisen tekstin lopussa:

Mutta niin kauan kuin ollaan täällä Kaakkois-Helsingissä ja Fennoskandiassa, ei kannata ajatella kuolemanjälkeisiä asioita. Antaa aavan meren olla ihan rauhassa tuolla puolen vaan. Täällä iloitaan ja ollaan, humistaan tuulessa, lämmitään aurinkossa, liu'utaan mäessä, kierähdetään sohvalta ja pyydetään Isää ottamaan oliivista kivi pois. (*Satukirja*, 110–111.)

*Satukirjan* lopetus käyttää kaksoisyleisön kannalta kiintoisaa passiivi-muotoa. Samanlainen muoto löytyy aiemmin käsitellystä *Lastenkirjan* tekstistä ”Oltiin vauvoja”. Kertojan käyttämän passiivin voisi tulkita eräänlaiseksi yritykseksi kuroa umpeen lasten ja aikuisten ja toisaalta lukijoiden ja kertojan välinen kuilu. Esimerkiksi kohdassa ”täällä [--] ollaan” viittaa meitä kaikkia yhdistävään olemiseen jaetussa todellisuudessa. Katkelmas- sa ei siis puhutella lukijoita tai aikuis- ja lapsilukijoita, vaan meitä kaikkia: ihmisiä yleensä. Samanaikaisesti teksti on kuitenkin jälleen tulkittavissa kahdella tavalla. ”Täällä ole-



minen” kaikkine ulottuvuuksineen voidaan lukea konkreettisesti ja tällöin etenkin viittaus ”Isään” viittaisi siihen, että kuvailun kohteena on lapsen todellisuus. Jos taas teksti luetaan vasten raamatullista kontekstiaan, ”Isän” voisi ajatella tarkoittavan taivaan isää. Tällä tavoin luettuna kiven poistaminen oliivista voisi olla symboli elämän helpottamisesta ja Isälle osoitettu pyyntö taas symbolisoisi rukousta. Joka tapauksessa voidaan kaikkien edellä esitettyjen esimerkkien nojalla huomata, että saman tekstin sisällä tekstin sävy voi muuttua pilkallisesta hartaaksi, ja usein sävy riippuu lukijan tavasta lukea.

## Parodia ja lukija

Tarkastellessa kirjallisuutta kertojan ja yleisön välisenä kommunikaationa on parodiaakin syytä tarkastella myös niiden toimintamekanismien kautta, joilla se pyrkii synnyttämään merkityksiä. Tästä lähtökohdasta parodiaa onkin tutkittu paljon. Esimerkiksi Linda Hutcheon (1986, 87) korostaa merkitysten syntyä lukijan merkityksellistämisen prosessissa. Hänelle parodiassa on kyse paitsi tekstin ja lukijan välisestä dialogista, myös lukijan dialogista oman tekstuaalisen tai kirjallisen muistikertymänsä kanssa. Tekstin tehtävänä on herättää tämä dialogi. Hutcheon (mt., 33–34) vertaakin parodiaa tekstilajina metaforaan ja toisaalta ironiaan. Kaikki kolme ovat *monotekstuaalisen* sijaan *bitekstuaalisia* kirjallisia keinoja. Ne vaativat, että lukija kurottuu tekstin pintamerkityksen ylitse ja konstruoi sivistyksensä ja tietämyksensä varassa lukemiensa merkitysten rinnalle niiden takana vaikuttavat toiset merkit. Samankaltaisen yhteyden ironian ja parodian välille rakentaa Margaret Rose (1995, 87), jonka mukaan niin parodinen kuin ironinenkin teksti hämmentää tavallista kirjallisen kommunikaation prosessia tarjoamalla lukijan dekodattavaksi yhden sijaan kahta erillistä viestiä samanaikaisesti.

Parodian bitekstuaalisesta luonteesta johtuen voidaan olettaa, että parodinen teksti vaatii tietystä määrin sofistikoituneen lukijan. Hutcheonin (1986, 87) mukaan joissakin teksteissä teksti saattaa kuitenkin manipuloida lukijaa siten, että tämä huomaa väistämättä joitakin parodisia elementtejä. Tällöin teksti ikään kuin opettaa lukijaansa. Esimerkkinä hän mainitsee Italo Calvinon romaanin *Jos talviyönä matkamies* (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979), jonka kertoja opastaa lukijaa tunnistamaan ainakin osan

parodioituista teksteistä. Hotakaisen lastenkirjoissakin on monenlaisia vihjeitä, jotka auttavat lukijaa tiedostamaan parodian ja lukemaan parodisesti. Hutcheonin ajatuksen mukaisesti teksti opettaa lukijaansa. Tällaisena vihjeenä toimii esimerkiksi *Satukirjan* tarinoissa usein toistuva aloitusformula "kerran oli", joka on yksinkertaisen nurinkäänös sadulle ominaisesta "olipa kerran" -aloituksesta. Parodioitu aloitus muistuttaa kohdettaan riittävästi, jotta lukija osaisi aktivoida tulkintaa tukevan geneerisen rekisterin. Aloituksen ansiosta lukija tietää lukea tulevaa tekstiä vasten sadun kontekstia. Aloituksen poikkeavuus kuitenkin kiinnittää lukijan huomion itseensä. Muokattu aloitusformula vihjaa lukijalleen, ettei tulevan tekstin suhde satuun ole suinkaan viaton. Nämä vihjeet toimivat kuitenkin vasten lukijan kirjallista kompetenssia. Ne ikään kuin pakottavat lukijan valppauteen, joka mahdollistaa parodian havaitsemisen. Sellaisinaan ne eivät kuitenkaan opeta parodiasta lukijalleen mitään, mitä tämä ei jo tietäisi. Ne vain aktivoivat lukijansa kirjalliseen kompetenssiin kuuluvia tulkintastrategioita. Tällä tavoin ajateltuna parodioivan tekstin opettavuus tai osoittelevaisuus ei siis helpota lapsilukijan tulkintaa sikäli kun tämän kirjallinen kompetenssi ei vielä sisällä tarvittavia elementtejä.

Hutcheonin ajatuksessa kiintoisaa on kuitenkin se, että joissain teoksissa parodia on helpommin lähestyttävissä kuin toisissa. Tämä pätee myös lastenkirjallisuuteen. Hutcheon viittaa kertojan äänen didaktisuuteen parodian paljastajana, mutta parodia voi mielestäni olla kätkeympää tai avoimempaa myös muilla tasoilla. Parodia voi paljastaa itsensä ja alleviivata kohdetta, johon se viittaa, tai sitten parodioida huomaamattomammin. Sävyerot ovat tärkeitä eriteltäessä lastenkirjallisuudessa esiintyvää parodiaa, sillä parodian havaitseminen vaatii lukijaltaan usein hyvää kirjallista kompetenssia. Esimerkiksi kuvakirjailija Babette Colen satuparodiat edustavat varsin avointa ja myös lapsilukijan kannalta helposti ymmärrettävää parodiaa. Colen kuvakirja *Prinssi Tuhkis* (1988) viittaa jo nimellään varsin osoittelevasti Tuhkimo-satuun ja teoksen parodia on yksikertaista toisintoistoa ja asetelmien pääläelleen kääntämistä. Alkuperäisen sadun ilkeät sisarukset ovat Colen tarinassa karvaisia veljiä ja lasikengän sijaan tilanteen pelastavat taianomaiset farkut.

Hotakaisen lastenkirjoista löytyy monen tasoista ja myös lapsilukijan havaittavissa olevaa parodiaa. Toisinaan parodia on Colen kuvakirjan tavoin yksinkertaista nurin-

kääntämistä. Esimerkiksi *Lastenkirjassa* Tarja Laaksonen listaa erilaisia tapoja, joilla asiat maailmassa voisivat mennä pieleen ja eräs kohta listasta kuuluu: "Jos isolta pahalta mummolta juuttuu susi kurkkuun" (*Lastenkirja*, 44). Katkelmassa on hauskaasti käännetty Punahilkka-sadun asetelma karnevalistisesti nurin. Viittaus tuttuun satuun on selkeä ja myös sadun tuntevan lapsilukijan tavoitettavissa. Sen sijaan edellä eritellyn enon kuolema -episodin tapa viitata Andersenin satuun on piilotetumpi. Tulitikkutyttöön ei viitata suorasti vaan ennemminkin kyseessä on temaattinen, rakenteellinen ja kielellinen mukaelma. Tällöin lukijan tulee paitsi tuntea lähdeteksti myös kyetä erittelemään sen teemaa, rakennetta ja tyyliä.

*Satukirja* parodioikin usein sadun rakenteellisia ja kuluneiksi käyneitä elementtejä. Tämä vaatii lukijalta tietoisuutta sadun rakenteesta. Rakenteellisiin elementteihin viittaaminenkin voi tapahtua monella tasolla. Esimerkiksi otettakoon *Satukirjan* tapa leikitellä sadulle ominaisella kolmikerrolla<sup>48</sup>. Yksinkertaisimmillaan kolmikerron parodia on sadussa, jossa kerrotaan johtajan kolmesta tyttärestä: rumasta, kauniista ja parturikampaajasta. Tytärten muodostama joukko on heitä määrittävien ominaisuuksien osalta epäsuhtainen. Rumuus, kauneus ja parturikampaajuus eivät kuulu samaan kategoriaan ja tästä syntyy sadun kolmikerron naurettavuus. Tekstissä toteutuva satuformaatin parodinen uudelleenmuotoilu on suorautensa ja avoimen parodisen luonteensa ansiosta myös hiukankin satugenreä tuntevan lapsilukijan ulottuvilla.

Sen sijaan *Satukirjan* tarina "Kolmenlaisia" parodioi sadulle ominaista kolmikertoa huomattavasti hienovaraisemmin. Tarina ei noudattele sadun muotoa vaan muistuttaa ennemminkin asiatekstiä. Tarinassa maailmaa esitellään saduista tutun kolmiluokituksen avulla. Esimerkiksi lauluja, taloja, eläimiä, miehiä ja naisia kerrotaan olevan kolmenlaisia. Seuraava katkelma kuvaa kolmenlaisia ammatteja:

Maailmassa on kolmenlaisia ammatteja. Suutareita, kirvesmiehiä ja leipureita. Suutarit eivät puhu mitään, korjaavat vain niitä kenkiä ja mumisevat. Yksi suutari puhui ja heti kengästä tuli huono. Kirvesmiehet ovat herroja ja hurmureita, koska saavat rakentaa muille taloja ja ylpeillä taidoillaan. Kerran yksi kirvesmies yl-

---

<sup>48</sup> Kolme on tunnetusti satujen maaginen luku. Henkilöt esiintyvät usein kolmen sarjoissa, tapahtumat toistuvat kolmesti jne.

pistyi niin, ettei muistanut tehdä hyvin vaan talo sortui. Leipureita tarvitaan vain silloin kun on nälkä. Muuten leipurit jätetään yksin jauhojen kanssa pelaamaan. Kerran eräs suutari oli kuolla nälkään. Hän juoksi taloon ja pyysi kirvesmieheltä leipää. Nääntyneellä kirvesmiehellä ei ollut. Yhdessä he juoksivat leipomoon ja löysivät yksin jätetyn leipurin, joka antoi heille leivän. Sen jälkeen leipuria ei jätetty yksin, vaan otettiin kaikkiin hippaloihin mukaan. (*Satukirja*, 18.)<sup>49</sup>

Tarinassa toisaalta ivaillaan ja toisaalta uusinnetaan elinvoimaisesti satujen tapaa tehdä yksinkertaistuksia ja tyypittelyjä. Sadun silmälasien lävitse katsottuna oikea maailma näyttäytyy paradoksaalisesti valheellisen yksinkertaisena, mutta samalla yksinkertaistukset tiivistävät jotakin olennaista ihmisluonnosta. Myös tekstin banaalin opetuksen (kaikki on otettava ”hippaloihin” mukaan) myötä satugenren didaktisuus asettuu humoristiseen valoon. Tarinan kytkös satugenreen on kuitenkin varsin hyvin piilotettu sen asiatekstiä jäljittelevän luonteen takia. Tästä syystä tekstin parodinen ulottuvuus lienee suunnattu ensisijaisesti tarkoitettulle aikuisyleisölle.

Hutheonin (1986, 93–96) mukaan parodian tunnistaminen ja ymmärtäminen vaatii lukijaltaan huomattavasti enemmän kuin esimerkiksi intertekstuaalisten viitteiden tunnistaminen. Lukijan ei tule ainoastaan tunnistaa subtekstiä, johon viitataan, vaan hänen tulee myös olla kykeneväinen erittelemään, mitä parodioidussa tekstissä tai diskurssissa parodioidaan. Tällöin lukijan tulee kyetä purkamaan tekstejä geneerisen kompetenssin varassa. Parodisen tekstin lukemista monimutkaistaa entisestään se seikka, että lukijan tulee myös kyetä ymmärtämään ironiaa eli erottaa, mitä teksti sanoo implisiittisesti ja mitä taas eksplisiittisesti. (Mt.) Ellei lukija tunnista parodiaa, teksti tulee luetuksi ja ymmärretyksi vajavaisesti ja tällöin kirjallisten merkitysten siirto tekstin ja lukijan välillä jää epätäydelliseksi.

Olenainen kysymys tutkimuskohteideni parodiaa pohdittaessa onkin, voiko teoksia lukea parodisen tason ohittaen. Tai oikeammin: voiko teoksia ymmärtää parodian tason ohittaen. Silmäniskuja käsitellessä samaan kysymykseen vastaus on kyllä, sillä silmäniskut ovat luonteeltaan kerronnasta (juonesta) ja tekstin tematiikasta irrallisia heittoja. Parodian kohdalla tilanne on toisenlainen. Intertekstuaalisuuden ja parodian tutkimus

---

<sup>49</sup> Teksti leikittelee myös tutulla vitsi-formulalla, jossa usein on kolme jollakin tavoin stereotyyppistä hahmoa ja loppuun sijoittuva punchline. Tähän vitsiryhmään sijoittuvat monet kansallisia stereotyyppioita hyödyntävät vitsit, esimerkiksi Suomessa kerrotut ”suomalainen, ruotsalainen ja norjalainen” -vitsit.

on pohtinut runsaasti tekstien välisiin suhteisiin vihjaavien viittausten ymmärtämisen välttämättömyyttä tai ehdollisuutta kaunokirjallisen tekstin ymmärtämiseksi. Esimerkiksi Michael Riffaterre (1985, 54–57) kytkee intertekstuaalisuuden oman kirjallisuusteoriaansa johtavaan ajatukseen tekstin *signifikanssista* eli olennaisesta merkityksestä, jolla hän tarkoittaa sitä aktiivista prosessia, jonka kautta teksti ohjaa lukijansa tekstin näennäisen moninaisuuden lävitse sen essentiaaliseen muodon ja merkityksen yhtenäisyyteen. Tässä kontekstissa Riffaterre käsittää intertekstuaalisuuden siten, että tekstissä pohjatekstiä merkitsee jokin anomalia, tekstuaalinen poikkeama, joka pakottaa tulkinnan yhtenäisyyttä tavoittelevan lukijan siirtymään tekstin kirjaimellisen tulkinnan parista sen intertekstuaaliseen tulkintaan. Tekstin tulkinnan takia on siis välttämätöntä, että lukija tunnistaa pohjatekstit. Riffaterren ajattelu pohjautuu kuitenkin ideaan kaunokirjallisen tekstin eheästä ja yhteneväisestä merkityksestä. Tämänkaltainen ajattelu on osoittautunut erityisesti postmodernin kirjallisen estetiikan (jota myös Hotakaisen teokset lähesyttävät) kautta kestävämmäksi. Tässä tutkimuksessa palautetaan kaksoispuhuttelu tekstuaalisena strategiana tekstin monimerkityksisyyteen – ei merkitysten yhteneväisyyteen. Vastaako parodia tähän monimerkityksisyyden vaateeseen?

Edellä on todettu parodian olevan vaativa kirjallisuuden muoto, joka vaatii lukijaltaan kirjallista tietämystä. On siis oletettavaa, että lapsilukija ei tavoita kaikkea edellä analysoitua parodiaa vaan lukee tekstin naiivisti: parodian tason ohittaen. Parodian luoteen vanhan ja uuden risteämäkohtana voisi ajatella *mahdollistavan* tällaisen lukutavan. Parodiassa on kyse samaan aikaan tutusta ja tuntemattomasta. Parodinen uusintaminen kantaa aina väistämättä mukanaan traditiota. Tutkittavissa teoksissa kuultavat lävitse monet lastenkirjallisuudelle ominaiset ja jopa kliseiksi muodostuneet piirteet, jotka kuitenkin toistetaan parodisesti toisin. Mikäli lukija sivuuttaa tekstin parodisen tason, jää jäljelle mukaillun tekstin tai konvention taso. Tästä syystä parodia on nähdäkseni yksi mahdollinen kaksoispuhuttelun rakentamisen metodi. Kuitenkin erityisesti *Satukirjassa*, jossa parodia on huumorin muotona hallitseva, osa tekstin huumorista jää auttamatta parodiaa ymmärtämättömän lukijan tavoittamattomiin.

## 6.3 Kuvituksen erityiskysymyksiä kaksoisyleisön ja huumorin kannalta

Edellä *Lastenkirjan*, *Ritvan* ja *Satukirjan* sisältämää Pärnin kuvitusta on käsitelty rinnakkain teosten tekstin kanssa mahdollisuuksien mukaan samoihin temaattisiin tai kerronnallisiin kysymyksiin tarkentaen. Tässä alaluvussa kuvitusta tarkastellaan vielä kaksoisyleisön ja huumorin kannalta tarkemmin kohdentaen sellaisiin kysymyksiin, jotka ovat tärkeitä erityisesti kuvituksen kannalta ja jotka tekstin tarkastelun ehdoilla edetessä ovat jääneet sivuun. Aloitan kysymällä, millä tavoin huumori voidaan paikantaa kuvan ja sanan suhteisiin. Sitten tarkastelen kuvitusta erityisesti tarkentamalla teoksen itseensä rakentamiin tarkoitettuihin yleisöihin. Lopuksi käsitelen intertekstuaalisuutta Pärnin kuvituksessa ja pohdin erilaisten kuvallisten alluusioiden merkitystä kohdeteoksiini rakentuvalle kaksoisyleisölle.

Aluksi on syytä tarkentaa kuvan ja sanan suhteeseen – kuvakirjatutkimuksen ikuisuus­kysymykseen – joka aikaisemmin tässä tutkimuksessa on sivuutettu itsestäänselvyytenä. Tällaisena sitä ei kuitenkaan ole syytä käsitellä. Kuvakirjatutkimuksessaan *Words About Pictures* (1988, 193–196) Perry Nodelman esittelee koetilanteita, joissa hän on luettanut koehenkilöillä ainoastaan kuvakirjojen teksti- tai kuvaosioita. Näiden vajavais­ten luento­jen synnyttämät tulkinnat ovat myös ”vajavaisia” poiketessaan toisistaan huomattavasti enemmän kuin molempia osioita rinnakkain lukeneiden tulkinnat. Kuvakirjan merkitykset siis syntyvät kuvan ja sanan kiinteässä suhteessa, eikä tämän suhteen määrittely ole yksinkertainen tehtävä. (Mt.) Erityisesti pohjoismaisessa kuvakirja­ tutkimuksessa on usein hyödynnetty *ikonotekstin* käsitettä, jolla viitataan kuvakirjan semioottiseen luonteeseen kahden merkkijärjestelmän – konventioon perustuvan sanallisen ja merkkiluonteeltaan ikonisen kuvallisen – aktiiviseen vuorovaikutukseen (Hallberg 1982, 165). Tämän vuorovaikutuksen hyväksyminen perustavanlaatuisesti osaksi ikonotekstin kertovaa luonnetta mahdollistaa kuvakirjan tai myös tutkimuskohteideni tapaan kuvitetun kirjan tarkastelun monimediaalisena teoksena (vrt. Happonen 2007, 12–13; Kokko 2012, 23–24). Tämä vuorovaikutus voi kuitenkin olla luonteeltaan ja etenkin merkkijärjestelmien dominanssin suhteen varsin monenlaista teoksesta riippuen

ja kuvan ja sanan vuorovaikutuksen laadun kuvailuun onkin pyritty tarttumaan monenlaisin käsittein.

Esimerkiksi esseessään *Rhétorique de l'image* (1964) Roland Barthes (1977) tarkastelee verbaalisen esitystavan funktioita suhteessa kuvaan käsitteiden *ankkurointi* (ancrage) ja *vuorottelu* (relais) kautta. Ankkurointi kuvaa sanan ja kuvan välistä suhdetta, jossa sana rajaa kuvan monimerkityksisyyttä eli polysemiaa ja auttaa näin lukijaa rajaamaan merkityksiä. Vuorottelu taas viittaa tilanteeseen, jossa kuva ja sana täydentävät toisiaan siten, että molemmat tuottavat merkityssisältöjä toisiaan tukien. Barthesin käsitteet avaavat joitakin ikonotekstissä kuvan ja sanan välille virittyviä jännitteitä hyvin. Ankkurointi tiivistää käsitteenä sen tehtävän, joka kuville lastenkirjallisuudessa usein on ajateltu keskeiseksi. Ne helpottavat lapsen luetun ymmärtämistä visualisoimalla verbaalisesti kerrotun<sup>50</sup>. Näin ajateltuna kuvien voitaisiin ajatella olevan nimenomaan lukutaidon vielä hallitsematonta lapsilukijaa palveleva kerronnan muoto. Tässä luvussa tulen kuitenkin osoittamaan, että Hotakaisen ja Pärnin teoksissa kuvitus ei aina palvele ankkurina tekstin merkityksille. Vuorottelu puolestaan viittaa kuvakirjan kerrontaan, jossa kuva ja sana vievät kerrontaa eteenpäin toisiinsa nojautuen. Tämä ilmaisu tiivistää jo paremmin tutkimuskohteilleni tyypillistä kuvan ja sanan kerronnallista yhteistyötä.

Moderni kuvakirja ja moderni kuvakirjatutkimus ovat osoittaneet, etteivät Barthesin yksinkertaistavat käsitteet käyttökelpoisuudestaan huolimatta riitä alkuunkaan kuvailemaan sitä valtavaa kirjoa tapoja, joilla kuva ja sana voivat kuvakirjassa toisensa kohdata (ks. Mikkonen 2005, 332). Astetta monisyisemmin kuvan ja sanan suhteita kuvakirjassa tarkastelee Ulla Rhedin, joka jaottelee teoksessaan *Bilderboken. På väg mot en teori* (1992) kuvakirjat kolmeen alaluokkaan: eppisiin kuvakirjoihin (*episka bilderboken*), laajentaviin kuvakirjoihin (*expanderande bilderboken*) ja varsinaisiin kuvakirjoihin (*genuina bilderboken*). Rhedinin paljon käytetyssä luokittelussa jaottelu perustuu kuvituksen ja tekstin (tai kuvittajan ja kirjoittajan) välisiin voimasuhteisiin. Laajennetussa kuvakirjassa ja varsinaisessa kuvakirjassa kuvittaja on kirjoittaja itse tai nämä kaksi toimivat tiiviissä yhteistyös-

---

<sup>50</sup> Tosin näin ajateltuna Barthesin kuvaa selittävää tekstiä tarkoittava ankkurointi tulisi laajentaa myös toisinpäin toimivaksi (vrt. Mikkonen 1996, 86).

sä, kun taas eepissä kuvakirjassa, jota voidaan myös kutsua kuvitetuksi kuvakirjaksi, kuvitus myötäilee uskollisesti tekstiä sen merkittävien kohtien kuvittamiseen keskittyen. Laajennetussa kuvakirjassa kuva hallitsee teosta kertoen lisää siihen, mitä yleensä vähäinen teksti lukijalle välittää. Varsinaisessa kuvakirjassa teksti ja kuva tukevat toisiaan siten, että toista olisi vaikea kuvitella ilman toista.

Jos omia tutkimuskohteitani pyritään sovitteluun Rhedinin jaotteluun, huomataan, että eri luokkien väliset rajat ovat varsin häilyvät. *Lastenkirjan*, *Ritvan* ja *Satukirjan* tekstin ja kuvan väliset voimasuhteet tuntuisivat ainakin niiden määrää tarkasteltaessa sopivan kuvitetun (eli eepin) kuvakirjan luokkaan, koska Hotakaisen ja Pärnin teoksissa teksti on (määrällisesti) dominoivassa suhteessa kuvaan. Tähän luokkaan kuuluakseen teosten tulisi kuvituksellaan myötäillä tekstille keskeisiä käännteitä. Esimerkiksi *Satukirjan* tarinaa ”Ruoanvihaaja” kuvittava värikuva kertoo uskollisesti tekstin yksityiskohtia ja tuntuisi näin sopivan tähän kuvakirjaluokkaan. Kuvassa (s. 82) tekstissä kuvailtu ammattimainen ruoanvihaaja Liisa Tyränen syö spagettihaarukalla valkeita kengännauhoja lautasella lojuvasta suuresta mustasta kengästä Juntti-Mutterin, Humppa-Veikon ja Viluttitanssijan katsellessa häkeltäneinä vieressä.

Kuva kuvittaa tekstin kohtaa, jossa Liisa kertoo syömisestään muun muassa seuraavasti: ”Kengännauhatkin voi keittää. Niistä tulee spagettia. Se pikku-ukko siinä ulkomaisessa elokuvassa teki niin.” (*Satukirja*, 85). Pikku-ukosta puhuessaan tekstin kertoja iskee aikuislukijalle silmää intertekstuaalisella vihjauksellaan Charles Chaplinin elokuvaan *Kultakuume* (*Goldrush*, 1925). Elokuvasa lumimyrskyn saartamaksi joutunut Chaplinin kulkurihahmo keittää toisen suurista mustista kengistään ja jakaa ateriansa kohtalotoverinsa Jim MacKeyn kanssa. Epäoikeudenmukaisen aterian jaon jälkeen kulkurille jää vain kengän pohja ja nauhat, jotka hän syö spagetin tavoin haarukan ympärille kieputtaen. Pärnin kuvitus vahvistaa alluusiota. Kuvan kenkä on samanlainen suuri musta miestenkenkä kuin elokuvan kulkurilla, se on asetettu keskelle lautasta samalla tavoin kuin elokuvassa ja Tyränen on kuvattu samankaltaiseen asentoon kuin pöydän ääressä istuva kulkuri. Kuva siis Barthesin käsittein ankkuroi tekstin merkityksiä jopa tarjoten tekstissä nimetyille intertekstille visuaalisen muodon sitä ennestään vahvistaen.





Satukirja, 82



Pysäytyskuva elokuvasta *Kultakuume*

Tekstin mukailu ei tässäkään varsin osoittelevasti yksityiskohtiin takertuvassa kuvassa ole täydellinen, sillä kuva ei oikeastaan kuvaa mitään tekstissä tapahtuvaa asiaa. Tekstissä Liisa Tyränen ei oikeasti syö kengännauhoja lapsihahmojen katsellessa, vaan ainoas-

taan kertoo, lasten kauhuksi, syövänsä niitä. Kuvan värittäjä informaatio kuvaa siis ennemminkin tekstuaalisen kerronnan väitettyä tilannetta, joka ei kerronnassa aktualisoidu. Näin kuvan ja sanan välinen suhde osoittautuu tässä tapauksessa laajempien merkitysten muodostamisen tapojen värittämäksi, koska kuva ja sana eivät kumpikaan tunnu yksiselitteisesti pyrkivän toistensa monimerkityksisyyden tyypistämiseen. Kuva ja teksti tuntuvat samankaltaisuudestaan huolimatta kuvaavan ikään kuin eri kertomusta. Tekstin mukaan Tyränen kertoo lapsille syövänsä kengännauhoja, kun taas kuvassa Tyränen itse asiassa syö kengännauhoja lasten katsellessa. Vaikkakin yksityiskohtat ovat samoja, on kerronnallinen tilanne lukijalle haastava kuvan ja sanan tarjotessa erilaista tulkintaa tapahtumista. Rhedinin jaottelu ottaakin huomasti huomioon tilanteet, joissa kuva ja teksti välittävät lukijalle erilaista tietoa.

Tutkimuskohteeni tulee määritellä *kuvitetuiksi teoksiksi* tekstin määrällisestä ylivoimasta johtuen. Tätä nimitystä ei ole kuitenkaan tässä syytä sekoittaa Rhedinin jaottelun ensimmäiseen luokkaan, koska Hotakaisen ja Pärnin teoksissa kuvitus ei aina myötäile tekstiä. Kaikkein yksityiskohtaisimmin modernin kuvakirjan sanan ja kuvan yhteiselo voidaan tarkastella Maria Nikolajevan ja Carole Scottin (Nikolajeva & Scott 2001, ks. myös Nikolajeva 2000) luokittelussa, jossa kuvakirjat suhteutetaan toisiinsa paitsi niiden sanan ja kuvan välisen suhteen, myös niiden kertovuuden ja ei-kertovuuden perusteella. Kuvan ja sanan akselilla ääripäät muodostavat pelkästään sanoista koostuva teksti tai pelkästään kuvista muodostuva teksti, kun taas kertovuudessaan kuvakirjojen kirjo yltää ei-kertovista (ei sarjallisista, katselukirja tms.) selvästi kertoviin teksteihin. Nämä ääripäät muodostavat visuaalisen nelikentän<sup>51</sup>, jonka sisällä kuvakirjat muodostavat seuraavat kategoriat: *kertova teksti* (teksti ei ole riippuvainen kuvasta), *symmetrinen kuvakirja* (sana ja kuva muodostavat kaksi tarinaa, jotka toistavat saman asian), *täydentävä kuvakirja* (sana ja kuva täydentävät toistensa aukkoja), *laajentava/tehostava kuvakirja* (kuvallinen kertomus tukee sanallista kertomusta, verbaalinen kertomus on riippuvainen kuvallisesta kertomuksesta), *syllepsiin perustuva kuvakirja* (sanoja tai ei, kaksi tai useampi toisistaan riippumatonta kertomusta). Suurin osa lasten kuvakirjoista sisältyy symmetrisen ja täy-

---

<sup>51</sup> Kuviota ei ole syytä toistaa tässä. Alkuperäinen löytyy Nikolajevan ja Scotin teoksesta *How Picture Books Work* sivulta 12, sekä Kai Mikkosen suomentamana teoksesta *Kuva ja Sana* sivulta 338.

dentävän kuvakirjan muotoihin, mutta saman teoksen sisälläkin teos voi liikkua eri luokkien välillä luoden omaperäisiä yhdistelmiä. (Mikkonen 2005, 339; Nikolajeva & Scott 2001.)

*Lastenkirjan, Ritvan ja Satukirjan* kuvitusta on vaikea asettaa suoraan mihinkään näistä luokista, koska näissä teoksissa juuri liike luokkien välillä on jatkuvaa. Esimerkiksi kuva Liisa Tyräsestä kuuluisi eittämättä vastakohtaisen kuvakirjan luokkaan, kuvan ja sanan muodostaessa kaksi toisistaan riippuvaista mutta vastakohtaista informaatiota sisältävää kertomusta. Esimerkiksi *Ritvan* tarinaa "Keijo Ilmanen melkein tappaa isänsä munkin takia" kuvittava kuva (s. 42) muovipussi päässä karjuvasta isästä on puolestaan symmetrinen toistaessaan tekstin tapahtumia, joissa Keijo ja Pentti yrittävät tukehduttaa Isän ujuttamalla muovipussin tämän päähän. Mutta mihin luokkaan voitaisiin sijoittaa *Satukirjan* lopetustarinaa "Aavan meren tuolla puolen" kuvittava kuva (s. 108). Kuva toistaa tekstissä kuvattua Jumalan ja "Löylyn" johtajan Miroslav Satanin tapaamista. Tekstin mukaan: "Perjantaisin Jumala käy Löylyssä ja juttelee Miroslavin kanssa henkimaailman asioista" (s. 111). Pärnin kuvassa Jumala on valkea, isopartainen mies, jonka kaljun pään päällä komeilee sädekehä. Miroslav on puolestaan tumman karvan peittämä tummapartainen ja viiksekäs mies, jolla on pirunsarvet, kädessään pesäpallomaila ja jalassaan hokkarit. Hahmot istuvat saunan lauteilla, seinällä on lämpömittari ja jumalalla on kädessään vihta.

Kuvan ja tekstin informaatio on monessa suhteessa symmetrinen, mutta jotkin yksityiskohdat kiinnittävät huomiota. Tekstin huumori syntyy siitä, että kertoja silottelee kuoleman ja helvetin kuvausta liioitellusti aina absurdiin saakka. Saatanan pelottava hahmo kytetään nimen samankaltaisuuden kautta slovakialaiseen jääkiekkoilijaan ja Helvetti nimetään helvetin lieskojen kautta assosioiden Löylyksi. Tekstissä nämä lievennykset ovat selvästi ironisia ja tarkoitettu paitsi tekstin sisällölliseen silotteluun myös aikuisyleisön huvittamiseen. Kuva kuitenkin tekee kerronnasta ikään kuin naiivin tulkinnan lukien nämä yksityiskohdat ei-ironisesti ja kuvittaen ne kirjaimellisesti. Saatana on Miroslav Satan hokkareineen ja tummine piirteineen ja Helvetti todella on tuiki tavallinen sauna. Tuleeko tässä ajatella kuvan ja tekstin välisen symmetrian murtuvan, kun kuva ei toista tekstin ironista ambivalenssia "Löylyn" ja Miroslav Satanin todellisis-

ta olomuodoista, vaan valitsee niiden kirjaimellisen ja naiivin lukutavan? Vai voidaanko ajatella ironian jatkuvan myös kuvassa, jolloin symmetria kuvan ja tekstin välillä säilyy? Tämänkaltaisiin kysymyksiin Nikolajevan ja Scottin malli ei tarjoa vastausta.

### Kuvan ja sanan väliset jännitteet ja huumori

Kuvan ja sanan välisen suhteen määrittely ei tietenkään ole tämän tutkimuksen kohdalla tärkeää itseisarvoisesti. Kuvan ja sanan välejä tarkastellessa voimme kuitenkin kysyä, synnyttääkö kuvan ja sanan välinen jännitteisyys teoksiin huumoria. Kuvakirjojen huumoria on tutkittu varsin vähän, mutta useimmiten huumori paikannetaan juuri näihin kuvan ja sanan jännitteisiin suhteisiin. Esimerkiksi Nodelman (1988, 224–228) lukee sellaisia kuvakirjaklassikkoja kuin Pat Hutchinsin *Rosie's Walk* (1968) ja Maurice Sendakin *Hassut hurjat hirviöt* (*Where the Wild Things Are*, 1963) ironisina ja vitsikkäinä, johtuen nimenomaan kuvituksen ja tekstin ristiriidoista. Hutchinsin teoksessa suppea ja äärimillään pelkistetty tekstuaalinen kerronta asettuu naurettavaan valoon kuvituksen tarjotessa täysin erilaisia ja huomattavasti runsaampia sisältöjä ja juonenkäännteitä, kun taas Sendakin kuvakirjassa vakava ja pelottava teksti muuttuu kuvituksessa lempeän humoristisesti kuvattuihin hirviöhahmoihin yhdistyessään sävyllään täysin erilaiseksi. Myös Kai Mikkonen (2005, 361) arvioi kuvakirjan huumorin johtuvan useimmiten epäsäännöllisyyksistä tai säännöttömyyksistä kuvien ja tekstin välillä.

Kun kuva ja sana eriävät toisistaan joko sisällöllisesti tai tyyllillisesti, voidaan puhua kuvan ja sanan välisestä kontrapunktisuudesta. Nikolajeva ja Scott (2001, 24–25) listavat kontrapunktisuuden mahdollisia ilmenemismuotoja kuvakirjassa seuraavasti:

Tyylin kontrapunktisuus

Genren/modaliteetin kontrapunktisuus

Asetelman kontrapunktisuus

Perspektiivin kontrapunktisuus

Henkilöhahmojen esittämisen kontrapunktisuus

Metafiktiivinen kontrapunktisuus

## Spatiotemporaalinen kontrapunktisuus

### Yleisön puhuttelun kontrapunktisuus<sup>52</sup>

Huumorin kannalta hedelmällinen kontrapunktisuuden muoto kuvakirjassa on usein tyylin kontrapunktisuus, jossa teksti ja kuva voivat edustaa toisilleen vastakkaisia tyylejä senkaltaisilla akseleilla kuin ironinen/ei-ironinen, vakava/humoristinen, realistinen/naivistinen, historiallinen/anakronistinen ja niin edelleen (Nikolajeva & Scott 2001, 24). Tähän luokkaan kuuluvat myös Nodelmanin esimerkkiluennat Hutchinsista ja Sendakista. Enimmäkseen tällainen tyylin kontrapunktisuus on omiaan synnyttämään ikonotekstiin ironiaa, kun toinen samoja tapahtumia kertova viestinnän muoto asettaa toisen arveluttavaan valoon (mt). Tämänkaltaisen kontrapunktisuuden muoto on kuitenkin Hotakaisen ja Pärnin yhteistyössä harvinainen, erityisesti siksi, että sekä sanan että tekstin tyyli on usein varsin monimuotoinen ja tulkinnanvarainen. Tässäkin suhteessa on syytä huomata, ettei listamainen ja luokitteleva lähestymistapa useinkaan sovi Hotakaisen ja Pärnin lastenkirjojen tarkasteluun.

Ironia kuvassa on ylipäättään mielenkiintoinen kysymys. Nikolajeva ja Scott (mt., 119) esittävät ironian olevan retorinen kuvio ja tästä syystä se ei voi ilmetä yksin kuvasta. Kuvallinen ironia syntyy kuvan suhteesta tekstiin. Samoilla linjoilla on Nodelman<sup>53</sup> (1988, 222–226). Oma ironian määritelmäni on kuitenkin retorista tasoa laajempi, sillä käsitän tässä tutkimuksessa ironian diskurssiksi, jonka on mahdollista ilmetä myös muualla kuin kielen tasolla. Voidaanko kuitenkin ajatella kuvan kykenevän ironiaan vailla kuvan ja tekstin välille virittyvää kontrapunktista jännitettä?

---

<sup>52</sup> Tosin kaikki näistä eivät aina liity ainoastaan kuvan ja sanan kontrapunktisuuteen vaan esimerkiksi asetelman kontrapunktisuudella voidaan tarkoittaa kuvakirjan sisältämiä useita rinnakkaisia visuaalisia esityksiä.

<sup>53</sup> Nodelmanin käsittelyssään ironia kuitenkin laajenee käyttökelttomaksi, kun hän laajentaa ironian leimaamaan kaikkien kuvakirjojen sisältämien kuvien ja sanojen välistä suhdetta.



Edellä oleva kuva on *Ritvan* sivulta 109, ja se kuvittaa aiemmin käsitellyä tarinaa, jossa väkivaltaviihteen turmelema Keijo Ilmanen karkaa kotoa elämään vaarallista ja miehekästä ulkoilmaelämää ja päätyy puukottamaan naapurin lenkkeilijää polveen. Teksti on voimakkaan ironinen fokalisoidessaan tapahtumia Keijon tajunnan kautta, joka mieltää arkisen Jakomäen elokuvista opituksi kauhujen näyttämöksi. Tässä verbaalinen kerronta tuottaa huumoria lapsenomaisen kerronnan kautta. Tarinan juoni on myös humoristinen, kun toistuvasti<sup>54</sup> lukijassa viritetyt odotuksen seikkailuista ja väkivallasta raukeavat tyhjiin: "[P]ahojen miesten autot humahtelivat keltaisina kiilloina kohti Ison Kaupungin keskustaa, ilmeisesti sinne oli järjestetty suuret tappajaiset, koska tähän pyörä-

<sup>54</sup> Toistosta huumorin keinona kertomuksessa ks. Attardo 2001, 85–86.

tielle ei tullut ketään” (s. 108). “[J]okainen rasahdus muistutti Keijoa kuolemasta, puukoista ja pahoista pipeistä, joista valui verta. [--] Jossain lähellä rasahti. Keijo jäykistyi. Siili kampsesi kallion kolosta ja taapersi ohi.” (s. 107.)

Sivun 109 kuvassa voidaan ajatella esiintyvän Nikolajevan ja Scottin käsittein ilmaistuna modaliteetin kontrapunktisuutta, eli ristiriitaa kuvan ja tekstin ilmentämässä olemissa muodoissa. Kuvan kuvaamien tapahtumien modaliteetti on kontrapunktinen suhteessa verbaaliseen kertomukseen, jos tulkitaan kuvan representoivan Keijon unta, harhanäkyä tai pelkoa siitä, mitä öisessä Jakomäessä *voisi* tapahtua. Mutta voiko kuvaa tulkita ironisena? Jos Nikolajevan ja Scottin sekä Nodelmanin tavoin sijoitetaan kuvan ironia tekstin ja kuvan välisiin suhteisiin, ei tässä tapauksessa kuvan ja tekstin välinen ironia ole ainakaan yksiselitteinen siten, että toinen ironisoisi toisen. Koska myös kuvan voidaan ajatella kertovan Keijon kautta, voitaisiin tietenkin ajatella, että teksti ironisoi kuvan, koska kuvasta puuttuu sananvalinnoillaan ja juonenkäänteillään Keijon näkökulman naurettavaksi tekevä kertoja. Kuva tyytyisi näin ollen Keijon naiiviin ja väärityneeseen tulkintaan tapahtumista.

Toisaalta kuvassa näkyvä verilöyly on niin liioiteltu, että kuva ei tunnu kuvaavan väkivaltaisia hirmutekoja tosissaan. Hyperbolisuus tekstissä onkin tyypillinen signaali kerronnan epäluotettavuudesta ja ironisuudesta, ja sitä käytetään runsaasti lastenkirjallisuudessa (ks. Cross 2011, 57–58). Kaikki kuvassa näkyvät hahmot ja objektit (Keijoa lukuun ottamatta) ovat täynnä kuvan vasemman yläkulman ampujan aseiden aiheuttamia luodinreikiä. Sotilashahmo, cowboyhahmo, kuu, kaktus, pullo ja jopa taivaalta putoava lintu ovat täynnä reikiä. Liioittelun kruunaa vasemmassa kulmassa muusta kuvasta irrallaan liehuva nalleverho, joka on lukijalle tuttu elementti tekstistä, mutta joka ei loogisesti sovi kuvan esittämään miljööseen. Myös nalleverhon nallet on ammuttu täyteen reikiä, yhden rinnasta jopa valuu verhon pintaa myöten verta. Kuvan tyyli on myös voimakkaan karikatyyrinen – etenkin etualalla pienenä viilettävä Keijon hahmo on dynaamisuudessaan ja pienessä koossaan huvittava. Kuvan ironian kannalta on tärkeää huomata, että kuvan käyttämä liioitteleva ja karikatyyrimäinen tyyli on inkongruentti suhteessa kuvan väkivaltaiseen sisältöön. Näin tyylin ristiriitaisuus suhteessa kuvan väkivaltaiseen sisältöön toimii näytetyn ironisointina samalla tavoin kuin kerronta ironi-

soi kerrotun tekstissä. Tässä siis kuvan ironisuus ei synny kuvan ja sanan välisien jännitteiden varaan, vaan kuva on ironinen myös yksinään.

Esimerkkikuvan ironiaa voidaan pohtia myös niin kutsutun ironian kaikuteorian kautta. Dan Sperberin ja Deidre Wilsonin (1986) ironian kaikuteorian mukaan ironiset lausumat ovat lausumia, joiden takaa kuultaa jokin toinen lausuma siten, että puhuja ilmaisee tuon lausuman määrittäen samalla oman (negatiivisen) asennoitumisensa siihen. Kaiutettu ajatus lausuman taustalla voi olla jokin puhujan oma aiempi lausuma tai mikä tahansa muu tunnettu lausuma, esimerkiksi sananlasku, kulttuurissa jaettu normi, jokin teksti jne. Kaikuteoriaa on arvosteltu liiallisesti yleistäväksi ja yksinkertaistavaksi. Esimerkiksi Toini Rahtu (2006, 156–160) muistuttaa aiheellisesti, että kaiullisuus ei ole aina ironista. Vaikkapa metaforinen kielenkäyttö on Rahdun mukaan kaiullista, eikä silti välttämättä ironista. Kaikuteoria sopiikin Rahdun mukaan parhaiten selittämään parodiaa ja intertekstuaalisuuteen perustuvaa ironiaa.

Keijo Ilmasen karkumatkaa kuvittavassa kuvassa ironia syntyy myös parodisen kaiutuksen varaan. Kuvan tilanne kaiuttaa väkivaltaisia toimintaelokuvia ja niissä esitettyjä ampumakohtauksia. Tämän viitteen paljastavat barettipäiset ja maastoasuiset sotilaat, stetsoniin ja asevoihin sonnustautunut cowboy sekä lännenfilmiin sopiva aavikkomiljö kaktuksineen. Ironian kaikuteorian mukaisesti kuva kuitenkin ilmaisee ivallisen asennoitumisensa lainaamaansa ”lausumaan” eli väkivaltaelokuvien kuvastoon. Ironista etäisyyttä ilmaisee edellä eritelty tyylillinen liioittelu ja karrikointi, sekä tietenkin esitettyjen asioiden keskinäinen inkongruenssi: sotilaat ja cowboyt esiintyvät harvoin samassa elokuvassa, ja asetelman epätavanomaisuutta lisäävät kuvassa liehuvat nalleverhot ja puukottava Keijo Ilmanen. Myös elokuvista tuttu motiivi sankarin hattuun, sheriffintähteen tai muuhun sellaiseen osuvasta, täpärästi ohi menevästä luodista toistuu kuvassa. Ironista etäisyyttä kliseeseen tuo kuvan arkinen toteutus, jossa luodit ovat lävistäneen Keijon pipon huipun. Mielenkiintoista kyllä, kuvalla on tässä sama lähdeteksti (väkivaltaelokuvien genre), johon tekstin ironisuus ja parodisuus perustuu. Nähdäkseni kuva aktivoi tuon suhteen itsenäisesti vailla tekstin tukea ja tässäkin mielessä voidaan huomata, ettei kuvan ironisuus perustu kuvan ja sanan kontrapunktiseen suhteeseen. Käytännössä kuva luetaan oletettavasti yhdessä tekstin kanssa, ja tässä mielessä tarinan



ironia paikantuu sekä tekstiin että kuvaan erikseen että näiden kahden väliseen suhteeseen.

Sekä Hotakaisen tarina että Pärnin Keijoa esittävä kuva edustavat mustaa huumoria, jossa kuolemaa, väkivaltaa ja muita pelkoa ja ahdistusta aiheuttavia aiheita käsitellään humoristisesti (mustasta huumorista ks. Cross 2011, 186–188). Erityisesti kuva on sisällöllisesti huomattavan väkivaltainen ja raaka ja tässä mielessä epäsopeva lapsille suunnattuun teokseen. Kuvan modaliteetti on kuitenkin kontrapunktinen suhteessa tekstin välittämään kertomukseen, sillä verbaalisessa kertomuksessa kuvattua näkyä ei esiinny. Kuva on siis ennemminkin pala Keijon sisäisestä kokemuksesta, jonka verbaalinen kerronta asettaa jatkuvasti koomiseen valoon, ja tämä lieventää kuvan esittämää väkivaltaa muistuttamalla, että kuva ei ole ”totta”. Toisaalta tätä kontrapunktista suhdetta kuvan ja tekstin modaliteetissa on jokseenkin vaikea hahmottaa. Tekstissä kyllä kerrotaan karkumatkalla olevan Keijon vaipuvan hetkeksi uneen ja näkevän väkivaltaisen unen. Unen sisältö ei kuitenkaan ole yhteneväinen kuvan kanssa. Tekstin unessa Keijoa ahdistelee konepistoolilla ja viidakkoveitsellä varustettu uutistenlukija Kari Nihti, ei konepistoolilla ampuva sotilas kuten kuvassa. Modaliteetin kontrapunktisuuteen perustuva koominen liennytyks ei siis välttämättä helposti avaudu kaikille lukijoille. Kuvan ironinen kaiutus väkivaltaelokuviin auttaa kuitenkin sekin lukijaa tarkastelemaan kuvaa ironisesti, mikä myös lievenyttää kuvan väkivaltaisuutta. Lapsikatsoja ei välttämättä huomaa tätä parodista suhdetta tai osaa eritellä sitä, mutta kuvassa esiintyvien hahmojen välinen inkongruenssi sekä voimakas liioittelu tappamisen kuvauksessa viestivät tottumattomallekin lukijalle, että kuvaa ei tule ottaa vakavasti.

Pärnin kuvien kohdalla relevantti kontrapunktisuuden muoto on myös metafiktiivinen kontrapunktisuus, jossa kuvan ja sanan välille syntyy jännitteitä jommankumman tai molempien osoittaessa tietoisuutensa omasta fiktiivisyydestään (Nikolajeva & Scott 2001, 24). Nikolajevan ja Scottin mukaan metafiktiivinen kontrapunktisuus on erityisen tyyppillistä postmodernille kuvakirjalle. Yhdeksi tyyppilliseksi metafiktiivisen kontrapunktisuuden muodoksi he mainitsevat tekstin metaforien esittämisen konkreettisesti kuvituksessa, joka on myös Pärnin kuvituksille tyyppinen piirre. Esimerkiksi tekstissä lapiojalkaiseksi kuvatun Viluttitanssijan jalat kuvataan toistuvasti lapioina, ja kun *Satukir-*

jan tarinassa "Tienimijä ja vedenkittaaja" (91–98) puhutaan toistuvasti Päätiestä, on tarinaa kuvittavassa kahdessa kuvassa (90 ja 97) kuvattuina ihmisen pää, jonka halki kulkee tyylitelty tie ja tien varrella seisoo tiekyltti jossa lukee "Päätie". Tässä suhteessa-kaan tekstiä ja kuvitusta on kuitenkin vaikea pitää toisilleen vastakkaisena, sillä metaforien jatkuva konkretisoituminen ja kirjaimellisen ja vertauskuvallisen tulkinnan välinen nonsensinen tasapainoilu on myös tekstin ominaisuus, kuten luvussa 3 osoitin. Tässä suhteessa sekä kuva että sana leikittelevät kielen logiikalla metaforisen ja kirjaimellisen rajoja jatkuvasti venyttämällä.

Kuvia tarkastellessa tärkeäksi nousee käsitys kuvan fokalisaatiosta tai perspektiivistä. Kai Mikkosen (2005, 188–189) mukaan kuvassa on aina näkökulma tai useampia näkökulmia ja kuviin on lisäksi mahdollista sisällyttää katsomisjärjestykseen liittyviä ohjeita. On myös tavallista, että kuva tarjoaa katsojalle käsityksen kuvassa esiintyvien henkilöiden näkökulmasta tai päinvastaisesti korostaa kuvan katsojan näkökulmaa ja kuvan rajausta siten, että syntyy vaikutelma tietystä fyysisestä havaintopisteestä. (Mt.) On kuitenkin ongelmallista eritellä näistä suoranainen vastine kerronnan teorian käsitteelle fokalisaatio, sillä sekä henkilöiden katseen suunnalla että katsojan perspektiivillä voidaan tuottaa kerronnalliseen fokalisaatioon verrattavissa olevaa näkökulmaa. Mikkonen (mt. 189) ratkaisee ongelman puhumalla *sisäisestä fokalisaatiosta* henkilöiden katseiden tuottamana näkökulmaisuuksena ja *ulkoisesta fokalisaatiosta* viitaten kuvan rajaukseen. Tässä rajauksessa ongelmallista on kuitenkin niin ikään kerronnan teoriaan kuuluvien käsitteiden käyttö. Kirjallisuudessa ulkoinen fokalisaatio tarkoittaa sitä, että kertoja kertoo tarinan maailmasta enemmän kuin kukaan henkilö voi tietää (mt. 189). Kuvan rajauksen kautta tapahtuva fokalisaatio voi kuitenkin pyrkiä imitoimaan jonkun henkilön perspektiiviä ja näkökulmaa, eikä tässä mielessä ole verrannollinen verbaalisen kerronnan ulkoiseen fokalisaatioon. Asiaa mutkistavat vielä kuvat, joiden sisältämä asetelma tai aihe on kaiken kaikkiaan tulkittavissa henkilöihahmon subjektiiviseksi tulkinnaksi, esimerkiksi harhanäyksi tai toiveuneksi. Tällainen voimakas subjektiivisuus leimaa esimerkiksi edellä esiin nostettua kuvaa Viluttitanssijasta ja isästä, jossa koko kuvan esittämä tilanne voidaan lukea Vilutin toiveuneksi. Kuvan fokalisaatiota eritellessä on-

kin nähdäkseni syytä pitää erillään henkilöhahmojen katseen ja kuvan rajauksen kautta syntyvä fokalisaatio ja pohtia näiden merkitystä tapauskohtaisesti.

Metafiktioivisesti kiinnostavimpia ovat ne Pärnin kuvat, joiden tilallinen jäsentyminen on tietoisesti arkikokemuksen ja visuaalisen esittämisen konventioiden vastainen ja jotka myös tätä kautta leikittelevät perspektiivillä ja fokalisaatiolla. *Lastenkirjan* sivulta 75 löytyvässä kuvassa esiintyvien hahmojen ja esineiden väliset suhteet ovat arkijärkisesti ajatellen mahdottomia. Kuvan yläosassa joukko lapsihahmoja lentää siivettömän lentokoneen matkassa taivaalla. Alhaalla kuvassa näkyy maisema, esimerkiksi Eiffel-torni, joka on huomattavasti lapsia pienempi, kuten korkealta ylhäältä (lentokoneesta) katsottaessa. Kuva siis osin fokalisoii tämän kuvan osan kohdalla lentävien lasten näkökulmaa mukaillen. Tämä perspektiivi on kuitenkin vääristynyt, koska kuvan visuaalinen havaintopiste sijaitsee sivulla siten, että katsoja näkee maiseman ikään kuin läpileikkauksena, jolloin lintuperspektiivi tuntuu kuvan katsojan perspektiivin kannalta perustelemattomalta. Perspektiivin epäluonnollisuutta lisää se, että osa maassa olevista asioista onkin kuvattu samassa kokoskaalassa kuin taivaalla lentävät lapset. Erityisesti perspektiiviä epäluonnollistavat maassa pienenä seisovan Eiffel-tornin yli kiipeävät suurina kuvatut muurahaiset. Fokalisaatio on siis ikään kuin valikoiva – osa kuvatuista maan asioista kuvataan kaukaa, osa läheltä. Mielenkiintoinen visuaalinen vääristymä on myös kuvan oikeassa yläkulmassa sijaitsevan lapsen asennossa. Lapsen oikea käsi pitelee kiinni lentokoneen pyrstön ääriiviivasta, jonka ympärille hahmon käsi siis puristuu. Viiva on siis visuaalinen paradoksi: samanaikaisesti lentokoneen pyrstön ääriviiva ja jonkinlainen naru tai tanko, johon on kuvan fiktiivisessä todellisuudessa mahdollista tarttua. Myös kuvan alakulmassa on esimerkki Pärnin omalaatuisesta kuvitustyylistä, jossa tietyt esineet saattavat lentokoneen ääriviivan tavoin toimia samanaikaisesti useassa eri roolissa. Kuvan vasemmassa alareunassa kulkee autotie, jota pitkin pieninä ja ylhäältäpäin kuvatut autot huristavat. Ylä- ja alaosastaan tie muuttuu kuitenkin solmioksi.

Tämänkaltaisia visuaalisia paradokseja esiintyy myös muissa Pärnin kuvissa. Monissa kuvissa kuvat pyrkivät metafiktioivisesti alleviivaamaan omaa materiaalisuuttaan muistuttaen visuaalisilla trikeillä olevansa paperia. Kuvissa olevissa kolmiulotteisiksi kuvatuissa objekteissa saattaa yhtäkkiä olla ikään kuin paperiin leikattu vilto, jonka lävitse jokin

toinen objekti työntyy tuhoten kolmiulotteisuuden illuusion. Esimerkiksi *Lastenkirjan* sivulla 36 kuvatun Kaikista Paskimman solmion keskellä on tällainen viilto, jonka hahmon takin alla olevan pienen talon savupiipusta tuleva savu halkaisee. Kuva kyseenalaistaa leikkisästi molempien kuvaamiensa asioiden fyysisen olomuodon: savu muuttuu kuvassa arkikokemukselle vastaiseksi kovaksi ja lävistäväksi esineeksi, kankainen solmio puolestaan ohueksi paperiksi. Samankaltainen efekti toistuu Juntti-Mutterin muotokuvissa (*Lastenkirja* 18, *Ritva* 8 ja *Satukirja* 102), joissa Juntti-Mutterin rullaluistimiin puetut jalat lävistävät maanpinnan siihen piirrettyjen paperiviiltojen kautta.

Pärnin edellä kuvatun kaltaiset tilallisilta suhteiltaan absurdit kuvat muistuttavat visuaalisista paradokseistaan tunnetun taiteilijan M. C. Escherin teoksia, joita Mikkonen (2005, 220) kutsuu Wendy Steineriin nojautuen *kuvalliseksi nonsenseksi*. Niissä "simultaanisuuden kierre (vertigo), monet katoamispisteet ja tapa korostaa näkökulman suhteellisuutta korostavat jatkuvan tapahtumisen ja pysähtyneisyyden välistä jännitettä ja mahdollistavat ei-johdonmukaisia näkökulmia." Mikkosen mukaan Escherin kuville tyypillistä on osoittaa tietyt kuvallisen esittämisen rajat. (Mt.) Sama pyrkimys voidaan huomata Pärnin kuvista, jotka ovat jonkinlaisia kuvallisen esittämisen konventioiden tutkielmia. Tässä mielessä Pärnin kuvien kieli on mielenkiintoisella tavalla verrannollinen Hotakaisen tekstin nonsensiseen kieleen, joka samalla tavalla tarkastelee leikkisästi kielen konventioita. Esimerkiksi edellä eriteltyt kuvallisten elementtien paradoksiset ja kahdentuvat roolit kuvassa (solmio, joka on tie ja ääriiviiva, jonka ympärille hahmon käsi voi kiertyä) ovat tyyliltään analogisia teosten kielessä käytettävien monimerkityksisten sanojen kanssa (ks. luku 3.). Ennen kaikkea visuaaliset paradoksit tarjoavat kuitenkin lukijoille humoristista mielihyvää purkaessaan visuaalisen esittämisen normeja. Pärnin kuvaparadoksit tarjoavat yleisölle mahdollisuuden nauttia kyvystään manipuloida visuaalista kielioppia ja niiden huumori rakentuu hyvin samankaltaisesti kuin luvussa 3 eritelty kielen konventioiden leikkisälle manipulaatiolle perustuva nonsensinen huumori (vrt. Purdie 1993, 50).

Pärnin kuville on tyypillistä myös voimakas intraikonisuus, kerronnallinen tilanne, jossa kuvat sisältävät sanoja, jotka joko viittaavat tekstiin tai asettuvat jollakin tavoin sitä vastaan (Nikolajeva & Scott 2001, 118; sanojen sisällyttämisestä kuvaan ks. myös

Mikkonen 2005, 181). Näin tekstin ja kuvan väliset rajat sumentuvat. Usein kuvissa esiintyvät sanat merkitsevät henkilöitä – esimerkiksi isän päässä saattaa lukea ”isä” (*Lastenkirja*, 11; *Satukirja*, 102) tai Juntti-Mutterin selässä nimikirjaimet JM (*Lastenkirja*, 11) tai esineitä kuten paperissa, jossa lukee ”sopimus” (*Ritva*, 130). Tällaisenaan nimikoinnit tuottavat kuviin lapsenomaista vaikutelmaa, etenkin kun nimet on usein kirjoitettu lapsenomaisin horjuvin kirjaimin. Useimmiten kuviin pesiytyviin sanoihin liittyy kuitenkin jonkin visuaalinen vitsi, jossa kirjaimet asettuvat osaksi kuvaa innovatiivisella ja arvaamattomalla tavalla. Esimerkiksi *Lastenkirjassa* hahmo nimeltä Iso Poika on kuvassa (s. 14) nimetty siten, että tämän paidassa lukee ”ISO” ja housunlahkeessa alhaalta ylöspäin ”POIKA”. Näin kirjaimet osoittavat henkilöihahmon nimen mutta samanaikaisesti jäljittelevät merkkiurheiluvaatteille tyypillistä tapaa merkitä brändi näkyvästi vaatteisiin. *Ritvan* kuvituksessa sivulla 67 lehmä nimeltä Madonna on kuvattu siten, että nimi Madonna muodostaa lehmän vartalon alaosan ja nimen ensimmäinen kirjain M kaareutuu reunoilta siten, että lehmälle muodostuvat suuret ihmismäiset rinnat. Tässä kuva viittaa irvailen nimen esikuvan pop-tähti Madonnan asemaan seksisymbolina. Toisinaan nämä visuaaliset vitsit, joissa kuva ja sanat yhdistyvät tuottavat kuviin ja tekstiin myös lisämerkityksiä. *Satukirjassa* (s. 18) kerrotaan olevan kolmenlaisia naisia: rumia, kauniita ja parturikampaajia. Pärnin kuva kuvittaa näistä naistyypeistä kahta: rumaa ja kaunista. Ruma on nimikoitu siten, että sana ruma muodostaa hahmon silmät ja nenän. Rumuus on siis kirjaimellisesti kirjoitettu ruman naisen kasvoille. Kaunis nainen on kuvattu makaamaan aurinkotuoliin. Sana kaunis on kuitenkin kirjoitettu hahmon varpaaseen kiinnitettyyn lappuun. Lappu muistuttaa makaaberisti ruumishuoneilla käytettyä vainajien nimikointitapaa, jota hahmon asento vain korostaa. Näin kuvan piiloiset negatiiviset asenteet kauniita naisia kohtaan ovat ilmeiset.

Nikolajeva ja Scott (2001, 25) muistuttavat, että teksti voi syntaksiltaan täysin relevantisti kuvata semanttisesti järjettömiä asioita. Esimerkiksi he poimivat Noam Chomskyn kuuluisan esimerkkilauseen ”Colorless green ideas sleep furiously”. Tämänkaltaisia verbaalisia järjettömyyksiä kuvituksen on haastavaa toistaa. (Mt.) Kuvan ikoninen merkkiluonne ei mahdollista syntaksin ja semantiikan samankaltaista erillisyyttä joka kielelle on mahdollista. Hotakaisen nonsenssisessä tekstissä on myös joitakin

Chomskyn esimerkin kaltaisia mahdottomuuksia, jotka olisivat kuvan keinoin mahdottomia saavuttaa. Esimerkiksi *Lastenkirjan* päättää (ennen epilogia) tarina nimeltä "Joskus vuori on tasanko". Tämä paradoksi on koko tekstille keskeinen ja se on vangittu myös kuvaan. Vuori, joka on tasanko, on visuaalisesti hankalasti ilmaistavissa. Pärnin kuvassa kuvapintaa hallitsee vuorta esittävä suuri kolmio, jonka pinnalla kuitenkin on taloja, puita, pensaita ja joki soutelijoineen. Samanaikaisesti vuoren alapuolella tasaisella maalla on tyhjää ja sen pinnalla viilettävät kaksi syöksylaskijaa ja hakulla varustautunut vuorikiipeilijä. Kuva tekee siis nurinkäännön: siinä missä tulisi olla tasanko, onkin vuori ja siinä missä tulisi olla vuori, onkin tasanko. Kuvassa oleva teksti vahvistaa nurinkäännön osoittamaan juuri verbaalisen kertomuksen paradoksia "Joskus vuori on tasanko". Vuorikiipeilijän jalkojen alla tasaisella maalla on nimittäin rasti, jota osoittaa nuoli ja teksti Mount Everest. Tämänkaltaisissa tilanteissa intraikonisuus siis palvelee mahdottomien sisältöjen kuvallistamista.

Pärnin kuvissa saatetaan siis kuvata mahdotonta, mutta mielenkiintoista kyllä toisinaan Pärnin kuvitus kieltäytyy kuvittamasta joitakin yksinkertaisesti kuvitettavissa olevia elementtejä ja säilyttää ne sen sijaan sanoina. Esimerkiksi Ritvan ja Talonmies Laitimmaisen kohtaamista kuvittavassa kuvassa (*Ritva*, 27) talonmies ei tarjoa Ritvalle piirrettyä dominokeksiä, vaan kaunokirjaimin kirjoitettua tekstiä Domino, jonka o- kirjaimesta hän pitelee kiinni. Tässä mielessä mielenkiintoinen on myös Matala Lätäkkö-niminen *Lastenkirjan* hahmo (s. 14), joka on kuvattu tekstiä kirjaimellisesti mukaillen pieneksi olennoiksi, jonka keskivartalon muodostaa tyylitelty lätäkkö. Koomisimman osion hahmon ulkomuodosta muodostaa hahmon nokka. Se muodostuu sanasta nokka siten, että nokan kärjessä on kirjaimista pienin n ja hiljalleen kirjaimet suurenevat siten, että hahmon kasvoissa kiinni oleva A on niistä kaikkein suurin. Näin kirjaimet jäljittelevät nokan muotoa. Visuaalinen vitsi saa jatkoa *Lastenkirjan* sivulla 122, jossa Matala Lätäkkö on kuvattuna vuoteessa. Nokasta on hahmon kasvoilla jäljellä enää A, ja loput kirjaimet kelluvat sokin sokin vuoteen vieressä olevassa juomalasissa. Näin kirjaimet ottavat nokan lisäksi tehohampaiden muodon. Intraikonisuus on siis omiaan synnyttämään kuviin huumoria tekstin ja kuvan yhdistyessä toisiinsa ennakoimattomasti.

## Kuvitus ja kaksoisyleisön puhuttelu

Miten kuvitusta voi tarkastella kaksoisyleisön puhutteluna? Kuvituksen, kuvitettujen teosten ja kuvakirjojen tarkastelu aikuis- ja lapsiyleisöjen puhutteluun pyrkivänä crossover-kirjallisuutena voi ensi kuulemalta vaikuttaa kaukaa haetulta. Vaikka crossover-kirjallisuus jo erityisesti Britanniassa tunnustetaan laajasti omaksi genrekseen (ja markkinoitukategoriakseen) niin tutkijoiden, kustantajien kuin kirjakauppiaidenkin taholta, on crossoverilla useimmiten viitattu lasten tai nuorten *romaaneihin*, joita aikuisetkin lukevat. Kuvakirjat ovat useimmiten tyystin jääneet tämän löyhärajaisen genren ulkopuolelle, samoin kuvituksen tarkastelu kuvitetuissa teoksissa. Kuvitus on mielletty lapsen lukemista helpottavaksi tekstin visualisoinniksi – ei niinkään itsenäisesti ja yhdenarvoisesti tekstin rinnalla viestiväksi semioottiseksi järjestelmäksi. Kuvakirjoja crossover-kirjallisuutena tarkastelevassa tutkimuksessaan *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages* (2012, 1–2) Sandra Beckett hämmästelee tätä sivuutusta todeten, että kuva on kuitenkin kaikkein aidoimmin kaikenikäisten lukijoiden tavoitettavissa oleva viestivä järjestelmä. Crossover-kuvakirjan Beckett (2012, 16) määrittelee monitasoiseksi tekstiksi, joka soveltuu kaiken ikäisille lukijoille tarjotessaan monia lukemisen tapoja ja muotoja riippuen lukijan iästä ja kokemuksesta. Samaa mieltä ovat Nikolajeva ja Scott (2001, 21–24), jotka korostavat kuvakirjojen tekijöiden usein pyrkivän tietoisesti puhuttelemaan paitsi kirjojen ensisijaista lapsiyleisöä myös kirjaa lapselle lukevia aikuisia.

Kuvituksen kautta voidaan myös mielenkiintoisesti tarentaa niihin yleisöihin, joita kertojalle teoksessa hahmotellaan. Palattaessa tarkastelemaan tämän alaluvun alussa analysoimaani esimerkkikuvaa Ruoanvihaajasta, huomataan kuvassa vielä yksi poikkeama suhteessa alkuperäiseen otokseen Chaplinin elokuvassa. Pärnin kuvassa absurdia kengännauhojen syöntiä seuraa nimittäin kuvan oikeassa reunassa hämmästynyt lapsijoukko. Kuvan tapahtumalla on siis lasten muodostama yleisö, joka on ryhmittynyt seuraamaan tapahtumia kuin katsomosta. Kuvan keskiössä suurena, lähes koko kuvatilaa täyttävänä, on kenkää syövä ruoanvihaaja, mutta toisen merkittävän kuva-alueen muodostaa takana pienempänä seisova lapsijoukko. Vaikka kuvan visuaalinen havaintopiste sijaitsee ruoanvihaajan oikealla puolella, fokalisoii kuva kuitenkin selkeästi lapsihahmojen kauhistuneiden silmien kautta. Tässä kuvalla keskeistä fokalisaatiota tuote-

taan siis ennen kaikkea kuvassa esiintyvien henkilöahmojen katseiden kautta (vrt. Mikkonen 2005, 188–189). Läsnä olevan lapsiyleisön reaktiot vahvistavat kuvan absurdiuden tuntua verrattuna Chaplinin elokuvaan, jossa tapahtumien järjettömyyden arviointi jää katsojan vastuulle.

Sisällyttämällä kuvaan yleisön kuvitus mukailee verbaalista kerrontaa, jossa kertomus Ruoanvihaajasta kerrotaan häntä katsomaan saapuvan lapsijoukon kautta. Tämänkaltaisen kerronta pyrkii tarjoamaan lapsilukijoille samaistumiskohteen, jonka reaktioiden kautta kerrottuun on helpompi asennoitua. Kuvassa näkyvä kauhistunut lapsiyleisö korostaa tässä verbaalisen kerronnan pedagogista sanomaa. Tarinassa huumori syntyy nurinkäänetyistä rooleista. Yleensä lapset nirsoilevat ruoan kanssa, mutta tässä tarinassa aikuishahmo on vienyt nirsouden äärimmilleen. Ruokaa vihaavan aikuisen ruokavaliio järkyttää lapsia, ja tekstin sanoma on, että ”ruoanvihaaminen” on oikeastaan melko hölmöä. Kuva vahvistaa tätä opetusta, sillä siinä näkyvä kauhistuneilla ilmeillään inhoa viestivä lapsiyleisö tarjoaa ideologisen samaistumispuun lapsille, joiden tarinan opetus toivotaan omaksuvan. Kuvituksen kautta voidaan siis myös tarkastella kertojan ja tämän yleisöjen välisiä suhteita laajemmin kuin pelkkään tekstiin tarkentaen.

Ennen kaikkea kuvan ja sanan yhteistyön mahdollisuudet kaksoisyleisön puhuttelun kannalta ovat kuitenkin tekstin ja kuvan välisten jännitteiden ilmaisullisissa mahdollisuuksissa. Kuten Kimberly Reynolds tutkimuksessaan *Radical Children's Literature* (2007) muistuttaa, useat lastenkirjat viestivät samanaikaisesti kahden semioottisen järjestelmän – kuvan ja sanan – kautta ja näin ollen niillä on jo lähtökohtaisesti semioottisen kielipioppinsa monimuotoisuuden ansiosta runsaasti kapasiteettia löytää erilaisia kompleksisia, radikaaleja ja innovatiivisia ilmaisun muotoja, jotka ovat omiaan tarjoamaan haasteita kaiken ikäisille lukijoille. Nykykuvakirjalle ja erityisesti postmodernistiseksi kuvakirjaksi luonnehditulle kirjallisuudelle tyypilliset kerronnalliset strategiat, kuten hybridisten genrejen käyttö, polyfokalisaatio, metafiktio, intertekstuaalisuus, ironia ja parodia kiinnostavat monen ikäisiä lukijoita (Beckett 2012, 2; postmodernistisen kuvakirjan piirteistä ja määrittelystä ks. esim. Sipe & Pantaleo 2008, nykykuvakirjallisuuden yhteyksistä nonsenseen ks. Reynolds 2007, 63–67). Samankaltaisiin perusteluihin päätyvät Nikolaeva ja Scott (2001, 21–24) tarkastellessaan kuvakirjan kaksoisyleisöä. Heidän mukaansa



kuvakirjan kahdentunut yleisö merkitsee teoksen implisiittisen lukijan jakautumista enemmän ja vähemmän sofistikoituneeseen lukijaan ja näiden sisäislukijoiden puhuttelemiseksi kuvakirjat pyrkivät usein tarjoamaan moniin eri lukemisen tasoihin, sivistykseen, elämäkokemukseen ja erilaiseen huumoriin sopivia sisältöjä ja kerronnallisia ratkaisuja.

Samoin kuin crossover-kirjallisuuteen laajemmin keskittyvässä aiemmassa teoksessaan *Crossover fiction*, myös kuvakirjoja<sup>55</sup> käsittelevässä tutkimuksessaan Beckett suuntautuu voimakkaasti crossover-kuvakirjallisuuteen yhteiskunnallisena, kustannuspoliittisena tai taloudellisena sekä historiallisena ilmiönä. Oman tekstianalyysiin perustuvan metodini vastaisesti Beckett käsittelee laajoja aineistoja ja lukee kohdetekstejään vertaillen sekä laajempiin esteettisiin ilmiöihin sitoen. Kaksoisyleisölle suunnattujen kuvakirjojen crossover-luonteen Beckett (2012) palauttaa tutkimuksessaan lähinnä seuraaviin seikkoihin: 1) tekijyyteen, 2) genreen, 3) taiteellisuuteen/ kokeellisuuteen, 4) (temaattiseen) sisältöön sekä 5) allusioihin muuhun kulttuuriin ja taiteeseen. Crossover-potentiaalia rakentavat seikat paikantuvat Beckettin käsittelyssä sekä tekstin ulkopuolisiin seikkoihin että kerronnallisiin tai sisällöllisiin piirteisiin.

Eryteisesti tekijyyttä käsitellessään Beckett kohdentaa näihin tekstin ulkopuolisiin seikkoihin: siihen, minkälaisen muun kulttuurituotannon parissa kirjailija ja/tai kuvittaja on aikaisemmin tai myöhemmin työskennellyt. Kirjailijan rooli esimerkiksi aikuisille kirjoittavana kirjailijana, kuvataiteilijana tai julkisuuden henkilönä onkin omiaan keräämään teokselle monenikäisen yleisön, ja tämä on jossain määrin olennainen seikka myös Pärnin kuvitusten kaksoisyleisöstatusta tarkastellessa. Pärn on lastenkirjailija ja lastenkirjakuvittaja, mutta ainakin kansainväliselle aikuisyleisölle tunnetuin kuvataiteestaan ja erityisesti palkituista lyhytelokuvistaan. Aikuislukijoita omien kohdeesteeni äärelle houkuttelee luultavasti kuitenkin huomattavasti enemmän aikuisten kirjailijana tunnettu Hotakainen. Genrellä Beckett viittaa markkinointi-, tutkimus- tai muita luokiteltutarpeita varten luotuun crossover-kirjallisuuden lajiin, jonka muodostamassa kehyyksessä teos löytää aktuaalisen yleisönsä. Suomessa crossover-kirjallisuutta ei voida katsoa

---

<sup>55</sup> Käsite kuvakirja määrittyy Beckettin teoksessa kattamaan varsin laajasti erilaisia teoksia, jotka viestivät joko kuvan tai sanan tai ainoastaan kuvan keinoin.

olevan samalla tavalla erillisenä genrenä. Koska niin kirjailijan (ja kuvittajan) status aikuisten- ja lastenkirjallisuuden kentillä kuin crossover-kuvakirjallisuus geneerisenä ilmiönä ulottuvat tarkastelemaan tekstin (ja kuvan) ulkopuolista maailmaa ohitetaan ne tässä maininnalla. Tarkennan sen sijaan seuraavaksi Beckettinkin erittelemiin kuvallisiin alluusioihin.

### Pärnin kuvituksen surrealistisuus ja kuvalliset alluusioidet

Monet nykykuvakirjat sisältävät intertekstuaalisia viitteitä kuuluisiin taideteoksiin tai alluusioita kokonaisten tyyliuuntien, genrejen, aikakausien tai esteettisten liikkeiden tyyllisiin konventioihin (Beckett 2012, 148; Stephens 2008, 95). Beckettin (2012, 147–148) mukaan tämänkaltaiset alluusioidet ja tiettyjen taiteen tyyliuuntien visuaalisten kieloppien lainaaminen ovat tietoisesti käytettyjä keinoja lältään laajemman yleisön puhuttelemiseksi<sup>56</sup>. Beckettin (2012, 153) mukaan myös tietyt taidesuuntaukset ovat kuvakirjoissa viljeltävien alluusioiden kohteena suosituimpia kuin toiset. Suosituimpien listaan kuuluvat impressionismi ja surrealismi, joista jälkimmäistä Pärninkin voidaan nähdä edustavan niin Hotakaisen lastenkirjojen kuvituksissaan kuin laajalti muussakin kuvataiteessaan (vrt. Olep 1989). Kuten luvussa 3.4 todettiin, nonsense ja surrealismi lähentyvät toisiaan tyyllisesti, molempien ammentaessa estetiikkaansa unesta, alitajuisesta ja hulluudesta. Onkin kiinnostavaa, että tutkimuskohteideni teksti, joka edellä todistetusti on osin voimakkaan nonsensistä, yhdistyy osin voimakkaan surrealistiseen kuvitukseen. Tässä mielessä kuvan ja sanan välillä tuntuu tutkimuskohteissani vallitsevan tyyllinen vastaavuus, vaikka sisällöt saattavat toisinaan poiketa toisistaan.

Käsitteenä surrealismi viittaa ”ylirealismiin”. Surrealismien keskeinen päämäärä on pyrkiä kuvaamaan todellisuuden ylimääräisiä kerroksia, jotka totutut ajattelun ja jäsentämisen tavat ovat meiltä kätkeneet. Tällainen pyrkimys kytkeytyi surrealistisen liikkeen syntyessä voimakkaasti Freudin ajatuksiin unista alitajuisen purkaamina (Ades 1991, 125; Tigges 1988, 116–117, Kaitaro 2007, 142). Perry Nodelman (1988, 77–88) koros-

---

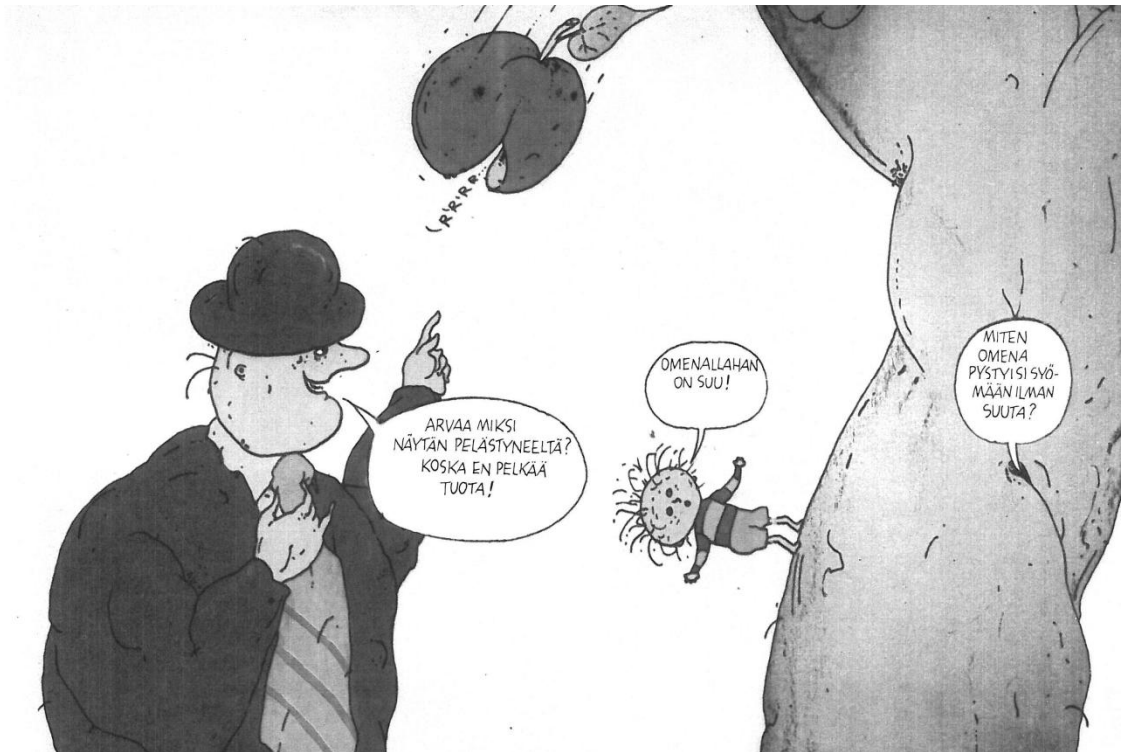
<sup>56</sup> Joskin Beckett (2012, 147–152) myös huomauttaa, että taidevihjaukset saattavat olla myös tiedostamattomia ja johtua kuvittajien taidekoulutustaustasta, henkilökohtaisesta mausta, visuaalisesta muistista tms. (ks. myös Ylimartimo 2001, 84–85).

taa, että tyyli on kuvalle keskeinen viestinnän muoto ja synnyttää kuvan tulkintaan merkityksiä. Maailma ei kuvassa koskaan representoidu ”puhtaasti”, vaan on aina tiettyjen esteettisten valintojen värittämää. Tunnistettavissa olevat tyylit tuottavat merkityksiä esteettisen historiansa kautta. Esimerkiksi realistinen tyyli on omiaan herättämään katsojassa vaikutelman tarkasta, tieteellisestä ja objektiivisesta havainnoinnista, kun taas surrealistinen tyyli implikoi keksittyä ja mysteeristä.

Taidealluisioita hyödyntävistä lasten kuvittajista/kuvakirjailijoista varmasti kukaan suomalaislukijoillekin tuttu Anthony Browne, jonka teoksille ovat tyypillisiä monitasoiset viittaukset kuvataiteeseen – Pärnin töiden tavoin erityisesti surrealismiin. Taidesuuntauksensa valintaa Browne (sit. Hateley 2009) on perustellut muunmuassa seuraavasti: “I believe children see through surrealist eyes: they are seeing the world for the first time. When they see an everyday object for the first time, it can be exciting and mysterious and new”. Browne siis näkee surrealismia ja lapsuuden välillä suoran kytköksen. Brownen näkemys surrealismia ja lapsuuden yhteenkietoutumasta ei kuitenkaan ole kaikkien jakama. Esimerkiksi Erica Hateley (2009) moittii Brownen ymmärtäneen surrealismia väärin ja korostaa, että lapset eivät tarvitse surrealismia laajentaakseen tajuntaansa ja katsoakseen maailmaa uudella tavalla, koska heille maailma näyttää jo valmiiksi vieraana, mysteerisenä ja uutena. Surrealismi on yhtä kuin pyrkimys avata tämä uutena näkemisen taito sen kadottaneille aikuisille. Lapsuus on siis surrealismille päämäärä ja tämänkaltaiseen päämäärään pyrkiminen on tietenkin lapsille turha. (Mt.) Toisaalta myös Hateleyn näkemys on todellisuutta vääristävä. Tapa jolla surrealismi (ja Browne) ammentaa lapsuudesta on nähtävä lähinnä abstraktina lapsuudesta inspiroitumisena. Lapset – riippuen tietenkin iästään – ovat jo oppineet monia visuaalisen esittämisen konventioita ja osaavat havaita anomalian surrealistisen esittämisen ja sen representoiman todellisuuden välillä. Tässä mielessä surrealistinen tyyli voi avautua yhtä hyvin lapsi- kuin aikuiskatsojillekin – ei niinkään viitteenä taidesuuntaukseen vaan kuvallisen esittämisen konventioita kyseenalaistavana kuvallisuutena.

Pärnin *Lastenkirjan*, *Ritvan* ja *Satukirjan* alluusioiden surrealistisiin edustaviin osiin koko taidesuuntaukseen kohdistuvaa tyylilainaa. Poikkeuksen muodostavat *Lastenkirjan* kuvituksessa toistuvat usein pieninä taustalla näkyvät knallihattuiset ja päällystakkiin

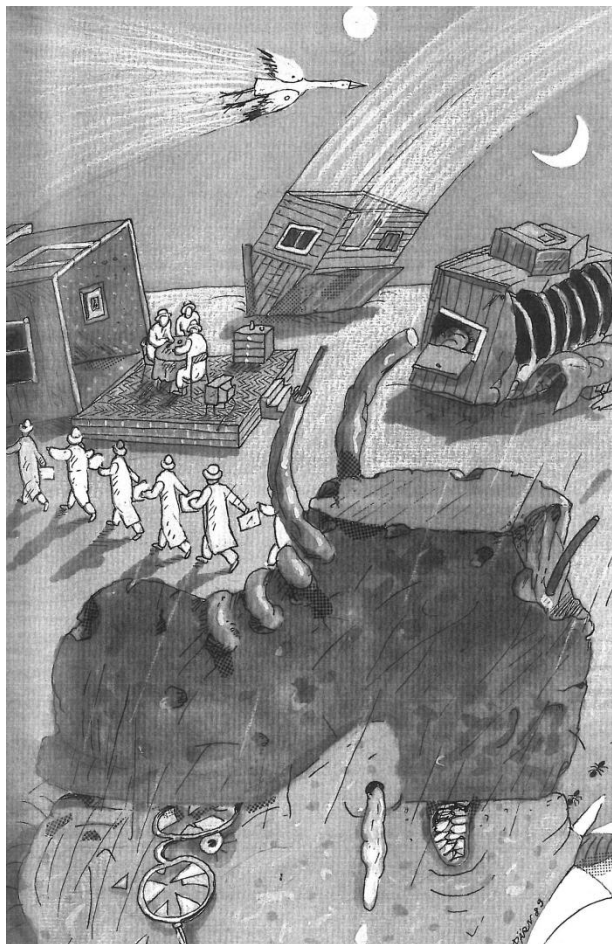
sonnustautuneet mieshahmot, jotka ovat suora intertekstuaalinen viittaus belgialaiseen taidemaalari René Magritteen. Knallihatun runsas kulttuurihistoria saattaa kytkeä hahmot myös muihin kulttuuriin merkityksiin. Knallihatusta on tullut toistuva motiivi niin kirjallisuudessa, elokuvassa kuin taiteessakin. Esimerkiksi Charlie Chaplin, Samuel Beckett, Stan Laurel ja Oliver Hardy, Stanley Kubrickin elokuva *Kelloveliappelsiini* (*A Clockwork Orange*, 1962) tai vaikkapa Hergén sarjakuvien koomiset etsivähahmot Dupond ja Dupont ovat täyttäneet pyöreän mustan hatun keskenään ristiriitaisilla ja verkottuvilla merkityksillä. Yksi kaikkein uskollisimmin motiivina tarkastellut taiteentekijä on kuitenkin Magritte, joka on selvästi toiminut innoittajana Pärnille jo aiemmin. Useissa Pärnin töissä nimittäin esiintyy tuo Magrittelta suoraan lainattu knallihattuinen ja päällystakkiin pukeutunut mieshahmo. Pärnin ainoassa suomennetussa kuvakirjassa, nonsenssisessä *Nurinkurin-Nuutissa*, tämä mieshahmo kuvittaa Nuutin Nurinkurilassa asuvaa setää. Teos vilisee muitakin suoria viittauksia Magritteen. Esimerkiksi sivuilla 20–21 sijaitseva kuvasarja ja teksti kuvaavat puusta putoavaa vihreää omenaa, joka nielaisee sedän suuhunsa. Setä kuitenkin selviää tästä elävältä syömisestä vahingoittumana sillä nurinkäännöksien hallitsemassa Nurinkurilassa syödessä syöjä katoaa mutta syöty jää jäljelle. Pärnin paradoksi leikittelee Magritten maalauksella *Le fils de l'homme* (1964), jossa hattupäisen mieshahmon kasvot peittyvät suuren vihreän omenan taakse.



Nurinkurin Nuuti, 20

Pärn tutkii *Nurinkurin Nuutissaan* paradokseja ja nurinkäytäntöjä. Teoksessa kuvattu Nurinkurila on kaikessa järjettömydessään tiukkojen sääntöjen hallitsema fiktiivinen todellisuus, jossa kaikki on tismalleen päinvastoin kuin meidän maailmassamme. Tässä paradoksien koekentässään Pärn ammentaa jatkuvasti aiheita Magritten kuvallisista paradokseista. Samankaltaisia paradoksaalisia kuva-aiheita Pärn käyttää myös Hatakaisen lastenkirjojen kuvituksissaan. Tästä oivallisia esimerkkejä ovat jo aiemmin käsitellyt kuvat Juntti-Mutterin mahdottomasta kehosta, jonka tilallisuus rikkoo tahallisen räikeästi kuvallisen esittämisen ja kaiken visuaalisen hahmottamisen konventioita. Tämän kuva-aiheen keskeisyyttä korostaa se seikka, että se toistuu varioituna jokaisessa kolmessa teoksessa. Visuaaliset paradoksit eivät tietenkään ole vain suora viittaus Magritteen, sillä visuaaliset mahdottomuudet ovat kiehtoneet muitakin taiteilijoita. Kuten aiemmin totesin, joissakin Pärnin kuvissa voitaisiin nähdä vaikutteita esimerkiksi M. C. Escherin mahdottomista tiloista ja objekteista. *Lastenkirjan* kuvissa seikkailevat pienet

knallihattuiset mieshahmot ovat kuitenkin suoria kuvallisia sitaatteja Magrittelta, joiden kautta kuvat korostavat yhteyttään taiteilijaan. Esimerkiksi sopii kuva *Lastenkirjan* sivulta 41:



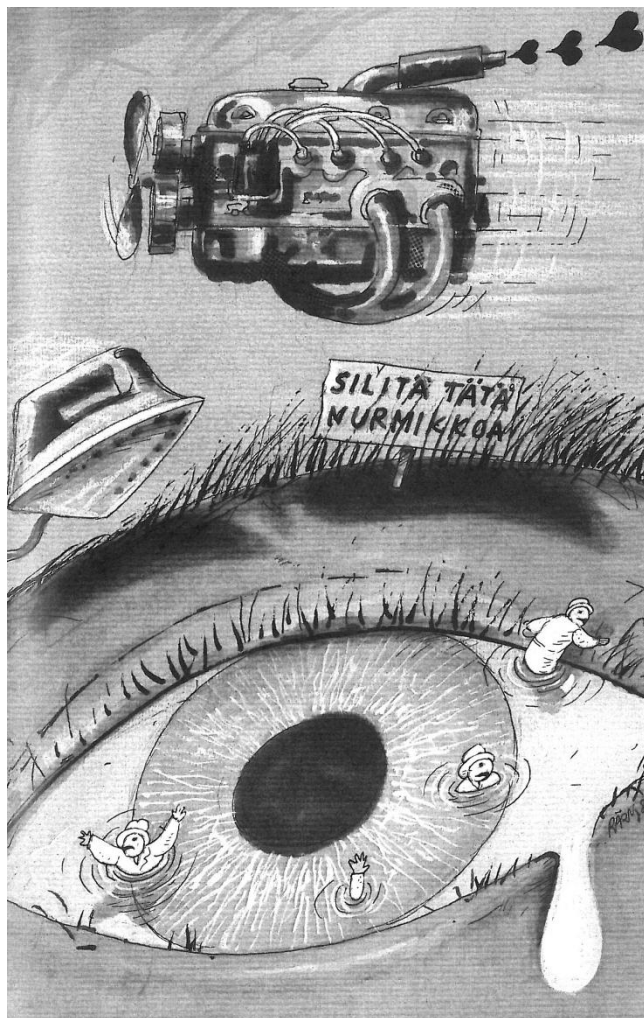
Kuva kuuluu tarinaan, jossa kerrotaan taloja kaatavasta Räkänokasta ja Räkänokan tullaavasta Sementtikengästä. Kuvan etualalla näkyvä aihe on jälleen Pärnin kuvituksille tyypillisesti raaka ja väkivaltainen, mutta samalla mustan huumorin sävyttämä ja absurdi. Kuvan tausta on kuitenkin myös mielenkiintoinen. Siellä nähdään kaatuneita ja rikkoutuneita taloja, mutta ennen kaikkea siellä touhua erilaisissa puuhissa pieniä magrittelaisia hahmoja. Osa hahmoista kulkee jonossa, osa istuu pöydän äärellä. Mieshahmoissa kiinnostavaa on niiden osallistumattomuus itse kuvan tapahtumiin. Talot kaatu-

vat miesten ympäriltä ja valtava Sementtikenkä talloo alleen valtavaa Räkänokkaa, mutta hattumiehet eivät tunnu huomaavan näitä tapahtumia lainkaan. Useimmissa hattumiehiä sisältävässä kuvassa miehet ovat jollakin tavoin ulkopuolisia tapahtumista. Hattumiehiä esiintyy *Lastenkirjan* kahdestakymmenestä yhdestä kuvasta yhdessätoista ja vain kolmessa näistä mieshahmot osoittavat olevansa jollakin tavoin osallisia kuvan pääasiallisiin tapahtumiin. Useimmiten miehet vain kulkevat taustalla yleensä jonossa edeten, kurkkivat ikkunoista tai muuta sellaista.

Kaksoisyleisön kannalta näillä hattupäisillä hahmoilla on mielenkiintoisella tavalla kahdentuva rooli. Taidehistoriaa tuntevalle lukijalle ne alleviivaavat Pärnin yhteyttä Magritteen ja kantavat näin kuviin mukanaan merkityksiä Magritten taiteesta. Esimerkiksi hahmojen persoonattomuus tai ei-yksilöllisyys tuntuu liittyvän juuri Magritten taiteelle tyypillisiin teemoihin. Modernin kaupunkielämän ei-yksilöllisyyttä käsittelee ainakin Magritten *Golconda* (1953), jossa joukko keskenään täysin identtisiä hattupäähahmoja sataa alas taivaalta (tai leijaillee ilmassa) tavallisessa kaupunkimiljöössä. Lapsilukijoille pienet mieshahmot voivat puolestaan tarjota täysin erilaisia merkityksiä. Sirke Happonen (2007, 76; 82) lukee Tove Janssonin joillekin kuvituksille tyypillisiä nimeämättömäksi jääviä sivuhahmoja dekoratiivisina elementteinä, joiden käsittelyssä miljöö ja henkilökuvauksen rajat hämärtyvät. Samalla kuvissa esiintyvät sivuhenkilöt tuovat Happonen mukaan tarinaan kepeyttä, leikkisyyttä ja konkreettisia tasoja tarjotessaan lapsille mahdollisuuden tunnistaa värejä, laskea lukumääriä ja niin edelleen. (Mt.) Tämänkaltaisessa tehtäväroolissa toimivat myös *Lastenkirjan* kuvien taustoilla seikkailevat pienet miehet. Ne ovat samalla tavoin etsittävässä kuvista kuin lasten rakastamat moninaiset pienet hahmot esimerkiksi Richar Scarryn tai Mauri Kunnaksen kuvakirjoissa. Tämänkaltaiset mininarratiivit kuvissa viehättävät usein lapsilukijoita, jotka eivät välttämättä katso kuvaa etsien siitä verbaalisen kertomuksen kannalta relevantteja hahmoja tai tapahtumia, vaan oman kiinnostuksensa mukaan tutkien ja tarkastellen.

Sanan ja kuvan välisen suhteen tarkasteluun surrealismi tyylinä tuo ylipäättään mielenkiintoisia lisämerkityksiä taidehistoriaa tunteville lukijoille, sillä surrealistiselle taiteelle on usein tyypillistä pohtia esittävän kuvan semiotiikkaa. Erityisesti Pärnin seuraama Magritte kyseenalaistaa maalaustaiteessaan jatkuvasti merkin ja merkityksen suhteen (esim.

kuuluisat piippu-aihelmat; ks. lisää Mikkonen 2005, 164). Pärnin kuvitukset etsivät samankaltaisia visuaalisia paradokseja viittaamalla toisinaan tekstin sisältöihin täysin sattunnaisesti yhdistellen, assosioiden ja villisti tulkiten. Tästä esimerkiksi sopii *Lastenkirjan* sivun 57 kuva:



Kuva liittyy listamaisesti rakentuvaan tarinaan nimeltä "Parijutut". Verbaalisessa tarinassa listataan numeroiden erilaisia pareja: 1. Suuret ja pienet, 2. Hanna Tsutsunen ja Viluttitanssija, 3. Ilo ja myrsky, 4. Tarja Laaksonen ja moottori, 5. Juntti-Mutteri ja Tollohko ja 6. Aila Munukka ja Humppa-Veikko, sekä kuvaillaan näiden parien keski-



näistä dynamiikkaa. Kuvassa olevat elementit silmää lukuunottamatta viittaavat juttuihin 4. ja 5., jotka kuuluvat seuraavasti:

#### 4. TARJA LAAKSONEN JA MOOTTORI

Tarja Laaksonen pelkäsi Moottoria tarpeeksi kauan, sitten hän retkahti suureen rakkauteen. Moottorin pauke ja kolina hurmasivat hiljaisen Laaksosen niin, ettei hän enää muistanut pelokasta menneisyyttään. Ja rakkaudesta Moottori löysi selaista, jota hän ei ollut huomannut tien päällä. Rakkauteen saattoi pysähtyä, silittää tienposkea ja sivellä hiljaa öljyllä Laaksosen selkää.

#### 5. JUNTTI-MUTTERI JA TOLLOHKO

He eivät koskaan tavanneet. Tollohkosta oli vain juttuja, jotka kertoivat hänen elävän Islannissa. Juntti-Mutteri kertoo varmana tietona, että Tollohko on kaikkialla, ja siitä Tollohko on iloinen. Tollohko tykkää, kun Juntti-Mutteri pitää pystyssä taloja, ei ihmisiä. Joskus he lähettävät toisilleen kylttejä, sillä kumpikin rakastaa niitä. Viimeksi toissailtana Juntti-Mutteri pakatoi Islantiin kyltin SILITÄ TÄTÄ NURMIKKOA. (*Lastenkirja* 56–58.)

Tekstissä toistuu monia aiemmin eriteltyjä huumorin ja nonsensin keinoja. Jutussa 4. kertoja hyödyntää tutkimukseni luvussa 4 eriteltyjä aikaa tai syy-seuraussuhteisiin liittyviä epämääräisyyksiä todetessaan Tarja Laaksosen pelänneen moottoria *tarpeeksi* kauan. Tarpeeksi ei määreenä suhteudu mihinkään ja jää koomisesti irralliseksi tuottaen kerrontaan nonsensistä inkohereenssia. Myös kielen sointuisat ilmaukset "retkahtaa rakkauteen" tukevat koomista rekisteriä. Metaforinen ilmaus "tien päällä" jää nonsensille tyypillisesti merkityksiltään horjuvaksi. Ilmausta seuraavan lauseen alku "Rakkauteen saattoi pysähtyä, silittää tienposkea" tukee ensin ilmaisun luentaa metaforisesti eteenpäin liikkumisena (liikkeestä pysähtymiseen), ja heti perään konkreettisen spatiaalisen sijaintia osoittavana määreenä, joka kuitenkin synnyttää uuden metaforisen ilmauksen (tien päältä *tien poskeen*). Myös antropomorfoitu moottori on hullunkurinen, etenkin rakastuvan parin epäsuhtaisuuden kautta. Kirjailijan elämää seuranneelle lukijalle tämä teksti tarjoaa myös piilotettua omaelämäkerrallisuutta, sillä jutussa esiintyvä Tarja Laaksonen on kirjailijan oman vaimon nimi. Moottori voitaisiin siis tässä nähdä jonkinlaisena kirjailijan omakuvana. Jutussa 5. vitsaillaan Juntti-Mutterin islantilaisen ystävän nimellä "Tollohko" ja kyltin tekstillä, joka on nurinkäntö arkielämästä tutusta nurmikon

tallaamisen kieltävästä kyltistä. Nurinkäntö ei tässä nonsenselle tyypillisesti ole täydellinen, vaan tallaus muuttuu silittämiseksi.

Pärnin kuvasta voi löytää kaksi tekstissä mainittua elementtiä. Kuvan keskivaiheilla töröttää jutusta 5 löytyvä kyltti: SILITÄ TÄTÄ NURMIKKOA. Kuvan yläosassa vauhtiviivojen saattamana lentää jutussa 4. kuvattu moottori, jonka pakoputkesta ryöppyää tyyliteltyjä sydämiä. Kuvan huumorin keinot ovat siis joiltain osin samat. Näistä muutamista yksityiskohdista huolimatta kuvitus ei tue verbaalista kerrontaa ainakaan yksiselitteisesti. Listamaisen verbaalisen kerronnan yhdistäväksi piirteeksi tekstissä nousee otsikon määräämä parillisuus, kuvassa puolestaan ei ole ainuttakaan näistä jutuissa kuvatuista pareista tai ylipäätään yhtään kahdesti toistuvaa elementtiä. Kuvitus siis kiistää tekstikatkelmien välille koherenssia tuottavan parillisuuden periaatteen ja poimii kuvattavakseen satunnaisia *yksittäisiä* elementtejä tekstistä. Sen sijaan kuva sisältää runsaasti elementtejä, joita tekstistä ei löydy. Kuvan alapuolta hallitseva maa muodostuu ihmiskasvoista, joista suurinta osaa peittää suuri silmä, jonka pupilli tuijottaa kuvan katsojaa. Silmä toimii myös lammikkona, jonne on hukkumaisillaan useita pieniä hattumiehiä – yhdestä on näkyvissä enää pelastusta harova käsi. Silmän yläpuolella kasvava nurmikko muodostaa kulmakarvan, jota vasemmasta yläkulmasta lähestyy lentävä silitysrauta.

Kuvassa huumoria tuottaa sen visuaalinen mahdottomuus ja kuvan elementtien ajallisia ja tilallisia suhteita sekoittava surrealistinen logiikka. Lampena toimiva valtava silmä on paradoksaalinen uniobjekti. Visuaalisesti se liittyy aiemmin tarkasteltujen loogisia tila- ja perspektiivisuhteita uhmaavien esineiden joukkoon<sup>57</sup>. Erityisesti Pärnin kuva vitsailee leikkiessään *silittää* sanan kaksoismerkityksellä lukiten omassa representaatiossaan sanan merkityksen silitysraudalla silittämiseksi hellittelyn sijaan. Vitsikkäällä polysemian alleviivauksella kuvaan syntyy kuitenkin uhkaava, jopa väkivaltainen tunnelma, kun oletettavasti kuuma ja painava silitysrauta hyökkää vasemmalta vauhtiviivojen saattamana ihmisihon kimppuun. Samaten kuvan etualan silmä on kaikessa absurdiudessaan kauhistuttava näky. Lähikuva silmästä, jonka pinnan lävistävät mieshahmot

---

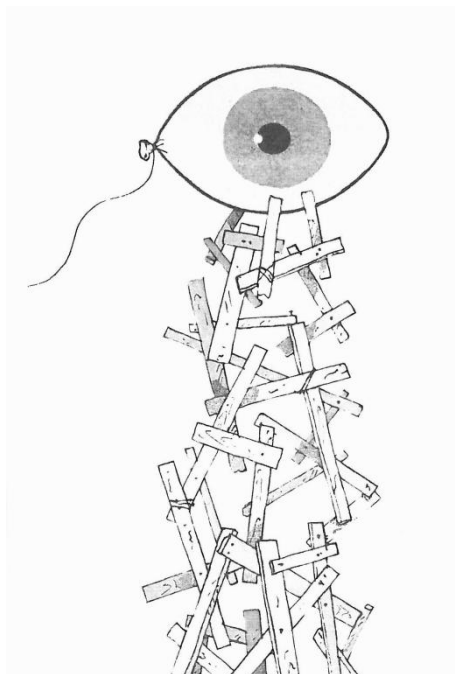
<sup>57</sup> Tämänkaltaiset mahdottomat esineet tai objektit kuuluivat myös keskeisesti surrealistisen taidesuuntauksen kiinnostuksen kohteisiin. (Ks. lisää Fer 1993, 221–224.)

muistuttaa Luis Buñuelin ja Salvador Dalin surrealistisen mykkäelokuvan *Andalusialaisen koiran* (1929) kuuluisaa kohtausta, jossa silmä viilletään lähikuvassa halki. Pärnin kuvassa silmän tuskaisuutta kuvastaa sen oikeasta alakulmasta valuva kyynel. Myös silmän lävistävät magrittelaiset hattupäiset hahmot ilmentävät hätää ja kärsimystä ollessaan hukkumassa silmän veteen. Onkin mielenkiintoista, että Pärnin kuvitus poikkeaa toisinaan näin voimakkaasti siitä humoristisesta rekisteristä, jota tekstin kertoja noudattaa. Huumorin suhteen tekstin ja kuvan rekisterit ovat usein erilaiset. Tämä on omiaan korostamaan luvussa 3.3 käsiteltyä surrealismia ja nonsensin eroa. Nonsense on surrealismia leikkisämpää ja pidättäytyy usein kielipelissä torjuen näin tunteellisesti järkyttäviä sisältöjä. Vaikka myös surrealistinen taide on nonsensin tavoin usein mieltynyt huumoriin ja ironiaan, on sille myös tyypillistä hyödyntää avoimesti kauhistuttavaa kuvastoa. Jotkin Pärnin kuvista ovat väkivaltaisuuudessaan ja ahdistavuudessaan lapsilukijoille pelottavia ja vaatinevat mahdollisessa ääneenlukutilanteessa keskustelua lapsen ja aikuisen välillä.

Tuleeko näky silmään hukkumisesta ajatella surrealistisena uninäkynä, kurotuskasena alitajunnan kerrostumiin? Silmä on kuva-aiheena symboliladattu ja otollinen metaforisille tulkinnoille, ja se onkin toistuva motiivi surrealististen taiteilijoiden, kuten Salvador Dalin, Max Ernstin ja Man Rayn taiteessa. Jälleen voidaan todeta, että Pärn viittaa kuvassaan ennen kaikkea Magritteen. Silmä lähes koko kuvan pinta-alan peittävänä elementtinä, vailla kasvoja joihin se kuuluu, löytyy myös Magritten maalauksesta *La Faux Miroir* (1928). Pärnin kuva on suora muunnelma Magritten maalauksesta: siinä missä Pärnin kuvan silmä on muuttunut lammeksi, Magritten maalauksen silmän pinnasta heijastuu sininen taivas pilvenhattaroinen.

Tämän intertekstuaalisen viitteen tunnistamisen kautta Pärnin kuvassa aktivoituu jälleen uusia merkityksiä. Magritten maalaus on nimetty valheelliseksi peiliksi. Teoksen nimi viittaa sanontaan silmistä sielun peilinä. Magritten maalauksessa sielun ikkuna kääntyy heijastavaksi pinnaksi, joka toistaa ulkomaailmaa, mutta ei näytä mitään omistajansa sisäisestä todellisuudesta. Nimessä korostuva valheellisuus kyseenalaistaa myös maailman havainnoimisen fyysisen aistihavainnon – näkemisen kautta. Teos vihjaa, että totuus ei aukea meille puhtaiden havaintojemme kautta, vaan oma mieleemme tai kat-

seemme on vääristävä peili. Totuus maailmasta on etsittävä toisaalta. Myös Pärnin kuvan silmän voisi tulkita käsittelevän samankaltaisia kysymyksiä. Silmään hukkuvat pienet hahmot voitaisiin tällöin tulkita fyysisen aistihavainnon valheellisuuteen hukkuvina maailman tarkastelijoina. Näin tulkittuna kuvasta löytyy surrealistinen kehoitus tarkastella maailmaa toisin, totuttu katsantotapa hyläten. Tämä intertekstuaalinen yhteyskään ei täysin selitä kuvan merkityksiä. Pärnin silmään hukkuvat miehet viittaavat myös kieleen vakiintuneeseen romanttiseen metaforaan toisen ihmisen silmiin hukkumisesta. Metafora tulkitaan kuvassa jälleen kirjaimelliseksi samaan tapaan kuin tekstissä usein tapahtuu (vrt. luku 3).



*Satukirja, 51*

Pärn palaa samaisen Magritteen viittaavan silmäihelman työstämiseen *Satukirjassa* sivun 51 kuvassa. Siinä on laudoista ilmeisen taitamattomasti kokoon kyhätty torni, jonka päähän on tarttunut silmän muotoinen ilmapallo. Silmä muoto ja tyyli toistavat jälleen Magrittea. Tässäkin kuvassa kuvan suhde tekstiin on mielenkiintoisella tavalla sekä tekstille uskollinen että sen kanssa kontrapunktinen. Teksti on otsikoitu nimellä "Päivä" ja se kertoo yhdestä päivästä lapsihahmojen elämässä. Teksti päättyy seuraavasti:

Juntti-Mutteri keksi: rakennetaan vanhoista laudoista korkea näkötorni, mutta ei sellaista neulaa siihen päähän, koska kaikki ilmapallot särkyvät siihen. Muut inostuivat. Näkötornin rakentamiseen meni koko päivä, ja kun lapset illansuussa katsoivat tornista kaukaisuuteen, he näkivät vuorten takana sahalaitaista metsää, huomisen päivän tukkaa. (*Satukirja* 50–51.)

Kuva rakentuu ikään kuin tekstistä satunnaisesti poimittujen elementtien kollaasimaisen uudelleenjärjestelyn avulla. Kuvassa oleva lautakyhäelmä voisi hyvinkin olla juuri lasten rakentama torni, ja samoin tekstissä mainittu ilmapallo, tai tornista katsominen (silmiä) on vangittu kuvaan. Kuvassa nämä motiivit yhdistyvät toisiinsa aivan eri tavoin kuin tekstissä. Tekstin kuvaamassa todellisuudessa ilmapalloja ei ole fyysisesti paikalla vaan niiden vain pelätään särkyvän tornin piikkiin. Kuvan todellisuudessa ilmapallo on läsnä fyysisenä objektina. Kuvan silmä on verbaalisvisuaalinen vitsi, jonka ainekset on lainattu tekstin yhdyssanasta *näkötorni*. Kieleen vakiintunut metaforinen ilmaus näkötorni otetaan kuvassa tarkastelun kohteeksi ja se puretaan alkutekijöihinsä. Kuva tekee sanasta tahallisen naiivin luennan pohtien sanan sovituksen vakiintuneen merkityksen ohitse, millainen näkötorni voisi olla. Kuva tarkastelee leikkisästi näkötorni-sanaa portmonteau-sanana – sanataskuna, joka on mielivaltaisesti yhdistänyt kaksi toisiinsa kuulumatonta sanaa (näkeminen ja torni). Samalla ilmapallon muuttuminen silmäksi on puhtaasti visuaalinen vitsi, jossa muotojen samankaltaisuus sulauttaa kaksi tekstissä eri tavoin toisiinsa liittyvää sanaa yhdeksi surrealistiseksi objektiksi.

Kuvan ja sanan välinen kontrapunktisuus on tässä kuvassa lähinnä modaliteettiin liittyvää. Tekstin voisi ajatella kuvaavan ”oikeita” teoksessa hahmotellun fiktiivisen maailman tapahtumia, kun taas kuva representoi jonkinlaista kielen logiikalla leikittelevää unitodellisuutta. Usein alluusiot taiteilijoiden töihin tai taidesuuntauksiin merkitsevätkin kuvakirjoissa siirtymää jonkinlaiseen mielikuvitustodellisuuteen tai unimaailmaan (Beckett 2012, 199). Pärnin kuvituksissa ei kuitenkaan merkitä millään tavoin systemaattisesti, milloin kuvitetaan teoksen maailman todellisia, milloin hypoteettisia/kuvitteellisia tapahtumia. Myös tekstin jatkuva nonsensinen horjuvuus merkityksellisyyden ja merkityksettömyyden sekä metaforisen ja kirjaimellisen tulkinnan välillä hankaloittaa kerronnan modaliteetin arvioimista. Kuvalliset alluusiot voivat Pärnin

kuvissa merkitä modaliteetin muutosta, mutta useimmiten niitä tulee tarkastella pikemminkin teemaan, visuaaliseen ilmaisuun tai silkkään intertekstuaaliseen ilotteluun tarkentaen.

Kuvitusta on usein pidetty lapsiyleisölle tekstiä helpompana viestinnän muotona. Monet kuvakirjan tutkijat ovat kuitenkin todenneet, että niin kuvallinen esittäminen kuin kuvan katsominenkin noudattavat tiettyjä vakiintuneita ja opittavia konventioita. Esimerkiksi Nodelman (1988, 105–107) huomauttaa, että kuvat ovat tietystä näennäisestä yksinkertaisuudestaan huolimatta kompleksisia merkkejä, jotka asettuvat dialogiseen suhteeseen muiden kuvien, tekstien ja merkkijärjestelmien kanssa. Mitä enemmän katsojalla on tietoa, sitä rikkaampina ja kompleksisempina jopa yksinkertaiset kuvat näyttäytyvät. Esimerkiksi tiettyjen kuvallisten elementtien vakiintunut symboliarvo tai juuri alluusioiden kautta syntyvät tulkinnalliset yhteydet kuvan ja sen esittämiskohteen ulkopuolisiin teksteihin ja kuviin rikastavat kuvan tulkinnallisia mahdollisuuksia.

Tässä ja kahdessa edellisessä alaluvussa on tarkasteltu sellaisia humoristisia tai muita kaunokirjallisia sisältöjä ja merkityksiä, joiden tunnistaminen ei ole kaikille lukijoille mahdollista ja joiden kohdalla tämä tarkoitettun yleisön jakautuminen on tarkoituksellista. Kuten edellä on todettu, myös taidealluusioita ja monimutkaisia kuvan ja sanan välisiä jännitteitä vilisevät kuvat vaativat runsaan kulttuurisen kompetenssiltaan kehittyneen lukijan, joka kykenee tunnistamaan ja tulkitsemaan kuvan merkityssisältöjä. Beckett (2012, 201) kirjoittaakin, että kaksoisyleisölle suunnatut kuvakirjat keräävät usein runsaasti moitetta kriitikoilta tai vanhemmilta, jotka pitävät erityisesti aikuisille suunnattuja kuvataidealluusioita eräänlaisena eliittiyleisön miellyttämisenä – tämä miellyttävä sofistikoitunut lukijakunta kun vastaa kustannuspäätöksistä, kirja-arvosteluista ja palkinnoista. Beckett itse ei näe asiaa näin mustavalkoisesti. Vaikka monet crossover-kuvakirjat vaativat kaikkien viitteiden tunnistamiseksi lukijaltaan laajaa taidehistoriallista asiantuntemusta, ei kaiken kuvallisen sisällön ymmärtäminen ole suinkaan edellytys kuvituksesta nauttimiselle.

On myös otettava huomioon, että linjat aikuis- ja lapsilukijoiden ymmärtämisessä eivät kulje suoraviivaisesti. Suuri osa aikuislukijoista ei luultavasti tunnista Magritteviittauksia tai erittele Pärnin kuvituksen surrealistista tyyliä taidehistoriaan peilaten.

Kuten Beckett (2012, 202) huomauttaa, on myös otettava huomioon, että lapsilukijat ymmärtävät esimerkiksi visuaalisia vitsejä tai ylipäättään kuvallista ilmaisuja aikuisia laajemmin tai luovemmin tarkastellessaan kuvia intuitiivisesti pikemminkin kuin konventionaalisesti. Kuvan intertekstuaalisuutta yleisöjen ymmärtämisen kannalta tarkastellessa on myös palattava luvussa 6.1 esiin nostettuun ajatukseen lastenkirjallisuuden intertekstuaalisen havaitsemisen aikajärjestyksestä, jossa intertekstuaalisten vihjeiden tunnistaminen voi tuottaa lukijalleen iloa vasta lukukokemuksen jälkeen tämän törmätessä alkuperäiseen teokseen (ks. myös Beckett 2012, 204). Kuvakirjat voivat näin valmistaa lasta kohtaamaan taiteen tradition ja auttaa tätä omaksumaan tietyn visuaalisen repertuaarin, jonka avulla lapsi ymmärtää taiteelle keskeisiä seikkoja. Beckett (mt., 205–206) ei kuitenkaan pidä tämänkaltaisia pedagogisia intentioita kaksoisyleisölle suunnattujen taidesitaatteja hyödyntävän kuvakirjojen keskeisimpänä. Ennen kaikkea crossover-kuvakirjat käyttävät taideallusioita tietyn tunnelman luomiseen, tietyn sisällön välittämiseen (esim. symbolit) tai intertekstuaalisten oivalluksien tuottamiseen lukijoille. Kuvalliset allusiot saattavat olla myös kuvittajan kunnianosoitus viitatulle taiteilijalle tai kuvittajan syvästi henkilökohtaista ja usein kompleksista dialogia jonkun taiteilijan tai taidesuuntauksen kanssa, mistä Pärnin Magritte-viittauksissa osaltaan lienee kysymys. Toisaalta niiden voidaan myös tulkita olevan tarkoitettu taidehistoriaa tuntevien aikuislukijoiden huomattavaksi, ja kuten edellä olen osoittanut, näiden intertekstien havaitseminen voi johdattaa myös erilaisiin tulkintoihin. Näin kuva-allusiot tuottavat osaltaan kaksoisyleisön puhutteluun pyrkivälle teokselle tyypillistä monitulkintaisuutta.

Kuten olen edellä osoittanut, kuvakirjat myös helpottavat intertekstuaalisen tai parodisen suhteen havaitsemista erilaisin komiikan keinoin. Esimerkiksi liioittelu, nurinkääntö, antropomorfismi jne. ovat merkkejä, joiden avulla myös lapsilukijat voivat huomata tekstin parodisen tai hupailevan intention, vaikka eivät tunnistaisikaan viitastausta (mt. 204). Tämänkaltaisia signaaleja myös Pärnin kuvissa on runsaasti (esim. syötävä kenkä, ilmapalloksi muuttunut silmä) ja näin taataan, että myös kuva-allusioita tunnistamaton lukija ymmärtää tekstin hupailevan sävyn.

## 7. LOPUKSI

Tutkimuksessani olen tarkastellut Kari Hotakaisen ja Priit Pärnin yhteistyönä syntyneitä teoksia *Lastenkirja*, *Ritva* ja *Satukirja* tarkentaen teosten huumoriin ja kaksoisyleisölle suunnattuun puhutteluun. Tarkoituksenani on ollut selvittää, minkälaisia huumorin muotoja, keinoja ja välineitä Hotakaisen lastenkirjat hyödyntävät pyrkiessään huvittavan rekisterin synnyttämiseen ja minkälaisin keinoin teokset pyrkivät puhuttelemaan ja huvittamaan samanaikaisesti keskenään voimakkaasti erilaisen kirjallisen kompetenssin avuin lukevia lukijoita. Olen tarkastellut esimerkiksi kielen leikkisyyttä ja etualaisuutta, nonsensea, surrealistisuutta, absurdiutta, kerronnan inkoherenssia ja lapsenomaisuutta, kerronnallista itsensätiedostavuutta, ironiaa, satiiria, parodiaa, nimialluusioita, ruumiillista huumoria, transgressiivista huumoria, skatologista huumoria, stereotyyppejä ja karikatyyreja, intertekstuaalisuutta, slapstickia, groteskia, liioittelua degradaatiota, kuvan ja sanan välistä kontrapunktisuutta ja karnevalistista huumoria.

Puran seuraavassa tutkimukseni keskeisiä tuloksia *Lastenkirjasta* poimitun esimerkkitekstin "Nahka" kautta ja arvioin sitten vielä lyhyesti tutkimuksessani käytettyjen teoreettisten ja metodisten valintojen toimivuutta ja tulevia sovellusmahdollisuuksia.

### 7.1 Huumorin monitasoisuus ja kaksoisyleisön puhuttelu *Lastenkirjassa*, *Ritvassa* ja *Satukirjassa*

*Lastenkirjan* tarina "Nahka" alkaa seuraavasti: "Keijo Ilmanen raaputti santapaperilla Isää, joka makasi karvalankamatolla" (90). Eriskummallinen toimenpide selviää suunnitelluksi, sillä lapset ovat puhuneet jo pitkään siitä, kuinka isän nahka, paksu kuin norsulla, on hangattava ohuemmaksi tai isä ei enää ikinä tunne mitään. Kolmen päivän hankauksen jälkeen käydään seuraava vuoropuhelu:



- Keijo, nyt voit lopettaa. Tunnen jokaisen viivan sinun sormissasi.
  - Oletko varma? Tuntisitko hyttysen rystysen?
  - Tuntisin, varmasti tuntisin. [--]
  - Tuntisitkos jos me pyydettäis pikkukepakolla vähän taskurahaa?
  - Toki, toki. Tyhjennän taskuja jo nyt.
  - Hyvä on, nousehan ylös, sanoi Keijo ja naksautteli sormiaan kovan urakan päätteeksi. Isä kellahti istualleen ja lähti hitaasti venytellen kävelemään. Äiti tuli vastaan.
  - No, nahka on sitten ohkasempi?
  - Ohkanen on, hyvä että pysyy lihat sisällä.
  - Annas, kun kokeilen, sanoi Äiti ja raaputti pakastetulla hyttysen jalalla Isän selkää.
  - Tunnetko mitään?
- Isä kipristeli silmiään ja sanoi sitten vuoren varmasti:
- Terävä on hyttysellä jalka.
- Äiti oli vastauksesta iloinen, suukotti Isää polveen ja sanoi:
- Nonniin, kaikki on taas kunnossa, perheellä on pitkää aikaa Isä. (*Lastenkirja* 91-92.)



Edellä oleva Pärnin kuvitus *Lastenkirjan* sivulla 91 liittyy samaan tarinaan. "Nahka" niin sanallisine kuin kuvallisine ulottuvuuksineen sisältää varsin runsaasti niitä huumoriin ja kaksoispuhutteluun liittyviä tekstuaalisia keinoja, joita olen tässä tutkimuksessa eritellyt niin kielen, kerronnan kuin kerrotun maailman tasoilla. Tutkimukseni alussa käsittelin nonsense-teorian avulla tutkimuskohteiden kieltä sen leikkisyyteen, etualaisuuteen ja kielen välittämien merkitysten jatkuvaan horjuvuuteen tarkentaen. Myös "Nahka" sisältää monia nonsensisen, leikkisän ja etualaistuvan kielen piirteitä. Kuten olen tutkimuksessani osoittanut, yksi Hotakaisen lastenkirjojen tyypillisimmistä kielileikin tuottamisen keinoista on metaforien konkretisoiminen tai niiden horjuttaminen. Myös tässä tekstissä tarinan taustalla vaikuttaa epäsuorasti metaforinen ilmaus *paksunahkainen*, jolla viitataan henkilöön, johon arvostelu tai moite ei tehoa ja joka tässä mielessä on henkisiltä ominaisuuksiltaan parkkiintunut tai kovapintainen. "Nahassa" kuvattu absurdi isän nahan hankaaminen voidaan lukea metaforisesti isän ympärilleen kasvattaman tunteita torjuvan kuoren poistamiseksi.

Teksti kuitenkin häiritsee metaforista tulkintaa korostamalla jatkuvasti paksun nahan konkreettisuutta ja käsinkosketeltavuutta. Nahkan hiontaan käytetään santapaperia ja työn päätteeksi Keijo Ilmanen naksauttelee urakasta väsyneitä sormiaan. Tuntemiseen liittyvät ilmaukset ovat tekstissä keskeisessä asemassa, kun Isä tuntee Keijon sormien viivat ja ohueksi hiottua nahkaa koetellaan tökkimällä sitä hyttysen jalalla. Konkreettisen korostaminen johtaa pois metaforisen tulkinnan kehyksestä kurkottaessaan ulos konventionaaliseen kielenkäyttöön vakiintuneesta ilmaisun tavasta. Pärnin kuva korostaa metaforan konkreettisuutta entisestään kuvittaessaan Keijon utterasti hankaamassa, hankauksen tuloksena Isän nahkaan syntyvän aukon ja maahan kasaksi varisevan nahkapurun. Samalla metafora on yhä olemassa tekstissä ja kuvassa, mutta sen merkitys jää horjumaan vertauskuvallisen ja konkreettisen tulkinnan välille. Tällainen merkityksen leikkisä tasapainoilu on hyvin tyypillistä Hotakaisen lastenkirjoille.

Tutkimuksessani olen erottanut nonsensisen ja kielellä leikittelevän huumorin vitseille ominaisesta punchlineen eli käännekohtaan laukeavasta inkongruenssista. Kielellinen huumori perustuu tutkimuskohteissani punchlinen sijaan kielen jatkuvaan leikkisään manipulaatioon ja merkityksellisen ja merkityksettömän väliseen tasapainoiluun.

Tutkimuskohteissani rikotaan kielen (ja myös muiden säännönmukaisuuteen perustuvi- en järjestelmien) konventioita ja tuotetaan tätä kautta tekstuaalista huumoria. Tämä tapahtuu kun teksti virittää konventionaalisen kommunikaation ja sitä manipuloivan diskurssin välille jännitteisen suhteen. Tällainen leikkisä manipulaatio voi toteutua kau- nokirjallisuudessa 1) tekstin suhteena toisiin teksteihin ja niiden käyttämien diskurssien leikillisenä variaationa, 2) vitsailevasti johdattamalla lukijan huomio tekstin itsensä sisäl- tämiin merkityksen tuottamisen tapoihin ja 3) kohdistamalla nonsensen avulla huomio merkityksenannon perustavanlaatuisiin rakenteisiin ja erityisesti niiden arbitraarisuu- teen. Kuten olen osoittanut, kaikki nämä toteutumistavat ovat tutkimuskohteilleni kes- keisiä. Kohdat 1. ja 2. toteutuvat, kun Hotakainen ja Pärn rakentavat teoksiinsa huu- moria leikitellen intertekstuaalisilla viitteillä (esim. kuvituksen taidealluusiot tai inter- tekstuaaliset erisnimet), parodiolla (esim. *Satukirjan* parodinen suhde satugenreen) ja lastenkirjallisuuden luokkaan kohdistuvilla odotuksenvastaisilla piirteillä (esim. seksuaa- liset viitteet *Ritvassa*) sekä ohjaamalla lukijan huomion omaan olemukseensa kaunokir- jallisuutena (esim. *Lastenkirjan* prologi ja epilogi). Esimerkkitekstinä toimiva ”Nahka” hyödyntää erityisesti kohtaa 3. ohjatessaan lukijan huomiota kieleen vakiintuneen meta- forisen ilmauksen ”paksunahkainen” perimmäiseen arbitraarisuuteen.

Kielen manipulaatioon liittyvä humoristinen mielihyvä on tässä tutkimuksessa mää- ritelty mielihyväksi ylivallan tunteesta erilaisiin kielen sääntöihin nähden. Rikkomalla hallitusti kielen sääntöjä kertoja ja hänen yleisönsä osoittavat diskursiivista valtaansa yli kielijärjestelmän ja sen vakiintuneiden sääntöjen. Tekstissä ”Nahka” metaforinen ilma- us paksunahkainen on kuitenkin sellaisten lukijoiden tavoittamattomissa, jotka eivät vielä tunne metaforisen ilmauksen merkitystä. Tutkimuksessani olen James Phelanin retoriseen kirjallisuuskäsitykseen nojautuen tarkastellut niitä tekijän tarkoittamia ylei- söjä, joita tutkimuskohteisiini rakentuu. Phelanin mallista poiketen olen tutkimuksessa- ni osoittanut, että kohdeteoksissani tarkoitettuja yleisöjä on useita. Hotakaisen ja Pärnin teokset pyrkivät puhuttelemaan sekä aikuis- että lapsiyleisöjä, välillä yhdessä ja välillä erikseen. Näitä yleisöpositioita voidaan eritellä tekstistä tarkastelemalla sitä kirjallisen kompetenssin tasoa, jota teksti lukijoiltaan vaatii. Esimerkiksi kirjalliseen kompetenssiin kuuluva metaforien ymmärtäminen eli figuratiivinen (tai metaforinen) kompetenssi ei

ole ihmiselle myötäsytynyt kyky, vaan melko myöhään opittu taito. "Nahkassa" taustalla vaikuttava metaforinen ilmaus saattaa siis jäädä lapsilukijan ymmärryksen ulottumattomiin.

Luvussa 6 käsittelin tutkimuskohteideni intertekstuaalisuutta ja parodiaa kohdentaen niin kutsuttuihin silmäniskuihin, joita kertoja aikuisyleisölleen suuntaa. Silmäniskut ovat laadultaan yksittäisiä sanoja tai lauseita, joita ei tarvitse ymmärtää kyetäkseen seuraamaan tarinaa, mutta joiden ymmärtäminen tuo tekstiin lisäväriä erityisesti muuttamalla kerronnan sävyä tai vahvistamalla kerronnan humoristista rekisteriä. Määritelmäni mukaisesti silmäniskut tulee ymmärtää kertojan *ajoitaisena*, ei kokoaikaisena kääntymisenä aikuislukijan puoleen. Tarinan "Nahka" metafora paksunahkaisuudesta voidaankin lukea tällaisena silmäniskuna, joka on alluusio vakiintuneeseen metaforiseen ilmaukseen. Vaikka tämä tekstin taso ei ole tarkoitettu molempien tarkoitettujen yleisöjen ymmärrettäväksi, jää tekstiin monia muita merkityksen ja huumorin tasoja myös erilaisella kirjallisella kompetenssilla varustettuja lukijoita varten.

Luvussa 5 tarkastelin tutkimuskohteideni kerrottua maailmaa ja sen koomisuutta erityisesti paikkoihin ja henkilöhahmoihin keskittyen. "Nahkan" huumorin tasoja eritellessä erityisesti luvussa 5.2 eritelty koominen ruumiillisuus sopii erinomaisesti avaamaan niitä tekstin huumorin tasoja, jotka on suunnattu myös *Lastenkirjan* tarkoitettulle lapsiyleisölle. Isän nahan hankauksessa todentuu ensinnäkin tutkimuskohteissani tyypillinen inkongruenssin muoto: elollisen ja elottoman yhdistyminen. Tekstissä Isän fyysistä olemusta käsitellään hassunkurisesti kuin hiottavaa huonekalua tai vaikkapa talon seinää. Kuva hupaillee samalla inkongruenssilla, kun hangattava Isä on ripustettu pyykkinarulle kuin vaate. Samalla kuva hyödyntää myös muita kategorioiden inkongruentteja sekoituksia. Isää ympäröivä nahka on nimittäin sarvikuonon muotoinen, jolloin eläimen ja ihmisen rajat liudentuvat. Tässä kuva vitsailee Pärnin kuville tyypillisesti jännitteellä suhteellaan verbaaliseen kerrontaan. Tekstissä Isän nahka on paksu kuin norsulla, mutta kuvassa hän on sarvikuono. Näin kuva tekee tekstistä konkretisoituvan tulokinnan kääntäen vertauksen (kuin eläin) konkretiaksi (eläin) ja samalla tyystin sattu-

manvaraisesti muuttaa norsun sarvikuonoksi<sup>58</sup>. Tällaisen kategorioiden sekoittamiset ja nurinkäännöt tuottavat tekstiin erityisesti lapsilukijoita puhuttelevaa huumoria, joka houkuttelee tehtävänomaisesti lukijaa järjestämään sekaisin menneet kategoriat takaisin järjestykseen.

Tekstissä voidaan havaita myös lapsiin vetoavaa karnevalistista huumoria, jossa aikuisten ja lasten välisiä valtasuhteita käännetään nurin. ”Nahkassa” on kyse ruumiillisuuteen liittyvistä nurinkäännöistä, joissa aikuisiin ja lapsiin liitetyt fyysiset ääripäät vahvuus ja heikkous kiepautetaan nurin, kun hangattava Isä on lapsihahmo Keijo Ilmasen hankaavien käsien armoilla. Keijon uhkauksen sisältävä kysymys: ”Tuntisitkos jos me pyydettäis pikkukepakolla vähän taskurahaa” ja Isän vastaus: ”Toki, toki. Tyhjennän taskuja jo nyt” alleviivaavat tätä hetkeksi nurinkäännettyä valta-asetelmaa. Tällainen karnevalistinen huumori on erityisen tyypillistä lastenkirjallisuudelle, ja kuten edellä olen osoittanut, pyrkivät myös omien tutkimuskohteideni kertojat usein puhuttelemaan lapsiyleisöään tämänkaltaiseen huumoriin turvautuen.

Tutkimuskohteissani esiintyy runsaasti ruumiillista väkivaltaa, ruumiillista kärsimystä tai ruumiin rajua muokkaamista, joka kuitenkin esitetään varsin kepeästi ja koomisesti. Isän fyysinen olemus ja sen muokkaaminen edustavatkin hyvin myös tutkimuskohteideni henkilöahmoille tyypillistä ruumiin nonsensisyttä ja siihen liittyvää transgressiivista huumoria. Väkivallan ja huumorin yhdistyminen liittyy tutkimuskohteissani usein henkilöahmojen fyysisen olemuksen kykyyn mukautua reaalisen maailman kehoille vieraaseen muokkaukseen. *Lastenkirjassa*, *Ritvassa* ja *Satukirjassa* henkilöahmon ruumis on usein kuin väkivallan ja kuoleman tuolla puolen, loputtomiin venyvä, elastinen ja palautuva. Tämänkaltaisen ruumiin liioiteltu mukautuvuus ja joustavuus edustavat nähdäkseni samaa fyysistä ja visuaalisesti orientoitunutta huumoria kuin lapsia viehättävä toiminnallisempi slapstick, ja näin ne ovat korostetusti juuri teosten tarkoitettulle lapsiyleisölle suunnattuja huumorin keinoja.

---

<sup>58</sup> Tekstin sisältämä metamorfoosi ihmisestä sarvikuonoksi muistuttaa kuitenkin myös romanialaissyntyisen Eugène Ionescon absurdiä näytelmää *Rhinocéros* (1959), jossa kaikki kaupungin ihmiset päähenkilöä lukuun ottamatta muuttuvat sarvikuonoiksi. Näin kyse voi olla myös intertekstuaalisesta kytköksestä.

Minkäänlainen väkivalta ei tietenkään ole itsessään hauskaa, ja sama huomio voidaan tehdä monesta muustakin huumorin laukaisijasta, kuten esimerkiksi kaikesta inkongruenssista. Tutkimuksessani olenkin tarkastellut tapoja, joilla teksti voi aktivoida kerronnan humoristisen rekisterin, joka vaaditaan esimerkiksi inkongruenssin tai väkivaltaisten tapahtumien tulkitsemiseksi juuri humoristiseksi. Kuten edellä olen osoittanut, tällaisia leikkisän ilmapiirin synnyttämisen keinoja tutkimuskohteissani ovat:

Kielileikit ja kielen etualaisuus

Vakavan tai metaforisen tulkinnan kieltäminen tai ambivalentiksi tekeminen

Kerronnan tyyli (esim. kerronnan inkohereenssi, lapsenomainen kerronta)

Henkilöhahmojen karikatyyrinen tai liioitellun stereotyyppinen esittäminen

Voimakas intertekstuaalisuus ja metafiktiivisyys

Kertojan moraalisesti välinpitämätön suhtautuminen

”Nahkassa” kyse on voimakkaimmin viimeisimmästä, sillä kerronnan rohkaisema emotionaalisen osallistumisen puute mahdollistaa humoristisen tulkinnan. Koska tekstissä kuvatulla Isän hionnalla ei ole kerrottuja negatiivisia seurauksia, näyttäytyy periaatteessa väkivaltaiselta ja kivuliaalta vaikuttava santapaperilla hiominen koomisessa valossa.

Luvussa 4 käsittelin tutkimuskohteideni kerrontaa ja niitä erilaisia tulkinnallisia mahdollisuuksia, joita kerronnan avulla voidaan eri tarkoitettuja yleisöjä varten rakentaa. Kuten luvussa 4.3 todistin, tutkimuskohteistani *Ritva* tarjoaa vaikeiden tekstistrategioiden avulla jopa mahdollisuuden lukea teoksen päähenkilöksi joko kolmen lapsen muodostama kollektiivisen päähenkilön tai talonmiehen rouvan Ritvan. Näin kaksoispuhutteleva teksti voi kerronnallisten valintojen kautta strukturoida itseensä jopa tyystin erilaisia temaattisia sisältöjä. Myös ”Nahkassa” voidaan havaita erilaisia teemaan liittyviä tulkinnallisia mahdollisuuksia. Mikäli lukija tulkitsee paksunahkaisuuden metaforaksi, voi tekstin tulkita kuvauksena perheen ahdingosta, jossa perheen isä on eriytynyt perheestään poissaolevaksi ja tunteettomaksi. Tätä teemaa korostetaan lopussa, jossa Äiti lausuu: ”Kaikki on taas kunnossa, perheellä on pitkästä aikaa Isä”. Toisaalta tämä psykologisoiva taso voidaan tekstissä helposti sivuuttaa ja keskittyä tekstin has-

sunkurisiin tapahtumiin ja senkaltaisiin absurdeihin elementteihin kuin pakastettu hyttysen jalka.

Tiivistääkseni tutkimukseni tuloksia esitän, että niin esimerkkitekstillemme ”Nahka” kuin kaikille Hotakaisen ja Pärnin lastenkirjoille tyypillistä on voimakas tulkinnallinen monitasoisuus, joka toteutuu niin kielen, kerronnan kuin kerrotun maailman elementtien tasolla. Teokset voivat edellä eritellyillä kielellisillä ja kerronnallisilla keinoilla tarjota yhdenaikaisesti useita eri lukutapoja eri tarkoitetuille yleisöilleen. Erityisen ominaista tutkimukseni kohdeteoksille on huumorin monitasoisuus. Kuten edellä käsittelemäni esimerkki ja sitä edeltäneet analyysini osoittavat, lyhytkin teksti voi kätkeä sisäänsä mitä moninaisimpia huumorin keinoja nonsensesta parodiaan, ironiasta kielipeleihin, inkoherentista kerronnasta transgressiiviseen ruumiilliseen huumoriin ja niin edelleen. Tämä monitasoisuus on jossain määrin tyypillistä kaikelle kertovan tekstin huumorille. Erityisen korostunutta se on kuitenkin sellaisissa kaksoispuhutteluun pyrkivissä teoksissa, joita omat tutkimuskohteeni edustavat. Huumorin monitasoisuuden kautta tekstit voivat konstruoida sisälleen useita lukijapositioneja, joiden kautta reaaliset lukijat voivat tulkita teoksia omaan kirjalliseen kompetenssiinsa suhteuttaen. Näin kaksoispuhutteleva teksti voi siis pyrkiä mukautumaan lukijoidensa erilaisiin tarpeisiin.

## 7.2 Huumorin ja kaksoisyleisön tutkimuksen teorioiden soveltusmahdollisuudet

Tutkimuksessani olen eritellyt huumorin ja kaksoisyleisön toimintamekanismeja juuri *Lastenkirjassa*, *Ritvassa* ja *Satukirjassa*. Olen kuitenkin samalla pyrkinyt kehittämään sekä huumorin että kaksoisyleisön tutkimuksen teoriavälineitä edelleen kirjallisuudentutkijoiden käytettäväksi. Arvioinkin seuraavaksi vielä käyttämiäni teoreettisia lähestymistapoja ja pohdin niiden mahdollisia tulevia soveltamisen tapoja.

Kaksoisyleisöä tai crossover-kirjallisuutta on aikaisemmin tutkittu toisaalta kirjalliseen järjestelmän, erityisesti markkinoinnin ja kustannusalan piiriin kuuluvana kirjallisenä ilmiönä, toisaalta kaksoispuhuttelevan tekstin kirjallisia sisältöjä tarkastellen. Oma tutkimukseni sijoittuu näistä jälkimmäiseen ryhmään ja lähestyy erityisesti Barbara Wal-

lin käsityksiä kertojan äänen kautta erottuvista yleisöpositioista. Wall palauttaa tekstin lukijalleen suuntaaman puhuttelun kertojan ääneen ja siinä kuuluvaan tiettyyn turvalliseen ja alentuvaan lapsille puhumisen tapaan. Itse olen käsitellyt lukijalle suunnattua puhuttelua laajemmin, kohdentaen tutkimuskohteideni kieleen, kerrontaan ja kerrottuun maailmaan sekä intertekstuaalisiin suhteisiin. Tutkimuksessani olen myös pyrkinyt tietoisesti hylkäämään Wallin kahdentuvia yleisötasoja tunneperäisesti moittivan tarkastelutavan ja keskittymään kaksoispuhuttelevan tekstin ulossulkevuu­den sijaan sen tarjoamaan lukutapojen runsauteen.

Oma kaksoisyleisön tarkastelutapani on tässä tutkimuksessa rakentunut seuraavien periaatteiden varaan:

- 1) Kertova teksti tulee määritellä retoriseksi teoksi, joka suuntaa puhuttelua lukijoilleen.
- 2) Tätä puhuttelua arvioimalla voidaan konstruoida tekstistä sen tarkoitettu yleisö, joita kaksoispuhuttelevassa tekstissä on kaksi: lapset ja aikuiset. Näitä tarkoitettuja yleisöjä ei tule kuitenkaan sekoittaa reaaliin lukijoihin, sillä niin lapset kuin aikuisetkin lukevat tekstejä mitä moninaisimmin tavoin.
- 3) Tekstin tarkoitettuja yleisöjä voidaan tutkia tarkastelemalla sitä kirjallista kompetenssin tasoa, jota tekstin tarjoamat erilaiset tulkinnat lukijaltaan vaativat.

Kohdassa 3 mainittu lukijalta vaaditun kirjallisen kompetenssin erittely lähestyy kirjallisuustieteelle tuttua käsitystä tekstin ideaalilukijasta, mutta myös poikkeaa siitä olennaisesti. Siinä missä ideaalilukijan käsite olettaa ideaalilukijan ymmärtävän kaikki tekstin tarkoitettut (relevantit) merkitykset, käyttämäni kaksoisyleisön käsite liittyy tutkimuksessani pikemminkin tulkinnan monitasoisuuteen. Tutkimuksessani olenkin hyödyntänyt ajatusta siitä, että adaptaatiota, eli tekstin muokkaamista lukijan kompetenssiin sopivaksi, voi tapahtua paitsi kirjoitettaessa myös lukuprosessissa. Adaptaatio on tällöin luku­strategia. Tämä ajatus eräänlaisesta *itseadaptaatiosta* on erityisen tärkeä näkökulma lastenkirjallisuuden kaksoispuhuttelua tutkittaessa. Mikäli lukijan oletetaan kykenevän muokkaamaan tekstiä omaan kompetenssiinsa sopivaksi, ei tekstin tällöin tarvitse avau-



tua kaikille lukijoille täydellisesti. Nähdäkseni juuri tämänkaltainen luottamus lukijan omaan kykyyn adaptoida tekstiä itselleen sopivaksi on koko kaksoispuhutteluksi kutsumani tekstuaalisen ilmiön taustalla. Niinpä listaukseeni tulee lisätä vielä neljäs kohta:

- 4) Kaksoisyleisön itseensä konstruoiva teksti rakentaa valmiiksi erilaisia tulkittamahdollisuuksia eritasoisille ja erilaisin tarpein ja kiinnostuksenkohtein varustetuille lukijoille, jotka itse adaptoivat tekstin omaa kirjallista osaamistaan ja omia kiinnostuksenkohteitaan vastaavaksi.

Huumorintutkimus sopii tähän kaksoisyleisön tutkimisen tapaani erinomaisesti. Tutkimuksessani olen Julie Crossia mukaillen osoittanut, että huumorin korkeat ja matalat muodot voidaan erottaa toisistaan ja tätä kautta voidaan tutkia tekstiin rakentuvia tarkoitettuja yleisöjä siten kuin olen tässä tutkimuksessa tehnyt. Ensin mainittuihin kuuluvat ironian, parodian, satiirin ja metafiktion kaltaiset monimutkaiset ja usein lukijaltaan kirjallista harjaantuneisuutta vaativat tekstuaaliset keinot. Jälkimmäisen käsittää farssin, slapstickin, groteskin ja skatologisen huumorin kaltaisia yksinkertaisemmin havaittavia ja useammin lapsia kiehtovia huumorin keinoja. Tutkimukseni osoittaa, että juuri huumorin tasojen moneus on omiaan synnyttämään Hotakaisen ja Pärnin lastenkirjoihin kaksoisyleisöt. Omien tutkimuskohteideni kohdalla huumori onkin osoittautunut keskeiseksi kaksoispuhuttelun tuottajaksi. Tulevaisuudessa huumorin merkitystä kaksoispuhuttelun syntyemisessä olisikin tärkeää tarkastella myös laajemman aineiston valossa, sillä huumori kaksoispuhuttelun keinona on aiemmin ollut lastenkirjallisuudentutkimuksen parissa lähes kokonaan kartoittamatonta maastoa. Samoin kaksoispuhuttelua koskevia tutkimuskysymyksiäni olisi tärkeää laajentaa kartoittamaan suomalaista aineistoa laajemmin, koska suomalaisen lastenkirjallisuuden tutkimukselle kaksoisyleisön tutkimus on vielä varsin vierasta.

Huumorin keinoja ja tasoja eritellessäni olen hyödyntänyt huumorin inkongruenssi-teoriaa erityisesti John Morrealliin (2009) nojautuen. Kaunokirjallisen tekstin analyysisä inkongruenssi on kuitenkin osoittautunut jokseenkin mekaaniseksi työvälineeksi. Inkongruenssi voi toteutua varsin monella tekstin tasolla. Tutkimuskohteissani sitä ovat

edustaneet esimerkiksi yhtä hyvin tekstin lajiin sopimattomat sisällöt (esim. lastenkirjallisuuden "tabut") kuin yksinkertaiset kategorioiden sekoittamiset (esim. nonsensiset nurinkäännöt). Tässä laajuudessaan ja yleisyydessään käsitteen ilmaisuvoima ja käytettävyys ovat osoittautuneet rajallisiksi. Lisäksi teoriaan hyödyntävän tutkijan tulee muistaa, että inkongruenssi ei välttämättä yksinään tuota huumoria, vaan sen paikantamisen lisäksi tulee eritellä niitä keinoja, joiden avulla tekstiin synnytetään humoristisen tulkinnan mahdollistava leikkisä ilmapiiri. Inkongruenssiteoria ei myöskään yksinään riitä selittämään esimerkiksi senkaltaista tekstin sisäiseen yhteisöön kuulumisesta aiheutuvaa humoristista nautintoa, jota analysoin tutkimukseni luvussa 6. Inkongruenssi ei siis yksin riitä kirjallisuudentutkijan työkaluksi, vaan sitä täydentämään tarvitaan kohdetekstien mukaisia kirjallisuudentutkimuksen tarjoamia työkaluja, kuten vaikkapa parodian tai nonsensin teoriaa. Huumorin inkongruenssiteoriaa voidaankin nähdäkseni käyttää lähinnä yleisenä huumorin määritelmänä tai löyhänä teoreettisena kehyksenä, jonka sisään tarkempi analyysivälineistö voidaan sijoittaa.

Monitieteisen huumorintutkimuksen teorian ja kirjallisuustieteellisen välineistön yhdistäminen on kuitenkin tarjonnut hedelmällisen ja tuoreen tutkimuksellisen tulokulman humoristiseen kirjallisuuteen. Tulevaisuudessa tämänkaltaista tutkimusmetodia olisikin tärkeää soveltaa lastenkirjallisuuden lisäksi myös aikuistenkirjallisuuteen. Esimerkiksi Kari Hotakaisen laaja proosatuotanto tarjoaisi tässä mielessä mielenkiintoisen tutkimusaineiston yhdistyessään Suomen kirjallisuudessa keskeiseen vakavanaaurulliseen traditioon. Tämänkaltainen tutkimus asettuisi myös mielenkiintoisesti vasten tätä tutkimusta, sillä kuten olen edellä joidenkin lyhyiden esimerkkitekstien avulla osoittanut, Hotakaisen aikuistenkirjallisuus sisältää runsaasti samoja huumorin keinoja kuin hänen lastenkirjansakin. Laajempi vertailu saman tekijän lasten- ja aikuistenkirjallisuuden huumorin välillä tarjoaisi myös laajempia mahdollisuuksia tarkastella tarkoitettua yleisön vaikutusta kaunokirjalliseen huumoriin ja sen keinoihin sekä aikuisten- että lastenkirjallisuudessa.

Niin huumorin kuin kaksoisyleisönkin suhteen tämän tutkimuksen keskeisimmät tulokset osoittavat Hotakaisen ja Pärnin lastenkirjojen perustuvan voimakkaaseen merkitysten kerroksisuuteen, monitasoisuuteen ja tulkinnalliseen avoimuuteen. Tähän avoi-

muuteen vihjataan myös *Lastenkirjassa* ja päätänkin tutkimukseni kahteen *Lastenkirjan* prologista ja epilogista poimittuun lauseeseen:

Sieltä se [Lastenkirja] huhuilee lapsille ja Aikuisille: Tulkaa tänne kansien väliin, lupaan etten mene kiinni! (*Lastenkirja*, 6.)

Sieltä se [Lastenkirja] huhuilee lapsille ja Aikuisille: täällä minä nyt olen, tyhjänä ja täytenä, tulkaa toistekin lukemaan ja kirjoittamaan! (*Lastenkirja*, 128.)

Tutkimuksessani olen pyrkinyt eroon aikuistenkin suuntaan huhuilevan lastenkirjallisuuden moralisoivasta käsittelystä ja eritellyt niitä tapoja, joilla kaksoispuhutteleva teksti voi erityisesti huumorin keinoin tarjota lukijoilleen tulkinta- ja lukutapojen moneutta ja runsautta. Elollistetun Lastenkirjan huhuiluihin tiivistyykin oivallisesti se kaksoispuhuttelevan teoksen perimmäinen tekstuaalinen olemus, jota olen tutkimuksessani pyrkinyt todentamaan. Kaksoisyleisölle suunnattu teos kutsuu lapset ja aikuiset paitsi lukemaan, myös kirjoittamaan: mukauttamaan teosta itselleen sopivaksi luvaten pysyä auki tulkintojen moneudelle.

# LÄHTEET

## Tutkimuskohteet:

Hotakainen, Kari 1990 *Lastenkirja*. Kuvittanut Priit Pärn. Helsinki: WSOY.

Hotakainen, Kari 1997 *Ritva*. Kuvittanut Priit Pärn. Helsinki: WSOY.

Hotakainen, Kari 2004 *Satukirja*. Kuvittanut Priit Pärn. Helsinki: WSOY.

## Muu kaunokirjallisuus:

Carrol, Lewis 2006 *Alices's Adventures in Wonderland*. Kokoomateoksessa *The Complete Illustrated Lewis Carroll*. Lontoo: Wordsworth.

Carroll, Lewis 1974/1865 *Liisan seikkailut ihmemaassa ja Liisan seikkailut peilimaailmassa*. Suom. Kirsi Kunnas ja Eeva-Liisa Manner. Helsinki: Gummerus.

Chaplin, Charles 1925 *Kultakuume*. United Artists. USA.

Hotakainen, Kari 1991 *Buster Keaton, elämä ja teot*. Helsinki: WSOY.

Hotakainen, Kari 1993 *Bronks*. Helsinki: WSOY.

Hotakainen, Kari 1999 *Sydänkohtauksia*. Helsinki: WSOY.

Hotakainen, Kari 2000 *Hukassa on hyvä paikka*. Helsinki: Kirja kerrallaan.

Hotakainen, Kari 2006 *Huolimattomat*. Helsinki: WSOY.

Hotakainen, Kari 2000 *Näytän hyvältä ilman paitaa*. Helsinki: WSOY.

Jansson, Tove 1960 *Kuka lohduttaisi Nytytä*. Suom. Kirsi Kunnas. Helsinki: WSOY.

Kunnas, Kirsi 2008/1956 *Tiitiäisen satupuu*. Helsinki: WSOY.

Lear, Edward 2001/1846 *A Book of Nonsense*. Kokoomateoksessa *The Complete Nonsense of Edward Lear*. Lontoo: Faber and Faber.

Ovidius 1935 (alkuperäinen ilmestymisaika ei tiedossa) *Muodonmuutoksia*. Suom. V.Arti. Helsinki: WSOY.

Pärn, Priit 1980 *Nurinkurin-Nuuti*. Suom. Eeva Lille. Helsinki: WSOY.

Tiihonen Ilpo 1977 *Antero Vipuliini ja taikatakki*. Jyväskylä: Gummerus.

## Lähdekirjallisuus:

Ades, Dawn 1991/1974 Dada and Surrealism. *Concepts of modern art*. Toim. Nikos Stangos. Lontoo: Thames & Hudson. S. 110–137.

Aerila, Juli-Anna 2010 *Fiktiivisen kirjallisuuden maailmasta monikulttuuriseen Suomeen. Ennakointikertomus kirjallisuudenopetuksen ja monikulttuurisuuskeskustelun välineenä*. <https://oa.doria.fi/bitstream/handle/10024/59204/AnnalesC297Aerila.pdf?sequence=1><https://oa.doria.fi/bitstream/handle/10024/59204/AnnalesC297Aerila.pdf?sequence=1>. Tieto haettu 4.3.2013.

Alber, Jan 2010 Mahdottomat tarinamaailmat – ja mitä niillä voi tehdä. *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi. Helsinki: Gaudeamus. S. 44–63.

- Antonelli, Giuseppe 2009 The Nose of Nonsense. *Nonsenses and Other Senses: Regulated Absurdity in Literature*. Toim. Elisabetta Tarantino & Carlo Caruso. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. S. 1–24.
- Ariés, Philippe 1996/1959 *Centuries of Childhood*. Käänt. Robert Baldick. Lontoo: Pimlico.
- Aro, Jari & Sarpavaara, Harri 2007 Sukupuolistereotypiat sähköpostihuumorissa. *Sociologia* 2007: 3. S. 191–203.
- Ashley, Leonard R.N. 1987 Mudpies Which Endure: Onomastics as a Tool of Literary Criticism. *Names in Literature. Essays from Literary Onomastic Studies*. Toim. Graze-Altman, Frederick M. Burelbach. Lanham: University Press of America. S. 11–35.
- Aspects of Alice. Lewis Carroll's Dreamchild as Seen Through the Critics' Looking Glasses 1865-1971*. 1971 Toim. Robert Phillips. New York: Penguin Books.
- Attardo, Salvatore 1994 *Linguistic Theories of Humor*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- Attardo, Salvatore 2001 *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Berliini & New York: Mouton de Gruyter.
- Bacon, Henry 2004 *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: SKS.
- Baehr, Stephen Lesser 1991 *The paradise myth in eighteenth-century Russia: utopian patterns in early secular Russian literature and culture*. California: Stanford University Press.
- Bahtin, Mihail 1979/1975 *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen & Veikko Airola. Moskova: Progress.
- Bahtin, Mihail 1991/1963 *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki: Orient Express.
- Bahtin, Mihail 2002/1965 *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki: Like.
- Bandura, Albert 1973 *Aggression. A Social Learning Analyses. Prentice-Hall Series in Social Learning Theory. Social Learning Theory Series AT&T UNIX System V, Release 4*. Michigan: Prentice-Hall.
- Barthes, Roland 1977 Rhetoric of the Image. Barthes: *Image-Music-Text*. Käänt. Stephen Heath. (Alkuperäinen essee *Rhétorique de l'image* ilm. 1964). New York: Hill and Wang. S. 32–51.
- Beckett, Sandra L. 1999 Introduction. *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. Toim. Sandra Beckett. New York: Garland Publishing.
- Beckett, Sandra L. 2009 *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*. New York & Lontoo: Routledge.
- Beckett, Sandra L. 2012 *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages*. New York & Lontoo: Routledge.
- Berger, Arthur Asa 1998/1993 *An Anatomy of Humor*. New Brunswick & New Jersey: Transaction Publishers.
- Berger, Arthur Asa 2010 *Blind Men and the Elephants. Perspectives on Humor*. Brunswick & Lontoo: Transaction Publishers.
- Bergson, Henri 2006/1900 *Nauru. Tutkimus komiikan merkityksestä*. Suom. Sanna Isto & Marko Pasanen. Helsinki: Loki-kirjat.

- Bertills, Yvonne 2003 *Beyond Identification. Proper Names in Children's Literature*. Turku: Åbo Akademi University Press.
- Bettelheim, Bruno 1984/1975 *Satujuen lumous*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: WSOY.
- Booth, Wayne 1983/1961 *The Rhetoric of Fiction*. Lontoo: Penguin Books.
- Booth, Wayne C. 1974 *A Rhetoric of Irony*. Chicago & Lontoo: The University of Chicago Press.
- Cammaerts, Emile 1925 *The Poetry of Nonsense*. New York: Dutton.
- Chambers, Aidan 1990 The Reader in the Book. *Children's Literature. The Development of Criticism*. Toim. Peter Hunt. New York: Routledge. S. 91–114.
- Charney, Maurice 2005 *Comedy: a Geographic and Historical Guide*. Westport: Praeger Publishers.
- Chomsky, Noam 1976/1965 *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge: The M.I.T. Press.
- Clarc, Michael 1987 Humor and Inkongruity. *The Philosophy of Laughter and Humor*. Toim. John Morreal. Albany: State University of New York Press. S. 139–155.
- Clarke, Deborah 2007 *Driving Women: Fiction and Automobile Culture in Twentieth-Century America*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Cornwell, Neil 2006 *The Absurd in Literature*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Cox, Maureen 2005 *The Pictorial World of the Child*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Critchley, Simon 2002 *On humour*. New York & Lontoo: Routledge.
- Cross, Julie 2011 *Humor in Contemporary Junior Literature*. New York: Routledge.
- Culler, Jonathan 1978/1975 *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. New York: Cornell University Press.
- Culler, Jonathan 1998/1983 *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Lontoo: Routledge.
- Curtius, Ernst Robert 1991/1953 *European Literature and the Latin Middle Ages*. Käänt. Willard Trask. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Dällenbach, Lucien 1989 *The Mirror in the Text*. Käänt. Jeremy Whiteley & Emma Hughes. Cambridge: Polity Press.
- Daston, Lorraine ja Mitman, Gregg 2005 "Introduction". *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*. Toim. Lorraine Daston. New York: Columbia University Press. S. 1–14.
- De Man, Paul 2006/1986 *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Dentiith, Simon 2000: *Parody*. Lontoo & New York: Routledge.
- Douglas, Mary 1968 "The Social Control of Cognition: Some Factors in Joke Perception" *Man New series*. Vol. 3. Nro. 3. Lontoo: Royal Anthropological Institute of Great Britain & Ireland. S. 361–376.
- Dusinberre, Juliet 1987 *Alice to the Lighthouse. Children's Books and Radical Experiments in Art*. Lontoo: Macmillan.
- Dyer, Richard 2002 *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastoissa*. (Viitattu essee Steereotyypin rooli ilmestyi ensi kerran vuonna 1979) Suom. Juha Herkman. Toim. Martti Lahti. Tampere: Vastapaino. S.45–56.

- Dyer, Richard 2006/2001 Stereotyping (artikkeli ilmestynyt alun perin 1984). *Media and Cultural Studies: Keywords*. Toim. Meenakshi Gigi Durham, Douglas Kellner. Oxford: Blackwell Publishing. S. 353–365.
- Eco, Umberto 1985 *Matka arkipäivän epätodellisuuteen*. Suom. Aira Buffa. Helsinki: Wsoy.
- Edgecombe, Rodney Stenning 1997 Ways of personifying – personification in literature. *Style* Vol.31: issue 1. S.1–13.
- Egan, Michael 1982: The Neverland of Id: Barrie, Peter Pan and Freud. *Children's Literature*. Vol. 10. Toim. Francelia Butler, Samuel Pickering & Compton Rees. New Haven: Yale University Press.
- Elias, Norbert 2000/1939 *The Civilizing Process*. Lontoo: Blackwell Publishing.
- Falconer, Rachel 2009 *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership* Lontoo & New York: Routledge.
- Falconer, Rachel 2010 Young Adult Fiction and the Crossover Phenomenon. *The Routledge Companion to Children's Literature*. Lontoo & New York: Routledge.
- Feinberg, Leonard 1978 *The Secret of Humor*. Amsterdam: Rodopi.
- Fer, Briony 1993 Surrealism, Myth and Psychoanalysis. *Realism, Rationalism, Surrealism. Art Between the Wars*. Toim. Briony Fer, David Batchelor & Paul Wood. New Haven & Lontoo: Yale University Press. S.170–249.
- Fludernik, Monika 1996 *Towards a "Natural" Narratology*. Lontoo & New York: Routledge.
- Fludernik, Monika 2012 How Natural Is "Unnatural Narratology"; or What is Unnatural about Unnatural Narratology? *Narrative* Vol. 20 Nro 3. S. 357–370.
- Fokkema, Aleid 1991 *Postmodern Characters. A Study of Characterization*. Amsterdam: Rodopi.
- Forster, E. M. 1927 *Aspects of the Novel*. Lontoo: Edward Arnold.
- Freud, Sigmund 1983/1905 *Vitsi ja sen yhteys piilotajuntaan*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Love-kirjat.
- Gardner, Howard E. C. 1980: Children's Literary Development: The Realms of Metaphors and Stories. *Children's Humour*. Toim. Paul E. McGhee & Anthony Chapman. Chichester: John Wiley & Sons.
- Gifford, Terry 1999 *Pastoral*. New York: Routledge.
- Godek, Sarah 2004 Fabulous Frankensteins: The Adaptation of an Adult Novel in Children's Picturebooks. *Books and Boundaries. Writers and their Audiences*. Toim. Pat Pinset. Staffordshire: Pied Piper Publishing. S. 35–52.
- Grice, H. P. 1975 Logic and Conversation. *Syntax and Semantics, Vol 3, Speech Acts*. Toim. P. Cole & J. L. Morgan. New York: Academic Press. S. 41–58.
- Gruner, Charles R. 2000/1997 *The Game of Humour: a Comprehensive Theory of Why We Laugh*. New Jersey: Transaction publishers.
- Grünn, Karl 2001 Kari Hotakainen. *Kotimaisia lasten- ja nuortenkirjailijoita 3*. Toim. Ismo Loivamaa BTJ: Helsinki. S. 50–52.
- Haapakoski, Seija 2011 *Ironian kääntäminen lasten- ja nuortenromaaneissa. Esimerkkinä Christine Nöstlingerin teokset Einn Mann Für Mama ja Luki-Live*. Tampere: Tampereen yliopisto.

- Hallberg, Kristin 1982 Litteraturvetenskapen och bilderbokforskningen. *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3:4. S.163–168.
- Hallila Mika 2001 Antiromaanista valtavirtaan. Metafiktion käsite ja sen käyttö kirjallisuudentutkimuksessa. *Kohti ymmärtävää dialogia. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja* 54. Toim. Mika Hallila & Tellervo Krogerus. Helsinki: SKS. S. 118–130.
- Hallila Mika 2006 *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Halse, Sven 2008 The literary idyll in Germany, England and Scandinavia 1770–1848. *Romantic Prose Fiction*. Toim. Gerald Ernest Paul Gillespie, Manfred Engel, Bernard Dieterle. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. S. 383–411.
- Hämäläinen-Forslund, Pirjo 1990 Kari Hotakainen: Lastenkirja. *Kansan Uutiset* 10.10.1990.
- Happonen, Sirke 2007 *Viljonkka ikkunassa. Tove Janssonin muumiteosten kuva, sana ja liike*. Helsinki: WSOY.
- Hateley, Erica 2009 Magritte and Cultural Capital: The Surreal World of Anthony Browne. *The Lion and the Unicorn*. 33:3. Huom. Lähteenä käytetty lehden verkkoversiota, jossa ei sivunumerointia. [http://lion.chadwyck.co.uk/contents/abl\\_toc/LionandtheUnicornacriticaljourn/20090901.jsp](http://lion.chadwyck.co.uk/contents/abl_toc/LionandtheUnicornacriticaljourn/20090901.jsp) Tieto haettu 4.1.2013.
- Herkman, Juha; Jokinen, Arto; Lehtimäki, Markku 1995 Vanhan Aatamin uudet vaatteet. *Aatamin puvussa*. Toim. Mikko Lehtonen. Tampereen yliopisto yleinen kirjallisuustiede julkaisuja 28. Tampere: Tampereen yliopisto. S. 13–28.
- Herman, David 2004/2002 *Story logic: problems and possibilities of narrative*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Heyman, Michael 2003 The Decline and Rise of Literary Nonsense in the Twentieth Century. *Children's literature and the Fin de siècle*. Toim. Roderick McGillis. Westport: Praeger. S.13–21.
- Hilton, Mary 1996 Lost boys? Violence and Imperialism in Popular Constructions of Masculinity. *Voices Off. Texts, Contexts and Reader*. New York: Cassell.
- Hobbes, Thomas 1994/1650 *Human Nature, or the Fundamental Elements of Policy*. Bristol: Thoemmes Press.
- Hosiaislouma, Yrjö 2003 *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Hotakainen, Kari 2000 Kari Hotakainen. *Miten kirjani ovat syntyneet*. Toim. Ritva Haavikko. WSOY: Helsinki. S. 148–164.
- Houriha, Margery 1997 *Deconstructing the Hero. Literary Theory and Children's Literature*. Lontoo & New York: Routledge.
- Huizinga, Johan 1967/1938 *Leikkivä ihminen. Yritys kulttuurin leikkiaineeksi määrittelyä*. Suom. Sirkka Salomaa. Helsinki: WSOY.
- Hunt, Peter 1991 *Criticism, Theory, and Children's Literature*. Oxford & Cambridge: Basil Blackwell.
- Hutcheon, Linda 1985/1980 *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox in British and American Postmodern Fiction*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi.
- Hutcheon, Linda 2006 *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Hutcheon, Linda 1986/1985 *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- Hutcheon, Linda 1988 *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge.



- Hutcheon, Linda 1994 *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Lontoo & New York: Routledge.
- Ihonen, Maria 2004 Lasten ja nuorten fantasian kerronnalliset keinot. *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BTJ.
- Iser, Wolfgang 1978/1976 *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Käänt. Paul Kegan. Lontoo: Routledge.
- James, Allison & Prout, Alan 1997 Introduction. *Constructing and Reconstructing Childhood: Contemporary Issues in the Sociological Study of Childhood*. Toim. Allison James ja Alan Prout. Lontoo: The Falmer Press.
- James, Allison; Jenks, Chris & Prout, Alan 2005/1998 *Theorizing childhood*. Cambridge: Polity Press.
- Jokinen, Arto 2000 *Panssaroitu maskuliinisuus*. Tampere: Tampere University Press.
- Jokinen, Eila 1990 Lapset keskipisteessä. *Etelä-Suomen Sanomat* 20.11.1990.
- Jones, Dudley & Watkins Tony 2000 *A Necessary Fantasy? The Heroic Figure in Children's Popular Culture*. New York: Garland Publishing.
- Kachur, Robert M. 2009 A Consuming Tradition. Candy and Socio-Religious Identity Formation in Roald Dahl's Charlie and the Chocolate Factory. *Critical Approaches to Food in Children's Literature*. Toim. Kara K. Keeling & Scott T. Pollard. New York: Routledge. S. 221–234.
- Kaitaro Timo 2007 Surrealismi kirjallisena avantgardena. *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo. S. 139–158. Helsinki: Gaudeamus.
- Kaitaro, Timo 2010 Miten esittää väritön vihreä ajatus? Representaatio surrealismissa. *Representaatio: Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Toim. Tarja Knuutila & Aki Petteri Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus. S.158–171.
- Kantokorpi, Mervi Kari Hotakainen. Esittely Siltala-kustantamon internet-sivuilla. <http://www.siltalapublishing.fi/fi/kirjailijat/kari-hotakainen>. Tieto haettu 3.4.2013.
- Katajamäki, Sakari 2002 "Puuttuu metsä, puuttuu pelto..." Kieltoilmausten epämääräisyydestä, monitulkintaisuudesta ja epäsuoruudesta. *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Toim. Päivi Mehtonen. Tampere: Tampere University Press. S. 244–266.
- Katajamäki, Sakari 2004 Kirsi Kunnaksen "Piirespaariesmaan kuningas". Viktoriaanisen nonsensin perillinen. *Runosta runoon. Suomalaisen runon yhteyksiä länsimaiseen kirjallisuuteen antiikista nykyaikaan*. Toim. Sakari Katajamäki & Johanna Pentikäinen. Helsinki: WSOY. S. 151–169.
- Keith-Spiegel, Patricia 1972. Early Conceptions of Humor: Varieties and Issues. *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues*. Toim. J. H. Goldstein & P. E. McGhee New York: Academic Press. S. 7–39.
- Kincaid, James R. 1977 "Coherent Readers, Incoherent Texts". *Critical Inquiry* Vol 3. No 4. S. 781–802.
- Kinnunen, Aarne 1972 "Huumori". *Estetiikan kenttä*. Toim. Markku Envall, Aarne Kinnunen ja Yrjö Sepänmaa. Helsinki: WSOY. S. 195–217.
- Kinnunen, Aarne 1994 *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*. Helsinki: WSOY.

- Kirstinä, Leena 1985 Hannu Mäkelän lastenromaanien lukijatasoista. *Kirjallisuuden tutkijain seuran vuosikirja 38*, Toim. Anna Makkonen ja Touko Siltala. Helsinki: SKS. S. 140–152.
- Kirstinä, Leena 1997 Naivismin näköisyys. *Muodotonta menoa. Kirjoituksia nykykirjallisuudesta*. Toim. Mervi Kantokorpi. Helsinki: WSOY. S. 74–97.
- Kivistö, Sari 2007 Satiiri kirjallisuuden lajina. *Satiiri: johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Helsinki: Helsinki University Press. S. 9–26.
- Kivistö Sari 2012 Johdanto. *Satiiri Suomessa*. Toim. Sari Kivistö ja H.K. Riikonen. Helsinki: SKS. S. 12–26.
- Klingberg, Göte 1972 *Barnlitteraturforskning. En introduktion*. Stockholm: Alqvist & Wiksell Förlag AB.
- Knoepfmacher, U.C. 2009 Children's Texts and the Grown-up Reader. *The Cambridge Companion to Children's Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. S. 159–173.
- Knowles, Murray & Moon, Rosamund 2006 *Introducing Metaphor*. New York: Routledge.
- Knuuttila, Seppo 1992 *Kansanhuumorin mieli. Kaskut maailmankuvan ainekseksi*. SKS: Helsinki.
- Kokko, Mirja 2012 *Sureva mieli sanoin ja kuvin. Läheisensä menettäneen lapsen kokemus Riitta Jalosen ja Kristiina Louhen kuvakirjoissa*. Tampere University Press: Tampere.
- Kokkola, Lydia 2013 *Fictions of Adolescent Carnality. Sexy Sinners and Delinquent Deviants*. John Benjamins Publishing Company: Amsterdam & Philadelphia.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina 1999 Crosswriting as a Criterion for Canonity: The Case of Erich Kästner. *Transcending boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. Toim. Sandra Beckett. New York: Garland Publishing. S. 13–30.
- Kupiainen, Unto 1937 *Juhani Ahon huumori*. Helsinki: SKS.
- Kupiainen, Unto 1939 *Huumori suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: WSOY.
- Kupiainen, Unto 1946 *Unto Seppäsen huumori*. Helsinki: Otava.
- Kupiainen, Unto 1954 *Huumorin sukupolvi 1900-luvun suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: WSOY.
- Kurki-Suonio Sirkka 1970 Nuortenkirjallisuus. *Suomen kirjallisuus VIII. Kirjallisuuden lajeja*. Toim. Pekka Tarkka. Helsinki: SKS ja Otava. S. 322–370.
- La Fave, Lawrence & Haddad, Jay & Maesen, William A. 1976 Superiority, Enhanced Self-Esteem, and Perceived Incongruity Humour Theory. *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*. Toim. Anthony J. Chapman & Hugh C. Foot. Lontoo: John Wiley & Sons.
- Laakso, Maria 2007 *Huumorin aiheita ja vaiheita kaunokirjallisuudessa*. Toim. Laura Karttunen & Maria Laakso. Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos. S. 107–120.
- Laakso, Maria 2011 Kirjallinen korppi. Eläimen esittäminen Jukka Parkkisen romaanissa Korppi ja kumppanit. *Tapion tarhoista turkistarhoille. Luonto suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa*. Toim. Maria Laakso, Toni Lahtinen & Päivi Heikkilä-Halttunen. Helsinki: SKS. S. 234–247.
- Lakoff, George ja Johnson, Mark 2003/1980 *Metaphors We Live by*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Lassen-Seger, Maria 2006 *Adventures Into Otherness. Child Metamorphs in Late Twentieth-Century Children's Literature*. Turku: Åbo Akademi University Press.
- Laurila, K. S. 1918 *Estetiikan peruskysymyksiä*. I osa. Porvoo: WSOY.
- Lecerle, Jean-Jacques 1994 *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*. Lontoo & NewYork: Routledge.
- Lehtola, Jyrki 1997 Lapsi, piilota tämä kirja isältäsi! Hotakaisen Ritva ja viisi muuta kirjaa kilpailmassa Finlandia Junior -palkinnosta. *Kaleva* 2.12.1997.
- Lesnik-Oberstein, Karin 2002/1994 *Children's Literature – Criticism and the Fictional Child*. Oxford: Oxford University Press.
- Lindstedt, Risto 1988 Kari Hotakainen. Yksilotteinen maunulainen. *Suomen Kuvalehti* nro. 38. S. 80–83.
- Lippmann, Walter 2004/1922 *Public Opinion*. New York: Dover Publications.
- Liukkonen, Tero 1990 Sanan ja kuvan surrealismia. Kun Juntti-Mutteri kävi Malmin ja Jakomäen kiilaksi. *Kirjallisuusarvosteluja* 8.
- Loikkanen, Maria 2004 Niin sanottuja satuja. *Onnimanni* 4/2004.
- Lurie, Alison 1998 *Don't tell the Grownups. The Subversive Power of Children's literature*. Boston, New York, Toronto & London: Little, Brown and Company.
- Makkonen, Anna 1991 Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? *Intertekstuaalisuus, suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS. S.9–30.
- Makkonen, Anna 1995 Valokeilassa lukija. *Kuin avointa kirjaa, Leikkivä teksti ja sen lukija*. Toim. Mervi Kantokorpi. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus ja koulutuskeskus. S. 177–217.
- Mattila, Marketta 1990 Kari Hotakainen kirjoittaa marenkivaahtoa aikuiseen makuun. Pahlavilaatikkossamme on terävä tötsä. *Uusi Suomi* 17.8.1990.
- McCallum, Robyn 1999 Very Advanced Texts: Metafiction and Experimental Work. *Understanding Children's Literature*. Toim. Peter Hunt. Lontoo & New York: Routledge. S. 138–150.
- McDonnel, Kathleen 2000/1994 *Kid Culture: Children and Adults and Popular Culture* Annandale: Pluto Press Australia.
- McGillis, Roderick 2009 Humour and the Body in Children's Literature. *The Cambridge Companion to Children's Literature*. Toim. M.O. Grenby & Andrea Immel. Cambridge: Cambridge University Press. S. 258–271.
- Meyrowitz, Joshua 1987 The Adultlike Child and the Childlike Adult: Sozialization in an Electric Age. *Growing Up in America: Historical Experiences*. Toim. Graff, H. Detroit: Wayne State University Press. S. 612–631.
- Michael Heyman 2003 The Decline and Rise of Literary Nonsense in the Twentieth Century. *Children's Literature and the Fin de Siècle*. Toim. Roderick Mc Gillis. S. 13–21. Lontoo: Praeger.
- Mikkonen, Kai 1996 Kuvan ja sanan vuorovaikutus ja sarjakuva psykoanalyysin viitekehyksessä. Esimerkkinä Jacques Tardin 120, rue de la Gare. *Ruutujen välissä. Näkökulmia sarjakuvaan*. Toim. Juha Herkman. Tampere: Tampere University Press. S. 81–117.
- Mikkonen, Kai 2005 *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.

- Mikkonen, Kai 2011 Tekstianalyysin ja lukukokemuksen mahdolliset yhtälöt. *Avain* 1:2011. S. 38–53.
- Mitchell, W.J.T. 1994 *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago & Lontoo: The University of Chicago Press.
- Morreal, John 1983 *Taking Laughter Seriously*. New York: State University of New York.
- Morreal, John 1987 a. A New Theory of Laughter. *The Philosophy of Laughter and Humor*. Toim. John Morreal. Albany: State University of New York Press. S. 128–138.
- Morreal, John 1987 b. Funny Ha-Ha, Funny Strange and other Reactions to Incongruity *The Philosophy of Laughter and Humor*. Toim. John Morreal. Albany: State University of New York Press. S. 188–207.
- Morreal, John 1987 A New Theory of Laughter. *The Philosophy of Laughter and Humor*. Toim. John Morreal. Albany: State University of New York Press.
- Morreal, John 2009 *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Müller, Wolfgang G. 1991 Interfiguralität. A study on the Interdependence of Literary Figures. *Intertextuality*. Toim. Heinrich F. Plett. Berliini & New York: Walter de Gruyter. S. 101–121.
- Mulkay Michael 1988 *On humour. Its Nature and its Place in Modern Society*. Polity Press: Cambridge.
- Natov, Roni 2003 *The Poetics of Childhood*. New York: Routledge.
- Nikolajeva, Maria & Scott Carole 2001 *How Picturebooks Work*. New York & Lontoo: Garland Publishing.
- Nikolajeva, Maria 1996 *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*. New York & Lontoo: Garland Publishing.
- Nikolajeva, Maria 1998 *Barnbokenes byggklossar*. Lund: Studentlitteratur.
- Nikolajeva, Maria 2002 a. Imprints of the Mind: The Depiction of Consciousness in Children's Fiction. *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 26 Nro.4. S. 173–187.
- Nikolajeva, Maria 2002 b. *The Rhetoric of Character in Children's Literature*. Lanham: Scarecrow Press.
- Nikolajeva, Maria 2010 Literacy, Competence and Meaning-Making: a Human Sciences Approach. *Cambridge Journal of Education*. Vol. 40, Nro. 2. S. 145–159.
- Nodelman, Perry 1992/1996 *The Pleasures of Children's Literature*. New York: Longman Publishers.
- Nodelman, Perry 1988 *Words About Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*. Ateena & Lontoo: The University of Georgia Press.
- Nodelman, Perry 1992/1996: *The Pleasures of Children's Literature*. Longman Publishers, New York.
- Nodelman, Perry 2008 *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press.
- Nummi, Jyrki 1985 "Parodian poetiikkaa". *Kirjallisuudentutkijain Seuran Vuosikirja 38*. Toim. Anna Makkonen ja Touko Siltala. Helsinki: SKS. S. 51–66.
- Olep, Jaak 1989 Priit Pärn. *Priit Pärn piirustuksia, grafiikkaa, karikatyyrejä, animaatioita, elokuvia, pilapiirroksia 17.2.–15.3.1989*. Suom. Eva Lille, Simopekka Virkkula ja Satu Virtanen Tampere: Tampereen nykytaiteen museo. S. 6–7.

- Olson, Kirby 2001 *Comedy After Postmodernism. Rereading Comedy from Edward Lear to Charles Willeford*. Texas: Texas Tech University Press.
- Palmer, Alan 2005 Thought and Consciousness Representation (Literature). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. New York: Routledge. S. 602–607.
- Palmer, Jerry 1993 *Taking Humour Seriously*. Lontoo: Routledge.
- Papinniemi, Jarmo 2011 Intohimouudistus. *Parnasso*-lehden pääkirjoitusblogi. <http://www.parnasso.fi/2011/01/intohimouudistus/#comments>. Tieto haettu 1.8.2013.
- Parvela, Timo 2007: Kaikkien päästöjen mersu. *Parnasso* 2/2007, S. 66.
- Paul, Lissa 1990 Enigma variations: What Feminist Theory Knows About Children's Literature? *Children's literature. The Development of Criticism*. Toim. Peter Hunt. New York: Routledge. S. 148–165.
- Paxson, James J. 1994 *Poetics of Personification*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Perkins, T. E. 1979 Rethinking stereotypes. *Ideology and Cultural Production*. Toim. Michele Barret. Lontoo: Croom Helm.
- Perttula, Irma 2010 *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta*. Helsinki: SKS.
- Phelan, James 2007 *Experiencing Fiction. Judgements, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Ohio: The Ohio State University Press.
- Pratt, Mary-Louise 1977 *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press.
- Purdie, Susan 1993 *Comedy. The Mastery of Discourse*. New York: Harvester.
- Pyhä Raamattu Vuonna 1938 käyttöön otettu suomennos. Helsinki: Suomen Piplia-seura.
- Rabinowitz, Peter J. 1987 *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. New York: Cornell University Press.
- Rahtu, Toini 2006 *Sekä että. Ironia koherenssina ja inkohereenssina*. Helsinki: SKS.
- Rappaport, Leon 2005 *Punchlines: The Case for Racial, Ethnic and Gender Humor*. Connecticut: Greenwood Publishing Group.
- Raskin, Victor 1985/1984 *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht, Boston & Lancaster: D. Reidel Publishing Company.
- Reynolds, Kimberly 2007 *Radical Children's Literature. Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction*. Houndmills, Basingstoke & Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Rhedin, Ulla 1992 *Bilderboken. På väg mot en teori*. Stockholm: Alfabeta.
- Richardson, Brian 2001 Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others. *Narrative* 9:2. S. 168–175.
- Richardson, Brian 2007 Singular Text, Multiple Implied Readers. *Style*. Vol. 41, Issue 3 S. 259–274.
- Riffaterre, Michael 1978/1980 *Semiotics of poetry* Lontoo: Methuen.
- Riffaterre, Michael 1980 La Trace de L'intertexte. *La Pensée* 215: S. 4–18.
- Riffaterre, Michael 1985 The making of the text. *Identity of the literary text*. Toim. Mario J. Waldes ja Owen Miller. Toronto: Toronto University Press. S. 54–70.
- Rimmon-Kenan, Slomith 1991 *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS.

- Rinne, Teemu 1997 Hauska mielenhäiriö. *Seura* nro. 40. S. 40–44.
- Rose, Jacqueline 1994/1984 *The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Literature*. Lontoo: Macmillan.
- Rose, Margaret A. 1995/1993: *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge: Cambridge University press.
- Russell, Peter 1969 Don Quixote as a Funny Book. *The Modern Language Review*, Vol. 64, No. 2. S. 312–326.
- Rutherford, Jonathan 1992 *Men's silences. Predicaments in masculinity*. New York: Routledge.
- Ryan, Marie Laure 2003 Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space. *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Toim. David Herman. Stanford: CSLI Publications. S. 214–242.
- Ryan, Marie Laure 2005 Possible Worlds Theory. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. New York: Routledge. S. 445–450.
- Rättyä, Kaisu 2008 'I Got to Tell You a Story' – Metafictional Features in Finnish Young Adult Fiction in the 1980s and 1990s. *Metaliterary Layers in Finnish Literature*. Toim. Samuli Hägg, Erkki Sevänen & Risto Turunen. Helsinki: SKS. S. 153–166.
- Saukkola, Mirva 1997–1998 *Lapsuuden paratiisit*. Helsinki: Cultura.
- Seppänen, Janne 2001 *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino.
- Shavit, Zohar 1986 *Poetics of Children's Literature*. Georgia: The University of Georgia Press.
- Schaller, Mark & Stangor Charles 1996 Stereotypes as Individual and Collective Representations. *Stereotypes and Stereotyping*. Toim. C. Neil Macrue, Charles Stangor & Miles Hewstone. New York: The Guilford Press. S. 3–40.
- Siivonen, Timo 1996 *Kyborgi. Koneen ja ruumiin niveltymiä subjektissa*. Jyväskylä: Nykykyltutuurin tutkimusyksikkö.
- Sipe, R. Lawrence; Pantaleo, Sylvia 2008 Introduction. Postmodernism and Picture-books. *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*. Toim. Lawrence R. Sipe & Sylvia Pantaleo. New York & Lontoo: Routledge. S. 1–8.
- Smith, Adam 1976/1776 *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. Chicago: Chicago University Press.
- Sobré, J. M. 1976 Don Quixote, the Hero Upside-Down. *Hispanic Review*. Vol 44. No 2. S. 127–141.
- Soikkeli, Markku 1996 Yön ritari kohtaa Auschwitzin hiiret. *Ruutujen välissä. Näkökulmia sarjakuvaan*. Toim. Juha Herkman. Tampere: Tampere University Press. S. 121–141.
- Soikkeli, Markku 2007 Douglas Adams ja tieteiskirjallisuuden komiikka. *Huumorin aiheita ja vaiheita kaunokirjallisuudessa*. Toim. Laura Karttunen ja Maria Laakso. Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos. S. 61–72.
- Sperber, Dan & Wilson, Deirdre 1986. *Relevance. Communication and Cognition*. Blackwell, Oxford.
- Stephens, John 1992 *Language and Ideology in Children's Fiction*. Lontoo & New York: Longman.

- Stephens, John 2008 "They Are Always Surprised at What People Throw Away": Global Postmodernism in Australian Picturebooks. *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*. Toim. Lawrence R. Sipe & Sylvia Pantaleo. New York & Lontoo: Routledge. S. 89–102.
- Stewart, Susan 1979 *Nonsense. Aspects of intertextuality in folklore and literature*. Baltimore & Lontoo: The John Hopkins University Press.
- Stott, Andrew 2005 *Comedy*. New York: Routledge.
- Stratchey, Edmund 1888 "Nonsense as a Fine Art". *The Quarterly Review* 167. S. 233–238. <http://www.nonsenselit.org/Lear/pdf/nonsense.pdf>. Tieto haettu 16.12.2012.
- Stump, Jordan 1998 *Naming and Unnaming On Raymond Queneau*. Lontoo: University of Nebraska Press.
- Suojala, Marja 2001 Taidesatu elää ajassa ja ajattomana. *Avaa lastenkirja. Johdatus lastenkirjallisuuden lajeihin ja käytäntöön*. Toim. Marja Suojala ja Maija Karjalainen. Hämeenlinna: Lasten Keskus.
- Suojala, Marja 2004 Uusi satu. *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historia*. Tammi: Hämeenlinna.
- Suomalaisia kirjailijoita* 2004 Toim. Juhani Kohonen & Risto Rantala. Helsinki: Otava.
- Svensson, Kristina 1998 Nonsense ja Juntti-Mutteri. *Onnimanni* 1998/4.
- Swales, J. 1988 Discourse Communities, Genres and English as an International Language. *World Englishes* (7:2), 211–220.
- Tammi, Pekka 1986 Kertojan ja henkilön diskurssista. Esimerkkinä Marja-Liisa Vartion proosa. *Teksti ja konteksti. Kirjallisuudentutkijain seuran Vuosikirja 40*. Toim. Jaana Anttila. S. 25–62.
- Tammi, Pekka 1992 *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Jyväskylä: Gummerus.
- Tamminen, Tuomo: Puoli sivua riittää ihmiselämälle. Kirja-arvostelu. *Aviisi* 16/2007. <http://www.aviisi.fi/artikkeli/?num=16/2007&id=12b3747> Tieto haettu 25.4.2013.
- Tigges, Wim 1988 *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam: Rodopi.
- Toolan, Michael 2011 Coherence. *The living handbook of narrative*. <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Coherence> Tieto haettu 15.2.2013.
- Virtanen, Arto 1990 Runsauden pahvilaatikko: iso perhe, yksi möhkäle ja muita elollisia. *Kaleva* 17.8.1990.
- Wajcman, Judy 2004 *TechnoFeminism*. Cambridge: Polity Press.
- Wall, Barbara 1991 *The Narrators Voice. The Dilemma of Children's Fiction*. Lontoo: Macmillan.
- Waugh, Patricia 1988/1984 *Metafiction. The theory and practice of Self-conscious Fiction*. New York: Routledge.
- Weinreich, Torben 2000 *Children's Literature. Art or Pedagogy?* Käänt. Don Bartlett. Roskilde: Roskilde University Press.
- Wilkie, Christine 1999 Relating Texts. Intertextuality. *Understanding Children's Literature*. Toim. Peter Hunt. Routledge, Lontoo & New York.
- Wilson, Stephen 1998 *The Means of Naming. A Social and Cultural History of Personal Naming in Western Europe*. New York: Routledge.

- Wimsatt, William K. & Beardsley, Monroe C 1971 Intentioniarha. *Nykyestetiikan ongelmia*. Toim. Irma Rantavaara. Suom. Marjatta Hilppö. Essee ilmestynyt alun perin vuonna 1946. Helsinki: Otava. S. 53–67.
- Woddis, Joan 1981 "More or less a sorrow" Some Observations on the Work of Edward Lear. *Pictures at an Exhibition. Selected Papers on Art and Art Therapy*. Toim. Andrea Gilroy & Tessa Dalley. Lontoo: Routledge. S. 65–73.
- Ylimartimo, Sisko 2001 Kanssa ja lisää, vaiko ohi tai jopa vastaan? Lastenkirjan kuvittaja myötä- ja mielikuvittelijana. *Tutkiva katse kuvakirjaan*. Toim. Kaisu Rättyä & Raija Raussi. Suomen nuorisokirjallisuuden Instituutti & BTJ Kirjastopalvelu: Tampere & Helsinki. S. 79–100.



# ABSTRACT

From Nonsense to Parody, From Irony to Wordplay. Multi-level Humor and Dual Audience Address in Kari Hotakainen's Children's Fiction

This study examines the relationship between literary humor and the dual audience (namely children and adults) in three children's novels by the well-known contemporary Finnish author Kari Hotakainen: *Lastenkirja* (*Children's Book*, 1990), *Ritva* (1997) and *Satukirja* (*Book of Fairytales*, 2004). These three collections of short stories are untypical of most traditional children's fiction. Each of them, and especially *Lastenkirja*, is highly experimental and out of the ordinary. Illustrator Priit Pärn's surreal and sometimes even frightening pictures are also an important part of these works. Hotakainen's (and Pärn's) books have previously been read in the context of postmodern children's fiction. My study instead places them in three different literary frames. First of all, I read them as a part of tradition of humorous children's fiction. Secondly, I mirror them against a contemporary Anglo-American cultural phenomenon: so-called crossover fiction aimed to both child and adult audiences. Thirdly, I position them in the genre of literary nonsense. *Lastenkirja*, *Ritva* and *Satukirja* do not represent nonsense in its purest Victorian form, but obviously form part of the tradition. As in Carrollian or Learian nonsense, Hotakainen's the topsy-turvy fictive world is strongly based on language and a constant balance between meaning and non-meaning.

In my study, I examine narrative humor in literary texts with the tools of literary criticism and interdisciplinary humor studies. I am especially interested in audiences structured inside literary works for children. I approach my primary texts by examining them in the frames of humor research and research on the dual audience in children's fiction, and by combining these two approaches. In examining the relationship between literary humor and the dual audience, I understand literary humor to mean a

certain register tuned into a text by certain textual devices, and dual audience to mean the intended audiences in children's fiction that intentionally address both children and adults. I ask what forms, tools and methods Hotakainen's children's books exploit in order to create a humorous narrative register, and how these works address and amuse readers using a wide variety of literary competences.

The study of verbal humor has previously been mainly linguistic and heavily focused on jokes. My research proves that the humor of longer narrative texts (such as short stories, fairy-tales or novels) is more multi-leveled than the short and formal jokes that are generally based on a punch line. Narrative humor presents itself at all levels of the text using a wide variety of textual, narrative and rhetorical devices. This kind of humor can be called *hyperdetermined* humor. The existing theory of humor does not fit with this kind of humor very well because it has mainly concentrated on examining one humorous device or one humor trigger at the time. My study claims that methodically, the research of multi-level humor demands detailed analysis and the interpretation of the text as a whole. I show that detailed text analyses offer useful instruments to deal with the simultaneity of different levels and devices of narrative humor.

In my research, I apply the so-called incongruity theory of humor, which is based on the idea that there is a contradiction at the center of all humor. Deviating from other theories of humor (like relief theory or superiority theory), incongruity theory focuses on discovering what kind of ingredients humor arises from, and ascertaining the *sine qua non* conditions for humor. In this sense, incongruity theory is the perfect complement to literary criticism, which is generally not interested in the effects of humor.

When using the incongruity theory of humor, it is important to notice that incongruity alone does not create humor; it can just as well arise from fear, for example. Because of this, it is always indispensable to also survey the conditions that create a certain playful mood in a text. Only when this playful atmosphere prevails can a humorous register form. In my study, I show that the devices used to create this playful mood in Hotakainen's children's books are: word play and the foregrounding of lan-

guage; denial, or making serious or metaphorical interpretation ambivalent; the style of narration (for example, incoherent narration or childish narration); caricatured or stereotyped characters; strong intertextuality and metafictionality; and moral ambivalence or remissness by the narrator.

My study suggests that research of humor is an essential tool when researching the dual audience in children's fiction. My view of the dual audience is based on the following principles:

- 1) I treat narrative texts as rhetorical acts in which narrators address their audiences.
- 2) By evaluating this process of address, I am able to construct the intended audience of the text. In texts of dual address, there are two audiences: children and adults. However, intended audiences cannot be mixed with the actual readers, since real flesh and blood readers can interpret texts in multiple ways, and these interpretations cannot be accessed via the text.
- 3) Intended audiences can be examined by contemplating the level of literary competence that texts and their different interpretational opportunities demand from their readers.

My third principle is close to the concept of the ideal reader or ideal reading, but it is important to note that my outlook in this study is completely different. Whereas the concept of the ideal reader operates on the presumption that the ideal reader can interpret all the relevant meanings of the text, my concept of dual audience exposes the multi-level nature of interpretation. I suggest that the notion of adaptation (the editing of the text to fit the competence of reader) can take place not only in writing but also in reading. In this case, adaptation is a reading strategy. This idea of self-adaptation is especially important when we consider the address of a dual audience. If we assume that the reader is able to adapt the text to fit her own literary skills, the text does not need to open up fully to all readers. I argue that this kind of trust in the reader's capa-

bility to adapt is behind the textual phenomenon I call dual audience address. For this reason, I add one more principle:

- 4) The text that addresses a dual audience must construct different kinds of interpretational opportunities for different kinds of readers, who then adapt the text to fit their own literary skills and needs.

It is very typical of Hotakainen's children's books to create several interpretational opportunities; these take place at the levels of language, narration and the narrated world. My study analyzes several textual devices that can be utilized to offer different kinds of contents to different kinds of readers. In my primary texts, this interpretational diversity is especially prominent when it comes to humor. Even a very short text from one of Hotakainen's children's books can include several devices of humor – from nonsense to parody, from irony to wordplay, from incoherent narration to transgressive physical humor, and so on.

This multi-level humor is of course more or less particular to all narrative humor. It is especially pronounced in children's fiction that aims to address the dual audience, like my research subjects. My study shows that through multi-level narrative humor, children's books can construct several reader positions. Actual readers can use these positions to adapt the text to suit their own literary competence. Low and high forms of humor can be more or less separated from each other. For example, irony, parody, satire and metafiction are often highly sophisticated forms of humor which demand advanced reading skills from the reader. On the other hand, farce, slapstick, the grotesque and scatological humor belong to low forms of humor which often aim to attract and amuse child readers. By using a wide variety of humorous devices, texts of dual address can adapt to the needs of multifaceted audiences.

# KIITOKSET

Väitöskirjani kirjoittamisurakan päätteeksi pääsen työvaiheista hauskimpaan: kiittämään lukuisia tutkimuksellisiin talkootöihin osallistuneita ystäviä, työtovereita ja sukulaisia.

Väitöstutkimustani on kuluneiden vuosien mittaan ohjannut rautainen remmi kirjallisuudentutkimuksen ammattilaisia. Tutkimukseni ensimmäiset vuodet ohjaajanani toimi nyttemmin emeritusprofessoriksi siirtynyt Juhani Niemi. Lempeämpää ja kannustavampaa ohjaajaa en olisi voinut työlleni toivoa. Ilman Juhaniin rohkaisua en olisi ikinä uskaltanut edes haaveilemaan tutkijuudesta, joka vastavalmistuneen maisterin silmissä näytti kerta kaikkiaan tavoittamattomalta toimelta. Juhaniin laaja sivistys ja kulttuurinen tietämys osoittautuivat myös moneen kertaan korvaamattomiksi erityisesti tutkimuskohteideni tiheikköisiä intertekstejä selvittäessä. Tähän kokemukseen nojaten väitänkin, että Juhaniin on eittämättä enemmän tietoa kuin esimerkiksi Googlessa. Juhaniin eläköidyttyä työni ohjaajana jatkoi professori Mari Hatavara, jolle olen kiitollinen vaikka mistä tutkimukseeni suorasti ja myös epäsuorasti liittyvästä. Marin armoton punakynä, terävä teoreettinen mieli, lämmin kannustus ja musta huumorintaju tekivät ohjaussuhteestamme korvaamattoman tärkeän niin minulle kuin työlleni. Lisäksi kiitän lämpimästi työtani ohjannutta Kaisu Rättyää, jonka syvällinen lastenkirjallisuuden ja lastenkirjallisuudentutkimuksen tuntemus on ollut tutkimukselleni suureksi hyödyksi.

Tutkimustani ovat rahoittaneet Koneen säätiö, Tampereen yliopiston tukisäätiö ja Tampereen yliopiston Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö. Ilman tukeanne tutkimustyöni ei olisi ollut mahdollista. Kiitän myös Lastenkirjainstituuttia ei-aineellisesta, tai no, oikeammin aivan käsinkosketeltavastakin tuesta. Ilman ainutlaatuisia tutkimuskirjastoanne olisin ollut moneen kertaan pahassa teoreettisessa pulassa.

Kiitän väitöskirjani esitarkastajina toimineita Annan Hollstenia ja Mikko Keskistä mieltä lämmittävästä kehuista, ansaituista moitteista ja aivan erinomaisen hyvistä korja-

usehdotuksista. Lausuntonne antoivat pontta ja inspiraatiota viilauksiin vielä viime metreilläkin.

Tutkimustyöni aikana minulla on ollut ilo osallistua moniin konferensseihin niin kotimaassa kuin ulkomaillakin sekä erilaisiin tutkijaseminaareihin. Kotiyliopistoni Suomen kirjallisuuden tutkijapiiri ja sittemmin molempien kirjallisuusaineiden yhteinen tutkijaseminaari ovat tarjonneet kullannarvoista vertaisohjausta, tukea ja kritiikkiä. Kiitän kaikkia näinä vuosina seminaareissa tekstejäni kommentoineita yksikön henkilökunnan jäseniä. Myös Pirjo Lyytikäisen luotsaaman Kirjallisuudentutkimuksen valtakunnallisen tohtoriohjelman seminaarit ja muu tuki ovat olleet minulle ja työlleni tärkeitä ja antoisia.

Erytyisesti haluan kiittää kaikkia seminaarit täyttäneitä tutkijatovereita, joihin olen matkan varrella seminaareissa, tapahtumissa, kahvihuoneissa ja käytävillä tutustunut. Juha Raipola, Mikko Kallionsivu, Tero Tähtinen, Mirja Kokko, Mirja Nieminen, Leena Romu, Hanna-Riikka Roine, Maria Mäkelä, Tytti Rantanen, Netta Nakari, Laura Karttunen ja kaikki muut, jotka aivan ansaitsemattomasti tässä jäivät mainitsematta. Olette ihania ja teidän kanssanne on ollut kerrassaan huimaa jakaa väitöskirjan synnytystuskia ja harjoittaa aiheeseen kuuluvaa synnytysvalmennusta.

Kiitän myös kaikkia ystäviä seminaarien ja kahvihuoneiden ulkopuolella. Aivan erityismegaspesiaalikiitokset kuuluvat kahdelle rakkaalle ystävälle, jotka uupumatta (ja ehkä uupuenkin) lukivat tutkimukseni sen viime metreillä. Hanna Samola, ystävä, kollega ja kämppis, kaikki akateemiset ja ei-akateemiset keskustelumme keittiön pöydän ääressä ovat olleet suorastaan henkireikä tämän urakan keskellä. Aino Suonio, melkein pä ennemmin sisko kuin kaveri, kiitos yhdessä kuljetuista vuosista aina lapsuudesta tänne saakka! Tukesi ja (sanalla sanoen kehnohko) huumorisi ovat olleet minulle avuksi tässäkin elämänvaiheessa.

Lämpimimmät kiitokset omistan perheelle. Olisi tietenkin kunniakasta olla sukunsa ensimmäinen väittelijä, joka ponnistelee yksinkertaisen väen parista yksin kohti sivistyksen akateemista kirkkautta. Ehdottomasti mukavampaa on kuitenkin ollut ponnistella maailmalle toinen toistaan älykkäämpien ja sivistyneempien ihmisten porukasta. Eriytyisen tärkeää minulle on ollut sauvoa eteenpäin suvun tohtoreiden, rakkaan siskon

Anna Kontulan ja Seppo "Sepe" Kangaspunnan hiihtämissä urissa. Kiitos teille esimerkiksi ja kaikista hyvistä vinkeistä! Toinen rakas sisko Tanja Laakso ansaitsee VALTAVAT kiitokset kaikesta tsemistä ja tsemppiksestä näiden hankalien ja antoisien vuosien aikana. Kiitos myös mummuille Astalle ja Lauralle, jotka ovat jo vuodesta 2001 kyselleet, mikä minusta tulee isona ja ovat väsymättä odottaneet yhä viipyvää vastausta. Kiitos Riitta Laakso, Leena ja Hannu Heikkilä ja Tonin molemmat enot perheineen – tunnutte kaikki jo omalta perheeltäni. Suurimmat kiitokset ansaitsee Toni Lahtinen rakastettu, ystävä, kumppani, uskottu, kollega, apina, ateljeekriitikko, sisäislukija ja aivan hämmästyttävän käsittämättömän väsymätön kannustaja! Ilman sinua ei väitöskirjaprojektista olisi tullut kuin "vespäisiä lapsia" – jos niitäkään.

Omistan väitöskirjani isälleni Erkki Laaksolle, jonka mielestä 13-vuotiaana on juuri hyvä hetki alkaa lukea Dostojevskia ja äidilleni Arja Kangaspunnalle, jonka mielestä 50-vuotiaana on juuri hyvä hetki lukea *Harry Pottereita*.

Sitä paitsi, äiti ainakin tykkää tästä tutkimuksesta, sanoi vastaväittäjä mitä hyvänsä.

Talvipäivänseisauksena 2013 Tampereella

*Maria Laakso*