

TAMPEREEN YLIOPISTO

Minttu Tervaharju

”Poliisit ovat parasta mitä tiedän raparperikiisselin jälkeen.”

Kiellettyjä aiheita, paheksuttua huumoria ja karnevalistista kapinaa
lastenkirjallisuudessa.

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma
Tampere 2012

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

TERVAHARJU, MINTTU: ”Poliisit ovat parasta mitä tiedän raparperikiisselin jälkeen.”

Kiellettyjä aiheita, paheksuttua huumoria ja karnevalistista kapinaa
lastenkirjallisuudessa.

Pro gradu -tutkielma, 105 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Toukokuu 2012

Tutkielmassani käsittelen kapinallista lastenkirjallisuutta kaksoisyleisötutkimuksen ja kertomusanalyttisen tutkimuksen näkökulmasta kohdeteksteinäni *Peppi Pitkätossu* (1945), *Peppi aikoo merille* (1946), *Peppi Pitkätossu etelämerellä* (1948), *Matilda* (1988) ja *Kurttila* (2008). Hahmotan kohdeteoksissani käytettyjä kerronnallisia keinoja: kuinka ne puhuttelevat oletettua lapsi- ja aikuisyleisöä, ja minkälaiset piirteet luovat teosten anarkistisen vaikutelman. Lähtökohtanani on, että todellinen aikuisyleisö on pitänyt (tai pitää edelleen) kohdeteoksiani sopimattomina lapsilukijoille, huolimatta suuresta suosiosta todellisen lapsiyleisön parissa. Pyrin siis analyttisen lähiluvun avulla paikantamaan niitä seikkoja, joiden uskon vaikuttaneen tähän kielteiseen suhtautumiseen.

Luvussa II esittelen kohdeteosten todellista vastaanottoa, kirjasensuurin ja ideologian kysymyksiä, ja määrittelen aiheita, joita lastenkirjallisuudessa on pidetty sopimattomina tai suorastaan tabuina. Kuvailen alaluvuissa yksittäisiä aiheita ja ideologisia seikkoja (politiikkaa, väkivaltaa ja uskontoa), jotka ovat vaikuttaneet kohdetekstieni paheksumiseen.

Luvussa III keskityn kohdetekstejäni yhdistävään piirteeseen eli huumoriin. Kohdeteoksissani huumori toimii sekä keinona huvittaa lukijaa että keinona kommentoida ympäröivää yhteiskuntaa, sen arvoja ja asenteita, ja usein myös pilkkaa niitä noudattavia kansalaisia. Osoitan, että kohdeteoksissa pyritään tietynlaisen huumorin avulla tietoisesti vetoamaan oletettuun lapsiyleisöön, joissain tapauksissa aikuisyleisön kustannuksella.

Luvussa IV keskityn vallan ja auktoriteetin kysymyksiin. Tarkastelen aikuisen ja lapsen välisiä valtasuhteita teksteissä ja osoitan, että kohdeteoksissani vallitsee karnevalistinen tila, joka mahdollistaa aikuisen auktoriteetin kyseenalaistamisen.

Viimeisessä eli luvussa V tiivistän kohdeteksteistä tekemiäni johtopäätöksiä sekä erittelen mahdollisia jatkotutkimuksen aiheita.

Avainsanat: Roald Dahl, Erlend Loe, Astrid Lindgren, Peppi Pitkätossu, huumori, karnevalismi, ideologia, kaksoisyleisö, sensuuri, väkivalta

<u>I JOHDANTO.....</u>	<u>1</u>
1.1 ALUKSI.....	1
1.2 LASTENKIRJALLISUUDEN PERUSKYSYMYKSIÄ.....	3
1.2.2 MIKÄ TAI KUKA ON LAPSILUKIJA?.....	5
1.2.3 AIKUISET VASTAAN LAPSET: KAKSOISYLEISÖN PROBLEMATIIKKA.....	9
1.2.4 KOHDETEKSTIEN ESITTELY.....	14
1.3 TUTKIMUSONGELMAN RAJAUS JA TUTKIELMAN RAKENNE.....	17
<u>II KIRJASENSUURIA JA KIELLETTYJÄ AIHEITA.....</u>	<u>20</u>
2.1 LASTENKIRJALLISUUDEN KIELLETYT AIHEET.....	20
2.2 LASTENKIRJALLISUUDEN SENSUURI.....	23
2.3 POLITIIKKA JA IDEOLOGIA LASTENKIRJALLISUUDESSA.....	30
2.4 ROALD DAHL JA VÄKIVALTA.....	34
2.5 ERLEND LOE JA USKONTOKRITIIKKI.....	40
<u>III KIELLETTYÄ HUUMORIA.....</u>	<u>46</u>
3.1 KATSAUS HUUMORINTUTKIMUKSEEN.....	46
3.2 LASTEN HUUMORIN PIIRTEITÄ.....	49
3.3 PEPPI PITKÄTOSSUN IRONIA.....	59
<u>IV VÄÄRÄN KUNINKAAN PÄIVÄ – AIKUISNORMATIIVISUUTTA JA LASTEN KARNEVALISTISTA KAPINAA.....</u>	<u>64</u>
4.1 NIKOLAJEVA, BAHTIN JA VALLAN PROBLEMATIIKKA.....	64
4.2 LASTEN KARNEVALISTINEN MAAILMA.....	67
4.2.1 HÖLMÖJEN JUHLA: HIERARKKISTEN SUHTEIDEN KUMOAMINEN.....	69
4.2.2 HERKKUSUIDEN HEKUMAA KARNEVALISTISISSA RUOANKUVAUKSISSA.....	74
4.2.3 KARNEVALISTINEN ALAPÄÄHUUMORI JA GROTESKI ALENTAMINEN.....	77
4.3 KAPINALLISET HENKILÖHAHMOT.....	79
4.3.1 PEPPI PITKÄTOSSU – NARRINHAHMOINEN TOTUUDENTORVI.....	80
4.3.2 MATILDA JA LASTEN KOLLEKTIIVINEN KAPINA.....	83
4.3.3 KURT – KURITON LAPSI AIKUISEN KEHOSSA.....	87
4.4 KARNEVALISTINEN KAPINA KIELESSÄ.....	91
<u>V LOPUKSI.....</u>	<u>97</u>
LÄHTEET.....	101

I Johdanto

1.1 Aluksi

Lastenkirjallisuudessa on perinteisesti korostettu pedagogisia tarkoituksia, ja ”oikeanlaisten” arvojen esittäminen lastenkirjassa on siis ollut ensiarvoisen tärkeää. Silloin tällöin lastenkirjallisuuden kenttää kuitenkin kuohutetaan kirjallisuudella, joka pyrkii päinvastoin kyseenalaistamaan vallitsevia arvoja ja asenteita ja tarjoamaan lapsilukijoille vaihtoehdoisen näkökulman niihin. Usein tällaiset kirjat ovat päätyneet jonkinlaisten estotoimenpiteiden kohteiksi. Mielenkiintoisesti monet niistä ovat kuitenkin olleet lasten ylimpiä suosikkeja, vaikka aikuiset tahot kuinka ovat niitä tuominneet. Aikuisten ja lasten välinen suhde (ja usein ristiriita) on aina läsnä lastenkirjallisuudessa, ja tämä tulee olemaan yksi punaisista langoista tutkimuksessani.

Aion tutkimuksessani nostaa esiin esimerkkejä lastenkirjoista, joista käytän sanaa anarkistinen. Kohdeteoksiani yhdistää lastenkirjallisuuden perinteisten normien rikkominen, tabuina pidettyjen aiheiden käsittely ja auktoriteettihahmojen avoin vastustaminen. Kirjojen huumori on usein sopimatonta, kieleltään tai sisällöltään hävytöntä, mikä on hyvin tyypillistä nimenomaan lasten suosimalle huumorille. Tällaisissa tapauksissa pyritään viihdyttämään etupäässä lapsilukijaa, kun taas aikuinen lukija saattaa hymähdellä paheksuvasti keskenkasvuiselle vessahuumorille. Usein huumoria käytetään myös keinona ironisoida valtaapitäviä aikuisia ja pilkata heidän käytöksensä pinnallisuutta ja naurettavuutta. Teokset synnyttävät eräänlaisen lasten karnevalistisen maailman, jossa lapsihahmoille annetaan valta vastustaa aikuisia auktoriteetteja.

Kohdeteosteni valinta ei pohjaa ainoastaan omaan mielikuvaani niiden kapinallisuudesta, vaan myös teosten vastaanottoon, niiden saamaan kritiikkiin ja mahdollisiin sensurointiyrityksiin. Suurin osa kohdeteoksista tai kirjailijoista on joutunut jonkinlaisten estotoimenpiteiden kohteeksi. Siksi on syytä analysoida tekstiä ja pohtia, tuoko se itsessään esiin kapinallisia ideoita, vai onko provokatiivisuus vain yliherkkien lukijoiden näkemys asiasta. Esimerkiksi *Peppi Pitkätossun* tai monien Roald Dahlin kirjojen kohdalla provokatiivisena on pidetty lapsihahmojen valtaa aikuisten yli. Mutta ei kai tätä voi pitää

riittävänä syynä estotoimenpiteille? Ei kai tasapainoinen vanhempi tai sensuurin avulla lapsia ”suojeleva” valtion virkamies voi huolestua siitä, että lapsilukija samaistuisi voimakkaaseen lapsihahmoon ja alkaisi toteuttaa laajamittaista kapinaa vanhempia ja yhteiskuntaa kohtaan? Ilmeisesti luottamus fiktion valtaan on rajaton.

Tulen tässä tutkielmassa tarkastelemaan niitä piirteitä, jotka mielestäni ovat vaikuttaneet kohdetekstieni paheksuntaan. Pyrin todistamaan, että niissä on näkyvissä oletus sekä lapsi- että aikuisyleisöstä ja että anarkistinen vaikutelma syntyy tietynlaisesta tavasta kuvailla lapsiyleisölle sopimattomina pidettyjä teemoja, ideologioita ja asenteita. Tässä johdantoluvussa teen tarpeelliset tarkennukset tutkimusongelmaani ja esittelen aiempaa tutkimusta aiheesta. Esittelen ensin lyhyesti lastenkirjallisuuden historiaa ja muutamia lastenkirjallisuudentutkimuksen peruskysymyksiä. Määrittelen oman käsitykseni siitä, mikä loppujen lopuksi on lastenkirja ja mikä on sen oletettu lapsilukija.

Kuten aiemmin mainitsin, lasten ja aikuisten väliset vallan kysymykset ovat läsnä kaikessa lastenkirjallisuudessa ja sen tutkimuksessa, joten on paikallaan käydä läpi aiemmin tehtyä tutkimusta aiheesta, erityisesti niin sanotun kaksoisyleisön ja ambivalentin kirjallisuuden määrittelyä. Tässä merkittäviä lähteinä ovat esimerkiksi Barbara Wall ja Maria Nikolajeva. Kahden yleisön problematiikka nousee esiin myös omissa kohdeteksteissäni, ja siksi pyrin analyysissäni kommentoimaan sitä, näkyvätkö teksteissä molempien yleisöjen tasot, ja pyritäänkö toista yleisöä puhuttelemaan toisen kustannuksella. Mielestäni anarkistinen vaikutelma syntyy usein myös siitä, että aikuishahmot asetetaan pilkan kohteeksi ja kertoja luo lapsiyleisön kanssa yhteisen rintaman aikuista vastaan.

Tutkimukseni kohdeteksteinä ovat Astrid Lindgrenin *Peppi Pitkätossu* -kirjat, Roald Dahlin *Matilda*, sekä Erlend Loen *Kurttila*. Analyysin tukena tulen mainitsemaan myös joitain muita esimerkkejä Dahlin ja Loen lastentuotannosta, mutta pääosin analyysi käsittelee yllämainittuja kirjoja.¹ Olen valinnut erityishuomion kohteeksi paheksuttuja kirjoja eri aikakausilta, sillä anarkistisuuttahan määrittelee pitkälti aika ja konteksti. Ilmestyessään *Peppi Pitkätossu* -kirjojen uskottiin opettavan nuorelle polvelle hyvinkin haitallisia arvoja, kun taas nykyään Pepin hahmoa pidetään melko hyvänä esimerkkinä itsenäisille ja omatoimisille lapsille.

¹ Analyysissäni käytän yhtenäisyyden vuoksi kohdeteosten suomennoksia, sillä analysoimani piirteet välittyvät nähdäkseni yhtä lailla kohdetekstien suomennoksista.

1.2 Lastenkirjallisuuden peruskysymyksiä

1.2.1 Historiaa

Lastenkirjallisuuden historiaa on tutkittu ansiokkaasti monen tutkijan toimesta, ja artikkelissaan Zohar Shavit tiivistää tätä historian kulkua. Hän esittää, että lastenkirjallisuuden historia on itse asiassa luonteeltaan hyvin universaalialia. Kaikki tuntemamme lastenkirjallisuus alkuperämaasta riippumatta on käynyt läpi samanlaiset kehitysvaiheet, ja lisäksi samat kulttuurilliset tekijät ja instituutiot ovat vaikuttaneet sen kehitykseen. Ideologiat yhdistettynä didaktiseen doktriiniin ovat muodostaneet pohjan viralliselle lastenkirjallisuudelle. Alun perin lapsille alettiin kirjoittaa nimenomaan opetusmateriaaliksi tarkoitettua kirjallisuutta. Taistelu sen välillä, mitä lasten oli sopivaa lukea ja mitä lapset itse asiassa halusivat lukea, johti kehitykseen, jonka tuloksena muodostui lastenkirjallisuus sellaisena kuin sen nykyään tunnemme (Shavit 1995, 28).

Lastenkirjallisuuden kehittyminen vaati täydellisen muutoksen käsityksessä siitä, mikä lapsuus itse asiassa on. Uudistunut käsitys lapsuudesta oli suurin syy lastenkirjallisuuden synnylle (Shavit 1995, 28). Ennen 1600-lukua lapsille ei juurikaan kirjoitettu ”omia” tekstejä, vaan lukutaitoiset lapset saivat tyytyä samaan kirjallisuuteen, jota aikuiset lukivat. Lapset koulutettiin ammatteihin oppipoikajärjestelmän puitteissa, eikä opetuksessa käytetty kirjoja. Vasta siirtyminen koulujärjestelmään loi tarpeen lapsille suunnatulle kirjallisuudelle. Näin ollen koulu sekä oikeutti tarpeen lastenkirjallisuudelle että loi joukon tekstejä ja normeja, joiden pohjalta lapsille alettiin kirjoittaa. Näiden kirjojen tarkoitus oli opettaa lapsille heidän paikkansa yhteiskunnassa, ja ne olivat etupäässä tapakasvatuksen välineitä eikä lapsen tarvetta omalle, aikuisten teksteistä poikkeavalle kirjallisuudelle vielä tiedostettu (emt. 28). Ensimmäiset lapsille suunnatut tekstit olivat aapisia, mutta lukutaidon oppimisen taustalla oli uskonnollinen tarkoitus. Lasten tuli oppia lukemaan itse uskonnollisia tekstejä. Kun he oppivat lukemaan, alettiin kontrolloida sitä, mitä he saivat lukea. Viralliset, lapsille suunnatut oppikirjat olivat kuitenkin liian moralistisia ja suorastaan tylsiä viihdyttääkseen lapsiyleisöä. Myös raja lasten- ja aikuistenkirjallisuuden välillä säilyi pitkään häilyvänä, ja vasta 1800-luvun puolivälissä ne alkoivat todella eriytyä toisistaan (emt. 30).

1700-luvulla koulujärjestelmän alkuvaiheessa kirkolliset instituutiot ottivat monopoliaseman koulutuksessa ja päättivät siis mitä luettiin. Näin ollen lapset saivat lukeakseen uskonnollisia tekstejä, joiden tarkoitus oli opettaa hurskautta ja hyviä tapoja. Alkuperäisen puritaanisen lähestymistavan syrjäytti myöhemmin ”moralismi”, erityisesti Locken ja Rousseaun käsityksiin pohjaava oppi. Puritaanien mukaan lapsi oli jo maailmaan tullessaan syntinen, kun taas moralistit uskoivat lapsen viattomuuteen ja pyrkivät muokkaamaan lapsen sielua ja valmistamaan lasta tämän tulevaan rooliin yhteiskunnassa. Suurin ero näiden näkemysten välillä oli se, että puritaanit korostivat lukutaitoa uskonnollisista syistä, kun taas Locken filosofia korosti viihdytyksen ja opetuksen yhdistämistä (emt. 32—33).

Pikku hiljaa kasvatusta valvovat tekijät alkoivat mieltää lapsen lukijana ja kaupalliset tahot panivat merkille tämän valtavan potentiaalisen kohderyhmän. Alkoi kilpailu lastenkirjallisuuden tuottamisesta ja myös olemassa olleen lastenkirjallisuuden kyseenalaistaminen, joka johti nykyisen heterogeenisen lastenkirjallisuuden syntyyn (emt. 33). Raja lasten- ja aikuistenkirjallisuuden välillä alkoi selkiytyä ja kehittyä yhdistelemällä vanhoja elementtejä, adaptoimalla olemassa olevia tekstejä ja luomalla uusia elementtejä (emt. 36).

Modernissa lastenkirjallisuudentutkimuksessa tunnustetaan melko yleisesti se tosiasia, että lastenkirjallisuus on erilaista kuin aikuistenkirjallisuus. Ongelmatonta tämä ei kuitenkaan ole. Kysymys siitä, mikä itse asiassa on lastenkirja, on herättänyt ja herättää edelleen lastenkirjallisuudentutkimuksessa polemiikkia. Toisten tutkijoiden mielestä lastenkirjallisuutta ei ole olemassa ensinkään (ks. esim. Nikolajeva 2010, 6).²

Yksinkertaisimmillaan lastenkirjan voi määritellä kirjaksi, joka on kirjoitettu ja tuotettu lapsille. Tämä käsitys on melko yleisesti hyväksytty sekä tutkijoiden että yleisön parissa, mutta siihen liittyy lukuisia kysymyksiä, jotka edelleen askarruttavat tutkijoita: miten käsitetään termi lapsi, määritelläänkö kaikki lapsille kirjoitettu teksti kirjallisuudeksi (lehdet, oppimateriaali) ja niin edelleen (Weinreich 2000, 33). Suurin kysymys tutkijoiden parissa on se, millä tavalla lasten- ja aikuistenkirjallisuus eroavat toisistaan. Ovatko erot muodollisia, typografisia, esteettisiä, käytetäänkö niissä erilaisia kerronnan tekniikoita tai muotoja? Torben Weinreichin mukaan on kuviteltava mielessään määritelmien skaala, jonka toisessa ääripäässä

² Torben Weinreichin (2000) lisäksi kysymystä lastenkirjallisuuden olemuksesta ovat pohtineet esimerkiksi Jacqueline Rose (1984) ja Jack Zipes (2001).

todetaan lasten- ja aikuistenkirjallisuuden yhtäläisyydet ja toisessa päässä niiden erilaisuudet (Weinreich 2000, 33—34). Weinreich korostaa sitä, että lukija ainakin tietää, onko hänellä kädessään lasten- vai aikuistenkirja. Hän viittaa omaan empiiriseen tutkimukseensa, jossa lukijaryhmälle esiteltiin katkelmia lasten ja aikuistenkirjoista ilman typografisia eroja, jotta arvio voitaisiin tehdä pelkän sisällön ja kielen perusteella. Lukijat tunnistivat ne toisistaan luettuaan vain yhden tai kaksi riviä (emt. 5).

Ymmärrän kysymyksen olennaisuuden tutkimuksen kannalta, mutta jossain määrin pidän sitä myös hiustenhaljomisena, joka vaikeuttaa keskittymistä olennaiseen. Mielestäni on melko päivänselvää, että osa kirjallisuudesta on kirjoitettu, tuotettu ja markkinoitu lapsiyleisölle. Juuri lapset lukevat tätä kirjallisuutta ja vaikka lastenkirja voi tavoittaa myös aikuisen yleisön, suurinta osaa lastenkirjallisuudesta aikuinen ei yksinkertaisesti valitsisi luettavakseen. Lastenkirjan voi tunnistaa myös tekstin konstruoiman oletetun lukijan perusteella, minkä Weinreichin koeryhmäkin epäilemättä on pannut merkille. Omassa tutkimuksessani tulee vastaan joitain epäselvempiä ”rajatapauksia”, joiden kohdalla perustelen sitä, miksi sisällytän ne osaksi lastenkirjallisuuden kenttää.

1.2.2 Mikä tai kuka on lapsilukija?

Lastenkirjallisuuden määrittelyssä ongelmallista on myös oletetun lukijan asema. Jos oletetaan, että lapsille suunnatun kirjallisuuden oletettu lukija on lapsi, on tarpeen kommentoida sitä, mikä tai kuka tämä mystinen lapsilukija on. Tutkimuksessa on vaihtelevasti keskitytty joko tekstin todellisiin lukijoihin tai niin sanottuihin tekstin sisäisiin lukijapositioneihin. Todellisten lukijoiden ja vastaanoton tutkimuksessa ongelmallista on luonnollisesti se, että tutkijan olisi syytä toteuttaa empiiristä tutkimusta todellisten lukijoiden reaktioista. On haastavaa löytää empiiristä tutkimusta lapsista lukijoina, ja ilman tätä todistusaineistoa tutkija alkaa pahimmassa tapauksessa tehdä yleistäviä, usein romantisoivia tulkintoja lapsilukijoista ja unohtaa, ettei tämä kuviteltu lukijakunta ole mikään homogeeninen massa, vaan jokainen lapsi on lukijana erilainen. Tästä syystä pidän niin sanotun implisiittisen lukijan (tai oletetun yleisön) käsitettä hyödyllisenä välineenä tekstin analyysissä. Sen avulla voin analysoida tekstin olettamaa yleisöä sen sijaan, että joutuisin määrittelemään loputtomasti erilaisia lukijoita.

Pekka Tammi määrittelee narratologiassa käytettyjen käsitteiden hierarkkisia suhteita teoksessaan *Kertova teksti* (1992). Narratologia tutkii tekstin sisällä toimivia kerronnallisia agenteja, jotka kommunikoivat samalla kerronnan tasolla olevien toimijoiden kanssa. Näitä hierarkkisessa suhteessa olevia toimijoita ovat sisäistekijä, sisäislukija, kertoja, yleisö, sisäkkäinen kertoja ja sisäkkäinen yleisö (Tammi 1992, 23).³ Kullakin näistä on oma vastaparinsa, esimerkiksi sisäistekijä puhuttelee vain sisäislukijaa (emt. 26). Sisäistekijä ei vastaa todellista tekijää, vaan on tekstin implikoima hahmo, joka toimii teoksen ylimpänä auktoriteettina ja välittää (kaikessa hiljaisuudessa) teoksen arvomaailmaa. Sisäislukija taas on sisäistekijän kerronnallinen vastapari, jolle sisäistekijä kohdistaa sanansa. Sisäislukija on eräänlainen ihannelukija, ”[–] joukko olettamuksia, joita teksti lukijaltaan edellyttää.” (Alanko 2003, 220.)

Teksti siis odottaa ihannelukijalta tiettyä lukutaitoa, niin sanottua kirjallista kompetenssia. Kirjallinen kompetenssi viittaa niihin kirjallisiin konventioihin, jotka ohjaavat lukemista. ”Lukeminen edellyttää lukijalta eräänlaista kirjallisuuden kielioppia, joka auttaa liittämään tekstin esimerkiksi tiettyyn kirjallisuudenlajiin, tai näkemään, miten teksti kyseenalaistaa sen vakiintuneita konventioita” (emt. 222). Lastenkirjallisuudessa kielellisen kompetenssin käsite on merkittävä, sillä se on yksi niistä tekijöistä, joiden avulla lapsi- ja aikuislukijan välistä eroa voi määritellä. Oletetun lapsilukijan kielellinen tai tiedollinen kompetenssi ei ole yhtä kehittynyt kuin aikuisen, ja näin ollen lastenkirjassa voi helposti havaita mahdollisen oletuksen aikuisesta lukijasta, jonka kompetenssi riittää havaitsemaan vaikkapa sisäistekijän välittämiä ideologioita. Itse asiassa juuri tähän eroon perustuu kaksoisyleisötutkimus, jota määrittelen tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

Lapsilukijan tutkimisessa ongelmallista on myös se, että tämän oletetun lukijan määrittely itsessään on hyvin kyseenalaista. Aikuinen ja lapsi eivät ole mitään kiinteitä määreitä, vaan niihin vaikuttavat monet asiat iästä, kulttuurista, yhteiskunnasta ynnä muista tekijöistä riippuen (ks. Laakso 2006, 16). Todellisen lukijan määrittely on ongelmallista, koska tutkijan olisi otettava kantaa esimerkiksi siihen, kuinka eri-ikäiset lapset suhtautuvat lukemaansa. Monien tutkijoiden tavoin pyrin välttämään tällaisia määritelmiä, ja keskityn analyysissäni

³ Implied author -termillä on suomenkielessä kaksi vakiintunutta käännöstä, sisäistekijä ja implisiittinen tekijä (sekä vastaavasti sisäislukija ja implisiittinen lukija) Wayne C. Boothin *Rhetoric of Fiction* -teoksessa (1961) lanseeraamien termien mukaan. Itse suosin termiä implisiittinen tekijä ja -lukija; teksti pikemminkin *implikoi* tiettyjä lukija- ja tekijäpositioita kuin *sisältää* niitä.

todellisten lukijoiden sijasta tekstin sisäisiin ilmiöihin kuten kerrontaan ja tekstiin koodattuihin lukijapositioneihin. Näiden sisäisten lukijoiden määrittely ei kuitenkaan ole myöskään ongelmatonta. Brian Richardson (2007) esittää mahdollisuuden useammasta implisiittisestä lukijasta, joita lastenkirjallisuudessa voi hänen mukaansa olla jopa kolme. Lapsi- ja aikuislukijoiden lisäksi monesta tekstistä voi erottaa toisen, sivistyneemmän aikuislukijan, joka havaitsee (kehittyneemmän kirjallisen kompetenssinsa avulla⁴) tekstin parodiset tai intertekstuaaliset viittaukset toista, niin sanottua tavallista aikuislukijaa paremmin (Richardson 2007, 259). Itse en tohtisi lähteä metsästäämään kolmansia tai neljänsiä implisiittisiä lukijoita lastenkirjallisuudesta lukijoiden oletettujen tietojen perusteella. Tällä logiikalla tekstistä voisi löytää lukemattomia implisiittisiä lukijoita: kolmivuotiaan lapsen kirjallinen kompetenssi on luonnollisestikin hyvin erilainen kuin vaikkapa 12-vuotiaan, ja on mahdotonta määrittellä jokaista ikäryhmää edustavaa lukijaa erikseen.

Oma ongelma-alueensa on mielestäni lastenkirjallisuuden erottaminen niin sanotusta nuorille aikuisille suunnatusta kirjallisuudesta. Esimerkiksi Torbein Weinreich ei näe tarvetta erottaa näitä kahta toisistaan, vaan sisällyttää lastenkirjallisuuteen myös nuortenkirjallisuuden. Hän toteaa, että tutkimuksessa on tyypillistä käyttää lastenkirjallisuus—termiä kattokäsitteenä kaikelle kirjallisuudelle, joka on kohdistettu nuorelle yleisölle (Weinreich 2000, 36). Weinreich pitää mielekkäänä käyttää YK:n määritelmää, jonka mukaan lapsi on iältään 0—18 vuotta. Moni tutkija noudattaa tutkimuksessaan tätä samaa ikärajaa (Weinreich 2000, 37). Vaikka ymmärrän tarpeen rajata lapsiyleisö iän mukaan, tämä ikähaitari tuntuu ongelmallisen laajalta. Koen, että lapsen ja nuoren välillä on tiedollisesti ja kokemuksellisesti vähintäänkin yhtä suuri ero kuin nuoren ja aikuisen välillä. Jo termi ”nuori aikuinen” viittaa raja-alueeseen näiden kahden elämänvaiheen välillä ja sisältää oletuksen jonkinasteisesta aikuisuudesta. Väitän myös, että esimerkiksi Beatrix Potterin oletettu lukija on erilainen kuin Judy Blumen, vaikka molempien kirjailijoiden tuotanto onkin Weinreichin ehdottaman ikähaitarin mukaan kohdistettu samalle yleisölle. Blumen kirjoissa käsitellään kuitenkin sellaisia teemoja kuin nuoren seksuaalisuus, teiniraskaudet ja huumeet, eikä Petteri Kanin oletettu lukija tiedä nähdäkseni näistä asioista mitään. Oman käsitykseni mukaan oletettu lapsilukija on, tietyllä varauksella, alle teini-ikäinen. Ikähän on toki melko subjektiivinen käsite, mutta esimerkiksi

⁴ Richardson ei mainitse kirjallisen kompetenssin käsitettä, mutta viittaa nimenomaan oletetun lukijan kykyyn tunnistaa hänelle heitettyjä vihjeitä.

seksuaalisuuden kuvaus ei suinkaan ole yhtä suuri tabu teini-ikäisille markkinoidussa kirjallisuudessa kuin lastenkirjallisuudessa.

Myös Richardson tiedostaa iän määrittelyn ongelmallisuuden ja tarjoaa eräänlaista janaa, jolle useammat lukijaposition voi asettaa (emt. 270). Myös Maria Laakso (2006) on havainnut tämän ongelman ja lähestyy sitä Richardsonin tavoin janan avulla. Lapsi- ja aikuislukija ovat pisteitä janalla, ja eri-ikäiset lukijat voivat asemoida itsensä jonnekin näiden keskimääreiden välille (Laakso 2006, 16). Pidän tätä lähestymistapaa parempana kuin oletettujen lukijoiden niputtamista eri-ikäisiin lukijoihin.

Perinteinen narratologinen analyysi keskittyy tekstin implikoimiin tekijä- ja lukijahahmoihin ja sulkee ulkopuolelleen esimerkiksi todellisen tekijän. Peter Rabinowitz yhdistää kuitenkin mielenkiintoisesti tekstianalyttisen tulkinnan ja lukijan kokemuksen tarjoamalla teoreettiseksi välineeksi niin sanotun *auktoriaalisen* tai *tekijän tarkoittaman yleisön* käsitteen (*authorial audience*) (Rabinowitz 1987, 20—21, Mikkonen 2011, 39.), josta käytän jatkossa termiä *tekijän yleisö*. Tämä muistuttaa käsitystä oletetusta tekijästä ja lukijasta (*implied author, implied reader*) joiden Rabinowitz sanoo olevan tekijän intention variantteja. Tekijän intention Rabinowitz näkee eräänlaisena sosiaalisena konstruktiona pikemminkin kuin todellisen tekijän psyyken ilmauksena. Tekijä kutsuu oletetun yleisönsä tulkitsemaan tekstiä tietyllä, sosiaalisten konventioiden varaan rakentuvalla tavalla ja näin ollen tekijäkäsitys vastaa pitkälti implisiittisen tekijän ideaa (Rabinowitz 1987, 22—23).

Todellinen kirjailija ei voi koskaan tietää, kuka hänen kirjansa tulee lukemaan, mutta hän ei kuitenkaan voi kirjoittaa sanaakaan tekemättä oletuksia tulevan lukijan uskomuksista, tiedoista tai konventioiden tuntemuksesta. Näin ollen kirjailijan on pakko arvata ja rakentaa näiden arvausten perusteella tekstin hypoteettinen yleisö (emt. 21). Tekijän yleisö tarkoittaa siis sitä lukijaa tai lukijakuntaa, jolle kirjailija kirjoitti teoksensa. Teorian lähtökohta on se, että lukijan täytyy riittävässä määrin jakaa tämän oletetun yleisön tiedolliset, kielelliset ja kulttuurilliset ominaisuudet voidakseen tulkita tekstiä ymmärrettävällä tavalla (Rabinowitz 1987, Mikkonen 2011, 39—40). Todellinen yleisö voi havaita tekijän yleisön läsnäolon esimerkiksi historiallisissa konteksteissa: viittaus nykylukijalle tuntemattomaan käsitteeseen osoittaa, etteivät tekijän tarkoittaman ja todellisen yleisön tiedot ole yhteneviä. ”Viittaus tuo esille asioita, joita emme ymmärrä, mutta joita lukijan kuitenkin oletetaan tietävän. Koska

yksityiskohdan merkitys vaivaa mieltämme, olemme tietoisia tekijän tarkoittamasta yleisöstä.” (Mikkonen 2011, 41.)

Todellisen yleisön ja tekijän yleisön lisäksi Rabinowitz määrittelee kolmannen yleisön (*narrative audience*) joka suomentuu luontevimmin muotoon *kertojan yleisö* tai *kerronnallinen yleisö* (suosin itse jälkimmäistä). Kerronnallinen yleisö tarkoittaa yleisöä, jollaiseksi todellisen lukijan tulee muuttua lukemisen aikana: se on rooli, jonka teksti pakottaa lukijan omaksumaan (Rabinowitz 1987, 95). Lukijan on siis kysyttävä, millainen lukija hänen tulisi olla tai teeskennellä olevansa, että voisi lukea fiktiota totena. Jos lukija ei teeskentele olevansa osa kerronnallista yleisöä, hänet on tuomittu tekemään vääristyneitä tulkintoja (emt.). Kerronnallisen yleisön on omaksuttava tietoja ja uskomuksia joita teksti edellyttää. Esimerkiksi Tuhkimon kerronnallinen yleisö uskoo, että haltijakummi on olemassa, vaikkei tekijän yleisö näin uskokaan. Lukija joka ei suostu asettumaan osaksi kerronnallista yleisöä, pitää todennäköisesti Tuhkimoa psykoottisena, hallusinaatioiden piinaamana henkilönä (Rabinowitz 1987, 96). Yksi merkittävä ero tekijän yleisön ja kerronnallisen yleisön välillä on se, että tekijän yleisö tietää lukevansa fiktiota kun taas kerronnallisen yleisön on luettava fiktiota totena (Rabinowitz 1987, 100). Uskon, että Rabinowitzin yleisökäsitykset ovat hyödynnettävissä myös kaksoisyleisön tutkimuksessa, jota seuraavaksi käsittelem.

1.2. 3 Aikuiset vastaan lapset: kaksoisyleisön problematiikka

Lastenkirjallisuuden olemusta ja eroa aikuisten kirjallisuuteen on pyritty määrittelemään monella tavalla, eikä aina aivan ongelmattomasti. Tarkan määrittelyn hankaluudesta huolimatta on ilmeistä, että lastenkirjallisuus on erilaista kuin aikuistenkirjallisuus. Lastenkirjojen kerronnassa otetaan huomioon oletetun lapsiyleisön kielellinen ja tiedollinen osaaminen, joka on erilainen kuin aikuisen yleisön, mistä syystä lastenkirjan kieli on useimmiten yksinkertaisempaa ja sisältö rajatumpaa kuin aikuistenkirjallisuudessa. Yksinkertaisimman määritelmän mukaan lastenkirja on siis kirja, joka on kirjoitettu lapsille. On kuitenkin pantava merkille, että lapsi ei ole ainut (eikä aina edes ensisijainen) yleisö lastenkirjallisuudessa. Tarkkailkaamme seuraavaa esimerkkiä Erlend Loen lastenkirjasta *Kurt on tärkeä* (2004, suom. Tuula Tuuva). Kohtauksessa kirjan päähenkilö Kurt ja hänen

muutaman vuoden ikäinen poikansa Bud teeskentelevät olevansa lääkäreitä ja hakevat töitä sairaalasta:

Pitääkö paikkansa, että olet hyvä? ylilääkäri kysyy.

Kyllä, Bud vahvistaa. Ja sen lisäksi että olen tohtori, osaan myös lukea ja laskea.

Hyvä, ylilääkäri sanoo. Onko teillä muuten rajoja? hän kysyy.

Mitä sinä tarkoitat? Kurt ihmettelee.

Joillakuilla tohtoreilla on rajat, ylilääkäri sanoo, ja toisilla ei. Yleensä pidämme enemmän niistä, jotka ovat vailla rajoja.

Minulla niitä ei ainakaan ole, sanoo Kurt. Entä sinulla, Bud?

Ei mitään rajoja, Bud ilmoittaa.

Kuulostaa hyvältä, ylilääkäri sanoo. Meitä on nimittäin joukko lääkäreitä tässä sairaalassa, jotka matkustamme mielellämme ympäri maailmaa auttamassa ihmisiä, ja sitten saatamme jälkeenpäin järjestää juhlat. (KOT, 69.)

Pelkistetty kieli ottaa huomioon oletetun lapsiyleisön kielitaidon, ja lisäksi lapsiyleisöä hauskuutetaan absurdilla tilanteella, jossa ylilääkäri uskoo pienen lapsen olevan lääkäri ja antaa tälle lopulta töitä ja oman hakulaitteen. Kohtauksessa viitataan kuitenkin sellaiseen tietoon, joka on todennäköisesti lapselle vierasta. Puhuttelun kohteena on siis lapsiyleisön sijasta aikuinen yleisö, joka oletettavasti ymmärtää humoristisen viittauksen. Lapsenomainen keskustelu rajoista voi huvittaa aikuislukijaa sellaisenaankin, mutta viimeistään ylilääkärin viimeinen kommentti paljastaa, että tämä viittaa itse asiassa lääkäreiden kansainväliseen Lääkärit ilman rajoja – järjestöön, jonka jäsenet matkustavat ympäri maailmaa tarjoamassa lääketieteellistä apua kriisialueille. Lapsiyleisöllä ei ole mitään edellytyksiä ymmärtää tällaista viittausta, eli kertoja puhuttelee oletettua aikuisyleisöä. Tässä tulee ilmi kahden yleisön läsnäolo, jota tulen tutkielmassani tarkastelemaan.

Lastenkirjallisuudessa aikuisuuden ja lapsuuden välinen suhde on merkittävä, sillä lastenkirjassa on aina lähtökohtaisesti läsnä sekä aikuinen että lapsi. Lastenkirjan on aina tuottanut aikuinen, kohteenaan useimmiten oletettu lapsiyleisö. Kirjailija on tietoisesti valinnut yleisön, jolle pyrkii sanomansa välittämään, ja juuri tämä valinta erottaa lastenkirjallisuuden aikuistenkirjallisuudesta. Toteutuksen tasolla tämä ei kuitenkaan ole niin yksiselitteistä. Tosiasia on, että lapsi ei useimmiten valitse itse kirjaa. Jo ennen julkaisua kustantaja käy läpi käsikirjoituksen ja tekee julkaisupäätöksen arvioituaan tekstin soveliaisuuden. Myös ostopäätöksen tekee tavallisesti aikuinen, joka todennäköisesti varmistaa, että kirja on lapselle sopiva. Kirjailijan on siis ensin onnistuttava vakuuttamaan koko joukko aikuisia siitä, että teksti on hyvää ja lapselle soveliaista. Lastenkirjallisuuden tutkimuksessa on kommentoitu runsaasti sitä, että vaikka tekijä kohdistaisi sanansa lapselle,

hän ei voi jättää täysin tiedostamatta tekstin oletettua aikuisyleisöä: vanhempia, kustantajia, kriitikoita, ynnä muita lastenkirjallisuutta arvottavia tahoja (ks. esim. Wall 1991). Tästä syystä kirjailija voi joko tiedostamattaan tai tarkoituksella puhutella myös lapsen vanhempaa, mielistellä aikuislukijaa esimerkiksi huumorilla tai tiedolla jota lapsilukija ei ymmärrä, tai vaikkapa opettavaisella sävyllä, jonka uskoo tekevän aikuislukijaan vaikutuksen. Kirjailija voi myös jättää aikuisyleisön huomiotta ja keskittyä puhuttelemaan ainoastaan oletettua lapsiyleisöä.

Samanaikaisesti lasta ja aikuista puhuttelevalle kirjallisuudelle ei ole olemassa kaikenkattavaa määritelmää, mutta ilmiö on ollut kasvavan mielenkiinnon kohteena. Kahden yleisön läsnäoloa lastenkirjallisuudessa ovat tutkineet mm. Zohar Shavit teoksessaan *Poetics of Children's Literature* (1986), Torben Weinreich teoksessaan *Children's Literature* (2000) ja ehkä perusteellisimmin Barbara Wall teoksessaan *The Narrator's Voice* (1991), johon tulen erityisesti viittaamaan.⁵ Suomessa aiheesta on vielä melko vähäisesti tutkimusta, josta suurin osa on opinnäytteitä. Näistä tulen käyttämään erityisesti Maria Laakson pro gradu – tutkielmaa ””Tulkaa tänne kansien väliin, lupaan etten mene kiinni”. Kaksoisyleisö Kari Hotakaisen ja Priit Pärnin teoksissa *Lastenkirja, Ritva ja Satukirja*” (2006), joka summaa hyvin yhteen tähänastista tutkimusta aiheesta. Kyseisissä tutkimuksissa on vaihtelevasti puhuttu joko kahdesta yleisöstä (erityisesti Wall) tai tekstiin koodatusta kahdesta implisiittisestä lukijasta. Nämä kaksi määrittelyä eivät nähdäkseni sulje toisiaan pois, sillä kysymys on samasta ilmiöstä, jota on tutkittu eritasoisten kerronnallisten agenttien avulla. Kahden yleisön tutkimuksessa lähtökohtana on se, että tekstin sisään on koodattu kaksi oletettua lukijaa, lapsi ja aikuinen.

Barbara Wall (1991) pitää implisiittisen tekijän ja -lukijan sijasta merkittävimpänä parina kertojaa ja yleisöä, joiden välinen suhde on hänen mukaansa olennaisin tekijä lastenkirjallisuuden kerronnassa. Lastenkirjallisuuden määrittelyssä tärkeintä ei ole se mitä sanotaan, vaan se, miten sanotaan ja kenelle. Arkipäivän keskusteluissa voi selkeästi kuulla, että aikuiset puhuttelevat lapsia eri tavalla kuin toisia aikuisia. He muuttavat äänensävyään, jättävät tiettyjä asioita sanomatta ja selittävät omia puheitaan. Samanlaisen sävyn muutoksen voi havaita, kun aikuinen kertoja puhuttelee lapsiyleisöä tekstissä (Wall 1991, 2). Kertoja on

⁵ Ks. myös Beckett, Sandra L (toim.) 1999: *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*; Nodelman, Perry 2008: *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*.

se ääni, jonka kuulemme lukiessamme, ja yleisö taas on se, jolle kertoja kohdistaa sanansa (emt. 4–5).

Wall jakaa lapsiyleisön puhuttelutavat kolmeen kategoriaan: yksinkertainen puhuttelu (*single address*), kaksinkertainen puhuttelu (*double address*) ja kaksoispuhuttelu (*dual address*). Yksinkertaisessa puhuttelussa kertoja ei huomioi aikuisyleisön läsnäoloa, vaan kohdistaa sanansa yksinomaan lapsiyleisölle. Yksinkertainen puhuttelu on selkeästi 1900-luvun keksintö: ennen vuosisadan alkua lastenkirjallisuudessa oli vallalla kaksinkertainen puhuttelu, jossa kertojan huomio siirtyy tahallisesti tai tahattomasti aikuisyleisöön. Yleisin tapa vedota aikuisyleisöön lapsiyleisön kustannuksella on sellainen huumori tai ironia, jota lapsi ei voi ymmärtää. Näin kertoja ”iskee silmää” aikuiselle lapsen olan yli (emt. 9). Tulen erittelemään näitä silmäniskuja tarkemmin etenkin huumoria käsittelevässä luvussa. Viimeisenä kategoriana esitelty kaksoispuhuttelu kuvaa tekstiä, joka tavoittaa molemmat yleisöt tasa-arvoisesti. Vaikka lapsi- ja aikuisyleisö todennäköisesti kokevat sisällön eri tavalla, kumpikin voi nauttia lukemastaan omista lähtökohdistaan (emt. 9).

Arvostan Wallin urauurtavaa tutkimusta, mutta pidän jakoa kolmeen puhutteluun melko rajoittavana analyysin kannalta. Erityisesti kaksinkertaisen puhuttelun ja kaksoispuhuttelun (*double* ja *dual address*) erottaminen toisistaan on haastavaa ja joissain tapauksissa myös turhaa. Selkeä merkki kaksinkertaisesta puhuttelusta on aikuiselle kohdistettu (esimerkiksi kaksimielinen) vitsi, joka paitsi sulkee lapsen ulkopuolelleen, myös mahdollisesti herättää todellisessa lapsilukijassa hämmennystä. Lastenkirjallisuudessa esiintyy kuitenkin paljon aikuisille kohdistettua huumoria, jolle lapsi voi nauraa, vaikkei sisältöä ymmärtäisikään. Onko puhuttelu tällaisessa tapauksessa vähemmän kaksinkertainen, ja tuleeko siitä tahattomasti kaksoispuhuttelua? Termit pakenevat määritelmiä.

Pidän siksi mielenkiintoisena vaihtoehtona yhdistää Wallin teorian Rabinowitzin yleisökäsitykseen. Molemmathan perustuvat ajatukseen, että tekijä on kirjoittanut teokseen sisään oletetun yleisön, jolle tekijä (tai kertoja) kohdistaa sanansa. Kaksoisyleisöteorian mukaan tekijä kohdistaa sanansa sekä oletetulle lapsi- että aikuisyleisölle. Rabinowitzin termein tämä tarkoittaisi sitä, että teoksella on kaksi tekijän tarkoittamaa yleisöä (olettaen, että tekijä huomioi tekstissä myös oletetun aikuislukijan). Käytän analyysissäni termejä lapsiyleisö ja aikuisyleisö viitaten Rabinowitzin näkemykseen tekijän yleisöstä. Lapsi- tai aikuislukijasta puhuessani viittaan nimenomaan tekstin ulkopuoliseen, todelliseen lukijaan.

Mielenkiintoista on myös pohtia, onko teoksilla vain yksi kerronnallinen yleisö. Lastenkirjallisuuden konventioihin kuuluu esimerkiksi taikuuden esittäminen, ja kerronnallisen yleisön oletetaan uskovan epärealistisiin hahmoihin ja tapahtumiin. Taikuuteen voi kuitenkin kerronnallisen yleisön lisäksi uskoa myös tekijän lapsiyleisö ja jopa todellinen yleisö. Toki voidaan olettaa, että myös lapsiyleisö tuntee ennalta kirjallisia konventioita. Näin ollen saduissa tekijän lapsiyleisö tiedostaa fantastisten elementtien ja todellisuuden erot ja ymmärtää lukevansa fiktiivistä tarinaa. On kuitenkin mielenkiintoista kysyä, ovatko Rabinowitzin määrittelemät yleisöt lähempänä toisiaan lasten- kuin aikuistenkirjallisuudessa. Väittäisin, että todellisen lapsiyleisön on aikuista helpompi asettua kerronnallisen tai tekijän yleisön asemaan satua lukiessaan, sillä yleisöjen uskomukset eivät ole yhtä suuressa ristiriidassa: kerronnallisen lapsiyleisön uskomukset eivät eroa merkittävästi tekijän lapsiyleisön uskomuksista.

Lapselle tyypillinen maaginen ajattelu voi vaikuttaa siihen, minkälainen käsitys lapsilukijalla on todellisuudesta, ja lisäksi tuo käsitys voi erota aikuisen kokemuksen sanelemasta todellisuuskäsityksestä. Yleisöjen erossa huomaa Rabinowitzin mukaan erityisesti yhden lukemisen konvention, eli realismin. Realismi on käsitteenä epämääräinen, sillä empiirinen todellisuus on pitkälti muuttuva sosiaalinen konstruktio. Kuitenkin realistisessa kerronnassa kerronnallinen yleisö ja tekijän yleisö ovat varsin lähellä toisiaan; kerronnallisen yleisön ei tarvitse uskoa kovinkaan paljon sellaista, mikä poikkeaa tekijän yleisön uskomuksista eikä oikeastaan mitään, mikä olisi vakavasti ristiriidassa noiden uskomusten kanssa (Rabinowitz 1987, 99).

Sadun kontekstissa aikuinen lukija joutuisi ehkä tekemään suurempia kompromisseja sen suhteen, mitä pitää todellisena, mihin uskoo ja mitä tietää. Lapsilukijan kokemuspiiri on kapeampi, ja näin ollen kerronnallisen yleisön osaksi asettuminen lienee luontevampaa. Palaan Rabinowitzin omaan esimerkkiin Tuhkimon oletetusta yleisöstä: hänen mukaansa lukija, joka ei asetu osaksi kerronnallista yleisöä pitää Tuhkimoa psykoottisena. Mutta osaisiko todellinen lapsilukija tehdä tällaista tulkintaa? Herättäisikö haltijakummin kuvittelu lapsessa yhtä suurta kummastusta kuin aikuisessa? Väittäisin, että todellinen lapsilukija hyväksyisi aikuista helpommin Tuhkimon mahdollisen mielikuvitusystävän ja olisi siten myös luontevammin osa kerronnallista yleisöä.

Lapsi- ja aikuisyleisön väliseen suhteeseen liittyy myös kysymyksiä vallasta ja vallankäytöstä. Maria Nikolajeva tarjoaa uudeksi teoreettiseksi tutkimuslähtökohdaksi käsitettä *aetonormativity* (Lat. *aeto* viittaa ikään), analogiana queer-teorian heteronormatiivisuudelle (Nikolajeva 2010, 8). Termi kuvaa ”aikuisnormatiivisuutta” joka on määritelty lastenkirjallisuutta sen synnystä lähtien. Aikuisnormatiivisuus viittaa tekstin sisällä havaittaviin oletuksiin aikuisen vallasta yleisenä normina. Lastenkirjallisuudessa voidaan kuitenkin kyseenalaistaa aikuisnormatiivisuutta kuvaamalla tilanteita, joissa aikuisen valta kumotaan väliaikaisesti tai pysyvästi. Tällöin tekstissä vallitsee Mihail Bahtinin määrittelemä karnevalistinen tila, jossa sosiaaliset hierarkiat on käännetty ylösalaisin. Aikuisilla on yhteiskunnassa lapsiin nähden rajaton taloudellinen, poliittinen ja sosiaalinen valta, ja lapsia varten on valtava joukko sääntöjä ja rajoituksia joita oletetaan toteltavan kyselemättä. Tämä on normi sekä tosielämässä että kirjallisuudessa. Mutta mitä tapahtuu, kun aikuiset eivät enää ole fiksumpia, rikkaampia ja voimakkaampia lapsi/aikuisen -suhteessa? Mitä tapahtuu kun aikuisnormatiivisuus korvataan lapsinormatiivisuudella? (Nikolajeva 2010, 9.) Näitä kysymyksiä pohdin lähemmin luvussa 4, jossa käytän Nikolajevan teoriaa analyysini tukena. Uskon, että se yhdistyy varsin luontevasti kaksoisyleisön teoriaan, sillä molemmat keskittyvät aikuisen ja lapsen välisiin valtasuhteisiin lastenkirjallisuudessa.

1.2.4 Kohdetekstien esittely

Ruotsalainen Astrid Lindgren kuuluu maailman suosituimpien lastenkirjailijoiden joukkoon. Yhdenkään ruotsalaisen kirjailijan tuotantoa ei ole käännetty yhtä monelle kielelle, ja hänen kirjojaan on myyty maailmanlaajuisesti arviolta 145 miljoonaa kappaletta.⁶ Lindgren on tunnettu taidostaan käsitellä kirjoissaan kipeitä aiheita, jotka loistavat poissaolollaan useimmissa lastenkirjoissa. Lastenkirjallisuuden tutkijat ovat käyttäneet tietyistä teemoista vaikenemista yhtenä kriteerinä lastenkirjan määrittelyssä. Esimerkiksi väkivalta on aihe, johon hyvin harvoin törmää lastenkirjoissa (ks. esim. Nodelman 2008, 152). Astrid Lindgren on poikkeuksellinen kirjailija, sillä hän kuvaa kirjoissaan sekä väkivaltaa että kuolemaa, hänen lapsihahmonsia pyytävät saada kuulla hyytäviä tarinoita ”kummituksista, murhamiehistä ja sodasta” (*Marikki*, 160), köyhiä lapsihahmoja saatetaan lyödä koulussa ja

⁶ Lähde: <http://www.astridlindgren.se/en/around-world/astrid-worldwide>. Haettu 13.5.2012.

rauhallisessa pikkukaupungissa tapahtuu murha. Lindgren osoittaa omalla esimerkillään, että lapsille voi puhua hyvinkin raskaista aiheista.

Astrid Lindgren oli voimakkaasti kantaaottava kirjailija sekä työssään että yksityiselämässään. Vanhemmalla iällä Lindgren oli kotimaassaan näyttävästi esillä vähäosaisten puolestapuhujana (ks. esim. Strömstedt 1988, 266), ja tällaisen roolin hän on ottanut myös kirjoissaan. *Peppi Pitkätossu* -kirjoja pidetään yleisesti Lindgrenin anarkistisimpina ja yhteiskuntakriittisimpinä teoksina. Ensimmäinen kustantamo, jolle Lindgren tarjosi *Peppi Pitkätossun* käsikirjoitusta, ei edes suostunut julkaisemaan sitä sen tulenarkana pidetyn materiaalin takia (ks. esim. Ljunggren 1997, 57). Kyseinen kustantamo on saanut katua päätöstään, sillä *Peppi Pitkätossu* -kirjat ovat keränneet valtavan suosion ympäri maailman, ja kirjan päähenkilö on saavuttanut suorastaan ikonin aseman. Erityisesti feministit ovat nähneet Pepin hahmon edustavan naisten emansipaatiota, vaikka kirjassa esiintyviä sukupuolirooleja on myös kritisoitu (ks. esim. Nikolajeva 1996a, 41). *Peppi*-kirjoissa korostuu paitsi lapsen kapina aikuisen sääntöjä vastaan, myös yksilön kapina yhteiskunnan sääntöjä vastaan.

Pepistä kertovia lastenromaaneja on ilmestynyt kaikkiaan kolme kappaletta, *Peppi Pitkätossu* (*Pippi Långstrump* 1945), *Peppi aikoo merille* (*Pippi Långstrump går ombord* 1946), ja *Peppi Pitkätossu Etelämerellä* (*Pippi Långstrump i Söderhavet* 1948). Kirjat koostuvat lyhyistä luvuista, joissa kuvataan Pepin seikkailuja. Luvut eivät kuitenkaan pääosin etene minkään erityisen juonen mukaan, vaan kaikkien kirjojen luvut voisi käytännössä sekoittaa sattumanvaraiseen järjestykseen. Ainoa poikkeus tähän on osa kirjasta *Peppi Pitkätossu Etelämerellä*, jossa lapset purjehtivat vierailemaan Pepin isän hallinnoimalla saarella. Siitä syystä näen kirjat yhtenäisenä kokonaisuutena ja poimin analyysiini esimerkkejä kaikista *Peppi*-kirjoista.

Toinen pääasiallinen kohdeteokseni on Roald Dahlin *Matilda* (1988) jossa myös korostuu ajatus lasten kapinasta. Roald Dahl on yksi maailman suosituimmista lastenkirjailijoista, jos myyntilukuihin on uskomista. Esimerkiksi *Matilda* myytiin ensimmäisen puolen vuoden aikana puoli miljoonaa kappaletta, mikä rikkoi kaikki aiemmat lastenkirjallisuuden myyntiennätykset Isossa Britanniassa. Lukijoiden suosioista ja kaupallisesta menestyksestä huolimatta Dahl ei ole koskaan ollut kriitikoiden suosiossa. Hän sai koko pitkän uransa aikana vain muutamia palkintoja, ja hänen teoksiaan on kritisoitu voimakkaasti.

Kuten *Peppi*-kirjoissa, myös *Matildan* sankarina on poikkeuksellinen tyttö, jolla on fyysisten voimien sijaan uskomattomat älynlahjat. Älykkyytensä avulla hän kapinoi aikuisten auktoriteettia vastaan. Vastarinnan kohteena on vanhempien lisäksi koulun julma rehtori, jota vastaan koulun lapset käyvät ankaraa mutta hyödytöntä taistelua. Tässä taistelussa korostuu myös lasten kollektiivinen kapina. Merkittävää *Matildassa* on se, että lapsihahmojen kapinaa ei ainoastaan rohkaista, vaan lapsisankari myös kukistaa lopulta elämänsä hallinnoivat auktoriteetit ja saavuttaa unelmoimansa elämän. Kuten *Peppi Pitkätossu* -kirjoissa, myös *Matildassa* todetaan, että aikuiset eivät aina tiedä parhaiten, ja lapsihahmot ottavat itse vastuun elämästään.

Olen valinnut kolmanneksi tutkimuskohteekseni norjalaisen Erlend Loen *Kurttilan* (2008), koska sen kerronta ja siinä käsitellyt aiheet tuovat mielestäni hyvin esiin kahden yleisön läsnäolon. On jopa kyseenalaistettu sitä, ovatko *Kurt*-sarjan kirjat lastenkirjoja ensinkään. Ainakin kirjojen ulkoasu ja kieli viittaavat lastenkirjallisuuteen. Värikästä ulkoasua korostavat kuvat ja suuri fontti, ja kieli itsessään on melko pelkistettyä, lauseet lyhyitä ja helposti ymmärrettäviä. Kustantamo markkinoi teoksia lastenkirjallisuutena, ja myös kirjastoissa ja kirjakaupoissa ne on luokiteltu lastenosastoille. Kirjat käsittelevät kuitenkin suuria, lastenkirjallisuudelle epätavallisia yhteiskunnallisia teemoja, kuten rikkautta, menestyksen tavoittelua (ja sen hintaa), sosiaalista asemaa ja uskontoa. Toisin kuin lastenkirjallisuudessa yleensä, kirjasarjassa on lapsen sijasta päähenkilönä aikuinen: norjalainen perheenisä ja trukkikuski nimeltä Kurt. Kurt pitää työstään, mutta tuntee toisinaan sosiaalista ja taloudellista alemmuutta, joita kirjoissa käsitellään. Tekijä viittaa konteksteihin, jotka ovat oletettavasti lapsilukijalle vieraita. Kirjoissa käytetään huumorin lajeja, joita lasten voi olla vaikea ymmärtää, kuten yhteiskunnallista satiiria ja ironiaa. Erityisen kiinnostavaa *Kurt*-sarjassa on kuitenkin kerronnan ja yleisön välinen suhde (jopa ristiriita) ja tapa, jolla kirjat rikkovat lastenkirjallisuuden konventioita. Välillä *Kurt*-kirjojen kerronnassa lähestytään ilmiselvästi aikuista, mutta yhtä usein pyritään naurattamaan lapsiyleisöä sopimattomilla aiheilla kuten kakkavitseillä ja kiroilulla.

Tuon esiin myös joitain esimerkkejä muista *Kurt*-sarjan kirjoista, mutta pääasiallinen tutkimuskohde tulee olemaan sarjan viimeisin osa. *Kurttila* tuo esiin lastenkirjallisuudessa poikkeuksellisen kriittisen näkökulman uskontoon. Lapsiyleisö on tämän kirjan kohdalla alisteisessa asemassa aikuisyleisöön nähden, sillä tarina on täynnä viittauksia sellaiseen

uskonnolliseen kuvastoon, jota lapsella ei lähtökohtaisesti ole valmiuksia tuntea, saati ymmärtää kertojan kriittisen pilkallista suhtautumista kirjassa kuvattuun uskonlahkoon. *Kurttilan* takakannen kuvaus kirjasta on huvittava, sillä se on nähdäkseni melko suuressa ristiriidassa kirjan sisällön kanssa: ”Erlend Loen anarkistisen vallaton huumori tekee hyväntahtoista pilaa muusta maailmasta eristäytyneen lahkon omintakeisista ja hullunkurisista käsityksistä.” (*K*, takakansi.) Oman näkemykseni mukaan huumorissa ei ole mitään ”hyväntahtoista”, mitä kuvaa mainiosti kirjan alussa lainattu elokuvarepliikki: ”If Jesus came back and saw what’s going on in His name, He’d never stop throwing up.” (*K*, ei sivunumeroa.)

1.3 Tutkimusongelman rajausta ja tutkielman rakenne

Pyrkimyksenä tässä tutkimuksessa on osoittaa, mikä on tyypillistä anarkistiselle lastenkirjallisuudelle ja mitkä piirteet tekevät siitä anarkistisen. ”Anarkistinen” on epämääräinen termi, mutta tässä käytän sitä kuvailemaan lastenkirjoja, jotka jollain tavalla kyseenalaistavat vallitsevia arvoja, ideologioita ja valta-asetelmia ja joita on siitä syystä pyritty vaijentamaan. On muistettava, että lapset itse eivät päättäneet, mitä kirjoja julkaistaan ja mitä sensuroidaan. Lasten elämän ja myös lastenkirjallisuuden ylin auktoriteetti on aikuinen, joka päättää, mikä on lapselle sopivaa ja mikä ei.

Metodini ja tutkimukseni perimmäinen lähtökohta on kahden yleisön tutkimus, johon yhdistän narratologista analyysia ja etenkin Peter Rabinowitzin yleisömääritelmiä, sekä luvussa 4 Maria Nikolajevan teoriaa aikuisnormatiivisuudesta. Lähtökohta on se, että todellinen aikuisyleisö on pitänyt (tai pitää edelleen) kohdeteoksiani sopimattomina lapsilukijoille. Pyrin siis analyttisen lähiluvun avulla paikantamaan niitä seikkoja, joiden uskon vaikuttaneen tähän kielteiseen suhtautumiseen. Todelliset tekijät tai lukijat eivät perinteisesti kuulu narratologiseen analyysiin, mikä on aiheuttanut paljon päänvaivaa kohdetekstieni analyysissä. Teoksiani yhdistää kapinahenki vallitsevia arvoja ja ideologioita kohtaan ja nähdäkseni myös todellisten tekijöiden halu osoittaa lapsilukijoille vaihtoehtoisia suhtautumistapoja heidän elämäänsä hallitseviin auktoriteetteihin. Teokset käyvät vuoropuhelua ympäröivän maailman kanssa ja kommentoivat yhteiskunnan valtarakenteita, ja

siinä mielessä todellista maailmaa on varsin vaikeaa rajata analyysin ulkopuolelle. Myös Maria Nikolajeva kritisoi puhtaasti tekstilähtöistä lähestymistapaa ideologioiden paikantamisessa. Ideologia on hänen(kin) mukaansa jotain, mitä ei voi havaita vain tekstin tasolla. Ideologia ilmenee tekstin suhteessa todellisuuteen, kirjailijoihin ja heidän tarkoituksiinsa tai näkemyksiinsä ja myös lukijoiden kykyyn luoda merkityksiä tekstistä (Nikolajeva 2010, 3). Olen samaa mieltä Nikolajevan kanssa siinä, että ideologiaa (kuten huumoria) on mahdotonta osoittaa tekstistä viittaamatta sitä ympäröivään kontekstiin. Ideologiahan ei ole itsessään mitään, kuten ei huumorikaan: vasta sen yhteys todelliseen maailmaan määrittelee sen luonteen. Tulee myös muistaa, että itsekin olen yksi näistä ”todellisista lukijoista”, joita narratologisen tekstianalyysin kontekstissa ei pitäisi huomioida. Tekstin tulkinta on oma, subjektiivinen näkemykseni, ja analyysini pohjaa siis väistämättä ainakin yhden todellisen (aikuis)lukijan kokemukseen.

Tulen siksi etenemään tutkimuksessa suuremmasta kontekstista kohti pienempää. Esittelen ensin luvussa 2 kohdeteosten todellista vastaanottoa, kirjasensuurin ja ideologian kysymyksiä, ja määrittelen aiheita, joita lastenkirjallisuudessa on pidetty sopimattomina tai suorastaan tabuina. Kuvailen alaluvuissa yksittäisiä aiheita ja ideologisia seikkoja (politiikkaa, väkivaltaa ja uskontoa), jotka ovat vaikuttaneet kohdetekstieni paheksumiseen. Tästä näkökulmasta siirryn seuraavissa luvuissa analysoimaan tarkemmin niitä tekstin piirteitä, jotka nähdäkseni luovat teosten anarkistisen vaikutelman. Todellisen yleisön paheksunnan syitä on syytä lähteä etsimään teksteistä itsestään. Uskon, että valitsemisiani kohdeteoksissa on tekstin tasolla jotain, mikä on saanut osan todellisista aikuislukijoista suhtautumaan niihin kriittisesti. Luvussa 2 käytän lähteenä erityisesti Mark Westin sensuuritutkimusta, The American Library Associationin ylläpitämää tietokantaa sekä Peter Hollindalen ideologiaa käsittelevää tutkimusta.

Luvussa 3 keskityn kaikkia kohdetekstejäni yhdistävään piirteeseen eli huumoriin. Suurimmassa osassa kohdeteoksista huumori toimii sekä keinona huvittaa lukijaa että keinona kommentoida ympäröivää yhteiskuntaa, sen arvoja ja asenteita, ja usein myös pilkata niitä noudattavia kansalaisia. Huumori on kapinallista, usein hyvinkin sopimatonta ja toisinaan suorastaan räävitöntä. Väittäisin, että suurelta osalta juuri huumorin sopimattomuus on herättänyt kirjojen paheksumista. Jos tarkkailemme kanonisoituja lastenkirjoja, voimme havaita, että arvostetuimmat lastenkirjat näyttäisivät olevan niitä, joista aikuiset pitävät.

Kohdetekstini eivät tarjoa aikuislukijoille samaistuttavaa aikuishahmoa tai mukavaa lukijapositiota, vaan he joutuvat seuraamaan ikään kuin sivusta, kun lapsihahmot nauttivat kapinastaan. Uskon, että näissä kirjoissa pyritään tietynlaisen huumorin avulla tietoisesti vetoamaan lapsiyleisöön, joissain tapauksissa aikuisyleisön kustannuksella.

Esittelen huumorintutkimuksen perusmääritelmiä ja pyrin kommentoimaan sitä, vetoaako lapsi- ja aikuisyleisöihin erilainen huumori. Oman alalukunsa saa ehdottomasti vessa- ja alapäähuumori, jotka kuuluvat lasten huumorin ikäaikaisiin suosikkeihin. Myös ironia huumorin lajina saa oman alalukunsa, sillä kertojan ja lapsiyleisön välinen salaliitto tulee mainiosti esiin juuri ironian kautta. Tutkimuksessa on myös kiistelty paljon siitä, voiko lastenkirjallisuudessa käyttää onnistuneesti ironiaa. Monen oletuksena on ollut se, ettei lapsilla olisi valmiuksia ironian ymmärtämiseen ja näin ollen lastenkirjoissa esiintyvä ironia olisi tarkoitettu ennen kaikkea aikuisten huvitukseksi. Olen tästä eri mieltä ja pyrin osoittamaan onnistunutta ironian käyttöä *Peppi Pitkätossu* -kirjoissa.

Väittäisin, että suurin syy edellä mainitsemieni lastenkirjojen paheksuntaan perustuu siihen, että yhteiskunnan sääntöjä kyseenalaistamalla kyseenalaistetaan myös aikuisen auktoriteettia ja niin sanottua parempaa tietoa. Aikuinen ei aina olekaan oikeassa, ja ilmeisesti tämä tieto on parempi pitää lapsilta piilossa. Luvussa 4 keskityn vallan ja auktoriteetin kysymyksiin ja pyrin selvittämään, onko aikuisten vallan problematisointi syy siihen, miksi tiettyjä kirjoja on pidetty haitallisina lapsille. Tässä luvussa merkittävänä lähteenä toimii Maria Nikolajevan teoria aikuisnormatiivisuudesta. Määrittelen myös Bahtinin näkemyksiä karnevaalista. Suuressa osassa esimerkkiteksteistäni valta-asetelmat käännetään ylösalaisin henkilöahmojen avulla. Aikuiset eivät olekaan vahvimpia, älykkäimpiä tai rikkaimpia, ja usein lapset päihittävät aikuiset näiden omalla kentällä.

Tarkoitukseni on paikantaa kohdeteoksistani yhteneväisiä piirteitä, joiden uskon vaikuttaneen niiden paheksuntaan todellisten aikuislukijoiden parissa ja toisaalta valtavaan suosioon lapsilukijoiden parissa. Väitän, että niiden sisään rakentuu oletus aikuisyleisöstä, jota oletettu tekijä paikoitellen provosoi tahallaan sekä oletus lapsiyleisöstä, johon yritetään vedota. Pyrin löytämään vastauksia seuraaviin kysymyksiin: minkälaisia lapsen ja aikuisen välisiä suhteita teksteistä löytyy, millä tavalla eri yleisöjä puhutellaan ja millä tavalla perinteisiä aikuisen ja lapsen välisiä valta-asetelmia rikotaan? Mitkä ovat kiellettyjä aiheita tai ideologioita, ja millainen huumori on kiellettyä? Mikä tekee näistä lastenkirjoista anarkistisia?

II Kirjasensuuria ja kiellettyjä aiheita

2.1 Lastenkirjallisuuden kielletyt aiheet

Ei ole mikään sattuma, että historian tärkeinä ajankohtina lapset ovat olleet ideologisen toiminnan keskiössä ja lastenkirjallisuutta on käytetty uudenlaisten näkökulmien, arvojen ja sosiaalisten käytäntöjen esiintuomiseen (Reynolds 2007, 2). Lastenkirjallisuus on erikoinen ja paradoksaalinen kulttuurillinen tila, joka on samaan aikaan tarkasti valvottua ja kuitenkin sivuutettua, perinteisiin nojaavaa ja radikaalia, didaktista ja kumouksellista. Vaikka lastenkirjallisuuden on tarkoitus palvella ensisijaisesti lapsia, se on myös kenttä jossa kirjailijat, kuvittajat ja julkaisijat ovat päässeet kokeilemaan ideoita, leikkimään konventioilla ja haastamaan käsityksiä kulttuurillisista normeista. Monet lastenkirjat tarjoavat kummallisia, kriittisiä tai vaihtoehtoisia näkemyksiä maailmasta, joiden tarkoitus on herättää lukijassa lapsuuden perimmäisiä kysymyksiä: miksi asiat ovat kuten ne ovat ja miksi ne eivät voisi olla toisin (Reynolds 2007, 3)?

Rajat lastenkirjallisuuden tabuaiheissa eivät ole joustamattomia tai tarkasti sovittuja, mutta ne ovat kuitenkin olemassa. Lastenkirjallisuuden kehittyessä sen tuottajat alkoivat yhä enemmän tiedostaa, mitä lastenkirjallisuuden suurin ostajakunta (vanhemmat, kirjastonhoitajat ja opettajat) halusi lastenkirjallisuuden olevan, mikä johti etenkin 1900-luvulla sanattomaan sopimukseen lastenkirjallisuuden tabuista. Lastenkirjassa ei kuulunut olla viittauksia seksiin, väkivaltaa eikä ”huonoa” kieltä, johon sisältyy kiroilun lisäksi puhekielisyys ja virheellisyys kieliopissa (Reynolds 2007, 4).

Mark West luettelee yleisiä syitä sille, miksi eräät aikuiset näkevät lastenkirjallisuuden sensuroinnin tarpeellisena. Ensimmäisenä West mainitsee uskonnolliset syyt: kirjoja voidaan pitää syntisinä tai niiden esittämiä uskonnollisia näkemyksiä väärinä. Toisia sensoreita motivoivat poliittiset syyt. Usein konservatiivien mielestä kirja ei vastaa perinteisiä ”perhearvoja”, kun taas liberaalit ovat syyttäneet monia kirjoja rasistisiksi tai seksistisiksi (emt. 680). Perinteinen oletus on se, että lastenkirjassa ei sovi mainita seksiä, ruumiintoimintoja eikä väkivaltaa, aikuisia ei saa kuvata negatiivisessa valossa eikä

auktoriteettihahmoja kritisoida, kirosanoja ei saa käyttää, eikä tulenarkoja sosiaalisia kysymyksiä tule käsitellä (West 2004, 681)⁷.

West tiivistää onnistuneesti lastenkirjallisuudessa perinteisesti tabuina pidettyjä aiheita. Näitä kiellettyjä aiheita esiintyy myös kohdeteoksissani, mikä onkin yksi syy siihen, että todellinen aikuisyleisö on ottanut ne niin kriittisesti vastaan. Tuon siis kohdeteokseni mukaan käsittelyyn ja havainnollistan niissä käsitellyjä kiellettyjä aiheita. Kuvailen syitä siihen, miksi todellinen aikuisyleisö on kritisoinut teoksia lapsille sopimattomina ja pyrkinyt pahimmissa tapauksissa poistamaan ne lasten ulottuvilta. Poliittisia ja yhteiskunnallisia kysymyksiä havainnollistan etenkin *Peppi Pitkätossu*-kirjojen avulla, väkivaltaa Roald Dahlin *Matildan* avulla ja uskonnon kritisoimista Erlend Loen *Kurttilan* avulla. Kirjoissa toki esiintyy myös muita pahennusta herättäviä piirteitä kuten ruumiintoimintoja, ”huonoa” kieltä ja auktoriteetteihin kohdistuvaa kritiikkiä, mutta niitä käsitelen tarkemmin vasta seuraavissa luvuissa.

Toistuva ja tärkeä kysymys on se, kuuluuko lastenkirjallisuus tutkimuskenttänä pedagogiikan vai taiteen piiriin. Tulisiko meidän nähdä lapsille markkinoitu kirjallisuus etupäässä kirjallisina teoksina vai pedagogisina välineinä? Maria Nikolajeva uskoo sen olevan molempia ja jatkaa argumentoimalla, että itse asiassa kaikki kirjallisuus on ”molempia”, sekä taidemuoto että didaktiikkaa, tai tarkemmin sanoen ideologinen väline. Nikolajeva mainitsee osuvasti, että sekä kristinusko että totalitaariset hallintojärjestelmät ovat havainneet taiteen ideologisen voiman ja käyttäneet sitä hyväkseen asioidensa ajamisessa. Siinä mielessä lastenkirjallisuus ei ole uniikkia, vaikka ideologiset tai pedagogiset tarkoitukset ovat usein lastenkirjallisuudessa helpommin havaittavissa (Nikolajeva 2010, 7).

⁷ Seksuaalisuus on kenties yleisin tabuaihe lastenkirjallisuudessa (tarkoitin tässäkin alle teini-ikäiselle yleisölle kohdistettua kirjallisuutta). Kimberley Reynoldsin mukaan lapset ovat kirjallisuudessa etupäässä aseksuaalisia, vaikkakin innokkaasti sukupuolitettuja. 1970-luvulla seksuaalinen vallankumous sattui yhteen nuorille aikuisille suunnatun kirjallisuuden nousun kanssa ja seksuaalisuuden kuvaus alkoi yleistyä. Taistelu seksuaalisuuden sensuroinnista ei kuitenkaan ole millään muotoa ohi. Mutta vaikka useat aikuiset protestoivat seksuaalisuuden kuvausta vastaan, muutamat kirjailijat ja kustantajat ovat päättäneet, että aiheella on paikkansa nuorisokirjallisuudessa. Nyt avoimia seksuaalisuuden kuvauksia voi löytää paitsi nuorille aikuisille suunnatussa kirjallisuudessa, myös muutamissa kuvakirjoissa. Reynolds mainitsee esimerkkinä kuvakirjailija Babette Colen kirjat *Mummy Laid an Egg* (1995) ja *Hair in Funny Places* (2001), jotka vastaavat lapsen uteliaisuuteen kehittyvistä kehoista ja seksistä (Reynolds 2007, 115). Colen kuvakirjoja löytyy myös The American Library Associationin sensuroitujen kirjojen listalta. Omissa kohdeteoksissani ei kuitenkaan erikoisemmin käsitellä tätä tabuaihetta ja siitä syystä jätän sen analyysini ulkopuolelle. Seksuaalisuuden sensuroinnista voi lukea lisää esimerkiksi Sarah McNicolin toimittamasta kokoelmasta (2008).

Ristiriitaista kyllä, myös yhteiskunnallisia sääntöjä kyseenalaistavissa kirjoissa noudatetaan perinteistä didaktista tarkoitusta. Silloinkin, kun lukijalle osoitetaan toisenlainen tapa suhtautua yhteiskunnan arvoihin, lukijaa pyritään jossain määrin opettamaan ja valistamaan. Voiko siis lapsille kirjoittaessa välttää pedagogiikkaa? Vaikka tekstin tavoite olisi etupäässä viihdyttää lasta, lukijakunta ottaa väistämättä oppia lukemastaan, ja siinä mielessä lastenkirjallisuus on aina pedagogista, halusi tai ei. Lisäksi on vaikea uskoa, että kirjailija voisi välttää omien arvojensa ilmenemistä tekstissä. Mutta samaahan voi sanoa kaikesta kirjallisuudesta: se kommentoi ympäröivää maailmaa, jakaa kokemuksia ja valistaa lukijoita elämän moninaisesta kirjosta. Ehkä on siis hedelmätöntä pohtia sitä, onko lastenkirjallisuus itsetarkoituksellisesti pedagogista ja onko lukijan ainainen valistaminen oikein vai väärin. Sen sijaan on syytä pohtia, minkälaisia ideologioita ja ajatuksia erilaiset lastenkirjat ilmentävät, minkälaisia teemoja ne välttelevät ja miksi.

Usein ideologioita käsittelevissä tutkimuksissa pyritään etupäässä paikantamaan ja kommentoimaan piilotettuja ideologioita. Kohdeteoksissani on poikkeuksellista se, että niissä kritisoidaan melko suorasukaisesti vallitsevia ideologioita. Ideologisuus ei ole piilotettua vaan paikoitellen jopa korostettua. Jonkinlainen ideologia tuodaan kaikissa esiin näyttävästi, ja sitä myös kommentoidaan tai kritisoidaan. Poliittisuus on tietoista, oli sitten vastustuksen kohteena uskonto (*Kurttila*) yhteiskunta (*Peppi Pitkätossu*) tai aikuisen parempi tieto (*Matilda*). Kirjojen kumouksellista tehoa lisää se, että kyseessä on nimenomaan lastenkirjallisuus, jossa vaihtoehtoisten ideologioiden esilletuomista on pyritty tukahduttamaan. Teksteissä korostuu yksilön kapina yhteiskunnallisia auktoriteetteja ja arvoja vastaan (ja samalla lapsen kapina aikuista vastaan, mitä käsittelen lisää luvussa 4). *Peppi Pitkätossu* -tarinoissa itse Pepin hahmo on siinä määrin kumouksellinen, että vallitsevat näkemykset joutuvat jatkuvasti kyseenalaisiksi. Peppi on kuin sadun lapsi, joka ei näe keisarin vaatteita ja on valmis myös sanomaan sen ääneen. Hän ironisoi ja pilkkaa yhteiskunnallisia auktoriteettihahmoja (erityisesti poliiseja), kyseenalaistaa näiden valtaa ja juhlistaa yksilön itsemääräämisoikeutta. Myös Erlend Loen *Kurt*-kirjoissa esitellään jokin yhteiskunnallinen tai ideologinen käytäntö ja sitten vesitetään sen tärkeys. Näin oletetulle lapsilukijalle ensin esitellään normi ja sitten kuvataan tapa poiketa siitä tai esitetään normiin kohdistuvaa kritiikkiä. *Matildassa* taas punnitaan aikuisen auktoriteettia ja etenkin aikuisen oikeutta käyttää tuota valtaa. Yhteistä kohdeteoksilleni on se, että niissä ei pääsääntöisesti vältellä

tabuaiheita: lapsilukijaa ei pyritä ylisuojelemaan tai holhoamaan. Kertoja puhuttelee lapsiyleisöä yrittämättä mielistellä aikuisiyleisöä. Monissa tapauksissa vaihtoehtoinen ideologia kuvataan parempana ja ”virallista” käytäntöä kyseenalaistetaan ja pilkataan.

Esittelen tässä luvussa II määritelmiä ideologiasta ja politiikasta sekä lastenkirjallisuuden tabuaiheita. Tabuaiheiden käsittely on monissa tapauksissa johtanut myös lastenkirjallisuuden sensurointiin joko ennen julkaisua tai julkaisun jälkeen, mistä syystä esittelen alaluvussa 2.2 lastenkirjallisuuden sensuuria ja pyrin sen kautta osoittamaan, minkälaiset aiheet ovat todellakin kiellettyjä lastenkirjallisuudessa. Kuvailen lyhyesti sensuurin historiaa, lastenkirjallisuuden sensuuria nykypäivänä ja yleisiä syitä sensuurille. Tiivistän syitä siihen, miksi tiettyjä teoksia on mielestäni pyritty piilottamaan lasten silmiltä, ja pohjustan ajatustani kielletyistä aiheista. Sen jälkeen siirryn seuraavissa alaluvuissa käsittelemään kohdeteksteissäni esiintyviä yksittäisiä tabu-aiheita: politiikkaa, väkivaltaa ja uskontoa. Tulen osoittamaan, että kiellettyjen aiheiden käsittely on yksi niistä piirteistä, joka tekee kohdeteoksistani anarkistisia – ja paheksuttuja.

2.2 Lastenkirjallisuuden sensuuri

Kirjasensuurilla on pitkä historia: kirjoja on sensuroitu niin pitkään kuin niitä on kirjoitettu. Sensuurin taustalla on useita syitä, mutta sensuuri pyrkii pohjimmiltaan piilottamaan valtaväestön silmiltä jotain, mitä pidetään vahingollisena yhteiskunnalliselle järjestykselle. Historia on osoittanut kirjallisten tuotosten merkittävän vaikutuksen tapahtumien kulkuun ja ihmisten aatemaailmaan. Ymmärrettävistä syistä esimerkiksi Adolf Hitlerin *Mein Kampf* on päätynyt laajan sensuurin kohteeksi. Surullisemmissa tapauksissa sensuuri voi tuhota yksittäisen klassikkoteoksen koko painoksen tai jopa kokonaisen kulttuurin hengentuokset. Kiinalainen hallitsija Shi Huang Tin esimerkiksi poltatti kuningaskuntansa kaikki kirjat vuonna 221 eKr. ja jätti yhden kopion kustakin Kuninkaalliseen kirjastoon, aikeenaan tuhota nekin kuolemansa jälkeen (Ks. Ekholm, 1997—2005). Sensuuriin yllyttävät tahot näkevät mahdollisesti itsensä paimenina, jotka suojelevat laumaansa haitallisilta vaikutuksilta ja pyrkivät estämään vaarallisten ajatusten leviämistä. The American Library Association on vuodesta 1990 lähtien kerännyt tietoa Yhdysvalloissa sensuroiduista tai ”haastetuista”

kirjoista, joiden saatavuutta on pyritty rajoittamaan tai kokonaan estämään. Mielenkiintoista on se, ettei Amerikan haastetuin kirja viime vuosina ole suinkaan *Mein Kampf* tai muu poliittisen agitaattorin mielenilmaus, vaan Justin Richardsonin lastenkirja *And Tango Makes Three* (2005), tarina kahdesta urospingviinistä, jotka alkavat hautoa yhteistä munaa. Kirja perustuu todellisiin tapahtumiin Central Park Zoo -eläintarhassa.⁸

Ilmestyessään vuonna 2005 kirja herätti valtavan julkisen kohun. Sen uskottiin muun muassa yllyttävän lapsia homouteen. Voisi kuvitella, että kirjan tosipohjaisuus vähentäisi sen provokatiivista vaikutusta. Sehän kertoo pingviinien elämästä, eikä välttämättä pyri ensisijaisesti tekemään numeroa vaikkapa homojen adoptiosta tai sateenkaariperheiden asemasta. Kuitenkin tosipohjaisuus on yksi suurimmista syistä siihen, että erityisesti uskonnolliset fundamentalistit ovat ottaneet kirjan hampaisiinsa. Sehän väittää julkeasti, että myös eläinmaailmassa esiintyy homoseksuaalista käyttäytymistä, jota voidaan siksi pitää luonnollisena myös ihmisten keskuudessa.⁹

And Tango Makes Three on äärimmäinen ja kohua herättänyt esimerkki lastenkirjallisuuden sensuurista, mutta itse asiassa lastenkirjallisuutta on sensuroitu koko sen historian ajan. Lapsille suunnatussa kirjallisuudessa on aina otettu huomioon tarve suojella kokemattomia lapsilukijoita sisällöltä, joka voi järkyttää heitä. Tällainen sensuuri on ymmärrettävää, ja etenkin vanhemmalla on oikeus ja velvollisuus arvioida oman lapsensa kehitystä ja kykyä ottaa vastaan uutta tietoa. Usein sensuurissa ei kuitenkaan ole kyse sisällöstä, joka voisi tavalla tai toisella vahingoittaa lapsen kehitystä tai pelottaa tätä, vaan sisällöstä, joka muokkaa lapsen asenteita ja käsityksiä ”sopimattomaan” suuntaan. Juuri tämä ennakkoluuloisuus lienee

⁸ Teos julkaistiin vuonna 2005, minkä jälkeen se on ollut lähes joka vuosi kymmenen haastetuimman kirjan listan kärkipäässä (ensimmäinen sija vuosina 2006, 2007, 2008 ja 2010, toinen sija vuonna 2009). <http://www.ala.org/advocacy/banned/frequentlychallenged/21stcenturychallenged>

⁹ Halusin tuoda käsittelyyn mukaan tämän teoksen, koska se on niin erinomaisen paljonpuhuva esimerkki lastenkirjallisuuden sensuurista nykypäivänä. Olisin analysoinut tekstiä syvällisemmin, mutta totesin, ettei teksti itsessään istu muiden kohdetekstieni joukkoon. Sen niin sanottu anarkistisuus tai kumouksellisuus rajoittuu siihen (melko viattomasti ilmaistuun) tosiseikkaan, että on olemassa heteronormista poikkeavia perheitä. Kuvakirja on lyhyine lauseineen ja suurine kuvineen suunnattu melko pienille lapsille, ja siitä on vaikeaa löytää mitään tahallisen provosoivaa. Kertoja kuvaa pingviiniparin elämää pelkistetyin lausein tekemättä suurta numeroa heidän suhteensa erikoislaatuisuudesta. Heteronormi tuodaan esiin mainitsemalla, että useimmiten tiettyyn aikaan vuodesta tyttöpingviinit alkavat huomata poikapingviinit ja he muodostavat lopulta keskenään pareja. Roy ja Silo eivät kiinnostu tyttöjen seurasta, vaan tekevät kaiken yhdessä. Seksuaalisia viittauksia kuitenkin vältetään ja perhekuvauksessa korostetaan pingviinivanhempien keskinäistä kumppanuutta ja omistautuneisuutta vanhemmuuteen.

syynä siihen, että pingviinien elämästä kertova viaton kuvakirja on lähes kymmenen vuoden ajan ollut yksi Yhdysvaltojen sensuroidimmista kirjoista.

Myös omat kohdekirjailijani (ja teokseni) ovat joutuneet estotoimenpiteiden kohteiksi. Ensimmäinen kustantamo, jolle Astrid Lindgren lähetti *Peppi Pitkätossun* käsikirjoituksen, ei suostunut julkaisemaan sitä sellaisenaan ja näin kustantamo harjoitti niin sanottua ennakkosensuuria. Käsikirjoitus palautettiin Lindgrenille, joka lopulta uudisti sen melko perusteellisesti (Strömstedt 1977, 227). Nykyään tuntemaamme *Peppi Pitkätossua* on siis muokattu ennen julkaisemista vähemmän radikaaliin muotoon¹⁰. Erlend Loen *Kurttila* aiheutti suuren kohun sekä Ruotsissa että Norjassa ja eräs koulu lähetti jopa oppilaiden vanhemmille kirjeen, jossa varoitettiin lapsille sopimattomasta teoksesta. Roald Dahl on joutunut sensuurin hampaisiin lukuisia kertoja ja itse asiassa the American Library Association mainitsee hänet yhtenä haastetuimmista yksittäisistä kirjailijoista vuonna 2002.¹¹ Eri paikoissa eri aikoina sensuroituja lastenkirjoja ovat ainakin *Jaakko ja jättipersikka* (*James and the Giant Peach*, 1961), *Jali ja suklaatehdas* (*Charlie and the Chocolate Factory* 1964), *Ilmarin ihmelääke* (*George's Marvelous Medicine*, 1981) sekä *Kuka pelkää noitia?* (*The Witches*, 1983) (Ekholm 1997—2005, ALA).

Sensuuri merkitsee yksinkertaisimmillaan materiaalin saatavuuden rajoittamista tai sen kieltämistä kokonaan. Yhdysvalloissa käytetään useita termejä kuvaamaan sensuuriyrityksen vakavuutta. The American Library Associationin mainitsemat estotoimenpiteet vaihtelevat vakavuudessaan yksinkertaisesta ”huolen ilmauksesta” suulliseen tai kirjalliseen valitukseen, median tukemaan julkiseen hyökkäykseen ja äärimmäisillään sensuuriin, eli materiaalin saatavuuden kieltämiseen. Termi ”sensuuri” voi kuvata monenlaisia tapauksia, joissa virallinen taho rajoittaa materiaalin saatavuutta sen sisällön vuoksi (ALA).¹² Kai Ekholm panee merkille, että usein sensuuri-termiä käytetään hieman ristiriitaisesti kuvaamaan kaikkia edellä mainittuja toimenpiteitä, mikä ei juuri selkiytä asioiden ymmärtämistä tai tutkimista (Kai Ekholm 1997—2005). Ekholmin mukaan sensuuri on lähinnä yhteiskunnallista keskustelua, diskurssia, jonka ulottuvuuksia ovat esimerkiksi yhteiskuntamoraali, lait,

¹⁰ Lindgren hillitsi uudessa käsikirjoituksessa Pepin näsäviisautta aikuisia kohtaan, mutta poisti toisaalta myös kohtauksia, joiden voisi olettaa huvittavan vain aikuista lukijaa. Lopullisessa versiossa korostuvat Pepin anteliaisuus ja vaatimattomuus (Strömstedt 1977, 227).

¹¹ <http://www.ala.org/advocacy/banned/frequentlychallenged/challengedauthors>

¹² <http://www.ala.org/advocacy/banned/aboutbannedbooks>

poliittinen tilanne ja ennakkoluulot. Siksi ei ole helppoa löytää kahta samanlaista sensuuritapausta, vaikka ne saman ilmiön alle luokitellaankin. Sensuuri on toimintatapansa mukaan jaettu ennakkosensuuriin tai jälkikäteiseen, rankaisevaan sensuuriin. Se voidaan määritellä myös suhteessa lakiin: se voi olla virallista tai epävirallista (emt.). Esimerkki ennakkosensuurista voi olla vaikkapa kustantajan vaatimus muokata materiaalia ennen sen julkaisua.

Kuten sanottua, lastenkirjallisuutta on tavalla tai toisella sensuroitu sen ensi hetkistä lähtien. Jean-Jacques Rousseau'n filosofia lapsen viattomuudesta vaikutti paitsi lastenkirjallisuuden syntyyn myös sen sensurointiin. Itse asiassa Rousseau'n mukaan kirjallisuus korruptoi lasten viattomuutta, mistä syystä lapsia ei olisi pitänyt opettaa lukemaan ennen kymmenen vuoden ikää (West 2004, 681). 1800-luvulla Rousseau'n ajatukset oli omaksuttu perusteellisesti ja sen seurauksena suurin osa 1800-luvun (ja osaksi myös 1900-luvun) lastenkirjailijoista sensuroi itse omaa tekstiään. Automaattinen oletus oli se, että lastenkirjassa ei saanut mainita seksiä, ruumiintoimintoja eikä väkivaltaa, aikuisia tai muita auktoriteettihahmoja ei saanut kritisoida, kirosanoja ei saanut käyttää, eikä käsitellä arkoja sosiaalisia kysymyksiä (West 2004, 681). Niin vanhahtavalta kuin tämä kuulostaakin, perinne on itse asiassa säilynyt jossain määrin tähän päivään saakka. Omia kohdeteoksiaanikin on kritisoitu tällaisista syistä, jopa niitä, jotka on julkaistu 1900-luvun lopulla tai 2000-luvun puolella.

Nilsenin mukaan lastenkirjallisuuden sensuurin voi syiden perusteella jakaa neljään (osittain päällekkäiseen) kategoriaan: poliittiseen, pedagogiseen, taloudelliseen ja sisäiseen (tai yksityiseen) sensuuriin. Poliittista sensuuria harjoittavat etenkin totalitaariset hallitukset, jotka haluavat käyttää lastenkirjallisuutta apuvälineenä oikeanlaisen käytöksen ja arvojen muokkaamisessa (Nilsen 1996, 308). Esimerkiksi entisessä Neuvostoliitossa sensuuri oli arkipäivää, mistä syystä myöhäisellä 1980-luvulla jokainen lapsille suunnattu taide-esitys oli puettu poliittisen satiirin muotoon. Tässä piirteessä näkyy Maria Nikolejavan mukaan Wallin mainitsema kaksisuuntainen puhuttelu, aikuiselle puhuminen opetetun lapsen päälle ja lapsen kustannuksella. Harvat neuvostokirjailijat omaksuivat kaksoispuhuttelun taitoa, mutta muutamat onnistuivat käsittelemään kiistanalaisia aiheita yksinkertaisten satujen muodossa. Satiirin lisäksi huumori ja nonsense olivat yleisiä keinoja, joilla kuvailla eloa totalitaarisessa yhteiskunnassa. Neuvostoliiton lastenkirjallisuudessa erityisen suosituiksi nousivat hahmot,

jotka osoittivat kumouksellista, auktoriteetteja vastustavaa asennetta, kuten Peppi Pitkätossu ja Katto Kassinen. Myös venäjänkieliseen kirjallisuuteen alkoi ilmestyä tällaisia huippusuosittuja hahmoja, joista tunnetuin lienee Eduard Uspenskin Fedja-setä (Nikolajeva 1996b, 384). Nilsen kuitenkin painottaa, että myös esimerkiksi Yhdysvalloissa harjoitetaan runsaasti sensuuria ideologisista syistä, eli poliittinen sensuuri ei ole tyypillistä vain totalitaarisissa valtioissa (Nilsen 1996, 308).

Vaikka suurin osa kouluista kuuluukin hallituksen alaisuuteen ja ne ovat siten otollisia näyttämöitä poliittiselle sensuurille, koulujen ja muiden kasvatuksellisten tahojen suorittamaan sensuurista voi paremmin käyttää termiä pedagoginen sensuuri. Taloudellinen sensuuri liittyy myös vahvasti pedagogiseen sensuuriin, sillä esimerkiksi koulukirjojen julkaisu on suuri bisnes. Monissa maita oppikirjat valitaan vasta kun ne ovat julkaistu. Jos oppikirjoista löytyy julkaisun jälkeen jotain loukkaavaa tai kyseenalaista, koko kirjasarja todennäköisesti hylätään. Taloudellisen riskin takia oppikirjat ovat erittäin homogeenisiä. Taloudellinen riski koskee kuitenkin myös kaunokirjallisuutta (Nilsen 1996, 309—310). Sisäisestä sensuurista voidaan puhua silloin, kun esimerkiksi kirjailija sensuroi itse teostaan ennakkoon. Taloudelliset syyt vaikuttavat usein kirjailijan omaan sensuuriin. Kuitenkin myös muut yksityishenkilöt (kuten kirjastonhoitajat) ovat syyllistyneet sensuuriin esimerkiksi keksimällä omia ikä- tai muita rajoituksia lainattaviin kirjoihin (emt. 310).

Nilsen näkee nykypäivän median yhtenä syynä sensuuriyritysten yleistymiselle. Kun yhteiskunta muuttuu yhä sallivammaksi ja populaarikulttuurin kuvasto yhä vihjailevammaksi, vanhemmat alkavat yhä enemmän pelätä menettävänsä otteen lastensa kasvatuksesta. He eivät voi poistaa väkivaltaa televisiosta tai seksuaalista sisältöä internetistä, mutta he voivat marssia lähimpään kirjastoon ja pyytää poistamaan tietty kirja hyllystä (emt. 308).

Liioiteltu sensuuri onkin laaja ongelma lastenkirjallisuuden kentällä. Historian aikana on esiintynyt laajoja ja kuuluisia sensuuritapauksia, ja usein sensuurin kohteiksi ovat joutuneet nimenomaan lasten suosimat teokset. Mark West mainitsee yhtenä esimerkkinä sarjakirjallisuuden. Alun perin sarjakirjoja kutsuttiin nimillä *penny dreadful* tai *dime novel* siitä syystä, että ne olivat halpoja ja siksi lasten oli helppoa saada kirjoja käsiinsä ilman vanhempiensa lupaa. Nämä kirjat olivat valtavan suosittuja lasten keskuudessa, vaikka niitä

pyrittiin kitkemään kirjallisuuden kentältä. Sarjakirjoja ei edelleenkaan pidetä niin sanottuna hyvänä kirjallisuutena, vaan esimerkiksi lasten keskuudessa huippusuositut Enid Blyton ja Carolyn Keene ovat saaneet aikuisyleisön taholta nyrpeän vastaanoton (West 2004, 683). Muita suuria sensuuritapauksia on ollut muun muassa Saksassa, jossa natsisensorit vastustivat lastenkirjoja, jotka eivät vastanneet natsi-ideologiaa. Toisen maailmansodan jälkeen USA:ssa aloitettiin suuri kampanja supersankarisarjakuvia vastaan. Niiden uskottiin tekevän tavallisista lapsista ”sadisteja ja homoseksuaaleja” (emt. 684).

1960-luvun lopulla alkoi ilmaantua uudenlaista, tabuja rikkovaa lastenkirjallisuutta. Aluksi nämä kirjat herättivät vain vähän vastarintaa, mutta 1970-luvun puolessavälissä monet joutuivat hyökkäysten kohteiksi: kirjoja poistettiin kirjastoista ja poliittiset ja uskonnolliset organisaatiot järjestivät laajamittaisia kampanjoita kirjoja vastaan. Tämä linja on jatkunut siitä pitäen, ja 1980-luvulla valtaosa sensuuritapauksista liittyi seksuaalisuuden kuvauksiin. Uskonnolliset fundamentalistit ovat myös alkaneet syyttää satanismista lukuisia lastenkirjoja, joissa kuvaillaan magiaa, noitia tai aaveita, tuoreimpana esimerkkinä *Harry Potter*-sarja, jonka sensuuriyritykset ovat herättäneet suurta huomiota (West 2004, 686. Ks. myös West 1997, preface).

Mark West toteaa 1997 julkaistussa teoksessaan, että lastenkirjallisuuden sensuuri on akuutti ongelma ja että monella tapaa tilanne on jopa pahentunut. Yhä suurempi määrä kirjoista joutuu sensuurin hampaisiin ja kampanjat kirjoja vastaan ovat paremmin järjestäytyneitä. Kirjassaan West haastattelee lukuisia kirjailijoita, joiden kirjoja on sensuroitu tai yritetty sensuroida (West, 1997). Tässä julkaisussa West toivoo, että lastenkirjallisuuden liioiteltu sensuuri alkaisi hellittää. Ikävä kyllä näin ei ole tapahtunut vielä 2010-luvulla, vaan erityisesti Yhdysvalloissa sensuuri elää ja voi hyvin. Lasten- ja nuortenkirjallisuus on pysytellyt tasaisesti The American Library Association keräämien sensuurilistojen kärjessä. Toki on muistettava, että suurin osa ALA:n saamista raporteista tulee kouluista ja kirjastoista (sekä yleisistä että koulujen omista), ja näin ollen suuri osa valituksista koskee kirjallisuutta, joka on helposti lasten ja nuorten saatavilla. Väittäisin siitä huolimatta, että modernissa länsimaisessa kirjallisuudessa enemmän tai vähemmän vallitseva sananvapaus ei koske lastenkirjallisuutta. Tietyistä teemoista ei edelleenkaan puhuta.

Anthony T. Podesta korostaa kuitenkin lapsen oikeutta saada tietoa ja näkee erityisesti sensuurin ongelmana kouluissa. Koulun tarkoitus ei ole vain opettaa lapsille perustaitoja, vaan opettaa näitä ajattelemaan itsenäisesti, kriittisesti ja analyttisesti. Amerikkalaisissa kouluissa on tahoja, jotka haluaisivat kieltää opettamasta evoluutiota, lukemasta länsimaisia kirjallisuuden klassikkoja tai opettamasta historiallisia tragedioita kuten holokaustia. Tällä tavalla ei ainoastaan estetä lapsia saamasta tietoa, vaan myös oppimasta ajattelemaan itsenäisesti ja kriittisesti. (West/Podesta 1997, xv)¹³.

Lastenkirjallisuuden sensuroinnissa ongelmallista on se, että jokainen sensuuria harjoittava aikuinen uskoo tietävänsä, mitä lapsen ei pitäisi saada tietää. Sensuuri ei koske vain omaa lasta, vaan kaikkia lapsia, jotka nähdään homogeenisena massana. Esimerkiksi Peter Hollindale korostaa kuitenkin sitä, että todellisia lapsia ei voi lukijoina niputtaa yhtenäiseksi yleisöksi, vaan lapset ovat yksilöitä, joilla on erilaisia mieltymyksiä. Näihin mieltymyksiin voivat vaikuttaa henkilön ikä, etninen tausta ja sosiaaliset olosuhteet (Hollindale 1988, 3). Näin ollen jokainen lapsi on lukijana yhtä erilainen kuin jokainen aikuinen, ja on hyvin kyseenalaista tehdä kaikenkattavia johtopäätöksiä siitä, minkälaisia asioita lapsi osaa ottaa vastaan. Mark Westin mukaan innokkaimmat sensorit edustavat usein ääriryhmiä (esimerkiksi äärioikeistolaisia tai -vasemmistolaisia). Sensorit ovat usein ihmisiä, joilla on melko romanttinen käsitys kirjallisuuden voimasta. He uskovat, että kirjallisuus muokkaa ihmistä niin voimakkaasti, että on parempi monitoroida lähes jokaista lasten lukemaa sanaa (West 2004, 689). Liiallinen usko kirjallisuuden turmelemaan voimaan lienee syynä myös Amerikan sensuroidun kirjan *And Tango Makes Three*:n vastaanottoon, mutta tällainen lähes taikauskoinen pelko erilaisuutta kohtaan vaikuttaa kaikessa kauheudessaan lähes koomiselta. Päätän sensuurin esittelyn lainaukseen kirjailija Chris Crutcherilta, joka tiivistää mielestäni oivallisesti syyn kyseisen kirjan (ja muunkin lastenkirjallisuuden) sensuuriin: ”And Tango Makes Three worries me. I'm afraid if we allow that book into our elementary schools, large numbers of those children will want to grow up to be penguins.”¹⁴

¹³ Sensuurin seuraukset ovat moninaiset. Sensorien pyhä sota evoluutiota vastaan on johtanut siihen, että puolet koulun oppikirjoista ei käsittele evoluutiota riittävästi ja yksi kuudesta ei mainitse sitä lainkaan. Puhekielisiä sanoja on paheksuttu romaaneissa niin paljon, että yksi suuri kustantamo on jopa alkanut poistaa kyseisiä sanoja sanakirjoista. Uskonnolliset tahot ovat korostaneet moraalisuutta niin pitkälle, että ovat painostaneet useita koulutuslaitoksia lopettamaan sellaisten ohjelmien tarjoamisen, jotka tiedottavat alkoholin, huumeiden ja teiniraskauksien vaaroista. (West/Podesta 1997, xvii—xviii).

¹⁴ Lähde: http://www.huffingtonpost.com/chris-crutcher/how-they-do-it_b_915605.html

2.3 Poliitikka ja ideologia lastenkirjallisuudessa

Politiikkaa on kaikkialla, missä on ihmisiä. Edes lastenkirjailija ei voi paeta ympäröivää maailmaa poliittiseen tyhjiöön. Silloin hän menettäisi suhteensa muihin ihmisiin. Lastenkirjat eivät siis ole politiikalta suojassa. Päinvastoin on odotettavissa, että politiikkaa on ennen muuta lastenkirjoissa, sillä lapsille kirjoitamme valistuksen, kasvatuksen vuoksi. Lapsista on kasvatettava kunnan ihmisiä, ja kunnan ihmisyyteen kuuluu kunnan kansalaisuus. Mikä tahansa hörhö ei ole oikea kansalainen. On olemassa hyvää ja huonoa käytöstä, hyvää ja huonoa makua, terveitä ja vaarallisia ajattelutapoja. Kunnan lastenkirjailija on ottanut itselleen tämän kasvatustehtävän. Hän tarkoituksenaan on nimenomaan harkitun ajattelutavan juurruttaminen lapseen. Lapsi on saatava ajattelemaan oikealla tavalla oikeista asioista. (Riukulehto 2001, 9.)

Tämä katkelma kuvaa mielestäni harmillisen yleistä näkemystä siitä, mikä lastenkirjallisuuden tehtävä itse asiassa on. Jopa lastenkirjallisuutta tutkiva Riukulehto toteaa täysin ongelmattomasti, että lapsille kirjoitetaan nimenomaan kasvatuksen vuoksi, ja että lisäksi on olemassa hyvää ja huonoa käytöstä, ”terveitä ja vaarallisia ajattelutapoja”. Viimeinen virke on paljonpuhuva: ”Lapsi on saatava ajattelemaan oikealla tavalla oikeista asioista”. Mielestäni Riukulehto ei kuitenkaan tässä katkelmassa eikä myöskään artikkelissaan riittävästi problematisoi sitä, mitkä arvot ja ajattelutavat ovat lapselle vahingollisia ja mikä on se ”oikea tapa”, millä lapsen tulisi oppia ajattelemaan (ja kuka sen määrittelee). Lainaus antaa ymmärtää, että on olemassa vain yksi oikea tapa ajatella, eli se, mitä valtaväestö pitää oikeana.

Riukulehto tiedostaa kuitenkin politiikan sidonnaisuuden aikaan ja määrittelee tämän ”oikean” ajattelutavan juurruttamisen lapseen indoktrinoinniksi. Indoktrinoivaan rooliin ei tarvitse hakeutua tietoisesti. ”Jokainen ihminen – niin myös jokainen kirjailija – on oman aikansa lapsi, jopa vanki; kirjailija, joka luulee kirjoittavansa pelkkää ajanvietettä, joko paljastaa ymmärtämättömyytensä tai harhauttaa lukijoitaan. Todellisuudessa jokainen kirjailija lausuu tekstissään julki omia poliittisia reunaehtojaan”. (Riukulehto 2001, 9.) Riukulehto näkee kansalaistottelevaisuuden myös kriteerinä kunnan ihmisyydelle (”kunnan ihmisyyteen kuuluu kunnan kansalaisuus”). Kunnan kansalainen on täten toimiva osa yhteiskuntaa, kuuliainen työläinen, joka lähtökohtaisesti kunnioittaa auktoriteettihahmoja mutta osaa myös käydä keskustelua yhteiskunnallisista asioista ja siirtää oppimaansa eteenpäin. Lastenkirjoissa vaihtoehtoinen, kriittinen poliittisuus ei kuitenkaan ole yhtä suvaittavaa kuin aikuisten kirjallisuudessa. Riukulehdon sanoin harkittu ajattelutapa on juurrutettava lapseen, toisin sanoen lapsi on ensin sosiaalistettava, opetettava miten

yhteiskunnalliset konventiot *tulisi* nähdä. Vasta tämän jälkeen kansalaisella on oikeus kritiikkiin. Ongelma on se, että opettamalla lapsille käsityksen normista korostamme tahattomasti sitä, että on yksi, virallinen tapa nähdä asia ja muut tavat ovat vaihtoehtoisia, normia vastustavia poikkeuksia. Sosiaalistamiseen liittyy siten myös arvottamisen idea: *vallitsevaa* käytäntöä pidetään helposti myös *oikeana*.

Riukulehdon ajatus politiikasta muistuttaa paljolti samaa ilmiötä, josta eräät tutkijat käyttävät termiä ideologia. Esimerkiksi Peter Rabinowitzin mukaan ideologia on yksinkertaisesti määriteltynä jotain, mitä tietty ryhmä pitää luonnollisena ja itsestään selvänä (Rabinowitz 1987, 5). Termi politiikka ei siis välttämättä viittaa poliittiseen toimintaan tai käytäntöihin, vaan abstrakteihin kulttuurisiin käsityksiin ja valtasuhteisiin. Omissa kohdeteoksissani voisi nähdä tietynlaisen vastaideologian. Niissä osoitetaan sekä normi, vallitseva käytäntö tai ideologia ja sitten sen poikkeus. Esimerkiksi *Peppi*-kirjoissa todetaan jo tekstin sisällä, että Peppi on epätavallinen, normista poikkeava lapsi. Valtaosalle ihmisistä on luonnollista ja itsestään selvää että lapsen tulee totella aikuista, käydä koulussa, asua aikuisen holhouksen alaisena, kunnioittaa lakia (poliisia) ja nukkua pää tyynyllä. Peppi ei tee mitään näistä vaan toimii kaikilla tavoilla vastoin vallitsevia käytäntöjä ja osoittaa vaihtoehtoisen ideologian. Peppi nukkuu jalat tyynyllä osoittaakseen, että niinkin voi tehdä. Lisäksi hän painottaa, että pää tyynyllä nukkuminen on pelkkä kulttuurillinen konventio: ”Hän nukkui aina jalat päänalusella ja pää syvällä peiton sisällä. – Näin nukutaan Guatemalassa, hän (Peppi) vakuutti. – Ja tämä on ainoa oikea tapa.” (*PP*, 31.)

Myös Peter Hollindalen mukaan ideologia nähdään toistuvasti ja virheellisesti poliittisena käytäntönä, kun se tosiasiaa on hänen mukaansa vallitseva uskomusten ilmapiiri. Edellä mainittua on mahdollista muuttaa ja joissain tapauksissa todeta vääräksi pelkän järkevä argumentoinnin voimin. Jälkimmäinen taas on epämääräistä, vakaata ja alati kehittyvää (Hollindale 1988, 19). Kuitenkin jokainen aika määrittelee sen, mitä yleisesti pidetään terveenä tai vaarallisena ajattelutapana, ja myös tekstien oletettu yleisö on jossain määrin aikaan sidottu. Historialliset aikakaudet määrittelevät, minkälaista sosiaalisen kehityksen tulee olla, ja jokainen ajanjakso uskoo olevansa edeltäjänsä viisaampi. Kuviteltu lapsiyleisö vastaa aina oman aikansa odotuksia. Hollindale painottaa sitä, että ideologia on väistämätön ja suurelta osin hallitsematon tekijä kirjan ja lapsen välisessä kommunikaatiossa.

Lastenkirjallisuuden kohdalla tärkein tavoite ei ole ajaa tiettyjä ideologioita vaan ymmärtää niitä ja auttaa myös lapsia ymmärtämään niitä (Hollindale 1988, 10).

Hollindale esittelee kolme tapaa, joilla ideologia ilmenee lastenkirjassa. Ensimmäinen ja helpoiten havaittavissa oleva taso koostuu yksittäisen kirjailijan sosiaalisista, poliittisista ja moraalisisista käsityksistä, joita hän tietoisesti haluaa esitellä lapsille tarinan välityksellä. Ideologia on luonteeltaan tietoista, tarkoituksellista ja jossain määrin korostettua. Tällä tasolla välitetään uusia ideoita ja mahdollisesti vallankumouksellisia asenteita joiden tarkoitus on herättää tietoisuutta ajankohtaisesta sosiaalisesta kritiikistä (Hollindale 1988, 11). Omissa kohdeteoksissani on luettavissa juuri tällaista tietoista ideologisuutta.

Toinen ideologian taso liittyy passiiviseen ideologiaan, joka ilmentää kirjailijan tiedostamattomia oletuksia. Tällaisen ideologian ilmenemisen valossa on myönnettävä, että kaikki lastenkirjallisuus on pohjimmiltaan didaktista. Tekstissä esitetyt arvot ovat kirjailijalle itsestään selviä ja kuvaavat myös kirjailijan asemaa yhteiskunnassa. Jos lapsilukijaa ei auta kyseenalaistamaan tiettyjä arvoja, myös lukija ottaa ne todennäköisesti vastaan itsestään selvinä. Tällaisten jaettujen arvojen mahtia ei tule Hollindalen mukaan aliarvioida. Ei ole olemassa sellaista itesesensuuria, jonka avulla kirjailija pystyisi peittämään tai naamioimaan syvälle juurtuneet käsityksensä. Usein myös alitajuiset käsitykset voivat olla ristiriidassa ”virallisten” totuuksien kanssa (Hollindale 1988, 14).

Hollindale lainaa runoutentutkija Gary Walleria, jonka mukaan kirjailija ei itse luo työvälineitään, vaan ideologia ilmenee itse kielessä, sanoissa ja koodeissa joista teksti koostuu. Ideologia on voima, joka vaikuttaa sekä tekstin tuottamiseen että sen tulkintaan (Hollindale 1988, 14). Tämä ajatus sekä sisällyttää että häivyttää käsitystä yksilöllisestä kirjailijuudesta ja nostaa arvoon tekijän ja lukijan välisen suhteen. Ideologia ei ole asia, joka siirretään lapsille ikään kuin nämä olisivat tyhjiä astioita, vaan jotain, jonka he ovat jo omaksuneet lukuisista kirjallisuuden ulkopuolisista lähteistä. Kirjallisuudessa on siis aloitettava ottamalla huomioon lasten jo omaksuma ideologia (Hollindale 1988, 17).

Kuten aiemmin mainitsin, poliittiset syyt ovat usein motivoineet lastenkirjojen sensuuria. Konservatiivien mielestä kirjat eivät ole vastanneet perinteisiä perhearvoja, kun taas liberaalit

ovat syyttäneet monia kirjoja esimerkiksi rasistisiksi tai seksistisiksi (West 2004, 680). *Peppi Pitkätossun* aikalaisvastaanotossa suurimman kritiikin kohteeksi nousivat kuitenkin kasvatukselliset näkemykset (mihin myös ideologia ja poliittisuus läheisesti liittyvät). Ensimmäiset arvostelut *Peppi Pitkätossusta* olivat hyvin myönteisiä, mutta toisen *Peppi*-kirjan ilmestyttyä vuoden kuluttua alkoi etenkin ammattikasvattajien keskuudessa kiihkeä väittely autoritaarisesta kasvatuksesta ja Pepin edustamasta niin sanotusta vapaasta kasvatuksesta. Keskustelua käytiin paitsi ammattijulkaisuissa, myös lehtien kulttuurisivuilla ja yleisönosastoilla, joissa Peppiä syytettiin huonoksi esikuvaksi ja kirjaa itsessään demoralisoivaksi. Kansakouluopettajat vastustivat jyrkästi vapaata pedagogiikkaa, ja monet puolustivat esimerkiksi koulun oikeutta ruumiilliseen kuritukseen (Strömstedt 1977, 228—229).

On kuitenkin muistettava, että myös liberaalit lukijat ovat syyttäneet *Peppi*-kirjoja kyseenalaisten arvojen esittämisestä. Kirjojen on sanottu olevan rasistisia, etenkin sarjan viimeisen osan, jossa Peppi matkustaa isänsä hallinnoimalle alkuasukkaiden saarelle. Alun perin saaren asukkaista käytettiin sanaa ”neekeri”, joka on myöhemmissä painoksissa korjattu poliittisesti korrektimpaan muotoon ”alkuasukas”. Kirjoja on myös syytetty kapitalistisuudesta ja seksistisyydestä. (Ks. esim. Nikolajeva 1996a, 41.)¹⁵

Jos perinteisillä perhearvoilla tarkoitetaan ehjää, heteronormatiivista perhettä, jonka jumalaapelkäävät vanhemmat pitävät tarkkaa kuria ja opettavat lapsille omia konservatiivisia arvojaan, *Peppi*-kirjat eivät todellakaan vastaa näitä arvoja. Peppihän on itse oman erikoisen perheensä pää, ja Etelämerellä asustava yksinhuoltajaisä jättää hänet huoletta hallinnoimaan omaa anarkistista lasten paratiisiaan. Mikä parasta, kirjassa esitellään Pepin perheen vastakohtana tällainen ehjä, heteronormatiivinen perhe, jonka lapset tottelevat tarkasti vanhempiaan, mutta samaan aikaan kadehtivat Pepin vapaata elämää. Kukaan ei pakota Peppiä syömään vastenmielistä puuroa tai käymään koulua, Peppi ei tottele auktoriteettihahmoja vaan muokkaa oman elämänsä mieleisekseen. Hän on siis täydellinen vastakohta näille hyvin kasvatetuille lapsille, ja lisäksi tietenkin unelmien leikkiveri. Pepin

¹⁵ Tässä yhteydessä mainittakoon, että myös Roald Dahl on rasismisyytösten johdosta muokannut jälkikäteen vuonna 1964 julkaistua kirjaansa *Charlie and the Chocolate Factory*. Laajan kritiikin johdosta Dahl päätti muuttaa alkuperäistä käsikirjoitustaan, jossa umppalumppa-heimolaiset olivat afrikkalaisia pygmejä, jotka saivat palkkansa kaakaopapuna. (<http://www.roalddahlfans.com/articles/char.php>).

seurassa muut lapset pääsevät toteuttamaan mielitekojaan (jotka Peppi auliisti rahoittaa) ja myös seuraamaan vierestä, kuinka Peppi toteuttaa lapsen alitajuista haavetta vallasta.

2.4 Roald Dahl ja väkivalta

Myös Roald Dahlin tuotantoa on kritisoitu yhteiskuntavastaisuudesta (Vuori 2002, 76). Perinteisiä perhearvoja kyseenalaistetaan, ja äärimmäisillään lasten ja vanhempien välillä vallitsee molemminpuolinen vihanpito, kuten *Matildassa*. Yksi *Matildan* teemoista on lasten heitteillejätto, joka on kriittisten aikuisten mukaan ollut sopimaton teema lastenkirjalle (emt. 77). *Matildassa* perhekuvion lisäksi kommentoidaan kasvatusinstituutiota, kuten monissa muissakin Dahlin teoksissa.

Vaikka Roald Dahl on suuri lasten suosikki, aikuiset ovat ottaneet Dahlin kirjat paheksuen vastaan. Hänen kirjojensa on syytetty olevan liioitellun väkivaltaisia, vulgaareja ja epäkunnioittavia auktoriteettihahmoja kohtaan (ks. esim. Vuori 2002, 75—76). Kaikkein haastetuimpia kirjoja ovat olleet *Jali ja suklaatehdas* (*Charlie and the Chocolate Factory*), jota on syytetty väkivaltaisuuden lisäksi rasismista sekä *Kuka pelkää noitua* (*Witches*), joka on joutunut erityisesti feminististen tahojen hampaisiin. Feministit ovat syyttäneet kirjaa naisvihamieliseksi ja onnistuneet saamaan sen poistetuksi monista englantilaisista kirjastoista (West 1997, 109). Dahlin teoksissa muokataan lastenkirjallisuuden konventioita ja rikotaan perinteisiä tabuaiheita, mikä on aiheuttanut kriittistä palautetta todellisen yleisön parissa. Vuoren mukaan Dahlin teoksiin suhtautuvat kriittisesti ne todelliset aikuislukijat, jotka eivät hyväksy sitä, että Dahl kirjoittaa ennen kaikkea implisiittisen lapsilukijan ehdoilla (Vuori 2002, 75). Vuoren mukaan nimenomaan implisiittinen aikuislukija joutuu ottamaan oppia Dahlin tarinoista. Opetus on se, että kaikki mikä tehdään toisin, ei välttämättä ole väärin.

Väkivalta on yksi useimmin mainituista tabuaiheista lastenkirjallisuudessa ja myös paheksutuimpia piirteitä Dahlin tuotannossa. Syytökset väkivaltaisuudesta eivät ole Dahlin kohdalla yllättäviä, sillä useimmissa hänen kirjoissaan esiintyy suorastaan makaaberin liioiteltua väkivaltaa. Toisaalta väkivallan naurettava liioittelu tekee siitä koomista ja epärealistista. Mark Westin haastattelussa Dahl totesi, ettei kirjojen väkivallan ole tarkoitus

pelottaa vaan naurattaa lapsia. Dahl uskoi lasten tietävän, että väkivalta kirjoissa on kuvitteellista. Se muistuttaa enemmänkin vanhojen satujen, kuten Grimmin veljesten väkivaltaa: sadut ovat rankkoja, mutta väkivalta rajoittuu maagiseen aikaan ja paikkaan. Kun väkivallan yhdistää fantasiaan ja huumoriin, se on enemmän viihdyttävää kuin uhkaavaa (West 1997, 113).

Kansansadut ovat vanhin ja laajimmin tunnettu lastenkirjallisuuden muoto (ks. esim. Lurie 1990, 16) ja tavallaan myös ensimmäinen lastenkirjallisuuden laji, joka on joutunut sensuurin kohteeksi. On helppoa nähdä yhteys Dahlin kertomusten väkivallan ja kansansaduissa esiintyvän väkivallan välillä. Vaikka Dahlin kirjojen väkivaltaisuus on herättänyt kritiikkiä, Dahl noudattaa itse asiassa kerronnassaan hyvin vanhaa perinnettä. Ensimmäiset lapsille suunnatut tekstit olivat saduiksi muokattuja perinteisiä kansantarinoita, jotka olivat usein väkivaltaisempia kuin mikään Dahlin tarinoista. Siitä syystä on mielenkiintoista, että Dahlin teosten väkivaltaisuudesta on tehty niin suuri numero.

Alison Lurien mukaan kansansadut kuuluvat kumouksellisimpiin teksteihin lastenkirjallisuuden kentällä. Ne tukevat usein, joskin piilotetussa muodossa, vähempiosaisten (lasten, naisten ja köyhien) oikeuksia valtaapitäviä vastaan. Lakia ja järjestystä ei aina kunnioiteta, rikkaat ovat onnettomia ja avuttomia; kuninkaas ja kuningattaret eivät voi saada lapsia ja kärsivät oudoista sairauksista, kun taas köyhät ovat terveitä ja onnekkaita (Lurie 1990, 16). Niin kauan kuin nämä sadut pysyivät suullisena kansanperintönä, niiden sisältö ei juurikaan herättänyt huomiota kirjallisissa tai opetuspiireissä. Vasta kun ne alkoivat ilmestyä painetussa muodossa, alkoi kuulua kauhun ja paheksunnan ääniä, jotka eivät ole vieläkään vaienneet (emt. 16). Satujen on sanottu olevan liian väkivaltaisia ja opettavan väärää arvoja, kuten kunnianhimoa, rahanhimoa ja halua naida oman yhteiskuntaluokan yläpuolelle. Satujen sanottiin myös vääristelevän totuutta ja olevan ajanhaaskausta, jonka olisi voinut käyttää hyödyllisemmin käytännöllisten taitojen oppimiseen (emt. 17).

Nykyisin tuntemamme versiot saduista heijastavat niiden 1800-luvun kirjanoppineiden mieltymyksiä, jotka keräsivät kokoon ensimmäiset painetut satukokoelmat, valitsivat kokoelmiinsa ne, jotka parhaiten miellyttivät heidän keskiluokkaisia viktoriaanisia arvojaan ja kirjoittivat sitten sadut uudestaan muokaten ne viktoriaanisille lapsille sopiviksi. Tämän

sensuurin tuloksena saduista jäi pois seksi, kuolema, ”matala” huumori ja erityisesti naisten oma-aloitteisuus, jotka olivat olennaisia teemoja alkuperäisissä kansantarinoissa (Lurie 1990, 20—21). Satujen varhaisemmissa versioissa esimerkiksi prinssi herätti Lumikin huomattavasti suudelmaa konkreettisemmalla tavalla (minkä seurauksena Lumikki synnytti kaksoiset), ja Punahilkka kipusi alasti sängyssä odottavan suden kainaloon (Ks. esim. Bettelheim 1975, 205).

Monet perinteisimmistä lapsille suunnatuista tarinamuodoista (kansansadut, kehtolaulut, leikit) sisältävät väkivaltaa, pelottavia tilanteita ja erilaisia lapsiin kohdistuvia uhkia. Tällaisia tilanteita ovat esimerkiksi lapsen loukkaantuminen, kaappaaminen, rankaiseminen tai kuolema. Etenkin kansansaduissa lapseen kohdistuva väkivalta on yleinen teema ja kaikkein yleisimpiä (ja pelottavimpia) ovat tarinat, joissa vanhemmat tuhoavat oman lapsensa. Tällaisissa tarinoissa pelottavinta on se, että lapsia uhkaavat ne henkilöt, joiden kuuluisi pitää heistä huolta, olivatpa kyseessä sitten vanhemmat, muut aikuiset tai viranomaiset. Todelliseen arkielämään liittyvät kauhut ovat usein pelottavampia kuin mitkään möröt tai hirviöt (Reynolds 2007, 132). Dahlin tarinoissa noudatetaan myös tätä perinnettä, sillä usein lapsia uhkaavat tahot ovat juuri vanhemmat, holhoojat ja opettajat. Matildassa vanhemmat harvoin kohdistavat fyysistä uhkaa tyttärensä, mutta tuntevat häntä kohtaan suurta vastenmielisyyttä:

Silloin tällöin törmää sattumoisin vanhempiin, jotka asennoituvat päinvastoin. He eivät osoita lainkaan kiinnostusta lapsiinsa ja ovat tietysti paljon pahempia kuin palvojat. Herra ja Rouva Wormwood olivat sellaiset vanhemmat. Heillä oli Michael-niminen poika ja Matilda-niminen tytär, ja etenkin Matildaan he suhtautuivat kuin rupeen. Rupeahan on siedettävä siihen asti kunnes koittaa aika nyppäistä se irti ja näpäyttää pois. Herra ja Rouva Wormwood odottivat malttamattomina aikaa, jolloin he voisivat nyppäistä pikku tyttärensä irti ja näpäyttää hänet pois, mieluummin seuraavaan kreivikuntaan tai vielä pitemmälle. (M, 10.)

Lastenkirjallisuudessa on kautta historian esiintynyt runsaasti tarinoita lapsia uhkaavista vanhemmista. Reynoldsin mukaan ei olisi yllättävää, jos niiden perusteella etenkin menneisyydessä lapsilukijat olisivat saaneet sellaisen vaikutelman, että suurin osa aikuisista haluaisi heidät hengiltä (Reynolds 2007, 133). Toki ajat ovat muuttuneet ja lapsia pyritään suojelemaan väkivallalta fiktiossa, mutta samoja satuja ja tarinoita kerrotaan ja luetetaan lapsilla edelleen. Jostain syystä väkivalta on saduissa hyväksyttävämpää kuin modernissa fiktiossa. Aikuisten murhanhimo lapsia kohtaan on hyvin dokumentoitu fiktiossa, vaikka tämä fakta on usein pyritty ohittamaan, tukahduttamaan tai kieltämään (Reynolds 2007, 134).

Toisaalta on otettava huomioon myös lapsen väkivaltaiset tunteet aikuista kohtaan. Bruno Bettelheimin psykoanalyysiin pohjaavan tutkimuksen mukaan satuja alettiin arvostella ankarasti, kun lapsipsykologian uudet löydökset paljastivat, kuinka väkivaltainen, ahdistunut ja jopa sadistinen lapsen mielikuvitus on. Pieni lapsi ei ainoastaan rakasta kiihkeästi vanhempiaan, vaan myös vihaa näitä välillä syvästi. Satujen väitettiin herättävän tai lietsovan entisestään näitä vaarallisia tunteita. Etenkin satujen synnyttämän pelon uskottiin kuormittavan entisestään lapsen pelolle altista mieltä, ja satuja ei siitä syystä voinut suositella. Olennaista Bettelheimin mukaan on kuitenkin se mielihyvä, jonka lapsi saa pystyttyään kohtaamaan omat pelkonsa ja hallitsemaan niitä (Bettelheim 1975/1984, 149—151). Psykologisesta näkökulmasta kirjallisuutta tutkiva Nicholas Tucker uskoo, että lapset tarvitsevat kirjallisuutta, joka heijastelee heidän omia väkivaltaisia tunteitaan. Hän kuitenkin kritisoi Grimmin veljesten kaltaisia kertojia, jotka ajoittain suorastaan mässäilevät julmilla ja sadistisilla rangaistuksilla. Esimerkiksi perinteissä kansansadussa Tuhkimon sisaria ainoastaan nöyryytettiin, kun taas Grimmin veljesten versiossa linnut nokkivat sisarilta silmät päästä. Tätä voisi pitää melko liioiteltuna rangaistuksena ylpeyden synnistä (Tucker 1981, 199).

Ero nykypäivän pelottavaan fiktion on se, että vanhoissa saduissa lapsiin kohdistuva väkivalta tai kuolema esitetään jännityksen luomisen sijasta opetuksena lukijoille (Reynolds 2007, 136). Heinrich Hoffmanin 1845 julkaistu *Struwwelpeter* (eli suomalaisittain *Jöröjukka*) on klassisin esimerkki tarinasta, jossa liioitellun väkivallan keinoin pyritään takomaan lapsilukijoiden päähän opetuksia. Jack Zipesin mukaan *Struwwelpeterissä* esitetty julmuus on itse asiassa laajalle levinnyt länsimainen asenne lapsiin sekä näiden palkitsemiseen ja rankaisemiseen (Zipes 2001, 148). Kirjan opetus on se, että elämä on paljon parempaa, kun kieltää itseltään kurittomat mielihalut, uteliaisuuden ja seksuaaliset taipumukset. Se kertoo lapsille graafisen yksityiskohtaisesti mitä tapahtuu, jos ei tottele aikuisia ja keskiluokkaisia sopivaisuussääntöjä (Zipes 2001, 152).

Kirjan on tarkoitus opettaa kuvien avulla, mutta kirjaa ei oikeasti luotu lapsille: kuten kaiken ”hyvän” lastenkirjallisuuden sen oli tarkoitus vedota aikuiseen makuun ja arvoihin (Zipes 2001, 153). Tulee muistaa että ilmestyessään *Struwwelpeter* oli varsin tyypillinen kirja eikä käsitellyt julmuutta, sadismia tai rangaistuksia eri tavalla kuin muutkaan 1800-luvun

alkupuoliskon saduista (esim. Grimmin veljekset), joissa lapsiin kohdistuu kammottavaa väkivaltaa ja hylkäämistä. Länsimainen kulttuuri syötti lapsille mielikuvia helvetistä ja paholaisesta, joka väijyi odottamassa, että voisi raahata heidät helvettiin rangaistuksena pienemmästäkin väärinkäytöksestä. Ruumiillinen rangaistus oli arkipäivää, ja lasten odotettiin tottelevan vanhempiaan, vaikka he olisivat kuinka julmia rangaistuksissaan. Uusi koulutusjärjestelmä institutionalisoi vähitellen käsitystä lapsuudesta saadakseen tuotettua työteliäitä, tuotteliaita ja helposti manipuloitavia yksilöitä, jotka ymmärtäisivät muokata elämänsä palvelemaan markkinataloutta ja sosiaalipoliittista järjestystä. Vaarana oli tietenkin se, että mitä useampi osasi lukea ja kirjoittaa, sitä enemmän nämä saivat tietoa ja saattoivat muodostaa omantunnon, joka ei olisi yhtä helposti kontrolloitavissa. Siitä syystä lastenkirjallisuuden rooli kasvoi merkittävästi 1800-luvulla ja *Struwwelpeterin* kaltaiset tarinat vaikuttavat vielä omaankin aikaamme. Se tuli osaksi diskurssia, jonka kautta aikuiset kamppailevat vallasta lastensa kehojen kautta (Zipes 2001, 154—155).

Liioiteltua väkivaltaa *Matildassa* edustaa neiti Trunchbull, entinen moukarinheittäjä ja nykyinen rehtori, joka pitää lapsia (ja monia aikuisiakin) vallassaan liioitellun voimakkuutensa ja julmuutensa avulla. Rehtori pitää moukarinheittotaitojaan yllä heittelemällä moukarin lailla kurittomina pitämiään lapsia, roikottaa kirkuvia lapsia hiuksista tai korvista kuulustellessaan näiltä kertotaulua ja on rakentanut työhuoneeseensa kidutuskaapin, jonka sisäpuoli on vuorattu lasinsiruilla ja nauloilla. Rehtori käyttää groteskin liioiteltuja rangaistuksia opetusmetodeina:

Kun olette opettaneet yhtä kauan kuin minä, oivallatte ettei lainkaan kannata olla lapsille ystävällinen. [--] Lukekaa herra Wackford Squeerista, Dotheboys Hallin ihailtavasta rehtorista. Hän se vasta osasi käsitellä niitä pikku petoja! Hän osasi käyttää vitsaa! Hän piti niiden takapuolet niin lämpiminä, että niillä olisi voinut paistaa munia ja pekonia! (*M*, 155).

Tekijän yleisö näkee tämän hahmon liioitellun julmana ja siksi epäluotettavana, mikä saa myös hänen kasvatuskäsityksensä näyttämään entistä kammottavammilta. Liioittelemalla rehtorin julmuutta tekijä kommentoi ruumiillista rangaistusta ja opettajan oikeutta koskea lapsiin.

Kuten kyseinen rehtori, satujen hahmot ovat perinteisesti olleet liioiteltuja. Bruno Bettelheim analysoi klassikkotutkimuksessaan *Satujen lumous* (1975/1984) perinteisiä satuja

psykoanalyysin näkökulmasta. Lapsi ymmärtää Bettelheimin mukaan satujen symboliikkaa hyvin vaistomaisella tavalla. Ymmärtääkseen, millä tavalla lapsi suhtautuu satuihin, tulisi tarkastella niitä monia satuja, joissa lapsi voittaa nokkeluudellaan häntä uhkaavan jättiläisen. Lapset ymmärtävät vaistomaisesti, että nämä jättiläiset edustavat aikuisia (Bettelheim 1975/1984, 35—36). Lisäksi Bettelheim uskoo tämän olevan yksi syy siihen, miksi toiset aikuiset ovat vastahakoisia kertomaan satuja. Nämä eivät halua hyväksyä sitä ajatusta, että oma lapsi näkisi heidät pelottavina jättiläisinä. ”Me emme myöskään halua hyväksyä sitä, että lapset uskovat voivansa helposti petkuttaa meitä tai saattaa meidät naurettavaan valoon ja että tämä ajatus ilahduttaa heitä suuresti.” (Bettelheim 1975/1984, 36.) Lapsen on kuitenkin hänen mukaansa tärkeä saada satujen myötä uskoa siihen, että hän voi voittaa jättiläisensä, ”että hän toisin sanoen voi itse kasvaa jättiläiseksi ja saada saman vallan.” (Bettelheim 1975/1984, 36.)

Satujen hahmot eivät ole sekä hyviä että pahoja, niin kuin ihmiset todellisuudessa. Vastakkainasettelu ei Bettelheimin mukaan johdu siitä, että saduissa pyrittäisiin sormella osoittamaan mikä on oikeata käyttäytymistä, vaan että lapsi erottaisi helposti ääripäät toisistaan. Mitä yksinkertaisempi hyvä hahmo on, sitä helpompi lapsen on samastua siihen ja päättää olla itsekin hyvä (Bettelheim 1975/1984, 17). Tämä näkemys korostaa perinteistä uskoa siihen, että kirjan hahmoon samastuminen vaikuttaa lapsen omaan käyttäytymiseen. Mutta entä jos päähenkilö ei olisikaan yksiselitteisen hyvä, tai jos niin sanottu paha hahmo esitetäisiin helpommin samastuttavana? Alkaisiko lapsi silloin noudattaa pahan hahmon esimerkkiä? Tavallaan Bettelheim syylistyy itse siihen, mistä hän vanhempia kritisoi: liialliseen uskoon, että todellinen lapsi alkaisi toteuttaa käytännössä saduista saamiaan oppeja.

Tavallinen aikuisten uskomus on se, että lapsia täytyy suojella sekä tiedolta että kokemukselta. Tästä näkökulmasta lastenkirjallisuuden tarkoitus on tarjota lapsille suojelusta piilottamalla se, mitä näiden ei tule saada tietää. Tabujen kohteet ovat muuttuneet, mutta pohjimmiltaan lastenkirjallisuus tarjoaa lapsille mitä nämä tarvitsevat välttämällä *väärien* asioiden opettamista. Lastenkirjallisuuden suuri paradoksi piilee siinä, että aikuiset kokevat samaan aikaan velvollisuudekseen sekä opettaa että suojella lasta, ja näin ollen lastenkirjallisuus pyrkii kouluttamaan lapsista parempia kuin nämä ovat ja samaan aikaan pitämään nämä täsmälleen sellaisina kuin he jo (aikuisten käsityksen mukaan) ovat (Nodelman 2008, 158). Opettavaisena kirjallisuutena lastenkirjallisuus tarjoaa lapsilukijalle

sen tiedon, jota aikuiset uskovat tämän tarvitsevan ja rohkaisee todellisia lapsia olemaan vähemmän lapsellisia ja käyttäytymään paremmin. Toisaalta se samaan aikaan suojelee lapsia haitallisena pidetyltä informaatiolta ja ihastelee lasten viattomuutta ja lapsenomaisuutta. Tästä syystä lastenkirjallisuus on pohjimmiltaan ambivalenttia (Nodelman 2008, 181).

Väittäisin, että Dahlin teosten väkivaltaisuudessa vaivaannuttavaa on itse väkivallan sijaan tapa, jolla väkivalta esitetään. Groteskin väkivaltaiset rangaistukset kohdistetaan lapseen kuin tahallisenä provokaationa aikuisyleisölle. Vielä 1980-luvulla, jolloin *Matilda* julkaistiin, ruumiillista kuritusta pidettiin Isossa-Britanniassa melko tavanomaisena. *Matildassa* aikuisesta auktoriteettihahmosta tehdään hirviö, joka käyttää häikäilemättä omaa fyysistä ylivoimaansa lapsia vastaan. Tämän liioittelun avulla tekijä kutsuu aikuisyleisön pohtimaan ruumiillisen kurituksen oikeutusta, ehkä jopa katsomaan vaivaantuneena peiliin ja kyseenalaistamaan oman yhteisön hyväksymiä tapoja ylläpitää aikuisen auktoriteettia.

2.5 Erlend Loe ja uskontokritiikki

Uskonto tai uskonnollisten näkemysten esittäminen kuuluu yleisimpiin aiheisiin, jotka motivoivat lastenkirjallisuuden sensoreita (ks. esim West 2004, 681). Usein uskonnon varjolla lastenkirjallisuutta kritisoineet tahot ovat edustaneet uskonnollisia ääriryhmiä (erityisesti Yhdysvalloissa kristityt fundamentalistit), mutta kyseessä on siitä huolimatta laaja ilmiö. Esimerkiksi Britanniassa on edelleen voimassa laki jumalanpilkkua vastaan, ja näin ollen voi olla rikos tehdä loukkaavia huomautuksia kristinuskosta. Tosin jumalanpilkan aiheuttama shokkiarvo on vähentynyt samaa tahtia kuin kirkossakävijöiden määrä; jos uskonnon merkitys on laskussa, laskee myös uskonnon pilkkaamisen aiheuttama järkytys (Ross 1998, 70). Nykypäivänä uskonnon pilkkaaminen on jo niin yleistä, ettei sen shokkiarvo liene yhtä merkittävä kuin ennen. *Kurttilassa* otetaan kuitenkin esiin uskonnollinen lahkotoiminta, joka on saavuttanut mediassa kyseenalaista huomiota ja herättänyt voimakkaita reaktioita.

Suurin syy *Kurttilan* aiheuttamaan kohuun lienee se, että *Kurttilan* tarina perustuu löyhästi niin sanottuun Knutbyn tragediaan, joka kuohutti Ruotsia vuonna 2004. Tapahtumasarja alkoi, kun 30-vuotiaasta miestä ammuttiin Uppsalassa. Mies kiidätettiin sairaalaan ja hänen

henkensä säästy, mutta pari tuntia myöhemmin löydettiin kuolleena miehen naapurinrouva, joka oli naimisissa paikallisen pastorin kanssa. Pastorin perheen lastenhoitaja tunnusti surmanneensa pastorin vaimon, mutta kaksi viikkoa myöhemmin pidätettiin myös pastori ja ammutun miehen vaimo. Poliisi oli saanut selville, että heillä oli suhde, ja molempia epäiltiin osallisuudesta murhaan ja murhanyritykseen. Pastorin ensimmäinen vaimo oli löytynyt kuolleena kylpyammeestaan muutamia vuosia aiemmin. Kuolema oli määritelty onnettomuudeksi, vaikka naisen pääkallossa oli reikä ja tämän veressä jäänteitä myrkyllisestä aineesta. Tätä kuolemaa alettiin tutkia uudestaan ja pastori sai syytteen murhasta. Vuonna 2004 pastori tuomittiin elinkautiseen vankeuteen, mutta häntä ei kuitenkaan tuomittu ensimmäisen vaimon surmasta, kunnes vuonna 2006 hän tunnusti osallisuutensa murhiin.

Tragedia aiheutti paljon huomiota sekä Ruotsissa että ulkomailla, ja sensaatiolehdet villiintyivät kirjoittamaan paitsi pastorin seksuaalisista suhteista, myös kaikkien osallisten yhteydestä samaan uskonlahkoon. Sekä uhrin että syylliset kuuluivat samaan lahkonomaiseen uskonnolliseen yhteisöön, jota johti murhatun naisen sisko Åsa Waldau. Kävi ilmi, että hän oli kihlautunut erityisessä rituaalissa itsensä Jeesuksen Kristuksen kanssa, mistä syystä hän sai mediassa lisänimen ”Kristuksen morsian”.¹⁶

Erlend Loe sai Ruotsissa osakseen paljon kritiikkiä *Kurttilan* lanseeraamisen yhteydessä, ja kirjaa kritisoitiin myös Norjassa. 82 prosenttia Expressen—lehden kyselyyn vastanneista lukijoista piti kirjaa mauttomana. Eräs koulu jopa lähetti kaikkien oppilaiden vanhemmille kirjeen, jossa näitä varoitettiin uusimmasta *Kurt*-kirjasta. Heidän mukaansa Knutbyn tragedia on kamala tarina, jota ei voi suositella lapsille. Koulun rehtori puolusti haastattelussa koulun ratkaisua sanomalla, että heidän mielestään on tärkeää käydä keskustelua siitä, mikä on hyvää lastenkirjallisuutta. He eivät halua boikotoida kirjoja, vaan tarkoituksena oli saada vanhemmat tietoisiksi tästä kirjasta, jotta he voisivat ottaa sen esille lasten kanssa. Vaikka Loe sai kirjasta runsaasti kriittistä lukijapalautetta (aikuisilta), hänen mielestään kirja sopii hyvin ”kuudes — ja seitsemäsluokkalaisille”, ja hän uskoo, ettei lasten tarvitse tietää mitään Knutbyn tarinasta saadakseen kirjasta jotain irti. ”Kirja on katkera kommentaari fundamentalismista, jota täällä

¹⁶ Artikkelin Knutbyn murhasta: http://en.wikipedia.org/wiki/Knutby_murder

edustaa erityinen kristillinen ympäristö. Knutby—parodia tarjoaa ylimääräistä bonusta aikuisille lukijoille, mutta teksti pärjää myös omillaan.”¹⁷

Viittaukset Knutbyn tragediaan ovat varsin selkeitä lukijalle, joka on tutustunut tarinaan. Lahkoa johtanut nainen seikkailee kirjassa nimellä ”Kirstuksen morsian”, ja hahmo vihjailee useaan otteeseen pastorin edellisen vaimon kylpyammeonnettomuudesta. Lisäksi Kirstuksen morsian yrittää murhauttaa Kurtin perheen. Loe on kuitenkin oikeassa siinä, ettei ole tarpeen tietää Knutbyn tapauksesta saadaksesen siitä jotain ”irti”. Näkisin kuitenkin teoksessa selkeästi tekijän tarkoittaman aikuisen yleisön, jonka oletetaan tuntevan tarinan tausta. Tapaukseen viittaaminen lastenkirjassa toimii tavallaan myös tahallisenä provokaationa aikuisyleisölle.

Kirjassa Kurt perheineen lähtee lomamatkalle, mutta ajautuukin onnettomuuden seurauksena syrjäiseen Kurtilan kylään, jota asuttaa lahkomainen pingpong-seurakunta. Seurakunnan johtava papitar, Kirstuksen Morsian, uskoo Kurtin olevan uusi Messias ja vaatii häntä jäämään seurakunnan pastoriksi. Pingpong-seurakunta palvoo Jeesuksen lisäksi entistä pastoriaan joka on mystisesti kadonnut, ja he valitsevat Kurtin uudeksi pastorikseen ja Messiaakseen. Vaikka pingpong-seurakunta esitetään erillisenä (ja hyvin eriskummallisena) uskonnollisena haaranaan, kritiikki kristinuskoa kohtaan on ilmeistä. Itse uskonnon lisäksi tekijä piikittelee uskovaisia: ”Meistä tulee nopeasti epävarmoja ilman pastoria, Kirstuksen Morsian jatkoi. Olemme tottuneet siihen, että joku johtaa meitä ja kertoo meille, miten meidän pitää ajatella ja mihin uskoa.” (K, 35.)

Repliikki esittelee lahkon jäsenet tahdottomina lampaina, jotka odottavat paimenta ohjaamaan itseään oikeaan suuntaan, jottei heidän itse tarvitsisi ajatella tai tehdä eettisiä ratkaisuja. Lienee turha sanoa, että tämä syytös nostetaan usein esiin uskontoa kritisoidessa, minkä aikuisyleisö voi panna merkille. Seurakuntalaisten pilkkaamisen kautta tekijä tarjoaa kontekstin tuntevalle aikuisyleisölle mahdollisuuden ylenkatseelliseen nauruun lahkolaisten hyväuskoisuuden kustannuksella. Lukija pääsee näin osalliseksi salaliittoon, siihen ryhmään, joka ei anna kenenkään kertoa itselleen miten ajatella ja mihin uskoa.

¹⁷ Artikkelin Dagsbladet -lehden internet-sivulla:
http://www.dagbladet.no/2009/05/20/kultur/litteratur/erlend_loe/knutby/6321604/

Uskonlahkoon liitetään myös seksuaalisia viittauksia, ja pastorin seksuaaliset suhteet useampiin naisiin herättivät keskustelua myös Knutbyn tragedian yhteydessä.

En tiedä, onko Anne-Lisen mielestä kovinkaan hienoa, että pidät minua kädestä, hän (Kurt) epäili. Eihän hän tiedä siitä mitään, Kirstus selitti. Sitä paitsi Jeesus käski, että minun pitäisi tehdä niin. Käskikö? Kurt ihmetteli vaikuttuneena.
Jep, Kirstuksen morsian vahvisti.
Mutta minähän olen naimisissa Anne-Lisen kanssa enkä sinun, Kurt empi.
Ei se naimisissa oleminen ole kovin oleellista niin kauan kuin Jeesus haluaa jotain muuta, Kirstuksen morsian selitti. (K, 44.)

Kirstuksen morsian käyttää uskontoa hyväkseen omien tarkoitusperiensä saavuttamiseksi, ja on selvästi iskenyt silmänsä Kurtiin. Hän vihjailee Kurtin vaimolle ikävään sävyyn, että pastoreiden vaimoilla on ollut tapana kuolla salaperäisissä onnettomuuksissa, ja lopulta ilmoittaa seurakunnan vanhempain neuvoston päättäneen, että vaimo ja lapset on hävitettävä seurakunnasta (K, 92). Neuvostoon kuuluu hän itse, jo edesmennyt pastori Astori ja Jeesus. Vanhempain neuvoston hullunkurisella kokoonpanolla vedotaan aikuisyleisöön, joka epäilemättä huomaa ironisen viittauksen. Koska neuvoston muut jäsenet ovat vähintäänkin estyneitä osallistumaan, Kirstuksen morsian on neuvoston ainut jäsen ja käyttää jälleen uskonnollisia auktoriteetteja omien mielivaltaisten päätöstensä tukena.

Kurtilassa käsitellyt tabuaiheet eivät jää tähän. Kirjan alussa Kurtin ja hänen pienen Bud-poikansa välillä käydään mielenkiintoinen keskustelu kuolemasta. Kuolema kuuluu perinteisesti lastenkirjallisuuden tabuaiheisiin, ja aiheen välttely perustuu ymmärrettävistä syistä pyrkimykseen säästää lasta pelottavilta aiheilta. Itse en koe, että kuolemasta puhumista pitäisi lähtökohtaisesti välttää lastenkirjallisuudessa, vaan päinvastoin uskon, että siitä puhuminen voi auttaa lasta oman kuolemanpelon käsittelyssä. Kerronnassa on kuitenkin pystyttävä samastumaan lapsen pelkoon, ja pyrittävä käsittelemään aihetta sen vaatimalla hienotunteisuudella. *Kurtilassa* rikotaan tätä perinnettä sumeilematta, mikä osoittaa mielestäni, että puhuttelun kohteena kohtauksessa on lapsen sijaan aikuisyleisö, jolle tekijä kuvailee uskonnollisia näkemyksiään. Keskustelun sisältämät uskonnonvastaiset väitteet on osoitettu ihanteelliselle lukijalle, joka tuntee uskonnollisen keskustelun kontekstin. Kertova ääni on häivytetty lähes olemattomiin, ja kerronta etenee dialogina, joka ilmentää tekijän uskonnollisia (tai uskonnonvastaisia) näkemyksiä.

Keskustelu alkaa perheen lähdettyä ajamaan autolla lomamatkalleen. Kurtin poika Bud kertoo ajatelleensa viime aikoina paljon kuolemaa ja haluaa tietää, mitä kuoleman jälkeen tapahtuu. Kurt epäilee, ettei kuoleman jälkeen tapahdu mitään, vaan että ihminen ei sen jälkeen ole enää missään. Huolestunut Bud kertoo kuulleensa päiväkodissa Rigmorilta, että kuoleman jälkeen pääsee taivaaseen ja että se on ihana paikka. ”Rigmor sanoi sen vain lohduttaakseen teitä, Kurt paljasti.” (K, 21.) Kurt jatkaa perustelemalla, että taivaassa on satoja asteita pakkasta eikä lainkaan hengitysilmaa, mihin Bud korjaa tarkoittavansa erilaista taivasta.

Ymmärrän, Kurt sanoi. Se taivas, josta sinä nyt puhut, on se missä Jumala ja Jeesus ja moni muu asuvat, Kurt arveli.

Justiinsa, Bud vahvisti.

Siinä taivaassa on vain se ongelma, ettei sitä oikeastaan ole, Kurt selitti. Se on vain höpönlöpöä, jota ihmiset ovat keksineet, koska on mukavaa ajatella, että ihmiset pääsevät kuoltuaan hienoon paikkaan.

Mistä tiedät, ettei sitä ole olemassa? Bud uteli.

Tiedän ja tiedän, Kurt sanoi. Minä olen päättänyt uskoa, ettei sitä ole, koska en ole ikinä nähnyt sitä enkä ole ikinä nähnyt Jumalaakaan enkä osaa uskoa mihinkään vain siksi, että jossain vanhassa kirjassa väitetään sen olevan totta. Kuka tahansa on voinut kirjoittaa sen kirjan. (K, 22.)

Vaikka keskustelu osoittaa kielteistä suhtautumista kristinuskon kantavaan käsitykseen varmasta taivaspaikasta, viimeisestä repliikistä voi havaita myös pienen ironisen viittauksen siihen, millä tavalla uskontoa vastustavat ihmiset ovat perinteisesti perustelleet uskonpuutettaan. Kurt on mielipiteissään jopa huvittavan ehdoton ja käyttää niiden tukena lähes kliseisiä argumentteja. Salaliittolaisen katse luodaan kuitenkin jälleen kerran aikuisyleisöön, jolle uskonnollisen keskustelun tavanomaiset aiheet ovat oletettavasti entuudestaan tuttuja. Lapsiyleisö jää tämän silmäniskun ulkopuolelle. Lastenkirjallisuuden perinteiden vastaisesti lapsiyleisöä ei suojella tämän kohtauksen osalta lohdullisella lopulla, vaan Kurt päättää keskustelun lakonisesti:

Taivaan ja maan välillä ei nimittäin ole muuta kuin se, minkä silmä näkee. Pikemminkin uskon, ettei ole ihan sitäkään.

Pitää kai ihmisen saada uskoa taivaaseen, jos hän haluaa? Bud ihmetteli.

Juu, toki, Kurt myönsi. Usko pois ihan niin paljon kuin haluat. Mutta älä sitten tule sanomaan, etten minä ole varoittanut sinua. (K, 23.)

Lastenkirjallisuuden tutkimukseen on perinteisesti kuulunut toisinaan jopa kyllästyttävä arvokeskustelu siitä, mikä on hyvä lastenkirja. Itse olen pyrkinyt välttelemään tällaista arvottamista, mutta kyseisen esimerkin valossa ymmärrän arvottamisen tarpeen. En ota kantaa siihen, onko taivas-tarinasta tärkeää pitää kiinni lapsen turvallisuudentunteen vuoksi (tai mistä tahansa lohdullisesta tarinasta uskonnosta riippuen), mutta pidän kuitenkin varsin

kyseenalaisena sitä, että lapsiyleisölle kohdistetussa kirjassa kuolemanjälkeisen elämän mahdollisuus tyrmätään näin ehdottomasti. Vaikkakin kerronnassa pyritään armottomaan rehellisyyteen, todellinen tekijä ei ota huomioon lapsilukijoita, joille kuolemanpelko voi olla akuutti ja ahdistava.

Kurttila herättää häpeäkseni minussakin pienen sensorin enkä voi siis täysin tuomita *Kurttilan* kriittistä vastaanottoa. Vaikka aikuisena lukijana arvostan *Kurttilan* mustaa huumoria ja kantaottavaa lähestymistapaa, en valitsisi sitä luettavaksi lapselle yhtä huolettomasti, kuin vaikkapa muita *Kurt*-sarjan kirjoja. Siinä missä muut *Kurt*-kirjat on kohdistettu etupäässä oletetulle lapsiyleisölle, *Kurttila* on pohjimmiltaan aikuiselle yleisölle suunnattu silmänisku ja uskonnollinen kannanotto. Tämä näkemys ei pohjaa ainoastaan tietooni Knutbyn tragediasta vaan tekstin sisäisiin puhuttelun kohteisiin. Seuraavissa luvuissa jätänkin tämän ulkopuolisen kontekstin sivuun ja tarkastelen lähemmin niitä tekstin piirteitä, jotka luovat teoksen anarkistisen vaikutelman.

III KIELLETTYÄ HUUMORIA

3.1 Katsaus huumorintutkimukseen

Huumori repii aukkoja käsitykseemme empiirisestä maailmasta. Huumorissa ennakkoletuksemme rikotaan ja korvataan toisella, odottamattomalla vaihtoehdolla. Huumorin tutkimus ei kuitenkaan itsessään ole erikoisen humoristista: selitetty vitsi on väärinymmärretty vitsi. Simon Critchley painottaa, että huumorin suhteen jokainen on asiantuntija; jokainen tietää, mikä häntä itseään naurattaa. Huumori on täten hänen mukaansa (filosofille) mahdoton tutkimuskohde (Critchley 2002, 1–2).

Huumorista ei ole olemassa yhtenäistä, kaikenkattavaa teoriaa, mutta on kuitenkin erilaisia teoreettisia malleja, joiden avulla huumoria on tutkittu. Huumorin teorat jaetaan melko laveasti kolmeen kategoriaan: ylemmyysteoriaan, inkongruenssiteoriaan ja huojennusteoriaan (ks. esim. Cart 1995, 10). Erittelen seuraavaksi näitä kolmea kategoriaa, sillä kohdeteoksissani voi nähdäkseni havaita kaikkia kategorioita edustavaa huumoria.

Inkongruenssiteorian mukaan huumori syntyy kahden vastakohtaisen elementin yhteentörmäyksestä. Malli viittaa tilanteeseen, jossa kaksi yhteen sopimatonta mielikuvaa saavat aikaan koomisen vaikutelman (Päivinen 2006, 12). Yllättyminen on tämänkaltaisen huumorin ydinasia. Michael Cart lisää, että inkongruenssiin liittyy usein yllätyselementin lisäksi turhautunut odotus. Jännityksen kasvattaminen lisää sitä nautintoa, jonka tilanteen laukeaminen aiheuttaa. (Cart 1995, 9). Rossin (1998) mukaan huumoria syntyy myös konfliktista sen välillä, mitä odotetaan tapahtuvan, ja sen mitä oikeasti tapahtuu. Tällainen kaksiselitteisyys johdattaa kuulijoita tarkoituksella harhaan, kunnes tapahtumien huipentuma laukaisee tilanteen odottamattomalla tavalla (Ross 1998, 7). *Kurt*-kirjoissa esimerkiksi Kurtin hahmo itsessään herättää tietynlaista inkongruenssia: aikuinen hahmo yllättää kerta toisensa jälkeen käyttäytymällä kuin lapsi, ja haastaa näin lukijan odotuksia. Inkongruenssin on sanottu olevan kognitiivinen, jopa älykäs huumorin laji, sillä se vaatii lukijalta kypsyyttä tunnistaa ero omien odotusten ja todellisuuden välillä, toisinaan hyvinkin hienovaraisissa tapauksissa (Cross 2008, 58).

Ylemmyysteoria on vanhin huumorin selitysmalli, jota Aristoteleskin sivusi *Runousopissaan* (Päivinen 2006, 13). Ylemmyysteoria perustuu ajatukseen huumorista, joka syntyy ylemmydentunteesta toista kohtaan. Ryhmään kuulumisen ja sen ulkopuolelle jääminen ovat ensisijaisia tekijöitä huumorin synnyssä. Henri Bergson toteaa jopa, että ”naurumme on aina tietyn ryhmän naurua.” (Bergson 1900/2000, 10.) Alison Rossin (1998) mukaan sosiaalinen konteksti on olennaista huumorin luomisessa ja vastaanottamisessa. Ihmisillä on voimakas taipumus osoittaa huumorin avulla kuuluvansa johonkin ryhmään, ja näin ollen huumori on tiukasti sidottu aikaan ja yhteisön asenteisiin (Ross 1998, 2).

Ylemmydentuntoiseen huumoriin liittyy läheisesti salaliiton muodostaminen ryhmän jäsenten välille. Yhteisen rintaman muodostavan ryhmän lisäksi ylemmydentuntoinen nauru vaatii ulkopuolisen ”uhrin” jolle nauretaan. Samankaltainen salaliiton idea on nähtävissä myös ironian teoriassa, joka toimii hyvänä vertailukohtana ylemmyysteorialle. Salaliiton ajatusta on tarpeellista eritellä sen vuoksi, että se on tärkeä tekijä lastenkirjallisuuden huumorissa. Esimerkiksi aiemmin mainituissa silmäniskuissa aikuisille on kyse juuri tällaisesta salaliittolaisuudesta tai rikostoveruudesta kertojan ja aikuisyleisön välillä (ks. esim. Laakso 2007, 117).

Kahden yleisön läsnäoloa tutkittaessa ei voikaan olla huomaamatta huumorin merkitystä eri yleisöjen puhuttelussa. Erityisesti aiemmin mainitsemani silmäniskut aikuiselle tehdään usein humoristisessa kontekstissa, jota lapsiyleisön voi olla vaikea ymmärtää ja jota sen ei usein ole tarkoituskaan ymmärtää. Tällöin lapsi suljetaan tietoisesti vitsin ulkopuolelle. Maria Laakso (2007, 110) määrittelee tällaisia silmäniskuja ”murtumiksi tekstissä”. Hänen mukaansa kertojan iskiessä silmää aikuislukijalle lastenkirjallisuudelle oletettu malli särkyi hetkeksi. Aikuiselle kohdistetussa vitsissä huumori syntyy vitsin lisäksi sen yhteensopimattomuudesta lastenkirjallisuuden kontekstiin (Laakso 2007, 110). Vaikka esimerkiksi Barbara Wall ei pidä silmäniskuja suuressakaan arvossa vaan katsoo, että lapsen olan yli vinkkailu on lasta halventavaa, eivät silmäniskut aina kuitenkaan sulje lasta ulkopuolelle. Usein silmäniskut ovat hyvin pieniä ja nopeita vilkaisuja aikuisyleisöön, eikä niiden tarkoitus ole kosiskella aikuislukijaa lapsilukijan kustannuksella. Pääsääntöisesti silmäniskut ohittavat lapsilukijan joko viittaamalla tämän tietämyksen ulkopuolelle, tai käyttämällä sellaista kieltä tai kerronnan metodia, joita lapsiyleisöllä ei ole valmiuksia ymmärtää (Laakso 2007, 115).

Esimerkiksi *Kurt*-sarjassa voi havaita sekä niitä silmäniskuja, joita lapsiyleisö todennäköisesti ei huomaa, että myös niitä, joissa lapsiyleisö selvästi suljetaan vitsin ulkopuolelle. Silmäniskut aikuiselle ovatkin merkittävä piirre *Kurt*-kirjojen huumorissa. Lapsilukijaa ei kuitenkaan usein suljeta täysin huumorin ulkopuolelle. Itse asiassa molempia tasoja saatetaan puhutella vuoronperään hyvinkin tiheässä tahdissa. Todettuaan, ettei trukin ajaminen ole yhtä tärkeää kuin moni muu työ, Kurt keksii, että maailma on likainen paikka, ja absurdilla (ja varsin lapsenomaisella) logiikallaan hän päättää tulla tärkeäksi imuroimalla koko maailman pölynimurilla.

Sitten hän imuroi hiukan Budia ja päiväkodin tätejä ja kiipeilytelineitä ja hiekkalaatikkoa. Sinun pitää olla varovainen, kun imuroit päiväkotia, tädit varoittelevat. Se on nimittäin vanha ja huonosti rakennettu, joten se voi romahtaa koska tahansa. Odotamme korjaajaa, mutta hän ei ikinä tule. Kaikki sujuu julkisella sektorilla hitaasti, kuulemma. (*KOT*, 38.)

Lapsiyleisöä hauskuutetaan sillä, että hassu Kurt imuroi jopa päiväkodin tätejä ja hiekkalaatikkoa (mitkä lapsen kokemuksen perusteella eivät yleisesti ottaen tarvitse imurointia), mutta samalla aikuiselle yleisölle vinkataan tiedolla julkisen sektorin hitaudesta, mikä taas ilmiselvästi ei kuulu lapsiyleisön kokemusmaailmaan.

Inkongruenssin ja ylemmyysteorian lisäksi Cart mainitsee kolmannen merkittävän huumorin teorian, huojennusteorian (Cart 1995, 10). Cartin mukaan tämä Sigmund Freudin ajatuksiin perustuva teoria tyydyttää ihmisen perustarpeita nautintoon ja huojennukseen. Huumori koostuu Cartin mukaan rumista sanoista, vessa- tai seksihuumorista, jolle tyypillisesti naurun sijasta tirsutaan (emt. 10). Tällaista kiellettyä huumoria viljellään erityisesti *Kurt*-kirjoissa laajasti, kuten tulen jatkossa osoittamaan. Maaria Päivinen kuvaa huojennusteoriaa hitusen eri sävyyn. Hänen mukaansa huojennusteoria tulee ilmi tilanteissa, joihin liittyy jännityksestä aiheutuvan odotuksen raukeaminen tyhjiin (Päivinen 2006, 11).

Kaikenkattavaa huumorin teoriaa on turha etsiä. Huumoria tutkiessa tulee muistaa, että huumori on aina sidoksissa kontekstiin: on mahdotonta osoittaa yksittäistä tekstinpätkää ja sanoa, että tämä on hauskaa analysoimatta sitä, miksi se on hauskaa. Huumori on myös aikaan sidottua ja alati muuntautuvaa. Suurin osa huumorin- ja komiikantutkimuksista esittää, että huumori on universaalialia. Nauru on osa kaikkia inhimillisiä kulttuureja. Critchley kuitenkin

kritisoi tätä väitettä, sillä se ei itse asiassa kerro juuri mitään. Kaikissa kulttuureissa nauretaan samoin kuin kaikissa kulttuureissa on kieli. Se tosiasia, että kaikissa kulttuureissa nauretaan voi olla samankaltainen universaali totuus kuin se, että kaikissa kulttuureissa syödään, nukutaan ja hengitetään. Critchley painottaa päinvastoin huumorin kontekstisidonnaisuutta ja pohtii sitä, onko huumori itse asiassa lainkaan käännettävissä kulttuurista toiseen. Huumori on eräänlaista kulttuurillista sisäpiiritietoa, joka perustuu jaettuun käsitykseen kulttuurillisista koodeista (Critchley 2002, 68).

Kohdeteksteissäni huumori ja yhteiskuntakriitikki kietoutuvat yhteen, kun aikuisten sääntöjä suomitaan armottoman ironisesti. Kuitenkin huumori on näissä kirjoissa kohdistettu nähdäkseni etupäässä oletetulle lapsiyleisölle. Väittäisin, että aikuisten sulkeminen vitsien ulkopuolelle ja asettaminen vitsien kohteeksi on osaltaan vaikuttanut aikuisyleisön ja kriitikoiden kielteisiin reaktioihin.

3.2 Lasten huumorin piirteitä

Otsikko on osaksi harhaanjohtava, sillä väittäisin, ettei ole olemassa lasten omaa, erillistä huumoria. Mitä tulee huumorintutkimuksen määrittelemiini huumorin ”lajeihin”, ei ole olemassa kahta erilaista huumoria aikuisille ja lapsille, vaan kutakin lajia voi esiintyä sekä lasten- että aikuistenkirjallisuudessa. Siitä huolimatta väitän, että tietynlainen huumori vetoaa erityisesti lapsiyleisöön, joissain tapauksissa enemmän kuin aikuisyleisöön. Väittäisin myös, että tekijä voi tarkoituksella käyttää tietynlaista huumoria vedotakseen toiseen näistä oletetuista yleisöistä. Ero huumorin sävyssä muodostuu nähdäkseni kaksoisyleisötutkimuksenkin pohjalla olevasta tiedollisesta ristiriidasta. Osa huumorin sisällöstä voi mennä lapsilukijalta ohi, ja kertoja voi tietoisesti pilailta tai iskeä silmää aikuisyleisön kanssa lapsiyleisön selän takana. Toisaalta kertoja voi myös tarkoituksella vinkata silmää lapselle esimerkiksi tekemällä pilaa aikuisista hahmoista, jolloin kertoja asettuu ikään kuin lapsiyleisön rinnalle naureskelemaan aikuisille. Esittelen seuraavaksi lyhyesti lasten huumorin historiaa ja tuon esiin esimerkkejä huumorin lajeista, joiden on todettu vetoavan lapsiyleisöön.

Nuoren lukijan nauru tuntuu olevan keskeinen elementti nykylastenkirjallisuudessa. Näin ei ole aina ollut. Maria Lypp (1995) käsittelee esseessään ”The Origin and Function of Laughter in Children’s Literature” kahta periodia, jotka vaikuttivat merkittävästi humoristisen lastenkirjallisuuden syntyyn: 1500-lukua ja 1800-lukua. Jo ennen kuin pedagogit kiinnostuivat lapsuuden olemuksesta, huumoria käytettiin opetuksessa. 1500-luvulla pedagogiset, lapsille suunnatut tekstit kuten faabelit puhuttelivat myös kouluttamattomia luokkia. Tavallisilla ihmisillä oli omat karnevaalinsa, narrinsa ja farssinsa, ja teksteissä esiintyi myös satiiria. Tämän aikakauden huumori vaikutti Lyppin mukaan erityisesti humoristisen lastenkirjallisuuden syntyyn (Lypp 1995, 183).

Nykytrendi lastenkirjallisuudentutkimuksessa on rajoittaa lastenkirjallisuudessa käytetty huumori niin sanotuksi lasten huumoriksi, johon esimerkiksi satiiri, ironia ja parodia eivät kuulu, koska niiden oletetaan olevan liian monimutkaisia lapsen mielelle. Vilkaistu 1500-luvulle osoittaa, että satiiri oli itsestään selvä osa ajan faabeleita ja eläintarinoita. Teksteissä ei käytetty satiiria ja ironiaa ainoastaan ajan olosuhteiden kommentoimisessa vaan myös opetuksen välineenä (Lypp 1995, 185).

Naurun merkitys väheni lapsille suunnatuissa teksteissä 1700-luvulla. Valistusaika korosti tunteiden hillintää ja opetti välttämään kaikenlaisia ääripäitä. Moraalisten tarinoiden oli tarkoitus vedota lasten järkeen eikä synnyttää sellaisia tunteenpurkauksia kuin naurua. Nauru ei suinkaan ollut pannassa valistuksenajan opetuksessa, mutta koomisuutta ei käytetty tarkoituksellisesti (emt. 185—186). Nauru palautui lastenkirjallisuuteen 1800-luvulla. Tähän vaikutti lisääntyvä käsitys lapsuuden positiivisista piirteistä, lapsuuden onnellisesta kulta-ajasta. Aikuinen saattoi löytää lapsen naurun kautta oman kadotetun naurunsa. Sanoilla leikkittelyn riemu löydettiin lapsille kohdistettujen riimien avulla, ja pieniin lapsiin vetoava kielellä leikkittely tuli lastenkirjallisuuden keskiöön (emt. 186).

1800-luvulla suosioon nousi myös eräänlainen normeja rikkova huumori. Karikatyyrit saavuttivat suuren suosion ja monet tunnetut taiteilijat työskentelivät satiirisissa aikakauslehdissä ja tuottivat samaan aikaan erityisesti lapsille suunnattuja kuvituksia. Poliittisen journalismin ja lastenkirjallisuuden läheinen yhteys palautti huumoriin voimakkaat kontrastit, sosiaaliset konfliktit, hierarkiat ja normit jotka olivat läsnä jo 1500-luvulla.

Lastenkirjallisuus alkoi jälleen ottaa osaa yleiseen humoristiseen kulttuuriin, erityisesti poliittiseen satiiriin. Eläinhahmot palasivat koomisiin rooleihin ja ottivat suuren roolin lastenkirjallisuudessa, jonka ne ovat säilyttäneet tähän päivään asti. Näissä tarinoissa kuvattiin yksityiskohtaisesti arkielämän yksityiskohtia. Se, että nämä naurettavat hahmot edustivat aikuisia, lisäsi koomista vaikutusta lasten silmissä (emt. 187). Karikatyyreissä esiintyvä tottelemattomuuden ja vastarinnan huumori ja groteski liioittelu viitoitti tietä realistisen lastenkirjallisuuden huumorille, joka puhkesi kukkaan 1900-luvulla (emt. 188).

Myös Lypp korostaa, ettei ole olemassa erilaista huumoria lapsille ja aikuisille. Lastenkirjallisuus on historian kuluessa ottanut tärkeitä vaikutteita yleisestä huumorin kulttuurista, etenkin kansansaduista ja poliittisesta satiirista. Lyppin mukaan huumori on tärkeä osa nykylastenkirjallisuutta ja tavoiteltavaa sekä pedagogisesti että kaupallisen menestyksen näkökulmasta. Tämä ei kuitenkaan ole ongelmatonta, sillä koomisesta on tullut konventionallista. Lapsilukija joutuu kohtaamaan joukon vakiintuneita stereotyyppisiä, ja hänen reaktionsa niihin on enemmänkin ehdollistunutta kuin spontaania. Historiallinen näkökulma osoittaa, että huumori otettiin joskus vakavammin. Nykyhumorista puuttuu Lyppin mukaan syvyyttä ja hankauskohtia (Lypp 1995, 189).

Vaikka huumorin lajien näkökulmasta lapsilla ei olisi omaa, erillistä huumoriaan, on olemassa huumoria, jonka uskotaan erityisesti vetoavan lapsiin. Nicholas Tucker (1988) kirjoittaa artikkelissaan "What's the Joke? A Look at Children's Humour" lasten huumorista. Vaikka Tucker tutkii huumoria pitkälti psykologian näkökulmasta ja puhuu siis todellisista lapsista, hän analysoi huumorin ilmenemistä erityisesti lastenkirjallisuudessa, sarjakuvissa ja televisio-ohjelmissa. Tucker kuvailee lasten huumorin konstailemattomuutta, mikä aiheuttaa aikuisille sekä hauskoja että noloja tilanteita. Lapset ovat suorasukaisia naurun suhteen ja voivat nauraa pidäkkeettömästi esimerkiksi poikkeavan näköisille ihmisille, vanhempiansa häpeäksi. Toiselle nauraminen on hyvin yleistä etenkin nuorten lasten huumorissa, iässä jolloin ei vielä tiedetä, mille saa nauraa. Samaa asennetta osoittavat surullisenkuuluisat lasten suusta kuullut totuudet: lapsi ei aina tajua, mitkä soveliaisuuden säännöt kieltävät sanomasta ääneen asioita, jotka hänelle ovat päivänselviä (Tucker 1988, 66).

Lasten tulee siis oppia, mille saa nauraa. Vanhemmat voivat kiukkuisesti oikaista lasta, mutta Tuckerin mukaan kirjallisuus tarjoaa paremman keinon. Monet lastenkirjat sekä huvittavat lapsia että opettavat, mille voi turvallisesti nauraa. Itse pysähdyin hitusen epäroimään tämän väitteen kohdalla. Miten soveliasta huumoria opetetaan, tai mikä tekee jostain huumorista sopimatonta? Esiintyyhän aikuisten kirjallisuudessa roisia huumoria, ja hyvinkin paheksuttavilla aiheilla pilailu hyväksytään kyselemättä. Miksi sama asia siis on lastenkirjassa sopimaton, olettaen tietenkin ettei katkelmassa ole mitään, minkä voisi nähdä vääristävän lapsen maailmankuvaa, kuten järjetöntä väkivaltaa tai seksiä? Täytyykö lasta säästää sopimattomalta huumorilta, etteivät he vain oppisi vääränlaista huumoria? Jos katkelmassa vaikka kritisoidaan yhteiskuntaa tai sopivaisuussääntöjä, tuleeko lapsen ensin oppia, miten yhteiskunta pitäisi nähdä, ennen kuin hän saa kyseenalaistaa sen toimintatapoja?

Yksi Tuckerin mainitsema yleinen piirre lastenkin huumorissa on inkongruenssi, joka syntyy kahden yhteen sopimattoman tekijän välisestä ristiriidasta, kuten yllättävästä lopputuloksesta tutussa tilanteessa (1988). Peppi leikittelee usein paitsi logiikan säännöillä, myös tällaisella odottamattomien elementtien yhdistämisellä:

- Hei hattu, aiotko mukaan kauppoihin vai et? Ellet tule heti esille, on liian myöhäistä!
Hattu ei tullut.
- Nojaa, syyttäköön itseään, kun on niin tyhmä. Mutta minä en halua kuulla mankumista kun tulen kotiin, hän sanoi ankarasti. (PAM, 16.)

Hatun puhuttelu inhimillisenä olentona herättää inkongruenssia, mutta siinä leikitellään myös lapsille ominaisella animistisuudella. Bettelheimin mukaan lapsi otaksuu, että hänen suhteensa elottomaan maailmaan noudattaa samaa mallia kuin hänen suhteensa elävään, ihmisten maailmaan. Lapsi hyväilee esineitä, koska uskoo niiden pitävän siitä ja läimäyttää takaisin ovea, joka tahallaan törmäsi häneen (Bettelheim 1975/1984, 58). Näin myös Peppi riitelee hatun kanssa, vaikka tekijän lapsiyleisö tunnistaa eron elottoman ja elollisen maailman välillä, eikä oleta, että hattu tosissaan ottaisi jalat alleen ja seuraisi Peppiä ostoksille.

Toisenlainen inkongruenssi liittyy ihmisiin, jotka poikkeavat normeista. Lapsille voi opettaa, ettei poikkeaville ihmisille saa nauraa, mutta tämä huumori on silti lasten keskuudessa hyvin yleistä. Huumoriin liittyy pelko siitä, että voisi itse joutua tämän poikkeavan henkilön tilalle naurun ja pilkan kohteeksi. Nauru voi sekä purkaa tilanteeseen liittyvää levottomuutta, että

tukahduttaa säälintunteita pilkattavaa kohtaan. Tucker korostaa, että nauru herättää sekä voimakasta yhteenkuuluvuutta että yhteistä aggressiivisuutta ulkopuolisia kohtaan. Lapsen varhainen huoli on se, ettei hän itse joutu naurun kohteeksi, ja silloin negatiivinen huomio voidaan julmasti siirtää heikompaan yksilöön pilkkaamalla tätä (emt. 69).

Ulkopuolista uhria kohtaan tunnettu aggressiivisuus lisääntyy kun lapset kasvavat. Pikkulapsille yleiset raivokohtaukset eivät ole enää hyväksyttäviä kouluikäisillä, ja he joutuvat hallitsemaan omaa aggressiivisuuttaan. Ehkä juuri siksi esimerkiksi sarjakuvahuumori ja piirroselokuvat alkavat naurattaa enemmän tässä iässä, näissä kun usein esiintyy hahmoja, jotka reagoivat yhtä pidäkkeettömästi kuin pikkulapset. Tällaisessa viihteessä aggressiivisuus kohdistuu usein valtaapitäviin hahmoihin, mikä mukailee ajatustani anarkistisesta, auktoriteetteja kyseenalaistavasta lastenkirjallisuudesta (emt. 69). Julie Cross panee merkille, että aikuisiin kohdistuvat väkivaltaiset rangaistukset voivat toimia purkautumiskeinoina lapsille ja vapauttaa lasten tukahdutettuja tunteita aikuisia kohtaan (Cross 2008, 61).

Sekä *Peppi Pitkätossu* -kirjat että Roald Dahlin *Matilda* tarjoavat lapsiyleisölle tällaista tyydyttävää kapinaa auktoriteetteja vastaan. Peppi uhmaa hilpeän ironisesti kaikkia lähipiirinsä aikuishahmoja poliiseista opettajiin, jotka ovat täysin avuttomia Pepin voimien ja verbaalisen nokkeluuden edessä, mutta todella pelottavia sortajia Peppi-kirjoissa esiintyy harvoin. *Matilda*-kirjassa päähenkilö Matildan pahin vastustaja (vastenmielisten vanhempien lisäksi) on koulun kauhistuttava rehtori Rouva Trunchbull, joka kiduttaa lapsia niin mielikuvituksellisilla tavoilla, ettei kukaan uskoisi lasten kertomuksia, vaikka nämä kantelisivat rehtorista vanhemmilleen. Matildan ensimmäisellä kouluviikolla vanhempi koulutoveri kertoilee kauhutarinoita rehtorista, joka muun muassa harjoittelee lapsilla moukarinheittotaitojaan ja sulkee heitä rakentamaansa kidutuskaappiin, ”poteroon”, jonka sisäseinät ovat täynnä sojottavia lasinsirpaleita. Vanhempi tyttö Hortensia kertoo joutuneensa useita kertoja pahamaineiseen poteroon tehtyään kepposia sadistisen rehtorin päänmenoksi.

– Sehän on kuin sotaa, Matilda sanoi pelonsekaisen kunnioituksen vallassa.

– Siinä olet pahuksen oikeassa, Hortensia huudahti. – Ja tappiot ovat hirvittävät. Me ollaan ristiretkeläisiä, henkemme edestä lähes aseettomina taisteleva uljas armeija, ja Trunchbull on Pimeyden Ruhtinas, Kavala Kyy, Raivoisa Lohikäärme jolla on kaikki aseet käytettävissään. Se on rankkaa elämää. Me kaikki yritämme tukea toinen toisiamme. (M, 109.)

Tässä julistuksessa voi havaita hienoista ironista liioittelua, jolla vanhemmat lapset usein pelottelevat pienempiään. Tarinan kontekstissa Hortensian kauhutarinat eivät kuitenkaan ole liioiteltuja, sillä kuvailun kohteena oleva rehtori on todella juuri niin karmaiseva kuin Hortensia väittää.

Tuckerin mukaan monissa tarinoissa pienemmät ja heikommat hahmot osoittavat voimiaan esimerkiksi päihittämällä koulukiusaajansa, vinoilemalla poliisille, olemalla tottelemattomia pelottavia opettajia kohtaan ja pilkkaamalla vanhempiaan. Nämä mielikuvat ovat tyydyttäviä, kuviteltuja versioita tilanteista, joissa lapsi ei tosielämässä uskaltaisi uhmata auktoriteettia (Tucker 1998, 69). Tämä huomio selittänee osaltaan sekä *Peppi Pitkätossun* että *Matildan* suosiota. Toisaalta kumpikaan hahmoista ei ole varsinaisesti alisteisessa asemassa aikuisiin nähden, vaikka ovatkin lapsia. Molemmilla hahmoilla on voimaa ja älyä, jonka avulla he pystyvät taistelemaan sortajiaan vastaan.

Tucker esittää, että vaikka kapinallinen huumori tuntuu lapsesta luontevalta, se kukoistaa parhaiten vain silloin, kun aikuisia ei ole läsnä. Alison Lurie panee merkille, että lasten kulttuurin sisällä voi havaita tietynlaista sensuuria, asioita, joita lapset eivät kerro aikuisille. Lurien mukaan tällaista lasten sensuroimaa materiaalia voi löytää esimerkiksi kuuntelemalla koulun pihassa rallateltuja räävittömiä lauluja, jotka ovat osa lasten omaa, aikuisilta salattua kulttuuria (Lurie 1990, 15). Myös Alleen Pace Nilsen viittaa tähän lasten itse sensuroimaan huumoriin, suulliseen tarinaperinteeseen, joka siirtyy ryhmältä toiselle ja sukupolvelta toiselle. Suuri osa tästä alakulttuurista koostuu julmista tai tuhmista runoista, vitseistä ja rallatteluista. Lasten huumori perustuu kiellettyihin aiheisiin, koska lapsille on tyypillistä vitsailla asioita, jotka aiheuttavat heille erityistä stressiä. Siksi 3–5-vuotiaat pitävät ruumiintoimintoja niin erityisen huvittavina kun taas noin kymmenvuotiaat, jotka ovat kuulleet totuuden lisääntymisestä, suosivat räävittömiä sukupuolielimiin tai -elämään liittyviä vitsejä. Koulun aloittaneet lapset keksivät julmia lempinimiä opettajilleen ja loukkauksia oman ryhmän ulkopuolisille jäsenille (Nilsen 1996, 307). Epäilemättä aikuisen valvonnan ulkopuolella lapset käyttävät enemmän sopimatonta huumoria, mutta oppivat samalla, mitä pidetään sopimattomana ja loukkaavana ja välttelevät näitä vitsejä aikuisten kuullen.

Erityinen poikkeus tässä on Tuckerin mukaan vessa- ja alapäähuumori, jotka molemmat kuuluvat lasten erikoisiin suosikkeihin. Tuckerin mielestä ei ole yllättävää, että tämä huumori herättää niin suurta riemua lapsissa, ja toki aikuisissakin, mutta harvoin yhteisesti. Alapäähuumorin avulla lapset voivat turvallisesti käsitellä sitä levottomuutta ja tukahdutettua paljastelunhalua joka herää, kun pikkulapsille tyypillinen kehollinen käyttäytyminen muuttuu kielletyksi (Tucker 1998, 70). Huumori muuttuu erilaiseksi siitä syystä, että lapsen kasvaessa aikuisten paheksunta lisääntyy ja he kieltäytyvät myöntämästä tällaisen huumorin olemassaolon, huolimatta siitä, että itsekin ovat sitä nuorempina viljelleet ja käyttävät edelleen, joskin hieman erilaisessa muodossa (emt. 71). Sekä Dahlin ja Loen lastentuotannossa lapsiyleisöä huvitetaan vessahuumorilla. Esimerkiksi Dahlin *Kuka pelkää noitia* – kirjassa noidat tunnistavat lapset karmeasta hajusta, sillä heidän mielestään lapset haisevat ”tuoreille koirankikkareille” (KPN, 29). *Iso kiltti jätti* – teoksessa taas jättiläiset nauttivat suuresti ilmavaivoja aiheuttavasta herkkujuomasta. IKJ – nimisen jättiläisen kanssa ystäväystynyt Sohvi keskustelee tämän kanssa hiilihappujuomista ja niistä aiheutuvista ilmavaivoista. Jättiläiset pitävät röyhtäilyä hyvin sopimattomana, sen sijaan piereskely eli ”poksutuhnujen” päästäminen on onnen merkki ja musiikkia jättiläisten korville. IKJ ja Sohvi siemailevat jättiläisten herkkujuomaa ja päästävät vuoronperään pieruja, jotka saavat luolan jyrisemään ukkosen lailla ja lennättävät piereskelijän rakettina ilmaan (IKJ, 75).

Loen Kurt—kirjoissa erityisesti ulosteitsejä hyödynnetään usein. Rossin (1998) mukaan ulosteet on sellainen tabuaihe, jota on helppo rikkoa. Shokkiarvo syntyy siitä, että sanotaan jotain mikä on yleisesti tiedossa, mutta minkä sanomisen jokin sosiaalinen tietoisuus estää. Ross lisää, että vaikka nämä vitsit ovat useimmiten lasten aluetta, taipumus nauraa niille ei häviä iän myötä (emt. 65; Cart 1995, 10; Critchley 2002, 18).

Kun lapsenvahti tulee, Helena ja Limsa-Kurt ja Bud ovat tohkeissaan ja miettivät, mitä hauskaa mahtaisivat illaksi keksiä. Ja lapsenvahti sanoo, että he saavat pitää hauskaa ja lisäksi syödä hurjan määrän pizzaa ja ehkä kertoa toisilleen vitsejä tai pissa- ja kakkatarinoita. Bud alkaa heti nauraa, kun kuulee sanan kakka. Se on hauskin sana mitä hän tietää. Kurtin mielestä se on myös aika hauska mutta hän on kuin ei olisikaan, koska ei halua, että Anne-Lise pitää häntä lapsellisena, etenkin nyt, kun he ovat menossa juhliin taitaville tohtoreille. (KOT, 18.)

Huumori palvelee osittain molempia yleisöjä, koska molemmille annetaan lupa nauraa vitsille omista lähtökohdistaan. Tekijän lapsiyleisö voi samastua Budiin ja hykerrellä kaikessa rauhassa kakka-sanalle, kun taas Kurtin reaktio osoittaa aikuisen kaksinaismoralistisen

asenteen kakkavitseihin. Kurt suhtautuu vitsiin juuri niin, kuin aikuisen voisi olettaa suhtautuvan. Hän tietää, että kakkavitsille nauramista pidetään keskenkasvuisena eikä halua vaimonsa pitävän häntä lapsellisena. Toteamalla, että vitsi on myös Kurtin mielestä hauska, kertoja korostaa aikuisen tekopyhää pyrkimystä torua lasta jostain, mihin syyllistyy itsekkin. Väittäisin kertojan iskevän silmää aikuisyleisölle, joka oletettavasti tunnistaa aikuisen pyrkimyksen hillitä lapsen sopimatonta huvittumista. Toisaalta osoittamalla Kurtin tekopyhyden kertoja palvelee myös lapsiyleisön halua nauraa aikuisten kustannuksella.

Kurttiilassa vessahuumoria esitetään jopa groteskin liioitellusti. Harvinaisen räävittömässä kohtauksessa toisiinsa yhdistyvät kaksi huumorin tabuaihetta, uskonto ja ulosteet (ks. Ross 1998, 71). Kirstuksen Morsian puolittain pakottaa Kurtin ja tämän lapset osallistumaan kasteeseen, jossa heistä tulee pingpong-seurakunnan jäseniä. Perhe on juuri syönyt huonoksi mennyttä lihaa, ja kaikki kärsivät järkyttävistä vatsanväänneistä. Kurt ja lapset ohjataan järvelle, jossa Kirstuksen Morsian painaa heidät veden alle ja näin kastaa heidät seurakunnan jäseniksi. Vatsavaivojen aiheuttama paine on kuitenkin sietämätön:

Kurt ja lapset olivat räjähtämispisteessä. He hyppelivät ylös ja alas ja nipistivät sulkijalihaksiaan suppuun niin hyvin kuin taisivat ja Bud päästeli jatkuvasti huutoja tyyliin ouaiouaiouaiouaiouai! Kurt ja Helena taas purivat hammasta ja päästelivät outoja pärskähdyksiä, melkein kuin hevoset. Kaiken huippuna Limsa-Kurt kiljui gaelinkielistä laulua. Hän oli oppinut sen hoitotädiltä, joka oli ollut hyvin surullinen, kun hän oli ollut pieni.

Kielilläpuhun! Kirstuksen Morsian huusi. Ihanaa! Antaa mennä, älkää ujostelko. Kaikki, mikä tulee Pyhästä hengestä, on mahtavaa! Antakaa tulla!

Ja kun Kurt ja lapset kuuluivat Kirstuksen Morsiamen huutavan, että heidän pitää antaa tulla, he eivät enää pystyneet pitämään sulkijalihaksiaan kurissa vaan räjähtivät riemukkaaseen helpotukseen ja päästelivät ilonhuutoja samalla kun vesi muuttui heidän ympärillään ruskeaksi ja viemärimäiseksi. (*K*, 65—66.)

Epäilemättä huumori palvelee molempia yleisöjä, mutta siinä on olemassa taso, jonka todennäköisesti ymmärtää vain aikuisyleisö. Lähtökohtana voi pitää sitä, että ulosteisiin liittyvät vitsit huvittavat lapsiyleisöä (ks. esim. Tucker 1998, 70). Kohtaus on tietenkin hassunkurinen: Kirstuksen Morsian on niin oman uskonnollisen hurmionsa vallassa, ettei ymmärrä perheen kärsivän vatsavaivoista. Lopulta koko perhe kakkaa hallitsemattomasti housuunsa. Lapsiyleisön näkökulmasta tämä voi olla monesta syystä huvittavaa: kakkavitsit naurattavat aina, mutta lisäksi housuun päästämistä voi pitää pikkulasten hommana, ja lapsiyleisö voi nauttia ylemmydentuntoisesta naurusta housunsa sotkevien hahmojen kustannuksella. Voidaan kuitenkin olettaa, ettei lapsiyleisöllä ole kulttuurillista kompetenssia ymmärtääkseen, että ulosteiden yhdistäminen uskonnolliseen toimitukseen olisi suuri

loukkaus. Kertoja iskee selvästi silmää aikuisyleisölle, mutta varsin pahanilkisellä tavalla. Rossin mukaan toisen tabuaiheen yhdistäminen uskontoon saa vitsin shokkiarvon kohoamaan merkittävästi. Ulostoiden yhdistäminen uskontoon on siten äärimmäisen loukkaavaa (Ross 1998, 71). Ulostehuumori voi tietenkin naurattaa myös aikuisyleisöä, mutta tämä yleisö tuskin voi sulkea reaktionsa ulkopuolelle oletettua tietoaan uskonnollisesta häpäisemisestä. Kohtauksesta tulee väistämättä myös mieleen teoria groteskista, jossa korostuu ruumiillisuus ja kehon ensisijaiset tarpeet (tästä lisää luvussa 4). Groteski tuo korkean ja idealisoidun lähemmäs maata ja antaa ruumiillisen muodon mystiselle (Stephens 1992, 136). Kohtauksen jatkuessa näin tapahtuukin varsin konkreettisella tavalla.

Epäonnekseen Kurt menettää vedessä tasapainonsa, vetäisee viemäriä henkeensä ja lyö päänsä kiveen. Kurt herää järkensä menettäneenä ja sokeltaa varhaislapsuudessa oppimiaan uskonnollisia lauseita, jolloin seurakunta ja Kurt itsekin uskovat, että Pyhä Henki on tullut häneen. Lapsiyleisöä nauratetaan ajatuksella siitä, että Kurt nielee kakkaa, mutta viittaukset pyhään henkeen saattavat mennä tältä yleisöltä ohi. Kurt kuvittelee, että hänen nielemänsä uloste on itse asiassa Pyhä Henki, ja näin tekijä iskee aikuisyleisölle silmää esittämällä, että tämä Kurtin sisäänsä imaisema pyhä henki on itse asiassa sekä kirjaimellisesti että kuvainnollisesti silkkää paskaa.

Tucker toteaa, että tietyt alatyyliset vitsit ja ilmaukset ovat usein hyväksyttävissä perheen piirissä, mutta eivät vieraiden edessä. Kielteisten reaktioiden seuraukset voivat olla kauaskantoiset (Tucker 1998, 72). Aikuiset, jotka kieltävät lasten viehätyksen alapäähuumoriin auttavat pitämään yllä sitä idealisoitua käsitystä lapsuudesta, joka on kuin ”viktorianin sentimentaalisuuden jälkeinen krapula”. Lapset, jotka eivät vastaa tällaista kuvaa (eli suurin osa), voivat tuntea itsensä luonnottoman kaksimielisiksi ja häpeävät puhua esimerkiksi seksuaalisuudesta (Tucker 1998, 72). Lapsuutta kuvaavat kirjat vaikenivat tavallisesti lasten kiinnostuksesta seksuaalisuuteen ja ulosteisiin, ja näitä tabuaiheita mainitaan äärimmäisen harvoin. Tuckerin mukaan tämä seikka on merkki aikuisten halusta säilyttää sentimentaalinen kuva lapsuudesta ja siirtää tämä käsitys myös lapsille. Usein lapset alkavat kasvaessaan vastustaa tällaisia kirjoja niiden vääristyneen lapsuudenkuvauksen vuoksi. Niitä muutamia kirjailijoita, jotka ovat alkaneet kirjoittaa rohkeammin, on kritisoitu merkittävän paljon. Esimerkkinä Tucker mainitsee juuri Roald Dahlin, jonka huumori saa

vieläkin useiden kriitikoiden karvat pystyyn, huolimatta hänen valtavasta suosiostaan lasten parissa (Tucker 1998, 73).

Julie Cross kuvailee Dahlin lastenkirjoja osana *koomisen gotiikan* lajia (*comic gothic*). Lapsille suunnattuihin, koomista gotiikkaa edustaviin teksteihin yhdistetään usein edellisen kaltainen sivistymätön, farssinomainen (vessa)huumori, josta niitä on myös kritisoitu. Esimerkkinä Cross käyttää mm. teoksia *Kuka pelkää noitia* ja *Matilda* (Cross 2008, 58). Cross toteaa kuitenkin, että kauhua ja huumoria yhdistävissä tarinoissa käsitellään usein lapsen syvimpiä, ääneen lausumattomia pelkoja (kuten hylkääminen ja kuolema) ja ne voivat siksi olla terapeuttisempia kuin horjumattoman optimistiset tarinat. Cross viittaa huumorin helpotusteoriaan, jonka mukaan huumori voi vapauttaa patoutunutta tunnetta tai hermostuneisuutta naurun avulla (emt. 59). Aikuisiin kohdistuva pilkka voi toimia samankaltaisena puhdistavana purkautumiskeinona, jonka avulla lapset käsittelevät aikuisiin kohdistuvia aggressioitaan. Aikuisiin kohdistuvat rangaistukset ja niiden herättämä aggressiivinen ylemmydentunne voivat olla kuin lomaa lapselle, joka voi tämän huumorin avulla hetkeksi vapautua yhteiskunnan rajoitteista. Helpotusteorian mukaan tällaiset harmittomat kostofantasiat voivat toimia psykologisena varaventtiilinä, jonka kautta purkaa negatiivisia tunteita. Cross panee merkille yksittäisen kohdan *Matildassa*, joka osoittaa Matildan hahmon käyttävän apunaan psykologista purkautumiskeinoa:

Hänen varaventtiilinsä, se mikä esti häntä sekoamasta, oli näiden loistavien rangaistusten keksimisen ja jakelemisen tuottama huvi, ja mikä suloisinta, ne tuntuivat tepsivän ainakin lyhytaikaisesti. Etenkin isän koppavuus ja sietämättömyys väheni useiksi päiviksi hänen saatuaan annoksen Matildan ihmelääkettä. (M, 49.)

Kertoja jopa käyttää sanaa ”varaventtiili” (engl. *valve*) kuvaamaan Matildan aggressioiden purkautumista. Crossin mukaan aikuiset useimmiten paheksuvat väkivaltaista huumoria, jonka moni aikuinen uskoo vähentävän heidän auktoriteettiaan ja ruokkivan lapsen kapinahenkeä. Crossin mukaan näin ei kuitenkaan ole, vaan huumori voi päinvastoin toimia luvallisena purkautumiskeinona, joka auttaa säilyttämään tasapainon aikuisen ja lapsen välisessä suhteessa (emt. 61).

Vaikka tietyt huumorin lajit vetoaisivat lapsiyleisöön toisia enemmän, ei huumorin lajeilla ole suurtakaan eroa lapsi — ja aikuisyleisöjen puhuttelussa. Eron tekee ennemminkin huumorin

kohde tai se, pyritäänkö huumorin avulla muodostamaan salaliitto toisen yleisön selän takana. Esimerkiksi *Kurt*-kirjoissa aikuiselle isketään silmää useasti, mutta parhaissa tapauksissa silmäniskut eivät sulje lapsiyleisöä ulkopuolelle. Kerronnassa saavutetaan silloin Wallin määritelmän mukaan kaksoispuhuttelu (Wall 1991, 9), jossa molemmat yleisöt voivat nauttia tekstistä tasa-arvoisesti omista lähtökohdistaan. Usein silmäniskut ovat kuitenkin aikuisyleisölle kohdistettua pilailua lapsiyleisön selän takana. *Peppi*-kirjoissa ja *Matildassa* taas huumori syntyy useimmiten aikuishahmojen pilkkaamisesta, ja nähdäkseni kertoja pyrkii vetoamaan tällä nimenomaan lapsiyleisöön.

3.3 Peppi Pitkätossun ironia

Ironia merkitsee epäsuoraa ivaa, joka syntyy sanotun asian ja puhujan todellisen tarkoituksen välisestä ristiriidasta. Wayne C. Boothin (1974, 27—28) mukaan ironiassa on kyse salaliitosta tekijän ja lukijan välillä: vastaanottajan on tunnettava konteksti voidakseen ymmärtää siinä piilevän ironian. Idea pätee nähdäkseni myös lastenkirjallisuudessa: onnistuakseen ironian jakamisessa lapsiyleisön kanssa kirjailijan täytyy tuntea lapsen kokemusmaailma. Ironian on kummuttava sellaisista aihepiireistä, jotka ovat lapselle tuttuja ja joiden konventiot lapsi tuntee tarpeeksi hyvin voidakseen havaita niihin kohdistuvan ironian (mikä toki pätee kaikkeen muuhunkin huumoriin). Boothia lainaten myös Laakso painottaa sitä, että toteutuakseen ironia vaatii sekä vastaanottajan, joka tajuaa ironisen ulottuvuuden että vastaanottajan, joka ei sitä huomaa. Silloin ironian huomaava vastaanottaja voi ylemmydentuntoisesti huvittua salaliiton ulkopuolelle jäävän kustannuksella: ”Ironinen huvittuminen on siis mielihyvää paitsi ironisen tason ymmärtämisestä ja oivaltamisesta, myös tekijän ja lukijan muodostamaan yhteisöön tai salaliittoon kuulumisesta.” (Laakso 2007, 117.) Monet tutkijat ovat olleet sitä mieltä, että lapsiyleisöllä ei ole valmiuksia ymmärtää ironiaa, ja että se on haastavuutensa vuoksi melko harvinaista lastenkirjallisuudessa.

Lastenkirjallisuudessa ironiaa käyttävät kirjailijat edustavat Barbara Wallin mukaan usein kaksinkertaista puhuttelua (ks. esim. Wall 1991, 9). Kertoja puhuttelee tosiasiansa oletettua aikuisyleisöä viittaamalla aiheisiin, jotka eivät kuulu lapsen kokemuspiiriin ja näin ollen sulkee lapsen ulkopuolelle. *Peppi Pitkätossu* -sarjassa kertoja onnistuu kuitenkin suuntaamaan

ironian suoraan lapsilukijalle kuvaamalla tilanteita, jotka ovat osa lapsen kokemusmaailmaa ja tavallaan johdattelee lapsilukijaa ironian hienouksiin. Vieraillessaan ystäviensä Tommin ja Annikan kanssa isänsä hallitsemalla Kurrekurredut-saarella Peppi ystäväysty saaren lasten kanssa, jotka tahtovat kuulla tarinoita ”valkoisten lasten maan valkoisista lapsista” (*PPE*, 86). Peppi alkaa tarinoida länsimaisesta koulutuksesta ja vakuuttaa Annikan protesteista huolimatta, että valkoinen lapsi rakastaa ”kertomustaulua” ja on aivan onneton, jos ei saa sitä joka päivä suurina annoksina:

Jos kuulee valkoisen lapsen itkevän, voi olla varma että koulu on palanut tai on perunaloma tai opettaja on unohtanut antaa läksyjä kertomustaulusta. Entäs kun tulee kesäloma. Silloin on sellainen itku ja parku, että sitä kuullessaan toivoisi olevansa kuollut. Eivät kenenkään silmät pysy kuivina, kun koulun portti sulkeutuu kesäksi. Lapset laahustavat kotiin laulaen vienoja surulauluja, ja he ovat tikahtua itkuun ajatellessaan, että joutuvat olemaan monta kuukautta ilman kertomustaulua. Niin, sellaista kurjuutta saa totisesti hakea, sanoi Peppi ja huokasi raskaasti. (*PPE*, 86—87.)

Repliikin ironisuus välittyy lapsilukijalle, koska se kääntää lapselle tutun tilanteen pääläelleen. Jokainen koulutaipaleensa aloittanut lapsi myöntänee, etteivät lapset kesälomalle päästessään suinkaan ”laahusta kotiin laulaen vienoja surulauluja”. Kertoja iskee silmää yleisölleen tiedostaen yleisön valmiuden tunnistaa tekstistä välittyvän ironian. Näin syntyy kertojan ja yleisön välinen suora vuorovaikutus ja yhdessä nauraminen. Barbara Wallin mukaan ironiaa on hyvinkin mahdollista käyttää lastenkirjallisuudessa juuri tällä tavalla. Suoraan lapsille kirjoitettaville, ironiaa käyttäville kirjailijoille on hänen mukaansa ominaista muodostaa toverillinen suhde yleisönsä kanssa. Tällaisen suhteen edellytyksenä on ”yhdessä puhumisen” lisäksi ”yhdessä leikkiminen”. (Wall 1991, 258.)

Peppi suhtautuu aikuisiin ja näiden sääntöihin vuoroin avoimen pilkallisesti, vuoroin lempeän suvaitsevaisesti. Kasvatukselliset näkemykset tulevat esiin Pepin ironisessa suhtautumisessa aikuisten sääntöihin. Ajoittain hän korostaa sääntöjen merkitystä kasvatuksessa ja kommentoi ironisesti sitä, mitä lasten oletetaan tarvitsevan:

- Niin mutta eikö sinulla ole täällä isää eikä äitiä?
- Ei ollenkaan, sanoi Peppi iloisesti.
- Mutta kuka sitten sanoo illalla, milloin sinun on mentävä nukkumaan ja muuta? kysyi Annikka.
- Minä sanon itse, ilmoitti Peppi. – Ensin sanon aivan ystävällisesti, ja jollei siitä ole apua, sanon uudelleen ankarasti, ja jollen vielääkään tottele, saan selkääni, käsitättehän? (*PP*, 14—15.)

Kuten mainitsin luvussa 2, Peppi Pitkätossun aikalaiskritiikissä korostui muutosvastarinta uutta vapaata pedagogiikkaa kohtaan. Monet ammattikasvattajat noudattivat perinteisiä, autoritaarisen kasvatuksen menetelmiä, joihin kuului esimerkiksi ruumiillinen kurittaminen (Strömstedt 1977, 228—229). Tässä katkelmassa Peppi ironisoi ruumiillisen kurituksen tarpeellisuutta esittämällä, että hän joutuu lopulta itse antamaan itselleen selkään saadakseen itsensä tottelemaan omia käskyjään. Näkisin myös *Matildan* kommentoivan lasten kuritusta koulussa. Rehtorin toteuttamien liioiteltujen rangaistuksen voisi nähdä kyseenalaistavan sitä, tulisiko ammattikasvattajalla ylipäättään olla oikeutta kajota oppilaisiinsa.

Mielenkiintoista on myös Pepin itseironia. Niina Ahon mukaan *Vili Voipio* -romaanin minäkertoja osoittaa oman epäluotettavuutensa sekä aikuis- että lapsilukijalle ironisella liioittelullaan. Aho toteaa osuvasti Vilin liioittelusta: ”emme tulkitse sitä suoranaisena totuutena, vaan näemme implisiittisen tekijän kommentoivan ja ironisoivan kerronnan epäluotettavuuden avulla Viliä kertojana” (Aho 2007, 129). Tätä ironista minäkertojaa voisi verrata *Peppi Pitkätossu* -kirjojen kertojaan ja tapaan, jolla kertoja kuvaa Peppiä. Myös Peppi liioittelee ironisesti ja niin ylenpalttisesti, ettei yleisö voi erehtyä pitämään kertomuksia totena:

Näin kerran Shanghaissa kiinalaisen, jolla oli niin isot korvat, että hän saattoi pitää niitä viittana. Kun satoi, hän vain ryömi korviensa alle, ja siellä oli vaikka miten lämmintä ja ihanaa. Vaikka korvista se ei ollut erityisen hauskaa! Jos oli oikein huono ilma, hän kutsui usein ystäviään ja tuttaviaan leiriytymään korviensa alle. Siellä he istuivat ja lauloivat surullisia lauluja sateen ropistessa korville. (*PP*, 46—47.)

Useimmiten tällainen liioittelu ei jää vaille selitystä, vaan joku muista lapsihahmoista pakottaa Pepin myöntämään valehtelunsa. Voisikin sanoa, että Peppiä kuvatessaan tai Pepin suulla puhuessaan kertoja on tahallisen epäluotettava ja ”jäämällä kiinni” varmistaa sen, että lapsiyleisö ymmärtää kerronnan ironisuuden. Pepin isän vieraillessa Huvikummissa isä ottaa puheeksi valehtelun:

– No Peppi-lapseni, valehteletko nykyisin?
– Totta kai, milloin minulla on aikaa, mutta kovin usein en ennätä, sanoi Peppi vaatimattomasti. – Mitenkäs on sinun laitasi? Et sinäkään vällän kehno ollut valehtelemaan.
– Hm, minulla oli tapana valehdella neekereille hieman lauantai-iltaisain, jos he käyttäytyivät hienosti viikon aikana. Meillä oli tapana pitää pieni valhe- ja lauluilta rummun säestyksellä. Mitä pahemmin minä valehtelin, sitä lujemmin he löivät rumpua.
– Vai niin, sanoi Peppi. – Minulle ei kukaan rummuta. Minä kuljen täällä yksinäni ja valehtelen niin täyttä päätä, että sitä on suorastaan ilo kuunnella, mutta kukaan ei edes puhalla kampa sen kunniaksi. (*PAM*, 133—134.)

Keskustelussa voi havaita inkongruenssia lukijan odotusten ja keskustelun etenemisen välillä. Oletettu yleisö odottaa, että Pepin isä toruisi tytärtään tästä paheesta. Sen sijaan Peppi ylpeilee (”vaatimattomasti”) taidoillaan ja kyselee kohteliaasti isänsä kokemuksista tässä yhteisessä harrastuksessa. Isä kuvailee absurdin juhlatilanteen, jossa hänen valehteluun juhlistetaan rumpujen säästyksellä ja Peppi ilmaisee pettymyksensä siitä, ettei kukaan ylistä hänen valehtelutaitojaan edes pienin juhlamenoin. Lapsiyleisö tietää, että valehtelevä on rumaa ja tunnistaa oletettavasti ironisen liioittelun. Lapsiyleisöä varten on kuitenkin olemassa myös moraalinen äänitorvi Annikka, joka varmistaa omalla epäilyllään, että asia todella on näin: Annikka mietti kovasti yhtä asiaa. Hän ei tiennyt sopiko hänen sanoa se, mutta ei hän voinut olla sanomattakaan.

- Äiti sanoo, että valehtelevä on rumaa, hän sanoi.
- Voi miten sinä olet tyhmä, sanoi Tommi. – Ei Peppi tosissaan valehtele, hän on vain valehtelevinaan, hän keksii, etkö käsitä, senkin tyhmyri!
- Peppi katsoi miettivästi Tommiin.
- Toisinaan sinä puhut niin viisaasti, että minä pelkään sinusta tulevan jotain suurta, hän sanoi. (*PAM*, 134—135.)

Pepin viimeisen kommentin avulla lukijalle painotetaan, että Tommi on oikeassa Pepin valehtelun suhteen. Pepin valehtelu on pilantekoa, tapa osoittaa asian todellinen laita (valeyhtelevä on väärin) korostamalla liioitellusti vaihtoehtoista näkemystä (valeyhtelevä on juhlistamisen arvoinen jalo taito).

Etelämeren saarella vieraillessaan Peppi, Tommi ja Annika leikkivät paikallisten lasten kanssa. Tommi ja Annikka eivät osaa sylkeä yhtä pitkälle kuin muut lapset ja yksi alkuasukaslapsista pilkkaa näitä:

- Valkoinen lapsi ei osa sylkeä, sanoi Momo yliolkaisesti. Hän ei pitänyt Peppiä aivan valkoisiin lapsiin kuuluvana.
- Etteivätkö valkoiset lapset osaa muka sylkeä, sanoi Peppi. – Sinä et tiedä, mitä puhut. Hehän saavat oppia koulussa sylkemään ensimmäisestä luokasta alkaen! Pituussylkemistä, korkeussylkemistä, juostessa sylkemistä. Näkisitpä Tommin ja Annikan opettajan, varjelkoon, miten hän sylkee. Hän sylkee niin hyvin juostessaan, että on saanut siitä ensimmäisen palkinnon. Kun hän juoksee ja sylkee, riemuitsee koko kaupunki.
- Äh, sanoivat Tommi ja Annikka. (*PPE*, 98—99.)

Lapsiyleisö kutsutaan jälleen tunnistamaan ironinen liioittelu huonojen tapojen ylistämisessä. Tällä kertaa Peppi esittelee sylkemisen jalona taitona, jonka mestareita juhlistetaan koko

kaupungin voimin. Ja jälleen Tommi ja Annika osoittavat Pepin liioittelun epärealistisuuden äännähtämällä kieltävästi tämän mainospuheen päätteeksi.

Lindgren kommentoi usein yhteiskuntaa armottoman ironisesti. Pepin hahmon välityksellä osoitetaan, kuinka naurettavilta aikuiset vaikuttavat lapsen silmissä. Tällä tavoin kertoja jakaa jälleen kerran yhteisen vitsin yleisön kanssa, asettuen tällä kertaa suorastaan aikuisia vastaan. Kuvaamalla aikuisten hallinnoimaa maailmaa lapsen näkökulmasta Lindgren käyttää vieraannuttamista: hän osoittaa, kuinka absurdi yhteiskunta näyttäytyy ”ulkopuolisen” silmissä. Pepin hahmo pysyttelee tarkoituksellisesti ulkopuolisena tarkkailijana ja kommentoijana, joka kummastelee suorasukaisesti ”kummallisveroja” ja muita aikuisten hassutuksia, leikkii hippaa poliisien kanssa, kunnes kyllästyy ja heittää nämä pihastaan, sekä pilkkaa avoimesti naapurin hienoja rouvia kahvikesteillä. Myös Maria Nikolajeva panee merkille asenteen aikuisia kohtaan, jotka hänen mukaansa kuvataan naurettavina ja tekopyhinä, Tommin ja Annikan vanhemmista koulun opettajaan ja poliiseihin asti. Tekijä kritisoi tasapuolisesti kaikkia kunnioitettavista kansalaisista rikollisiin ja osoittaa, etteivät aikuiset ole aina oikeassa (Nikolajeva 1996, 60).

Todellinen huumori muuttaa tilannetta, kertoo jotain siitä, mitä olemme ja missä elämme ja mahdollisesti osoittaa, kuinka sitä voisi muuttaa. On kuitenkin muistettava, että suuri osa huumorista ei pyri kritisoimaan vallitsevia valtarakenteita tai muuttamaan tilannetta, vaan vain leikittelee vallitsevilla sosiaalisilla hierarkioilla. Esimerkkinä Critchley mainitsee juuri huumorin, jossa pyritään sulkemaan jokin ryhmä vitsin ulkopuolelle tai naureskelemaan toisen ryhmän oletetulle alempiarvoisuudelle (Critchley 2002, 12). Suuri ero on sillä, nauretaanko itselle vai jollekulle toiselle. Critchleyn mukaan todellinen huumori ei loukkaa tiettyä uhria ja pitää aina sisällään itseän kohdistuvaa pilkkaa. Naurun objekti on naurava subjekti itse. Siksi huumorin tärkein tehtävä ei ole jakaa pahaa tahtoa tai haavoittaa, vaan tehdä pilaa yleisten ja persoonattomien paheiden kustannuksella (Critchley 2002, 15). Tällöin vitsit vaativat vastaanottajan tunnistamaan pilkattavat piirteet paitsi kollektiivisina piirteinä myös omina piirteinään. Näin ollen esimerkiksi *Peppi*-kirjoissa ei välttämättä aina naureta typerän aikuisen ”uhrin” kustannuksella, vaan osoitetaan tällainen persoonaton mutta yleispätevä toimintatapa. Aikuisyleisö pakotetaan katsomaan peiliin ja toteamaan, että tällaisessa toiminta- tai ajatustavassa todellakin on jotain naurun aihetta.

IV Väärän kuninkaan päivä – aikuisnormatiivisuutta ja lasten karnevalistista kapinaa

4.1 Nikolajeva, Bahtin ja vallan problematiikka

Aikuisilla on yhteiskunnassa lapsiin nähden rajaton taloudellinen, poliittinen ja sosiaalinen valta sekä tosielämässä että kirjallisuudessa. Aikuisen valta ulottuu myös tekstin maailmaan, sillä viime kädessä juuri aikuinen päättää, mitä lapsi saa lukea. Kaksoisyleisötutkimus on osoittanut sen, että oletus aikuisesta yleisöstä rakentuu itse tekstiin. Tätä oletettua aikuisyleisöä analysoimalla voi tehdä paljon johtopäätöksiä tekijän suhtautumisesta sekä lapsi- että aikuisyleisöön.

Maria Nikolajeva käsittelee tuoreessa tutkimuksessaan vallan ilmenemistä ja karnevalistisuutta lastenkirjallisuudessa. Hän vertaa lastenkirjallisuutta muita sosiaalisesti voimattomia tai vaiennettuja ryhmiä kuvaaviin kirjallisuuksiin. Kaikissa näissä käsitellään vallan kysymyksiä, ja näille näkökulmille on syntynyt omia teorioita naistutkimuksesta postkolonialistiseen teoriaan ja queer-teoriaan. Yhteistä kaikille on se, että niissä tutkitaan vallan ilmenemistä ja queer-teorian käsitettä ”normista” ja ”normatiivisuudesta”. Nikolajeva jatkaa tätä ajatusta Toiseuden käsitteeseen, joka on tuttu esimerkiksi feministisessä ja postkolonialistisessa tutkimuksessa, joissa nainen on miehen Toiseus ja niin edelleen. Hän näkee vastaavia valtasuhteita aikuisen kirjailijan ja oletetun lapsiyleisön välisessä suhteessa. Vallankäyttö ei toki ole vierasta muullekaan kirjallisuudelle (kuten aikaisemmat esimerkit osoittavat) mutta siitä huolimatta Nikolajeva pitää lastenkirjallisuutta ainutlaatuisena. Lastenkirjallisuuden avulla on vuosisatojen ajan opetettu, sosiaalistettu ja sorrettu tiettyä sosiaalista ryhmää, ja siitä syystä valta-asetelmat ovat tässä kirjallisuudessa niin hyvin havaittavissa. Lastenkirjallisuus on aivan erityinen taiteen ja kommunikaation muoto, jonka valtaapitävät ovat tarkoituksellisesti kehittäneet voimattomia varten (Nikolajeva 2010, 8).

Nikolajeva tarjoaa uudeksi teoreettiseksi tutkimuslähtökohdaksi käsitettä *aetonormativity* (Lat. *aeto* viittaa ikään), analogiana queer-teorian heteronormatiivisuudelle. Hän pitää queer-teoriaa hedelmällisenä lähtökohtana, koska se haastaa näkemyksen yhdestä vallitsevasta normista. Termi kuvaa ”aikuisnormatiivisuutta” joka on määritellyt lastenkirjallisuutta sen

synnystä lähtien. Viitataan jatkossa Nikolajevan termiin sanalla aikuisnormatiivisuus, joka mielestäni kuvaa parhaiten sen sisältöä.

Aikuisnormatiivisuus viittaa tekstin sisällä havaittaviin oletuksiin aikuisen vallasta yleisenä normina. Lastenkirjallisuudessa voidaan kuitenkin kyseenalaistaa aikuisnormatiivisuutta kuvaamalla tilanteita, joissa aikuisen valtaa kyseenalaistetaan ilman että aikuista syöstään vallasta. Mitä tapahtuu, kun aikuiset eivät enää ole fiksuimpia, rikkaimpia ja voimakkaimpia lapsi/aikuinen -suhteessa? Mitä tapahtuu kun aikuisnormatiivisuus korvataan lapsinormatiivisuudella? (Nikolajeva 2010, 9.)

Nikolajevan mukaan karnevaalin käsitettä on käytetty lastenkirjallisuuden tutkimuksessa etenkin sellaisten tekstien yhteydessä, joissa esiintyy selkeitä karnevalistisia piirteitä (liioittelu, syöpöttely, vessahuumori jne.) Harvemmin tutkijat ovat kuitenkaan sisäistäneet Bahtinin kokonaisnäkemyksiä kirjallisuudesta karnevalistisena mahdollisuutena, jolla on tilaisuus kyseenalaistaa vallitsevia auktoriteetteja (Nikolajeva 2010, 9). Keskiäikää ja Rabelais'ta tutkiessaan Bahtin on nostanut esiin keskiaikaisen karnevaalin, vallitsevan järjestyksen väliaikaisen muutoksen, jossa sosiaaliset roolit käännettiin ylösalaisin. Narri kruunattiin kuninkaaksi, kuninkaan ja piispat alennettiin narrin asemaan. Valtaapitävät antoivat tapahtumalle siunauksensa ja näin ollen pitivät sitä hallinnassaan. Karnevaalin väliaikainen luonne pitää sisällään oletuksen vallan palauttamisesta valtaapitäville. Kuitenkin karnevaalilla on kumouksellinen vaikutus, sillä se osoittaa, että sosiaalisia hierarkioita voi kyseenalaistaa (emt.9).

Bahtin käsittelee karnevaalin käsitettä kirjallisuudessa ja näkee sen kerronnallisena keinona, jonka avulla todellisuus kuvataan vääristävän peilin kautta. Nikolajeva panee merkille yhtäläisyydet karnevalistisuuden ja queer-teorian normin käsitteen välillä ja pitää molempia lastenkirjallisuudessa hyvin relevantteina. Lapset ovat yhteiskunnassa sorrettuja ja voimattomia. Paradoksaalisesti lasten annetaan *aikuisten* kirjoittamassa kirjallisuudessa muuttua rikkaiksi, voimakkaiksi ja itsenäisiksi, mutta yleensä ainoastaan rajatuissa olosuhteissa ja ajassa. Tärkeintä on vanhemman tarjoaman turvan hetkellinen tai pysyvä katoaminen, jolloin lapsiprotagonisti saa mahdollisuuden tarkkailla maailmaa, kokeilla rajojaan ja omaa itsenäisyyttä. Aikuisnormatiivisuutta kyseenalaistetaan, mutta lopulta useimmiten osoitetaan sen toimivuus (Nikolajeva 2010, 10).

Nikolajeva analysoi useita tekstejä ja lajityyppejä osoittaakseen vallan läsnäoloa ja myös lapsilukijan sortamista teksteissä. Hänen esimerkkinsä käsittelevät kuitenkin pääsääntöisesti sellaisia lastenkirjoja, joissa valta palautetaan aikuiselle ja lapsi pakotetaan alas kuninkaan pallilta ”oikealle” paikalleen. Sen sijaan olen pannut merkille, että monissa mainitsemistani anarkistisista lastenkirjoista valtaa ei palautetakaan alkuperäiselle vallanpitäjälle, (vanhemmalle tai muulle hallitsevalle aikuiselle). Lasten karnevaali paitsi esitetään mahdollisuutena, se jätetään vallitsevaksi tilaksi tekstin maailmassa. Juuri tätä pidän yhtenä niistä piirteistä, joka on herättänyt todellisen aikuisyleisön parissa kielteisiä reaktioita ja pahimmillaan johtanut tekstien säätelyyn tai sensuuriin.

Väittäisin, että etenkin *Peppi Pitkätossussa* että *Matildassa* aikuisnormatiivisuus korvataan lapsinormatiivisuudella, mutta sen sijaan että lapsihahmo lopulta joutuisi nöyränä hyväksymään oman avuttomuutensa (ja aikuisen ylemmyyden), lapsisankari päihittää aikuiset vastustajansa ja saa säilyttää itsemääräämisoikeutensa. Aikuiset valtaapitävät hahmot syöstään pysyvästi alas valtaistuimeltaan ja väärä kuningas eli lapsi saa pysyvän hallinto-oikeuden oma elämänsä suhteen. Näin ollen karnevaalin tila muuttuu pysyväksi.

Mielenkiintoista on myös todellisen aikuisen asema näiden kirjojen lukijana. Kerronnassa ei kosiskella oletettua aikuista yleisöä vaan vedotaan suoraan oletettuun lapsiyleisöön, ja joissain tapauksissa jopa käännytään aikuista yleisöä vastaan. Aikuiset esitetään turhantärkeinä hahmoina ja toisinaan vastenmielisinä, typerinä olentoina. Oletetun lapsiyleisön (tai Rabinowitzin sanoin tekijän yleisön) oletetaan jakavan riemastus aikuisten hahmojen pilkkaamisesta. Esimerkiksi *Matildassa* oletusarvo on se, että valtaapitävät aikuishahmot ovat typeriä ja heikkoja, ja lapsihahmot huijaavat, pilkkaavat ja kapinoivat näitä vastaan surutta. Mikä sitten on oletetun aikuisyleisön positio? Kerronnallinen yleisö tarkoittaa yleisöä, jollaiseksi todellisen lukijan tulee muuttua lukemisen aikana: se on rooli, jonka teksti pakottaa lukijan omaksumaan (Rabinowitz 1987, 95). Tuleeko aikuisyleisön siis asettua kerronnallisen lapsiyleisön saappaisiin ja jakaa vastenmielisyys aikuisten typeriä sääntöjä vastaan? Tavallaan näissä kirjoissa siis kyseenalaistetaan lapsinäkökulmasta aikuisen valta, mutta myös pakotetaan *aikuinen* kyseenalaistamaan tuota valtaa ja aikuisten sääntöjä. Keisari pakotetaan katsomaan peiliin ja toteamaan häpeillen, että hän on todellakin ilkosen alasti.

Väitän, että tämä lapsen voimaannuttaminen toteutuu kohdeteoksissani myös kaksoisyleisön näkökulmasta. Kaksoisyleisötutkimus yhdistyy luontevasti vallan ja aikuisnormatiivisuuden tutkimiseen, sillä esimerkiksi Wallin termein ilmaistuna kaksinkertaisessa puhuttelussa lapsi on alisteinen aikuiselle. Lapsi voidaan jättää kerronnassa kertojan ja aikuisyleisön välisen salaliiton ulkopuolelle ja näin korostaa aikuisyleisön yliveraisuutta lapseen nähden. Omissa kohdeteoksissani puhuttelu on kuitenkin pääosin yksinkertainen. Niissä on näkyvissä oletus aikuisyleisöstä, mutta tätä yleisöä ei koskella lapsiyleisön kustannuksella. Kerronnassa suositaan lapsiin vetoavaa huumoria, sopimatonta kieltä ja tilanteita, joissa aikuishahmo joutuu naurunalaiseksi tai jopa väkivallan kohteeksi. Analysoin tässä luvussa kohdeteoksieni karnevalistisia piirteitä, jotka luovat mielikuvan lapsen vallasta. Pyrin osoittamaan, että kohdeteosteni anarkistinen vaikutelma syntyy tavasta kumota aikuisnormatiivisuus ja korvata se pysyvällä karnevalistisella tilalla, jossa lapsihahmo hallitsee omaa maailmaansa.

4.2 Lasten karnevalistinen maailma

Mihail Bahtin kuvailee klassikotutkimuksessaan *Francois Rabelais: keskiajan ja renessanssin nauru* keskiaikaista naurun kulttuuria ja siihen liittyvää karnevaalikulttuuria. Kansan naurukulttuuri oli vastakohta ajan vakavalle kirkolliselle ja feodaaliselle kulttuurille ja sen moninaiseen kirjoon kuuluivat karnevalistiset torijuhlat, erilaiset naururituuaalit, narrit ja hölmöt sekä monimuotoinen parodiakirjallisuus (Bahtin 1965/2002, 6). Bahtin painottaa karnevaalin tilapäistä, uutta luovaa luonnetta. Karnevaalia ei katsella sivusta vaan sitä eletään, ja karnevaalin aikana ei ole muuta elämää. ”Karnevaalin aikana voi elää vain sen omien lakien, niin sanottujen *karnevaalivapauden* lakien mukaan.” (Bahtin 1965/2002, 9). Karnevaali liittyy muutokseen, uudistumiseen ja uudestisyntymään. Viralliset juhlat eivät uudistaneet vallitsevaa maailmanjärjestystä, vaan päinvastoin vakiinnuttivat sitä. Virallinen juhla oli luonteeltaan aina vakava ja siitä syystä se väärästi aidon juhluuden luonteen. Virallisen juhlan vastakohtana karnevaali juhli tilapäistä vapautumista hallitsevasta totuudesta. Se oli muutoksen ja uudistumisen juhla, joka vieroksui kaikkea pysyvää ja lopullista (Bahtin 1965/2002, 11).

Lastenkirjallisuudessa virallista totuutta edustaa aikuinen, joka ylläpitää järjestystä sekä todellisen lapsen maailmassa että tekstin sisäisessä maailmassa. Tekstit, jotka kyseenalaistavat aikuisen parempaa tietoa tai parodioivat aikuisten maailmaa luovat eräänlaisen karnevalistisen tilan, jossa lapsihahmo elää pysyvästi karnevaalivapauden lakien, eli lapsen omien lakien, mukaan. Erityisen hyvä esimerkki lapsen karnevaalista on Peppi Pitkätossun hahmo, joka luo täysin omat lakinsa virallisen, aikuisten kulttuurin ulkopuolella. Luvussa 2 puhuin Peppi Pitkätossun yhteydessä yksilön kapinasta yhteiskuntaa vastaan, mutta yhtä lailla hahmo edustaa lapsen kapinaa aikuisen valtaa vastaan.

Myös Maria Nikolajeva käyttää esimerkkinä Pepin hahmoa, joka kyseenalaistaa normeja ja keksii omiaan tilalle. Queer-teoria pyrkii todistamaan sen, että normeista ja poikkeuksista keskustelu korostaa normin ylemmyyttä poikkeukseen ja näin lisää sen valtaa. Yhtä normia ei välttämättä pyritä korvaamaan toisella, vaan esitetään, että molemmat ovat yhtä lailla normaaleja. Samalla tavalla Peppi esittää vaihtoehtoisia tapoja nähdä asiat, mutta ei pyri kieltämään toista normia. Nikolajeva panee kuitenkin merkille Pepin poikkeuksellisuuden: useimmiten lastenkirjoissa joissa aikuisnormatiivisuus korvataan lapsinormatiivisuudella, lasten maailma osoittautuu toimimattomaksi (Nikolajeva 2010, 9).

Nikolajeva lisää, että karnevaalin aikana lapsi voi kokea rajattoman vallan illuusion, vaikka tosiasiallisesti aikuiset rajoittavat sitä. Vaikka lapselle annettaisiin valtaa, tälle ei kuitenkaan anneta täyttä päätösvaltaa, vaan usein esimerkiksi sijaisvanhempi puuttuu tilanteeseen (Nikolajeva 2010, 17). Nikolajeva analysoi Harry Potteria esimerkkinä lapsisankarista, jota aikuiset hahmot ja säännöt rajoittavat näennäisestä itsenäisyydestä huolimatta. Vaikka Harry kirjan sankarina joutuu yksin taistelemaan pahaa vastaan, taustalla häilyy aina ”sijaisvanhempi” Dumbledore, joka on yhden askeleen edellä ja saa aina viimeisen sanan. Tässä näkyy Nikolajevan mukaan aikuisnormatiivisuuden ydin: lapsisankari voi olla niin rohkea, fiksu ja voimakas kuin haluaa, mutta lopussa aikuinen kuitenkin ottaa tilanteen hallintaansa. Tällä tavoin todellinen ja tekstinsisäinen lapsi yritetään sitoa kuviteltuun lapsuuden viattomuuteen, mikä on yksi aikuisuuden valtastrategioista (emt. 20).

Omissa kohdeteoksissani poikkeuksellista on se, että lapsihahmot ovat voimakkaita alusta loppuun, heidät esitetään ylivermaisina tarinan aikuisiin nähden ja he useimmiten myös ”vetävät viimeisen korren” kamppailussaan aikuisia vastaan. Peppi Pitkätossu hallinnoi omaa

elämäänsä ilman vanhemman holhoamista ja vastustaa huvittuneen järkähtämättömästi yhteiskunnan yrityksiä sosiaalista häntä. Matilda taas tiedostaa näennäisen riippuvaisuutensa vanhemmistaan, mutta samalla hän on tarinan alusta alkaen henkisesti ja älyllisesti vanhempensa yläpuolella. Vanhemmat eivät ole luottamusta herättäviä aikuisia, joihin lapsihahmo turvautuu seikkailunsa päättyessä. Vanhempien sijaan Matilda muuttaa tarinan lopussa omaehtoisesti elämään sijaisvanhemman luo. Tämä käänne ei mielestäni kuitenkaan kuvasta vallan palauttamista aikuisen käsiin. Valtaa ei palauteta niille aikuisille, jotka alun perin olivat vallassa ja joita vastaan kapinoitiin (vanhemmat, rehtori Trunchbull), vaan sen sijaan vanhemmat häviävät tarinasta ja jättävät Matildan elämään voitokkaana unelmiensa elämää. *Kurtilassa* taas Kurtin hahmo edustaa itse eräänlaista typerää aikuista, jonka valtaa kyseenalaistetaan tarinan alusta asti. Kurtin vaimo ja lapset joutuvat pelastamaan hänet pulasta, kuten muissakin *Kurt*-sarjan kirjoissa.

4.2.1 Hölmöjen juhla: hierarkkisten suhteiden kumoaminen

E erityisen merkittävää karnevalistisissa juhlissa oli kaikkien hierarkkisten suhteiden tilapäinen kumoaminen. Virallisissa juhlissa näitä suhteita korostettiin näyttävästi ansiomerkeillä ja omaa asemaa vastaavilla paikoilla. Näiden juhlien vastakohtana karnevaalissa kaikki olivat tasavertaisia. (Bahtin 1965/2002, 12). Kaikki nauruun perustuvat rituaaliset juhlat erosivat jyrkästi vakavista, virallisesta (kirkon ja feodaalivaltion) juhlista. Ne loivat virallisen tuolle puolen toisen maailman ja toisen elämän, jossa sosiaaliset hierarkiat menettivät merkityksensä tai jopa kääntyivät pääläelleen. (emt. 7).

Peppi Pitkätossussa hierarkkisten suhteiden kumoaminen korostuu erityisen paljon, sillä Pepin hahmo viis veisaa sosiaalisista arvoasemista eikä tunnu edes tiedostavan hierarkkisia eroja. Pepin fyysinen, verbaalinen ja taloudellinen yliveraisuus nostavat hänet tavanomaisten hierarkioiden yläpuolelle. Tämä karnevalistinen piirre ilmenee asenteessa kaikkia aikuisia kohtaan mutta erityisesti valtaapitäviä henkilöitä, kuten poliiseja kohtaan. Kun poliisit ensimmäistä kertaa tulevat Huvikumpuun tarkoituksenaan saattaa tyttö lastenkotiin, Peppi leikittelee heidän kanssaan kunnes kyllästyy ja yksinkertaisesti kantaa heidät ulos puutarhastaan. Lainvalvojen painostus ei pelästyä Peppiä millään tasolla, vaan hän suhtautuu

poliiseihin alentuvan suopeasti. Esimerkiksi Pepin ihastunut toteamus ”Poliisit ovat parasta, mitä tiedän raparperikiisselin jälkeen” (*PP*, 34) osoittaa tekijän halun ironisoida auktoriteetteja, jotka esitetään teoksissa käskyjä sokeasti toteuttavina, hitusen naurettavina lelusotilaina. Poliisit eivät ansaitse edes sen vertaa kunnioitusta kuin raparperikiisseli.

Tämä Pepin ensimmäinen kohtaaminen poliisin kanssa ei ole ainoa kohtaaminen, jossa poliisin auktoriteetti asetetaan kyseenalaiseksi. Markkinoilla Peppi pelastaa muiden urotöiden ohella pienen tytön tiikerin kynsistä, mistä syystä sivustakatsojat kehuvat häntä sanoen: ” — Tässä kaupungissa ei tarvita poliisia niin kauan kuin meillä on Peppi Pitkätossu.” (*PAM*, 92.) Peppi ironisoi poliisin hyödyllisyyttä puolustamalla ammattikuntaa: ”Kyllä täällä poliisia tarvitaan, sanoi Peppi. – Jonkunhan on katsottava, että polkupyörät on kunnolla pysäköity väärin.” (*PAM*, 92.) Poliisin työnkuvaan kohdistuvaa ivaa korostaa entisestään se, että poliisi tarkistaa nimenomaan pyörien pysäköimisen väärin. Poliisi tekisi sentään jotain hyödyllistä vahtiessaan, että pyörät on pysäköity oikeaoppisesti (vaikka tämäkin käsitys poliisin työnkuvasta on varsin alentava), mutta repliikin perusteella poliisien täytyy varmistaa, että heillä on edes jotain tekemistä. Jonkun on ehdottomasti pysäköitävä polkupyöränsä väärin, jotta poliiseilla olisi jotain taitojaan vastaavaa työtä jäljellä, sillä sen vakavampia ongelmia nämä tuskin pystyvät ratkomaan.

Myös Kurt uhmaa poliisia omalla lapsenomaisella tavallaan teoksessa *Kurtin käytöshäiriö*. Kirjassa Kurt saa yllättäen valtavan määrän rahaa, jotka hän muutta mutkitta lastaa peräkärryyn ja lähtee ajelemaan kotiaan kohti. Matkalla Kurtin pysäyttää poliisi, jonka mukaan rahakuorma on liian korkea kuljetettavaksi. Kurt kohauttaa olkiaan ja toteaa nenäkkäästi, ettei hänellä ole aikaa ”rupatella pöhköjen poliisien kanssa”:

On kiellettyä sanoa poliiseja pöhköiksi, poliisi sanoo. Minun on pakko antaa sinulle 500 kruunun sakot. Hah! Niin pienet! Kurt riemuitsee. Ja sitten hän nimittää poliisia pöhköksi vielä toisen kerran, ja idiootiksi myös. (*KK*, 34.)

Toisin kuin Pepillä, Kurtilla ei ole aina ollut rahaa. Pepille kultarahat ovat luonnollinen, itsestään selvä tulonlähde, josta ei tarvitse tehdä sen suurempaa numeroa. Kurtille äkkirikastuminen merkitsee kuitenkin välitöntä sosiaalisen aseman muutosta, jonka ansiosta tämä olettaa olevansa lain yläpuolella. Toisin kuin Peppi, joka tiedostaa oman ylemmyytensä

poliisiin nähden ja kantaa poliisit pihastaan kuin niskuroivat lapset, Kurt turvautuu lapsenomaiseen uhkailuun.

Ja minusta sinun kannattaisi varoa sanojasi, sillä minä olen rikas, ja jos sinä vielä olet röyhkeä minua kohtaan, ostan ehkä koko poliisilaitoksen ja laitan sinut ja kaikki sinun ystäväsi vankilaan. (KK, 34.)

Pepin ei tarvitse alentua uhkailuun, sillä hänelle oma auktoriteetti ja itsemääräämisoikeus ovat itsestään selviä. Sen sijaan Kurt käyttäytyy kuin pikkulapsi, joka kuvittelee uhkailun auttavan väittelyssä auktoriteettihahmon kanssa. Kurtin uhkauksessa kaikuu kuitenkin myös silmänisku aikuisyleisölle, joka tiedostaa, että monille aikuisille raha merkitsee valtaa ja oikeutta erityisasemaan. Kurt muuttuu rikastuttuaan juuri tällaiseksi itseään täynnä olevaksi, erityiskohtelua vaativaksi snobiksi.

Virallisten lakien lisäksi Peppi Pitkätossu kyseenalaistaa aikuisten sopivaisuussääntöjä, jotka esitetään *Peppi*-tarinoissa varsin turhanpäiväisinä. Opettaja järkyttyy Pepin huonosta käyttäytymisestä kahvipöydässä ja yrittää selittää Pepille, kuinka ”Hyvin Hienon Naisen” tulee käyttäytyä:

Opettaja selitti niin hyvin kuin osasi, ja Peppi kuunteli kiinnostuneena. Ei saa ottaa enempää kuin yhden palasen kerrallaan, ei saa syödä veitsellä, ei saa raapia itseään puhuessaan toisten ihmisten kanssa, ei saa tehdä sitä eikä tätä. (PAM, 68.)

Viimeinen fraasi kuvaa lapsen näkökulmasta sitä, kuinka loputtomalta ja ontolta hyvien käytöstapojen litania kuulostaa. Hetken kuluttua Peppi ironisoi näitä moninaisia sääntöjä torumalla Annikkaa, joka kaivaa nenäänsä: ”Todella Hieno Nainen kaivaa nenäänsä vain ollessaan ihan yksin” (PAM, 68). Hyvät käytöstavat esitetään ulkokultaisina kieltoina, joita hieno nainen noudattaa vain silloin, kun joku muu on näkemässä. Sanojen ”Todella Hieno Nainen” painottaminen isoilla alkukirjaimilla korostaa ironista liioittelua, ja jos naisten käytökseen kohdistuvien odotusten naurettavuus ei vielä tule selväksi, Peppi varmistaa sen kysymällä huolestuneena: ” – Kuule, Opettaja, sanoi Peppi. – Saako Todella Hienon Naisen vatsa kurista?” (PAM, 69.) Kysymys vihjaa, ettei tämä Todella Hieno Nainen ole inhimillinen olento vaan epärealistinen harha, joka pyritään saavuttamaan noudattamalla turhanpäiväisiä sääntöjä. Peppi ei myöskään näe tätä hienon naisen statusta tavoittelemisen arvoisena, vaan kuuntelee hetken kurnivaa vatsaansa ja toteaa: ” – Jollei saa, hän sanoi lopulta, voin heti päättää ruveta merirosvoksi.” (PAM, 69.)

Hierarkkisten suhteiden käänteisyys korostui keskiaikaisessa karnevaalikulttuurissa niin sanotuissa ”hölmöjen juhlissa”. Hölmöjen juhlat olivat virallisen kultin parodioita valepukuineen, naamioineen ja säädyttömien tansseineen (Bahtin 1965/2002, 68). Peppi Pitkätossu tekee naapureidensa virallisista kahvikutsuista juuri tällaisen karnevalistisen hölmöjen juhlan. Peppi saapuu juhliin sonnustautuneena groteskin liioiteltuun parodiaan hienojen naisten pukeutumisesta. Peppi ei tarkalleen tiedä, kuinka virallisilla kahvikutsuilla tulisi käyttäytyä ja pyrkii siis matkimaan sitä mielikuvaa, joka hänellä niistä on. Imitoimalla hienojen rouvien tapoja hän osoittaa näiden naurettavuuden ja parodioi valepuvullaan virallista kulttia:

Punainen tukka oli vastoin tavallisuutta hajallaan ja hulmusi kuin leijonan harja. Suunsa Peppi oli maalannut punaliidulla kirkuvan punaiseksi. Kulmakarvansa hän oli noennut niin, että näytti melkein vaaralliselta. Kynnetkin oli maalattu punaliidulla ja kengissä oli isot vihreät ruusukkeet (*PP*, 111—112.)

Lähes kaikki hölmöjen juhlien rituaalit olivat virallisten (kirkollisten) symbolien groteskia alentamista, jotka käännettiin materiaalis-ruumiilliselle tasolle, kuten ahmimiseen ja juomiseen (Bahtin 1965/2002, 68). Peppi rikkoo rauhallisen kahvitaukion toittamalla kovaäänisesti tulostaan ja suutelemalla vieraita rouvia näyttävästi poskelle: ” – Charmong, charmong, kunniani kautta, hän sanoi. Hän oli näet kuullut erään hienon herran sanovan näin eräälle naiselle.” (*PP*, 113). Neitseellinen kahvipöytä saa kyytiä ennen kuin hienot rouvat ovat päässeet edes penkeiltään ylös.

Hienojen kahvikutsujen ohjelmaan kuuluu myös keskustelutuokio, jossa rouvat marmattavat kotiapulaisistaan: ”He eivät olleet lainkaan tyytyväisiä heihin ja olivat yksimielisiä, ettei kotiapulaisia pitäisi oikeastaan olla lainkaan. Oli paljon parempi tehdä kaikki itse, sillä silloin ainakin tiesi, että se tuli kunnolla tehdyksi.” (*P*, 118.) Kertoja iskee silmää etenkin aikuisyleisölle, joka tunnistaa rouvajoukon elitistisen ylimielisyyden palvelusväkeä kohtaan. Rouvat toteavat ironisesti, että kotiapulaisia ei pitäisi olla lainkaan, vaikka heillä kaikilla kuitenkin kotiapulainen on. Rouvat uskoisivat tekevänsä työt paremmin kuin palvelusväki, mutta ovat kuitenkin liian laiskoja tekemään kotitöitään itse. Peppi alkaa viattomasti parodioida naisten puheen rekisteriä kertoilemalla groteskin liioiteltuja tarinoita isoäitinsä entisestä kotiapulaisesta:

Hänellä oli kylmänpahkoja jaloissa, mutta muuta vikaa hänessä ei ollutkaan. Harmillista vain, että niin pian kun tuli vieraita, hän ryntäsi puremaan heitä jalkoihin. Ja haukkui! Miten hän haukkui! Se kuului läpi korttelin. Mutta näin tapahtui vain silloin, kun hän oli leikkisällä päällä. [--] Kerran tuli isoäidin luo eräs vanha ruustinna. Manta oli silloin ollut vasta vähän aikaa talossa, ja kun hän iski hampaansa ruustinnan nilkkaan, tämä päästi sellaisen kiljaisun, että Manta säikähti ja puri hampaansa vielä lujemmin yhteen. Ja sitten hän ei päässyt irti. Hän oli kiinni ruustinnassa aina perjantaihin asti. Ja isoäiti sai itse kuoria perunansa niinä päivinä. Mutta sittenpä hän ne tulivat kunnolla kuorituksi. (PP, 119.)

Vuoron perään rouvat yrittävät juoruilla kotiapulaistensa rikkomuksista, ja joka kerta Peppi vesittää kertomuksen omalla tarinallaan ja tuo esiin rouvien tarinoiden naurettavuuden, oli sitten kyse posliinien rikkomisesta tai varkausepäilyistä:

– Niin, mutta minä olisin vain kertonut, että Mantakin varasti, sanoi Peppi. Kuin korppi! Irtainta ja kiinteätä! Hänen oli tapana nousta keskellä yötä vähän varastelemaan, muuten hän ei omien sanojensa mukaan saanut unta. Kerran hän pihisti isoäidin pianon ja sulloi sen lipastonsa ylimmäiseen laatikkoon. Hän oli hyvin kätevä, sanoi isoäiti. (PP, 122)

Lastenkirjallisuudessa kuri ja järjestys, järkevyyt ja normaalius liitetään aikuisten suunnittelemaan ja hallinnoimaan maailmaan (Nodelman 2008, 282). Aikuisen auktoriteetti säätelee sellaisia asioita kuin hyvää käyttäytymistä kotona ja koulussa, tottelevaisuutta, hyviä pöytätapoja, sopivaa kielenkäyttöä (tabut), järjestelmällisyyttä, nukkuma-aikoja, siisteyttä ja puhtautta (Stephens 1992, 122). Usein nämä asiat ovat myös juuri niitä, jotka herättävät lapsissa eniten vastenmielisyyttä ja synnyttävät riitoja lasten ja vanhempien välillä. Kohdeteksteissäni pyritään vetoamaan tekijän lapsiyleisöön esittämällä käänteisiä versioita juuri tällaisista lapsille tutuista, aikuisen säätelemistä tilanteista. *Peppi Pitkätossussa* tämä piirre on keskeinen, sillä Peppi ei noudata hyviä käytöstapoja missään tilanteessa (mikä tuodaan kerronnassa esiin muiden hahmojen kauhistuksen tai paheksunnan avulla), hän ei ole tottelevainen kotona eikä koulussa, hänen pöytätaivoistansa luodaan karnevalistinen farssi, hän päättää itse milloin menee nukkumaan eikä ole erityisen huolissaan puhtaudesta. Siinä mielessä Peppi on aikuisen näkökulmasta painajaismainen kauhukakara, joka on täydellisesti aikuisen auktoriteetin tavoittamattomissa. Peppi myös näkee aikuisten läpi ja ironisoi näiden pyrkimyksiä pitää yllä kuria ja järjestystä lasten elämässä:

Annikka pyöritti hieman lusikkaansa puurossa, mutta hän tunsu, ettei millään jaksanut syödä puuroa loppuun.

– Miksi minun oikeastaan täytyy se syödä? sanoi hän valittaen.

– Kuinka sinä voit kysyä noin tyhmiä? sanoi Peppi. – Ilman muuta sinun on syötävä hyvä puurosi. Jollet syö, et kasva suureksi etkä vahvaksi. Ja jollet tule suureksi ja vahvaksi, et kykene pakottamaan omia lapsiasi syömään hyvää puuroaan, kun saat sellaisia. Ei, Annikka, ei tuollainen vetele. Jos kaikki ajattelisivat samalla lailla, tässä maassa tulisi mitä kauhein epäjärjestys puuronäkönsä. (PPE, 60)

Pepin perustelu ”et kasva suureksi ja vahvaksi” on kuin suoraan sellaisen aikuisen suusta, joka aina tietää, mikä on lapselle parhaaksi. Samaan hengenvetoon Peppi kuitenkin esittää, että ainoa syy vihatun puuron syömiselle on se, että lapsi voisi vuorostaan pakottaa omat lapsensa puuronsyöntiin. Näin syömisestä tulee aikuisen vallan väline, taas yksi asia, jossa aikuinen pääsee sosiaalistamaan lasta oletetulla paremmalla tiedollaan ja käyttämään lapsen valtaansa. Tekijä iskee silmää myös aikuisyleisölle viittaamalla ironisen liioitellusti ”mitä kauheimpaan epäjärjestykseen puuronsyönnissä”. Useimmiten aikuisten mahdollinen kontrollintarve ei ulota vain lapsiin, vaan myös heihin itseensä. Tekijän aikuisyleisö kutsutaan tunnistamaan tämä yleispätevä käyttäytymismalli ja pohtimaan sitä, ovatko puuronsyönnin kaltaiset pakolliset rutiinit todella niin tärkeitä.

Kylpeminen kuuluu niihin aikuisen hallinnoimiin arkirutiineihin, jotka eivät useinkaan ole lasten mieleen. Dahlin kirjoissa lapsiyleisöön vedotaan usein lian kuvauksella ja toisinaan likaisuudella suorastaan mässäillään. *Kuka pelkää noitia* -romaanissa peseytyminen esitetään lapsille hengenvaarallisena toimenpiteenä, sillä vastapeseytyneet lapset haisevat noitien nenään kuin tuore koirankakka. Mitä likaisempi lapsi on, sitä vähemmän tämä haisee:

Ei noita *likaa* haista vaan *sinut*. Tuoksu joka saa noidan raivon valtaan lähtee sinun omalta iholtasi. Se tihkuu sinusta aaltona, ja nämä aallot, joita noidat kutsuvat löyhkäaalloiksi, leijuvat halki ilman ja iskevät noitaa kuin nyrkillä nenään. [-] Kun et ole viikkoon peseytynyt ja ihosi on lian peitossa ja ryvettynyt, löyhkäaallot eivät tihku sinusta läheskään yhtä voimakkaasti kuin jos olisit peseytynyt. En enää koskaan mene kylpyyn, minä sanoin. Kunhan et tee sitä liian usein, isoäiti vastasi. Järkevälle lapselle riittää mainiosti yksi kerta kuussa. (KPN, 28, kursiivit alkuperäisessä.)

Kuten Pepissä, myös tässä kohtauksessa lapsiyleisöä huvitetaan esittämällä täysin nurinkurinen, totutusta poikkeava neuvo. Inhottu kylpy ei ole ainoastaan tarpeeton aikuisten keksintö, vaan suorastaan vaarallinen sellainen.

4.2.2 Herkkusuiden hekumaa karnevalistisissa ruoankuvauksissa

Karnevalistisuutta hallitsevat Bahtinin sanoin elämän materiaalis-ruumiilliset ulottuvuudet – ruumiin, syömis-, juomisen, tarpeenteon ja sukupuolielämän kuvat, jotka ovat voimakkaan liioiteltuja, hyperbolisia. Tämä ruumiillisuus periytyy kansan naurukulttuurin kuvista ja estetiikasta, jota Bahtin nimittää groteskiksi realismiksi (Bahtin 1965/2002, 19). Groteskin

realismin pääpiirre on alentaminen, kaiken ylevän, henkisen ja ideaalisen kääntäminen materiaalis-ruumiilliselle tasolle, lähemmäs maata ja ruumiin alaosaan (sekä ruumiin ja maan erottamattomuutta) Kansan nauru on aina liittynyt materiaalis-ruumiilliseen alapuoleen. Alentaminen ei kuitenkaan viittaa nöyryyttämiseen, vaan ruumiin ja maan yhteyteen, kaiken maallistamiseen. Maa samanaikaisesti nielee ja synnyttää, siihen sekä haudataan että kylvetään. Alentaminen viittaa ruumiin alaosaan ja sitä kautta yhdynnän, siirtämisen, raskauden, syntymisen, ahmimisen ja ulostamisen akteihin. Siksi alentaminen ei merkitse vain tuhoamista ja kieltämistä, vaan positiivista ja uudelleen synnyttävää (Bahtin 1965/2002, 20—21).

Kahvikutsukohtauksessa yksi karnevalistinen elementti on Pepin kyltymätön ahmiminen. Karnevaalissa ahmiminen ja juominen eivät useimmiten ole yksittäisen ihmisen arkipäiväistä syömistä, vaan juhlallista, koko kansan juhla-ateriaa. Karnevaaliin liittyi usein valtavat, liioitellun kokoiset ruoat kuten makkarat ja leivonnaiset ja siksi myös esimerkiksi Rabelais'n romaaneissa ruoan kuvaukseen liittyy liioiteltu, hyperbolinen elementti (Bahtin 1965/2002, 248).

– Hei, huusi Peppi ja oli kahdella loikkauksella pöydän ääressä. Hän haali niin monta kakun viipaletta kuin suinkin sai lautaselleen mahtumaan, heitti kahvikuppiinsa viisi sokeripalaa, tyhjensi siihen puolet kermakannusta ja vetäytyi sitten saaliineen paikalleen ennen kuin rouvat olivat edes ehtineet pöydän ääreen.

Peppi ojensi jalkansa suoriksi ja asetti kakkulautasen varpaittensa varaan. Sitten hän ahtoi niin paljon kakkua suuhunsa, ettei olisi saanut sanotuksi sanaakaan vaikka kuinka olisi yrittänyt. (*PP*, 114.)

Seuraavaksi Peppi työntää koko kasvonsa valtavaan kermakakkuun, toteaa sen pilatuksi ja ahmii kakkulapiolla koko kakun. Huomattuaan rouvien paheksunnan Peppi päättää piristää tunnelmaa sirottelemalla sokeria lattialle ja ehdottamalla päälle päätteeksi, että kaikki kävelisivät sokerin päällä paljain jaloin, sillä mikään ei ole hausempaa. Pöydän antimien levittäminen lattialle korostaa ylevän sosiaalisen rituaalin alentamista (konkreettisesti) maan tasolle.

Vatsa ja syöminen ovat keskeisiä paitsi karnevaalissa myös lastenkirjallisuudessa yleensä. On tutkittu, että lapsen makuaisti on huomattavasti tarkempi kuin aikuisen: kymmeneen elinvuoteen asti lapsella on paljon enemmän makusensoreita kuin aikuisella, mikä vaikuttaa etenkin makean maistamiseen (Oittinen 1993, 31—32). *Peppi Pitkätossu* -tarinoissa (kuten

suurimmassa osassa Lindgrenin romaaneista) ruoankuvauksella on merkittävä rooli. Kertoja vetoaa lapsiyleisön aisteihin kuvaamalla ihania ruokia ja etenkin makeisia, ja usein ruoan määrä luo karnevalistisen juhlan vaikutelman:

- Saanko minä kahdeksantoista kiloa karamelleja, sanoi Peppi ja vilkutti kultarahaa. Kauppa-apulainen haukkoi henkeään. Hän ei ollut tottunut siihen, että joku osti niin paljon karamelleja yhdellä kertaa. [...] Ja silloin apulaiselle tuli kiire kaataa karamelleja suuriin pusseihin. Tommi ja Annikka seisoivat vieressä ja näyttivät, mitkä lajit olivat parhaita. Yhdet punaiset karamellit olivat kerrassaan ihania. Kun sellaista imi jonkin aikaa, suuhun tuli äkkiä hurmaavaa pöperöä. Eivät happamat vihreätkään olleet hullumpia. Marmelaativadelmat ja lakritsaveneet olivat myös hyviä.
- Otetaan kolme kiloa kutakin, ehdotti Annikka. Ja niin he tekivät.
- Minä taidan ostaa vielä kuusikymmentä tikkukaramellia ja seitsemänkymmentä kaksi pakettia kolaa, mutta sitten minä luulen, ettei tänään enää muuta tarvita kuin satakolme suklaasikaria, sanoi Peppi. (*PAM*, 26).

Karamellien makujen tarkka kuvaus vetoaa aisteihin. Mielenkiintoista on lisäksi se, ettei Peppi itse tiedä, mitkä karamellit ovat parhaita, vaan Tommi ja Annikka neuvovat häntä ostoksissa. Tämä todistaa monien tutkijoiden näkemystä siitä, ettei Peppi ole niinkään realistinen, kokeva lapsihahmo kuin muiden lasten haavekuva, unelmien paras ystävä, joka toteuttaa pyynnöstä näiden hartaimmat toiveet.

Karamelleilla ja etenkin suklaalla on merkittävä rooli myös Dahlin tuotannossa. Etenkin *Jali ja suklaatehdas* -kirjassa herkutellaan suklaatehtaan tuotosten kuvailulla. Kaikki rakastavat Villi Vonkan tehtaan suklaata, ja esittelykierros upeassa suklaatehtaassa on jokaisen lapsen unelma. Tehtaan keskiössä on valtava laakso, jossa kaikki on tehty karamellista. Myös *Kuka pelkää noitia* -romaanin noidat luottavat kaikkien lasten jakamaan makeanhimoon ilkeässä suunnitelmassaan. Jokaisen noidan on määrä perustaa karkkikauppa, jossa he tulevat jakamaan hyväuskoisille lapsille ilmaisia taikaliemellä myrkytettyjä suklaamakeisia.

Matildassa on mielenkiintoinen kohtaaminen, jossa ruokaan yhdistetään karnevalistista liioittelua. Koulun oppilas Bruce Bogtrotter on varastanut rehtorin henkilökohtaista kakkua, ja rehtori kutsuu koulun saliin kaikki oppilaat seuraamaan pojan rangaistusta. Lasten yllätykseksi vieokkaasti virnuileva rehtori tarjoaa pojalle lisää kakkua:

Keittäjä katosi. Melkein saman tien hän palasi horjuen posliinivadilla kantamansa suunnattoman suuren, pyöreän suklaakakun painosta. Kakku oli halkaisijaltaan lähes puolimetrisen ja tummanruskealla suklaalla kuorutettu. (*M*, 123.)

Ensin lapset pelkäävät kakun olevan myrkytetty, kunnes todellinen rangaistus paljastuu. Brucen on syötävä yleisön edessä koko valtaisi kakku, eikä kukaan saa poistua salista, ennen kuin kakku on syöty. Lapset odottavat kauhuissaan Brucen romahtavan, anelevan armoa tai oksentavan kaikkien edessä, mutta näin ei kuitenkaan käy. Kohtauksessa groteski ahmimiskohtaus yhdistyy myös lasten kollektiiviseen kapinaan aikuista auktoriteettihahmoa vastaan:

Ja nyt alkoi kaksi ja puolisataisessa tarkkaavaisessa lapsiyleisössä tapahtua salaperäinen muutos. Aiemmin he olivat aavistelleet uhkaavan tuhon enteitä. He olivat valmistautuneet epämiellyttävään kohtaukseen, jossa kitusiaan myöten täyteen suklaakakkua ahdettu poikaraiska olisi joutunut antamaan periksi ja rukoilemaan armoa ja he olisivat nähneet voitonriemuisen Trunchbullin tunkevan yhä vain lisää kakkua henkeä haukkovan pojan suuhun. Ei sinne päinkään. Bruce Bogtrotter oli selvittänyt urakastaan kaksi kolmasosaa ja oli yhä voimissaan. Hänen vaistosi melkein alkavan nauttia olostaan. Hänen oli kiivettävä vuorelle, ja hän aikoi totta vie päästä huipulle tai kuolla yrityksessä. Mikä vielä tärkeämpää, hän oli tullut hyvin tietoiseksi yleisöstään ja siitä miten se kaikessa hiljaisuudessa piti hänelle peukkuja. Kyseessä ei ollut sen vähempi kuin hänen ja mahtavan Trunchbullin välinen taistelu. (M, 130.)

Taistelu kakun syömisestä muuttuu taisteluksi rehtorin ja lasten välillä, jota tämä kakkua ahmiva poikaparka edustaa. Hänestä tulee sankari ja vapaustaistelija, joka vaikka henkensä uhalla uhmaa rehtoria ja päihittää tämän omassa pelissään.

4.2.3 Karnevalistinen alapäähuumori ja groteski alentaminen

Ahmimisen lisäksi groteskin alentamisen kuvastoon liittyvät olennaisena myös ulosteet. Ulostamisella oli merkittävä osansa karnevaalissa, etenkin hölmöjen juhlissa, joissa juhlassa valitun narripiispan alttaripalveluksessa käytettiin suitsukkeiden sijasta ulostetta. Jumalanpalveluksen jälkeen kirkon palvelusväki ajeli pitkin katuja kärryillä ja heitteli ulostetta heitä saattelevan kansan päälle (Bahtin 1965/2002, 130). Näin ollen esimerkiksi huumoriluvussa mainitsemani *Kurtilassa* toteutettava kastetilaisuus muistuttaa erehdyttävästi keskiaikaista, karnevalistista rituaalia. Siinä hartaaksi tarkoitettu kastetilaisuus muuttuu karnevalistiseksi hölmöjen juhlaksi, jossa kastettavat uiskentelevat veden sijasta omassa ulosteessaan ja jota Kurt jopa vetäisee henkeensä veden alla ollessaan (K, 65—66).

Ulostet eivät kuitenkaan ole ainoa esimerkki *Kurtilassa* hyödynnetyistä alapäähuumorista. Kirjassa uskontoon yhdistetään myös hämmentäviä seksuaalisia viittauksia. ”Pippelin

nipistäminen” on tavanomainen rangaistus Kurttilan kylässä, ja Kurttilan pääpapitar uhkailee sillä joka kerta, kun joku käyttäytyy hänen mielestään röyhkeästi:

Nipistätkö sinua pippelistä? Sitäkö sinä haluat?

En, Kurt torjui.

Haluatko? Nipistätkö sinua pippelistä? Sillä jos olet minulle röyhkeä, nipistä sinua pippelistä.

Hän alkoi kierrellä uhkaavasti Kurtin ympäri nipsutellen samalla uhkaavasti etusormillaan. (K, 50.)

Kertoja yrittää kenties hauskuuttaa lapsiyleisöä puhumalla sukuelimistä, mitä yleisesti voisi pitää sopimattomana (ja siksi huvittavana) aiheena, mutta ruumiillisen koskemattomuuden tabun rikkominen herättää silti hämmentäviä mielikuvia. Kurtia uhkailtaessa aikuisyleisö voi havaita Kirstuksen morsiamen käytöksessä jonkinlaisen hitusen sadistisen seksuaalisen pohjavireen, etenkin kun tämä lähentelee Kurtia myös muilla hienovaraisilla tavoilla.

Karnevaalirituaaleissa sanouduttiin irti uskonnollisesta dogmatiikasta ja hartaudesta, ja jotkut karnevaalimuodot jopa parodioivat kirkon kulttia. Ne olivat täysin epäkirkollisia ja epäuskonnollisia (Bahtin 1965/2002, 8). *Kurttilassa* kirkollisen kultin parodia on ilmeinen, mutta tällaisia karnevalistisia piirteitä esiintyy myös *Matildassa*. Groteskia alentamista korostaa alapäävitsien yhdistäminen auktoriteettihahmoon ja kirkonmenoihin. Rehtori Trunchbulliin kohdistuvat kepposet liittyvät usein ruumiin alaosaan, tarkemmin sanoen takapuoleen:

Ensimmäisellä kerralla, Hortensia sanoi, kaadoin puoli tölkillistä siirappia sille tuolille, jolla Trunchbullin oli määrä istua rukouksissa. Se oli ihanaa. Kun se laskeutui tuoliin, kuului äänekkäs lötsähdys, samanlainen kuin virtahepo päästää upottaessaan jalkansa mutaan Limpopojoen rantatörmillä. [--] No siis kun Trunchbull istahti siirapille, lötsähdys oli ihana. Ja kun se ponnahti taas jaloilleen, tuoli ikään kuin takertui sen käyttämien hirveiden vihreiden housuntakamukseen ja nousi hetkeksi sen mukana, kunnes paksu siirappi hitaasti irtosi. Sitten se tarrasi kaksin käsin housuntakamuksiinsa ja molemmat kädet tahrantuiivat mönjään. Olisittepa kuulleet sen mylvinnän. (M, 105—106.)

Hortensia toteuttaa toisenkin kepposen, jossa yhdistyvät samat kohteet: rehtori, alapää ja rukoustilaisuus. Rehtori säilyttää työhuoneessaan jumppahousujaan, joihin Hortensia ripottelee harvinaisen voimakasta kutituspulveria, jonka luvattiin nostattavan iholle ”saksanpähkinän kokoisia paukamia”:

[M]uutamaa päivää myöhemmin rukouksissa Trunchbull alkoi yhtäkkiä raapia itseään alapäästä kuin hullu. [--] Sitten raapiminen vain paheni. Se ei voinut lopettaa. Varmaan se luuli että sillä oli ampiaspesä siellä alhaalla. Ja sitten, ihan kesken Isä meidän -rukouksen, se loikkasi pystyyn ja tarrasi kiinni takamuksistaan ja säntäsi ulos. (M, 107—108)

Groteskia alentamista painottaa se, että tämän korkea-arvoisen henkilön oli tartuttava omaan takamukseensa nimenomaan kesken rukousten. Alentaminen yhdistyy siis lisäksi virallisiin kirkonmenoihin.

4.3 Kapinalliset henkilöhahmot

Nykytutkimus korostaa lukijan tärkeää kykyä etäännyttää itseään päähenkilöstä ja näin tarkastella tätä objektiivisesti. Tämä taito on ensisijaisen tärkeä osa lukemisen kompetenssia, ja sen avulla lukija voi nauttia esimerkiksi henkilöhahmoihin kohdistuvasta ironiasta tai tunnistaa kertojan epäluotettavuuden. Maria Nikolajevan mukaan lapsille korostetaan kirjallisuuden opetuksessa virheellisesti henkilöhahmoihin samaistumista. Opettajat usein rohkaisevat lapsia samaistumaan johonkin hahmoista (useimmiten päähenkilöön), ja jopa kirja-arvosteluissa keuhataan lastenkirjoja, joiden henkilöhahmoon on helppo samaistua. Kuitenkin oletus siitä, että lapsilukijan tulisi samastua henkilöhahmoon, on vailla perusteita ja saattaa vaikeuttaa kehitystä kypsäksi lukijaksi. (Nikolajeva 2010, 185).

Todennäköisesti kapinalliset henkilöhahmot ovat ärsyttäneet todellisia aikuisia juuri siksi, että lasten oletetaan samastuvan näihin ja saavan huonoja vaikutteita. Tämän suuntaisia huomioita on tehty erityisesti Peppi Pitkätossun hahmosta. Ei ole kuitenkaan itsestään selvää, että oletettu lapsilukija samastuu johonkin hahmoon tai että tuo hahmo on automaattisesti päähenkilö. Kuten Pepistä voi huomata, päähenkilö ei ehkä ole kirjan samastuttavin hahmo. Oletetulle lapsiyleisölle tarjotaan vaihtoehdoksi realistisemmat naapurin lapset Tommi ja Annikka, ja myös todelliset lapsilukijat todennäköisemmin asettuvat näiden lasten asemaan: ihailevat Peppiä ja pyrkivät ottamaan tästä oppia, mutta ymmärtävät samalla, että heidän on mahdotonta olla sellainen kuin hän.

On mielenkiintoista, että kapinoivat hahmot on nähty pedagogisesta näkökulmasta epärealistisina ja vahingollisina. Lastenkirjojen perinteinen pedagoginen tarkoitus on ollut sosiaalistaa lapsi tottelemaan lauhkeasti kuin lamma, luottamaan sokeasti vanhempien ja muiden auktoriteettien sanaan ja ohjeisiin, noudattamaan sääntöjä. Peppi mitä ilmeisimmin ei ole tällainen hahmo, mutta hän ei ole myöskään paha tai kuriton. Hänen sääntönsä ovat

erilaisia, mutta perustuvat syvästi inhimillisiin arvoihin. Miksi Peppi siis olisi huono roolimalli? Onko väärin opettaa lasta kunnioittamaan rohkeutta ja taitoa kyseenalaistaa? Eikö pedagogisesta näkökulmasta nimenomaan olisi kannattavaa suosia itsenäisiä, rohkeita lapsihahmoja, jotka eivät jää toisten varjoon odottamaan käskyjä vaan toimivat itse?

4.3.1 *Peppi Pitkätossu – narrinhahmoinen totuudentorvi*

Peppi Pitkätossu (1945) on yksi vakuuttavimmista esimerkeistä lapsen rajattomasta vallasta lastenkirjallisuudessa (Nikolajeva 2010, 49). Mutta toisin kuin useimpien lapsihahmojen, Pepin ei tarvitse kaivata valtaa tai taistella siitä. Hänellä on alusta lähtien kaikkea mitä tavallisella lapsella ei ole: voimaa, rajattomasti rahaa ja itsenäisyyttä, joiden avulla hän voi haastaa sosiaalisia instituutioita ja yhteisön jäseniä. *Peppi*-kirjoissa aikuiset esitetään naurettavina ja tekopyhinä ja näitä hahmoja kritisoidaan sosiaaliseen statukseen katsomatta. Viesti näyttäisi olevan se, että aikuiset ovat lasten alapuolella sekä älyllisesti että kaikin muinkin tavoin, ja siksi aikuisuudessa ei ole mitään odottamisen arvoista. Juuri tätä monet kriitikot ovat pitäneet loukkaavana *Peppi*-kirjoissa tajuamatta idean monimutkaisuutta (Nikolajeva 2010, 49).

Yksi tapa tarkastella Pepin hahmoa on nähdä hänet osana Lindgrenin syrjäytyneiden lapsihahmojen jatkumoa. Peppihän on yksin asuva 9-vuotias orpo, vaikkakin hänen mukaansa isä on elossa ja hallitsee kuninkaana pienellä Etelämeren saarella. Mielestäni on kuitenkin olennaista kyseenalaistaa se, onko Pepin hahmo tosiasiansa lapsi ensinkään. Jorgen Gaare ja Oystein Sjaastad tarkastelevat teoksessaan *Peppi ja Sokrates* (2003) Lindgrenin tuotannon filosofisia ulottuvuuksia. Heidän mukaansa Peppi on etupäässä filosofi, sorrettujen äänitorvi, joka Sokrateen tavoin vetoaa näennäiseen tietämättömyyteensä. Sen avulla hän usein osoittaa toisten tietämättömyyden ja kyseenalaistaa vallitsevia normeja.

Jo käsikirjoituksensa saatekirjeessä Bonniers kustantamoon vuonna 1944 hän (Lindgren) luonnehti päähenkilöä 'pieneksi yli-ihmiseksi' (*Übermensch*), joka toteuttaa lapsen alitajuista unelmaa hallitsemisesta. Monissa myöhemmissä haastatteluissaan Astrid Lindgren palaa tähän ajatukseen ja tarkentaa, että Peppi on 'hyvä vallanpitäjä', joka näyttää, että valtaa ei tarvitse käyttää väärin. (Gaare & Sjaastad 2003, 24.)

Kyseisestä saatekirjeestä voi päätellä, ettei Pepin hahmon ole ollut *tarkoitus* olla tavallinen lapsi-sankari johon pätevät samat lainalaisuudet kuin muihinkin lapsiin, vaan Pepin hahmon kautta peilataan näitä lainalaisuuksia, kyseenalaistetaan käytäntöjä ja osoitetaan järjestäytyneen yhteiskunnan absurdius. Ulla Lundqvist uskoo myös, että yksi lapsia eniten puhutteleva piirre Pepissä on yliveraisuus aikuisiin nähden: hän on voimakkaampi, rikkaampi ja nokkelampi kuin aikuiset. Hän päihittää aikuiset älyllisissä mitteloissa ja tällä tavoin hallitsee aikuisia näiden omalla kentällä, mikä vetoaa lapsen alitajuiseen toiveeseen hallinnasta (Lundqvist 1979, 277).

Ajatus Sokrateen kaltaisesta totuudentorvesta ei ole kaukana keskiaikaisen karnevaalijuhlan narri-hahmosta, jota Peppi myös muistuttaa. Narrin hahmot olivat ominaisia keskiajan naurun kulttuurille. Karnevaalin ulkopuolisessa elämässä ne olivat vakiintuneita karnevalistisen ulottuvuuden edustajia (Bahtin 1965/2002, 10). Karnevalistisissa rituaaleissa todelliset kuninkaat ja piispat korvattiin narrikuninkailla ja –piispoilla, mutta narrin hahmolla on karnevalistisen iloittelun ohella myös syvempi merkitys; narri osoittaa maailmasta toisen totuuden.

Vakavuus on luokkakulttuurissa virallista ja autoritaarista, se liittyy väkivaltaan ja kieltoihin ja herättää siksi pelkoa. Pelko kohdistui ennen muuta kaikkeen pyhitettyyn ja kiellettyyn: Jumalaan, auktoriteetteihin, kuolemaan ja helvettiin. Nauru edellytti siis myös pelon voittamista, mikä olikin tärkeä piirre keskiajan naurukulttuurissa. Voittaessaan pelon ihmisen tietoisuus selveni ja hän näki maailman uudella tavalla. Tämä valaistuminen oli tosin vain juhlaan liittyvä ilmiö, ja arki palautti mukanaan pelot ja yhteiskunnan kiellot. Mutta vaikka tämä voitto oli tilapäinen, juhla oli jo ehtinyt paljastaa toisenlaisen totuuden maailmasta (Bahtin 1965/2002, 83). Juhlatorilla vakava sävy hylättiin ja ”silloin pääsi kuuluville toinen totuus – nauru, vitsikkäät kujeet, säädttömyydet, kiroukset, parodia, ivamukaelmat jne.” (emt. 86.) Pelko sai väistyä naurun tieltä. Tätä toista totuutta Bahtin kutsuu narrin totuudeksi, nurinkäännetyn maailman totuudeksi (emt. 87). Maria Lyppin mukaan myös varhaisessa lapsille suunnatussa kirjallisuudessa, kuten faabeleissa, esiintyi lapsiin vetoava narrin hahmo. Faabelin tarkoitus oli elävöittää moraalisia oppeja, joten narrinhahmoinen Aisopos oli ainoa keino tavoittaa nuori yleisö. Narri oli keskeinen hahmo ja osa diskurssia, johon lapset saivat

osallistua: yhdistelmä yksinkertaisuutta ja viisautta, lasta ja opettajaa. Narri oli myös faabeleissa hahmo, joka paljastaa naamioiden takana lymyävän totuuden. (Lypp 1995, 184).

Pepin osoittama narrin totuus on se, että vallastaan huolimatta aikuiset eivät ole aina oikeassa, yhteiskunnan kiellot ja sopivaisuussäännöt ovat kulttuurillisia konventioita ja monissa tapauksissa jopa varsin naurettavia. Myös aikuisyleisö voi osallistua tähän karnevalistiseen ivailuun, vaikka se useimmiten kohdistuuikin tekstin tarjoamaan kuvaan aikuisten säännöistä. Aikuisyleisölle suunnattu viesti on se, että ryppyotsainen vakavuus on turhaa ja että on tärkeää osata nauraa myös itselleen. Narrin totuus voi olla aikuiselle yleisölle vieraampi, sillä aikuisuuteen liittyy usein kyvyttömyys nähdä totuttujen kaavojen tuolle puolen. Narrin totuus on samalla lapsen totuutta, kykyä nähdä konventiot toisessa valossa.

Maria Nikolajeva jakaa näkemyksen siitä, ettei Peppi tosiasiaassa ole tavallinen lapsihahmo. Hän lainaa artikkelissaan ”A Misunderstood Tragedy” (2006, 55) *Maija Poppasta* tutkinutta Staffan Bergsteniä, jonka mukaan realistisissa tarinoissa hahmoille luodaan menneisyys: heillä on vanhemmat ja lapsuus ja he kehittyvät tarinan kuluessa¹⁸. Myyttiset satuhahmot (niin sanotut ”alien child” -hahmot) sen sijaan ilmestyvät usein kuin tyhjästä, omaavat ylikuonnollisia kykyjä, vaikuttavat toisten ihmisten elämiin ja saattavat tarinan lopussa myös kadota salaperäisesti (ks. emt; Nikolajeva 2010, 189). Nikolajevan mukaan Peppi Pitkätossu on juuri tällainen myyttinen hahmo, jonka ontologinen status on epämääräinen ja hämärä (kuten esimerkiksi Peter Pan ja Pikku Prinssi), eikä näitä hahmoja ole luotu helposti samaistuttaviksi. Vaikka lukija saa varhain tietoonsa, että Pepillä on joskus ollut vanhemmat, Pepin kertomat epämääräiset yksityiskohdat enkeliäidistä ja kuningasisästä eivät vaikuta erityisen luotettavilta. Pepin hahmo ei kuitenkaan Nikolajevan mukaan tarvitse realistista menneisyyttä ollakseen uskottava, sillä hahmo itsessään ei ole niinkään realistinen kuin myyttinen (Nikolajeva 2006, 55).

Juuri Pepin hahmon epärealistisuus mahdollistaa teosten normeja kyseenalaistavan tehon. Vieraannuttava huumori on keino katsoa totuttuja konventioita ulkopuolelta ja osoittaa vaihtoehtoisia tapoja suhtautua niihin. Huumori rakentuu sellaisten sosiaalisten konstruktioiden varaan, joita emme tule edes ajatelleeksi, ennen kuin osuva vitsi pakottaa

¹⁸ Lainausta on Staffan Bergstenin tutkimuksesta *Mary Poppins and Myth*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1978.

meidät katsomaan niitä silmästä silmään. Näin huumori palauttaa meidät ”maan pinnalle” vieraannuttamalla meidät todellisesta maailmasta (Critchley 2002, 18). Juuri tässä piilee Peppi Pitkätossun ideologinen voima; hän osoittaa vitsien, ironian ja inkongruenssin avulla aikuisten maailman konstruktioita ja vaihtoehtoisia tapoja suhtautua niihin.

Peppi kyseenalaistaa aikuisten valtaa ja aikuisnormatiivisuutta kaikessa mitä tekee. Hän ei kuitenkaan pyri kumoamaan sitä, vaan ainoastaan pilkkaamaan. Pepissä on paljon pinnallisen karnevalistisia piirteitä, kuten sirkus ja ylenpalttinen syöpöttely, mutta hahmona hän on poikkeuksellinen. Hänelle ei suoda valtaa alussa, eikä sitä oteta pois lopussa. Hän on rikkaampi kuin tavallinen lapsi voi kuvitella, hänellä ei ole vanhempia joita totella, eikä hän tottele myöskään muita aikuisia, jotka yrittävät hallita häntä. Nikolajeva esittääkin kysymyksen, edustaako Peppi itse pysyvää karnevaalin tilaa? (Nikolajeva 2010, 49). Erikoista tässä karnevalistisuudessa on se, ettei karnevaali vaikuta Peppiin, vaan hän itse on karnevaali, joka vaikuttaa Tommin ja Annikan elämään ja asenteisiin ja heidän kauttaan lukijaan. Tommi ja Annikka – samoin kuin lukija – tietävät, ettei Peppi ole tavallinen, eivätkä he voi koskaan olla kuten hän. Karnevaalin väliaikaisuus koskettaa heitä, toisin kuin Peppiä, joka on itse karnevaali (Nikolajeva 2010, 50). Tavalliset lapset joutuvat kasvamaan aikuisiksi, ja niin myös Peppiä ihailevat lapset ovat kasvaneet sukupolvien ajan. Mutta toisin kuin opettajat alun perin pelkäsivät, Peppi ei rohkaissut lukijoita olemaan tottelemattomia, vaan kriittisiä, uteliaita ja mielikuvituksellisia (emt.).

4.3.2 Matilda ja lasten kollektiivinen kapina

Kuten aiemmin mainitsin, monissa tarinoissa pienemmät ja heikommat hahmot osoittavat voimiaan esimerkiksi päihittämällä koulukiusaajansa, vinoilemalla poliisille, olemalla tottelemattomia pelottavia opettajia kohtaan ja pilkkaamalla vanhempiaan. Nämä mielikuvat ovat tyydyttäviä, kuviteltuja versioita tilanteista, joissa lapsi ei tosielämässä uskaltaisi uhmata auktoriteettia (Tucker 1998, 69). Sekä Matilda että Peppi ovat hahmoina tyydyttäviä, sillä kumpikaan ei ole täysin aikuisen vallassa. Toisin kuin Peppi, Matilda joutuu myöntämään oman pakkonsa totella aikuisia.

Koska Matilda oli kovin pieni ja kovin nuori, hän ei voinut käyttää kehenkään perheenjäsenen muuta kuin älyn voimaa. Nokkeluudessa hän pystyi kirkkaasti päihittämään heidät kaikki. Mutta siitä ei pääse mihinkään, että kaikkien viisivuotiaiden tyttöjen kaikissa perheissä täytyy aina totella, olivatpa määräykset miten älyttömiä hyvänsä. Niinpä hänen oli aina pakko syödä ilta-ateriansa tv-tarjottimelta kauhutoosan edessä. Hän joutui aina olemaan arki-iltapäivisin yksin, ja aina kun hänen käskettiin pitää suunsa kiinni, hänen oli pidettävä suunsa kiinni. (M, 49.)

Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, ettei hän kapinoisi vastaan. Jo tarinan alussa Matilda aloittaa pienimuotoisen kapinan auktoriteetteja vastaan. Hän päättää rankaista vanhempiaan joka kerta, kun nämä pahoittavat hänen mielensä, ja hän keksiikin mitä kekseliäimpiä kepposia erityisesti isänsä pään menoksi. Pepin tavoin Matildakaan ei ole aivan tyypillinen lapsihahmo. Hän on poikkeuksellisen älykäs (suorastaan nero) ja koulutoverit huomaavat pian, että älyllisesti Matilda painii täysin eri sarjassa. Matildan hahmossa lapsen ja aikuisen väliset rajat hämärtyvät monella tavalla. Kuten Matildan opettajatar asian ilmaisee: ”Vaikka näytät lapselta, et ole oikeastaan lapsi lainkaan, sillä mielesi ja ajatuksenjuoksusi tuntuvat täysin aikuismaisilta. Joten kaipa sinua voisi sanoa aikuislapseksi, jos ymmärrät mitä tarkoitan.” (M, 195.)

Matildan henkilökohtaisen kapinan lisäksi kirjassa on nähtävissä lasten kollektiivinen kapina. Kollektiivisen kapinan ajatus korostuu lasten taistelussa koulun rehtoria vastaan. Vaikka Matilda onnistuu lopulta päihittämään rehtorin älykkyytensä voimalla, hän ei ole tarinan ainoa kapinoiva sankari. Lapset muodostavat yhteisen rintaman rehtoria vastaan ja toiset lapset ihailevat näitä kapinallisia kuin sotasankareita:

Sekä Matilda että Lavender olivat haltioissaan. Heille oli täysin selvää, että he tällä hetkellä seisovat mestarin seurassa. Tässä oli henkilö joka oli hionut kieroilun taiteen täydellisyyteensä, henkilö joka lisäksi oli valmis vaarantamaan henkensä ja nahkansa kutsumuksensa toteuttamiseksi. He tuijottivat ihmeissään tätä jumalatarta, ja yhtäkkiä ei edes äkämä hänen nenässään ollut enää haitta vaan rohkeuden merkki. (M, 108.)

Julie Crossin mukaan kauhua ja huumoria yhdistävissä tarinoissa lapsilukijat voivat käsitellä alitajuisia pelkojaan. Yleistä tällaisille tarinoille ovat groteskit karikatyyrit, jotka kuvataan niin liioitellusti että niistä tulee koomisen epärealistisia, ja tämä tarjoaa tietynlaista koomista etäännytyttä. Lapsilukijoiden on helpompi käsitellä inkongruenssia henkilöhahmoissa, kun he voivat olla varmoja niiden fiktiivisyydestä. Dahlin teoksissa hahmojen fiktiivisyyttä korostavat groteskin liioitellut piirteet, mittasuhteet ja käytös. Tyypillistä on myös se, että tarinan ”paha” hahmo vihaa lapsia sydämensä pohjasta (Cross 2008, 59).

Rehtori Trunchbull oli tykkänään toista maata. Hän oli jättiläismäinen kauhukakara, tuima tyrannimainen hirviö, joka pelästytti niin oppilaat kuin opettajat hengiltä. Hänestä uhoi uhka matkojen päähän, ja kun hän tuli lähelle, saattoi miltei tuntea vaarallisen hehkun säteilevän hänestä kuin tulikuumasta metallitangosta. Kun hän marssi – Neiti Trunchbull ei koskaan kävellyt, vaan marssi kuin SA-mies pitkin harppauksin ja käsivarret heiluen—kun hän marssi pitkin käytävää, saattoi melkein kuulla hänen korskuvan mennessään. Ja jos lapsia osui hänen tielleen, hän jyräsi suoraan joukon läpi kuin tankki pienten ihmisten sinkoilla vasemmalle ja oikealle. (M, 67.)

Rehtorin hahmo on niin liioitellun kammottava, että tekijän tarkoittama lapsiyleisö epäilemättä tunnistaa sen fiktiivisyyden. Trunchbull on kuin myyttinen hirviö, puhiseva lohikäärme (johon lapset häntä vertaavatkin), jonka epärealistisuutta korostavat hänen liioiteltu voimakkuutensa, kohtuuttomat fyysiset mittasuhteet ja suorastaan petomainen olemus. Sanavalinnoilla luodaan mielikuva epäinhimillisestä, lähes konemaisesta olenosta, joka on kuin sotaan suuntaava taistelualus: ”vaarallinen hehku” säteilee hänestä kuin ”tulikuumasta metallitangosta”, hän etenee käytäviä pitkin ”korskuen” ja jyrää lapsia tieltään kuin ”tankki”.

Matildassa erottelu hyvien ja pajojen hahmojen välillä on melko mustavalkoista. Tämä piirre kuvastaa nähdäkseni pyrkimystä vedota tekijän lapsiyleisöön. Tekijän aikuisyleisö tiedostaa, etteivät hyvä ja paha ole kiinteitä määreitä, vaan henkilöhahmon psykologiseen kokonaisuuteen kuuluu monenlaisia piirteitä. Dahlin lastenkirjoissa hyvän ja pahan ero tehdään mahdollisimman selkeäksi ja ilkeissä hahmoissa korostuu aikuisten ylivalta. Vuori (2002, 49) toteaa, että ”pahat ja ilkeät aikuiset edustavat sitä vihattua puolta aikuisissa, joka pyrkii rajoittamaan lasten toimia.” Henkistä väkivaltaa kuvastavat mielikuvitukselliset haukkumanimet ja etenkin Matildassa vanhempien jatkuva ja avoin väheksyntä tyttärtään kohtaan. Monissa muissakin Dahlin kirjoista lapsia kuritetaan myös fyysisesti.

Tyhmillä aikuisilla nauramisella on pitkä perinne lastenkirjallisuudessa. On melko yleisesti tunnustettu tosiseikka, että lapset nauttivat ylemmydentunteesta ja naiivien ja tyhmien (aikuis)hahmojen kustannuksella nauramisesta (Cross 2008, 61; Tucker 1988). Ajatus korostuu erityisesti karnevalistisuudessa, joissa aikuisen ja lapsen välisiä valtasuhteita voidaan esimerkiksi huumorin avulla kyseenalaistaa. Lapsiyleisö ei kuitenkaan ole ainoa yleisö, johon vedotaan typerien hahmojen pilkkaamisella. Vaikka tekijän lapsiyleisö olisi Dahlin kirjojen ensisijainen huomion kohde, kulkee mukana ajatus oletetusta aikuisyleisöstä. Sanelma Vuoren mukaan Dahlin aikuislukijoita on kahdenlaisia: niitä, jotka osaavat nauttia teoksista vaikka eivät pysty asettumaan implisiittisen lukijan rooliin ja niitä, jotka eivät osaa

nauttia ja provosoituvat Dahlin tyylistä. Vuoren mukaan molemmat lukijat ovat rakennettu osaksi Dahlin tekstejä: ”Ajoittain Dahl tuntuu ärsyttävän tahallaan lastenkirjallisuuden arvottajia kirjoittamalla konventioiden vastaisesti.” (Vuori 2002, 92.) Jaan Vuoren näkemyksen, ja nähdäkseni teoksen sisään on rakennettu sekä oletus tuosta toisesta, ärsyyntyvästä aikuislukijasta (tai yleisöstä) jota suorastaan yritetään härnätä että oletus toisesta, ymmärtäväisestä aikuisesta.

Matildassa vedotaan aikuisyleisöön, joka jakaa oletetun tekijän humanistiset arvot, kuten rakkauden kirjallisuuteen, jota korostetaan kerronnassa monessa yhteydessä. Vanhempien typeryyden groteski liioittelu tekee näistä perin juurin vastenmielisiä hahmoja, ja näin ollen myös aikuisyleisö voi nauttia Matildan typerien vanhempien pilkkaamisesta ja tuntea ylemmyyttä näitä kohtaan. Vanhempien vähäistä kirjaviisautta ironisoidaan: ”Totta kai me luetaan”, herra Wormwood sanoi. ”Älkää olko hölmö. Minä luen *Autolehden* ja *Moottorin* kannesta kanteen joka viikko.” (M, 96.)

Matildan vanhemmathan eivät ole sietämättömiä vain Matildan (lapsen) näkökulmasta. Kun kirjan ainoa miellyttävä aikuishahmo neiti Honey menee kyläilemään Matildan kotona puhuakseen tytön lahjakkuudesta, vanhemmat ottavat hänet nuivasti vastaan. Nämä ovat äärimmäisen epämiellyttäviä ja tylyjä ja tuijottavat koko vierailun ajan turhanpäiväistä saippuaopperaa. Opettajatar yrittää vakuuttaa heidät tyttären poikkeuksellisuudesta, mutta käy ilmi, etteivät vanhemmat erikoisemmin arvosta lukeneisuutta:

- Mutta eikö teitä sykähdytä se, että viisivuotias pienokainen lukee Dickensin ja Hemingwayn kirjoittamia paksuja aikuistenromaaneja? – Eikö se saa teitä hyppimään innostuksesta? Ei erikoisemmin, äiti sanoi. – Minä en kannata sinisukkatyttöjä. Tytön pitäisi ajatella miten hän tekee itsestään viehättävän näköisen jotta hän saisi aikanaan hyvän aviomiehen. Ulkonäkö on tärkeämpi kuin kirjat, neiti Honey...
- Nimeni on Honey, neiti Honey huomautti.
- Katsokaapa minua, rouva Wormwood sanoi. – Katsokaa sitten itseänne. Te valitsitte kirjat. Minä valitsin ulkonäön.
- Neiti Honey katsoi huoneen toisella puolella istuvaa pulleaa, arkipäiväisen näköistä henkilöä jonka omahyväinen naama oli kuin talivanukas. – Mitä sanoittekaan? hän kysyi.
- Sanoin että te valitsitte kirjat ja minä valitsin ulkonäön, rouva Wormwood sanoi. – Ja kummalla on pullat paremmin uunissa? Minulla tietysti. Minä elelen mukavasti sievässä talossa menestyvän liikemiehen kanssa, ja te raadatte kuin orja opettamassa inhottavalle lapsilaumalle aapista.
- Ihan niin, namuseni, herra Wormwood sanoi luoden vaimoonsa niin äitelän mairean katseen, että se olisi saanut kissankin oksentamaan. (M, 96—98)

Kuvaamalla vanhempia neiti Honeyn näkökulmasta kertoja osoittaa, kuinka suuri ristiriita rouva Wormwoodin käsitysten ja todellisuuden välillä on. Henkilöhahmo vaikuttaa näin paitsi epämiellyttävältä myös epäluotettavalta ja tämän edustamat arvot vastenmielisiltä. Kertoja ironisoi rouva Wormwoodin käsitystä menestyksestä, sillä kuten oletettu yleisö tietää, ulkonäön valinnut rouva Wormwood itse on varsin epämiellyttävän näköinen, ja hänen miehensä kyseenalainen menestys perustuu ainoastaan siihen, että tämä huijaa häikäilemättömästi asiakkaitaan autokaupoissa. Kun neiti Honey arvuuttelee, kuinka nopeasti Matildan saisi koulutettua yliopistotasolle, herra Wormwood osoittaa asenteensa koulutukseen: ”’Yliopisto?’ herra Wormwood huusi ponnahtaen ylös tuolistaan. ’Kuka taivaan tähden haluaa yliopistoon! Siellä opitaan vain huonoja tapoja!’” (M, 99.)

Uhmakkaissa tarinoissa auktoriteettihahmot saavat usein lopussa valtansa takaisin. Kuitenkin Nicholas Tuckerin mukaan tämä vallan palauttaminen voi olla nuorelle lukijalle helpottava paluu maanpinnalle. Sosiaalisen statuksen palauttaminen hetkellisen anarkian jälkeen osoittaa lapsille, että he voivat täysin siemauksin nauttia kuvitellusta tottelemattomuudesta joutumatta pelkäämään, että se johtaisi heidän turvallisen arkensa romuttumiseen. Tämä turvallisuudentunne on lapsille tärkeä itsestänselvyys niin fiktiossa kuin tosielämässäkin (Tucker 1998, 70). Vaikka väite epäilemättä pitää jossain määrin paikkansa, omista kohdeteoksistani löytää täysin päinvastaisia esimerkkejä. Dahl osoittaa todellista anarkistisuutta *Matildassa*, jossa lapsisankari lopulta kukistaa koulun diktaattorimaisen rehtorin ja pääsee kätevästi eroon myös vastenmielisistä vanhemmistaan. En usko, että kirjaa lukiessa voi mitenkään olla tyytymätön siitä, ettei auktoriteettihahmoa palauteta valtaan. Päinvastoin lapsia pieksevän rehtorin paluu valtaan tekisi kirjan loppuratkaisusta varsin masentavan ja vastustaisi lastenkirjalle luonteenomaista positiivisuutta. Samaa voisi sanoa myös *Peppi Pitkätossusta*: tuskin todellinen lapsilukija tuntisi suurtakaan tyydytystä, jos Peppi kirjan lopussa parahtaisikin olevansa todellisuudessa pelkkä avuton, orpo raukka, ja antaisi säyseästi poliisien kuljettaa hänet laitokseen.

4.3.3 Kurt – kuriton lapsi aikuisen kehossa

Kurtin hahmo on lastenkirjallisuudessa mielenkiintoinen poikkeus, sillä kuten sanottua, useimmiten lapsille suunnatussa kirjallisuudessa suositaan päähenkilöinä lapsia. Lasten on

oletettu tarvitsevan samaistuttavan henkilöahmon, ja niin ollen tekstin sisällä voikin usein nähdä oletuksia siitä, mihin hahmoon tekijän yleisö samastuu. Päällisin puolin Kurt on aikuinen, mutta käyttäytymisensä perusteella hän on eräänlainen aikuisen valeasuun pukeutunut kuriton lapsi. Huumorintutkimuksessa mainittu inkongruenssi syntyy konfliktista sen välillä, mitä odotetaan tapahtuvan, ja sen, mitä oikeasti tapahtuu. Tällainen kaksiselitteisyys johdattaa kuulijoita tarkoituksella harhaan, kunnes tapahtumien huipentuma laukaisee tilanteen odottamattomalla tavalla (Ross 1998, 7). Kurtin hahmo itsessään herättää tietynlaista inkongruenssia: aikuinen hahmo yllättää kerta toisensa jälkeen käyttäytymällä kuin lapsi ja haastaa näin lukijan odotuksia.

Kurt-sarjan toinen osa, *Kurtin käytöshäiriö*, edustaa mielestäni sarjaa parhaimmillaan: siinä ovat hyvin näkyvissä sekä lapsi- että aikuislukijan tasot, mutta kumpikin ryhmä otetaan kerronnassa huomioon. *Kurtin käytöshäiriö* -kirjassa Kurt saa sattumalta valtavan määrän rahaa ja alkaa välittömästi käyttäytyä juuri sillä tavalla kuin sietämättömän rikkaat ihmiset stereotyyppisesti käyttäytyvät. Kurt muuttuu uuden rikkautensa tuloksena ”ilkeäksi”, uhittelee auktoriteeteille ja päättää lopulta pyrkiä pääministeriksi katteettomien lupauksen avulla. Kun Kurtia ei valita pääministeriksi, hän saa hallitsemattoman raivokohtauksen ja tuhoaa kaivurilla kaupungin keskustan.

Kirjassa anarkistinen huumori syntyy usein aikuisen ja lapsen roolien tietoisella sekoittamisella. Kurt on aikuinen, joka kuitenkin käyttäytyy edesvastuuttomasti kuin pikkulapsi – omien lastensa katsellessa kauhuissaan vierestä. Tällainen roolijako tarjoaa mielestäni lapsiyleisölle mielenkiintoisen aseman: lastenkirjallisuuden opettavaisuus perustuu usein ”tuhmien” lasten rankaisemiselle, ja lapsiyleisö joutuu tahtomattaan samastumaan tottelemattomaan lapsihahmoon, joka oppii kirjassa virheistään. Vaikka *Kurtin käytöshäiriö* on opettavainen tarina siitä mitä kurittomuudesta seuraa, lapsiyleisöä ei pyritä sosiaalistamaan jöröjukkamaisen kurittomalla lapsihahmolla. Vaikka Kurt on hahmona lapsenomainen, hän on kuitenkin päällisin puolin aikuinen, ja hänen kurittomuutensa liittyy aikuisen maailmaan. Kurt esimerkiksi pyrkii pääministeriksi ja pillastuu täydellisesti, kun häntä ei valitakaan virkaan kaikista (katteettomista) lupauksista huolimatta. Lapsiyleisön ei oleteta samastuvan Kurtin aikuiseen hahmoon, mikä jättää yleisölle tiettyä vapautta. Muut henkilöahmot osoittavat kirjassa sen normin, jonka mukaan Kurtin tulisi toimia ja toruvat häntä typerästä käytöksestä.

Lapsiyleisö pääsee todistamaan hahmon tottelemattomuutta ja samalla nauramaan ylemmydentuntoisesti aikuisen kustannuksella.

Toisaalta Kurtia voi pitää myös tarkoituksellisen didaktisena hahmona: vaikka hahmo ei ole lapsi, hän rikkoo kurittoman lapsen tapaan sääntöjä ja saa opetuksen. Todellinen lapsilukija oppii siis, minkälaisen hinnan tottelemattomuudesta saa maksaa. Kirjat eivät siitä huolimatta ylistä yhteiskunnan sääntöjä ja kansalaistottelevaisuutta. *Kurtin käytöshäiriössä* painotetaan Kurtin vaimon suurinta huolta, ettei Kurtista vain ”tule ilkeä”. Rikastuttuaan Kurt kohtelee läheisiään ilkeästi, ja tämä on hänen suurin syntinsä.

Kurt-kirjojen lapsihahmot eivät sen sijaan vaikuta erikoisen lapsellisilta. Kurtin hahmon lapsellisuutta korostaa erityisesti hänen vastaparinsa, perheen kolmivuotias Bud, joka edustaa eräänlaista Sokrateen kaltaista näennäisen tietämätöntä hahmoa. Budin tietämättömyyttä korostetaan toistuvasti, mutta hahmon lapsellisuudesta luodut ennako-odotuksia aletaan rikkoa tarinan edetessä.

[J]a ihan lopuksi on pikku Bud, joka on vain muutaman vuoden vanha eikä ymmärrä oikein mitään. Bud vain kiertelee lapsellisena ympäriinsä ja kyselee Mikä tuo on? Ja mikä tuo on? kunnes kaikki hermostuvat ja sanovat, että hänen pitää mennä nukkumaan, vaikka kello on ehkä vasta kolme eivätkä lastenohjelmatkaan ala moneen tuntiin. (*KOT*, 11.)

Vähättelevä suhtautuminen Budin hahmoon vaikuttaa hämmäntävältä ja herättää kysymyksen siitä, ketä kertoja itse asiassa puhuttelee? ”Niin pieni ettei tajua mitään” fraasia käytetään toistuvasti Budia kuvatessa, mutta Budin hämmästyttävä kypsyys paljastaa ainakin aikuisyleisölle fraasin ironisuuden. Lapsiyleisön näkökulmasta vaikuttaa kuitenkin lähes loukkaavalta esittää, että pienet lapset eivät ymmärrä mitään. Kommentti on ristiriitainen, koska se vähättelee lapsiyleisön oletettua samastumisen kohdetta Budia, mutta sen on tuskin tarkoitus saavuttaa vastakaikua oletetulta aikuisyleisöltäkään. On kuin kertoja olisi tässä tilanteessa pahankurinen isovelji, joka yrittää muodostaa salaliittoa suurempien lasten kanssa kiusaamalla pienempää. Ylemmyysteorian näkökulmasta tämä voi tosin olla varsin toimiva tapa lähestyä lapsiyleisöä. Budin hahmon vähättely voi herättää lapsiyleisössä ylemmydentuntoista huvittuneisuutta. Cartin (1995) mukaan ylemmyysteoriaan liittyy lastenkirjallisuudessa usein ajatus kasvusta ja kehittymisestä, ja lapsilukijat suosivat usein hahmoja, jotka ovat lukijaa itseään nuorempia. Tällöin lukija voi tuntea ylemmyyttä

nuorempaa henkilöahmoa kohtaan, jossa näkevät itsensä nuorempana, ja huomaavat oman kasvunsa (Cart 1995, 7).

Oletettavasti tarkoitus ei kuitenkaan ole vähätellä Budin hahmoa, sillä tarinassa käy myöhemmin ilmi, kuinka täysin perusteetonta tämä vähättely on. Tavallaan vähättely jopa korostaa Budin ihmeellistä kypsyytää, koska sillä luodaan ennakko-oletus hänen lapsellisuudestaan – oletus, joka myöhemmin rikotaan. Bud seisoo tyynenä isänsä rinnalla tämän kommelluksissa ja useimmiten pelastaa tilanteen osoittamalla odottamattomia kykyjä. *Kurt on tärkeä* -kirjassa Kurt pidätetään ulkona imuroinnin vuoksi, sillä käy ilmi, että Norjassa on laitonta imuroida muuta kuin omia tavaroitaan. Kurt oivaltaa kuitenkin, että Norjan lisäksi on olemassa muita maita joita imuroida, ja hän matkustaa Budin kanssa imuroimaan Saksaa. Tullissa Bud yllättää isänsä saksankielentaidolla, ja myöhemmin käy ilmi, että hän myös lukee ja laskee sujuvasti. Lopulta Bud myös kaivaa tunnelin ulos vankilasta, kun parivaljakko pidätetään Saksassa. Poika on oppinut elokuvista, että tällaista tilannetta varten on aina oltava lusikka kengässä piilossa:

Onko sinulla ollut teelusikka kengässä? Kurt taivastelee. Etkä ole kysynyt lupaa? Tuo nyt on pahinta mitä olen kuullut. Sinä luet ja lasket ja puhut saksaa ja pidät teelusikkaa kengässä. Mihin tämä vielä johtaa? (*KOT*, 59.)

Budin odottamaton kypsyys ja kyky ratkaista tilanne kuin tilanne osoittaa, miten tietoisesti lapsen ja aikuisen roolit sekoitetaan. Kurt järjestää itsensä toistuvasti pulaan, eikä kuitenkaan osaa ennakoida tekojensa seurauksia tai hoitaa tilannetta kuntoon. Bud sen sijaan on hyvinkin kykenevä järjestämään isänsä pulasta. Nämä kaksi hahmoa synnyttävät molemmat inkongruenssia, kahden yhteen sopimattoman elementin välisen konfliktin ja sen aiheuttaman komiikan. Kaikkien odotusten vastaisesti muutaman vuoden ikäinen Bud pitää huolta lapsekkaasta isästään, joka on täysin riippuvainen pojan avusta. Lapsihahmon kyvykkyys voi vedota lapsiyleisöön, jolle osoitetaan, ettei aikuinen ole aina oikeassa. Kurtin hahmossa on liikaa aikuista, jotta lapsiyleisö luontevasti samastuisi häneen, mutta liian paljon lasta, että hän herättäisi tunnetta auktoriteetista. Aikuisyleisö taas voi nähdä hahmossa sekä kurittoman lapsen että aikuisen, joka kärsii melko tavanomaisista aikuisten ongelmista: alemmuudesta korkeasti koulutettuja, näennäisen älykkäitä ihmisiä kohtaan, jatkuvasta identiteettikriisistä, tylsistymisestä työhönsä ja yleisestä riittämättömydentunteesta. Epäilemättä nämä ovat universaaleja tunteita, joita myös lapset kokevat, mutta Kurtin kohdalla ne on sidottu

voimakkaasti yhteiskunnallisiin asioihin ja arvoihin ja niin sanottuun aikuisten maailmaan, jossa sekä raha että status määrittelevät ihmistä.

4.4 Karnevalistinen kapina kielessä

Yksi toistuvasti paheksuttu piirre lastenkirjallisuudessa on ”matala” kielenkäyttö: virheellinen kielioppi, puhekielisyys ja sopimattomana pidetyt sanat (ks. esim. Reynolds 2007, 4; West 2004, 681). Kielen käytössä ja suhtautumisessa kieleen voi kuitenkin havaita myös oletuksia aikuisen vallasta ja toisaalta myös aikuisen valta-aseman kyseenalaistamista.

Aikuisen valta ilmenee etenkin suhteessa kirjoitettuun kieleen. Maria Nikolajevan mukaan kirjoitettu kieli on aikuisten aluetta ja näin ollen yksi keino pitää hallinnassa lukutaidotonta lasta. Lisäisin tähän, että tekstin ulkopuolella, todellisen yleisön parissa aikuinen voi pitää lukutaidotonta lasta hallinnassa esimerkiksi sensuroimalla sopimattomana pitämäänsä kieltä tai sisältöä. Kirjallisuudessa lukutaito edustaa usein aikuisuutta. Nikolajeva viittaa Nalle Puhin ja Risto Reippaan kielen eroihin. Puh edustaa lapsen vapaata, suullista tarinointia, jossa kielioppia voi muokata ja uusia sanoja voi keksiä. Vastapainona tälle esitetään Risto Reippaan aikuisessa maailmassa saama koulutus (ja lukutaito), joka on järjestelmällistä ja tarkasti rajoitettua (Nikolajeva 2010, 38—39). Myös Matilda on omaksunut tämän aikuisten taidon ja käyttää sitä muun älykkyytensä lisäksi aseena aikuisia vastaan. Matildan varhaista lukutaitoa korostetaan etenkin tarinan alkuvaiheessa ja painotetaan, että se on nimenomaan aikuisuuteen liittyvä taito, jonka tämä lapsi on oppinut hämmästyttävän varhain. Lukutaidon avulla hän saavuttaa tietoa ja viisautta. Lukutaitoa ja lukeneisuutta selvästi ihannoidaan kerronnassa, mutta samalla se korostaa eroa Matildan ja tämän vanhempien välillä.

Minä en välitä tietää mistä se kertoo, Herra Wormwood murahti. Olen joka tapauksessa saanut kylläkseni sinun lukemisistasi. Mene etsimään itsellesi jotain hyödyllistä puuhaa. Pelästyttävän kiivaasti hän ryhtyi nyt repimään kirjasta sivuja kourakaupalla ja viskelemään niitä paperikoriin. Matilda jäähmettyi kauhusta. Isä vain jatkoi. Epäilemättä mies tunsikin jonkinlaista kateutta. Miten tyttö julkeni, hän tuntui sanovan joka repäisyllä, miten hän julkeni nauttia kirjojen lukemisesta, kun hän itse ei pystynyt siihen? Miten tyttö julkeni? (M, 41.)

Matildan vanhemmat halveksivat avoimesti lukemista, ovat kielellisesti lahjattomia ja näin Matildalla on myös kielellinen ylivalta vanhempinsa nähden. Kirjaa repiessään isä alentuu käyttämään fyysistä valtaansa ikään kuin viimeisenä aseena Matildan henkistä ylivaltaa vastaan.

Puh-kirjassa seurataan Risto Reippaan kehitystä ja lopulta sitä, kun hän kirjoittaa ensimmäistä kertaa kirjelappusen ja astuu askelen lähemmäs aikuisuutta, kuvallisesta merkistä symboliseen. Nikolajevan mukaan kirjailijan viesti on se, että tämä askel on väistämätön, piti siitä tai ei. Aikuisen maailman valta saa lapsen otteeseensa mielikuvassa tavaamisesta ja kertomataulusta. Toisin kuin vaikkapa Pepillä, Risto Reippaalla ei ole mitään millä puolustaa itseään aikuisten maailman hyökkäystä vastaan (Nicolajeva 2010, 40).

Nicolajeva näkee selvästi kirjoitustaidon aikuisten vallankäytön keinona, jolla lapsi alistetaan osaksi aikuisten maailmaa. Kuitenkin esimerkki Matildasta saa minut miettimään, voiko kirjoitustaito olla yksi asia, jolla lapsi voi saavuttaa yhdenvertaisuuden aikuisen kanssa ja näin päihittää heidät heidän omalla kentällään? Toisaalta silloin selvästikin pelataan aikuisen säännöillä, aikuisen määrittelemillä aseilla. Vastakohtana Matildalle Peppi ei pelaa aikuisten aseilla, vaan hyödyntää ylivertaista verbaalista taitoaan. Myös hänellä on kieli hallussaan, mutta se on Nalle Puhin kaltaista lapsen kieltä, jota voi muokata ja uusintaa kielioppisäännöistä liikaa piittaamatta. Ehkä Matildan lukutaito onkin hitusen synkkä osoitus siitä, että voidakseen päihittää aikuinen lapsen on ensin astuttava aikuisen saappaisiin. Siitä onkin lyhyt matka itse aikuisuuteen. Ehkä Matilda ei olekaan hahmona lapsi, vaan poikkeuksellisen idealistinen aikuinen.

Kieleen liittyvä huumori on Tuckerin mielestä yleisimpiä nimenomaan lasten huumorin piirteitä (Tucker 1988, 67). Yksi tällainen piirre on nonsense. Lapset viehättyvät helposti itse kielen soinnista, siitä miltä sanat kuulostavat, vaikka niissä ei olisi järjen hiventä. Aikuiset kriitikot ovat ärsyyntyneet suuresti tällaisesta järjenvastaisesta sisällöstä, ja vuosisatojen ajan nonsense-runoja on pyritty kirjoittamaan uusiksi. Yrityksissä ei ole onnistuttu, suosituimmat ja ikimuistoisimmat riimit ovat edelleen niitä, joissa ei ole sisällön puolesta järkeä (emt.). Nonsensen suosio lasten keskuudessa perustuu suurilta osin juuri lapsen kielelliseen luovuuteen, mikä on hallitseva piirre esimerkiksi *Peppi Pitkätossu* -kirjoissa, joissa

lapsiyleisöön vedotaan myös kielen avulla. *Peppi*-kirjojen ironia syntyy usein siitä, että ilmiöt käännetään pääläelleen ja niiden logiikka kyseenalaistetaan. Tällaiset keinot ovat leimallisia nonsensen perinteelle. *Peppi*-kirjoja pidetään kielellä ja logiikalla leikkittelyn ansiosta lasten nonsense-kirjallisuuden klassikkoina (Lundqvist 1979, 177). Ulla Lundqvist panee merkille esimerkiksi Pepin koko nimen, joka riemastuttaa lapsiyleisöä. Peppilotta Sikuriina Rullakartiina Kissanminttu Efraimintytär Pitkätossu on nimi, jota voi itsessään pitää tyyppillisenä nonsense-loruna (Lundqvist 1979, 188).

Pepin voimakkain ase ei myöskään Maria Nikolajevan (2006, 66) mukaan ole hänen yli-inhimillinen voimansa, vaan taitava kielenkäyttö. Pepin verbaliikan tavoite on usein pilkata aikuisia ja heidän logiikkaansa käyttämällä analyttisiä totuuksia. Peppi myös keksii uusia sanoja, muokkaa kieltä ja sen logiikkaa. Rikkomalla logiikan sääntöjä Peppi kiinnittää lukijan huomion niiden olemassaoloon ja osoittaa lapsille ominaista voimakasta verbaalista luovuutta (Nikolajeva 2006, 66).

Yhtenä naurukulttuurin ilmaisumuodoista Bahtin mainitsee karnevaalin tuttavallisen torikielen. Kanssakäymisen uusi tyyppi tuottaa aina uusia kielen muotoja, puhunnan lajeja. Esimerkiksi kahden ihmisen läheisessä ystävyysuhteessa teitittely muuttuu sinutteluksi ja puhuteltu saattaa saada tuttavallisemman lempinimen, kirouksia voidaan käyttää ilmaisemaan hellyyttä, keskinäinen pilkkaaminen tulee mahdolliseksi, kielen etiketit heikkenevät ja puheeseen saattaa ilmestyä säädyttömiä sanoja tai arkisempia ilmauksia (Bahtin 1965/2002, 17). Peppi leikkii erityisen paljon tällä tuttavallisella kielellä.

– Ee-i, eukkoseni, nyt tämä menee liian pitkälle. Juurihan sanoit, että 7 ja 5 on 12. Jonkinlainen järjestys pitää olla koulussakin. Ja muuten, jos olet niin lapsellisesti innostunut noista typeryyksistä, mikset asetu nurkkaan itsekseksi laskemaan ja anna meidän olla rauhassa, että voisimme leikkiä hippaa? Ei mutta, nyt minä taas sinuttelin, hän huusi kauhistuneesti. – *Voitko* antaa anteeksi tämän viimeisen kerran, niin yritän muistaa paremmin? (*PP*, 49, kursiivi alkuperäisessä.)

Puhutellessaan koulun opettajaa sopimattoman tuttavallisesti hän ottaa tavallaan sosiaalisen tilanteen hallintaansa ja kyseenalaistaa puhuteltavan korkeampaa asemaa. Opettajan teitittely ei ole luonteva kunnioituksenosoitus, vaan ulkokultainen sääntö, jonka noudattaminen on tärkeintä opettajalle itselleen. Peppi ei koe olevansa sosiaalisesti alempiarvoinen ja pyrkii teitittelemään opettajaa vain tämän mieliksi.

Vaikka nykyaikaiset tuttavallisuuden eleet voivatkin poiketa karnevaalin torikielestä, niitä yhdistää monia asia. Torikielelle oli ominaista runsas kirousten käyttö sekä pitkät, mutkikkaat ja solvaavat ilmaisut (Bahtin 1965/2002, 17). *Matildassa* suorastaan mässäillään huonolla kielellä, jonka ilmaukset paisuvat groteskeihin, liioiteltuihin mittasuhteisiin:

Senkin pölvästi! huusi Trunchbull. Senkin märkäinen ienajos! Senkin toukansyömä kääpäsieni! Se on kolmen kertotaulua! Sinulla on kolme eri hedelmäjoukkoa ja kussakin joukossa on seitsemän kappaletta. Kolme kertaa seitsemän on kaksikymmentäyksi. Etkö sinä tajua, senkin seisovavetinen rapakko! Annan sinulle vielä yhden mahdollisuuden. Minulla on kahdeksan kookospähkinää, kahdeksan maapähkinää ja kahdeksan sinunlaistasi älykääpiötä joilla on pähkinänkokoiset aivot. Montako pähkinää minulla on? Vastaa vikkelään! (M, 218.)

Etenkin vihattu rehtori Trunchbull käyttää kieltä luovalla ja koomisella tavalla ja keksii lapsista mitä riemastuttavimpia nimityksiä. Mutkikkaat sanaleikit, sanamuunnokset ja uudissanat ovat leimallisia koko Dahlin tuotannolle, samoin kuin mielikuvitukselliset haukkumasanat. Edellisessä katkelmassa lainattujen nimitysten lisäksi Trunchbull käyttää oppilaista muun muassa ilmauksia ”älytön kuikelo”, ”tyhjöpäinen hamsteri” ja ”typerä liimaklöntti” (M, 148).

Tuttavallisessa torikielessä toteutuivat kaikki ne kielen ilmaukset, joita virallisessa kielellisessä kanssakäymisessä pidettiin sopimattomina (Bahtin 1965/2002, 17). On olemassa myös raja korrektein kielen ja arkikielen välillä. Karnevaali vapauttaa turhasta vakavuudesta ja päästää valloilleen mielikuvituksen. Lapset käyttävät koomista, jopa rahvaanomaista kieltä, jota ei usein hyväksytä virallisessa aikuisten kielessä (Oittinen 1993, 31). *Kurt*-kirjojen kertoja käyttää erityisen naivistista, lapsenomaista kieltä ja esittelee siten eräänlaisen lasten kielen rekisterin.

Rekisteri on kielitieteellinen termi, joka kuvaa erilaisissa sosiaalisissa tilanteissa käytettäviä erilaisia puhetapoja (ks. Ferguson 1994, 20.) Rekisteri eroaa esimerkiksi murteesta siinä, että se viittaa nimenomaan tiettyyn puhetilanteeseen. Rekisteriä vaihdetaan monta kertaa päivässä, riippuen siitä, kenelle puhutaan (Ross 1998, 43). Sosiaalisesti kompetentti henkilö tunnistaa erilaiset rekisterit ja osaa muuttaa sitä tarvittaessa tilanteen mukaan. Rossin mukaan huumoria syntyy usein siitä, ettei henkilö osaa valita oikeaa rekisteriä tai sekoittaa niitä kömpelösti. Tavallista huumorissa on myös se, että henkilö yrittää puhua oman rekisterinsä yläpuolelta ja käyttää hienompaa kieltä kuin osaa, ja tuloksena on absurdin kuuloista

ylivirallista kieltä (emt. 44). *Kurt*-kirjoissa käytetään näennäisen yksinkertaista ja lapsenomaista kieltä, joka luo mielikuvan lasten puheen rekisteristä. Hyvin kriittinen lukija voisi pitää tällaista sävynmuutosta lasta aliarviovana ”alaspäin kirjoittamisena”¹⁹ (ks. esim. Wall 1991, 15), mutta sävyssä ei nähdäkseni ole kyse lapsen kielellisen kompetenssin aliarvioimisesta, vaan tyylistä, jonka avulla kaikki henkilöhahmot aikuisista lapsiin asetetaan samalle viivalle ja tasa-arvoisiksi toimijoiksi kerronnassa.

Suuri osa kerronnan humoristisuudesta syntyy siitä, että aikuisten hahmojen keskusteluissa ei ole havaittavissa minkäänlaista rekisterin muutosta muuhun kerrontaan nähden, ja näin aikuishahmot kuulostavat huvittavalla tavalla kuin lapsilta leikkikentällä. Humoristista vaikutelmaa korostaa se, että kyseessä ovat itseään hyvinkin tärkeinä pitämät aikuiset. Lapsen rekisteri ikään kuin palauttaa heidät maan pinnalle ja osoittaa, kuinka pintapuolisia ja absurdeja aikuisen määritelmät tärkeydestä ja statuksesta ovat. On kuin kertoja asettuisi lapsiyleisön rinnalle naureskelemaan aikuisten hahmojen tärkeilylle. Tällainen sävy tulee erityisen hyvin esiin kohtauksessa, jossa Kurtin vaimo Anne-Lise suostuttelee Kurtin lähtemään hienoille illalliskutsuille lääkäri-ystäviensä luokse (teoksessa *Kurt on tärkeä*). Kurt on vastahakoinen lähtemään, koska ei mielestään keksi koskaan mitään puhuttavaa vaimonsa akateemisten tuttavien kanssa. Juhlissa Kurt jääkin yksin Anne-Lisen juttellessa arkkitehtikollegojensa kanssa, kunnes juhlien järjestäjä Tohtori Petter tulee juttelemaan hänen kanssaan. Tohtori Petter haluaa tietää, vieläkö Kurt ajaa trukkia ja viihtyykö hän työssään:

Pidän paljon trukin ajamisesta, Kurt kertoo. Olen aina pitänyt.
Tohtori nyökkää. Mutta ei kai se ole kovin tärkeää, hän sanoo.
Mitä sinä tarkoitat? Kurt kysyy.
Tarkoitan ettei trukin ajaminen voi mitenkään olla yhtä tärkeää kuin jotkut muut ammatit, tohtori selittää.
Millaiset muut ammatit? Kurt kysyy.
Minun työni esimerkiksi, tohtori sanoo. Tai minun vaimoni työ. Me olemme molemmat lääkäreitä.
Huolehdimme siitä, että ihmiset ovat terveitä ja pirteitä. Se on hyvin hyvin tärkeää. Miten luulisit käyvän, jos kaikki vain pyörisivät sairaina koko ajan?
Ei kai siinä kovin hyvin kävisi, Kurt arvelee.
Siinä näet, tohtori sanoo. (*KOT*, 21.)

Seuraavaksi tohtori kysyy Kurtilta, onko tällä edes hakulaitetta, ja kun käy ilmi, ettei Kurt edes tiedä mikä hakulaite on, kaikki lääkärit nauravat makeasti. Tohtori Petter vakuuttaa

¹⁹ Ymmärrettävistä syistä kirjailija mukauttaa lastenkirjallisuudessa käyttämänsä kieltä oletetun yleisönsä mukaiseksi. Vaarana on se, että tekstissä alennutaan ”lapsen tasolle”, aliarvioidaan lapsen älykkyyttä ja aletaan ”lässyttää” lukijalle. Wall käyttää tästä termiä ”write down” (Wall 1991, 15).

Kurtille, että tohtoreilla on oltava hakulaite siltä varalta, että ”jotain tärkeää tapahtuu” (KOT, 20). Kurtilla ei tietenkään ole hakulaitetta, ja tohtori päättää keskustelun alentuvasti:

Mutta nyt minun pitää sanoa jotain tärkeää muille tohtoreille ennen kuin unohdan. Tohtoreilla on nimittäin paljon tärkeitä asioita sanottavanaan. Tärkeitä tärkeitä asioita. Pidä sinä sillä aikaa hauskaa. (KOT, 21.)

Kertojan sävy on ilkkurinen, sillä se kuvaa tohtorin itsekehuja tahallisen naivistisesti, ikään kuin lapsi arvuuttelisi, miten hyvin tärkeät ihmiset puhuvat. Puheen rekisteri on tahallisesti ristiriidassa tilanteen kanssa. Kohtaukseen on valittu ammattiryhmä, jota pidetään usein äärimmäisen virallisena ja joka tunnetusti käyttää ammattijargonia. Tässä aikuisyleisö voisi hyvin odottaa virallista rekisteriä, mutta aikuiset hahmot eivät yritäkään tavoittaa virallista rekisteriä, vaan lääkäreiden hienostuneilla illalliskutsuilla puhutaan kuin lastenkesteillä. Lasten rekisteri aikuisten suussa tuo tilanteeseen absurdia huumoria. Kurtin suhtautuminen lääkäreiden pilkkaan korostaa entisestään hahmon lapsenomaisuutta. Kurt tuntee itsensä loukatuksi ja päättää lähteä kotiin kiukuteltuaan ensin vaimolleen:

Haluan kotiin. Enkä sitä paitsi pidä näistä ihmisistä. He eivät ole minun ystäviäni. He ovat paskaystäviä. Etkä sinä ymmärrä mitään, hän sanoo. (KOT, 22.)

Kuten useista muista Kurtin repliikeistä, myös tästä tulee aikuisen sijasta mieleen uhmakas lapsi. ”Paskaystävä” kuulostaa aikuisen miehen suussa koomiselta. ”Sinä et ymmärrä mitään” on myös fraasi, jonka odottaisi kuulevansa lapsen suusta. Vaikka pyrkimys näyttäisi olevan osoittaa epäsopivan rekisterin avulla aikuisten hierarkioiden keinotekoisuus ja naureskella sille, en koe, että tässä vedottaisiin niinkään lapsi- kuin aikuisyleisöön. Lapsiyleisön ei voi olettaa tuntevan sitä muodollista rekisteriä, jonka puutteelle kohtauksessa nauretaan, eikä siksi voi myöskään olettaa tämän yleisön ymmärtävän kohtauksessa piilevää ironiaa. Tässä voisi siis nähdä aiemmin mainitsemani silmäniskun aikuiselle. Silmänisku ei kuitenkaan sulje lapsilukijaa ulkopuolelle, sillä keskustelussa itsessään ei ole mitään, mitä lapsiyleisö ei ymmärtäisi. Lisäksi sana ”paska” on tavallaan lapsiyleisölle heitetty silmänisku, sopimaton alatyylinen ilmaus, jolle hihitellä.

V Lopuksi

Olen paikantanut kohdeteoksistani aiheita, piirteitä ja lukijapositioneja, joiden uskon vaikuttaneen teosten paheksuntaan todellisten aikuislukijoiden parissa ja toisaalta niiden valtavaan suosioon lapsilukijoiden parissa. Olen todennut, että teksteissä puhutellaan sekä oletettua lapsi- että aikuisyleisöä. Pääosin puhuttelu kohdeteoksissa on kuitenkin Barbara Wallin (1992) termein ilmaistuna *yksinkertainen*: ensisijainen puhuttelun kohde on lapsiyleisö, joka otetaan huomioon kielessä, kerronnassa ja huumorissa. Oletettu tekijä tiedostaa aiheiden ja huumorin sopimattomuuden, mutta ei pyytele ratkaisujaan anteeksi aikuisyleisöltä, vaan päinvastoin nautiskelee aikuisyleisön provosoinnista. Esimerkiksi *Kurttilan* kertoja tuntuu tahallaan provosoivan oletettua aikuisyleisöä. Teoksen taustalla olevat todelliset tapahtumat heijastuvat kerronnassa ja tekijä ottaa kaiken irti aiheesta, jonka tietää herättävän voimakkaita mielipiteitä. Yhdistämällä uskontoon esimerkiksi räähitöntä vessahuumoria oletettu tekijä provosoi aikuisyleisöä tahallaan. Paikoitellen teksteissä on kuitenkin havaittavissa myös oletus aikuisesta salaliittolaisesta, jolle kertoja iskee silmää ymmärrystä odottaen.

Olen todentanut lapsi- ja aikuisyleisön läsnäolon mukailleen Peter Rabinowitzin kolmijakoa todelliseen yleisöön, tekijän yleisöön ja kerronnalliseen yleisöön. Väittäisin, että aikuista vaivaannuttava lukijapositioneja syntyy siitä, että todellinen aikuislukija joutuu asettumaan kerronnallisen lapsiyleisön asemaan ja tarkkailemaan siitä näkökulmasta teosten pelottavia, vastenmielisiä tai typeriä aikuisia. Aikuinen lukija kutsutaan asettumaan osaksi kerronnallista yleisöä, naureskelemaan typerälle, yleispätevälle aikuisen mallille ja siten osallistumaan lasten karnevalistiseen kapinaan. Lasten karnevaali ei ole kuitenkaan turhaa vinoilua aikuiselle vaan vapauttava, uutta luova tilanne, joka pakottaa sekä lapsi- että aikuisyleisön silmäkkäin sen totuuden kanssa, että aikuinen ei ole aina oikeassa. Väitän, että osa todellisista aikuislukijoista ei pysty nauttimaan tekstistä tästä lukijapositioneista käsin, mikä on yksi syy teosten kriittiselle vastaanotolle. Aikuisnormatiivisuutta ei pelkästään korvata lapsinormatiivisuudella, vaan todellinen aikuisyleisö joutuu itse asettumaan ryppyotsaista aikuisuutta vastaan ja pohtimaan yhteiskunnallisia normeja ja käytäntöjä. Naurettavan aikuisen käyttäytymismallin ei ole ainoastaan tarkoitus huvittaa lapsia vaan sen avulla tekijä kutsutaan oletetun aikuisyleisön tarkastelemaan aikuismaisen käyttäytymisen normeja.

Kohdetekstini horjuttavat myös perinteisen lastenkirjallisuuden luomaa käsitystä siitä, minkälaisia lapset ovat. Fiktiivinen teksti luo oletuksen lapsiyleisöstä ja tekstin ulkopuolinen, todellinen lapsi joutuu samastumaan tähän tekstin rakentamaan lapsikäsitteeseen, tulemaan tuoksi oletetuksi lukijaksi. Tämä fiktiivinen lapsi vastaa kuitenkin enemmän aikuisen kuin lapsen tarpeisiin ja käsityksiin lapsuudesta.²⁰ Kohdetekstini osoittavat, etteivät todelliset lapset välttämättä olekaan sellaisia kuin monet aikuiset toivoisivat heidän olevan: viattomia, kunnioittavia ja tottelevaisia. Kohdetekstieni oletettu lapsiyleisö päinvastoin tietää, että aikuiset eivät ole aina oikeassa ja nauttivat siitä, kun esimerkiksi kertoja tuo sen esiin. Tekijän lapsiyleisön nauttii sopimattomasta huumorista, ”huonosta” kielestä, karnevalistisesta alentamisesta ja aikuisiin kohdistuvasta pilkasta. Väittäisin, että tämä oletettu yleisö vastaa paremmin todellista lapsiyleisöä, kuin monien siivojen, aikuisten suosimien lastenkirjojen oletettu yleisö (mitä todistaa myös suosio todellisen lapsiyleisön parissa).

Teoksissa kyseenalaistetaan myös avoimesti aikuisten auktoriteettia ja oikeutta käyttää sitä. Aikuiset kirjailijat ja kirjallisuuden tuottajat eivät voi täysin kumota aikuisnormatiivisuutta lastenkirjallisuudessa, mutta karnevalististen tekstien avulla nuoret lukijat voi tehdä tietoisiksi siitä, että aikuisten säännöt ja normit eivät ole ehdottomia. Parhaimmillaan lapset eivät tulevaisuudessa pakota omia lapsiaan syömään vihattua puuroaan (Nikolajeva 2010, 204).

Tämän tutkielman puitteissa olen analysoinut melko rajallista määrää kohdetekstejä. Aihetta voisi jatkotutkimuksessa syventää laajentamalla kohdeteosten määrää, sillä lastenkirjallisuuden tarjonnassa on yhä enemmän rajoja rikkovaa kirjallisuutta. Pelkästään Roald Dahlin ja Erlend Loen lastentuotannosta löytyisi vielä runsaasti ammennettavaa. Myös kuvakirjallisuutta olisi mielenkiintoista analysoida, sillä kuvitukset tuovat monissa teoksissa uuden ulottuvuuden paheksuttaviin aiheisiin. Yleisimmistä tabuaiheista tämän tutkielman ulkopuolelle jäi seksuaalisuuden kuvaus ja siitä johtuva sensuuri, josta löytyisi riittävästi materiaalia vaikka toisen tutkielman verran. ALA:n tilastojen mukaan esimerkiksi vuonna 2010 kymmenen eniten sensuroidun (haastetun) kirjan joukosta kahdeksan kohdalla syyksi mainittiin seksuaalinen sisältö tai homoseksuaalisuus (ALA).²¹ Siitä syystä olisi syytä syventyä analysoimaan paitsi seksuaalisuuden kuvausta myös nykypäivän kirjasensuuria.

²⁰ Ks. esim. Nodelman 2008, 161.

²¹ <http://www.ala.org/advocacy/banned/frequentlychallenged/21stcenturychallenged/2010>

Yhteiskunnallisista asioista puhuminen lastenkirjoissa on mielenkiintoista, sillä niiden konteksti mahdollistaa tietynlaisen vieraannuttamisen: kun kertoja kuvailee lapselle niin sanottua aikuisten maailmaa, sen sääntöjä ja hierarkioita, voi hän osoittaa näiden sääntöjen absurdiuden. Lapsen näkökulmasta ympäröivä maailma ja yhteisö nähdään uutena, joten sitä voidaan tarkkailla kokemuksen luoman kuplan ulkopuolelta ja näin kyseenalaistaa aikuisten logiikkaa ja tiettyjen arvojen pinnallisuutta. Kohdeteoksissani annetaan lapsiyleisölle harvinainen tilaisuus nauraa sille ihmisryhmälle, joka kontrolloi heidän jokapäiväistä elämäänsä ja nauttii eräänlaisesta kirjallisesta väärän kuninkaan päivästä.

Länsimaisissa kulttuureissa pyritään pääsääntöisesti kouluttamaan lapsista järkeviä, luovia, autonomisia ja aikaansaavia kansalaisia ja näitä ideaaleja pyritään tuomaan esiin lapsille suunnatussa kirjallisuudessa. Ikävä kyllä kyseiset ideaalit ovat joskus ristiriidassa sosiaalisen yhteistyön tavoitteen kanssa, jonka mukaan lasten kuuluu totella sääntöjä (jotka voivat tuntua kohtuuttomilta) ja hyväksyä alempiarvoinen roolinsa päätöksenteossa ja keskustelutilanteissa (ks. Stephens 1992, 120). Lapsia koulutetaan noudattamaan paitsi yhteiskunnan pelisääntöjä myös siinä vallitsevia ideologioita. Poikkeavia näkemyksiä esittävät kirjailijat pyritään hiljentämään säätelyllä tai jopa sensuurilla. Lastenkirjallisuudessa on aina läsnä vallan ja auktoriteetin kysymykset, koska lapset ovat lähtökohtaisesti auktoriteetin alaisia. Lapsia syyllistetään opettavaisten moraalikertomusten (satujen) avulla tukahduttamaan tiettyjä haitallisia tunteita, kuten vihaa, väkivaltaisuutta ja kateutta, mikä on toki järjestyksen ja hyvinvoinnin kannalta paikallaan. Mutta entä jos meitä opetetaan hiljaa olemaan poikkeamatta ”oikealta” tieltä rangaistuksen pelossa tai seuraamaan johtajaa kyseenalaistamatta tämän päätöksiä? Entä jos meitä opetetaan tyytymään osaamme, olemaan kilttejä lapsia ja jonain päivänä tottelevaisia, jumalaapelkääviä kansalaisia?

Massat on perinteisesti pidetty sävyisinä pelon avulla, oli pelätty auktoriteetti sitten valtiovalta, jumala tai vanhemmat. Ei ole siis kyse siitä, että vain lapset olisivat hallinnan alaisena ja kaipaisivat sitä kapinaa, jota anarkistinen lastenkirjallisuus tarjoaa. Jokainen meistä on jonkin auktoriteetin alaisuudessa, jos elämme osana yhteiskuntaa. Sen takia juhlimme firman pikkujouluissa pikkutunneille asti, haukumme juovuspäissämme työnantajaa ja palaamme seuraavana päivänä nöyränä töihin muistaen taas oman paikkamme nokkimisjärjestyksessä. Ja samasta syystä useimmiten myös lastenkirjallisuudessa seikkailun

tai tottelemattomuuden jälkeen lapsihahmo palautetaan turvallisesti takaisin lähtökuoppiin, vanhemman tai huoltajan auktoriteetin alaisuuteen. Karnevalistinen, nurinkurinen tilanne on kuitenkin paljastanut muutoksen mahdollisuuden, niin sanotun narrin totuuden. Narrin totuus on se, että auktoriteetit eivät ole aina oikeassa, ja myös lapsilla on oikeus kyseenalaistaa sääntöjä ja komentoja. Tämä opetus ei ole tärkeä vain lapsille; narrin totuus voi auttaa myös aikuisia näkemään totuttuja käytäntöjä uudella tavalla ja kyseenalaistamaan omia ja yhteisön toimintatapoja ja arvoja. Jokainen meistä tarvitsee oman väärän kuninkaan päivänsä.

Lähteet

KOHDEKIRJALLISUUS

IKJ = DAHL, ROALD 1993: *Iso kiltti jätti*. (BFG, 1982). Suom. Tuomas Nevanlinna. WSOY. Juva. Toinen painos.

K = LOE, ERLAND 2009: *Kurttila*. (Kurtby, 2008). Suom. Tuula Tuuva-Hietala. WSOY. Juva.

KK = LOE, ERLAND 2003: *Kurtin käytöshäiriö* (*Kurt blir grusom*, 1995). Suom. Tuula Tuuva. WSOY. Juva.

KOT = LOE, ERLAND 2004: *Kurt on tärkeä*. (*Kurt Que Vadis?* 1998). Suom. Tuula Tuuva. WSOY. Juva.

KPN = DAHL, ROALD 1990: *Kuka pelkää noitia?* (*The Witches*, 1983). Suom. Sami Parkkinen. WSOY. Juva.

M = DAHL, ROALD 1991: *Matilda*. (*Matilda*, 1988). Suom. Eeva Heikkinen. WSOY, Porvoo.

PAM = LINDGREN, ASTRID 1997: *Peppi aikoo merille*. (*Pippi Långstrump går ombord*, 1946). Suom. Laila Järvinen. WSOY. Juva. Kuudestoista painos.

PP = LINDGREN, ASTRID 1971: *Peppi Pitkätossu* (*Pippi Långstrump*, 1945). Suom. Laila Järvinen. WSOY. Porvoo. Kahdestoista painos.

PPE = LINDGREN, ASTRID 1970: *Peppi Pitkätossu etelämerellä*. (*Pippi Långstrump i Söderhavet*, 1948). Suom. Laila Järvinen. WSOY. Porvoo. Kahdeksas painos.

RICHARDSON, JUSTIN & PARNELL, PETER 2005: *And Tango Makes Three*. Simon & Schuster Books for Young Readers, Simon & Schuster Inc. New York.

TUTKIMUS— JA MUU KIRJALLISUUS

AHO, NIINA 2007: ”’Voipiolla, Vili puhelimesta.’ Ironia koomisen keinona lastenromaanissa.” Kokoelmassa *Huumorin aiheita ja vaiheita kaunokirjallisuudessa*. Toim. Laura Karttunen ja Maria Laakso. Tampereen yliopisto. Taideaineiden laitos. Julkaisuja, 10. Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos. Tampere. 121—132.

ALANKO, OUTI 2001/2003: ”Lukijasta lukemiseen, tulkinnasta elämykseen: lukijan käsite

kirjallisuudentutkimuksessa.” Kokoelmassa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkälä-Puumala. SKS. Helsinki. 2. painos. 207—240.

- BAHTIN, MIHAIL 1965/2002: *Franc ois Rabelais: keskiajan ja renessanssin nauru* (suom. Tapani Laine & Paula Nieminen). Like. Helsinki.
- BECKETT, SANDRA L. (toim.) 1999: *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. Garland Publishing, Inc. New York ja Lontoo.
- BERGSON, HENRY 1900/2000: *Nauru – tutkimus komiikan merkityksestä*. Suom. Sanna Isto ja Marko Pasanen. Loki-Kirjat. Helsinki.
- BETTELHEIM, BRUNO 1975/1984: *Satujen lumous*. Suom. Mirja Rutanen. WSOY, Helsinki.
- BOOTH, WAYNE C. 1974: *A Rhetoric of Irony*. The University of Chicago Press. Chicago ja Lontoo.
- CART, MICHAEL 1995: *What’s So Funny? Wit and Humour in American Children’s Literature*. HarperCollins Publishers. New York.
- CRITCHLEY, SIMON 2002: *On Humour*. Routledge. New York ja Lontoo.
- CROSS, JULIE 2008: “Frightening and Funny: Humour in Children’s Gothic Fiction”. Kokoelmassa *The Gothic in Children’s Literature: Haunting the Borders*. Toim. Anna Jackson, Karen Coats ja Roderick McGillis. Routledge, New York ja Lontoo. 57—76.
- EDSTRÖM, VIVI 1992/2000: *Astrid Lindgren, A Critical Study*. Raben & Sjögren Bokförlag, Tukholma.
- FERGUSON, CHARLES A. 1994: ”Dialect, Register, and Genre: Working Assumptions About Conventionalization.” Kokoelmassa *Sociolinguistic Perspectives on Register*. Toim. Douglas Biber. Oxford University Press. Oxford. 20—21.
- GAARE, JORGEN & SJAASTAD, OYSTEIN 2000/2003: *Peppi ja Sokrates, filosofinen matka Astrid Lindgrenin maailmaan*. Suom. Laura Voipio. Gummerus. Jyväskylä.
- HOLLINDALE, PETER 1988: *Ideology and the Children’s Book*. Thimble Press. South Woodchester. Eripainos artikkelista *Signal*—aikakauslehdessä, January 1988.
- LAAKSO, MARIA 2007: ”Vink, vink... Lastenkirjallisuuden silmäniskuja aikuisille.” Kokoelmassa *Huumorin aiheita ja vaiheita kaunokirjallisuudessa*. Toim. Laura Karttunen ja Maria Laakso. Tampereen yliopisto. Taideaineiden laitos. Julkaisuja, 10. Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos. Tampere. 107–120.

- LINDGREN, ASTRID 2005: *Marikki. (Madicken, 1962)*. Suom. Laila Järvinen. Kahdeksas painos. Yhteisnieteessä *Meidän Marikki*. Kahdeksas painos. WSOY. Juva.
- LJUNGGREN, KERSTIN 1992/1997: *Astrid Lindgren, lastenkirjailija*. Suom. Ismo Loivamaa. WSOY. Porvoo.
- LUNDQVIST, ULLA 1979: *Århundradets barn: Fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar*. Rabén & Sjögren, Malmö.
- LURIE, ALISON 1990: *Don't Tell the Grown-Ups. The Subversive Power of Children's Literature*. Little, Brown and Company. Boston, New York, Toronto, Lontoo.
- LYPP, MARIA 1995: "The Origin and Function of Laughter in Children's Literature". *Aspects and Issues in the History of Children's Literature*. Toim. Maria Nikolajeva. Greenwood Press. Westport, Connecticut ja Lontoo. 183—189.
- MCNICOL, SARAH (2008): *Forbidden Fruit: The Censorship of Literature and Information for Young People*. Brown Walker Press. Boca Raton.
- MIKKONEN, KAI 2011: "Tekstianalyysin ja lukukokemuksen mahdollon yhtälö". *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/2011. 38—53.
- NIKOLAJEVA, MARIA 1996a: *Children's Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic*. Garland Publishing, Inc. New York ja Lontoo.
- NIKOLAJEVA, MARIA 1996b: "The 'Serendipity' of Censorship." *Para-Doxa. Studies in World Literary Genres. Censorship in Children's Literature*. 2: 3—4. 379—386.
- NIKOLAJEVA, MARIA 2006: "A Misunderstood Tragedy: Astrid Lindgren's Pippi Longstocking Books." Kokoelmassa *Beyond Babar, The European Tradition in Children's Literature*. Toim. Sandra L. Beckett ja Maria Nikolajeva. The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland. 49—75.
- NIKOLAJEVA, MARIA 2010: *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. Routledge. New York ja Lontoo.
- NILSEN, ALLEEN PACE 1996: "Focus on Censorship in Children's and Young Adult Literature Around the World." *Para-Doxa. Studies in World Literary Genres. Censorship in Children's Literature*. 2: 3—4. 307—317.
- NODELMAN, PERRY 2008: *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- OITTINEN, RIITTA 1993: *I Am Me – I Am Other: On the Dialogics of Translating for Children*. University of Tampere Press, Tampere.
- RABINOWITZ, PETER J. 1987: *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of*

Interpretation. Cornell University Press. Ithaca ja Lontoo.

REYNOLDS, KIMBERLEY 2007: *Radical Children's Literature. Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction*. Palgrave MacMillan. Hampshire ja New York.

RICHARDSON, BRIAN 2007: "Singular Text, Multible Implied Readers." *Style*. Volume 41. Number. 3. 259—274.

RIUKULEHTO, SULEVI (toim.) 2001: *Politiikkaa lastenkirjoissa*. SKS, Helsinki.

ROSE, JACQUELINE 1984/1994: *The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Literature*. MacMillan, Lontoo.

ROSS, ALISON 1998: *The Language of Humour*. Routledge, Lontoo.

SHAVIT, ZOHAR 1986: *Poetics of Children's Literature*. Athens: University of Georgia Press.

SHAVIT, ZOHAR 1995: "The Historical Model of the Development of Children's Literature". Kokoelmassa *Aspects and Issues in the History of Children's Literature*. Toim. Maria Nikolajeva. Greenwood Press. Westport, Connecticut ja Lontoo. 27—38.

STEPHENS, JOHN 1992: *Language and Ideology in Children's Literature*. Longman Group UK Limited. Lontoo.

STRÖMSTEDT, MARGARETA 1977/1988: *Astrid Lindgren*. Suom. Irmeli Järnefelt. WSOY, Porvoo.

TAMMI, PEKKA 1992: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Gaudeamus. Helsinki.

TUCKER, NICHOLAS 1981: *The Child and the Book. A Psychological and Literary Exploration*. Cambridge University Press. Cambridge.

TUCKER, NICHOLAS 1988: "What's the Joke? A Look at Children's Humour." Kokoelmassa *Laughing Matters. A Serious Look at Humour*. Toim. John Durant ja Jonathan Miller. Longman Group UK Limited. Essex. 66—74.

WALL, BARBARA 1991: *The Narrator's Voice: the Dilemma of Children's Fiction*. MacMillan Academic and Professional Ltd. Lontoo.

WEINREICH, TORBEN 2000: *Children's Literature. Art or Pedagogy?* Roskilde University Press. Roskilde.

WEST, MARK 2004: "Censorship." *International Companion Encyclopedia of Children's Literature, Volume II*. Toim. Peter Hunt. 2 painos. Routledge. London and New York. 680—690.

WEST, MARK 1997: *Trust Your Children. Voices Against Censorship in Children's Literature*. Neil—Schuman Publishers. Inc. New York. Toinen painos.

ZIPES, JACK 2001: *Sticks and Stones. The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter*. Routledge. New York ja Lontoo.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET:

LAAKSO, MARIA 2006: ”Tulkaa tänne kansien väliin, lupaan etten mene kiinni”. *Kaksoisyleisö Kari Hotakaisen ja Priit Pärnin teoksissa Lastenkirja, Ritva ja Satukirja*. Pro gradu -tutkielma. Suomen kirjallisuus. Taideaineiden laitos. Tampereen yliopisto. Tampere.

PÄIVINEN, MAARIA 2006: *Odottamattomia hupsutuksia ja sanojen sinfoniaa Tutkimus komiikasta ja huumorista Eduard Uspenskin Krokotiili Gena ja hänen ystävänsä (1966) sekä Fedja-setä, kissa ja koira (1974) -tarinoissa*. Pro gradu -tutkielma. Yleinen kirjallisuustiede. Filosofian, historian, taiteiden ja kulttuurintutkimuksen laitos. Helsingin yliopisto. Helsinki.

VUORI, SANELMA 2002: *Lastenkirjallisuus ja lukija. Miksi Roald Dahlin lastenkirjat kiehtovat iästä riippumatta?* Pro gradu -tutkielma. Yleinen kirjallisuustiede. Taideaineiden laitos. Tampereen yliopisto. Tampere.

INTERNET-LÄHTEET

Tarkistettu 14.5.2012

ALA = The American Library Association. <http://www.ala.org/>

Astrid Lindgrenin viralliset kotisivut: <http://www.astridlindgren.se/en/around-world/astrid-worldwide>

CRUTCHER, CHRIS 2011: http://www.huffingtonpost.com/chris-crutcher/how-they-do-it_b_915605.html. Blogikirjoitus julkaistu 8.2.2011.

EKHOLM, KAI 1997—2005: *Kielletyt kirjat*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston kirjasto. http://kirjasto.jyu.fi/jyk/kokoelmat/julkaisut/kielleyt_kirjat/index.htm. Julkaistu verkossa kirjan painoksen loputtua. Päivitetty 15.12.2005.

KLEVE, MARIE L 2009: ”Skole advarer mot Loes «Kurtby»-bok - Egner seg ikke for elevene”. *Dagsbladet* 20.5.2009. http://www.dagsbladet.no/2009/05/20/kultur/litteratur/erlend_loe/knutby/6321604/

Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Knutby_murder