

TAMPEREEN YLIOPISTO

Maria Laakso

”TULKAA TÄNNE KANSIEN VÄLIIN, LUPAAN ETTEN MENE KIINNI”

Kaksoisyleisö Kari Hotakaisen ja Priit Pärnin teoksissa *Lastenkirja*, *Ritva* ja *Satukirja*

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

LAAKSO, Maria: ”TULKAA TÄNNE KANSIEN VÄLIIN, LUPAAN ETTEN MENE KIINNI”

Kaksoisyleisö Kari Hotakaisen ja Priit Pärnin teoksissa *Lastenkirja*, *Ritva* ja *Satukirja*

Pro gradu –tutkielma 130s. + 4 liites.

Suomen kirjallisuus

Elokuu 2006

Tutkielmassa tarkastellaan Kari Hotakaisen kirjoittamia ja Priit Pärnin kuvittamia teoksia *Lastenkirja* (1990), *Ritva* (1997) ja *Satukirja* (2005) kaksoisyleisöä puhuttelevina teoksina ja hahmotellaan samalla kaksoispuhuttelun toimintamekanismeja yleensä. Aihetta lähestytään erittelemällä teoksiin rakentuvia implisiittisiä lukijoita. Erottelun pohjana toimii ajatus aikuis- ja lapsilukijan erilaisesta kirjallisesta kompetenssista. Implisiittisiä lukijoita tutkitaan tällöin erittelemällä sitä, minkälaista kirjallista kompetenssia lukijalta vaaditaan tekstin eri tasojen ymmärtämiseen ja niistä nauttimiseen.

Tutkielmassa käytetyt käsitteet kaksoispuhuttelu, kaksoisyleisö ja ambivalentti teksti viittaavat ilmiöön, jossa sama teos puhuttelee sekä lapsi- että aikuislukijoita. Kaksoisyleisölle suunnatun kirjallisuuden tutkimus on ollut viime vuosien kansainvälisessä lastenkirjallisuudentutkimuksessa tärkeä juonne, mutta Suomessa kaksoisyleisöä ei ole juurikaan tutkittu. Kaksoisyleisö on varsin kiinnostava tutkimuskohde, sillä kaksoisyleisön tutkimukseen kietoutuu kiinnostavasti kysymys lastenkirjallisuuden olemuksesta ja sen olemuksellisesta eroavaisuudesta suhteessa aikuistenkirjallisuuteen. Ambivalentti teos on hybridi aikuistenkirjallisuuden ja lastenkirjallisuuden välillä ja johdattaa täten pohtimaan lukijuuteen perustuvaa hierarkian perusteita ja tarpeellisuutta.

Tutkielmassa lähestytään kaksoisyleisöä monista näkökulmista ja monia tekstin tasoja eritellen. Kaksoispuhuttelua tarkastellaan kielen ja kuvituksen, teosten teemojen ja rakenteen, sekä teosten sisältämän intertekstuaalisuuden kautta. Näkökulmien runsaus johdattaa monimetodisuuteen. Tutkielmassa hyödynnetään monia teoreettisia työkaluja kuvatutkimuksesta narratologiseen välineistöön saakka. Teoreettisen kehyksen muodostaa kuitenkin lukijatutkimuksen ajatus implisiittisestä lukijasta siltana tekstin ja lukijan välillä.

Tutkittavissa teoksissa kaksoispuhuttelu rakentuu monia reittejä. Kaksoispuhuttelun tärkeimmiksi ulottuvuuksiksi osoittautuvat kuitenkin teosten monitasoisuus ja monimerkityksisyys. Nämä piirteet tekevät teoksista sellaisia, että ne voivat mukautua lukijoiden kirjallisen kompetenssiin ja tarjota näin ollen mielihyvää hyvinkin eritasoisille lukijoille. Tutkielmassa lapsi- ja aikuislukijuutta ei nähdäkään selkeinä ja tiukkarajaisina kategorioina vaan ennemminkin metaforina, joiden avulla voidaan eritellä ja mallintaa teoksen kykyä puhutella monenlaisia ja -tasoisia lukijoita.

Tutkittavat teokset eivät rakenna itseensä kaksoisyleisöä tarjoamalla tekstiä ja kuvaa, joka näyttäytyy kaikille lukijoille samanlaisena. Pikemminkin kaksoispuhuttelu rakentuu kätkemällä ja piilottamalla: sulkemalla osa lukijoista joidenkin merkitystasojen ulkopuolelle. Toisinaan teosten viehätys lukijalle piileekin juuri tekstissä tiedostetun toisen lukijan selän takana viestimissä.

Tutkielman avainsanoja: Kari Hotakainen, Priit Pärn, kaksoisyleisö, kaksoispuhuttelu, kirjallinen kompetenssi, implisiittinen lukija.

SISÄLLYS

1. ALUKSI	1
2. LÄHTÖKOHTIA KAKSOISYLEISÖN TUTKIMISEEN	7
2.1. Implisiittisen lukijan jäljillä	7
2.2. Ambivalentti lastenkirjallisuus	12
2.3 Kirjallinen kompetenssi	18
2.4. Tutkimukseni mahdollisuuksista ja mahdottomuudesta	26
3. TEOSTEN KIELI JA KUVAN KIELI KAKSOISYLEISÖN RAKENTAJINA	30
3.1. Tekstin kieli	30
3.2. Kuvan kieli	43
4. TEOSTEN RAKENNE JA TEEMAT KAKSOISYLEISÖN RAKENTAJINA	55
4.1. Lapseus teemana, tyylinä ja tutkimusotteena	55
4.2. Teosten maailma: tasapainoilua idyllin ja yhteiskuntakritiikin välillä	63
4.3. Teosten rakenne ja metafiktio	72
5. INTERTEKSTUAALISUUS JA MONIÄÄNISYYS KAKSOISYLEISÖN RAKENTAJINA	89
5.1. Silmäniskut aikuislukijalle	89
5.2. Äänten polyfonia	93
5.2. Parodia ja alluusio	98
5.3. Tutkittavat teokset osana Kari Hotakaisen tuotantoa	107
6. LOPUKSI	113
LÄHTEET	120
LIITTEET	131

1. Aluksi

”Lastenkirja syntyy litistämällä, typistämällä, keksimällä, hukkaamalla, kolisten, tuprahdellen, ahtaista paikoista se vierii alaville maille ja nousee jäykistä juurista puitten latvoihin. Sieltä se huhuilee lapsille ja Aikuisille: Tulkaa tänne kansien väliin, lupaan etten mene kiinni.”

Kari Hotakainen: Lastenkirja

Kari Hotakainen on suomalaisen sanataiteen monitaitaja. Hänen tuotantoonsa kuuluu runoja, romaaneja, kuunnelmia, kolumneja, näytelmiä, lastenkirjoja ja nuortenkirja. Hotakaisen aikuisten teokset ovat tehneet rohkeita kokeiluja postmodernin hengessä (vrt. esim. Grunn 2001, 52). Erityisen ominaislaatuisia Hotakaisen tuotannolle ovat erilaiset rajankäynnit. Hänen runonsa ja romaaninsa sekoittavat uutta ja vanhaa, faktaa ja fiktiota, fantasiaa ja realismia sekä traagista ja koomista. Myös Hotakaisen lastentuotanto murtaa rajoja ja uudistaa omaa genreään.

Tutkielmani kohteena ovat Hotakaisen kolme lastenkirjaa: *Lastenkirja* (1990), *Ritva* (1997) ja *Satukirja* (2004). *Lastenkirja* oli Hotakaisen ensiaskel proosan suuntaan. Lajityypillisesti se on jotakin proosan ja runon väliltä ja lähestyy lastenkirjallisuuden lajeista nonsensea. Teos koostuu fragmentaarista lyhyistä katkelmista, jotka toisinaan muodostavat pieniä tarinoita, toisinaan taas keskittyvät esittämään teräviä huomioita maailman menosta. *Lastenkirjassa* esiin marssitetaan joukko myöhemmissäkin lastenkirjoissa esiintyviä henkilöitä: kolmion muotoinen Juntti-Mutteri, jota käytetään kiilana, jos maailma uhkaa sortua, tanssihaaveita elättelevä lapiojalkainen Viluttitanssija, huoltoasemien bensanhajua rakastava Humppa-Veikko ja monia muita. *Lastenkirja* leikittelee kielellä ja perustuu mielettömälle logiikalle.

Ritva kertoo jakomäkeläisestä lapsijoukosta, joka kerääntyy usein kuuntelemaan talonmiehen rouvan Ritvan kertoilemia tarinoita. Mukana menossa ovat *Lastenkirjasta* tutut henkilöt ja tukku uusia. Ritvan sadut kertovat usein lapsista ja Ritvasta itsestään. Mukaan mahtuu myös esimerkiksi tarina Irjasta, joka ryhtyy hiljaisten hoitajaksi, Kaikentekijästä Pertistä, joka pyörittää täyden palvelun huoltoasemaa ja Keijo Ilmasesta, joka on vähällä tappaa isänsä munkin takia. Verrattuna *Lastenkirjaan Ritva* on hieman vähemmän aukkoinen ja hajanainen ja muistuttaa rakenteeltaan

perinteistä lastenkirjaa. Kuitenkin railakas huumori, kielipelit ja vaikeat sekä joskus surullisetkin aiheet tekevät siitä varsin omintakeisen.

Uusin lastenkirja *Satukirja* jatkaa tuttujen jakomäkeläisten kuvaamista, mutta ulottaa henkilögallerian aina Jumalaan asti. *Satukirja* koostuu satuperinnettä enemmän tai vähemmän noudattelevista saduista. Mukana on esimerkiksi satu johtajan kolmesta tyttärestä: rumasta, kauniista ja parturikampaajasta sekä tarina lehmästä, joka perustaa tatuointiyrityksen.

Kaikkiin kolmeen teokseen tuo lisämerkityksiä Priit Pärnin surrealistinen ja unenomainen kuvitus. Priit Pärn on virolaissyntyinen kuvataiteilija ja animaatiofilmien tekijä. Hän on kirjoittanut ja kuvittanut myös omia lastenkirjojaan joista suomeksi on ilmestynyt *Nurinkurin-Nuuti* (1980).

Lastenkirja, *Ritva* ja *Satukirja* ovat varsin tietoisia lastenkirjallisuuden perinteestä; paikoin niitä voisi lukea jopa lastenkirjojen parodioina. Hotakaisen lastenkirjat ovat hämmentäneet lukijoitaan omalaatuisuudellaan. Kustantamon luokituksesta huolimatta teokset tuntuvat pakenevan määrittelyjä. Ne käyttävät lastenkirjallisuudelle ominaisia tyylikeinoja, kertovat lapsista ja käsittelevät lapsiin liittyviä teemoja. Samaan aikaan ne kuitenkin puhuttelevat varsin selvästi myös aikuislukijaa.

Hotakaisen lastenkirjoista kirjoitettu aikalaiskritiikki vaihtelee sävyltään tyrmistyneestä paheksunnasta hurmaantuneeseen ihasteluun. Kaikille kritiikeille on kuitenkin yhteistä epävarmuus teoksen sijoittumisesta kirjalliseen kenttään:

Lastenkirja on kerta kaikkiaan lysti kirja niin lapsille kuin lastenmielisille (Jokinen 1990)

Aikuiselle Hotakaisen mielivaltaiset sanakuviot tarjoavat riemastuttavia hetkiä. Lastenkirja-nimeä olisin kuitenkin valmis pitämään pelkkänä vitsinä ja vähän huononakin sellaisena. Kirja kertoo lapsista, mutta ei lapsi sitä jaksa lävitse kahlata. (Hämäläinen-Forslund 1990.)

Voisin kuvitella, että jutut toimivat parhaiten aikuisten itselleen lukemina, jos sattuu lapsettamaan (Liukkonen 1990).

Enkä lopultakaan tiedä, onko tämä lasten vai Aikuisten kirja. Mutta syksyn ensimmäisenä käsiini osuneena teoksena se säkenöi iloa ja mielihyvää yli valtakunnallisten rajojen, kirjallisuusluokitusten ja muiden mahdollisuuksien. (Virtanen 1990.)

Uskon, että Hotakaisen Lastenkirjassa on aineksia murrosikäisten älykköjen kulttikirjaksi. Myös filosofointiin taipuva aikuinen löytänee kirjan nonsense -maailmasta paljon hupia ja mielenvirkistystä. (Heikkilä, 1990.)

Ritva on sydämellinen, hauska ja oivaltava lastenkirja. Eikä se tarkkaan ottaen ole lastenkirja vaan ”kirja kaikenikäisille”, hieman kuin ne 70-luvun lautapelit, jotka oli suunniteltu ”3-100-vuotiaille”, ja joita koko perhe pelasi yhdessä. (Lehtola, 1997.)

Myös teosten sijoittuminen kirjastojen luokitusjärjestelmiin kieli epävarmuudesta. Pirkanmaan kirjastojen yhteistietokantaan tekemäni haut paljastivat jokaista Hotakaisen lastenteosta löytyvän sekä lasten-, nuorten- että aikuistenosastolta. Suurimmissa kirjastoissa ongelma oli ratkaistu sijoittamalla osa saman teoksen kappaleista aikuistenosastolle ja osa lasten- tai nuortenosastolle. Tutkielmassani kaivaudun tämän teosten herättämän kummastuksen alkulähteelle. Koetan selvittää, mikä *Lastenkirjassa*, *Ritvassa* ja *Satukirjassa* on sellaista, että se tekee niistä yhtä aikaa lasten ja aikuisten kirjallisuutta. Tätä tutkin erittelemällä niitä implisiittisiä lukijoita, joita teoksiin rakentuu.

Sekä lapsille että aikuisille kirjoitetut teokset eivät ole mikään uusi ilmiö. Sandra Beckett (1999, xi.) kuitenkin arvioi johdannossaan teokseen *Transcending Boundaries - Writing for a Dual Audience of Children and Adults* yhtäaikaan lapsille ja aikuisille kirjoittavien kirjailijoiden määrän lisääntyneen viime vuosikymmeninä huomattavasti. Beckettin mukaan tutkimus aiheesta on kuitenkin vielä varsin vähäistä. Samaa mieltä on Päivi Heikkilä-Halttunen (1992, 1). Hänen mukaansa Suomessa keskustelu rajanvedosta lasten ja aikuisten kirjallisuuden välillä on rajoittunut vain kirjailijoiden väliseksi polemiikiksi. Laajempi tutkimus ja keskustelu puuttuvat.

Itse en näe ilmiön tutkimusta aivan näin koskemattomana maastona. Kysymys lasten- ja aikuistenkirjallisuuden eroista, rajoista ja yhtäläisyyksistä on ollut eri muodoissaan lähes kaiken lastenkirjallisuudentutkimuksen keskiössä. Tämä johtuu lastenkirjallisuuden luonteesta aikuistenkirjallisuuden toiseutena. Lastenkirjallisuuden erottaa aikuistenkirjallisuudesta nimenomaan se seikka, että se on tarkoitettu lapsilukijalle, tai että sitä lukee lapsilukija. Jokaiseen lastenkirjatutkimukseen kuuluu väistämättä ja toisinaan pitkästyttävyyteen saakka tutkijan pohdinta lastenkirjallisuuden olemuksesta ja sen eroista aikuistenkirjallisuuteen. Täten kysymys siitä, kenelle lastenkirja on suunnattu, on ollut tutkimuksen tapetilla jo pitkään.

Tutkimuksen vähäisyydellä Beckett ja Heikkilä-Halttunen viitannevatkin tietyllä tavalla nimetyn, rajatun ja tunnistetun ilmiön tutkimuksen vähäisyyteen. Samanaikaisesti lapsille ja aikuisille kirjoitetut teokset eivät ole kuitenkaan vielääkään saaneet vain yhtä nimeä. Sekä aikuisia että lapsia puhuttelevasta kirjallisuudesta voidaan puhua monenlaisin termein, joihin sisältyy erilaisia painotuksia ja arvolatauksia. Voidaan puhua esimerkiksi *ambivalentista*, *kaksitasoisesta* tai *kaksiäänisestä* kirjallisuudesta, *kaksoispuhuttelusta*, *crosswritingista* eli *ristiinkirjoittamisesta* tai tekstiin koodatusta *kaksoisyleisöstä*. Aiheesta löytyvän tutkimuksen suhteellisesta vähyydestä huolimatta olemassa olevat tutkimukset kartoittavat aluetta hyvin erilaisista näkökulmista.

Tutkimusta on tehty esimerkiksi esteettisestä, kirjallisuushistoriallisesta ja sosiologisesta näkökulmasta käsin.

Samanaikaisesti aikuista ja lasta puhuttelevia teoksia on tutkinut mm. Zohar Shavit teoksessaan *Poetics of children's Literature* (1986), Barbara Wall teoksessaan *The Narrator's Voice* (1991) ja Torben Weinreich teoksessaan *Children's Literature* (2000). Aihetta on käsitelty myös monissa artikkelikokoelmissa tai seminaarijulkaisuissa kuten esimerkiksi Beckettin toimittamissa *Reflections of Change* (1997) tai edellä mainitussa *Transcending Boundaries* -kokoelmissa sekä vuonna 2004 ilmestyneessä *Books and Boundaries* – kokoelmassa. Myös *Children's Literature* -julkaisun kahdeskymmenesviides osa (1997) on omistettu kokonaan aiheen käsittelylle. Suomalaisessakaan tutkimuksessa ilmiö ei ole aivan vieras. Esimerkiksi jo vuonna 1985 Leena Kirstinä eritteli Hannu Mäkelän romaanien aikuis- ja lapsilukijoille suunnattuja piirteitä artikkelissaan ”Hannu Mäkelän lastenromaanien lukijatasoista” (1985). Aiheesta on Suomessa tehty myös joitakin opinnäytteitä. Esimerkiksi Heikkilä-Halttunen (1992) analysoi pro gradu -tutkielmassaan aikuislukijan tasoa Kaarina Helakisan saduissa ja Sanelma Vuori (2002) tutkii opinnäytteessään Roald Dahlin lastenkirjojen suosiota kaikenikäisten lukijoiden keskuudessa. Aiheen voidaankin todeta olleen tutkimuksen kasvavan kiinnostuksen kohteena aina 80-luvun puolivälistä saakka ja olevan tärkeä kysymys kansainvälisen lastenkirjatutkimuksen nykysuuntauksissa. Tutkimuksen vähäisyys etenkin Suomessa on kuitenkin vielä silmiinpistävää.

Itse käytän tutkielmassani samanaikaisesti lasta ja aikuista puhuttelevasta kirjallisuudesta käsitteitä *ambivalentti kirjallisuus*, *kaksoisyleisö* ja *kaksoispuhuttelu*. Termi *ambivalentti kirjallisuus* on peräisin Zohar Shaviltalta. Se tarkoittaa kirjallisuutta, jolla ei ole selkeää ja vakiintunutta statusta ja lukijakuntaa (ks. Shavit 1986). Termi sopii mielestäni kattokäsitteeksi lastenkirjallisuudelle, jolle voidaan kuvitella kaksi lukijakuntaa: aikuinen ja lapsi. Termi on sopivan yleisluontoinen eikä ota kantaa ambivalenssin syntymekanismiin. Se viittaa laajasti tekstin olemukseen, johon liittyvät sekä teksti itse että sen sijoittuminen kirjallisessa järjestelmässä. Ongelmallista ambivalentin tekstin käsitteessä on se, että teksti voi olla ambivalentti myös muilla tavoilla. Tästä syystä käsitettä voidaan käyttää vain tietyn kehyksen sisällä, jolloin tiedetään mistä puhutaan. Tässä työssä sillä viitataan siis nimenomaan teoksiin, joiden lukijakunta on jakautunut lapsiin ja aikuisiin. Hiukan tarkempia käsitteitä ovat Barbara Wallilta peräisin olevat *kaksoisyleisö* ja *kaksoispuhuttelu*. Molemmat termit viittaavat ambivalentin tekstin rakentumiseen ja toimintamekanismeihin. *Kaksoisyleisö* merkitsee tekstiin rakentunutta kahta implisiittistä lukijaa ja *kaksoispuhuttelu* taas viestintää, jonka sisäistekijä tai kertoja suuntaa näille kahdelle sisäislukijalle.

Käytän tutkielmani lähtökohtana ajatusta tekstiin koodatusta implisiittisestä lukijasta, joita siis ambivalentissa lastenkirjallisuudessa ajatellaan olevan kaksi: aikuinen ja lapsi. Implisiittisen lukijan jakaminen siististi kahtia ei ole suinkaan ongelmatonta. Aikuis- ja lapsilukijan perustavanlaatuisista eroa on vaikea todentaa. Tätä ongelmaa lähestyn kirjallisen kompetenssin käsitteen kautta. Aikuisen ja lapsen kielellinen ja tiedollinen osaaminen on erilaista. Hypoteesini on, että aikuis- ja lapsilukija kokevat *Lastenkirjan*, *Ritvan* ja *Satukirjan* erilailla riippuen siitä tiedosta, jota heillä on kirjallisuudesta, kielestä ja maailmasta.

Kaksoisyleisöä on mahdotonta tutkia ottamatta samalla kantaa kysymykseen siitä, mitä lastenkirjallisuus on. Rakentamalla tekstiinsä sekä aikuis- että lapsilukijan kirjailija tulee väistämättä jollakin tavoin myös muokanneeksi lastenkirjallisuuden perinteitä ja tapoja. Tästä syystä kysymys lastenkirjallisuuden olemuksesta kulkee työssäni mukana enemmän tai vähemmän näkymättömänä pohjavireenä.

Tutkielmani jakautuu toisessa luvussa tapahtuvaan teoreettisten lähtökohtien selvittelyyn, kolmeen analyysilukuun ja lopuksi yhteenvetoon. Teorialuvussa perehdyn aluksi lukijatutkimuksen tapoihin käyttää implisiittistä lukijaa ja pyrin sijoittamaan oman tutkielmani suhteessa lukijatutkimuksen kenttään. Esittelen myös lukemiseen liitettyjä tiedollisia ja kielellisiä edellytyksiä eli ajatusta kirjallisesta kompetenssista. Samassa luvussa esittelen myös ambivalentin kirjallisuuden tutkimusta ja aiheesta käytyä keskustelua.

Luku kolme käsittelee *Lastenkirjan*, *Ritvan* ja *Satukirjan* kielellisiä piirteitä. Kielellä viitataan tässä niin sanan kuin kuvankin kieleen. Kaikki kolme teosta leikittelevät kielellä. Usein teosten sisältämät jutut ja tarinanpätkät lähtevät liikkeelle jostain tahallisesta kielen väärinymmärryksestä. Luvussa teosten kieltä vertaillaan lasten ja aikuisten erilaiseen tapaan käyttää ja ymmärtää kieltä. Teoksia verrataan myös nonsensen perinteeseen, joka on ominaista nimenomaan lastenkirjallisuudelle.

Luvussa neljä tarkastelen teosten rakenteellisten piirteiden merkitystä kaksoisyleisön synnyssä. Kertojarakenteet voivat luoda subjektipositioita, joihin lukijan on mahdollista samaistua. Tekstin aukkoisuus, itsereflektiivisyys ja monimerkityksisyys vaikuttavat implisiittiselle lukijalle asetettuihin vaatimuksiin. Kompleksisen tekstin lukeminen tietyllä tavalla vaatii lukijaltaan harjaantumista kirjallisiin käytäntöihin. *Lastenkirja*, *Ritva* ja *Satukirja* ottavat kantaa lastenkirjallisuuden olemukseen myös metafiktioin keinoin. Luvussa tarkastellaan myös teosten

teemoja. Kulttuurissamme tietynkaltaisten teemojen arvellaan kiinnostavan lapsia ja tietynlaisten taas aikuisia. Lastenkirjallisuudessa on myös tabuja, aiheita, joista lapsille ei voida kirjoittaa. Implisiittisiä lukijoita voidaan siis erotella myös teemojen ja aiheiden avulla.

Viidennessä luvussa erittelen *Lastenkirjan*, *Ritvan* ja *Satukirjan* sisältämiä intertekstuaalisia viitteitä sekä moniäänisyyttä. Teoksissa kaikuvat monet äänet tuovat mukaan aikuisia että lapsellisia näkökulmia. Intertekstuaalisten viitteiden tunnistaminen puolestaan vaatii lukijaltaan kirjallista ja kulttuurista tietämystä, jota lapselta ei välttämättä vielä löydy ja tästä syystä intertekstuaalisuus on oivallinen käsite eriteltäessä kaksoispuhuttelun rakentumista. Intertekstuaalisuuden kautta teokset myös etsivät paikkaansa suhteessa lasten- tai aikuistenkirjallisuuden konventioihin. Luvussa erittelen myös Hotakaisen tuotannon sisäisiä viittaussuhteita ja pohdin näiden merkitystä osana teoksen ambivalenttiutta.

Yhdistelen tutkielmassani erilaisia teoreettisia välineitä intertekstuaalisten viitteiden tunnistamisesta aina kuvatutkimukseen asti. Työssäni vankan teoreettisen kehyksen luo kuitenkin implisiittisen lukijan tai lukijoiden tutkimus kirjallisen kompetenssin käsitteen kautta. Muut teoriasovellukset toimivat tämän kehyksen sisällä.

2. Lähtökohtia kaksoisyleisön tutkimiseen

2.1. Implisiittisen lukijan jäljillä

Lukijatutkimus syntyi aikanaan vastareaktiona perinteiselle näkemykselle teoksesta itsenäisenä merkitysten tuottajana. Suhteellisen lyhyestä historiastaan huolimatta lukijatutkimus on ehtinyt tuottaa varsin kirjavan joukon käsitteitä ja näkökulmia, joista lukijaa voidaan lähestyä. Karkeasti jaotellen lukijaa voidaan kirjallisuustieteessä tutkia kahdella tavalla: joko tekstin sisäisenä konstruktiona tai tekstin ulkopuolisena reaalisenä lukijana. Kenties tärkein nykyisistä lukijatutkimuksen suuntauksista on reader-response-tutkimus, jonka Jane Tompkins (1986, ix) määrittelee seuraavasti:

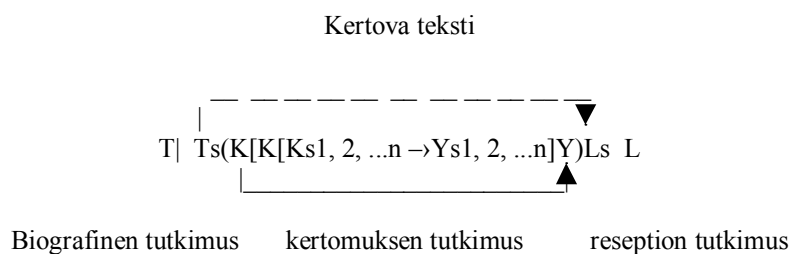
Reader-response criticism is not a conceptually unified critical position, but a term that has come to be associated with the work of critics who use the words *reader*, the *reading process*, and *response* to mark out an area for investigation.

Outi Alanko (2001, 209) jakaa reader-response-tutkimuksen kolmeen luokkaan. Ensimmäiseen luokkaan kuuluvat tutkimukset, jotka kiinnittävät merkitysten synnyn lukevaan subjektiin. Toista luokkaa edustaa tutkimus, joka palauttaa teoksen merkitykset tekstiin itseensä. Kolmas ryhmä on synteesi kahdesta ensimmäisestä. Siinä merkitysten ajatellaan syntyvän tekstin ja lukijan vuorovaikutuksen tuloksena.

Tutkielmassani jäljitän kaksoispuhuttelun toimintamekanismeja etsimällä tekstiin rakennettuja lukijapositioneja. Tällöin puhutaan *implisiittisestä lukijasta* tai *sisäislukijasta*. Sisäislukijan määritelmä vaihtelee hieman riippuen siitä, minkä teorian viitekehyksessä käsitettä käytetään. Narratologinen sisäislukija lukeutuu Alankon luokituksessa toiseen luokkaan. Esimerkiksi narratologia rajaa reaalisen lukijan tarkastelun ulkopuolelle. Slomith Rimmon-Kenan (1991, 151) tutkii teoksessaan *Kertomuksen poetiikka* lukijaa, joka ”on tekstin implikoima tai tekstiin koodattu teoreettinen konstruktio: se edustaa tekstin aineiden integrointia ja tulkintaprosessia, johon teksti ’kutsuu’ käyttäjänsä”

Pekka Tammen (1992, 24–25) mukaan narratologia tutkii tekstiin sisältyvää sisäistekijää, sisäislukijaa, kertojaa, yleisöä, sisäkkäisiä kertojia ja sisäkkäisiä yleisöjä sekä näiden välisiä suhteita. Teoksessaan *Kertova teksti* (1992) hän esittää tekstin sisältämien hierarkkisten suhteiden selventämiseksi kaavion, jossa yhdistellään Wayne C. Boothin ja Seymour Chatmanin teorioita. Niin kutsuttu Boothin-Chatmanin malli on yksinkertaistava ja suomalaisen tutkimuksen ja erityisesti opinnäytetyöntekijöiden käsissä kenties loppuunkaluttu. Mallin kautta voidaan kuitenkin tarkastella yhdenlaista näkemystä sisäislukijan suhteesta kertovan tekstin muihin agentteihin ja pohtia lastenkirjallisuuteen sisältyviä mahdollisia erityisyyksiä suhteessa aikuisille suunnattuun tekstiin.

Boothin-Chatmanin malli (Tammi 1992, 23)



T = fyysinen tekijä	Ls = sisäislukija
Ts = sisäistekijä	Y = yleisö
K = kertoja	Ys = sisäkkäinen yleisö
Ks = sisäkkäinen kertoja	→ = kertoo jllkn.
L = fyysinen lukija	---> = ”kommunikoi epäsuorasti” jllkn.

Boothin-Chatmanin mallissa todellinen tekijä (T) ja lukija (L) rajautuvat mallin ulkopuolelle. Tammi ei kiistä etteikö näitäkin voitaisi tutkia, mutta sen kaltainen tutkimus ei kuulu kertomuksen analyysiin. (Tammi 1992, 24.) Sisäistekijä (Ts) tarkoittaa tekijähahmoa, joka voidaan olettaa tekstin perusteella. Tällä hahmolla ei ole mitään tekemistä reaalisen kirjailijan kanssa. Rimmon-Kenanin (1991, 110–111) mukaan ”[k]irjailija voi teoksessaan tuoda esiin itselleen vieraita, jopa vastenmielisiä aatteita, uskomuksia, tunteita. Kun todellisen elämän koettelemukset riepottelevat fyysistä kirjailijaa, tietyn teoksen sisäistekijässä nähdään vakaa suure, joka pysyy kautta teoksen johdonmukaisesti samana.” Sisäistekijä on vastuussa teoksen arvoista ja normeista.

Sisäislukija (Ls) on sisäistekijän kerronnallinen puhekuumppani. Sisäistekijä voi puhua vain sisäislukijalle, sillä Boothin-Chatmanin mallissa kertominen tapahtuu aina vain samalla hierarkian tasolla sijaitsevalta agentilta saman hierarkian tasolla sijaitsevalle agentille. Esimerkiksi sisäistekijä ikään kuin kertoo kertojan, mutta ei kerro kertojalle. Täten sisäistekijä voi myös viestiä

sisäislukijalle kertojan ja yleisön selän takana, jolloin kertojan esittämät ajatukset saatetaan vaikkapa asettaa naurunalaiseksi. (Tammi 1992, 25–26.) Näin tapahtuu esimerkiksi Timo Parvelan suosituissa Ella-kirjoissa. Kirjoissa huumori syntyy minäkertojan Ellan naiiviudesta hänen kertoessaan luokkansa sattumuksista. Esimerkiksi opettajansa alkavat hermoromahduksen oireet Ella tulkitsee jatkuvasti opettajan hupaisana leikkimielisyytenä.

Sisäistekijän ja lukijan suhteesta puhuttaessa on hämäävää puhua kommunikaatiosta, sillä sisäistekijä on mykkä; sillä ei ole omaa ääntä. Tammi kutsuu tällaista kommunikaatiota epäsuoraksi kommunikaatioksi. Sisäislukija on samoin kuin sisäistekijä tekstistä abstrahoitavissa oleva agentti. Sisäislukija on ”lukija, jonka oletettu kielitaito, sivistystaso, maailmankuva jne. on ennalta otettu huomioon teoksen konstruktiossa.” (Tammi 1992, 24.)

Kertoja (K) on tekstin ääni. Rimmon-Kenanin mukaan kertoja löytyy välttämättä kaikenlaisista kertovista teksteistä. ”Silloinkin, kun kertova teksti välittää pelkästään dialogista koostuvia jaksoja, pullosta löytyneen käsikirjoituksen, unohdettuja kirjeitä ja päiväkirjoja, tämän diskurssin lisäksi on olemassa ”korkeampi” kertova auktoriteetti, joka on vastuussa dialogin ”siteeraamisesta” tai kirjoitettujen muistiinpanojen ”jäljentämisestä”. (Rimmon-Kenan 1991, 113.) Kertojia voidaan eritellä erilaisiin kertojiin. Voidaan esimerkiksi puhua minä-kertojasta, kaikkietävästä kertojasta tai epäluotettavasta kertojasta.

Kertoja kertoo yleisölle (Y). Joissain teoksissa yleisö on piilossa, joissain taas avoimesti esillä ja nimetty. Yleensä yleisö on sitä yksilöityneempi, mitä pitemmälle kertoja on henkilöity. (Tammi 1991, 25.) Aidan Chambersin (1990, 96) mukaan lastenkirjallisuudelle on erityisen ominaista lämmin ja jutusteleva suhde kertojen ja yleisön välillä. Chambers kirjoittaa lasten kirjojen kertojan äänestä seuraavasti:

[I]t is a voice of speech rather than interior monologue or no-holds-barred private confession. It is, in fact, the tone of a friendly adult storyteller who knows how to entertain children while at the same time keeping them in their place.

Tällainen kertojan ja yleisön suhde esiintyy esimerkiksi Marjatta Kurenniemen satuteoksessa *Kuinka Kum-maa on kaikkialla*. Siinä kertoja puhuttelee yleisöä ”sinänä”. Puhuttelun sävy muistuttaa vahvasti aikuisen hiukan holhoavaa ja alentuvaa tapaa puhutella lasta:

Oliko Paun seikkailu Kuinka-Kum-Maassa mielestäsi hauska? Haluaisitko sinäkin kokea samanlaisia asioita? (---) Aivan Unen ja Valveen rajamailta löydät joka ilta pienen polun. Seuraa sitä, ja voit kokea kaikki ihmeet auringon alla. (Kurenniemi 1954, 120.)

Teoksessa voi olla monia sisäkkäisiä kertoja-yleisötasoja (Ks & Ys). Näin tapahtuu esimerkiksi satuteoksissa, joissa saduilla on kehyskertomus. Suomalainen esimerkki kehyskertomusta hyödyntävästä teoksesta on Yrjö Kokon *Pessi ja Illusia* (1945), jossa sadun kehyskertomuksen muodostaa tarinaa kirjoittavan aikuiskertojan minämuotoinen selvitys omasta kirjoittamisestaan.

Eräs Boothin-Chatmanin mallin ongelmista ja samaan aikaan suurin vahvuus on nähdäkseni kertoja-agenttien personointi. Esimerkiksi sisäistekijää ei tule mieltää persoonana inhimillisine ulottuvuuksineen, vaan tekstistä eroteltavissa olevien piirteiden summana. Kertovan tekstin agenteista puhuminen esimerkiksi hän-persoonassa on harhaanjohtavaa ja johtaa helposti sekaannuksiin. Toisaalta personointi on myös varsin luonteva ja toimiva metafora kertovan tekstin jäsentämiseen.

Kertoja- ja yleisötasojen erittely voi toimia oivana apukeinona pyrkimyksessä implisiittisen lukijan hahmottamiseen. Erittelenkin näitä tutkimistani teoksista tarkemmin luvussa 4, jossa pohdin tekstin rakenteen vaikutusta kaksoisyleisön rakentumiseen. Aiheeni kannalta tärkeämpää on kuitenkin selvittää niitä piirteitä, joita sisäiskertoja lataa sisäislukijaan. Tutkielmassani en kuitenkaan aio pitäytyä vain narratologisen käsitteistön puitteissa. Koen luontevammaksi puhua teoksen tai tekstin sisäislukijalle asettamista vaateista kuin sisäistekijästä ja tämän vaatimuksista implisiittiselle lukijalle. Ensilukemalta merkitys tuntuu olevan täysin sama; onhan sisäistekijä tietoisuus tekstin taustalla, siis ikään kuin teos itse. Sisäistekijä on kuitenkin personoitu hahmo ja assosioituu itsenäisesti toimivaksi tekijäksi. Termiin teksti tai teos taas sisältyy välitön assosiaatio siitä, että ne on kirjoitettu. En halua narratologian vaatimalla puritaanisuudella sulkea tekijää täysin teoksen ulkopuolelle.

Implisiittisen lukijan tutkimusta vaivaa usein tietynlainen historiattomuus – kontekstin kieltäminen. Hans Robert Jaussin mukaan lukijan pelkistäminen tekstin ohjeita seuraavaksi tahdottomaksi subjektiksi on tutkimuksen tuottama harha. Jaussille kirjallisuus alkaa vasta vastaanotosta. Lukija lukee tekstiä paitsi oman henkilökohtaisen kontekstinsa lävitse myös historiallisessa kontekstissa. Lukijan lukukokemusta jäsentää odotushorisontti. Odotushorisonttiin sisältyvät kaikki aikaisemmin kirjoitetut teokset ja niiden luomat konventiot, joita vasten teosta luetaan. Teos ei ole objektiivisesti sama eri historiallisissa tilanteissa. (Jauss 1989, 197–198.) Esimerkiksi Jonathan Swiftin romaani

Gulliverin matkat oli ilmestymisajankohtanaan yhteiskuntasatiiri, mutta miellettiin vuosien saatossa yhä useammin lasten seikkailukirjaksi.

Jaussia kirjaimellisesti seuraten kaksoisyleisön tutkiminen teoksen piirteistä käsin olisi hukkaan heitettyä työtä. Mikä tahansa teos voi historiallisen tilanteen vaihtuessa muuttua vaikkapa aikuistenkirjasta ambivalentiksi kirjaksi ja usein näin käykin. Kuitenkin implisiittisiä lukijoita tutkimalla voidaan luoda kuva siitä, mikä esimerkiksi Hotakaisen *Satukirjassa* on sellaista, joka ei sovi oman aikansa odotushorisonttiin. Miten se poikkeaa niistä konventioista, joita meidän aikamme lastenkirjalta odottaa. Jaussin mukaan kirjallisuushistorian suhteita ja muutoksia voidaankin parhaiten tutkailla sellaisten teosten kautta, jotka ”ensin houkuttelevat esiin laji, -tyyli ja muotokonventioiden määräämän odotushorisonttiin ja tuhoavat sen sitten askel askeleelta.”(Jauss 1989, 203). Tähän Jaussin määritelmään Hotakaisen lastenkirjat sopivat oivallisesti.

Outi Alangon oppikirjamainen trikotomia reader-response-tutkimuksen alalajeista tuskin tekee oikeutta minkään teoriasuuntauksen moninaisuudelle. Jaottelu muistuttaa satujen kolminaisuutta, jossa esimerkiksi kolmesta sisaresta kaksi vanhinta ovat rumia ja sietämättömiä houkkia ja nuorin täydellisen kaunis, hyvä ja lempeä. Alangon kolmijako edustaa teesi-antiteesi-synteesi -mallia, joka sellaisenaan ei tuo juurikaan tietoa tai työvälineitä lukijatutkimuksen luokitteluun. Historiallista perspektiiviä omaavan sofistikoituneen ja sovittelevan tutkijasubjektin oletetaan tietenkin asemoivan itsensä ja oma tutkimuksensa synteesin luokkaan ja esiintyvän näin kauniin kuopuksen roolissa. Tällaisen tutkimusretoriikan kuluneisuuden tiedostaenkin asetan oman tutkielmani synteesin luokkaan.

Nähdäkseni narratologinen malli on ongelmallinen sulkiessaan reaalisen lukijan merkitysten tuottamisen ulkopuolelle. Toisenlainenkin lähestymistapa on mahdollinen tutkittaessa sisäislukijaa. Esimerkiksi lukijatutkimuksen saksalaisklassikon Wolfgang Iserin teoria implisiittisestä lukijasta luo eräänlaisen synteesin reaalisen lukijan ja tekstin välille. Iser kuuluu teoreetikkona Alangon luokittelun kolmanteen ryhmään, jossa teoksen merkitykset palautetaan lukijan ja tekstin yhteistyöhön. Teoksessaan *The Implied Reader* Iser (1990, xii) määrittelee termin implisiittinen lukija sisältävän sekä tekstin ehdottaman tulkintaohjeen että lukijan lukuprosessin aikana tuottaman oman tulkinnan. Iserille implisiittinen lukija on dynaaminen käsite, joka sijaitsee lukuprosessissa. Teksti luo tulkinnan potentian, jonka lukija sitten aktualisoi.

Tutkielmassani oletan merkitysten syntyvän yhteisvoimin reaalisen lukijan ja tekstin toimesta. Tämä näkyy myös tutkimusmetodissani. Lähestyn tekstin tarjoamia lukijapositioneja paitsi erittelemällä tekstin ominaisuuksia myös *eläytyen* mahdollisten reaalisten lukijoiden tapaan ja mahdollisuuksiin lukea. Eläytyvää lukemista lastenkirjallisuuden tutkimuksen metodina eritellään tarkemmin luvussa 4.1.

2.2. Ambivalentti lastenkirjallisuus

Voiko lastenkirjallisuuden tutkimiseen soveltaa aikuisten kirjojen tutkimukseen tarkoitettuja teorioita? Jotta kysymykseen voitaisiin vastata, tulee määritellä mikä on lastenkirja. Tämä ei ole yksinkertainen tehtävä, sillä aiheesta on taitettu peistä loputtomiin. Aidan Chambers kirjoittaa artikkelissaan "*The reader in the book*" (1990, 91) seuraavasti:

There is a constant squabble about whether particular books are children's books or not. Indeed some people argue that there is no such a thing as books for children but only books with children happen to read. And unless one wants to be partisan and dogmatic (--) one has to agree that there is some truth on both sides and the whole truth in neither.

Itse pidän Chambersin maltillista linjausta hyvänä. Lastenkirjallisuudesta löytyy piirteitä, jotka eivät ole ominaisia aikuistenkirjallisuudelle. Vaikka jonkinlaiset tyylilliset, rakenteelliset ja temaattiset piirteet ovat lastenkirjallisuudessa yleisiä, ei mielestäni ole todennettavissa mitään seikkaa, jota ei esiintyisi aikuisten kirjallisuudessa, mutta esiintyisi kaikessa lastenkirjallisuudessa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö lastenkirjallisuudelle ominaisia piirteitä voisi ja tulisi tutkia. Esimerkiksi kysymykset siitä, minkälaiset kirjat kiinnostavat lapsilukijoita tai minkälaiset teokset kustantaja luokittelee lastenkirjoiksi, ovat tärkeitä ja antoisia kysymyksiä. Lastenkirjan ontologista eroavaisuutta aikuistenkirjallisuudesta ei kuitenkaan voida todistaa, ja tästä syystä aikuistenkirjallisuuden tutkimuksen välineitä on mahdollista soveltaa myös lastenkirjallisuuden tutkimukseen.

Aidan Chambers esittää implisiittisen lukijan tutkimisen olevan oiva keino tutkia lastenkirjallisuuden ominaislaatuja. Chambers kuitenkin muistuttaa, että lapsi on lukijana aikuista tottumattomampi. Aikuislukijalle lukeminen on Chambersin mukaan teokselle antautumista. Aikuislukija tietää, miten sulautua tekstin tarjoamaan lukijuuteen ja siirtää oma minuutensa syrjään.

Lapsilukija ei kuitenkaan välttämättä osaa mukautua tekstiin: ”they (children) want the book to suit them, tending to expect an author to take them as he finds them rather than they taking the book as they find it.” (Chambers 1990, 93).

Chambers (1990, 93–94) päätyy lapsilukijan erilaisuuden kautta vaatimaan lastenkirjallisuudelta kasvattavuutta. Lastenkirjan tulee kouliä lapsilukijaa teokseen sulautumisen taidossa. Vaikken allekirjoitakaan tätä johtopäätelmää, on Chambersin huomio mielestäni kuitenkin hyvä pitää mielessä käytettäessä aikuisten kirjojen tutkimiseen kehitettyjä teoriavälineitä. Alanko kirjoittaa, että esimerkiksi ”Henry Fieldingin Tom Jones -romaanin kertojan puhutellessa ’ansiollista’ ja ’kelpo’ lukijaansa, emme (---) ajattele hänen osoittavan sanojaan meille vaan fiktiiviselle yleisölle” (Alanko 2001, 218). Aikuislukija ei useinkaan tietoisesti konstruoi lukemastaan teoksesta erilaisia kertovan tekstin toimijoita, mutta hän kykenee kuitenkin kirjallisen kompetenssinsa avulla tekemään tämän alitajuisesti eikä luultavasti kuvittele kertojan puhuttelevan suoraan häntä itseään. Lapsilukija ei kuitenkaan välttämättä osaa tehdä eroa kirjan puhutteleman yleisön ja itsensä välille.

On myös huomioitava, että lapsen ensimmäinen kosketus kirjallisuuteen on konkreettinen oraalinen viestintätilanne, jossa aikuinen lukee lapselle. Tämä sekoittaa kertovan tekstin mallia. Lapsen lukukokemuksessa saattaa sisäistekijän, kertojan, yleisön ja sisäistekijän lisäksi olla läsnä vielä ääneen lukija. Ääneen lukeminen ei toisinnä tekstiä tismalleen sellaisena kuin se on. Äänenpainot, lukunopeus ynnä muut sellaiset seikat voivat muokata tekstin merkityksiä. Lapsen mahdollinen kykenemättömyys erontekoon itsensä ja yleisön välillä ja ääneen luvun mahdolliset vaikutukset luettuun ovat kuitenkin seikkoja, jotka reaalisen lukijan tavoin jäävät tekstin tutkimuksen tavoittamattomiin. Lastenkirja siis sisältää kaikki samat kertovan tekstin agentit kuin aikuistenkirjakin, mutta näiden seuraus itse konkreettiselle lukuprosessille voi olla erilainen.

Barbara Wall esittää teoksessaan *The Narrator’s Voice*, että on mahdollista selvittää, onko jokin teos lasten- vai aikuistenkirja. Hänen mukaansa teos on lastenkirja (writing for children), mikäli se on kirjoitettu lapsille (to children). Tämä tarkoittaa tekstistä erottuvaa lapselle puhumisen sävyä. Wallin mukaan aikuiset puhuvat ja kirjoittavat tietyllä tavalla ollessaan tietoisia lapsesta vastaanottajana. Perinteisesti lastenkirjaa on yritetty määrittää sen aiheen tai luettavuuden kautta. Wall kuitenkin ehdottaa, että teksteistä tulee etsiä tämä lapselle puhumisen tapa. Tämä onnistuu narratologisin menetelmin. Siinä missä esimerkiksi Aidan Chambers määrittää lastenkirjaa analysoimalla implisiittistä lukijaa Wall korostaa, että kertojan tutkiminen on tärkeämpää. Juuri kertojan äänessä erottuu Wallin esittelemä lapsille puhumisen tapa. (Wall 1991, 2–8.)

Wallin mukaan aikuinen on aina läsnä myös lapselle suunnatussa tekstissä. Kustantaja, kriitikko, kirjan ostaja ja mahdollinen ääneen lukija ovat aikuisia. Teokset voidaan jaotella kolmeen luokkaan: yksinkertaiseen puhutteluun, kaksinkertaiseen puhutteluun ja kaksoispuhutteluun, sen mukaan ketä teksti puhuttelee. (Wall 1991, 35.)

Yksinkertainen puhuttelu (single address) merkitsee kirjoittamisen tapaa, jossa kirjoitetaan vain lapsiyleisölle eikä näytetä ottavan huomioon aikuislukijaa lainkaan. Yksinkertaisesta puhuttelusta esimerkiksi Wall mainitsee Arthur Randsomen teokset. Yksinkertaisen puhuttelun Randsome rakentaa Wallin mukaan esimerkiksi käyttämällä ystävällisesti ja vakavasti puhuvaa aikuiskertojaa sekä kuvailemalla hahmoistaan, mitä nämä sanovat ja tekevät sen sijaan, että kuvailisi näiden tunteita ja ajatuksia. Wall esittelee myös tarkasti Randsomen omia ajatuksia kirjoittamisestaan: ”He (Randsome) was not uncomfortable, nor self-conscious, in addressing children, because he so loved what he was doing.” (Wall 1991, 30–31, 35.)

Kaksinkertainen puhuttelu (double address) tarkoittaa sitä, että tekijä osoittaa teoksen avoimesti lapselle ja samalla, joko avoimesti tai piilotetusti, aikuiselle. Jos teos on suunnattu avoimesti aikuislukijalle, kiinnittyy sisäistekijän huomio pois sisäislukijasta. Jos taas aikuislukija on mukana peitetysti, naurattaa kertoja implisiittistä aikuislukijaa vitseillä, joiden hauskuus perustuu ennen kaikkea siihen, että implisiittinen lapsilukija ei ymmärrä niitä. Tällaisesta kirjasta Wall mainitsee esimerkiksi J. M. Barrien *Peter Panin*. Wallin mukaan se, että *Peter Panista* on aikoen kuluessa kirjoitettu monia versioita, johtuu kirjailijan epäonnistumisesta yleisönsä määrittelemisessä. *Peter Pan* ei Wallin mukaan kuulu selkeästi mihinkään lajityyppiin, ei ole suunnattu minkään tietyn ikäiselle lapselle, ja kertojan suhdetta yleisöön on vaikeaa määritellä. Tämän Wall arvelee johtuvan kirjailijan taitamattomuudesta kirjoittaa lapsille tai kirjailijan halusta tehdä vaikutus lapsilukijoiden lisäksi aikuislukijoihin. (Wall 1991, 24–25, 35.) Ei ole vaikea huomata, ettei Wall arvosta kaksinkertaista puhuttelua kovinkaan korkealle.

Kaksoispuhuttelu (dual address) tarkoittaa lapsi – ja aikuislukijan puhuttelemista samanaikaisesti lapsilukijaa ulos sulkematta. Tällöin kertoja käyttää lapsilukijaa puhutellessaan samanlaista vakavaa ja luottamuksellista sävyä, kuin aikuislukijan kanssa kommunikoidessaan. Näin Wallin mukaan kirjoittaa esimerkiksi T. H. White. Kaksoisyleisölle kirjoittavan kirjailijan motiivina ei ole puhutella kaksoisyleisöä, vaan luomistyöhön motivoi taiteilijan ylpeys ja kunnianhimo. (Wall 1991, 35.)

Wallin teorian parasta antia ovat mielestäni käsitteet. En kuitenkaan usko, että Wallin metodin avulla yksittäisiä teoksia voitaisiin luokitella. Yksinkertaisen puhuttelun, kaksinkertaisen puhuttelun ja kaksoispuhuttelun rajat ovat tulkinnanvaraiset, ja useimmat teokset sijoittunevat jonnekin luokkien väliin. Vaikka Wall väittää, että kertojan ääni on luettavissa teoksesta, hän itse käyttää analyysinsä pohjana myös kirjailijoiden haastatteluja. Näin jää myös epäselväksi tutkitaanko kirjailijan intentioita vai teoksia itsessään.

Zohar Shavit kutsuu teoksessaan *Poetics of Children's Literature* (1986) kaksoisyleisölle suunnattua kirjallisuutta ambivalentiksi kirjallisuudeksi. Käsitteen hän omaksuu Juri Lotmanilta, joka tarkoittaa sillä tiettyjen tekstien kykyä uudistua, muuttua ja mukautua kirjallisessa systeemissä. Shavitin mukaan tavallisesti jokaisella tekstillä on tietty yksiselitteinen status. Teos voi esimerkiksi olla joko lasten tai aikuisten kirja. Joidenkin teosten status on kuitenkin hajanainen, eikä niiden olemus palaudu sellaisenaan yhteen määritelmään. Lastenkirjallisuudessa tällainen ambivalentti status on teoksilla, joita ei voida selkeästi luokitella aikuisten tai lastenkirjoiksi. (Shavit 1986, 64–66.)

Rakenteellisesti ambivalentti teksti muodostuu Shavitin mukaan siten, että se koostuu yhtäaikaisesti kahdesta erilaisesta olemassaolevasta mallista, joista toinen on vakiintuneempi kuin toinen. Tämä kaksoisrakente on tarkoitettu vain aikuislukijan huomattavaksi. Lapsi havaitsee vain vakiintuneemman mallin. Vaikka lapsi on virallisesti tekstin lukija, on teos todellisuudessa suunnattu aikuisille, ja lapsilukija pelkistyy jonkinmoiseksi tekosyyksi käyttäen lastenkirjallisuuden muotoa. (Shavit 1986, 70–71.)

Kaksoisyleisön tutkimuksen voi nähdä sisäislukijaan kohdistuvan lukijatutkimuksen alalajina ja varsin perifeerisenä sellaisena. Kaksoisyleisön tutkimus on kuitenkin marginaalissa aivan turhaan. Sisäislukijan niin kuin muunkinlaisten lukijoiden tutkimuksessahan on kyse myös kirjallisuuden ontologiasta. Lukijatutkimus ei kysy vain mikä on lukija vaan myös mitä on kirjallisuus. Ajatus tekstistä, joka puhuttelee kahta implisiittistä lukijaa toisinaan jopa niin, että toinen lukija suljetaan sanotun ulkopuolelle, muuttaa ratkaisevasti esimerkiksi kertovan tekstin viestiviä agentteja. Voitaisiin vaikkapa pohtia miten kaksi implisiittistä lukijaa voitaisiin sijoittaa edellä esiteltyyn Boothin-Chatmanin-malliin? Jos malliin piirrettäisiin kaksi implisiittistä lukijaa, tulisiko symmetrian säilyttämiseksi hahmotella myös kaksi sisäistekijää? Kaksoispuhuttelun tapaus osoittaa, ettei Boothin-Chatmanin malli toimi yksiselitteisesti kaikissa tapauksissa.

Kaksoispuhuttelun merkitystä lukijatutkimukselle ei tule kuitenkaan myöskään liioitella. Erilaiset lukijamallinnukset ovat yksinkertaistuksia ja esimerkiksi Boothin-Chatmanin malli on monissa erityistapauksissa täysin pätemätön. Wayne C. Booth (1983, 427) toteaa teoksensa *Rhetoric of Fiction* (1961) toista laitosta varten laatimassaan jälkipuheessa fiktiivisen teoksen sisältämien tekijä- ja lukijaroolien systemaattisen mallintamisen lopultakin silkaksi mahdollisuudeksi. Myös Pekka Tammi esittelee teoksessaan *Kertova teksti – esseitä naratologiasta* (1992) erilaisia erityistapauksia, joissa yksinkertaiset roolihierarkiat monimutkaistuvat (ks. Tammi 1992).

Kahta eri implisiittistä lukijaa puhuteltaessa aikuislukijaa voidaan puhutella lapsilukijan ohitse, mutta päinvastaista tilannetta on vaikea kuvitella. Esimerkiksi Wallin erittelemä kaksinkertainen puhuttelu on automaattisesti lapsilukijan poissulkevaa. Aikuislukija voi olla kiinnostuneempi hänelle kaksinkertaisessa puhuttelutilanteessa suunnatuista viesteistä, mutta samalla hänen ajatellaan olevan kykenevä liukumaan myös lapsilukijan positioon. Lapsilukija on automaattisesti toinen, tiedoiltaan vähäisempi ja lukijasubjektina paikallaan pysyvä ja muuttumaton. Kukaan ei moiti kaksoisyleisölle suunnattua kirjallisuutta silmäniskuista lapsille aikuislukijan selän takana.

Ongelmallisinta kaksoisyleisön tutkimuksessa on sen perustelu, miksi ambivalentista tekstistä konstruoidaan esiin vain implisiittinen aikuis- ja lapsilukija. On myös pohdittava, minkä ikäisiä nämä lukijakonstruktiot ovat. Eikö tekstistä voitaisi yhtä hyvin löytää lapsilukija, nuori lukija, aikuislukija ja vanhuslukija? Tai voitaisiinko määritellä erikseen vaikkapa 1-vuotias lukija, 2-vuotias lukija ja niin edelleen. On varsin ongelmallista tiivistää kaikki lapsuuden tai aikuisuuden ikävaiheet kahteen kategoriaan.

Toisaalta tulee muistaa, että puhumme implisiittisestä lukijasta, emme reaalisesta lihaa ja verta olevasta lukijasta. Reaalinen lukija ei ole koskaan määriteltävissä. Periaatteessa teosta voi lukea kuka tahansa lukemisen perusedellytykset omaava ikään katsomatta. Implisiittinen lukija taas sijaitsee ainakin osittain tekstissä. Implisiittisessä lukijassa on pysyvyyttä ja vakautta. Se ei koskaan vastaa yhtäkään todellista lukijaa täydellisesti. Kahdentunut implisiittinen lukija tuleekin mielestäni ajatella janana pikemmin kuin kahtena erillisenä pisteenä. Lapsi- ja aikuislukija ovat kaksi pistettä tuolla janalla – jonkinlaisia edustavia keskimääreitä. Näiden välille sijoittuu monia muita pisteitä, joihin eri-ikäiset lukijat voivat itsensä asemoida. Kaksoisyleisö on teoreettinen apukeino ja sellaisenaan pelkistävä ja yksinkertaistava. Puhe implisiittisestä lapsi- ja aikuislukijasta tulee siis ymmärtää jossain määrin metaforisesti.

Miksi kahta implisiittistä lukijaa sitten tulee kutsua lapseksi ja aikuiseksi? Lapsi ja aikuinen ovat kulttuurisesti ja historiallisesti rakentuneita määreitä. Monien tutkijoiden mukaan lapsi tai lapsuus eivät edes ole olleet olemassa omana kategorianaan historiallisesti kovinkaan pitkään (ks. Ariés 1962). Lapsuus on jatkuvassa muutoksen tilassa, puhutaan jopa lapsuuden loppumisesta. Näin perusteltuna niin häilyvien käsitteiden kuin lapsi ja aikuinen ottaminen tutkimuksen peruskategorioiksi on arveluttavaa.

Implisiittinen lukija rakentuu kuitenkin myös suhteessa lajityyppiin. Vaikka emme uskoisi lapsen ja aikuisen olemassaoloon on myönnettävä, että on olemassa lasten ja aikuisten kirjallisuutta. Lasten- ja aikuistenkirjallisuuden olemuksellisesta eroavaisuudesta voidaan olla montaa mieltä. Käytännössä nyt ja myös historiallisesti on kuitenkin olemassa lastenkirjallisuutta, joka olettaa itselleen lapsilukijan. Implisiittinen lapsilukija on fiktiivinen luomus eikä välttämättä vastaa yhtään todellista lapsilukijaa.

Mielestäni ambivalentin lastenkirjallisuuden tutkimuksella on uskottavuusongelma, joka liittyy liialliseen kantaottavuuteen. Ambivalentin kirjallisuuden tutkimus nimittäin tuntuu nostavan esiin vahvoja tunteita. Keskustelu liikkuu usein sellaisissa kysymyksissä, kuten millaista on hyvä lastenkirjallisuus tai mistä lapselle voi kirjoittaa. Bettina Kümmerling-Meibauer analysoi kaksoisyleisöä ehtona kirjan pääsyylliseksi osaksi kirjallista kaanonin. Lasten kulttuuri on yhä periferiassa aikuisten kulttuuriin nähden ja jos lastenkirjailija haluaa saada tunnustusta, tulee hänen kirjoittaa myös aikuisille. (Kümmerling-Meibauer 1999, 13–14) Näin kaksoisyleisöön kietoutuu myös yhteiskunnallisia kysymyksiä kirjailijoiden asemasta kulttuurin arvojärjestelmissä.

Sosiologiseen kirjallisuudentutkimukseen kuuluva pohdinta on mielestäni varsin aiheellista. Sen sijaan teosten arvottaminen sen mukaan, puhuttelevatko ne vain lasta vai kaksoisyleisöä, on tarpeetonta ainakin tutkimuksen parissa. Esimerkiksi Wall sortuu vastalauseena Kümmerling-Meibauerin kuvaamalle tilanteelle arvottamaan kaksinkertaista puhuttelua käyttävän lastenkirjallisuuden laadullisesti huonommaksi. Tällaisella retoriikalla myös pyritään suojelemaan lastenkirjallisuuden mykän osapuolen, lapsen oikeuksia.

Nähdäkseni puheenvuorot, joissa kaksoisyleisölle suunnatun kirjallisuuden arvellaan olevan lapsille haitallista, juontavat juurensa perinteisen lukijatutkimuksen luomasta harhasta. Siinä kirjallisuus mielletään viestintätapahtumaksi, jossa tekijä lähettää viestin, jonka lukija vastaanottaa. Tämän ajattelun mukaisesti onnistunut kommunikaatio on täydellinen yhteisymmärrys viestin lähettäjän ja

vastaanottajan välillä. Esimerkiksi Boothin (1983, 138) mukaan ”the most successful reading is one in which the created selves, author and reader, can find complete agreement.”

Gerald Princen (1986, 9) mukaan tekstillä on aina ideaalilukija. Ideaalilukija ymmärtää ja hyväksyy täysin tekijän tekstiin koodaamat ajatukset ja ohjeet. Wolfgang Iser jatkaa pidemmälle ajatusta tekijän intentioita seuraavasta lukijasta. Hänen mukaansa ideaalilukijan tulisi olla tietoinen kaikista tekstin mahdollisista merkityksistä. (Iser 1978, 29.) Ideaalilukija on varsin positiivisesti latautunut termi. Vaikka ideaalilukija on fiktiivinen rakennelma tekstissä, luo termin positiivisuus harhakuva siitä, että ihanteellinen tai ideaalinen lukeminen on aina täydellistä ymmärtämistä. Täten ajateltuna kahdentuntta yleisöä puhutteleva teos siis sulkee lapsilukijan pois ihanteellisesta lukukokemuksesta. Mielestäni onnistuneen lukukokemuksen ei kuitenkaan tarvitse olla täydellistä ymmärtämistä. Tekstin tulee noudattaa sopivasti arvoituksen koodia pitääkseen lukijan mielenkiintoa yllä. Myöskään lapsilukijan ei ole välttämätöntä ymmärtää kaikkea nauttiakseen lukemastaan.

2.3 Kirjallinen kompetenssi

Kirjallisella kompetenssilla tarkoitetaan kirjallisuuden lukemisesta ja kirjoittamisesta olemassa olevia normeja, tapoja ja käytänteitä – tietoa kirjallisuudesta sekä yksilön kykyä hallita nämä käytänteet. Käsitteen kiteytti Jonathan Culler teoksessaan *Structuralist Poetics – Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (1975). Cullerin mukaan kirjallinen kompetenssi on eräänlainen kirjallisuuden kielioppi. Kirjallisia merkityksiä ei voida ajatella kirjallisen teoksen ominaisuutena. Ne ovat olemassa vain kun tekstiä luetaan kirjallisuutena. (Culler 1979, 113.) Teoriallaan kirjallisesta kompetenssista Culler asettuu osaksi tutkimustraditiota, joka on paikantanut kirjallisten merkitysten synnyn kirjailijan sijaan ensiksi tekstiin ja sittemmin lukijalle. Cullerin kirjallinen kompetenssi sijoittuu tavallaan näiden kahden väliin. Kirjalliset merkitykset syntyvät yksittäisten tekstien ja yksittäisten lukijoiden tai luentojen yläpuolella järjestelmässä nimeltä kirjallinen kompetenssi. Samalla kuitenkin yksittäiset tekstit, lukijat ja luennat ovat osa kirjallista kompetenssia: sen määrittämiä mutta samalla myös sitä muokkaavia.

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

Vaikka itse termin kirjallinen kompetenssi kiteytti vasta Culler 70-luvun puolessavälissä, ei ilmiö sinänsä ole Cullerin keksintöä. Jo varhaisemman lukijatutkimuksen kiinnostuksen kohteet sivuavat tavalla tai toisella kirjallisen merkityksen muodostumisen prosessia ja sen säännönmukaisuutta. Yksi varhaisia tekstin lukijastrukturin hahmotelmia on Walker Gibsonin 50-luvulla esittelemä ajatus valelukijasta (mock reader). Gibsonin (1986, 2-4) mukaan jokaisessa lukutapahtumassa on läsnä kaksi lukijaa. Reaalinen lukija on kompleksinen persoonallisuus, yksilö joka tekstiä lukee. Valelukija taas on artefakti, luotu, kontrolloitu ja yksinkertaistettu hahmo joka on naamioitunut muistuttamaan todellista yksilöä. Valelukija on tekstin sisäinen rakenne: rooli jota reaalinen lukija kutsutaan näyttelemään lukuprosessin ajaksi.¹

Vaikka Gibsonin teorian jälkeen kirjallisuudentutkimus on tuottanut joukoittain tyylikkäämpiäkin lukijamallinnuksia, kirjallisen kompetenssin ja kaksoisyleisön tutkimuksen kannalta Gibsonin teoriassa mielenkiintoisia ovat ne perusteet, joiden avulla joko hylkäämme tai hyväksymme tekstin meille lukijoina tarjoaman roolin. Ensinnäkin valelukijan rooliin sulaudutaan kokemuksen tuoman taidon avulla ja näin ollen valelukijan roolin astuminen on harjoiteltavissa. Lukeminen merkitsee gibsonilaisessa mielessä oman minuuden siirtämistä syrjään tekstin tarjoaman minuuden tieltä. (Gibson 1986, 6.) Ajatus asettuu kiinnostavasti vasten edellisessä alaluvussa esiteltyä Aidan Chambersin ajatusta lapsilukijan mahdollisesta tottumattomuudesta teoksen tarjoamaan lukijarooliin samaistumisessa. Tutkielmassani pohdinkin lapsilukijan lukutavan mahdollista eroavaisuutta aikuisten lukutavasta.

Toiseksikin Gibsonin teoriaa soveltamalla voitaisiin ottaa esiin eräs tärkeä lukemiseen liittyvä ulottuvuus, joka monissa teoreettisissa esityksissä unohdetaan: *tunne*. Gibsonin mukaan onnistuneessa lukukokemuksessa lukija suostuu empimättä valelukijan rooliin. Jos lukijana havaitsemme tekstin tarjoaman valelukijan olevan henkilö joksi kieltäydymme tulemasta, pidämme

¹ Selkeimmin valelukija on tunnistettavissa propagandaan ja suostutteluun perustuvissa tekstuaalisissa subgenreissä kuten mainoksissa, mutta myös jokaisella kaunokirjallisella tekstillä on oma valelukijansa.

kirjaa huonona ja viskaamme sen pois. (Gibson 1986, 5–6.) Käsitettä *onnistunut lukukokemus* ei voida kuitenkaan ottaa annettuna. Edellä eriteltiin Boothin ajatusta kirjallisuudesta onnistuneena kommunikaationa. Gibson taas ajattelee arkijärkisesti, että ellei lukija kykene samaistumaan tekstin hänelle tarjoamaan rooliin, hän yksinkertaisesti kieltäytyy lukemasta. Täten onnistunut lukukokemus voidaan mieltää ymmärretyn sanoman sijaan nautittavaksi lukukokemukseksi. Tekstistä nauttimiseen tarvitaan kuitenkin kirjallista kompetenssia.

Jos taas onnistunut lukukokemus määritellään onnistuneeksi viestin ymmärtämiseksi, joudutaan kysymään mikä on tekstin oikea viesti ja kuka sen määrittelee. Lukijatutkimuksessa on usein pohdittu mallilukijan, ideaalilukijan tai täydellisen lukijan käsitettä. Tällainen termi löytyy esimerkiksi Gerald Princeltä. Prince (1986, 9) jakaa tekstin lukijaroolit kolmeen luokaan. Ensinnäkin on olemassa *narratee* – yleisö, joka on kertojan puhekomppani. Toiseksikin Prince puhuu *virtuaalisesta lukijasta*, jolla hän tarkoittaa kirjoittajan käsitystä kirjansa lukijasta. Kolmanneksi tekstillä on Princen mukaan aina *ideaalilukija*, joka ymmärtää ja hyväksyy tekstin täydellisesti. Tekstin reaalitylukijan voitaisiin ajatella olevan sitä kompetentimpi lukija mitä lähemmäksi hän pääsee tekstin ideaalilukijaa. Tällöin ideaalilukija asettuisi saavuttamattomaksi ääripääksi janelle, jolla arvioitaisiin lukijoita heidän kirjallisen kompetenssinsa perusteella. Ideaalilukijan ajatuksen soveltaminen ambivalenttiin tekstiin on vaikeaa. Mikäli tekstille oletetaan Princen termein kaksi virtuaalilukijaa, tulisi kenties myös ideaalilukijoita olla kaksi. Tällöin kuitenkin kyseenalaistuisi ideaalilukijan olemus mahdollisimman suurena ymmärryksenä, sillä kaksoispuhuttelussa on lähtökohtaisesti kyse *erilaisten* merkitysten siirtämisestä eri lukijoille. Käytännön sovelluksena ajatuskulku ideaalilukijasta ei siis mielestäni kestä lähempää tarkastelua.

Tutkielmassani en siis etsi implisiittistä lukijaa ideaalilukijana, vaan pyrin hahmottamaan mitä teokset tarjoavat aikuis- ja lapsilukijoilleen. Tällöin tutkimusotteeni taustalla on ennemminkin kysymys lukemisen tuottamasta mielihyvästä kuin täydellisestä ymmärtämisestä. Puhuttaessa kirjallisesta kompetenssista on siis puhuttava myös lukemisen motiiveista. Miksi luetaan ja mikä on onnistunut luenta?

Gibsonin lukuprosessissa kompetentti lukija kykenee astumaan tekstin hänelle tarjoamaan rooliin. Rooliin astuminen on varsin aktiivista ja tunnetasolla tapahtuvaa lukemista. Arkisin termein voitaisiin kenties puhua eläytymisestä tai tekstiin tempautumisesta tai avoimuudesta tekstille. Boothin viestintämallissa taas lukeminen on kirjoittajan lähettämän viestin vastaanottamista. Näin

ajateltuna kompetentti lukija osaa siis uloskoodata viestin jonka tekijä hänelle osoittaa. Tällöin lukeminen näyttäytyy nauttivan ja eläytyvän lukemisen sijaan eräänlaisena arvoituksen ratkaisemisena. Viestin lähettäjä on kätkenyt teokseen merkityksiä jotka on etäännytetty erilaisten kirjallisten keinojen ja konventioiden taakse. Kirjallisuudellisuus on siis eräänlainen salakieli jonka kompetentti lukija kykenee kääntämään takaisin arkikielelle.

Jos kirjallisen kompetenssin ajatusta haluttaisiin soveltaa malliin kirjallisuudesta kommunikaationa, voitaisiin kompetenssi sijoittaa kaavioon seuraavasti:

lähettäjä -> kompetenssi -> viesti -> kompetenssi -> vastaanottaja

Tällöin kirjallinen kompetenssi nähtäisiin kielenä tai koodina jonka avulla kirjallisuudessa kommunikoidaan. Viestin lähettäjä (tekijä) koodaisi tässä mallissa normaalikielisen sanoman kirjalliselle kielelle kirjallisen kompetenssinsa avulla, ja vastaanottaja puolestaan dekoodaisi vastaanottamansa sanoman oman kirjallisen kompetenssinsa varassa. Tällainen mallinnus olettaa nykytutkimuksen valossa ajateltuna naiivisti tekijän kirjallisten merkitysten luojana. Tämä ei kuitenkaan ole mallin pääasia, vaan ajatuksena on havainnollistaa ajatusta kompetenssista kirjallisuuden kielioppina ja samalla tuoda esiin sen kahtaalle ulottuvan luonteen yhtäaikaan yksilöllisenä ja yhteisöllisenä järjestelmänä. Tämän kaltaisena järjestelmänä sen näkee esimerkiksi Culler.

Culler (1978, 113) asettuu vastustamaan ajatusta jonka mukaan teoksen rakenne ja merkitys olisivat puhtaasti kirjallisen teoksen ominaisuuksia. Teksti muuttuu kuitenkin kirjallisuudeksi vasta kun sitä luetaan kirjallisuutena. Cullerin mukaan lukija tuo lukutilanteeseen aina hämmästyttävän määrän tiedostamatonta ja tiedostettua tietoa. Cullerin kirjallinen kompetenssi muistuttaa Chomskyn hahmottelemaa kielellistä kompetenssia. Se on yhtä kuin lukijan implisiittinen tietämys: kirjallisuuden kielioppi. Cullerin ajatusta kirjallisuuden kieliopista voitaisiin kritisoida nimenomaan kielioppianalogiansa vuoksi. Kielioppi perustuu säännönmukaisuuksiin ja jatkumoihin. Näin myös Cullerin esittelemä kirjallinen kompetenssi. Kirjallisuudessa on kuitenkin usein kyse myös poikkeavuudesta, yllätyksellisestä ja vieraasta, niin kielen kuin teemankin tasolla. Toisaalta Cullerin ajatus kirjallisesta kompetenssista sopi hyvin myös kirjallisuudellisen vieraan käsittelyyn. Vierasta on vierasta vain suhteessa tuttuun ja lukija havaitsee poikkeavuuden suhteessa tietämykseensä säännönmukaisuudesta.

Cullerin (1978, 115) mukaan kirjallisuutta lukiessamme hyödynnämme kolmea hierarkkista säännönmukaisuutta jotka tunnemme kirjallisen kompetenssimme kautta. Ensinnäkin oletamme teoksen ilmaisevan jotakin merkittävää maailmasta ja ihmisen suhteesta siihen. Toiseksi oletamme teokselta yhtenäisyyttä kielellisten ja tyylillisten piirteidensä osalta. Kolmanneksi toisen oletuksen pohjalta teemme oletuksen temaattisesta yhtenäisyydestä, joka johtaa meidät löytämään ensimmäisen oletuksen edellyttämän merkityksen.

Myös Culler (1978, 123–124) turvautuu ideaalilukijan käsitteeseen. Hänelle ideaalilukija ei kuitenkaan merkitse kykyä lukea kirjallisesta tekstistä kaikki mahdolliset merkitykset tai kirjailijan tekstiin koodaama oikea merkitys, vaan ideaalilukija tekee kirjallisen kompetenssin valossa hyväksyttäviä tulkintoja. Juuri tähän ideaalilukijaan on kirjallisuuden tutkimuksen kohdennuttava:

The question is not what actual readers happen to do but what an ideal reader must know implicitly in order to read and interpret work in ways which we consider acceptable in according with the institution of literature (Culler 1978, 123).

Cullerin ajatusmallissa lukijalla on lähes rajattomat mahdollisuudet oppia yhä kompetentimmaksi. Culler puhuukin yksinomaan aikuislukijoista. Tälle ajattelulle vastakkainen kompetenssimalli on ajatus kompetenssista paitsi opittavana asiana myös tiettyjen biologisten, psykologisten ja kognitiivisten seikkojen determinoimana kykynä. Tällaisesta kompetenssista on kyse kun vertaillaan lapsen ja aikuisen kirjallisen kompetenssin eroa. Vaikka lapsi luonnollisestikin kehittää kompetenssiaan oppimalla, on myös olemassa tiettyjä fysiologisia rajoituksia (kuten kielen monimutkaisten rakenteiden hahmottaminen) jotka tekevät aikuisen ja lapsen kirjallisesta kompetenssista erilaista. Lapsen kirjallisen kompetenssin kehittymisen kuvaus on myös usein kaavamaisempaa kuin aikuisten kompetenssin kuvaus. Tämä johtunee siitä, että lapsen kirjallinen sivistys opitaan ainakin osittain koulussa, joka etenee systemaattisesti. Aikuisten kirjallisen sivistymisen ajatellaan usein tapahtuvan ennemminkin omaehtoisesti ja vapaasti sivistymällä.

Lastenkirjallisuuden tutkija Torben Weinreich erittelee kirjallisen kompetenssin sisältävän viisi eri tasoa. Ensinnäkin lukija tarvitsee *lukemisen kompetenssia*. Tämä tarkoittaa lukutaitoa puhtaasti teknisellä tasolla. Weinreichin mukaan esimerkiksi juuri lukemaan oppineelle suunnattu kirja vaatii paljon vähemmän lukemisen kompetenssia kuin aikuiselle suunnattu kirja. (Weinreich 2000, 82–85.) Tämä kirjallisen kompetenssin taso unohdetaan usein puhuttaessa vain aikuisten kirjallisuudesta. Puhtaasti tekninen lukutaito on kuitenkin kaiken muun lukutaidon edellytys eikä sitä tästä syystä voi sivuuttaa merkityksettömänä.

Toiseksi kirjallisen kompetenssin ulottuvuudeksi Weinreich (2000, 83) määrittelee *konventioiden kompetenssin*. Tämä tarkoittaa lukijan tietämystä lukemisen konventioista niin mikro- kuin makrotasollakin. Ensin mainitusta Weinreich esittää esimerkiksi tiedon että länsimaissa kirjallisuutta luetaan vasemmalta oikealle ja jälkimmäisestä taas käsityksen faktan ja fiktion eroista.

Näitä kahta kirjallisen kompetenssin perusulottuvuutta täydentävät *ensyklopedinen kompetenssi*, *intertekstuaalinen kompetenssi* sekä *retorinen kompetenssi*. Ensiksi mainittu tarkoittaa tietoa maailmasta, toiseksi mainittu taas tietoa genreistä. Retorinen kompetenssi tarkoittaa Weinrichille tietoa kirjallisuuden retorisisista keinoista esimerkiksi allegorioista tai ironiasta. (Weinreich 2000, 83–84.)

Cullerin ja Weinreichin ajattelussa kirjallisessa kompetenssista on kyse yksilön toimintaa säätelevästä yliyksilöllisestä järjestelmästä. Lukijan kompetenssi näyttäytyy kykynä seurata tekstin vaatimuksia, kykynä tehdä yleisesti hyväksyttävissä olevia tulkintoja ja kykynä olla osallisena konventioihin pohjautuvassa kirjallisen kommunikaation järjestelmässä. Kirjallinen kompetenssi ei kuitenkaan ole ainoastaan lukijan ominaisuus. Myös kirjailijalla on oma implisiittinen tietämyksensä eli kompetenssinsa. Kirjailija kirjoittaa aina vasten omaa kompetenssiaan. Täten kirjalliset teoksetkin ovat aina suhteessa muihin teoksiin kirjallisten konventioiden kautta. (Culler 1978, 116.) Kirjailija voi hylätä konventioita tai jatkaa niitä, mutta hän kirjoittaa aina yhtäkaikki nämä konventiot tietoisuutensa taustalla. Kirjallisen kompetenssin suhdetta tekijään voitaisiin lähestyä myös mieltämällä kirjallinen kompetenssi tekijän tai useampien tekijätahojen määrittelemänä lukijoiden ominaisuutena. Tällaisena sitä erittelee esimerkiksi Göte Klinberg puhuessaan lastenkirjallisuudesta.

Kun tekijä tai tekijät ottavat jo teoksen tekoprosessissa huomioon lukijoiden tarpeet puhutaan *adaptaatiosta*. Klinbergin (1972, 95) mukaan lastenkirjallisuuden kirjoittamisessa on kyse adaptaatiosta – tekstin muokkaamisesta soveltuvaksi lapsilukijan kirjalliseen kompetenssiin. Klinbergille lasten ja aikuisten kirjallisuuden erossa on kyse vain aste-eroista. Aivan pienille lukijoille suunnattu kirjallisuus käy lävitse voimakkaamman adaptaation kuin vaikkapa nuorelle aikuiselle suunnattu kirjallisuus.

Klinbergin mukaan adaptaatio tapahtuu neljällä tasolla. Sisältöpohjaisessa adaptaatiossa (stoffväljande adaptation) teoksen sisältö kuten esimerkiksi tapahtumat kirjoitetaan lapsen

kokemusmaailmaan sopiviksi. Muotopohjaisessa adaptaatiossa (formväljande adaptation) teoksen muoto muotoillaan tarpeeksi selkeäksi lukijan oletetun kirjallisen kompetenssin mukaan. Tyyli pohjaisessa adaptaatiossa (stilväljande adaptation) muokataan tyyliä esimerkiksi muuttamalla lauserakenteita helpoiksi. Neljänneksi suoritetaan mediapohjainen adaptaatio (medieväljande adaptation) jossa tärkeä on esimerkiksi tekstin ja kuvituksen suhde. (Klinberg 1972, 95.)

Ongelmallista Klinbergin adaptaatioteoriassa on taustalla kummitteleva ajatus tekstin olemassaolosta jollakin abstraktilla perustasolla, josta sitä sitten yksinkertaistetaan kirjoittamisprosessin edetessä. Teksti ei kuitenkaan ole olemassa ennen kirjoittamista, ellei sitten ideana kirjailijan mielessä. Klinbergin adaptaatioteorian mukaan tämän idean oletetaan olevan olemassa aikuisten kirjallisuuden muodossa, josta teos sitten yksinkertaistetaan lapsilukijalle sopivaksi. Taustalla on ajatus aikuisten kirjallisuudesta normina ja lasten kirjallisuudesta sovelluksena. Aikuisen nähdään kirjoittavan alaspäin kompetenssiltaan heikotasoisemmalle lapselle. Lapsi nähdään tällöin epätäydellisenä aikuisena. Yhtä hyvin aikuisuus ja lapsuus voitaisiin nähdä myös laadullisella tasolla toisistaan eroaviksi kategorioiksi ja ajatella myös lapsen ja aikuisen kirjallisissa kompetenssissa olevan aste-erojen lisäksi myös laadullista eroa.

Adaptaatiota tapahtuu monissa eri tilanteissa. Ensinnäkin se tapahtuu, kuten edellä eriteltiin, jo luomisprosessissa. Se voi kuitenkin tapahtua myös valmiin mutta vielä julkaisemattoman teoksen muokkaamisessa esimerkiksi kustantajan pyynnöstä, jo julkaistun työn uudelleenmuokkauksessa uutta yleisöä varten (esimerkiksi lapsille muokatut versiot klassikoista), käännöksen yhteydessä tai teoksen siirtyessä kokonaan uuteen mediaan. (Weinreich 2000 42–43.) Näistä ensinnä mainittu on vaikea todentaa. Muissa tapauksissa vertailu muokattavan ja muokatun tekstin välillä on mielenkiintoinen tutkimuskohde. Vertailussa ei suoranaisesti saada tietoa lukijoiden kompetenssista vaan pikemminkin siitä oletuksesta jonka kirjalliset tekijätahot lukijoiden kompetenssista tekevät.

Weinreichin mukaan adaptaatiota voi tapahtua myös lukuprosessissa. Lukija voi esimerkiksi ohittaa pitkästyttävänä pitämänsä tekstin osat tai vaikkapa liian vaikeat sanat. Adaptaatio on tällöin lukustrategia. (Weinreich 2000, 56–57.) Tämä on erityisen tärkeä näkökulma adaptaatioon kaksoispuhuttelua tutkittaessa. Mikäli lukijan oletetaan kykenevän muokkaamaan tekstiä omaan kompetenssiinsa sopivaksi, ei tekstin tällöin tarvitse avautua kaikille lukijoille täydellisesti. Tämä oletus mahdollistaa tekstin soveltuvuuden samanaikaisesti aikuis- ja lapsilukijalle.

Kirjallisuus on valtavan laaja alue. Se sisältää keskenään varsin erilaisia aineksia ja lähes loputtomiin erilaisia kirjallisia alalajeja ja käy tämän lisäksi jatkuvaa rajankäyntiä muiden taidemuotojen kanssa. Tästä syystä onkin varsin ongelmallista puhua vain yhdestä kirjallisesta kompetenssista. Anna Makkonen (1995, 189) ehdottaakin kirjallisen kompetenssin yhteydessä käytettäväksi ajatusta *tulkintayhteisöjen kompetenssista*. Makkoselle tulkintayhteisöjen kompetenssi tarkoittaa vain erilaisten tutkimussuuntausten kompetenssia. Mielestäni termillä voitaisiin kuitenkin tarkoittaa myös johonkin kirjallisuuden alalajiin liittyvää tietämystä. Tällä tavalla ajateltuna tulkintayhteisön kompetenssin käsite lähestyy genren käsitettä. Sen voitaisiin ajatella pitävän sisällään jonkin kirjallisuudenlajin sisältämät konventiot. Esimerkiksi fantasiaromaanilla on genrenä omat piirteensä ja omat tapansa tuottaa merkityksiä. Fantasiagenren tunteva lukija on kompetentti tämän lajin puitteissa. Näin ajateltuna kirjallinen kompetenssi voidaan jakaa osakompetensseiksi – aivan kuten kirjallisuuskin on jaettavissa erilaisiin alalajeihin.

Kulttuurintutkimus puhuu kompetenssin sijaan usein erilaisista diskursseista ja niiden hallitsemisesta. Käsitteissä on paljon samaa. Diskurssit ovat puhetapoja tai rekistereitä. Diskurssi edustaa tekstien (teksti tässä hyvin laajasti ajateltuna) yhtenäisiä, totunnaisia ja säännönmukaisia piirteitä. Diskurssi on olemassa teksteissä, mutta myös tekstin tulkinta- ja tuottamiskonteksteissa. Yksilö voi hallita tietyn diskurssin tai olla hallitsematta. Tässä mielessä diskurssi muistuttaa kirjallista kompetenssia. Yksilön kirjallisen kompetenssin voitaisiinkin ajatella olevan tietyn diskurssin tai monien osadiskurssien hallintaa. Kaksoispuhuttelua tutkittaessa herää väistämättä kysymys siitä, mitä diskurssia tai genreä tutkittavassa teoksessa käytetään. Kuuluuko teksti lastenkirjallisuuteen vai aikuistenkirjallisuuteen. Entä kuuluvatko lapsi ja aikuislukija mahdollisesti erilaisiin tulkintayhteisöihin ja omaavatko he tätä kautta erilaista kirjallista kompetenssia?

Lukemisessa, tulkinnassa ja merkitysten tuottamisessa genrellä tai diskurssilla on varsin suuri merkitys. Cullerin (1978, 137–138) mukaan tekstin tärkein tulkintastrategia on luonnollistaminen (naturalization). Luonnollistaminen tarkoittaa tekstin lukemista muita tekstejä ja kirjallisia konventioita vasten. Tulkinta tapahtuu kun lukija liittyy lukemansa osaksi jotakin merkitysten järjestelmää, jonka kulttuuri tarjoaa käytettäväksi. Tällä tavoin lukija tekee vieraasta tuttua ja pakottaa oudon osaksi diskursiivista järjestystä. Genre on näin ollen kielen konventionaalinen funktio, joka palvelee lukijaa normien ja odotusten järjestelmänä, jonka avulla kirjallisuutta voidaan lukea. Lastenkirjallisuutta ei tietenkään voida pitää yksiselitteisesti genrenä tai lajina (vrt. Nodelman 1996, 146). Lastenkirjallisuus sisältää paljon samoja alagenrejä (esimerkiksi runo, proosa, fantasia, dekkari jne.) kuin aikuistenkirjallisuuskin. Kuitenkin lastenkirjallisuuteen liittyy

joitakin lastenkirjallisuudelle ominaisia piirteitä, ja teoksen lukeminen lastenkirjallisuuden kontekstissa ohjaa lukijan tulkintaa. Tästä syystä tulen työssäni myös arvioimaan niitä piirteitä, jotka sitovat tutkittavat teokset lasten- tai aikuistenkirjallisuuteen.

2.4. Tutkimukseni mahdollisuuksista ja mahdottomuudesta

Lukijatutkimuksen suurimpia ongelmia on tutkijan läheisyys tutkimuskohteeseensa. Tutkija on aina myös itse lukija. Terry Eagletonin (1991, 100) mukaan tutkija ei voi koskaan eritellä tekstiä objektiivisesti.

Jos tekstiä sellaisenaan pidetään eräänlaisena luurankona, joukkona skeemoja, jotka odottavat eri lukijoitten niille antamia erilaisia konkretisaatioita, miten näitä skeemoja voidaan lainkaan käsitellä ilman, että on jo konkretisoitunut ne. (---)Kyse on toisin sanoen sen vanhan ongelman muunnelmasta, jossa kysytään, mistä voimme tietää palaako jääkaapissa valo oven ollessa suljettuna vai ei.

Anna Makkonen (1995, 191) on samaa mieltä. Tutkijan yrittäessä eritellä, mitä lukijan tulisi tietää ymmärtääkseen tietyn tekstin, tämä päätyy väistämättä kuvailemaan omaa kompetenssiaan.

Toisaalta ongelmallista on myös se, että tutkiva lukeminen on erilaista kuin ns. tavallinen lukeminen. Esimerkiksi Paul de Manin (1983, viii) mukaan tutkijalukija eroaa spontaanista lukijasta itsereflektionsa takia.

[P]rior to theorizing about literature language, one has to become aware of the complexities of reading. And since critics are a particularly selfconscious and specialized kind of readers, these complexities are displayed with particular clarity in their work. They do not occur with the same clarity to a spontaneous, non-critical reader who is bound to forget the mediations separating the text from the particular meaning that now captivates his attention.

Jos tutkijalukija ei voi tutkia kuin omaa lukemistaan ja hänen lukemisensa vielä poikkeaa tavallisesta lukemisesta vaikuttaa implisiittisen lukijan tutkiminen suoranaisesti mahdottomuudelta.

Täydelliseen relativismiinkin sortuminen ei ole kuitenkaan järkevää. Esimerkiksi Stanley Fish on lähestynyt lukijatutkimusta lähtökohtanaan ajatus siitä, että tekstissä itsessään ei ole mitään

merkityksiä. Kaikki merkitykset syntyvät lukijan mielessä. Tällöin ei voida tutkia tekstiä sinänsä, vaan ainoastaan lukijoiden reaktioita. (Fish 1986, 72–74.) Tällainen ajattelu kuitenkin johtaa koko kirjallisuustieteen mahdottomuuteen. Eagletonin (1983, 103) mukaan ”kieli on meitä perinpohjaisesti muovaava sosiaalisten voimien kenttä, ja on akateemista harhaluuloa nähdä kirjallinen teos loputtomien mahdollisuuksien areenana, joka ei olisi tämän kentän vaikutuspiirissä.”

Kenties vieläkin suurempi ongelma aiheeni kannalta on se, että tutkijana olen aikuinen. Voiko tietämykseni siis ulottua lapsen lukukokemukseen? Toisaalta on muistettava, että tutkittaessa implisiittistä lukijaa ei reaalinen lukija ole milloinkaan yhteneväinen implisiittisen lukijan kanssa. Tästä syystä tutkijan iällä ei ole merkitystä. Implisiittiseen lukijaan ei tarvitse samaistua voidakseen tutkia sitä.

Aikuisen ja lapsen suhde ja siihen liittyvät valta-asetelmat ovat mukana kaikissa lastenkirjallisuuden instituutioissa. Jacqueline Rose väittää teoksessaan *The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Literature* (1984) ajatusta lastenkirjallisuudesta mahdottomaksi. Lastenkirjallisuudessa lapsi pelkistetään passiiviseksi objektiksi: lukijaksi, tuotteeksi ja vastaanottajaksi. Aikuinen tuottaa kirjan, ja lapsi ottaa valmiin tuotteen vastaan: ”children's fiction sets up the child as an outsider, and aims, unshamedly, to take the child in.” (Rose 1994, 1–2.) Lissa Paulin mukaan lasten ja naisten kulttuurinen rooli on hyvin samankaltainen. Siitä huolimatta, että puolet maailman väestöstä on naisia ja jokainen on joskus ollut lapsi, naiset ja lapset ovat aina kulttuurissamme toisia, ja naisten ja lasten kirjallisuus on periferiassa kirjallisuuden kentillä (Paul 1990, 148–149). Naisilla on kuitenkin nykyään mahdollisuus kirjoittaa, tuottaa ja tutkia kirjallisuutta. Lapsilla tällaista mahdollisuutta tulee tuskin koskaan olemaan. Lastenkirjallisuus on aina väistämättä monilla tavoin sidoksissa aikuisuuteen – näin myös tutkimuksen osalta.

Myöskään kirjallisen kompetenssin ajatuksen käyttäminen tutkimuksellisenä lähtökohtana ei ole arvovapaa. Kirjallisuussosiologisesta näkökulmasta on varsin mielenkiintoista pohtia, millä kirjallisen kentän toimijoilla on valtaa tehdä arvioita lukijoiden kompetenssista. Pääpiirteissään tämän vallan voidaan ajatella suuntautuvan kahtaalle. Ensinnäkin voidaan arvioida reaalisten lukijoiden kirjallista kompetenssia. Tällaista arviointia suoritetaan koulun äidinkielen tunneilla tai vaikkapa kirjallisuustieteen pääsykokeissa. Toisaalta taas voidaan arvioida tekstien sisäislukijoiden kompetenssia. Tämän arvioinnin perusteella teoksia voidaan luokitella eri tavoin. Selkein esimerkki tästä on kirjallisuuden luokittelu lasten ja aikuisten kirjoihin ja vielä useimmiten erilaisiin alaluokkiin kuten katselukirjoihin, kirjoihin juuri lukemaan oppineille ja niin edelleen. Tällaista

valtaa käyttävät kustantamot, kirjastot ja kriitikot. Näiden kahden valtasuhteen taustalla toimii lukijatutkimus, johon myös tämä tutkielma lukeutuu. Kirjallisen kompetenssin arviointi ei siis ole koskaan ”viatonta”. Siihen, kenellä on valtaa arvioida kirjallista kompetenssia, liittyykin usein status ja asema hierarkiassa.

Tutkimukseni teoriaa, metodologiaa ja päämäärää on syytä vielä pysähtyä tarkastelemaan hetkeksi. Edellä esittelemäni kolme teoriaulottuvuutta: implisiittinen lukija, kaksoisyleisö ja kirjallinen kompetenssi nivoutuvat yhteen muodostaen tutkielmani teoreettisen kehyksen. Nämä kolme ulottuvuutta ovat limittäisiä ja liittyvät tiiviisti toisiinsa. Niiden voitaisiin ajatella muodostavan tutkielmani premissit. Tutkielmani teoreettinen lähtöasetelma on siis tiivistetysti seuraava. Oletan, että jokaisella kirjallisella tekstillä on implisiittinen lukijansa, ja että joissain tapauksissa näitä implisiittisiä lukijoita voi samassa tekstissä olla useampia kuin yksi. Kirjallinen kompetenssi taas on tekijää, tekstiä ja lukijaa toisiinsa yhdistävä tieto kirjallisuuden olemuksesta ja sen toimintamekanismeista. Kirjallisen kompetenssi on siis tekstin ja sen oletettaman lukijan välinen sidos. Kirjallinen kompetenssi on ulottuvuus, jonka avulla voidaan erotella toisistaan tekstin sisältämät useat implisiittiset lukijat.

Tällainen teoriakehys ei kuitenkaan vielä tarjoa paljontakaan välineistöä itse tutkimuskysymykseen vastaamiseen. Kun siis tarkoitukseni on eritellä niitä mekanismeja, joilla *Lastenkirja*, *Ritva* ja *Satukirja* rakentavat itseensä kaksi implisiittistä lukijaa, tarvitsen tekstianalyysini apuvälineiksi kirjavan joukon erilaisia kirjallisuustieteellisiä työkaluja. Tutkielmassani käytän siis eräänlaista teoreettista eklettisyyttä ja yhdistelen keskenään erilaisia ja toisinaan jopa toisilleen vastakkaisia teorioita ja teoreetikoita siinä määrin, kuin niistä on kaksoisyleisön tutkimuksen kannalta hyötyä.

Kaksoisyleisö on tutkimuskohteena mielenkiintoisella tavalla kahtaalle jakautunut. Tutkittaessa kaksoisyleisöä tutkitaan nimittäin toisaalta poikkeusta ja toisaalta säännönmukaisuutta. Ambivalentti lastenkirjallisuus mielletään kirjalliseksi kummajaiseksi, koska se ei asetu ongelmattomasti aikuisten- ja lastenkirjallisuudelle varattuihin lokeroihin. Toisaalta taas aiheesta tehty tutkimus osoittaa, ettei ilmiö kenties olekaan niin perifeerinen kun on kuviteltu, ja että ambivalentteja teoksia on olemassa runsaasti. Tällöin ambivalentille lastenkirjallisuudelle voidaan yrittää perustaa oma lokero hahmottelemalla sen toimintamekanismien säännönmukaisuutta. Näin ajateltuna ambivalentin kirjallisuuden tutkimisen päämääränä voitaisiin ajatella olevan ambivalentin lastenkirjallisuuden oman poetiikan konstruoiminen.

Jos tutkimukseni tavoitteena on tutkia ambivalentin lastenkirjallisuuden poetiikkaa, mihin sitten tarvitaan ongelmallista implisiittisen lukijan tai lukijoiden käsitettä? Nähdäkseni tämä ulottuvuus on välttämätöntä pitää mukana ambivalenttia teosta tutkittaessa. Kahtiajakautunut sisäislukijuus on se piirre, joka erottaa ambivalentin lastenkirjallisuuden muusta lasten- tai aikuisenkirjallisuudesta. Se on siis ambivalentin lastenkirjallisuuden ominaislaadun tärkein ulottuvuus. Ilman lukijan mukaantuomista puhuttaisiin vain statukseltaan hajanaisesta tekstistä ylipäätään.

Kirjallisuudentutkimuksessa käy väistämättä usein niin, että tutkimus alkaa muistuttaa tutkimuskohdettaan. Merkityksiltään hajanaisen tutkimuskohteen tutkimisessa myös tutkijan työkalupakin on oltava monipuolinen. Tutkimuskohteistani on tutkimukseeni tervetulleina vaikutteina hiipinyt ainakin tässä luvussa toteutunut itsereflektiivisyys ja analyysiluvuissa ohjenuorana toimiva monimuotoisuuden ihanne. Sen sijaan toivoa sopii, että teoria-arsenaalin monimuotoisuudesta huolimatta *Lastenkirjalle*, *Ritvalle* ja *Satukirjalle* ominainen nonsense jää vain tutkimuskohteen ominaisuudeksi.

3. Teosten kieli ja kuvan kieli kaksoisyleisön rakentajina

3.1. Tekstin kieli

Lukeminen ja luetun kuunteleminen vaatii kielellistä kompetenssia. Kun pohditaan lastenkirjan sopivuutta tietyn ikäiselle lukijalle, lähdetään liikkeelle paitsi temaattisista kysymyksistä myös teoksen kielestä. Esimerkiksi Pirkko Liikanen on jäsennellyt tarkasti eri-ikäisille lukijoille sopivia kielellisiä elementtejä. Tärkeitä ulottuvuuksia ovat esimerkiksi tekstin ja kuvituksen suhde, tapahtumien määrä, käytetyn sanaston laajuus sekä ilmausten monimutkaisuus ja abstraktius. (Liikanen 1978, 73–76). Nämä piirteet liittyvät Weinreichin kompetenssimallissa ensimmäiseen luokkaan eli lukemisen kompetenssiin. *Lastenkirjan, Ritvan sekä Satukirjan* kieli on monitasoista, eikä sitä voida Liikasen mallin mukaisesti luokitella vain tietynikäiselle lukijalle sopivaksi. Liikasen erittelemien kriteerien mukaan voidaan kuitenkin todeta, että *Lastenkirja, Ritva* ja *Satukirja* tuskin sopivat aivan pienille lapsille laajan sanastonsa, vähäisen kuvituksensa ja vaihtelevien aikamuotojensa perusteella.

Lapsen kieleen sopivia tutkittavista teoksista tekee se, että lauserakenteet ovat Hotakaisen tyyllille ominaisesti usein lyhyitä ja yksinkertaisia. Etenkin dialogi on lyhyttä ja jopa töksähtelevää, kuten seuraavassa katkelmassa:

- Haave! Tuo on haave! Ei niin käy!
- Teen haaveesta totta.
- Jänkkäät.
- Mene pois, Viluttitanssija pyysi.
- Jäätkö sinä tähän rappuun?
- Jään. Minä olen tässä vielä isona.
- Minä menen kotiin. Kohta alkaa Konan Parpaari.
- Mistä se kertoo?
- Se menee põheikköön ja voittaa vaikeuksia, Juntti Mutteri selitti.
- Jaa. Hei sitten.
- Hei. (*Ritva*, 122–123.)

Yksinkertaisuudessaan teoksen kieli ei kuitenkaan kiehdo vain lapsilukijaa. Lyhyestä ja toteavasta tyylistä syntyy humoristinen tyyli, josta aikuislukijakin nauttii.

Matti Leiwon mukaan esikoulu- ja kouluikäisillä on oma vahva verbaalinen perinteensä, johon kuuluvat mm. kiusoittelut, lorut ja mielettömällä logiikalla leikittelevät vitsit. Tämän perinteen Leiwo näkee koulun luovuutta kahlitsevan kielenkäytön vastakulttuurina. (Leiwo 1989, 115–116). Esikouluikäinen ja sitä vanhempi lapsi tuntee jo kielen säännönmukaisuuksia ja kykenee täten nauttimaan kielellisistä poikkeamista. *Lastenkirjan, Ritvan ja Satukirjan* kieli on täynnä erilaisia kielellisiä vitsejä, joita riittää eritasoisille lukijoille lapsesta aikuiseen.

Lastenlorua muistuttavaa äänteellistä leikittelyä löytyy mm. *Ritvan* tarinasta², jossa Juntti-Mutterin takalisto on asennetaan osa takasta: ”Kato vaikka, Isä sanoi ja toi takan etuosan Juntin takaosan kohdalle” (*Ritva*, 129). Tekstissä toistellaan jatkuvasti sanoja *takan etuosa* ja Juntin *takaosa* jolloin syntyy lorulle ominaista äänteellistä toistoa. Samaisessa tarinassa leikitellään myös sanojen monimerkityksellisyydellä kuten seuraavassa lauseessa: ”Juntti-Mutteri huusi eikä raivoissaan muistanut olevansa *osaton* ja kolahti lattialle ja jäi kulmalleen keikkumaan” (*Ritva*, 12, kursivointi ML). Lukijalta vaaditaan jo melkoista sanastollista osaamista, jotta sanan *osaton* monimerkityksisyys tulisi huomattua.

Toisinaan teosten kielellisten vitsien oivaltamiseen tarvitaan fraasien ja sanontojen tuntemusta joka on tämäkin osa kirjallista kompetenssia. Etenkin *Ritvassa* syntyy usein huvittavia tilanteita kun hahmot ymmärtävät vertauskuvallisia ilmaisuja sanatarkasti tai tulkitsevat niitä aivan väärän rekisterin mukaisesti. Esimerkiksi kun *Ritva* käyttää sanontaa ”ei synny kun vespäisiä lapsia” vastaa Juntti-Mutteri: ”Meidän rapussa asuu Vepsäläinen, ei sillä ole lapsia (--). (*Ritva*, 37.) Myös Hotakaisen kielen omaperäisyys hätkähdyttää ja huvittaa lukijaa kuten vaikkapa seuraavassa vertauksessa: ”Hänen ihonsa oli pehmeää kuin kiinalainen silkki ja kiinteää kuin unkarilaiseen suoleen pakattu hevosenmakkara” (*Ritva*, 63–64).

Lastenkirjan, Ritvan ja Satukirjan kielen erittelyssä käsite *nonsense* tulee tarpeeseen. Nonsensellä viitataan useimmiten viktoriaanisen ajan lastenkirjallisuuden, etenkin Lewis Carrollin Liisa-kirjojen aloittamaan kirjalliseen traditioon Esimerkiksi Marja Suojala tiivistää nonsensin tarkoittavan tekstin leikillistä tasapainoilua merkityksellisyyden ja merkityksettömyyden välillä. Siihen kuuluvat kielipelit, voimakas sitoutuminen kieleen, reaali maailman logiikasta irrottautuminen ja

² Tutkittavat teokset koostuvat lyhyistä teksteistä, jolle on vaikea keksiä kattavaa termiä. Toisinaan voitaisiin puhua esimerkiksi mininovelleista tai proosarunosta, toisinaan taas saduista tai kenties vain yksinkertaisesti luvuista. Tutkielmassani kutsun näitä tekstejä kuitenkin tarinoiksi tai kertomuksiksi, vaikka ne eivät aina muodoltaan ole sellaisia, mitä tavallisimmin kutsutaan tarinoiksi.

karnevalistinen irrottelu. (Suojala 2001, 37.) Nonsensestä puhutaan usein omana kirjallisuuden lajinaan. Kuitenkin esimerkiksi Mirva Saukkola muistuttaa, ettei Carrollin Liisa kirjojen jälkeen ole ilmestynyt muita yhtä tiukasti nonsensen logiikkaan sidottuja lastenkirjoja (Saukkola 1997–1998, 39.) Mielestäni nonsense tuleekin nähdä ennemmin ominaisuudeksi kuin lajiksi. *Lastenkirja, Ritva* ja *Satukirja* eivät ole tyyli puhdasta nonsensea, mutta niissä on paljon nonsenselle ominaisia piirteitä.

Jean Jacques Lecercle on eritellyt nonsensen olemusta teoksessaan *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature* (1994). Hänelle victoriaaninen nonsense näyttäytyy paitsi tyylinä ja genrenä myös teoksiin piiloisesti manifestoituna kielifilosofiana. Lecercle lähestyy nonsensea kielen tasoa, käytänteiden tasoa ja lopulta filosofista tasoa tutkaillen. Lecerclen mukaan nonsensen olemus palautuu kaikissa näissä ulottuvuuksissa aina paradoksiin tai ristiriitaan joka on yhtäaikainen säännönmukaisuus ja poikkeavuus.

Lecerclen (1994, 68) mukaan nonsenselle on ominaista kielen keskeisyys. Nonsensessä on aina kyse kielestä. Kieli näyttäytyy nonsensessä hierarkkisten tasojen järjestelmänä. Nonsense-teksti toimii siten, että nämä tasot asetetaan tietoisesti vastakkain. Nonsense näyttää olevan järjetöntä kielen leikkiä, mutta perustuu todellisuudessa tiukkaan säännönmukaisuuteen. Nonsense-teksti on järjetön jollakin hierarkian tasolla, mutta liioitellun säännönmukainen jollakin toisella. Tuloksena järkevyyden määrä on lopultakin vakio. Nonsensessä järjettömyys toteutuu useimmiten semantiikan tasolla. Tämä kompensoidaan siten, että syntaksin tasolla kielellisiä sääntöjä noudatetaan liiankin tiukasti, aina mielettömyyteen asti.

Lastenkirjassa, Ritvassa ja *Satukirjassa* nimet ovat erittäin tärkeitä ja juuri niissä Hotakaisen kieli on kenties omaperäisimmillään. Leonard R. N. Ashleyyn mukaan kirjallinen onomastiikka eli nimistöntutkimus on ensiarvoisen tärkeä työkalu kaikessa kirjallisuuden tutkimuksessa. Henkilöiden, paikan, jopa asioiden tai esineiden nimiin kätkeytyy monenlaisia merkityksiä. Nimet toimivat usein metaforina tai tekevät intertekstuaalisia kytköksiä muihin teksteihin tai maailmaan tekstin ulkopuolella. Ashley esittää, että kirjallisuudentutkimuksen olisi tarkasteltava nimiä ikään kuin pieninä runoina; monenlaisten merkitysten tiivistyminä. (Ashley 1987, 11–12.)

Lecerclen mukaan kaikki nimet eivät suinkaan ole merkityksellisiä. Lecercle puhuu nimistä motivoituina ja motivoimattomina merkkeinä. Motivoimattomat nimet eivät sisällä muita merkityksiä kuin toimia jonkin kohteen nimittäjinä erotukseksi muista kohteista. Motivoituihin

nimiin sen sijaan sisältyy myös muita merkityksiä. Kun vanhemmat valitsevat lapselleen nimeä, he päätyvät usein jollakin tavoin merkityksellisiin nimiin. Esimerkiksi sellaisten nimien kuin Kauno, Usko tai Lempi myötä ajatellaan lapsen siirtyvän tiettyjä hyviä ominaisuuksia. Todellisuudessa näin tuskin käy, mutta kirjallisuudessa nimet voivat toimia esimerkiksi tulevan ennakkointina. (Lecerle 1994, 144–145.)

Lastenkirjassa, Ritvassa ja Satukirjassa esiintyvät nimet voidaan jakaa viiteen luokkaan. Ensinnäkin teoksista löytyy paljon nonsensen logiikan mukaisia keksittyjä nimiä, jotka tasapainoilevat motivoituneisuuden ja motivoimattomuuden välimaastossa. Tällaisia nimiä ovat esimerkiksi *Juntti-Mutteri* ja *Humppa-Veikko*. Toiseen luokkaan kuuluvat personifikaation kautta syntyneet nimet, kuten *Ilo* ja *Myrsky* sekä sellaiset yleisnimet tai tekijänimet, jotka ovat siirtyneet erisnimiksi kuten *Isä* ja *Äiti*. Kolmanneksi teoksissa esiintyy oikeita nimiä, jotka tuntuvat silti olevan motivoituja ja liittyvän kiinteästi hahmon olemukseen. Tällainen nimi on esimerkiksi *Talonmies Laitimmainen*. Neljänneksi teokset myös vilisevät täysin motivoimattomia oikeita nimiä kuten *Risto Määttä* tai *Liisa Virtanen*. Viidettä luokkaa eli intertekstuaalisina silmäniskuina toimivia nimiä sekä tuotemerkkien nimiä käsitellään tässä työssä myöhemmin.

Ensimmäiseen luokkaan kuuluviin nimiin voidaan soveltaa Lecerlen (1997, 47–48) esittelemää ajatusta *portmanteau*-sanoista. *Portmanteau*-sana tarkoittaa kahden sanan yhteensulautumista siten, että kumpikin on lopputuloksesta vielä tunnistettavissa. Ne ovat samanaikaisesti säännönmukaisia ja säännöttömiä. Keliopillisesti ne on johdettu oikein, ja niillä on oma sijansa lauseissa. Kuitenkin niiden sisältö on ylimitoitettu ja hämärä. Samaan sanaan ahdetaan kahden eri sanan merkitys ja samanaikaisesti ne viittaavat kolmanteen sanaan, jonka ne yhdessä muodostavat. Lecerle kutsuu tällaisia sanoja sanahirviöiksi. Näissä sanoissa toteutuu Lecerlen mukaan nonsensen paradoksi

[P]ortmanteau coinages are an instance of linguistic creativity, as they exploit potentialities allowed by the linguistic system; they are also instances of otherness within language, being irregular linguistic monsters, which it is impossible to assimilate within the system. In other words they are both within and without langue and the other side of langue, the reminder – they are emblems of nonsense. (Lecerle 1997, 48)

Esimerkiksi *Juntti-Mutteri*, *Matala Lätäkkö*, *Viluttitanssija* ja *Humppa-Veikko* voidaan luokitella *portmanteau*-sanoiksi: kielijärjestelmän mahdollistamiksi sanakummajaisiksi, jotka outoudessaan asettuvat kielen ulkopuolelle. Ne toimivat niminä, mutta samanaikaisesti mielenkiintoisella tavalla ikään kuin lajityypin omaisesti. Esimerkiksi *Juntti-Mutteri* on lapsi, mutta samaan aikaan hän on kummallinen koneen tai esineen ja lapsen yhteensulautuma: kiila, joka juntataan talojen väliin, jos

talot uhkaavat sortua. Matala Lätäkkö taas on yhtä lailla lapsi, mutta toisinaan hän saattaa asettua maahan lätäköksi. Portmonteau-nimet ovat siis niminä pitkälle motivoituja merkkejä.

Pitkälle motivoitut nimet ovat yleisiä saduissa. Karikatyyrimäisesti nimetyt hahmot auttavat lapsilukijaa muistamaan, kenestä kulloinkin on kysymys. Sellaiset nimet kuin vaikkapa Tuhkimo, Punahilkka tai Ruma ankanpoikanen ovat henkilöhahmoon liittyvien ominaisuuksien tiivistymiä. Samaa tekniikkaa käytetään suullisessa kertomaperinteessä, jossa muistisääntöjä tarvitaan. Esimerkiksi Kalevalan runoissa hahmojen nimen yhteydessä toistellaan jotakin epiteettiä kuten vaikkapa *vaka vanha* Väinämöisen nimen yhteydessä. Motivoitut nimet kuljettavat tutkittavissa teoksissa kunkin henkilön mukana tämän koko persoonallisuutta: ominaisuuksia, kiinnostuksen kohteita ja haaveita. Esimerkiksi Viluttitanssijan henkilökohtainen tragedia on, että hän haaveilee balettitanssijan urasta mutta omistaa tanssimiseen sopimattomat lapiojalat. Viluttitanssijaa kerrotaan viluttavan ”ajatus elämästä ilman säihkyviä valoja, kättentaputuksia, onnea ja poskisuudelmia.” (Lastenkirja, 22). Näin nimeen Viluttitanssija tiivistyy kokonainen elämäntarina. *Lastenkirjan, Ritvan* ja *Satukirjan* kerronnassa hypitään jatkuvasti henkilöstä toiseen, mutta keskeisiin henkilöihin voidaan näiden motivoitujen nimien takia aina helposti palata esittelemättä näitä joka kerta uudestaan.

Luonteeltaan portmonteau-nimet ovat monitulkintaisia, toisinaan jopa epämääräisiä sanoja. Sakari Katajamäki (2002, 247–249) määrittelee monitulkintaisen ilmauksen olevan sellainen ilmaus, josta avautuu useita tulkintavaihtoehtoja, muttei kuitenkaan loputtomiin. Epämääräisillä ilmauksilla sen sijaan voi olla loputtomiin erilaisia tulkintoja. Kattokäsité tulkittavuuden moninaisuuden eri asteille on kielen hämäryys. Katajamäen mukaan hämäryyden eräs synty tapa on tilanne, jossa sinänsä ymmärrettävät sanat muuttuvat asiayhteydessään hämäräksi. Esimerkiksi Juntti-Mutteri on juuri tällä tapaa hämärä ilmaus. Sana *juntti* ja sana *mutteri* ovat täysin ymmärrettäviä. Kun ne kuitenkin yhdistetään henkilöhahmon nimeksi, syntyy hämärä ilmaus. Sana *juntti* muuttuu tässä kontekstissaan monitulkintaiseksi. Jos Juntti-Mutteri oletetaan motivoiduksi nimeksi, siirtyy sana *juntti* viittaamaan sivistymättömän ja rahvaanomaisen henkilön sijaan verbiin *juntata*. Juntti on tällöin hypersäännön mukainen sanajohdos. Juntti on *junttaamisen* lopputulos. Kielopillisesti sana on johdon mukainen, merkitykseltään kuitenkin absurdi.

Toiseen luokkaan kuuluvia personifikaation kautta syntyneitä nimiä esiintyy tutkituissa teoksissa enimmäkseen vain *Lastenkirjassa*. Personifikaatiolla tarkoitetaan elollisen elollistamista eli inhimillisten ominaisuuksien siirtämistä elottomaan. Personifikaatio on usein ominaista saduille ja

lastenkirjallisuudelle yleensä. Saduissa persoonallisia piirteitä saavat usein luonnonvoimat tai maagiset esineet. Myös lelujen elollistuminen on yleistä. Personifikaation runsaus juuri lastenkirjallisuudessa johtunee useasta syystä. Ensinnäkin lapset tekevät personifikaatiota jatkuvasti omissa leikeissään, jossa lelut asettuvat edustamaan inhimillistä elämää. Näin ajateltuna personifikaatio on luonnostaan lapsen ajatteluun sopiva kielikuva. Toisaalta taas persoonallisen intention ajatellaan olevan lapsen ymmärrettävissä oleva kausaaliteetin muoto. Maria Nikolajevan mukaan lapsilukija tarvitsee aikuislukijaa enemmän tapahtumien välistä tiukkaa kausaaliteettia (Nikolajeva 1998, 35). Lapselle ajatellaan olevan helpompi selittää vaikkapa auringon nousu personoimalla aurinko omaksi persoonallisuudekseen kuin turvautumalla fysiikan lakeihin. Varhaisessa lastenkirjatutkimuksessa lapsen arvellaankin muistuttavan primitiivistä ihmistä, jolle primitiiviset maailmanselitykset kuten sadut ja myytit olivat omiaan. (ks. Hughes 1990.) Bruno Bettelheim väittää lapsipsykologi Jean Piagetin teorioihin nojaten lapsen ajattelun olevan aina murrosikään saakka animistista. Bettelheimin mukaan lapsen mielessä esineiden ja elävien olentojen välillä ei ole mitään jyrkkää rajaa. Lapsen käsityksen mukaan kaikki elämä muistuttaa hänen omaa elämäänsä. Lapsen ajattelussa kivi on elävä koska se liikkuu vierieksään alas rinnettä ja joki on elävä koska se virtaa. Tästä syystä saduissa esiintyvä elollistaminen on Bettelheimin mukaan juuri lapsille sopiva kirjallinen muoto. (Bettelheim 1984, 58–59.)

Lastenkirjassa oman persoonallisuuden saavat esimerkiksi Ilo ja Myrsky. Persoonautuminen näkyy kielen tasolla kahdella tapaa. Ensinnäkin sanojen ensimmäinen kirjain on muutettu isoksi, joka on erisnimelle ominainen piirre. Toiseksi Ilo ja Myrsky esiintyvät lauseissa tekijäsanoina:

Ilo ja Myrsky kävelivät maailmassa rinnakkain. Kun toinen lāsähti kasaan, tuli toinen takaa ja tönäisi. Kerran Ilo istui vaimeana bussissa. Silloin Myrsky rymäytti dieselmoottorin täriseämään Ilon persauksiin ja taas mentiin. Joskus heitä vilutti pelkkä ajatus toisesta, mutta viimeistään torstaina Ilo ajatteli: Jos myrskyä ei olisi, minua ei kukaan ottaisi irti, juuttuisin omaan olooni kuin pahka koivuun. Ja siihen myrsky vastasi: jos Ilo ei minuun tarttuisi, raivoaisin toimettona pitkin poikin. (*Lastenkirja*, 56.)

Ilo ja Myrsky asettuvat vastakkain toistensa vastakappaleiksi. Tämä vastakkaisuus ei kuitenkaan ole kielellisesti selkeää. Myrsky ja ilo eivät ole vastakohtia. Nimissä onkin mukana piiloisesti poissaolonsa kautta myrskyn vastakohta pouta ja ilon vastakohta suru. Näin Ilon ja Surun yhteiselosta tulee monimutkainen symbolinen kuvaus vastakkaisuuden olemuksesta. Ilman positiivista ei ole negatiivista ja päinvastoin. Monimutkaisuudestaan huolimatta Ilon ja Surun personifikaatio toimii kaksoispuhuttelun kannalta ajateltuna samoin kuin personifikaatio lastenkirjallisuudessa yleensä: kausaaliteetin selkeyttäjä. Personoinnin kohde vain on äärimmäisen abstrakti.

Hiukan samankaltainen mekanismi on tutkittavien teosten kielessä usein tapahtuva abstraktin konkretisoiminen. Tarinat lähtevät usein liikkeelle jostakin sanasta, sanonnasta tai ilmiöstä, joka käännetään konkreettiseksi. Esimerkiksi sopii Lastenkirjan tarina Matalasta Lätäköstä joka törmää sattumalta Isoon Poikaan joka kantaa mukanaan säkillistä päiviä. Matala Lätäkö tarjoutuu ostamaan koko säkillisen:

- Paljonko maksat, nämä painavat aika paljon ja ovat hyvässä kunnossa.
- Penni per päivä.
- Kiinni veti, se tekee 3 markkaa 65 penniä, tais mennä yks vuosi aika halvalla. Mutta mitä aiot näillä tehdä? Iso Poika kysyi.
- Rakentelen ja yhdistelen, eiköhän noista yhden hyvän saa aikaa, Matala Lätäkö vastasi ja maksoi säkin selkäänsä. (---) Matala Lätäkö aukaisi säkin ja sulloi sinne tämän päivän. Yksi loistava yksilö saattaa herättää muissa kateutta ja virkistystä, hän ajatteli. (*Lastenkirja*, 15)

Tarinassa päivät muuttuvat konkreettisiksi esineiksi. Samalla konkretisoituu naiivisti ajatus, jonka mukaan jokainen kantaa menneisyyttään mukanaan. Metaforan konkretisoiminen ei kuitenkaan tuhoa metaforaa täysin. Se vain siirtää abstraktin konkretian tasolle hetkeksi, jotta metaforaa voitaisiin tutkailla konkreettisella tasolla. Samalla teksti tulee kuitenkin luoneeksi tukun uusia metaforia (esimerkiksi menneisyyden myyminen), jotka viittaavat alkuperäiseen konkretisoituun metaforaan.

Nimistä myös erisnimiksi siirtyneet yleisnimet ovat tutkittavissa teoksissa yleisiä. Silmiinpistävimmat ovat *Isä* ja *Äiti*. Isä ja Äiti eivät tutkittavissa teoksissa saa koskaan erisnimiä. He eivät ole omia persooniaan vaan pelkistyvät olemaan olemassa vain suhteessaan lapsiin. Heidän roolinsa on yhtä kuin heidän persoonallisuutensa. Äidin ja Isän yhteydessä ei myöskään useinkaan käytetä genetiiviä. He eivät ole jonkun tietyn lapsen isiä ja äitejä vaan ikään kuin isejä ja äitejä yleensä. Tämä lisää tekstin lapsenomaisuutta. Lapsi ei useinkaan miellä omia vanhempiaan omiksi persoonallisuuksikseen. Lapsen egoismiin kuuluu että vanhemmat ajatellaan olevaksi vain suhteessa lapseen itseensä. Lapsi ei myöskään käytä sanoja äiti ja isä kuvaamaan vanhempiansa roolia, vaan sanat toimivat puhutteluniminä lapsen ja vanhempien välisessä kanssakäymisessä ja muuttuvat täten erisnimiksi. Lapsilukija tuskin problematisoi tätä asetelmaa. Etenkin jos tekstiä luetaan lapselle ääneen, isot alkukirjaimet eivät välity kuulijalle. Äidin ja Isän erisnimistyminen lisää teoksen kielen lapsenomaisuutta. Tämän lapsellisuuden vaikutuksiin tekstin teeman kannalta palataan luvussa neljä.

Hotakainen käyttää niin aikuisten kuin lasten kirjoissaankin aina myös hyvin arkisia ja epäromanttisia perisuomalaisia nimiä. Erityisen viehtynyt hän on r-kirjaimen. Esimerkiksi Raija, Raimo ja Reijo ovat Hotakaisen useissa romaaneissaan kierrättämiä nimiä. *Lastenkirja*, *Ritva* ja *Satukirjakin* vilisevät hyvin tavallisia suomalaisia nimiä, kuten Liisa Virtanen, Tarja Laaksonen³, Matti Puttonen, Mari Isokyrö tai Risto Määttä. Hyvin yksityiskohtaisten ja arkisten nimien paljous herättää ainakin aikuislukijassa huvittuneisuutta ja kummastusta.

Nonsensessa nimet saattavat toimia kuten nonsensin kieli yleensä – itsereflektiivisesti. Nonsensessa näennäisen järjettömät nimet tai nimien epätyypillinen käyttö voivat tuoda esiin nimittämisen tai nimeämisen luonteen ja lainalaisuudet. Arkisten nimien paljouden voidaan ajatella rikkovan tiettyjä kerronnallisia sääntöjä ja rikkovan osaltaan ajatusta päähenkilöstä. Tekstissä tai puheessa nimetään usein vain tärkeät henkilöt. Muita kutsutaan yleisnimillä viitaten näiden asemaan tai rooliin tekstissä. Jos kaikki tekstissä esiintyvät henkilöt esitellään persoonina ja nimetään, rikkoo tämä kerronnan rakenteen ja juoni hajoaa helposti moniin suuntiin. Tutkittavissa teoksissa tätä sääntöä rikotaan jatkuvasti. Tarinan kannalta täysin epäolennaiset henkilöt nimetään tarkasti. Esimerkiksi *Satukirjassa* (s.20) kerrotaan äidin olinpaikka seuraavasti: ”[H]än oli kampaajalla valmistautumassa ystävänsä Sylvi Hakalan hopeahäihin.” Äidin olinpaikan ilmoittamisen kannalta on täysin merkityksetöntä, mikä hänen ystävänsä nimi on, tai että miksi hän on kampaajalla. Näiden seikkojen ilmoittaminen ei vie tarinaa eteenpäin, vaan pirstoo narratiivia ja tekee tekstistä vaikeasti seurattavaa.

Sivuhenkilöiden tarkka nimeäminen tekee kuitenkin myös osaltaan tekstiin lapsenomaisen vaikutelman. Lapsen empatiakyky kehittyy hitaasti ja siksi lapsi ei puhetilanteessa osaa täysin eläytyä kuulijansa tietämykseen. Lapsi saattaa usein kertoa itsestään ja elämästään yksityiskohtaisesti rakentamatta mitään selittävää taustaa esimerkiksi mainitsemilleen henkilöille. Kun aikuinen kertoo vaikkapa sisarensa tempauksista, hän ei puhu sisarestaan sisarta tuntemattomalle kuulijalle erisnimellä, vaan tämän aseman mukaan eli sisarenaan. Näin aikuinen kykenee mukauttamaan puheensa kuulijansa tietämykseen ja rakentaa puheestaan loogisen kokonaisuuden. Lapsi sen sijaan ei välttämättä osaa ajatella etteikö kuulija tuntisi hänen sisartaan ja puhuu siksi tästä erisnimellä. Samalla tavoin odotamme kertovan tekstin osaavan aikuisen tavoin ottaa huomioon tietämyksemme lukijoina ja koostavan meille valmiiksi jäsenneltyä informaatiota,

³ Tarja Laaksonen tosin on kirjailijan vaimon tyttönimi ja toiminee täten silmäniskuna kirjailijan henkilökohtaista elämää tuntevalle lukijalle.

jossa kerrotut yksityiskohdat ovat olennaisia kerrotun kannalta. Tämä on osa kirjallista kompetenssia. Tutkittavissa teoksissa kertoja tuntuu kuitenkin kertovan lapsellisesti. Hän ei määrittele etukäteen mitkä tekstin osat ovat tärkeitä ja mitä meidän lukijoina tarvitsee tietää. Niinpä saamme kuulla myös Sylvi Hakalan hopeahäistä, vaikkei se itse tarinaan liittyisikään.

Todenmukaiset nimet ovat siis liioitellun tarkkoja. Toisaalta taas ne edustavat mielestäni eräänlaista ”jokamieheyttä”. Nimet voisivat olla kenen tahansa nimiä. Tuntuu kuin kirjailija olisi nimennyt hahmonsä tökkäämällä sokkona sormen puhelinluettelon satunnaiselle sivulle. Nimet eivät tunnu olevan Lecerclen termein lainkaan motivoituja merkkejä. Kaikessa satunnaisuudessaankin tällaiset nimet tekevät kuitenkin tekstistä yleismaailmallisen. Kun puhutaan Keijoista, Penteistä, Liisoista ja Raijoista puhutaan kenestä tahansa: ihmisistä ylipäätään. Samankaltaista metodia Hotakainen käyttää esimerkiksi romaanissaan *Juoksuhaudantie*. Siinä päähenkilö on nimeltään Matti Virtanen. Nimi on yleisyydessään banaali. Yhtä hyvin päähenkilön nimenä voisi olla Matti Meikäläinen. Samalla kuitenkin lukijaa rohkaistaan katsomaan henkilöahmon taakse. Romaanissa ei ehkä kerrotakaan erään Matti Virtasen kamppailuista saada perheensä takaisin vaan kenties niistä vaateista, joita miehelle yhteiskunnassa asetetaan. Matti Virtanen ei ole tällöin erisnimi vaan yleisnimi. Näin nimien motivoimattomuus muuttuu motivoituksi merkiksi itsessään. *Lastenkirjassa*, *Ritvassa* ja *Satukirjassa* esiintyvät jokamiehet tarjoavat implisiittiselle aikuislukijalle mahdollisuuden lukea tarinoita allegorioina pikemminkin kuin yksilöiden tarinoina. Toisaalta jokamiehet antavat niin lapsi- kuin aikuislukijalle mahdollisuuden kokea teosten kummallisessa ja vinksahaneessa todellisuudessa jotakin tuttua. Jokamieheen voi jokainen samaistua.

Nonsense-tekstille ominaisesti tutkittavat teokset johdattavat lukijan myös pohtimaan nimien olemusta merkkeinä. Nimet ovat erontekijöitä yksilöiden välillä. Banalisoimalla nimet ”kenentahansa-nimiksi” teokset kuitenkin pakottavat lukijan miettimään myös samankaltaisuutta näiden näennäisiksi osoittautuvien erontekijöiden takana. Tämä myös tematisoidaan tekstissä esimerkiksi seuraavasti:

Maailmassa on kolmenlaisia lapsia. Virtasia, Lehtisiä ja Aaltoja. Virtasia on eniten, niitä on joka paikassa, paitsi Savukoskella. Virtaset ovat 98-senttisiä ja pukeutuvat kaikki samanlaisiin punaisiin kurapukuihin. Jos Virtaselta kysyy lapiota ja hiekkaa lainaksi, Virtanen irvistää mutta antaa. Lehtiset ovat aivan erilaisia kuin Virtaset. Lehtisillä on keltaiset kurapuvut, joiden etumuksessa on hankaumia. Ne tulivat kun Lehtiset laskivat kalliolta ilman pulkkaa. Lehtisille sanottiin tästä asiasta, mutta Lehtiset väittivät, että pulkan kanssa vauhti ei nouse riittävän suureksi. Aallot poikkeavat täysin Virtasista ja Lehtisistä. Aallot ovat melkein metrin mittaisia ja pukeutuvat sinisiin kurahaalareihin ja huutelevat koko ajan viereisille hiekkalaatikoille ja pihaille. Aaltojen Äidit ja Isät ovat aivan väsyksissä, kun korvat soivat ja

hiekkapaakut lentelevät. Kerran aallot vietiin metsään kolmeksi päiväksi, mutta karhu palautti Aallot takaisin. Karhu sanoi, ettei tästä mitään tule. (*Satukirja*, 19)

Tekstikatkelma on ironinen eli tarkoittaa päinvastaista mitä sanoo. Virtasten, Lehtisten ja Aaltojen korostetaan tekstissä useaan otteeseen olevan täysin erilaisia. Erot osoittautuvat kuitenkin tekstin syvätasolla täysin merkityksettömiksi. Esimerkiksi lapsiluokkien erilailla ilmaistut pituudet ”98-senttisiä” ja ”melkein metrin mittaisia” tarkoittavat ilmaisutavan erilaisuudesta huolimatta täysin samaa. Eriväriset kurahaalarit ovat aivan yhtä merkityksetön eronteon väline kuin nimetkin. Tutkittujen teosten kielessä tuntuu usein implisiittisenä kummittelevan ajatus derridalaisesta kielifilosofiasta. Jacques Derridan kehittelemän radikaalin kielifilosofian mukaan kielen merkit ovat arbitraarisia ja saavat merkityksensä vain suhteessa toisiin merkkeihin. Merkin merkitys on aina negatiivinen ja perustuu siihen, mitä se ei ole. Näin kieli on loputtomien negatioiden verkko. Yksikään merkki ei merkitse mitään itsessään. (Culler 1998, 98–99.) Tekstikatkelma Virtasten, Lehtisten ja Aaltojen eroavaisuuksista tuntuu todentavan kielen negatiivista merkkiluonnetta. Negaatio ei kuitenkaan ulotu merkittyihin saakka. Näin katkelman taustalta voi olla luettavissa paitsi derridalainen kielifilosofia myös jonkinlainen ihmisten samanarvoisuuden julistus.

Ashleyn mukaan nimet toimivat usein myös merkkeinä yhteiskunnallisesta asemasta tai luokasta (Ashley 1987, 13). Tämä on Hotakaisenkin tuotannossaan hyödyntämä metodi. Romaanissa *Bronks* kuvataan rakennemuutoksen seurauksena radikaalisti kahtiajakautunutta yhteiskuntaa. ”Joutomaalla” asuu työväenluokka, ”Keskustaa” taas asuttavat mielensivelijät eli uudenlaista henkistä työtä tekevät. Tämä kahtiajako näkyy myös nimien tasolla. Joutomaalla ei nimillä koreilla. Siellä asuvat esimerkiksi Raija, Raimo ja Reijo Kallio – kaikki suomalaisia perusnimiä. Mielensivelijöiden nimet sen sijaan ovat moderneja ja soinnikkaita ja usein hiukan suomenruotsalaiselta kalskahtavia kuten Jani Lagerfelt tai Christer. Hotakainen lietsoo nimistöllään implisiittisesti jonkin asteista herravihaa. Tavallisiin suomalaisiin perusnimiin liittyy Hotakaisen teksteissä alluusio rehelliseen työntekoon ja perinteisiin yksinkertaisiin arvoihin. Tavallisuudesta tulee ihanne. *Lastenkirjassa*, *Ritvassa* ja *Satukirjassa* eletään siis paitsi nonsensin sävyttämässä fantasiamaailmassa myös tavallisten työtä tekevien ihmisten yhteiskunnassa. Usein tätä korostetaan liittämällä joidenkin henkilöhahmojen nimen eteen ammatti, jota sitten kuljetetaan nimen mukana tekstissä kuin henkilön nimen osana. Tällaisia hahmoja ovat esimerkiksi huoltamoyrittäjä Risto Niemenkärki, talonmies Laitimmainen ja kirvesmies Matti Puttonen.

Vaikka tutkittavissa teoksissa yhteiskunnan kahtiajakautuneisuus ei tematisoidu, saavat jotkut epäilyttävää ammattiryhmää edustavat henkilöt sisäistekijältä näpäytyksenä ristikseen täysin

naurettavan nimen. Näin käy esimerkiksi kaikenkietävälle psykologille, joka yrittää analysoida rahvaanomaisten jokamiesten luokkaan kuuluvaa Perttiä:

Etelä-Haagan viisain ihminen, psykologi Sara-Heinä Hookana-Kekkuli tiesi, että Pertistä oli tullut tommonen, koska se ei saanut lapsena tehdä mitään, nyt piti sitten tehdä kaikki. Hookana-Kekkuli ei ollut pistäytynyt Pertin lapsuudessa, mutta hänellä oli kirjoissaan monia värikkäitä kuvia samanlaisista lapsista, jotka jo pienenä leikkivät tappajasilpoja ja kaatavat kalanmaksajytkä kukkaruokkuun. Hookana-Kekkulin mielestä Pertti Jokinen pitäisi viedä johonkin taloon, missä hän saisi rauhoittua ja katsoa seinää ja sen jälkeen Pertille pitäisi hankkia ruutuhousuinen Isä ja Tuuliasussa viihtyvä Äiti. Pertti sanoi, ettei hän halua mihinkään taloon, koska seinien kattu ja rauhoittuminen eivät ole kunnan hommaa. Eikä Pertti halunnut Isää tai Äitiä, hän oli nähnyt kirjastossa kuvia sellaisista. Pertti kertoi Hookana-Kekkulille, että hän nyt toistaiseksi kättelee tätä huoltoasemaa, ja jos tämä ei lähde kulkemaan, niin sitten voidaan palata uudestaan asiaan. (*Ritva*, 54)

Hotakaisen lastenkirjoissa ihailaan eräänlaista anti-intellektuellismia. Tärkeimmät asiat ymmärretään sydämellä, ei älyllä. Psykologilta, joka yrittää soveltaa kuivaa kirjatieoa eläviin ihmisiin riistetään auktoriteetti naurettavalla nimellä. Kukapa nyt kuuntelisi psykologia nimeltä Sara-Heinä Hookana-Kekkuli.

Lecerclen mukaan nonsensen olemus johdattaa lukijan itsereflektioon. Järki järjettömyyden takana (tai kuten englanniksi voitaisiin sanoa *sense behind the nonsense*) on järjettömyys itse. Järjettömyys toimii kuitenkin aina järkeä vasten. Järjettömyys on järjen poissaoloa ja auttaa täten tarkastelemaan järjellisyuden olemusta. *Lastenkirja*, *Ritva* ja *Satukirja* ovat eittämättä osittain nonsensea. Sen sijaan niiden vaikutus lukijaan ei kenties ole sellainen kuin Lecerclen nonsensen filosofia olettaa. Teoksissa vaikuttava anti-intellektuellismin ihanne voidaan ajatella eräänlaiseksi lukuohjeeksi, joka kumoaa nonsensen herättämän itsereflektion. Liian analyttinen lukija saattaa muuttua Haakana-Kekkuliksi ja joutua naurunalaiseksi. Lopulta ehkä tekstin totuus on kuultavissa analyysin sijaan eläytymisellä.

Nonsense toteutuu Lecerclen (1994, 113) mukaan paitsi lingvistikohdissa myös tekstin pragmatiikassa esimerkiksi henkilöiden käymissä keskusteluissa. Lecerclen mukaan juuri tässä piilee nonsensen didaktinen ulottuvuus. Nonsense on tarkoitettu opettamaan lapselle sääntöjen tarpeellisuutta. Liisa-kirjoissa Liisa on Ihmemaassa ulkopuolinen. Hän käy keskustelija Ihmemaan kummallisten asukkaiden kanssa, mutta keskustelut liikkuvat irrationaalisella tasolla sillä ihmemaalaiset eivät noudata lausunnoissaan mitään semanttisia sääntöjä. Seurauksena moisesta dialogista on vain puhujien keskinäinen epäymmärrys. Näin lapsilukijalle osoitetaan, että totaalista säännöttömyydestä on seurauksena vain kaos.

Kristina Svensson tutkailee Hotakaisen *Lastenkirjan* nonsensea artikkelissaan ”Nonsense ja Juntti-Mutteri” (1998). Hänen mukaansa nonsensin didaktiikka ei *Lastenkirjassa* toteudu, sillä kaikki teoksen henkilöt elävät saman kielellisesti vinksahaneen todellisuuden sisällä. *Lastenkirjassa* ei ole Liisaa, jonka kautta outo kielenkäyttö muuttuisi toiseudeksi:

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

Sama pitää jossain määrin paikkansa kaikissa kolmessa teoksessa. Nonsense ei näyttäydä järjen poissaolona muuta kuin suhteessa lukijan kielentajuun. Teoksen sisällä henkilöt puhuvat samaa kieltä. Seuraava lyhyt keskustelu toimikoon esimerkkinä:

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

Poliisin käyttämä ilmaus *jonkun liiterissä* merkitsee tässä asiayhteydessä samaa kuin kenen tahansa liiterissä. Humppa-Veikko kuitenkin ymmärtää termin sen toisen mahdollisen tulkinnan mukaisesti eli jonkun tietyn henkilön liiterissä. Poliisi ei tästä kuitenkaan hämmenny vaan siirtyy sujuvasti käyttämään termiä ensin samassa merkityksessä kuin Humppa ja sitten jälleen omassa merkityksessään. Ristiriitaa ei keskustelussa puhujien välille synny.

Lastenkirjalta odotetaan usein kasvattavuutta paitsi moraalisesti, myös kirjallisen kompetenssin suhteen. Lastenkirjallisuus ajatellaan usein portiksi oikeaan kirjallisuuteen: vaiheeksi jonka aikana lukija oppii lukemaan kaunokirjallisuutta ja voi sitten siirtyä ”oikeaan” kirjallisuuteen (ks. Sarland, 2005, 36). Tällaisessa ajattelutavassa toteutuu ajatus lapsesta epätäydellisenä lukijana ja lapsilukijuus näyttäytyy oikeaan lukijuuteen valmentautuvana lukijuutena. Osa tutkittujen teosten ambivalenssista johtunee juuri siitä, etteivät teokset vastaa tähän opettavaisuuden vaateeseen. Ne rikkovat surutta monia kirjallisia konventioita, eivätkä näin ollen kasvata ketään lukijana. Mielestäni kirjallinen kompetenssi ei kuitenkaan ole vain konventioiden oppimista. Mikäli lastenkirjallisuus halutaan nähdä kirjallisen kompetenssin kasvattamona, tulee lastenkirjallisuuden valmentaa lukijaa kohtaamaan myös kirjallisuuden vieras. Toisaalta aikuislukijuuteen kasvattavan lastenkirjallisuuden on myös muututtava kirjallisen estetiikan muuttuessa. Kirjallisuuden tulee

uudistua myös lastenkirjallisuuden tasolla. Muutoinhan lastenkirjallisuus kasvattaisi lasta lukemaan vain hyvin konventionaalista kirjallisuutta.

Lastenkirjan, Ritvan ja Satukirjan maailma on fantasiamaailma, jonka hahmot ovat outoja ihmisten, eläinten, koneiden ja luonnon yhteensulautumia. Samalla tämä fantasiamaailma on kuitenkin äärimmäisen arkinen ja sen miljöö R-kioskeineen ja B-rappuineen suorastaan inhorealistinen. Mikä tekee teosten maailmasta omalakisien ja moninaisuudessaan eheän on kieli. Tutkittujen teosten esittämä todellisuus pohjautuu kaikessa kieleen. Teosten maailmassa metaforat tulevat konkretiaksi ja konkretia metaforisoituu. Esimerkkinä konkretisoituvista metaforista voitaisiin pitää vaikkapa *Lastenkirjan* tarinaa nimeltä ”Isän levy”, joka alkaa seuraavasti:

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

Katkelmassa sanonnat itseensä menemisestä, aina saman levyn soimisesta sekä sävelen mukaan tempautumisesta muuttuvat todeksi. Teokset tekevät kielestä eräänlaista dekonstruktivista luentaa eräänlaisen mitäjos-leikin avulla. Mitä tapahtuisi jos kieli ja kaikki siihen liittyvät säännöt, traditiot, ajatukset ja asenteet tulisivat todeksi? Näin kieli muuttuu nonsensille ominaisesti näkyväksi. Se ei vain kerro tarinaa vaan kertoo samalla itsestään.

Mielestäni kaksoispuhuttelun syntymisen tärkein edellytys on tekstin monitulkintaisuus. Kielen tasolla tähän johtaa tutkittavissa teoksissa ilmaisun hämäryys ja itsereflektiivisyys. Monitulkintainen teksti mielletään usein tekstiksi, joka on aukkoinen, hajanainen ja lukijalleen vaikea. Tulkintojen kirjon ajatellaan näyttävävän lukijalle kokonaisuudessaan ja hämmentävän lukijan. Itse miellän monitulkintaisuuden kuitenkin tekstiin sisältyviksi moniksi eri tulkintapoluiksi, joista lukija valitsee intuitiivisesti ne joita lähteä seuraamaan. Weinreichin adaptaatioteorian mukaan myös lukija itse tekee adaptaatiota muokaten tekstiä itselleen sopivaksi. Lukija voi täten sivuuttaa omaan kirjalliseen kompetenssiinsa sopimattomat elementit.

Lukijan suorittama adaptaatio tapahtuu luonnostaan, sillä lukija ei välttämättä edes tule tietoiseksi niistä tekstin ulottuvuuksista, joita hän ei osaa käsitellä. Esimerkiksi voisimme ottaa tutkittavissa teoksissa esiintyvät nimet. Nimet tarjoavat lukijalle karkeasti jaoteltuna ainakin kolme lähestymistapaa. Ne voidaan lukea yksinkertaisesti tekijäsanoina syntaksissa. Toiseksi niistä

voidaan tulkita symboleina tai temaattisina tiivistyminä. Kolmanneksi niiden voidaan tulkita itsereflektiivisesti purkavan nimeämisen mekanismeja ja lainalaisuuksia. Lukija voi valita näistä omaan kirjalliseen kompetenssiinsa sopivat lukutavat tulematta kuitenkaan tietoiseksi hylkäämistään lukutavoista. Edellä esiteltyä monitulkintaisuuden käsitettä soveltaen tekstin tulee tällöin olla monitulkintaista ts. sillä tulee olla rajattu määrä tulkintatapoja. Näitä tulkintapolkuja voi olla hyvinkin monia, mutta tärkeintä on että lukija johdatetaan lukemaan jollakin tavalla, eikä kaikkien tulkintapolkujen seuraaminen ole edellytys tekstin ymmärtämiselle. Näin monimutkainenkin kieli voi ambivalentissa tekstissä olla suunnattu samanaikaisesti sekä aikuis- että lapsilukijalle.

3.2. Kuvan kieli

Nykyäikää leimaa erilaisten rajojen hämärtyminen ja kuvan ja sanan suhteen uudelleenarviointi eri medioissa. Suomalaisen kirjallisuuden kentällä multimodaalisuus ei ole kuitenkaan vielä saavuttanut aikuistenkirjallisuutta. Kuvitus mielletään yhä lähes poikkeuksetta lastenkirjallisuuden piirteeksi. Sellaiset poikkeukset kuin vaikkapa Tiina Pystysen kuvaproosa jäävät varsin perifeerisiksi ilmiöiksi. Aikuisten runoudessa kuvitusta on joskus löydettävissä, mutta tällöin teos mielletään kahden tasavertaisen taiteilijan yhteisponnistukseksi ennemminkin kuin tekstiksi, jota kuvat myötäilevät. Tällainen status on esimerkiksi niillä Märta Tikkasen runoteoksilla joihin kuvituksen on laatinut kuvataiteilija-kirjailija Henrik Tikkanen.

Kuvituksen erilainen status aikuisten ja lastenkirjallisuuden kohdalla on mielenkiintoinen ilmiö. Kuvituksesta puhutaan yleensä vain tietokirjallisuuden ja lastenkirjallisuuden yhteydessä⁴. Molemmissa kuvituksen funktio mielletään luetun selkeyttäjäksi ja lukemisen helpottamiseksi. Ammattikuvittajan tekemää kuvitusta ei mielletä itsenäiseksi merkitysten tuottamiseksi – taiteeksi. Lisäarvoa lastenkirjakuvitukselle näyttää tuovan tilanne, jossa kirjailija tuottaa itse oman

⁴ Teosten ulkonaiset seikat vaikuttavat vahvasti siihen, mihin genreen ne luetaan kuuluviksi ja vaikuttavat täten teosten tulkintaan. Kaisu Rättyä käyttää Gerald Genetten kirjan artefaktiluonteen analyysin kehittämää termiä *periteksti* kirjan kuvien analyysin. Peritekstillä tarkoitetaan tekstiin sidoksissa olevia elementtejä kuten kansia, kuvia. Peritekstit ohjaavat lukemistamme ja auttavat ennakoimaan teoksen sisältöä. Niiden avulla arvioimme esimerkiksi kirjan genren tai sen kuuluuko se lasten vai aikuisten kirjallisuuteen. (Rättyä 2001, 177–178.)

kuvituksensa. Kirjailijan ajatellaan kykenevän kerrostamaan kuvallisia merkitystasoja suhteessa omaan tekstiinsä paremmin kuin ulkopuolisen kuvittajan. Tällainen ilmiö leimaa monia ambivalentteja lastenkirjoja. Esimerkiksi Tove Jansson ja Hannu Mäkelä tekevät kuvituksensa itse.

Kuvituksen liittäminen lastenkirjallisuuteen liittyy kuvallisten ja sanallisten merkkien näennäisen erilaiseen luonteeseen. Kieli koostuu symbolisista merkeistä, millä tarkoitetaan merkkejä joissa merkitys ja merkityn välinen suhde on arbitraarinen. Kuvan taas ajatellaan olevan ikoninen merkki, jolloin se on mimeettinen suhteessa merkityyn. Lapsen ajatellaan ymmärtävän helpommin ikonisia merkkejä.

Kuvan mielletään yleisesti olevan lapsilukijalle tekstiä tutumpi ja helpompi muoto. Mitä pienemmälle lukijalle kirja on suunnattu, sitä enemmän siinä on kuvia ja päinvastoin. Kuvalla ajatellaan siis olevan suora yhteys lukijan kirjalliseen kompetenssiin. Esimerkiksi Pirkko Liikasen jäsennyksessä eri-ikäisille lukijoille suunnatun kirjallisuuden piirteistä edellytetään alle 2-vuotiaalle suunnatussa kirjassa olevan tekstiä korkeintaan 25 prosenttia. Mitä vanhemmalle lukijalle kirja on suunnattu, sitä enemmän tekstiä saa olla suhteessa kuvaan. Myös kuvituksen laadulla on merkitystä. Pienelle lukijalle suunnatussa kuvassa tulee olla vain vähän yksityiskohtia. Kuvituksen ja tekstin tulee Liikasen mukaan noudatella toisiaan aina 7-9-vuotiaille suunnattuun kirjallisuuteen saakka. (Liikanen 1978, 73–76.)

Kuva mielletään siis levähdyspenkiksi kirjan lapsilukijalle raskaiden tekstiosioiden välillä. Kuvan tehtävän lastenkirjallisuudessa ajatellaan olevan tekstin selkeyttäminen. Kuvan arvellaan kytkevän ambivalentit kirjalliset merkitykset reaali maailmaan ja auttavan kirjalliselta kompetenssiltaan vajavaista lukijaa – lasta – ymmärtämään lukemaansa paremmin. Kuva nähdään siis lapsen hallitsemana kielenä, jolle teksti voidaan kääntää.

Kyky ymmärtää kuvia ei kuitenkaan ole myötäsyttyinen vaan opittu aivan kuten kielikin. John Spink erittelee teoksessaan *Children as Readers* (1989) niitä kuvallisuuteen liittyviä konventioita, joita lapsen on opittava osatakseen lukea kuvia. Monet näennäisen itsestäänselvät kuvallisen esittämisen peruseräatteen tulee oppia ennen kuin kuva voidaan nähdä muuna kuin viivoina paperilla. Kuvan katsojan on esimerkiksi ymmärrettävä kuvien olevan yleensä pienempiä kuin kohteet, joita ne esittävät, tai että tiettyjen kuvallisten konventioiden avulla luodaan kaksiulotteiseen kuvaan illuusiota kolmiulotteisuudesta. (Spink 1990, 60–61.) Voidaan siis puhua myös kuvallisesta

kompetenssista, joka voidaan nähdä omaksi kompetenssin lajikseen, tai vaihtoehtoisesti kirjallisen kompetenssin alalajiksi.

Kuvitus ei lastenkirjoissakaan aina myötäile tekstiä. Taiteentutkija Sisko Ylimartimo jaottelee lastenkirjallisuuden kuvittajat myötä- eli kanssakuvittelijoiksi, jotka työllään tukevat tekstin kerrontaa, sekä yli- ja ohirikastajiksi, joidenka kuvitukset saattavat olla jopa ristiriidassa tekstin kanssa. Ylimartimo esittää lastenkirjan kuvittajan luovaksi subjektiksi, ei vain kirjailijan ajatusten kuvittajaksi. (Ylimartimo 2001, 80.) Hotakaisen lastenkirjojen kuvittaja Priit Pärn lukeutuu omintakeisella tyyllillään eittämättä jälkimmäiseen luokkaan.

Pärnin kuvat ovat tyylieltyjä ja niiden hahmot ovat vahvasti karikoituja. Kuvat ovat usein voimakkaita ja lapsilukijoiden mielestä kenties jopa pelottavia. Esimerkiksi sopii *Ritvasta* (s.42) löytyvä kuva (Liite 1), joka kuvittaa Keijo Ilmasen muovipussilla yrittämää isänmurhaa. Kuvassa on mies jonka pään tilalla on muovikassi. Muovikassin sankojen kohdalla on huutoon avautunut suu, joka on täynnä hampaita. Ammottava suu on tismalleen kuvan keskipisteessä ja hallitsee näin kuvaa. Pussipäinen isä assosioituu satujen hirviöön. Kuva raivokkaasta isästä kuvastaa oivaltavasti poikien kauhua kun he huomaavat isän jääneen henkiin:

Mitä hel...! Isän suusta tuli, kun hän lopulta sai riuhtaistua muovipussin päästään ja haukkoi punaisena henkeä. Pojat tulivat sohvan takaa ja katsoivat elävää Isää. Keijo oli varma, että nyt tulisi heille lähtö. Isä irrottasi häneltä pään, ja pitäisi Penttiä pitkän aikaa nuotiossa. (*Ritva*, 47.)

Aikuiselle lukijalle kohtaaminen on huvittava. Kirjallisuudessa tiheään toistunut aihe isän tai veljen surmasta menettää traagisen hohtonsa sijoituessaan tavallisen olohuoneeseen kahden kostonhimoisen tarhaikäisen suorittamana. Lukutaitoiselle katsojalle ahdistavaan kuvaan tuo huumorin pilkahduksen muovikassissa suurin ja ystävällisin kirjaimin lukeva *Alepa*. Keijoon ja Penttiin samaistuvalla lapsilukijalle kohtaaminen taas lienee hiukan pelottava. Kuvan esittämä oman isän metamorfoosi pussipäiseksi hirviöksi voisi ajatella kuvaavan lapsen omia vanhempiaan kohtaan tuntemaan luottavaisuuden romahtamista, missä ei teemana ole suinkaan mitään huvittavaa.

Pärnin kuvat ovat usein lastenkirjalle epäominaisen irvokkaita ja groteskeja. Niissä saatetaan kuvata väkivaltaisia ja vastenmielisiä tapahtumia. Esimerkiksi *Lastenkirjassa* on kuva Sementtikengästä, joka kuvassa hyppii kauhistuneen näköisen miehen kasvoilla. Miehen silmälasit ovat rikki, nenästä valuu räkä, ja hänen hampaansa ovat puristuneet tuskaisaan irveeseen. *Satukirjasta* taas löytyy kuva miehestä, joka tähtää katsojaa aseilla ja hymyilee hampaatonta hymyä. Hänen silmiensä tilalla on

tyhjäät kuopat ja miehen pään yllä liihottaa varis jolla on nokassaan miehen silmät. Tällaisia kuvia lastenkirjallisuudesta harvemmin löytää. Myöskään yksikään Pärnin hahmoista ei ole kaunis, viehättävä tai sopusuhtainen. Pärnin tyyliin kuuluu tietty luonnosmaisuus sekä horjuva viivan käyttö ja sotkuinen väritys. Hahmojen koko vaihtelee jatkuvasti ja myös heidän ulkonäkönsä muuttuu tilanteen mukaan. Tämä tekee kuvien hahmoista groteskin epäsuhtaisia mutta sitäkin eläväisempiä.

Lastenkirjakuvitusten kaanonista löytyy usein idyllisiä ja kauniita kuvia. Ihailtuja ja loputtomiin erilaisissa painotuotteissa toisinnettuja ovat esimerkiksi Beatrix Potterin suloiset kanihahmot, Elsa Beskovin kauniit satuidyllit tai suomalaisittain Rudolf Koivun akvarellit. Pärnin kuvat eivät ole sisällöltään tai tyyliiltään mitään lapsuuden idyllien kuvausta, vaikka niissä kuvataan myös usein herkkiä, romanttisia ja iloisia tapahtumia. Hotakaisen lastenkirjojen kuvituksen ajoittainen rumuus ja groteskius lisää osaltaan niiden ambivalenssia. Koska lasten oletetaan ymmärtävän paremmin kuvia kuin tekstiä, oletetaan kuvien myös vaikuttavan heihin voimakkaammin. Kenties tästä syystä lastenkirjojen kuvitukselta odotetaan kauneutta ja idyllisyyttä. Sarah Godek kuitenkin kyseenalaistaa tällaisen ajatuskulun:

[C]hildren instead of being repelled by grotesque are more often attracted to it. Because their sense of what is and what is not acceptable is not as clearly defined nor as rigid as that of the more experienced adult, children find the grotesque less disturbing than do adults. Often children know that adults do not discuss certain subjects – those that are considered too disgusting or sexual – but they do not know why. Breaking this taboo and openly addressing these subjects, then, is great fun. (Godek 2004, 49.)

Godekin mukaan lapsilukija siis saa groteskista psykologista tyydytystä tunnistaessaan tabut, joita rikotaan. Jos taas lapsi ei tunnista tabuja, hän ei häiriinny groteskin epämiellyttävästä sisällöstä. Täten ajateltuna groteski siis toimii vasten kirjallista kompetenssia. Vain kompetentti lukija voi ahdistua groteskista. Epämiellyttävä on epämiellyttävää vain jos se tunnistetaan yleisten normien mukaan epämiellyttäväksi. Tässä mielessä lapsilukija on potentiaalisesti turvassa groteskilta ja kaksoisyleisölle suunnatussa tekstissä groteski suuntautuu aikuislukijalle.

Pärnin kuvitukselle on toisinaan ominaista karnevalismi. Mihail Bahtinin (1995, 74) mukaan karnevaaliin kuuluu olennaisena osana valta-asemien ja hierarkioiden ylösalaisin kääntäminen. Tutkituissa teoksissa asetelmat kumotaan esimerkiksi *Ritvan* kohtaauksessa, jossa Viluttitanssija riitelee vanhempiansa kanssa kalapuikkojen syönnin tarpeellisuudesta. Tekstissä Vilutti suuttuu vanhemmilleen:

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

Tekstiin liittyvässä kuvassa (Liite 2) Viluttitanssija hakee korviketydytystä kuvitelma-työstä, jossa hän kokee kokemansa vääryydet vanhemmilleen. Kuvassa on koko sivun kokoinen ilkeästi hymyilevä lapiojalkainen Vilutti. Hän pitelee haarukassa kalaa, joka on juuri nielaisemaisillaan pakoon juoksevan miehen jonka selässä lukee tikkukirjaimin ISÄ. Isä on Viluttiin nähden pienen pieni. Kuva tuo esiin Vilutin purkauksesta aistittavan toiveen vaihtaa hetkeksi paikkaa vanhempien kanssa, muuttua pienestä isoksi ja näyttää sitten näille miltä huono kohtelu tuntuu. Vaikka tekstin tasolla Vilutin on alistuttava vanhempiensa auktoriteettiin ja nieleskeltävä kalapuikkonsa hammasta purren, kuvan tasolla osat vaihtuvat ja Vilutti on isän auktoriteettia ylempänä. Sarah Godekin mukaan karnevalismi on juuri potentiaalisesti erityisesti lasta kiehtova ilmiö. Lapset ovat moniin auktoriteetteihin nähden alisteisessa asemassa. Vanhemmat, opettajat ja aikuiset yleensä ovat aina lasta ylempänä. Tästä syystä lapsi voi kokea auktoriteettien murtumisen erityisen nautinnolliseksi. (Godek 2004, 48.)

Pohdittaessa kuvien kaksoisyleisöä huomio kiinnittyy myös Pärnin tyylin lapsenomaisuuteen. Kuten lapsen piirroksessa kuvien viiva on horjuvaa, muodot epäsymmetrisiä ja niissä pinnoissa, jotka on väritetty harmaaksi väri roiskuu ääriviivojen yli eikä täytä niitä kokonaan. Muutoinkin harmaata väriä on roiskittu kuviin näennäisen sotkuisesti. Kuvissa on myös usein mukana tekstiä. Esimerkiksi hahmon pään päällä saattaa lukea tämän nimi. Tämä tapa muistuttaa juuri kirjoittamaan oppineen lapsen tapaa nimikoida kaikki piirroksissaan esiintyvät hahmot.

Maria Laukan mukaan lapsen piirrokselle on usein ominaista arvoperspektiivin käyttö. Lapsi kuvaa isoksi sen, mikä hänelle on tärkeintä, pieneksi sen, mikä on vähemmän tärkeää. (Laukka 1978,42.) Samankaltainen perspektiivi on myös monissa *Ritvan* kuvissa. Esimerkiksi otan kaksi kuvaa Viluttitanssijasta. Toinen on jo edellä esitelty kuva Vilutista ja isästä. Siinä Vilutti on paljon isää isompi. Toinen kuva kuvittaa Ritvan kertomaa tarinaa Vilutista menestyksekkäänä balettitanssijana. Siinä Vilutti tanssii – jälleen koko paperin kokoisena. Hänen poskeaan suutelee baletin Johtaja, joka on kuitenkin Viluttiin nähden luonnottoman pieni. Arvoperspektiivin suhteesta näkökulmiin ja lapsen omaisen tyylin mukanaan tuomiin lisämerkityksiin palaan myöhemmin työssäni. Tässä kohden arvoperspektiiviä tarkastellaan teknisenä ratkaisuna ja voidaan todeta, että aikuislukija

saattaa oudoksua Pärnin kuvitusten arvoperspektiiviä, mutta lapsilukija, joka ei ole vielä tietoinen länsimaisen kuvallisen esittämisen konventioista, voi nähdä kuvat täysin luonnollisina.

Keskeisperspektiivi on pitkään ollut länsimaisessa taidetraditiossa kuvallisen esittämisen normi. Keskeisperspektiivillä pyritään jäljittelemään katsovan subjektin näkökulmaa ja luomaan illuusio kolmiulotteisuudesta. Keskeisperspektiivi on kuitenkin varsin epäaito konstruktio. Ihminenhan katsoo kahdella silmällä, ja vastaanottaa tällä tavoin kaksi erilaista kuvaa katsomastaan. Nämä kuvat aivot sitten sulauttavat yhdeksi tulkinnaksi; katsotun keskiarvoksi. Keskeisperspektiivissä katsotaan kuitenkin vain yhdestä pisteestä. Keskeisperspektiiviä onkin usein kutsuttu kartesiolaiseksi perspektiiviksi. Siinä toteutuu ajatus jähmettynyttä todellisuutta ylivermaisesta näkökulmasta tarkastelevasta subjektista, joka ei itse asetu katsottavaksi, vaan hallitsee näkemäänsä järjen avulla. Keskeisperspektiivissä on kyse pyrkimyksestä tehdä katsomisesta rationaalinen ja looginen tapahtuma. Siinä maailma jäsentyy geometriseen kaavamaisuuteen. (Seppänen 2001, 46–47.)

Pärnin kuvat eivät noudata keskeisperspektiiviä. Kuvissa on tyyllillisesti paljon samaa kuin kubismissa. Kubismissa keskeisperspektiivi korvataan nk. *simultaaniperspektiivillä*. Se tarkoittaa sitä, että kuvauskohteet esitetään yhtäaikaan monista näkökulmista (*Taidehistorian sanasto* 1997, 58). Kubistisessa maalauksessa useiden esineiden tai olioiden pinnat leikkaavat toisensa kulmissa, jotka olisivat ”luonnolliselle” katsomiskokemukselle mahdottomia. Tausta, esineet ja hahmot sekoittuvat toisiinsa ja kaikesta tästä syntyy kuvallinen tila jossa syvyysvaikutelma ja keskeisperspektiivi on tietoisesti rikottu. Kubismi purkaa kuvauskohteensa osiin ja etualaistaa pinnan. Useat Pärnin kuvista ovatkin eräänlaisia tribareita, paradoksaalisia objekteja. Mervi Kantokorpi kuvailee Tribarin olemusta seuraavasti:

Tribar on silmän kiusa. ”Todellisten havaintojen” tekemiseen tuskastunut silmämme tuskastuu siinä harhaillessaan; se etsii reittiä, ratkaisua, oikeita mittasuhteita, mieltä. Miten vaikea silmän onkaan sietää objektia, joka teeskentelee kolmiulotteista mutta joka – järjen mukaan – on olemassa vain visuaalisesti, kuvana. Ja sittenkin: miten kiinnostunut se on kuviosta ja siihen sisältyvistä maailmoista. (Mervi Kantokorpi 1995, 13.)

Lastenkirjasta löytyvä kuva Juntti-Mutterista (Liite 3) sopii hyvin esimerkiksi. Kuvassa keskellä lähes koko kuvan laajuisena on kolmion muotoinen Juntti-Mutteri. Ensi katsomalta näyttää siltä, että kuvassa on Juntti-Mutteri joka viilettää eteenpäin rullaluistimilla ja taustalla horisontissa on pyramidi, jonka savupiipusta nousee savua. Tämä on kuitenkin vain yksi kuvan tasoista. Kuvan

tarkempi katsominen paljastaa monia yksityiskohtia, jotka tuhoavat kuvan syvyysvaikutelman ja logiikan.

Kuvan vasemmalla puolella seisoo joukko pieniä miehiä, joista osa seisoo kuopan pohjalla. Tämän kuopan muodostaa Juntti-Mutterin oikea kylki. Juntti-Mutterin vartalo on siis tästä suunnasta maassa oleva kuoppa, josta johtavat jopa ylös pienet tikapuut. Kuvan oikealta puolelta katsottuna Juntti-Mutterin vartalo taas on tismalleen päinvastainen muoto. Hänen selkensä takana on varjo ja hänen kylkeään vasten nojaa kaksi keppiä, kumpikin trikkejä joista syntyy efekti ulospäin työntyvästä kolmiulotteisesta objektista. Juntti-Mutterin alapuolella taas ovat hänen rullaluistimensa. Niiden huomataan ikään kuin lävistävät paperi kohtisuorasti, joka taas tekee kuvasta täysin litteän. Taustalla ylhäällä on pyramidi, joka näyttää sijaitsevan aivan horisonttiviivan kohdalle. Pyramidi kuitenkin heittää taakseen varjon, jolloin se alue, jonka horisonttiviivan yllä tulisi konventionaalisesti olla taivas, onkin vain uusi pinta. Lisäksi kuvassa esiintyvä Juntti-Mutteri on paradoksaalisesti liikkeessä ja samanaikaisesti pysähtynyt. Vauhtiviivojen ja oikealle liehuvan tukkansa perusteella Juntti-Mutteri näyttäisi liikkuvan oikealta vasemmalle. Kuitenkin samalla hänen jalkansa ovat lävistäneet paperin kahdesta aukosta ja hänen oikea kätensä on pultattu tukevasti maahan, jolloin liike on mahdotonta.

Kuvallisen esittämisen konventiot tuntevalle lukijalle kuva Juntti-Mutterista on tribar, sietämättömän epälooginen mutta samalla kiehtova kuva. Tällaisen kuvan eri tasojen hahmottaminen vaatii katsojalta varsin harjaantunutta kuvallista kompetenssia. Katsojan on kyettävä vaihtamaan katsomispositioitaan saman kuvan sisällä useita kertoja. Esimerkiksi vasemmalta katsottuna kuvassa on kuoppa, oikealta katsottuna taas ulospäin työntyvä pinta. Hahmottaakseen näitä eroja kuvan katsojan on oltava tietoinen omasta katsomisestaan ja mahdollisuudestaan valita näkökulmansa. Tällaisesta kuvanlukuelämyksestä implisiittinen lapsilukija on ulossuljettu.

Pärnin tyyli on paljon yhteistä myös surrealismiin kanssa. Surrealismi viittaavat etenkin kuvien tapa yhdistää unenomaiset visiot ja mahdottomat tapahtumat. Surrealistit kuvaavat *ylitodellista*. (Ferrari 2000, 52.) Käsite sopii hyvin myös Pärnin tyyliin kuvaamiseen. Surrealistiset kuvat eivät ole abstrakteja vaan esittäviä. Kuitenkin ne esittävät todellisuuden yli, niiden logiikka kumpuaa unesta, hallusinaatiosta ja tiedostamattomasta. Pärnin tyyli on paljon samaa kuin kuuluisan surrealistin Marc Chagallin maalauksissa. Sekä Chagallille että Pärnille ovat tyypillisiä naiivi tyyli, arvoperspektiivi, runsas yksityiskohtien käyttö sekä unenomainen tunnelma.

Kuvien kubistiset ja surrealistiset piirteet voivat toimia tyyllisinä subteksteinä, joiden pohjalta implisiittisen aikuislukijan voidaan ajatella suuntaavan tulkintaansa. Yhteydellä surrealismiin ja kubismiin on paljonkin merkitystä kuvituksen merkitystasojen laajentajana. Kubismi ja surrealismi ovat molemmat manifestoituja filosofisia ja esteettisiä ajatussuuntia, jotka kiinnittävät kuvan lukijan huomion inhimillisen kokemuksen rajoihin ja rajoituksiin sekä näiden suhteeseen kuvallisen esittämisen konventioihin. Pärnin kuvat ovat itsereflektiivisiä, ne pohtivat omaa olemustaan suhteessa kuvalliseen kompetenssiin. Samalla ne tarjoavat aikuislukijalle mahdollisuuden oman sisäistetyn visuaalisen järjestelmänsä tutkailemiseen.

Voidaanko näin ollen siis arvioida *Lastenkirjan*, *Ritvan* ja *Satukirjan* kuvitus vain aikuisille suunnatuksi? Näin ei voida tehdä, sillä Pärnin kuvitus tarjoaa muunkinlaisia katsojapositioneja, kuin sofistikoituneen ja itsereflektiivisen aikuiskatsojan näkökulman. Eräs implisiittiselle lapsilukijalle suunnattu piirre on Pärnin kuvituksille ominainen yksityiskohtien runsaus. Kuvalliselta kompetenssiltaan harjaantumaton lapsi ei ”lue” kuvaa vaan poimii kuvasta itseään kiinnostavia mininarratiiveja (Nikolajeva ja Scott 2001, 21). Lapsikatsojan tapa katsoa ei sisällä pyrkimystä löytää kuvan mieltä tai kuvaan koodattua tarkoitusta. Lapsikatsojalle kuva voi olla kiinnostava itsessään. Yksityiskohtien runsaus tukee tällaista lukutapaa. Esimerkiksi kuvakirjailija Mauri Kunnas on saavuttanut suurta suosioita kuvakirjoillaan, jotka suorastaan pursuavat yksityiskohtia. Kunnaksen kuvissa on kaikkialla liikettä ja tapahtumia. Päähenkilöiden ohella kuvissa puuhastelee aina suuri joukko pieniä eläimiä, joilla ei ole mitään merkitystä tarinan kannalta, mutta joiden touhuja lapsilukija seuraa mielellään. Samankaltaisia mininarratiiveja löytyy esimerkiksi Maikki Harjanteen ja Tove Janssonin kuvituksista.

Yksityiskohtien runsaus voidaan myös nähdä postmodernina⁵ piirteenä. Mieke Desmetin mukaan postmodernille kuvallisuudelle on ominaista banaaleihin yksityiskohtiin keskittyminen (Desmet

⁵ Ambivalenttia lastenkirjallisuutta olisi kenties erittäin hedelmällistä vertailla esteettiseen ja kulttuuriseen ilmiöön nimeltä postmoderni tai postmodernismi. Samoin kuin ambivalentille teokselle, myös postmodernille yleensä on ominaista erilainen rajojen murtuminen. Postmodernista on kuitenkin ilmestynyt niin paljon tutkimusta että käsitteistö, jolla tätä ilmiötä lähestytään, on laaja. Teorian syntyyn on niin vähän ajallista etäisyyttä, ettei sitä kyetä tiivistämään tietyksi selvärajaiseksi esteettiseksi tai yhteiskunnalliseksi ilmiöksi. Tämä on johtanut tutkimuksen parissa toisinaan kertakaikkiseen turhautumiseen ja koko postmodernin hylkäämiseen. Tämä johtuu myös postmodernin luonteesta määrittelyä pakenevana leikkinä. Miten rakentaa selvärajainen käsitys ilmiöstä jonka luonne on murtaa rajoja? Sekaannusten välttämiseksi tutkijan onkin määriteltävä suhteensa postmoderniin varsin tarkasti. (ks. Mäkinen 1993.) Kuitenkaan tämän työn puitteissa en näe järkeväksi reflektoida omaa asemaani suhteessa esimerkiksi keskusteluun postmodernista ja kysymys ambivalentin teoksen estetiikan mahdollisista yhteyksistä postmoderniin jää tämän tutkimuksen ulkopuolelle. Tässä postmodernilla viitataan vain Mieke Desmetin erittelemään kuvan pintaistumiseen.

2004, 71.) Postmodernissa pinta etualaistuu, asiat kadottavat keskinäiset merkittävyyshierarkiensa ja kaikilla osasilla on yhtä suuri arvo. Tällöin arvo katoaa ja jäljelle jää vain pinta. Näin voitaisiin ajatella käyvän myös joidenkin Pärnin kuvitusten kohdalla. Postmoderni pakottaa aikuisen kuvankatsomistavan lähestymään lapselle luontaista kuvan katsomisen tapaa, tapaa ennen kompetenssia ja sen myötä rajoittavia sääntöjä ja tottumuksia. Täydelliseen ”viattomuuden aikaan” ei aikuisella ole kuitenkaan paluuta. Myös tarkastellessaan kuvan sääntöjä rikkovaa kuvaa aikuislukija kantaa mukanaan kuvallista kompetenssiaan ja tulee näin väistämättä lähestyneeksi kuvaa, ei sen kautta mitä se on, vaan mitä se on tai ei ole suhteessa kuvalliseen kompetenssiin. Näin yksityiskohtien runsaus johdattaa lapsilukijan kuvalliselle löytöretkelle ja aikuisen kuvan katsomisen reflektointiin. Aikuisen on mahdotonta astua ulos merkityksen löytämisen pakkomielleestään, sillä tämä piirre on hallitseva kirjallisessa kompetenssissa. Merkityksen hajottavat tekstit tai kuvat voivat kuitenkin johdattaa aikuisen tulemaan tietoiseksi tästä merkityksellistämisen pakosta. Kuvissa toimii sama nonsensin logiikka kuin tekstissäkin.

Koska lastenkirjan kuvitus toimii suhteessa tekstiin, tulee meidän vielä viivähtää hetki kuvan ja sanan suhteessa. Lapsen kieli kehittyy konkreettisesta abstraktiin. Aikuisella ei ole vaikeuksia oivaltaa kielikuvia, mutta lapsi ymmärtää sanotun usein kirjaimellisesti. Leiwon mukaan vielä 7-vuotiaat lapset antavat hyvin konkreettisen selityksen esimerkiksi sellaisille sanoille kuin johdonmukainen, kouriintuntuva, mukiinmenevä ja niin edelleen. Kuvainnollinen kieli yleistyy vasta n.10 vuoden iässä. (Leiwo 1989, 106.) Pärnin kuvitus leikittelee tällä tosiasialla ja vahvistaa kielikuvien konkreettista lukutapaa entisestään konkretisoimalla kielelliset metaforat naiivisti. Esimerkiksi *Ritvan* tekstissä Viluttitanssijan jalkojen kerrotaan olevan kuin lapiot. Kuvissa hänen jalkojensa tilalla on oikeat lapiot. *Satukirjassa* taas kerrotaan miehestä, joka ajelee rekalla pitkin Päätieta. Kuvassa Päätie on kuvattu valtavaksi pääksi, jonka yli kulkee asfalttitie.

Lapsilukijalle tällaisen sanan ja kuvan yhdenmukaisuuden voisi ajatella helpottavan luetun ymmärtämistä. Toisaalta kuvitus tuntuu suorastaan irvailevan lastenkirjallisuudelle asetetulle vaatimukselle kuvan ja sanan yhdenmukaisuudesta. Yhteneväisen tekstin ja kuvituksen ajatellaan helpottavan lapsilukijan luetun ymmärtämistä. Pärnin kuvissa tämä vaade kuitenkin lyödään yli. Kuvitus riistää sanoilta niiden mahdollisen metaforisen merkityksen ja korostaa näin entisestään tekstin nonsenseulottuvuutta. Tällöin luetun ymmärtäminen ei suinkaan helpotu vaan vaikeutuu, kun käytettyjen sanojen metaforinen luonne kielletään.

Lapsen huumoriin kielikuvien konkretisointi sen sijaan sopii mainiosti. Lapset leikittelevät kielellä ja huvittuvat erilaisista sanojen väännöksistä ja väärinymmärtämisistä. Mikäli lapsilukija tunnistaa sanan oikean merkityksen, on sanan väärinymmärtäminen kuvassa huvittavaa. Pärnin kuvissa kuvien ja tekstin yhteenpunoutumaan on siis koodattu runsas joukko vitsejä implisiittiselle lapsilukijalle. Aikuislukijakin toki huvittuu kielikuvilla leikittelystä, mutta hänelle tarjotaan myös mahdollisuus suhtautua tähän leikkiin analyttisemmin. Kun totutut sanat puretaan osiin ja kootaan uudelleen mutta väärin, syntyy myös uudenlaisia ulottuvuuksia tekstin kertomaan. Kun Päätie kuvataan pään yli kulkevaksi tieksi, syventää sanan uusi muoto sanan mahdollista syvempää merkitystä. Päätieillä matkustaminen voidaan tällöin ajatella vaikkapa matkaksi mieleen.

Pärnin kuvissa on usein sanoja ja kirjaimia, jotka kietoutuvat osaksi kuvan visuaalista pintaa. Esimerkiksi *Satukirjassa* tarinaa hermonsä menettävästä naisesta kuvittaa kuva, jossa on korviaan tuskaisan näköisenä pitelevä nainen. Naisen hiukset muodostaa kaunokirjaimin kirjoitettu sana *hermot*. *Lastenkirjassa* taas seikkailee hahmo nimeltä Matala Lätäkkö. Monet tarinat kertovat hänen eriskummallisesta nokastaan. Kuvissa Matalan Lätäkönen nenän kohdalla on sana *nokka*, jossa ensimmäinen kirjain on pienin ja kirjaimet suurenevät hahmon kasvoja kohden muodostaen nokan. Tällaiset merkit ovat mielenkiintoisia sanan ja kuvan yhteensulautumia. Niiden luonteessa on jotakin samaa kuin onomatopoeettisissa sanoissa. Onomatopoeettinen merkitsee luonnonääniä jäljittelevää. Onomatopoeettinen on esimerkiksi verbi *haukkua*, jossa sanan äännetaso muistuttaa koiran pitämää ääntä. Onomatopoeettisessa merkissä yhdistyy toisaalta merkin arbitraarinen luonne (kieli), mutta toisaalta sen tiivis kytkös merkityyn (äänne). Pärnin kuvituksissa esiintyvät sanakuvat toimivat samankaltaisesti. Niissä yhdistyy merkin ikoninen ja symbolinen luonne.

Pärnin kuvat käsittelevät tekstin sanoja myös toisella tavalla. Usein kuvat nimittäin perustuvat vain johonkin tarinan yksittäiseen elementtiin tai sanaan. Näin käy esimerkiksi *Satukirjan* kuvassa (Liite 4) joka kuvittaa tarinaa nimeltä ”Yö”. Tarinassa kerrotaan Juntti-Mutterin unettomasta yöstä. Teksti kertoo Juntin ajattelevan unta odotellessaan kaupunkia nimeltä Sikako, jossa hän on toissakesänä käynyt. Tämän suurempaa merkitystä Sikakolla ei tekstissä ole. Tekstin kuvitus rakentuu kuitenkin kokonaan kaupungin nimen ympärille. Kuvassa Juntin vuoteen takana seisoo valtava sika, joka peittää sängyssä makaavan Juntin silmät sorkkillaan. Juntti-Mutterin suusta tulee puhekupla, jossa lukee ”SIKAKO?”. Tekstin tasolla Sikako on vain huvittava väännös Chicagosta. Kuvan tasolla siitä kehitellään monimutkaisempi kielipeli. Ensinnäkin sian hahmo tulee kuvaan Sikako sanan sisältämästä sika-sanasta. Toiseksi kuvassa sika ja Juntti leikkivät jokaiselle tuttua arvuuttelupeliä, jossa joku peittää toisen silmät ja toisen on arvattava kuka selän takana on. Juntin kysymys

”sikako?” hyödyntää suomen kielen taivutusmuotoa ja näin sika sanasta muodostuu paitsi tekstissä mainittu kaupunki, myös kuvan sialle osoitettu kysymys. Kuva on surrealistinen kielileikki, joka ei mitenkään liity itse tarinaan.

Kuten tässä luvussa on jo todettu, kuvan edellytetään lastenkirjassa helpottavan luetun ymmärtämistä. Tekstin ymmärtäminen taas edellyttää olennaisen erottamista epäolennaisesta. Tämä on tärkeä piirre kirjallisessa kompetenssissa. Lukiessamme tarinaa ymmärrämme, että on olennaista että prinssi lähtee pelastamaan prinsessaa, mutta se, minkä väriset sukat prinssillä on tämän tehdessään, on täysin epäolennaista. Lapsella ei kuitenkaan ole tällaisen lukutavan vaatimaa kompetenssia. Siksi lapset kyselevät lukutilanteessa aikuisilta kyllästymiseen asti aikuisen mielestä täysin epärelevanttejä kysymyksiä. Jos kuvituksen tulisi helpottaa luetun ymmärtämistä, tulisi lastenkirjan kuvituksen keskittyä kuvittamaan tekstin olennaisia piirteitä, esimerkiksi tärkeitä ja tarinaa eteenpäin vieviä tapahtumia ja henkilöitä. Pärnin kuvat eivät kuitenkaan aina tee näin. Edellä analysoidun sikako-kuvan lailla ne saattavat takertua täysin merkityksettömiin kielen pintatason vivahteisiin, eivätkä näin ollen suinkaan helpota lukijaa hahmottamaan, mistä tarinassa on kyse.

Aikuis- ja lapsilukijan kannalta tämä johtaa kahteen seikkaan. Ensimmäkin kuvat eivät täytä niille lastenkirjakuvituksina säilytettyä tehtävää toimia tekstin karttoina. Näin ollen niiden voitaisiin ajatella olevan suunnattu enemmänkin aikuislukijalle. Toiseksi ne kuitenkin leikkivät lapsen huumorille ominaisesti sanoilla, ja näin ollen suunnattuja juuri lapselle. Kuvituksen tarttuminen kielen yksityiskohtiin tekee tekstille saman kuin yksityiskohtien runsaus kuvalle. Kuvat poimivat tekstistä esiin tekstuaalisia mininarratiiveja ja toteuttavat täten ”lapsellista” lukutapaa. Kuvat kyseenalaistavat kompetenttin lukutavan, jossa etsitään tekstiin kätkeytyä oikeaa merkitystä. *Lastenkirjassa*, *Ritvassa* ja *Satukirjassa* merkitys on usein yhtä hyvin moneen suuntaan hajoavaa yksityiskohtien runsautta. Lapsen lukutapa muistuttaakin hiukan dekonstruktiivista luentaa. Dekonstruktiivisessa luennassa vain on takana intentio purkaa tekstiä merkitysten uudelleen arvioimiseksi, lapsellisessa lukutavassa taas luetaan intuitiiviseen kiinnostuneisuuteen pohjaten.

Edellä esitetyn valossa voidaan todeta, että Pärnin kuvissa kuvien yksinkertainen ikoninen merkkiluonne kyseenalaistuu. Kuvien sisältämät merkit viittaavat ainakin neljään lähteeseen. Ensimmäkin kuvat viittaavat reaaliseseen aistitodellisuuteen. Ihmishahmot muistuttavat oikeita ihmisiä, eläimet eläimiä ja niin edelleen. Toiseksi kuvitus viittaa Hotakaisen teosten fiktiiviseen maailmaan. Esimerkiksi Juntti-Mutteri kuvataan samaan aikaan lapsena ja robottimaisena kartiona, koska

teoksessa hän on osittain lapsi osittain metallinen talojensiirtelijä. Kolmanneksi kuvat viittaavat kuvallisiin interteksteihin ja kuvallisen esittämisen konventioihin. Näin käy esimerkiksi keskeisperspektiivin tahallisessa välttelystä. Neljänneksi kuvat viittaavat tekstin pintatasoon, sanoihin ja sanontoihin. Näin tapahtuu esimerkiksi silloin, kun tekstin yksittäiset sanat siirtyvät kuviin sellaisinaan. Kun kuvien merkin ja merkityn välinen suhde täten monimutkaistuu, kumoutuu samalla peruste, jonka mukaan kuvat ovat olemuksellinen osa lastenkirjallisuutta ikonisen merkkiluonteensa perusteella.

Yhteenvedona tutkittavien teosten kuvallisuudesta voidaan sanoa kuvien tarjoavan lukijalle useita eri käyttömahdollisuuksia, jotka voidaan luokitella lapsi- ja aikuislukijalle soveltuviksi. Ensinnäkin kuvat ovat leikkilisiä. Ne viljelevät kielellisiä vitsejä ja hajottavat tekstin totunnaisesti mielletyn merkityksen yksityiskohtien vyöryksi. Täten ne viehättävät lapsilukijaa ja jäljittelevät lapsen epäkompetenttia luku- ja katsomistapaa; siis puhuvat lapsen kanssa ”samaa kieltä”.

Toisaalta taas kuvat toteuttavat täysin päinvastaista funktiota. Vaikka merkitykset näennäisesti hajoavat postmoderniksi pinnaksi, rohkaisee niiden yhteys surrealismiin ja kubismiin täysin erilaiseen lukutapaan. Surrealismi ja kubismi kyseenalaistavat totuuden tuottamisen tavat. Kubismissa on kyse aistitiedon kyseenalaistumisesta. Rikkomalla kuvallisia konventioita Pärnin kuvat pakottavatkin aikuiskatsojansa pohtimaan havaitsemisen rajoja ja oman havainnointinsa mekanismeja. Surrealismi taas ammentaa paljon psykoanalyysiltä. Surrealismi ammentaa tiedostamattomasta ja alitajunnasta ja noudattelee unen logiikkaa, ja kyseenalaistaa näin ollen totuuden olemuksen. (Ferrari 2000, 52.) Kuvien lukeminen kubismin tai surrealismin totuuden tuottamisen tapoihin nojaten rohkaisee aikuislukijaa etsimään kuvista pintatason sekasorron takaa syvempiä totuuksia.

Lastenkirjan, Ritvan ja Satukirjan kuvitus voidaan siis nähdä toimivan kaksoisyleisölle suunnatusti. Jos miellämme kirjallisuuden kommunikaatioksi, onnistuneessa lukukokemuksessa ajatellaan usein tekstin (tai tekijän) kompetenssin olevan samalla tasolla kuin lukijan kompetenssin. Kun tekstillä (tai tässä tapauksessa kuvalla) on kaksi lukijaa tämä vaatimus näyttää mahdottomalta toteuttaa. Usein lastenkirjojen kuvat ovatkin aikuisesta epäkiinnostavia, sillä tekstin kompetenssi on alempana aikuislukijan vastaavaa. Pärnin kuvituksen kohdalla vaatimus kahden tasoisesta kompetenssista kuitenkin toteutuu, sillä kuvat tarjoavat useita eri katsojapositiota ja mukautuvat tällä tavoin katsojansa kuvallisen kompetenssin tasoon vaatimattomasta kuvallisesta kompetenssista aina äärimmäisen kehittyneeseen ja itsensä tiedostavaan kuvalliseen kompetenssiin saakka.

4. Teosten rakenne ja teemat kaksoisyleisön rakentajina

4.1. Lapseus teemana, tyylinä ja tutkimusotteena

Luvussa kolme esitin teoksen kielen ja kuvan kielen olevan monilta osin lapsellista ja muistuttavan lapsen tapaa havainnoida todellisuutta. Tällainen vaikutelma syntyy esimerkiksi kielen luovasta väärinkäytöstä, kuvallisten konventioiden sekä johdonmukaisten narratiivien murtumisesta ja pirstoutumisesta sekä esimerkiksi nimien lapsellisesta käytöstä ja metaforien konkretisoitumisesta. Ei voida kuitenkaan sanoa, että teosten kertoja olisi lapsi. Teoksissa on useita eri kertojia: toisinaan kaikkietävä kertoja, toisinaan personoitu kertoja, eivätkä nämä kaikki suinkaan ole lapsia. Teosten kielessä on myös monia piirteitä, jotka eivät sovi lapsen kieleen. Kertojien ei voida sanoa olevan lapsenomaisia vaan ennemminkin pyrkivän tahallisesti joillakin ilmaisun osa-alueilla tiettyyn lapsenomaisuuteen.

Lapsellinen kuvan ja tekstin kieli johtaa kaksoisyleisön kannalta kolmeen seikkaan. Ensinnäkin kuva ja teksti puhuvat joidenkin seikkojen suhteen lapsen kanssa samaa kieltä ja rohkaisevat lukemaan ”lapsellisesti”. Tämä ei suinkaan ole luonnostaan lastenkirjallisuudelle ominainen piirre. Lastenkirjallisuuden kielen oletetaan opettavan lapselle kielen ja kirjallisuuden konventioita. Jo teorialuvussa todettiin lastenkirjan kertojan olevan useimmiten ylhäältä alaspäin kertova aikuiskertoja, jonka kerronnan sävy on lämmin, jutusteleva ja opettavainen. Tutkittavissa teoksissa kertojat pyrkivät kuitenkin itsekin lapsenomaisuuteen ja ilmaisun anarkiaan. Toiseksi lapsenomainen kieli muuttuu kielellisesti ja kirjallisesti kompetentille aikuislukijalle näkyväksi. Outoudessaan kieli kääntää lukijan katseen itseensä ja muuttuu itsereflektiiviseksi. Kolmanneksi lapsellinen kieli tuntuu rohkaisevan lukijaa tarkastelemaan lapsuutta itseään.

Kaksoisyleisölle kirjoitetussa kirjallisuudessa kaksoispuhuttelun arvellaan usein johtavan siihen, että samalla kun kirja kertoo lapsista, aikuiselle tarjoutuu mahdollisuus tarkastella lapsuuden olemusta. Esimerkiksi Desmetin mukaan lapsella ei ole mahdollisuutta astua oman lapsenkokemuksensa ulkopuolelle, kun taas aikuinen voi tarkastella lapsuutta ja teoksen tapaa

reflektoida sitä (Desmet, 2004, 70). Lastenkirja siis kertoo lapsille lapsista ja tematisoi yhtäaikaisesti lapsuuden aikuislukijaa varten.

Mielestäni tällainen ajatus ei ole kuitenkaan ongelmaton. Lastenkirjan oletetaan kertovan lapsista ja aikuistenkirjan aikuisista. Jos aikuisille suunnatussa tekstissä kerrotaan lapsista, ajatellaan tekstin tematisoivan lapseutta. Tällaisessa ajattelumallissa lukijan samaistumiskyky oletetaan varsin vähäiseksi. Eikö aikuinen voi vilpittömästi samaistua lapsihahmoihin? Ajatus tuntuu rakentavan ylittämätöntä toiseutta aikuisen ja lapsen välille. Samankaltainen ajattelumalli tuntuisi naurettavalta sovellettuna mihin muuhun toiseuteen tahansa.

Toisaalta juuri toiseudessa piilee lapsenomaisen kerronnan voima. Lapset ovat aikuisten maailmassa ja kielessä toisia ja tällöin heidän näkökulmansa aikuisten todellisuuteen on yllättävä ja tuore. Lapsi näkee aikuisten käytöksen ja tapojen kummallisuuden heitä paremmin, sillä lapsen mielessä ei vielä ole pinttyneitä skeemoja siitä, miten asiat ja tilanteet on tulkittava. Myös *Lastenkirja*, *Ritva* ja *Satukirja* hyödyntävät tätä tekniikkaa. Esimerkiksi sopii kohta *Ritvasta*, jossa Humppa-Veikko seuraa sivusta Jakomäen rouvien Tupperware-kutsuja:

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

Luvussa 3 todettiin, että tutkituissa teoksissa henkilöt elävät saman kielellisesti vinksahtaneen todellisuuden sisällä. Henkilöhahmot kyllä puhuvat toistensa ohitse ja tulkitsevat toisiaan väärin. He eivät kuitenkaan aina edes huomaa tätä ohipuhumista, eikä siitä ole seurauksena ongelmia. Se kuuluu osaltaan teosten kieleen perustuvaan fantasiatodellisuuteen. Sen sijaan tekstistä itsestään huokuva lapsenomaisuus asettuu toiseksi suhteessa kielellisesti kompetentin lukijan omaan kielelliseen todellisuuteen. Lapsen asemaa ”toisena” hyödynnetään teoksissa siis ainakin kahdella tavalla: lapsihahmojen toiseutena suhteessa aikuishahmoihin kuten edellä lainatussa katkelmassa, sekä kielen ja kuvan lapsenomaisuuden toiseutena suhteessa ”oikeaan” kieleen.

Lapsi on historiallinen konstruktio, joka on eri aikoina mielletty eri tavoin. Usein esiin putkahtava ajatusmalli on romanttinen lapsikäsiyys, jonka mielletään usein alkaneen filosofi Jean Jacques Rousseau'n ajatuksista. Rousseau mieltää lapsen olevan kulttuuri-luonto-dikotomiassa lähempänä luontoa kuin aikuinen. Lapsi on luonnostaan hyvä ja vasta kasvatus turmelee hänet. (Cunningham

1995, 66–67.) Vaikka romantiikan lapsikäsitys on saanut vuosikymmenten kuluessa monia säröjä, toisintaa taide ja etenkin populaarikulttuuri yhä usein ajatusta lapsesta puhtaana luonnonolentona. Lapsen ajatellaan toimivan viettien, vaistojen ja alitajuntansa avulla. Lapsi ei säätele toimintaansa niin paljon kuin aikuinen ja on siis lähempänä ”totuutta”. Tästä todistaa esimerkiksi suomen kielen sanonta *lasten suusta kuulee totuuden*.

Eräs tapa hyödyntää taideteoksessa romanttista lapsikäsitystä on naiivi tyyli ja kerronta. Naiivius ja lapsenomaisuus ovatkin tuttuja tehokeinoja aikuisten kirjallisuudesta. Esimerkiksi Leena Kirstinä (1997, 95–96) väittää uudesta suomalaisesta proosasta löytyvän jopa ”hyvyyden koulukunnan”, johon lasketaan kuuluvaksi sellaisia kirjailijoita kuin vaikkapa Kauko Röyhkä, Kreetta Onkeli ja Jari Järvelä. Naiivin viehätystä Kirstinä kuvailee Friedrich Schillerin ajatusten kautta:

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

Kirstinä tiivistää naiivin lapsikäsitksen toteamalla, että ”lapsi ei ole yksinkertainen eikä aikuinen kehittynyt tai vanhus jalostunut. Pikemminkin kehitys vie olemisen runsaudesta yhä suppeampaan muottiin.” (Kirstinä 1997, 80.) Naiivi rakennetaan aikuisten kirjallisuuteen usein lapsikertojaa tai lapsinäkökulmahenkilöä käyttämällä. Hyvä ja paha paljaana eetoksena kuuluvat Kirstinän (1997, 80) mukaan tavallisimmin vain satuun ja fantasiaan. Tästä syystä lukija hätkähtää törmätessään näihin aikuisten kirjallisuudessa. Naiivin usko hyvyyteen pahasta maailmasta huolimatta kiehtoo ja lohduttaa aikuisten kirjallisuuden ristiriitaisuuteen tottunutta aikuislukijaa.

Toisaalta Kirstinän (1997, 75) mukaan hyvyyden koulukunta käyttää kuitenkin usein naiivia tietoisesti naamiona, ja taustalla hämöttää usein groteski ja paha. Naiivi näyttää tekstin pintatasolla vilpittömältä ja avoimelta, mutta kääntyy usein parodioimaan omaa naiiviuttaan. Tutkittavissa teoksissakin naiivin taustalla on usein paha ja julma todellisuus. Esimerkkinä toimikoon katkelma tarinasta, joka kertoo Keijo Ilmasen halajamasta vaarallisesta ulkoilmaelämästä. Tarinassa tarhaikäinen Keijo ihailee isänsä videohyllyn tarjoamia esimerkkejä vaarallisesta ja miehekkäästä elämäntyylisestä:

Keijo pyysi Isältä lupaa katsoa aikuisten videoita, joissa rohkeat miehet asuvat vuorilla ja nukkuiivat räätisevien nuotioiden loimussa. Isä ei suostunut, koska niissä elokuvissa oli pahoja kohtia, joita Keijon kokoisen ei ole hyvä nähdä. Keijo oli eri mieltä, ja kerran kun Isä oli alakerran baarissa ja Äiti pesutuvassa, Keijo loksautti videon sisään ja istui katsomaan. Se oli hyvä ja opettavainen filmi, josta oli paljon hyötyä Keijon tulevassa elämässä. Siinä iso mies nimeltä Jake istui hämärässä tuvassa ja veisteli puukollaan isosta lihamöhkäleestä viipaleita. Takaa tuli toinen mies ja pyysi palasta. Jake ei antanut, vaan tökkäsi puukollaan toista miestä poskeen. Poskeen tuli iso pipi, josta valui verta siihen filmin päälle ja melkein lattiallekin. Keijo tajusi, ettei toisen ruokaan saa koskea, jos toinen on sen isolla vaivalla hankkinut ja on nimeltään Jake. (*Ritva*, 105.)

Katkelmassa kertoja käyttää Keijoa näkökulmahenkilönä ja siirtyy myös käyttämään tälle ominaista naiivia kieltä. Raaka väkivaltaelokuva kuvaillaan käyttäen naiiveja lapsellisia sanoja. Implisiittinen aikuislukija tiedostanee kirjallisen kompetenssinsa avulla kielen ja kerrotun yhteensopimattomuuden. Rekisterien yhteentörmäys muuttaa kohtauksen aikuislukijalle huvittavaksi ja samalla kauhistuttavaksi. Naiivi kerronta korostaa tilanteen shokkiarvoa: pieni lapsi katselee veristä elokuvaa ja imee ihailien itseensä vaikutteita.

Hotakaisen teksti on tutkituissa teoksissa täynnä halkeamia ja puhetaipojen yhteentörmäyksiä. Naiivin tyylin yhteentörmäys groteskin sisällön kanssa voidaan kuitenkin todeta kaksoispuhuttelua rakentavaksi metodiksi. Naiivi tyyli silottelee groteskin sisällön lapsilukijalle sopivaksi. Näin se toimii ikään kuin tyylillinen eufemismi eli kiertoilmaus. Aikuislukijalle se taas toimii paitsi tyylillisenä tehokeinona, myös sanotun syventäjänä. Groteskia maailmaa naiivin kielen avulla kuvaava teksti avaa aikuisten maailmaan tuoreen perspektiivin: lapsen näkövinkkelin. Teosten kielen ja kuvituksen lapsenomaisuus kietoutuu myös romanttiseen lapsikäsitukseen ja tuntuu siksi aikuislukijasta aidolta ja oivaltavalta. Naiivi tyyli luo tekstiin ja kuvitukseen tunteen aitoudesta ja improvisaatiosta.

Teokset toistavat tätä ajatusta lapsesta olentona, joka on intuitiivisesti lähempänä totuutta, myös tarinan tasolla. Teoksissa lapsihahmot tuottavat usein erilaisia tekstejä piirtämällä ja kertomalla tarinoita. Näistä lapsihenkilöiden tuotoksista tuntuu usein henkivän romanttisen lapsikäsitteen oletama naiivi aitous. Esimerkiksi *Ritvasta* löytyy tarina, joka kertoo Irja Tsutsusesta ja siitä, kuinka tämä onnistuu kymmenvuotiaan lapsen vaistolla parantamaan vanhempiensa ystävän Erkin. Erkin vaimo Eila on jäänyt roska-auton alle, ja nähtyään vaimonsa auton alta tuijottavat silmät Erkki ei ole puhunut enää sanaakaan. Kuultuaan Erkin tarinan Irja piirtää kuvan roska-auton alle jääneestä Eilasta ja näyttää sen Erkille. Nähtyään lapsen liikuttavan yksinkertaisen, mutta oivaltavan piirroksen Erkki alkaakin jälleen puhua:

Irja otti piirustukset kainalostaan ja levitti ne Erkin eteen.

– Kato

Erkki katsoi piirustuksia. Hän otti niistä yhden aivan silmiensä eteen ja katsoi kauan. Sitten hän vaihtoi sen toiseen ja katsoi sitä läheltä. Hetken Irja jo luuli, ettei Erkki pidä näkemästään, mutta sitten mies nosti katseensa takapyörästä ja sanoi:

– Hyvin oot saanu sen tilanteen tähän. Sullahan pysyy kynä kädessä tyttö.

Irja tuli iloiseksi eikä osannut ihmetellä, että Erkki puhui. (*Ritva*, 93.)

Ajatus lapsesta totuuden torvena tuskin pitää täysin paikkaansa, mutta sen symboliarvo on suuri. Aikuisten kirjallisuudessa kerronta toteutetaan usein lapsen suulla tai lapsen silmien kautta. Tällä tekniikalla saavutetaan aitouden ja totuuden vaikutelma. Lapsen ajatellaan näkevän tietämättään maailman aikuista todempana⁶. *Lastenkirjassa* aikuisten rajoittava tapa takertua erilaisiin sääntöihin, malleihin ja konventioihin puetaan myös sanoiksi. Aila Munukka nimittäin näkee ”Isän ja Äitin jotka toisiinsa kietoutuneina hypistelevät punaista lankaa ja toivovat sille hyvää jatkoa” (*Lastenkirja*, 35).

Torben Weinreich puhuu kaksoispuhuttelusta kanavien käsitteen avulla. Usein kaksoispuhuttelu mielletään syntyväksi siten, että teksti puhuttelee implisiittisiä lukijoitaan kahta eri kanavaa pitkin. Weinreich kuitenkin huomauttaa, että aikuislukija kykenee ottamaan vastaan viestejä samanaikaisesti kahta kanavaa pitkin:

When a work is read with profit by an adult it (---) can be because adults can receive on two channels, an adult and a child's channel. The adult carries the child within him, perhaps the child or the idea of of the child that the respective adult was once, and who in reality actualises the text. (Weinreich 2000, 101.)

Kaksoispuhuttelun mallintamisen kannalta Weinreichin ajatus ei mielestäni kuitenkaan kumoa kahden eri kanavan ajatusta. Edellä olen puhunut usein hiukan hämäästi ”lapsellisesta lukutavasta”. Lapsellisella lukutavalla viitataan lapsilukijan lukijuuden eroavaisuuksiin suhteessa aikuislukijaan. Lapsellisella lukutavalla tarkoitan niitä lukemisen ominaispiirteitä, jotka liittyvät lapsen fyysiseen ja kognitiiviseen kehitykseen. Lapsellinen lukutapa on myös lukemista ennen kirjallista kompetenssia. Tässä on tietenkin huomautettava, ettei minkäänlainen lukeminen ole mahdollista ilman kirjallista kompetenssia, ja jokaisella lapsilukijalla on jo paljon tietoa kirjallisuuden kieliopista. Tästä syystä tulisi kenties enemmänkin puhua vähemmän kehittyneestä kirjallisesta kompetenssista. Lapsellinen

⁶ Lastenkirjan, Ritvan ja Satukirjan lapset eivät toisaalta vaikuta olevan lapsia lainkaan. He elävät lasten maailmassa ja lapsuuden kulisissa, mutta eivät käyttäydy näissä niin kuin lapset käyttäytyisivät. He esimerkiksi leikkivät suorastaan silmiinpistävästi harvoin. Enimmäkseen he vain tarkkailevat todellisuutta, puhuvat filosofisia ja kertoilevat outoja nonsensin sävyttämiä tarinoita. Tutkittujen teosten lapset eivät aina vaikuta oikeilta lapsilta, vaan enemmänkin pieniltä aikuisilta. Hiukan samankaltaisia hahmoja esiintyy suosittuun sarjakuvapiirtäjä Charles M. Schulzin Tenavat-sarjakuvassa.

lukutapa jää siis jokseenkin avonaiseksi käsitteeksi, eikä sitä voida palauttaa sellaisenaan yhteenkään reaaliseen lukijaan.

Lapsellinen lukutapa on kuitenkin mielestäni tärkeä käsite tutkittaessa kaksoisyleisöä. Weireichin mukaan aikuinen voi ottaa vastaan myös lapselle suunnattua kanavaa pitkin, koska hän on itse ollut lapsi. Hän väittää myös, että lapsi voi vastaanottaa aikuisten kanavaa pitkin perusteenaan monessa tutkimuksessa huomattu tosiasia, että jo 11-vuotiaat lapset lukevat toisinaan aikuisten kirjallisuutta (Weinreich 2000, 101). Hämäräksi jää kuitenkin mitä Weinreich kanavillaan ja vastaanottamisella tarkoittaa. On selvää, että jotkut aikuislukijat viehättyvät lastenkirjallisuudesta ja jotkut lapsilukijat aikuistenkirjallisuudesta. Mielestäni lapsi- ja aikuislukija eivät kuitenkaan lue teoksia samalla tavalla. Lapsilukija ei voi saavuttaa aikuislukijan positiota, sillä hänen kirjallinen kompetenssinsa ei ole samanlainen kuin aikuisen kirjallinen kompetenssi. Toisaalta taas aikuislukija, vaikka onkin itse ollut lapsi, ei voi käyttää lapsellista lukutapaa, sillä hän ei voi astua saavuttamansa kirjallisen kompetenssin tason ulkopuolelle. Tästä syystä Weinrichin sinänsä oikea ajatus lapsi- ja aikuislukijan liikkuvuudesta kilpistyy kuvaamaan vain epämääräistä tekstuaalista mielihyvää. Aikuis- ja lapsilukija voivat tietysti nauttia mistä tahansa kirjallisuudesta, mutta heidän lukukokemuksensa ei voi olla samanlainen.

Weinreichin ajatus riistää merkityksen termeiltä lastenkirjallisuus, aikuistenkirjallisuus, lapsilukija ja aikuislukija. Hän päätyykin toteamaan ympärilyöreästi: “[O]ccasionally happens that we gain pleasure from something which was not specifically directed at us”. (Weinreich 2000, 102). Tutkimuksen kannalta moinen nihilismi ei ole rakentavaa. On toki todistettavissa, että jotkut aikuiset lukevat lastenkirjallisuutta ja jotkut lapset aikuistenkirjallisuutta. Samoin on kuitenkin todistettavissa, että jotkut kirjat kiinnostavat enemmän lapsia ja jotkut taas enemmän aikuisia. Tällöin niin teksteissä kuin lukijoissakin on oltava eroja, joita voidaan tutkia.

Aikuis- ja lapsilukijan vertailu on kuitenkin eittämättä monimutkaista. Mitään muita lukijatyyppejä vertaillaessa ei törmätä ongelmaan, jossa toinen lukijatyyppeä Weinrichin sanoin ”kantaisi sisällään” toista. Aikuislukija on joskus ollut lapsilukija. Edellä esittämäni perusteella väitän kuitenkin, ettei aikuislukija kykene siirtymään menneeseen lukijuuteensa tahdonvaraisesti.

Mikäli aikuisella ei ole pääsyä lapsen lukukokemukseen sinänsä, on kuitenkin väistämättä pohdittava, onko tutkijalla mahdollisuutta saada mitään tietoa lapsellisesta lukutavasta. Teoksessaan *Criticism, Theory & Children's Literature* (1991) Peter Hunt (1991, 189–191) vaatii

lastenkirjallisuudentutkimukselta uudenlaista lähestymistapaa, jota hän kutsuu käsitteellä *childist criticism*⁷. Tällaisella tutkimusotteella hän tarkoittaa erilaisten aikuislukijan ajattelua jäsentävien konventioiden tietoista hylkäämistä ja kyseenalaistamista:

[W]e are in danger of confusing competence with conformity and reaction with skill. As we have seen, we abstract linguistic characteristics and story-shapes according to our adultist norms, and then test the child's reaction against this. But is our reading a "true" one? Is it useful or relevant to children? The answer must be, developmentally and sociologically, yes; personally, probably no. The meaning that a child makes of a book is likely to be the result of a collision. (Hunt 1991, 193.)

Huntin ajatus lähestyy feministisesti suuntautuneen filosofi Sandra Hardingin tieteen epistemologiaa. Hardingin ajattelun taustalla on marxilaisen, feministisen ja jälkikoloniaalisen keskustelun suosima ajatus sosiaalisesti sitoutuneesta tiedosta⁸. Tässä ajatusrakennelmassa yhteiskunta jakautuu hierarkkisiin sosiaalisiin kategorioihin ja ryhmiin. Eläminen tietyssä sosiaalisessa ryhmässä määrittää yksilöiden tietämistä todellisuuden jäsentymistä. (Ronkainen 2000, 173). Sosiaalisiksi tietämisen ryhmiksi ajatellaan useimmiten sellaiset kategoriat kuin luokka, sukupuoli ja rotu. Myös lapsi ja aikuinen voidaan kuitenkin ajatella sosiaalisen tietämisen kategorioiksi.

Sosiaalisesti sijoittuneen tiedon ajatuksen taustalla on ajatus objektiivisen ja kontekstittoman tiedon mahdottomuudesta. Tieto on sosiaalisesti sijoittunutta ja tästä syystä myöskään tieteen tuottama tieto ei ole puhdasta totuutta. Hardingin mukaan tieteen tulisikin pyrkiä tiedostamaan itse tuottamansa tiedon sosiaalinen paikantuminen. Sosiaalistuneen tiedon ulkopuolelle ei ole mahdollista astua, mutta tutkijan on mahdollista saavuttaa omaa sosiaalisesti määräytynyttä tietämystään laajempi näkemys sijoittumalla toisen asemaan. Sijoittautumalla esimerkiksi mies voi lähestyä maailmaa naisen sosiaalisen paikan kautta, hetero asettua lesboksi ja niin edelleen. Sijoittuminen tapahtuu sekä tiedollisesti että eläytyen. Sijoittautuessaan toiseuteen tutkija pyrkii hahmottamaan maailmaa toisen silmin. Sijoittautuminen antaa mahdollisuuden kysyä uudenlaisia kysymyksiä ja kyseenalaistaa oman sosiaalisesti sijoittuneen tietopohjan sisältämiä itsestäänselvyksiä. (Ronkainen 2000, 173–178.)

Vaikkei aikuisella ole täydellistä pääsyä lapselliseen lukukokemukseen, avaa Huntin ehdottama tutkimusote mielestäni uusia ovia lasten lukemisen tutkimiseen. *Childist criticism* tai *hardingilaistittain* sijoittuminen tarkoittaa ennakkoluulottomuutta lukea tekstiä toisen silmin. Itse

⁷ Hunt hylkää tietoisesti sanat *childish* ja *child-like* ja päätyy käyttämään välimuotoa *childist*. Tästä syystä käsitettä on vaikea suomentaa. Eräs suomennos voisi olla *lapsistinen*.

käytän tästä metodista nimitystä eläytyminen. Lapsellisesta lukutavasta voidaan tutkimuksen avulla saada tietoa, vaikkei aikuinen voi koskaan lukea täydellisesti kuten lapsi.

Kuitenkin myös lukemisen motiivit on otettava huomioon niin tutkivaa kuin tavallista lukemistakin tarkastellessa. Aikuislukija voi tietoisesti pyrkiä lukemaan kuin lapsi, mutta tällöinkin jo tietoinen yrittäminen ja tietoisuus omasta lukemisesta erottavat hänen lukukokemuksensa lapsen lukukokemuksesta. Monet tutkijat ovat listanneet aikuisten tapoja lukea lastenkirjallisuutta (vrt. Hunt 1991, 46–48). Itse en usko, että aikuislukijan motiiveita on mahdollista luokitella systemaattisesti ja kattavasti, sillä lukemisen motiivit ovat usein epäselviä lukijalle itselleenkin. Aikuislukijan motiivit lastenkirjallisuuden lukemiseen voivat olla yhtä moninaiset kuin aikuislukijan motiivit lukea aikuistenkirjallisuuttakin. Samaten lapsella voi olla monia motiiveja lukemiselle. Kaksoisyleisön tarkastelun kannalta joitakin aikuislukijan motiiveita on kuitenkin hyödyllistä tarkastella, sillä ne voivat osaltaan vaikuttaa teosten lukutapaan.

Peter Hollindale arvelee aikuisen lukevan lastenkirjoja usein saadakseen yhteyden omaan lapsuuteensa. Lastenkirjat voivat siis toimia linkkinä lukijan omaan kadonneeseen menneisyyteen. Näin lastenkirjallisuus voi toimia aikuiselle mahdollisuutena lukea itseään. (Hollindale 1997, 31.) Tällöin aikuislukijasta puhutaan usein nostalgisena lukijana. Myös lapsille kirjoittamisen arvellaan toisinaan olevan kirjailijan nostalgista kaipuuta lapsuuden onnelaan. Maria Nikolajevan mukaan lapselle kirjoittaminen mielletään joskus jopa aikuisen terapiaksi:

The central concept is that childhood is something irretrievably lost for adults, and this lost Arcadia can only be restored in fiction. With this premise, children's fiction is not, as it is commonly defined, literature addressed to children, but a sort of storytellingtherapy for frustrated adults. (Nikolajeva 1999, 74.)

Nostalginen lukutapa johtaa siihen, että aikuislukija arvioi lastenkirjallisuutta omaa lapsuuttaan vasten. Kun aikuislukijalla ei kuitenkaan ole suoraa pääsyä omaan lapsuuteensa, värittää aikuisen kokemuksta lapsuudestaan nostalgia, valikoiva muistaminen ja monet muut seikat. Kuten edellä on todettu, on lastenkirjallisuuden instituutio aikuisten käsissä: lastenkirjallisuutta kirjoittavat, ostavat ja arvioivat aina aikuiset. Jos aikuisten ajatellaan refleктоivan ja representoivan lapseutta aina suhteessa omaan menneisyyteensä, on lastenkirjallisuus jo luonteeltaan tuomittu nostalgiseksi. Täten ajateltuna lastenkirjallisuus on aina väistämättä sukupolven jäljessä lapsilukijan kokemuksta lapsuudesta.

⁸ Eri suuntauksen käyttävät ilmiöstä sellaisia käsitteitä kuin *standpoint*, *social location* ja *social situation* (Ronkainen

Näin yksinkertainen tilanne ei tietenkään ole. Aikuiset rakentavat suhdettaan lapseuteen myös tuntemiensa lasten kautta ja tästä syystä lapseus ei ole kirjallisuudessakaan ikuinen imperfekti. Hollindalen mukaan lukijat etsivät lapseutta kirjallisuudesta ainakin kolmenlaisin motiivein. Ensinnäkin lapsilukija on kiinnostunut tutkailemaan omaa läsnä olevaa lapseuttaan ja sen tarjoamia mahdollisuuksia. Toiseksi aikuislukija voi kurottautua lastenkirjallisuuden kautta kohti omaa kadonnutta lapsuuttaan ja lisätä tällä tavoin itsetuntemustaan. Kolmanneksi aikuislukijat heijastavat lastenkirjallisuuteen toiveitaan, halujaan, pelkojaan ja uskomuksiaan siitä, mitä lastenkirjallisuus on ja mitä sen tulisi olla. (Hollindale 1997, 42.) Hollindalen listan kolmas ja toinen kohta: aikuislukijan nostalginen kurkotus lapseen itsessään ja toisaalta aikuisen lastenkirjallisuuteen kohdistamat odotukset kietoutuvat mielestäni yhteen ja vaikuttavat aikuislukijan suorittamaan teosten luentaan. On myös huomattava että tutkivana subjektina olen itsekkin aikuinen, enkä siksi voi vapautua näistä lapseuden tulkitsemisen rajoituksista.

Kenties juuri aikuisten nostalgian sävyttämän luku- (ja kirjoitus-) tavan ansiosta lastenkirjallisuus kertookin usein lapsuuden idyllistä, suljetusta onnelasta, johon aikuisten maailman ristiriidat eivät yllä. Tällainen on esimerkiksi Milnen Puolenhehtaarin metsä, jonka lelutodellisuudessa omistaudutaan leikille ja seikkailulle toimeentulon hankkimisen sijasta. Mirva Saukkola on kuitenkin muistuttanut, ettei varjottomassa paratiisissa ole juurikaan aineksia tarinalle. Siksi lastenkirjallisuuden onneloissakin kohdataan vastoinkäymisiä. (Saukkola 1997–1998, 111). Lastenkirjallisuuden idyllien viehäytys piilleekin niin aikuis- kuin lapsilukijankin mielestä siinä, että kohdatut vastoinkäymiset on mahdollista voittaa ja ne ovat hahmotettavissa olevan kokoisia. Lastenkirjallisuudelta odotetaan usein elämänmyönteisyyttä. Seuraavassa alaluvussa tarkastelenkin sitä, miten tutkittavat teokset vastaavat lastenkirjallisuuden idyllisyyden vaatimukseen.

4.2. Teosten maailma: tasapainoilua idyllin ja yhteiskuntakritiikin välillä

Perry Nodelmanin (1996, 165–166) mukaan lastenkirjallisuudelle yleinen positivisuus ja elämänmyönteisyys ja idyllisyys muistuttavat antiikin tai renesanssin pastoraali-idyllejä.

2000, 173).

Pastoraalimiljööt kiehtoivat Nodelmanin mukaan juuri sofistikoituneita aristokraatteja eli aikuislukijoita. Aikuisille idylli edusti puhdasta, yksinkertaista ja luonnonmukaista elämää, eskapistista vastakohtaa omalle monimutkaiselle elämälle. Lastenkirjallisuutta värittääkin Nodelmanin mukaan usein aikuisen nostalgia lapsuuden kadonneeseen viattomuuteen. Viattomuuden aikaa sinänsä ei ole koskaan ollutkaan, mutta sen halutaan kuvitella olevan totta. Täten lastenkirjallisuus kuvaa lapsuutta usein sellaisena kuin sen haluttaisiin olevan, ei sellaisena kun se on.

Tutkittavien teosten tasapainoilua lastenkirjallisuudelle sopivan elämänmyönteisyyden ja yhteiskuntakriittisyyden välillä voitaisiin lähestyä esimerkiksi tarkastelemalla teoksissa tiuhaan esiintyvä lehmäkuvastoa. Kirjailijan mahdollisista nostalgisista motiiveista johtuen usein etenkin vanhempi lastenkirjallisuus sijoittuu retrospektiivisesti kirjailijan lapsuuteen, maalais- tai pikkukaupunki-idylliin, jossa vallitsee ikuinen kesä, aika ei tunnu loppuvan koskaan ja lapsilla on tervehenkisiä harrastuksia. Tällaista viehättävää kuvausta löytyy esimerkiksi monista Astrid Lindgrenin teoksista. Siinä missä maailmankirjallisuuden arkadioissa esiintyy useimmiten lampaita, kuuluvat pohjoismaisen maaseutuidyllin miljööseen rauhaisasti niityllä laiduntavat lehmät. Tutkittavissa teoksissa lehmät ovat kuitenkin lasten todellisuudessa vieraantuneet myyttisiksi satuhahmoiksi. *Satukirjassa* esimerkiksi Paavo ja Pekka, jotka lähtevät kotoaan, törmäävät lehmään ja tunnistavat otuksen tutuksi vain satukirjassa olleen kuvan ansiosta. Helsinkiläisen lähiölasten todellisuudessa lehmät eivät tule vuosikymmenten kuluttua saamaan osakseen juurikaan nostalgista hohdetta (vrt. Mäkelä 1986, 13).

Lehmä itsessään ei ole kirjallisuudessa koskaan saanut osakseen kovinkaan ylevää symboliarvoa. Kuitenkin esimerkiksi suomalaisen nonsense-kirjallisuuden klassikossa Kirsi Kunnaksen *Tiitiäisen satupuussa* (1956) lehmä esiintyy romanttisessa roolissa lentäessään öisin käymään kuussa. Kyseessä lienee intertekstuaalinen viite sanontaan ”sitten kun lehmät lentävät.” Näin lehmästä tulee lattean sanonnan uusiokäytön kautta ihmeen, sadun ja mielikuvituksen ilmentymä. Myös Hotakainen kirjoittaa lentävistä lehmistä. Nämä lehmät esiintyvät kohdassa, jossa kuvaillaan tatuointitaiteilijaksi ryhtyneen lehmän suurinta saavutusta: uskomatonta tatuointia, jonka lehmä tatuoi asiakkaansa selkään:

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

Lehmät eivät siis ole teoksissa osa idyllisen lapsuuden maaseutumiljöötä vaan satuhahmoja. Lehmäkuvasto tuntuu olevan muistutus siitä, että lastenkirjallisuudenkin idyllien on muututtava. Nykyajan kaupunkilaislapselle lehmät saattavat olla hyvin etäisiä ilmiöitä. Toisaalta lehmien runsas käyttö lisää tekstien sadunomaisuutta. Jos ihmeitä tapahtuu päivänä, jona lehmät lentävät, mitä tapahtuukaan silloin, kun lehmät ryhtyvät tatuointitaiteilijoiksi.

Implisiittiselle aikuislukijalle tekstiin on lehmäkuvausten kautta koodattu myös suomalaisen rakennemuutoksen teema. *Ritvassa* Ritvan menneisyydestä kerrotaan hänen lähteneen kävelemään kohti kaupunkia silloin kun lehmät ”loppuivat”. Kyseessä on aikuislukijan tunnistama maaltamuuton teema. Lapselle tämä teema tuskin näyttäytyy yhteiskunnallisena analyysinä vaan kenties pikemminkin sadulle ominaisena *sankarin lähtö kotoa kohti seikkailuja* -aihelmana. Monissa tarinoissa toistuu tämä kaksoisyleisölle suunnattu aihio, joka toisaalta kuvaa maaltamuuttoa, toisaalta noudattelee lastenkirjallisuuden juonikonventioita. Muuton kotoa kuvataan usein hienovaraisin vihjein tapahtuvan toimeentulon mahdottomuuden takia. Kun lehmät loppuvat, on edessä muutto kasvukeskuksiin. Maaseutu lehmiseen näyttäytyy surumielisen tuhoontuomittuna kuten seuraavassa katkelmassa:

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

Tekstin maalailmassa tuokiossa kaikki on pysähtynyttä ja jähmettynyttä. Isäntä ja hänen lehmänsä kuuluvat selvästi menneeseen maailmaan, sillä isäntä näyttää värikuvissakin mustavalkoiselta kuin vanhoissa valokuvissa tai Suomi-filmeissä ikään. Idyllisestä maaseutukuvaelmasta ei tekstikatkelmassa ole kyse. Taivaalta porottava aurinko ei ole suinkaan lempeä vaan tulikuuma, eikä tulevaisuus risan ja loppuunlypsetyn lehmän kanssa näytä ruusuiselta. Isäntä on jo mentaalisesti irtautunut maaseutukuvaelmasta uneksiessaan toimintaelokuvien epätodellisesta maailmasta. Kuitenkaan hänen ajatuksensa ovat vain unta ja fantasiaa. Uneksiessa mitään ei satu eikä tapahdu, eikä ulospääsyä pysähtyneestä ja loppuunkuluneesta idyllistä näy.

Lapsilukijalle teosten lehmät siis toimivat sadun aktanteina ja etäännyttävät kerrottua lapsen maailmasta. Aikuislukijan lehmät saavat mahdollisesti pohtimaan omaa suhdettaan

lastenkirjallisuuden idylleihin ja lapsuuden muuttuvaan luonteeseen. Kolmanneksi lehmätematiikka johdattaa aikuislukijan synkeään yhteiskuntarealismiin.

Jos *Lastenkirjaa*, *Ritvaa* ja *Satukirjaa* yritettäisiin niiden kuvaaman maailman perusteella sijoittaa johonkin lastenkirjallisuuden lokeroon, niiden voitaisiin kenties ajatella olevan jonkinlaisia synteesejä klassisesta satuperinteestä ja etenkin 60–70-luvuilla suositusta korostetun realistisesta lastenkirjasta (ks. Apo 2001, 22). Satujen maailma on aina etäännytetty kaukaisiin maihin mutta tutkittavien teosten miljöönä toimii usein kuitenkin varsin arkinen Jakomäki tai *Lastenkirjan* Sutikukkula, jonka ainoita nimettyjä rakennuksia ovat Ostosparatiisi, Alepa, T-market ja R-kioski. Suuri osa tapahtumista sijoittuu vielä niinkin epäromanttiseen ympäristöön kuin kerrostalon C-rappuun.

Lastenkirjan, *Ritvan* ja *Satukirjan* maailman erottaa lapsuuden idylleistä myös kaiken lävistävä kaupallisuus. Tämä kaupallisuus vilahtelee esiin usein vain sivulauseissa. Esimerkiksi kertoja saattaa ohimennen mainita lasten leikkivän *tarjouskuponkipallomeressä* ja toisaalla taas talo saattaa järkähtää paikaltaan, kun viikonlopun ostoskassi kaatuu rappukäytävään.

Teoksista voidaan lukea myös kapitalismikritiikkiä ja implisiittiselle aikuislukijalle suunnattua analyysia kapitalismin toimintamekanismeista. Eräs silmiinpistävä piirre on tuotemerkkien suuri merkitys henkilöiden identiteettien muodostumisessa. Esimerkiksi *Ritvan* nimihenkilö Ritva kantaa mukanaan jatkuvasti varsinaista tuotemerkkiarsenaalia, ja jäsentää arkeaan tuotemerkkien ja brändien avulla:

Ritva Kumpunen oli tavallisen näköinen, niin kuin kaikki merkilliset ihmiset. Hän käytti sinisiä verryttelyhousuja, tuulipuseroa ja lippahattuja, joissa oli maalien nimiä: Miranol, Remontti-Ässä tai Biora. Sunnuntaisin hän käytti hattuja, joissa oli ulkomaisten koripallojoukkueiden nimiä: Poston Seltiks, Palermon Korihait tai New York Oilöörs. (Ritva, 7.)

Toisaalta *Ritvan* tavassa hyödyntää tuotemerkkejä identiteettinsä rakennuspalikoina on ainesta vastakulttuurille. *Ritvan* lippahatut korostavat hänen rahvaanomaisuuttaan. Ritva on tuulipuserossaan ja lippalakeissaan suomalaisen lähiörouvan irvikuva. Tällainen mannekiini tuskin on sellainen, jonka maaliyritykset mainoksilleen haluaisivat. Lisäksi Ritva ei tunnu olevan tietoinen brändien oikeasta merkityksestä, vaan käyttää niitä omintakeisen tuotemerkkihierarkiansa mukaisesti. Ritvalle brändit eivät edusta enää maaleja tai koripallojoukkueita vaan arkea ja juhlaa. Näin hän vastustaa tuotemerkkitodellisuutta luomalla sille omat sääntönsä.

Tarinassa, jossa Keijo karkaa kotoaan, esiintyy lenkkeilijä Risto Määttä. Keijo kuitenkin nimeää lenkkeilijän Nikeksi tämän vaatteista lukemansa tuotemerkin avulla. Keijon erehdys on inhimillinen, sillä tutkittavien teosten vinksahaneessa kuvallisessa todellisuudessa henkilöiden nimet on useimmiten kirjoitettu näiden kehoon tai vaatteisiin. Näin teosten kuvituksessa henkilöt muistuttavat tuotteita ja heidän nimensä näihin liimattuja tuotemerkkejä. Groteskeimmalla tavalla tuotemerkin identiteettinsä ristiksi saa Juntti-Mutteri Ritvan kertomassa tarinassa. Siinä Juntille joudutaan asentamaan uusi takaosa. Juntin isä rakentaa takaosan Nunnalahti-merkkisestä takasta. Tulos on tyydyttävä, mutta Juntin takamukseen jää komeilemaan sana ”unnalaht”. Lastenkirjasta puolestaan löytyy hahmo nimeltä likinäköinen karhu, joka on jo ulkoiselta olemukseltaan tuotemerkki. Karhu on kuvassa äärimmäisen tyylitellysti piirretty ja tunnistettavissa suomalaisen urheiluvälinevalmistaja Karhun logoksi.

Teosten henkilöiden todellisuus on myös usein varsin tuotteistunut. Esimerkiksi Ritva on suorastaan Ostosparatiisin markkinointistrategioiden uhri:

Ritva mumisi pöydän ääressä ja lajitteli tavaroita hyllyyn. Hän oli käyttänyt hyväkseen kaikki tarjoukset. Talonmies Laitimaisen mielestä he eivät aina olisi tarvinneet sitä kaikkea, joita Ostosparatiisi tyrkytti kaksin kappalein joka kotiin. ”Kaks per talous, kaks per talous, kohta pitää vuokrata lisätilaa!”, talonmies mäkätti Ritvalle, joka teki kaikkensa että kaapissa olisi aina kaiken varalta kaksi nakkipakettia, kaksi kahvipakettia, kaksi rullaa talouspaperia, kaksi kinkkua, kaksi sohvakalustetta ja kaksi maalarinteippiä. (Ritva, 36.)

Ritvan lippalakkeja tai holtitonta ostoskäyttäytymistä ei teoksissa kuitenkaan suoranaisesti paheksuta. Päinvastoin Ritva esitetään *Ritvassa* positiivisessa ja ihailevassa valossa. Hän on lämminsydäminen, älykäs ja huomiokykyinen tarinankertoja. Lippahatut ja ostoshimo tekevät Ritvan hahmosta kuitenkin inhimillisen ja liittävät hahmon osaksi luvussa 3.1 analysoitua anti-intellektuellismin ihannetta. Ritva on kerrostalolähiön talonmiehenrouva, joka pukeutuu mauttomasti eikä osaa vastustaa markkinoiden hänelle suuntaamaa suostuttelua. Samalla hänessä asuu kuitenkin suurta elämänviisautta, joka ei ole peräisin kirjoista. Ritva on yhtäaikaaisesti suuri ja pieni ihminen.

Teosten sisältämä kapitalismiteema on tuskin tarkoitettu avautuvaksi implisiittiselle lapsilukijalle. Lapsilukija ei omaa tarpeeksi sitä kirjallisen kompetenssin osaa, jota Weinreich kutsuu ensyklopediseksi tiedoksi, eikä näin ollen kykene erittelemään teosten kuvaamaa maailmaa talusteoreettisista lähtökohdista. Esimerkiksi sopii *Lastenkirjasta* löytyvä intertekstuaalinen vihje,

joka tiivistää kapitalismikriittisen tematiikan, mutta on lapsilukijan ymmärryksen ulottumattomissa. *Lastenkirjan* maailmassa seikkailee henkilö nimeltä Jokin Näkymätön Sormi. Jokin Näkymätön Sormi osallistuu *Lastenkirjan* maailman tapahtumiin aina silloin tällöin tökkimällä asioita. *Lastenkirjasta* löytyy esimerkiksi teksti nimeltä Pahvilaatikko. Siinä maailman kerrotaan olevan pahvilaatikko, joka sisältää kaikenmoisia tavaroita ja ihmisiä. Myös Näkymättömällä Sormella on roolinsa pahvilaatikkomaailmassa:

Jokin Näkymätön Sormi järjestelee laatikkoa, tökkii sitä, ja laatikon pohjalla me liu'umme, törmäilemme työkaluihin, taloihin ja toisiimme, ja jos nenät sopivat yhteen, leikimme perhettä ja sotaa. Kun etsimme mutteria, kompastumme vasaraan, ja kun Äitin etsintä on meneillään tipahtaa syliin eno. Pahvilaatikossa tapahtuu outoja, mikään ei pysy paikoillaan. Jossain joku kiristelee samoja hampaita, joilla hän vielä eilen söi nauraen jättituuttia.

Jokin Näkymätön Sormi ei kerro meille mitään eikä välitä, se jättää laatikon sateeseen, tuiskuun ja mylläkkään ja tulee sitten katsomaan millaisiin asentoihin olemme pakkasen purtua tai sateen sattuessa jääneet. (*Lastenkirja*, 103–104.)

Jokin Näkymätön Sormi muistuttaa talousteoreetikko Adam Smithin hahmottelemaa teoriaa näkymättömästä kädestä. Teoksessaan *The wealth of Nations* (1776) hän esittää näkymättömän käden metaforana vapaan markkinatalouden toimintamekanismille. Smithin mukaan Markkinataloudessa yksilöt ajavat omaa etuaan, mutta tämä johtaa väistämättä yhteiseen hyvään markkinatalouden näkymättömän käden ohjaillessa taloutta. (Begg, Fischer & Dornbusch 1997, 9) Adam Smithiä pidetäänkin markkinaliberalismin isänä ja hänen metaforansa näkymätön käsi on taloustieteissä usein käytetty vertaus.

Pahvilaatikon maailma on selvästi työtä tekevän luokan maailma, sillä tekstissä mainitaan useaan otteeseen erilaisia työkaluja. Siinä missä näkymätön käsi kylvää ympärilleen onnea ja kaikkien hyvää, aiheuttaa Jokin Näkymätön Sormi pelkkää kaaosta. Työnteko tai järkevät ihmissuhteet ovat mahdottomia, kun Jokin Näkymätön Sormi tökkii asiat Pahvilaatikossa sikin sokin. Ihmisten törmäilystä on seurauksena aivan satunnaisesti joko perhe tai sota. Näidenkin kerrotaan kuitenkin olevan vain leikkiä. Jokin Näkymätön Sormi ei välitä hallitsemastaan maailmasta vaan hylkää maailman tylästi vaikeuksiin ja palaa sitten laimean kiinnostuneena katsomaan kuinka ihmisille on käynyt. Implisiittiselle aikuislukijalle pahvilaatikko näyttäytyy talousteoreettisessa kontekstissa julmalta markkinaliberalistiselta vankilalta.

Tutkittavien teosten tasapainoilu idyllin ja dystopian kuvauksen välillä tuo esiin uusia puolia kaksoispuhuttelun toimintamekanismeista. Edellisissä luvuissa on huomattu teosten olevan luettavissa eri tavoin riippuen lukija lukutaidon tasosta. Teosten potentiaalisesti kriittisestä

yhteiskuntaotteesta voidaan todeta, että kaksoispuhuttelussa teos voi olla myös sävyltään kahdenlainen. Lastenkirjoilta vaaditaan usein tiettyä positiivisuutta ja elämänmyönteisyyttä. Teokseen voidaan kuitenkin kätkeä myös synkeämpiä sävyjä siten, että lapsilukijan on niitä vaikea ymmärtää.

Klinbergin (1972, 97–98) mukaan purifikaatio on osa adaptaatiota ja sisältyy adaptaation nelijaottelussa ensimmäiseen luokkaan eli sisältöpohjaiseen adaptaatioon. Sisältöpohjaisessa adaptaatiossa teosta sensuroidaan sellaisten aiheiden osalta, jotka mielletään lapsille sopimattomiksi. Klinbergin mielestä lastenkirjallisuuden tulee myös olla kasvattavaa ja tästä didaktisesta päämäärästä seuraa, että tekstin sävyn on oltava positiivinen:

Inriktningen mot konsumenternas behov kan t ex. innebära att författaren väljer sådant stoff som han hoppas skall hjälpa dem till ökad självständighet eller större trygghet. Han framställer därför snarare en optimistisk än en pessimistisk livsyn. (Klinberg 1972, 97.)

Kaksoispuhuttelussa kaksoiskoodi eroaa aikuistenkirjallisuuden kaksoiskoodista siten, että kaksoispuhuttelussa toinen koodi on tarkoitettu vain toisen implisiittisen lukijan ymmärrettäväksi. Esimerkiksi edellä analysoitu Jokin Näkymätön Sormi on vain aikuislukijan tunnistettavaksi tarkoitettu intertekstuaalinen kytkös. Tämän intertekstin oivaltaminen tekee teoksen maailmasta synkeämmän. Luvussa 4.1. arvioin naiivin tyylin olevan eräänlainen tyyllinen eufemismi. Temaattinen kaksoiskoodaus toimii samalla tavoin, suojellen implisiittistä lapsilukijaa eräiltä hänelle sopimattomiksi katsotuilta teemoilta.

Luvussa 4.1 kritisoin ajatusta aikuisen kyvystä asettua yhtäaikaisesti kahden lukijan positioon. Kaksoiskoodien kohdalla aikuinen kykenee kuitenkin vastaanottamaan molemmat koodit samanaikaisesti. Tämä ei kuitenkaan johda aikuisen kykyyn olla kaksi lukijaa yhtäaikaisesti. Koodien kohdalla aikuinen ei kykene sulkemaan tietoisesti pois toista koodia ja täten hänen lukutapansa on väistämättä erilainen kuin lapsen lukutapa.

Lastenkirjojen politiikkaa on tutkimuksen parissa eritelty usein teoksen reunaehtoihin ja ideologisiin kehyksiin pureutuen. Esimerkiksi Sulevi Riukulehto lähestyy lastenkirjallisuuden politiikkaa tällaisen laajan politiikkanäkemyksen kautta:

Kun siis etsimme politiikkaa nuorisokirjoista, emme etsi sieltä puolueita ja poliittisia iskulauseita. Me etsimme sieltä poliittisuuden vivahdetta, joka voi ilmetä monin tavoin, yllättävissäkin paikoissa. Sillä ei ole omaa sektoria tai aluetta. Lastenkirjojen poliittinen ulottuvuus voi olla puoluepolitiikkaa (--).

Useammin kirjojen poliittisuus kuitenkin paljastuu vivahteena, kertomuksen reunaehdoista. Lapsille annetaan tarinan sisällä, sisäänrakennettuja poliittisia ajattelutapoja ja -kaavoja. Usein kyseessä on jonkin poliittisen aatesuunnan tai virtauksen tahaton tai tahallinen lanseeraaminen, tukeminen, levittäminen tai vastustaminen. (Riukulehto 2001, 8–9.)

Lastenkirjoista siis etsitään harvoin suoranaista poliittista julistusta, vaan ennemminkin teosten poliittisuus piilee tekstin implisiittisellä tasolla. Charles Sarlandin (2005, 35, 43) mukaan lastenkirjallisuudentutkimus kiinnostui teosten sisältämästä implisiittisestä politiikasta 70-luvulla. Tällöin alettiin purkaa kriittisesti esimerkiksi teosten sisältämiä oletuksia luokasta, rodusta ja sukupuolesta. Halu purkaa lastenkirjallisuuden politiikkaa liittyy vahvasti lastenkirjallisuudelle osoitettuun didaktisuuden vaatimukseen. Lastenkirjallisuuden nähdään opettavan lasta, ja tästä syystä aikuiset ovat erityisen kiinnostuneita siitä, millaisia arvoja lastenkirjat lapsille opettavat.

Lastenkirjasta, Ritvasta ja Satukirjasta on vaikea eritellä mitään pysyviä poliittisia tai ideologisia kehyksiä. Eräs tällainen voisi olla edellä mainittu anti-intellektuellismin ihannointi. Teoksista löytyy kuitenkin aineksia myös avoimen poliittiseen kantaaottavuuteen. Teosten ambivalentti luonne kuitenkin aiheuttaa sen, että tämä kantaaottavuus toteutuu vain osittain lapsilukijalle suunnatusti.

Esimerkiksi esittelen *Satukirjan* tarinan, jossa lapset tapaavat ruoanvihaaja Liisa Tyräsen. Tarinassa Jakomäen lapset ovat kuulleet huhuja naisesta, joka vihaa kaikkia ruokia eikä koskaan syö mitään. Jokainen lasten kanssa tekemisissä ollut tietää, että lapset vihaavat tiettyjä ruokia ”varsinkin lämpimiä” kuten Juntti-Mutteri asian tiivistää. Lapset ihailevat ruoanvihaajaa suuresti ja lähtevät kysymään miten niin hieno elämä on mahdollista. Tyränen kuitenkin kertoo pysyvänsä hengissä syömällä mattoja, kengännauhoja, puunkuorta ja muita esineitä. Lapset kokevat tullessa petetyiksi, kun elämä tyystin ilman ruokaa osoittautuu mahdottomuudeksi:

Meni monta päivää ennen kuin lapsia huvitti puhua Liisa Tyräsestä mitään. Vasta torstaina lapset kokoontuivat mattotelineelle ja olivat samaa mieltä: Tyränen oli ylimainostettu aikuinen, ylpeä ja olevinaan. Lapset päättivät elää toisenlaisen elämän, ilman mattopuuroa ja keitettyjä kengännauhoja.

Juntti-Mutteri kaivoi taskustaan aikuisten lehdestä irrottamansa kuvan, jossa kaksi nokista miestä söi makkaraa ja nakkeja suuren järven rannalla suoraan siitä kaupan paketista.

– Tuommoinen elämä on mahdollista, jos on omaa rahaa ja oma elämä, Juntti sanoi ja levitti kuvan mattotelineelle. Vilutti ja Humppa katsoivat kuvaa huumaantuneina: vielä mekin pääsemme nokisiksi suuren järven rannalle eikä kukaan tule sanomaan, mitä pitää syödä ja milloin. (*Satukirja*, 86.)

Juntin näyttämä kuva on intertekstuaalinen viite teoksen kirjoittamisajankohtana televisiossa ja lehdissä kierrätettyyn einesvalmistajan mainokseen. Mainoksessa kaksi miestä istuu upean

maiseman äärellä ja aukaisevat reppunsa, jotka osoittautuvat olevan täynnä erilaisia lihajalosteita. Mainos hyödyntää Lapin mystiikkaa ja vapauden ja mieheyden romanttista kuvastoa. Miesten jäyhän vapauden kruunaa hetki makkarapaketin äärellä. *Satukirjan* tarina Ruoanvihaajasta on luettavissa opettavaiseksi tarinaksi siitä, kuinka ruokaa tulee arvostaa. Toisaalta tarinan päättyminen mainoksen herättämään vapaudenkaipuuseen muuttaa tarinan sävyn groteskiksi. Lapset hyväksyvät banaalin mainoksen implikoiman ajatuksen vapauden ja einesten yhteenkietoutumasta sellaisenaan ja valitsevat sen saavuttamisen suorastaan päämääräkseen elämässä. Lapset elävät selvästi kulutuskeskeisen markkinaliberalistisen ideologian sisällä. Kuten Juntti asiantuntevasti toteaa: ”Tuommainen elämä on mahdollista, jos on omaa rahaa ja oma elämä.”

Tarina ruoanvihaajasta siis sisältää yhteiskuntakriittisiä aineksia, mutta yhteiskuntakritiikki ei sellaisenaan ole luettavissa tekstistä itsestään. Samoin teosten edellä esitelty tuotemerkkistynyt todellisuus ja kaupallinen miljöö eivät ole teosten maailmassa yksiselitteisesti pahoja asioita, eikä niistä seuraa mitään ongelmia. Teosten yhteiskuntakriittisyys onkin koodattu tapahtuvaksi (aikuis-) lukijan mielessä. Markkinaliberalismin tai kapitalismin merkit erottuvat tekstistä vain suhteessa käsitykseen siitä, millainen on lastenkirjojen tavallisesti kuvaama todellisuus, ja millainen lasten todellisuuden tulisi aikuisten mielestä olla. Poliittikka näyttäytyy aikuislukijalle säröinä ja halkeamina idyllissä.

Tutkittavat teokset ovat siis paikoitellen avoimen poliittisia mutta vain aikuislukijalle. Vertailun vuoksi voitaisiin esitellä myös lapsilukijalle suunnattu avoimen poliittinen teos. Tällainen on Inari ja Leena Krohnin vuonna 1970 ilmestynyt *Vihreä vallankumous*.⁹ Se kertoo kuvitteellisesta Riioraan kaupungista, jonka valtaapitävät byrokraatit yrittävät estää kansalaisten pääsyn kaupungin vihreään puistoon ja tehdä siitä autotehtaan ja pysäköintialueen. Kaupungin lapset kuitenkin nousevat vastarintaan ja saavat joukkovoimallaan säilytettyä vihreän puiston. Krohnien teos vilisee implisiittisiä silmäniskuja aikuislukijalle. Esimerkiksi lasten tunnuslause ”Kaikkien kortteleiden lapset, koirat ja kissat – yhtykää!” yhdistyy aikuislukijan mielessä sosialistiseen iskulauseeseen kaikkien maiden proletaarien yhtymisestä. Lapsilukija ei välttämättä osaa yhdistää teoksen diskursseja laajoihin poliittisiin kehyksiin, mutta lapsilukijalle politiikka osoitetaan tekojen seurauksia erittelemällä. Autojen täyttämä kaupunki kuvataan saastuneeksi ja harmaaksi, kun taas vihreässä puistossa niin lapset kuin aikuisetkin viihtyvät. Poliittinen viesti on myös lapsilukijan tavoitettavissa.

⁹ On hiukan kärjistettyä valita vertailukohdaksi 70-luvulla ilmestynyt teos. Esimerkki onkin valittu selkeytensä vuoksi.

Lastenkirjassa, Ritvassa ja Satukirjassa on myös avoimen poliittisia aineksia. Näiden lukemiseen tarvitaan kuitenkin äärimmäisen kehittyneitä lukustrategioita. Esimerkiksi siinä missä *Vihreässä vallankumouksessa* hyvän ja pahan välinen asetelma on selkeä, tutkittavien teosten maailmassa ei vaikkapa tuotemerkkistymisestä seuraa mitään sen kummempaa. Poliitiikka piileekin diskurssien ja rekisterien yhteensopimattomuudessa, tekstin halkeamissa, jotka ovat eriteltävissä vain kirjallisia ja tiedollisia konventioita hyväksikäyttäen. Jos hyväksymme Riukulehdon näkemyksen tekstin piiloisesta poliittisesta järjestelmästä, tuntuvat tutkitut teokset viestittävän poliittisesti kahta täysin erilaista ideologiaa implisiittiselle aikuis- ja lapsilukijalle. Aikuinen havaitsee tekstin halkeaman kirjallisen kompetenssinsa varassa, mutta lapsilukijalle tuotemerkkistyminen siirtyy osaksi tekstin poliittisia reunaehtoja. Tällöin implisiittiselle lapsilukijalle suunnattu teksti hyväksyy identiteetin rakentamisen makkaramainoksen avulla osaksi arkea¹⁰, kun taas aikuislukija tunnistaa kohtauksessa piilevän ironian.

4.3. Teosten rakenne ja metafiktio

Ritvan prologina toimii pieni runollinen tarina, jonka alla lukee ”kirjoittanut Ritva Kumpunen ensimmäisenä iltana jakomäessä”:

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

¹⁰ Tietenkään tekstin ideologia ei koskaan siirry reaalille lukijalle näin säädellysti. Esimerkiksi Umberto Econ mukaan lukija voi suhtautua tekstin ideologiaan kolmella tavalla. Ensimmäkin lukija voi hyväksyä tekstin tarjoaman ideologian sellaisenaan osaksi omaa ideologiaansa. Toiseksi hän voi vastustaa tekstin ideologiaa, mutta tällöin hänen on riisuttava tekstin naamio ja eriteltävä sen ideologisia väittämiä tietoisesti. Lukijan kolmas tapa on vain yksinkertaisesti vaihtaa ideologista koodia lukiessaan. Tämä ei vaadi lukijaltaan tekstin ideologian tietoista erittelyä tai päämäärätietoista vastustavaa lukemista. Hän yksinkertaisesti ohittaa tekstin tarjoaman ideologisen koodin ja käyttää sen sijaan omaansa. (Eco 1987, 22.) Näin ollen myöskään lapsilukijaa ei voida nähdä tekstin tahdottomana marionettina, sillä vastustava lukeminen ei aina tarvitse tuekseen kehittyntä kirjallista kompetenssia.

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

Teksti voidaan tulkita aikuislukijalle suunnatuksi paratekstiksi eli tekstin ymmärtämistä sääteleväksi aputekstiksi (ks. Rättyä 2001). Aikuislukija tunnistaa kirjallisen kompetenssinsa avulla tekstin tyyllilajiksi liioitellun romanttisen tyylin. Myöhemmin teoksessa selviää, että Ritvan ensimmäinen ilta Jakomäessä, siis katkelman kirjoitusajankohta, on sama päivä jolloin Ritva tapasi talonmies Laitimmaisen. Voidaan siis olettaa, että Ritva kirjoittaa jutussaan itsestään. Prologi tuo Ritvasta esiin Jakomäen lapsille ja kenties myös implisiittiselle lapsilukijalle näkymättömissä olevan romanttisen, naisellisen ja eroottisen puolen.

Aikaisemmin tutkielmassani tarkastelin tutkittavien teosten lehmäpaljoutta yhteiskuntakritiikin ja muuttuneen satumaailman symboleina. *Ritvassa* lehmät saavat vielä yhden merkityksen. Prologissa Ritva kirjoittaa itsestään lehmänä ja miehestään härkänä. Tämä johdattaa lukijan mieleen suomen kielen vähemmän viehättävän tavan nimitellä naisia lehmiksi. Seksuaalisesti kyvykkäästä miehestä taas voidaan puhua ”oikeana sonnina”. Tarinassa Madonna-lehmästä Priit Pärnin kuvitus tuo esiin banaalisti tämän metaforan. Kuvassa seisoo Madonna-lehmä, jossa on kuitenkin muutamia varsin epälehmämäisiä ominaisuuksia. Lehmällä on ihmisen huulet, ihmisen silmät ja suuret ihmisen rinnat. Kuvan yläkulmasta on juuri hyppäämässä lehmän selkään varsin innostuneesti hymyilevä sonni, jolla on silläkin ihmismäisiä ominaisuuksia – nimittäin tuuheat rintakarvat.

Ritvassa lehmät siis kuvastavat seksuaalisuutta. Ritva on elänyt koko lapsuutensa maalla kodissa, jossa on ollut lehmä. Lehmien voitaisiin kuvitella olevan hänelle tästä syystä luultavasti ensimmäinen kosketus lisääntymiseen ja siten myöhemmin luonteva metafora puhua asiasta. Ritva myös kertoo itse kuvittelevansa miehet eläimiksi: ”Kuuden vuoden kuluttua tiistaina aloin katsella miehiä. Oli pakko muuttaa ne mielessäni eläimiksi ja kaloiksi etteivät olisi tuntuneet niin isoilta pihassa ja päässä.” (Ritva, 155.) Täten tulkittuna myös tarinassa, jossa Ritva tapaa Laitimmaisen seksuaalinen jännite väreilee koko ajan ilmassa. Lehmät ovat jatkuvasti keskustelun aiheena. Jännite huipentuu, kun Laitimmainen kaataa vahingossa housuilleen maitoa ja joutuu siis riisumaan ne. Kaksoisyleisön kannalta lehmät ovat oivallinen keino piilottaa lapsilukijalta sellainen lastenkirjoihin sopimattomana pidetty teema kuin seksuaalisuus.

Ritvaan onkin punottu mielestäni varsin taitavasti eri tulkinta-asemat lapsi- ja aikuislukijalle erityisesti päähenkilöiden kautta. Lapsilukija mieltää luultavasti teoksen päähenkilöksi kolmen lapsen muodostaman joukon ja samaistuu näihin. Aikuislukija voi kuitenkin tulkita teoksen myös sukellukseksi talonmiehen rouva Ritva Kumpusen sielunelämään. Tekemällä tällaisen oletuksen palaan luvussa 4.1. kritisoimaani ajatukseen siitä, että lapsilukija samastuu väistämättä lapsihahmoihin ja aikuislukija aikuishahmoihin. Mielestäni lukijan samastumista ei voida määritellä näin yksinkertaisen kaavan mukaan. *Ritvan* kohdalla moista oletusta kuitenkin puoltavat jotkin tekstin piirteet.

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

Ritvan lapsihahmojen elämässä Ritva on suuri tarinankertoja ja sellaisena ihailtu ja pidetty. Hän on kuitenkin usein lapsille vain tarinoiden lähde, ei niinkään oma persoonansa. Kun implisiittiselle lapsilukijalle tarjotaan samaistumiskohteeksi lapsijoukko, tarjotaan hänelle samalla tulkinta-asemaa, josta katsottuna Ritva on lähinnä tarinoiden lähde. Näin lapsilukija ohjataan ohittamaan teoksen vaihtoehtoinen tulkintatapa, jossa Ritva onkin teoksen päähenkilö ja lapsihahmot puolestaan *Ritvan* yleisön roolissa hänen kertoessa itsestään.

Tätä vaihtoehtoista tulkintatapaa tukevat sellaiset paratekstit kuin teoksen nimi ja edellä esitelty prologi. Prologin voitaisiin ajatella olevan myös *mise en abyme* eli peilirakenne. Anna Makkonen määrittelee *mise en abymen* Lucien Dällenbachia mukaillen teoksen sisäiseksi peiliksi, joka

heijastaa kertomuksen kokonaisuutta. *Mise en abyme* voi olla esimerkiksi romaaniin upotettu kertomus, romaani, uni tai jokin visuaalinen tai auditiivinen representaatio kuten taulu tai laulu. *Mise en abymellä* voi teoksessa olla monia funktioita. Sen avulla teos voi käydä dialogia itsensä kanssa tai murtaa tekstin lineaarisuuden ennakoimalla tapahtumia. *Mise en abyme* toimii usein teoksen hermeneuttisena avaimena tai käyttöohjeena lukijalle. (Makkonen 1991 b, 18–20.) *Ritvan* prologi on juuri tällainen aikuislukijalle suunnattu lukuohje, joka johdattaa tulkitsemaan Ritvan teoksen päähenkilöksi. Ritvan prologin ymmärtäminen lukuohjeeksi vaatii kehittynyttä kirjallista kompetenssia ja jää siksi lapsilukijan ulottumattomiin.

Ritvan tapa kertoa itsestään tarinoita tuo aikuislukijalle kenties mieleen ihmisen tarpeen nähdä oma elämänsä juonellisena ja kausaalisten suhteiden jäsentämänä kertomuksena. Ritva kertoo itselleen jopa onnellisia loppuja, joista alla esitetään kaksi. Ensimmäinen loppu päättää tarinan, jossa Ritva kertoo kuinka kohtasi aviopuolisonsa Laitimmaisen. Toinen lopetus puolestaan päättää koko kirjan:

– Laitimmainen, sanoin sulan keskeltä.

– Kumpunen, hän sanoi ja eli koko loppuelämänsä minun kanssani. (*Ritva*, 31.)

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

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

Ritva ei suinkaan ole ainutlaatuinen lastenkirja rakentaessaan erilaiset päähenkilöt aikuis- ja lapsilukijaa varten. Nikolajevan mukaan samankaltaiseen monitulkintaisuuteen antavat mahdollisuuden esimerkiksi sellaiset klassikot kuin *Pikku prinssi* tai *Ronja Ryövärintytär*. *Pikku prinsissä* lapsilukija luultavimmin mieltää päähenkilöksi Pikku prinssin, kun taas aikuislukija voi lukea teosta kehyskertomuksen minäkertojan nostalgisena fantasiana. *Ronja Ryövärintyttäressä* Ronja on lapsilukijan samaistumiskohteeksi kaavailtu päähenkilö, kun taas aikuislukija voi lukea teoksen Ronjan isän Matiaksen kasvukertomuksena. (Nikolajeva 1998, 58.) Kahden mahdollisen päähenkilön strategia on siis varsin yleinen keino rakennettaessa tekstiin sekä implisiittinen aikuis- että lapsilukija.

Ritvan rakenne on kehyskertomus, jonka sisällä kerrotaan tarinoita aina kolmanteen tarinatasoon asti. Samankaltainen rakenne on maailman kenties kuuluisimmalla satukirjalla *Tuhannen ja yhden yön tarinoilla*. *Ritvassa* kuten myös *Tuhannen ja yhden yön tarinoissa* jo kirjan kehyskertomus on satu. Se alkaa sadulle ominaisesti sanoilla ”Kerran oli Ritva Kumpunen”. Kerronnan ensimmäisellä tasolla kertoja ja yleisö ovat näkymättömiä. Kehyskertomuksessa Ritva kertoo lapsille tarinoita, jotka muodostavat kerronnan toisen tason. Näissä siis kertojana toimii näkymättömän kertojan kertoma Ritva ja yleisönä näkymättömän kertojan kertomat lapset.

Teoksen viimeisessä tarinassa Ritva kertoo itsestään, jolloin kerronta liikkuu toisella tasolla. Tarinan sisällä hän kuitenkin kertoo vanhemmilleen näiden elämäntarinat. Tällöin kerronta siirtyy kolmannelle tasolle, jossa kertojana on näkymättömän kertojan kertoman Ritvan itsensä kertoma Ritva ja yleisönä tämän vanhemmat. Tämän jälkeen Ritva palaa kertomaan hetkeksi toiselle tasolle, mutta päästyään elämäntarinassaan nykyhetkeen, siis siihen hetkeen jossa hän kertoo tarinaa itsestään lapsille, hän siirtyy jälleen kerronnan kolmannelle tasolle:

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

Tämä tarina sijoittuu myös kerronnan kolmannelle tasolle. Kertojana on näkymättömän kertojan kertoman Ritvan kertoman Ritva ja yleisönä näkymättömän kertojan kertoman Ritvan kertomat lapset. Huomattava on kuitenkin se, että yleisönä säilyvät jokaisella tasolla myös alemmat yleisöt ja kertojina tietenkin alempien tasojen kertojat.

Tuhannen ja yhden yön tarinoissa kerronnan tasoja on jopa enemmän. *Ritvassa* tasot ovat kuitenkin monimutkaisemmat, sillä lähes kaikki tarinat kertovat kertojasta itsestään tai sitten kertomusten yleisöstä. Täten kertojat ja yleisöt menevät sekaisin kerronnan kohteiden kanssa ja tuloksena on sekasotku, jossa fakta ja fiktio menevät kiehtovasti sekaisin varttuneemmaltakin lukijalta. Teoksen viimeisessä tarinassa Ritvan elämä kerrotaan yhteensä neljällä eri tavalla. Samoista tapahtumista on kerrottu jo aiemmin tekstissä joko metaforisessa muodossa, suoraan kerrottuna tai muun tekstin sisään siroteltuina tiedon murusina. Täten kerronta paisuu koko ajan, ja Ritvan menneisyydestä saadaan jatkuvasti uutta tosin usein keskenään ristiriitaista tietoa.

Ritvan elämäntarina on myös *mise en abyme*. Makkonen esittää Dällenbachia mukaillen, että eräs tapa luokitella peilirakenteita on niiden kerroksisuuden määrittely. Teoksen sisäinen peili voi heijastaa kertomuksen kokonaisuutta joko yksinkertaisen, toistuvan tai aporistisen kahdentuman kautta. Ensimmäisessä tapauksessa *mise en abyme* heijastaa jotakin kertomuksen osaa ja toisessa taas *mise en abyme* kätkee sisäänsä vielä uusia sisäkkäisiä peilirakenteita. Aporistinen kahdentuma taas tarkoittaa peilirakennetta, jossa tekstiin upotettu osa voi upottaa itseensä kokonaisuuden, joka sisältää sen itsensä. Aporistinen kahdentuma onkin kerronnallinen paradoksi. (Makkonen, 1991 b, 48.) Juuri tähän luokkaan kuuluu Ritvan elämäntarina. Tällainen rakenne saattaa olla lapsilukijalle raskas, mutta on aikuislukijalle kenties teoksen mielenkiintoisinta antia.

Ritvan kerrontaa sekoittaa myös se seikka, että toisen kerronnan tason Ritva tuntuu toisinaan olevan tietoinen ensimmäisestä kerronnan tasosta. Esimerkiksi juuri ennen teoksen viimeisen tarinan alkua näkymättömän kertojan kertomalla tarinatasolla käydään seuraava vuoropuhelu:

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

Ritva siis ennakoi kirjan loppumisen sanomalla että kyseessä on viimeinen juttu. Samanlaista lopetuksen tuntua tuo mainittu Etujätin loppuunmyynti. *Ritvan* rakenne on lastenkirjaksi varsin monimutkainen. Tarinoista nauttiminen ei kuitenkaan mielestäni vaadi lukijalta eri tasojen erittelyä. Toisto, jota *mise en abyme*-rakenteet edustavat, toimii *Ritvassa* kahdella tavalla. Ensinnäkin se voi helpottaa lukemista ja lukijan muistia. Toisto onkin lastenkirjallisuudessa varsin yleinen keino. Esimerkiksi sadut rakentuvat usein kumuloituvien tapahtumien varaan, joissa tietty tapahtuma toistuu aina samankaltaisena (Nikolajeva 1998, 39). Toisaalta *Ritvan* elämäntarinassa toisto toteutuu jokaisella kerralla hiukan eri tavalla ja kerronnan tasot sekoittuvat. Tämä kiinnittää kirjallista kompetenssia omaavan aikuislukijan huomion kertomiseen itseensä. Tällöin toisto muuttuu metafiktioksi.

Patricia Waugh määrittelee teoksessaan *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984) metafiktio tekstiksi, joka itsensä tiedostavasti ja systemaattisesti kiinnittää lukijan huomion itseensä tekstinä ja tarkastelee täten kirjoittamisen teoriaa kirjoittamisen käytännön kautta. Metafiktiivinen teksti tarkastelee omaa rakennettaan ja olemustaan, mutta pohtii myös fiktion ja todellisuuden suhdetta sekä tekstin ulkopuolisen maailman mahdollista fiktionaalisuutta. (Waugh

1985, 2.) Ritvan elämäntarina sopii Waughin määritelmään mainiosti, sillä toisto ja toisintoisto saavat aikuislukijan pohtimaan kertomisen ja fiktion olemusta.

Lastenkirjassa ja *Ritvassa* reflektoidaan usein faktan ja fiktion sekä fiktionaalisen maailman ja reaalisen todellisuuden välistä häilyvää rajaa juuri Waughin tarkoittamalla tavalla. *Lastenkirjassa* kertoja korostaa toisinaan kerronnan olevan fiktionaalista ja jopa valheellista. Esimerkiksi tarinassa nimeltä ”Keksityt vempaimet” kerrotaan erilaisista asioista jotka tulee keksiä aina tarpeen tullen. Kertoja kuitenkin varoittaa heti tarinan aluksi, että ”Nyt tulee satua” (*Lastenkirja*, 116). Eräs keksittävä asia on Kimpilevymetsä, jota kuvaillaan seuraavasti:

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

Kimpilevymetsä on korostetun fiktiivinen paikka. Se esiintyy kertomuksessa nimeltä ”Keksityt vempaimet” ja Tarja Laaksonen kerrotaan keksineen sen. Kimpilevymetsä on siis luovan aivotyön tulos. Myös muut tekstin vihjeet korostavat Kimpilevymetsän fiktionaalisuutta. Kimpilevymetsä esimerkiksi muistuttaa erästä lastenkirjallisuuden kuuluisaa metsää, C. S. Lewisin *Velho ja leijona* -romaanissa (1950) esiintyvää Narniaa, jonne kuljetaan antiikkivaatekaapin kautta. Tie Kimpilevymetsään vie puolestaan hiukan proosallisemmin keittiön alakaapin kautta. Kimpilevymetsä onkin jonkinlainen köyhän miehen Narnia. Koko metsä on rakennettu kimpilevystä, joka on halpa tusinahuonekaluliikkeiden myymissä kaapeissa ja hyllystöissä käytetty puulevy. Metsä on myös lavastettu, siis tietoisesti rakennettu jäljittelemään todellisuutta.

Kimpilevymetsään ei liity Narnian osakseen saamaa romanttista hohdetta. Sen sijaan teksti korostaa Kimpilevymetsää eskapistisena paratiisina. Se ei ole yhtä monimutkainen kuin tavallinen maailma: kaiken voi nähdä ja ymmärtää yhdellä vilkaisulla. Teksti tematisoikin Kimpilevymetsän avulla fiktion olemusta. Esimerkiksi Narnian maailma on jännittävyydestään huolimatta lohdullinen ympäristö. Siellä hyvä on hyvää ja paha paha. Narniassa, aivan kuin Kimpilevymetsässäkin, maailma on jäsennettävissä parilla vilkaisulla. Myös tarina Kimpilevymetsästä on lohdullinen. Monimutkaiseen maailmaan kyllästynyt Tarja Laaksonen löytää lohdun vetäytyessään hiljalleen tuulessa huojuvien kimpilevylavasteiden katveeseen. Toisaalta Kimpilevymetsä on myös korostetun epätodellinen. Tekstin hienovarainen luenta paljastaa myös ironiaa. Kimpilevy ja keittiön alakaappi tekevät arkisuudessaan kimpilevymetsästä banaalin. Tematisoimalla täten fiktion *Lastenkirja* ottaa

kantaa myös omaan fiktiivisyyteensä. Se kertoo tarjoavansa lohtua, mutta muistuttaa samalla ettei kykene tarjoamaan totuutta.

Linda Hutcheon kutsuu teoksessaan *Narsistic Narrative – The Metafictional Paradoxe* (1980) metafictiota leikkisästi narsistiseksi narratiiviksi. Tällä hän viittaa metafiktiivisen tekstin tapaan tiedostaa itsensä. Hutcheonin mukaan metafictionin luonne on kaksijakoinen. Toisaalta se viittaa omaan lingvistiseen ja narratiiviseen rakenteeseensa toisaalta lukijan rooliin. Hutcheonin mukaan metafiktiivinen teksti onkin näkyväksi tehty prosessi. Tässä prosessissa lukeminen ja kirjoittaminen lähentyvät toisiaan ja sekoittuvat. Lukijan rooli on aktiivinen mutta toisaalta taas jo valmiiksi tematisoitu ja jopa aktualisoitu tekstissä. (Hutcheon 1985, 6.)

Tutkittavista teoksista etenkin *Lastenkirja* tuo tietoisesti esiin oman prosessiluonteensa. Teoksen aloittaa prologi joka on otsikoitu ”Lastenkirja syntyy” ja lopettaa epilogi joka taas on nimeltään ”Lastenkirja loppuu”. Molemmista toistuu lähes samanlaisena eräs tekstikatkelma. Aluksi kerrotaan miten lapset syntyvät, sitten miten *Lastenkirja* syntyy ja lopuksi miten *Lastenkirja* loppuu. Kyseessä on eräänlainen syntytarina, joka kaikkien kolmen tapauksen kohdalla on osittain samanlainen:

Maailmassa lentelee lapsia, niitä tuprahtelee piipuista ja kolisee putkista. Ne vierivät ahtaista paikoista alaville maille, nousevat jäykistä juurista puitten latvoihin ja liikuttelevat pilviä. Lapset syntyvät mihin sattuu ja ottavat sinne aikuiset mukaan. (*Lastenkirja*, 5.)

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

Lastenkirja loppuu litistämällä, typistämällä, hukkaamalla, kolisten ja tuprahdellen se liukuu keskeneräisenä ulos huoltoaseman hallista tai kopahtaa kadulle synnytyslaitoksen ikkunasta. Ahtaista paikoista se vierii alaville maille ja nousee jäykistä juurista puitten latvoihin. Sieltä se huhuilee lapsille ja Aikuisille: täällä minä nyt olen, tyhjänä ja täytenä, tulkaa toistekin lukemaan ja kirjoittamaan! (*Lastenkirja*, 128.)

Siteratut tekstikatkelmat ovat *mise en abyme* -rakenteita. Anna Makkonen kirjoittaa Dällenbachia mukaillen *mise en abymejen* olevan luokiteltavissa myös sen mukaan, mitä peilataan tai heijastetaan. Tapausta, jossa peilauksen kohteena on kirjallinen teos prosessin tuloksena, kutsutaan nimellä *mise en abyme de l'énoncé*. Tällaisessa peilissä heijastuksen kohteena voi prosessin tuloksen lisäksi olla myös tekeminen ja prosessi itsessään, tätä prosessia määrittävä konteksti ja myös sen oletettu reseptio. (Makkonen 1991 b, 18–19.) Siteratut tekstikatkelmat kuuluvat

epäilemättä juuri tähän *mise en abymejen* luokkaan. Kaksi jälkimmäistä peilaavat teoksen syntymisen prosessia ja viittaavat myös reseptioon.

Ensimmäisessä tekstikatkelmassa kuvataan lasten syntyä. Teksti toimii analogiana kahdelle jälkimmäiselle. Lapsen synty on metafora, jonka kautta teoksen syntyä kuvataan. Kummatkin syntyvät ”ahtaista paikoista” ja niillä on ”jäykät juuret”, mutta kummatkin päätyvät ”puitten latvoihin”. Puitten latvoihin nousemisen voisi nähdä vapautumisen metaforana. Niin lapsia kuin tekstejäkään eivät pidättele ”jäykät juuret” eli perinteet, ennako-odotukset ja konventiot.

Lastenkirjan syntyä ja loppua kuvaavat tekstikatkelmat sisältävät myös kirjallisuusteoriaa. Kaksoisyleisön kannalta kiintoisaa on, että molemmissa teoksen lukijoiksi kutsutaan sekä lapset että aikuiset. Näin *Lastenkirja* nimeää tietoisesti oletetut lukijansa. Toisaalta myös lasten syntyä kuvaavassa tekstikatkelmassa mainitaan lasten ottavan aikuiset mukaan minne menevätkin. Ajatus lähenty monien lastenkirjallisuusteoreetikoiden huomioimaa seikkaa aikuisen väistämättömästä läsnäolosta kaikessa lastenkirjallisuudessa (vrt. Rose 1994). *Lastenkirja* on selvästi tietoinen omasta kaksoisluonteestaan implisiittisen lukijansa suhteen. Kiintoisaa on myös se, että *Lastenkirjan* loppu onkin oikeammin teoksen uusi syntymä. *Lastenkirja* ”kopahtaa kadulle synnytyslaitoksen ikkunasta” ja sen kerrotaan myös olevan keskeneräinen. Näin teos tuntuu julistavan omien merkitystensä avoimuutta jonkinlaista poststrukturalistista manifestia mukaillen. Teos ei ole yhden lukukerran jälkeen valmis, vaan lukijat kutsutaan palaamaan sen äärelle uudelleen. Tässä kutsussa heitä kehoitetaan saapumaan sekä *lukemaan* että *kirjoittamaan*. Näin lukijalle siirretään valtaa. Teksti tuntuu viittaavan Roland Barthesin käsitteisiin kirjoitettavista ja luettavista tekstistä (ks. Barthes 1974), joista ensimmäiseen *Lastenkirja* julistaa kuuluvansa.

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

In self-conscious parodic literature, the reader-character identification circuit is often broken. It is sacrificed in order to engage the reader in an active dialogue with generic models of his time, an exercise that is usually only the writer's. By reminding the reader of the book's identity as artifice, the text parodies his expectations, his desire for vertisimilitude, and forces him to an awareness of his own role in creating the universe of fiction. (Hutcheon 1985, 139.)

Metafiktio on siis lukijaa vieraannuttava kirjallinen keino. Teoksessaan *Metafiktion käsite* (2006) Mika Hallila ottaa esimerkiksi tästä eläytymisen särkymisestä tekstikatkelman J. M. Barrierin *Peter Panista*. Katkelmassa kertoja käskee lukijoiden taputtaa nopeasti käsiään jos nämä uskovat keijuihin. Tällä tavalla kertojan mukaan pelastetaan Helinä-keijun henki. Hallila siteeraa Susanne Langeria, joka kertoo omasta reaktiostaan lapsena näkemäänsä Peter Pan -näytelmään ja siihen sisältyneeseen kättentaputuskehoitukseen:

It was my first visit to the theater, and the illusion was absolute and overwhelming, like something supernatural. At the highest point of the action (---) Peter turned to the spectators and asked them to attest their belief in fairies. Instantly the illusion was gone. (sit. Hallila 2006, 195.)

Langer itsekin kuitenkin huomauttaa, että muut lapset teatterissa nauroivat ja nauttivat näytelmään osallistumisesta. Tätä seikkaa korostaa myös Hallila. Hänen mukaansa metafiktion etäännyttävät keinot eivät suinkaan etäännytä lukijaa kokonaan esteettisestä elämyksestä. Lagerin kokemus reaktio lienee poikkeustapaus. Hallilan mukaan lukija voi vastata metafiktion asettamiin vaatimuksiin kuin Peter Panin kysymykseen: ”joko osallistumalla tai langermaiseen tapaan vaatimalla ehjää illuusiota”. (Hallila 2006, 196.)

Hallila ei pohdi metafiktion mahdollista erityislaatuista olemusta lastenkirjallisuudessa eikä aiheesta ole tehty juurikaan tutkimusta. Mielestäni Hallilan Peter Pan -esimerkki on kuitenkin varsin käyttökelpoinen pohdittaessa metafiktiota lastenkirjallisuudessa. Lastenteatterissa lapsikatsojat usein eläytyvät ja osallistuvat näytelmään huomattavasti enemmän kuin aikuiskatsojat. Tutkielmani teorialuvussa esittelin Aidan Chambersin huomiota lapsilukijan mahdollisesta kyvyttömyydestä sulautua tekstin tarjoamaan lukijarooliin (ks. Chambers 1990, 93). Lapsikatsojien eläytyminen teatterissa tuntuisi todistavan täysin päinvastaista. Lapsikatsojat eivät kehittymättömän kirjallisen (tässä tapauksessa teatteriin liittyvän) kompetenssinsa takia usein osaa tehdä tiukkaa eroa reaali maailman ja fiktion välille ja intoutuvat osallistumaan näytelmän tapahtumiin. Tällöin Peter Panin esittämä kehoitus, joka aikuislukijalle (tai katsojalle) näyttäytyy illuusion rikkojana, johtaakin lapsilukijan (tai katsojan) entistä voimakkaampaan eläytymiseen. Teoksen fiktiivinen maailma tulee lähemmäksi lukijan maailmaa, kun kertoja puhuttelee yleisöään.

Lastenkirjallisuus on käyttänyt tätä lapsilukijan oletettua voimakasta eläytymiskykyä toisinaan tietoisesti hyväkseen. Esimerkiksi Tove Janssonin kuvakirjassa *Kuka lohduttaisi Nyttiä* (1960) lukijan annetaan osallistua tarinan maailmaan. Tarinassa teoksen päähenkilön Nyttin pitäisi

kirjoittaa kirje rakastetulle Tuitulle, mutta hän ei tunnu pääsevän alkuun. Kertoja kääntyykin lukijoiden puoleen: ”Jos tahdot, lukijani, heitä lohduttaa, kirjoita nyytin puolesta niin tuittu kirjeen saa. (tässä on kirjepaperia. Postimerkkiä ei tarvita. Pane kirje vaikka ruusupukettiin niin tuittu huomaa sen varmasti.)” (Jansson 1979 [teoksessa ei ole sivunumerointia eikä isoja alkukirjaimia].) Seuraavalla sivulla Tuittu onkin jo saanut lukijan kirjoittaman kirjeen.

Tutkittavissa teoksissa vain *Lastenkirjassa* lukija saa aktiivisen roolin. Siinä kertoja puhuttelee toisinaan lukijaa (tai Boothin-Chatmanin mallin mukaisesti yleisöä) sinänä ja toisinaan lapsena. Näin käy esimerkiksi tekstikatkelmassa, jossa Kaikista Paskin toimii minäkertoja. Tarinassa Kaikista Paskin on juuri huitaissut Sementtikengän ja Räkänokan avaruuteen ja pahoittelee tapahtunutta seuraavasti: ”Olen pahoillani, kaikenlaista sitä tuleekin tehtyä; jos joku kaipaa näitä herroja, voin sormiani napauttamalla tuoda heidät takaisin. Niin kuin sinäkin voit sormiasi napauttamalla hävittää minut.” (*Lastenkirja*, 42.) Katkelman voisi tulkita korostavan tekstin fiktiivisyyttä. Mitään ei tapahdu oikeasti ja reaali maailman kausaalisten sääntöjen mukaisesti. Kertoja voi perua kertomansa vain ”sormia napauttamalla”. Malliesimerkin metafiktiosta katkelmasta tekee se, että lukijalle eli sinälle suodaan sama valta. Hutcheonin mukaan metafiktiivinen teksti antaa lukijalle lisää valtaa. Barthesilta omaksutuun termein voitaisiin puhua kirjoitettavista ja luettavista teksteistä (ks. Barthes 1974), joista metafiktio edustaa ensinnä mainittua. Myös *Lastenkirjan* katkelma vihjaa lukijalleen tämän vallasta käyttä mielikuvitustaan.

Lastenkirjassa metafiktio toteutuu myös henkilö hahmojen kautta. Tekstissä henkilö hahmoja kutsutaan ”tyypeiksi”. Nimitys on aikuislukijalle tarkoitettu monimerkityksinen ilmaus. Tyyppi voi puhekielessä tarkoittaa yksinkertaisesti ihmistä tai persoonaa. Lapsilukijalle teoksen ensimmäisen luvun otsikko ”Tyypit tulevat” avautuneekin juuri tässä merkityksessään. Kirjallista kompetenssia omaavalle aikuislukijalle ”tyyppi” viittaa kuitenkin myös huvittavasti kirjallisiin hahmoihin tyyppeinä, tyypittelyinä tai stereotyyppeinä. Lastenkirjojen henkilöt ovat usein litteitä ja yksiulotteisia (ks. Nikolajeva 1998). Tällaisia ovat myös *Lastenkirjan* henkilöt. Esimerkiksi Liisa Virtasesta kerrotaan hänen olevan laiha, kankea, metrin pituinen ja hänellä on kädessään raastinrauta. Juuri muuta tietoa Virtasesta ei saadakaan. Käsitteen ”tyyppi” kaksoismerkitys mahdollistaa teoksen lukemisen kahdella tavalla. Lapsilukijalle tyypit ovat vain henkilö hahmoja, mutta aikuislukijalle korostetun fiktionaalisia ja konstruoituja piirresikermiä. Täten termi ”tyyppi” toimii vieraannuttavana efektinä lukijalle, jonka kirjallinen kompetenssi riittää sen havaitsemiseen.

Lastenkirjan henkilöt ovat myös tietoisia omasta fiktiivisestä olemuksestaan ja siitä, että ovat osa *Lastenkirja*-nimistä teosta. Henkilöt myös kuvailevat miltä tuntuu olla sisällä teoksessa:

Vain ne jotka tunnistavat itsensä tulivat kirjaan vapaaehtoisesti – muut piti keksiä. Jotkut eivät ehtineet, heillä oli muuta tekemistä. Eikä kaikkia huvita tunkea itseään kansien väliin. Eräskin sanoi: ”Kerran menin kirjaan enkä päässyt sieltä pois. Niitä kirjoja oli painettu 4000 kappaletta ja ne oli levitelty kirjastoihin ja ihmisten koteihin ja laukkuihin. Joutui olemaan monessa paikassa yhtä aikaa. Minusta tuli hyvin hermostunut ja poukkoileva. Olisi litistetty vain yksien kansien väliin eikä koko painokseen.” (*Lastenkirja*, 5–6.)

Myös *Ritvan* lapsikolmikko pohtii omaa asemaansa satujen kohteena. Heillekin kerronnan kohteena olo aiheuttaa suorastaan fyysisiä oireita: ”siinä joutuu olemaan pitkiä aikoja keskipisteessä ja alkaa rintaan pistämään.” (*Ritva*, 141). Lasten mielestä myös *Ritvan* tarinoissaan keksimät henkilöt jäävät olemaan olemassa tarinan jo loputtua. Esimerkiksi Juntti-Mutteri surkuttelee *Ritvan* keksimän sivuhenkilön Jari Ronttosen kovaa kohtaloa, kun *Ritva* jättää tämä tarinansa lopuksi kävelemään yksin tielle eikä enää käytä tätä tarinoissaan. *Lastenkirjassa* henkilöhahmot ovat toisinaan myös korostetusti paperisia ja piirrettyjä. Esimerkiksi erään tarinan lopussa ”otettiin ohuet tussit esiin ja piirrettiin kaikille käyrä, iloinen suu” (*Lastenkirja*, 73). Petri Kurjesta taas kerrotaan että hänet ”on helppo piirtää: musta viiva valkealla paperilla” (*Lastenkirja*, 30). Petri Kurki myös lentelee paperitaivaalla.

Toimiiko teosten henkilöiden korostetun fiktiivinen luonne väistämättä lukijaa vieraannuttavana elementtinä? Mielestäni näin ei välttämättä käy ainakaan implisiittisen lapsilukijan kohdalla. Tiedostaessaan teoksen kirjaluonteen teoksen henkilöt kurottuvat ulos fiktiivisestä maailmasta ja jakavat lukijan tietoisuuden luetun teoksen olemassaolosta. Täten hahmot ovat kenties jopa helpompia samaistumisen kohteita. Siinä missä *Lastenkirja* vihjaa aikuislukijalle kirjan henkilöiden olevan vain ”tyyppejä” tuntuu teos rohkaisevan lapsilukijaa tulkitsemaan hahmot oikeiksi eläviksi lapsiksi eli kaltaisikseen. Nämä lapset ovat vain kansien väliin litistettyjä lapsia. *Lastenkirjan* epilogissa osa kansien väliin litistetyistä lapsista vapautuu kirjan kahleista: ”[L]apset luiskahtelevat sen sivuilta omille teilleen, uusiin kertomuksiin ja maailman tuuliin. Jotkut jäävät kirjanmerkeiksi tai ihan oikeiksi saduiksi, toiset eivät tykkää tapahtumista ja keksivät itse parempia”. (*Lastenkirja*, 128.) Teoksen viimeisessä tarinassa lukija myös rinnastetaan teoksen lapsihahmoihin:

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

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

Tutkielmani teorialuvussa esittelin Jonathan Cullerin ajatusta kirjallisen ymmärtämisen perusedellytyksenä toimivista oletuksista. Kirjallisuutta lukiessamme oletamme teoksen ilmaisevan jotakin merkittävää maailmasta, olevan kielellisten ja tyyllillisten piirteidensä osalta yhtenäinen sekä noudattavan temaattista yhtenäisyyttä, joka johtaa meidät selvittämään teoksen merkityksen. Tutkituissa teoksissa on kuitenkin useita tekstejä, jotka tuntuvat pakenevan merkityksenantoa. Täten toimivat etenkin *Lastenkirjassa* ja *Satukirjassa* tiuhaan esiintyvät lyhytnovellit tai pienoistarinat. Hotakaisen lyhytnovellit tuovat mieleen avantagardistisen ja absurdin mininovellin taitajat Daniil Harmsin ja István Örkenyn. Kummankin novellit leikittelevät kirjallisuuden konventioilla rikkomalla lukijan odotukset. Kerronnan keskiössä saattaa olla jotakin hyvin pientä ja merkityksetöntä tai täysin absurdia ja täten lukija pakotetaan tulemaan tietoiseksi pakonomaisesta tarpeestaan tuottaa tekstille merkitys. Niin Harmsin, Örkenyn kuin Hotakaisenkin pienoistarinat tuntuvatkin pilailevan Cullerin ja monien muiden edustaman hermeneutiikan oletettaman pakonomaisen merkityksentuoton kustannuksella. Esimerkiksi otettakoon tarinanpuolikas *Satukirjasta*:

Eräänä aamuna maailma oli muuttunut. Se mikä ennen oli ollut tämä, olikin nyt tuo. Oli hankala toimia, kun ei oikein tiennyt mitä pitäisi tehdä. Jotkut ottivat asian aivan rauhallisesti, esimerkiksi karjakko Kaarina Aho, joka herättyään lypsi talon, kävi lämmittämässä lehmän, käynnisti koiran ja kävi asioilla keskustassa. Aho meni kauppaan, joka oli muuttunut kirkoksi. Hän osti kaksi pappia ja yhden lukkarin ja palasi lehmäänsä. Aho lisäsi koiraan öljyä, ruokki talon ja lakaisi lehmän pihan. Sitten hän keitti papit, paistoi lukkarin ja söi ne lattialta koska keltaiset lautaset olivat tähtinä taivaalla. Seuraavana aamuna kaikki oli taas kuten ennenkin, mutta Kaarina ei sitä heti muistanut, vaan sytytti nuotion lehmän alle ja yritti saada maitoa talon alta. (*Satukirja*, 74.)

Tekstikatkelma on nonsensea puhtaimmillaan. Lecerclen mukaan nonsenselle on ominaista metaforisen tulkinnan kieltäminen erilaisin tekstuaalisin menetelmin. Eräs tällainen menetelmä on linkittää yhteen lauseita, joilla ei välttämättä ole keskenään mitään loogista yhteyttä. Usein tämä tapahtuu luomalla tekstistä ikään kuin lista tapahtumista, joilla ei ole keskenään kausaalista yhteyttä. Lecerclen mukaan lukija ei voi tehdä tällaisen tekstin pohjalta koherenttia tulkintaa merkityksistä, vaan hänen huomionsa kiinnittyy kieleen itseensä. (Lecerclen 1994, 65.) Yllä esitetty tekstikatkelma toimii juuri Lecerclen kuvaileman menetelmän mukaisesti ja syntyneestä absurdista listasta on vaikeaa etsiä tekstin pohjimmaista merkitystä.

Lapsilukija tuskin eksyy Lecerclen olettamalla tavalla tarkastelemaan itsereflektiivisesti omia merkityksentuoton tapojaan. Tekstikatkelma on kuitenkin selvästi suunnattu myös implisiittiselle lapsilukijalle. Lapsen kirjalliseen kompetenssiin ei välttämättä vielä sisälly sisäistettyä merkityksen tuottamisen pakkoa, ja tästä syystä hän ei sitä osaa kaivatakaan. Tällöin teksti toimii implisiittiselle lapsilukijalle tarkoitettuna kielipelinä. Tekstikatkelman huumori syntyy yksinkertaisesta kielen väärinkäytöstä, joka on ominaista myös lasten omalle kieliperinteelle. Kaarina Ahon puuhut liittyvät enimmäkseen kotiin, autoon, koiraan ja lehmään. Rajatuista kategorioista lapsilukijan on helppo ymmärtää, milloin sanat ovat vinksahaneet vääriin kohtiin. Teksti muistuttaakin lapsille suunnatun tehtäväkirjan tehtävää, jossa sotkun menneet sanat tulee järjestää takaisin paikoilleen. Esimerkiksi taloa ei kuulu lypsää eikä lehmään voi palata. Tekstin kielellinen anarkia huvittaa lapsilukijaa ja tällöin tekstin merkitys on kielipeli itsessään. Toisaalta lapsilukijan kirjalliseen kompetenssiin lienee vaikuttanut loruperinne, jota Hotakaisen tekstikin mukailee. Vaikutelmaa vahvistaa vielä tekstissä esiintyvä pappi ja lukkari, jotka ovat osa nykylapsillekin säilynyttä suomalaista hokemalorua (pappi, lukkari, talonpoika, kuppari jne.).

Metafiktiota lastenkirjallisuudessa on tutkittu vähän kenties siitä syystä, että sen on ajateltu olevan vain aikuistenkirjallisuuden piirre. David Lewis on analysoinut metafiktiota kuvakirjoissa. Hänen mukaansa aihe on jäänyt kartoittamatta, koska totuttuihin tapoihin puhua kuvakirjoista ei kuulu metafiktion käsitteen hyödyntäminen. Lewisin mukaan totutut ajattelumallit ja puhutavat ovat täten estäneet näkemästä kuvakirjojen muuttuvaa ja konventioita rikkovaa luonnetta. (Lewis 1996, 260.) Sama ajatus koskee mielestäni metafiktiota myös kaikessa lastenkirjallisuudessa.

Waughin mukaan metafiktio toimii aina vasten lukijan tietämystä kirjallisista konventioista. Juuri tähän perustuu metafiktion teho. Se on samanaikaisesti uutta ja vanhaa, vierasta ja tuttua. Metafiktio tekee vieraaksi tutut kirjalliset konventiot ja saa näin lukijansa tietoiseksi niistä. (Waugh 1988, 12–13.) Täten ajateltuna metafiktio edellyttää lukijaltaan kehittynyttä kirjallista kompetenssia. Hutcheon näkee kuitenkin metafiktiassa myös lukemista helpottavia ja opettavia elementtejä. Hänen mukaansa metafiktio voi myös opettaa miten luetaan. (Hutcheon 1985, 139.) Robyn McCallum arvioi artikkelissaan ”Very Advanced Texts: Metafictions and Experimental Work” (1999) Hutcheonin erittelemän opettavuuden olevan juuri se elementti, joka puolustaa niinkin vaikean tekstuaalisen strategian kuin metafiktion käyttöä lastenkirjallisuudessa. McCallumin mukaan metafiktio voi opettaa lukijalleen implisiittisesti lukemisen ja kirjallisten merkitysten synnyn teoriaa sekä opettaa lukijalle uusia tulkinnallisia strategioita. Täten metafiktiivinen teksti voi tehdä lukijastaan kompetenttimman lukijan (McCallum 1999, 139).

Mika Hallila kuitenkin kritisoi Hutcheonin ajatusta metafiktio-opettavuudesta. Hänen mukaansa suuri osa metafiktiosta on väistämättä sellaista, että lukijan tulee tuntea laajasti kirjallisuutta ja jopa kirjallisuuden teoriaa voidakseen ymmärtää ja tulkita niitä. (Hallila 2006, 164.) Itse pidän metafiktio-opettamista mahdollisena, mutta aihe ei ole tämän tutkielman puitteissa relevantti. Tutkielmassani en juurikaan erittele teosten didaktisia ulottuvuuksia, vaan keskityn ennemminkin kirjalliseen mielihyvään, jonka peruselementtinä toimii ymmärtäminen. Ymmärtämisen ei kuitenkaan tarvitse olla täydellisesti ymmärtämistä. Kuten Peter Hunt kirjoittaa: ”It may be correct to assume that child-readers will not bring to the text a complete or sophisticated system of codes, but is this any reason to deny them access to texts with a potential of rich codes?” (Hunt 1991, 101).

Mikäli metafiktio voi toimia vain vasten lukijan vankkaa kirjallista tietämystä ja vieläpä toimii lukijaa vieraannuttavana elementtinä, on varsin perusteltua pitää sitä lastenkirjallisuuden kuulumattomana elementtinä. Edellä olen kuitenkin todennut, ettei metafiktio väistämättä johda tekstistä vieraantumiseen ja oman lukijuuden ja tekstin mekanismien intellektuaaliseen erittelyyn. Kyseessä voi olla myös päinvastainen seuraus, jossa metafiktiiviset piirteet edesauttavat lukijan eläytymistä teokseen. Toisaalta taas myös lapsilukija kykenee nauttimaan tekstistä joka murtaa rajoja ja leikittelee esimerkiksi teoksen esineluonteen ja fiktiivisen olemuksen sekoittumilla. Tällöin on kyse leikistä, josta nauttiminen ei vaadi laajaa kirjallista kompetenssia mutta eittämättä kuitenkin jonkinlaista kirjallista kompetenssia. Hutcheonin mukaan metafiktio tekee lukijastaan samanaikaisesti lukijan, kirjoittajan ja tutkijan (Hutcheon 1985, 144). Näistä ainakin kahteen ensimmäiseen positioon on pääsy myös lapsilukijalla.

Teoksessaan *The Role of the Reader* (1981) Umberto Eco erittelee metafiktiivisen tekstin toimintamekanismeja hiukan kaksoisyleisöä muistuttavien käsitteiden avulla. Hän analysoi Alphonso Allais’n novellia ”Un drame bien parisien” ja löytää siitä kaksi eri lukemisen tapaa: naiivin ja kriittisen lukemisen. Econ mukaan Allais’n novelli on luettava kahdesti ja tekstillä onkin kaksi mallilukijaa. Ensimmäisellä lukukerralla tekstin mallilukija on naiivi lukija, joka pahaan aavistamatta eläytyy tekstiin ja odottaa tekstin tarjoavan ehjän ja loogisen tarinan. Novelli kuitenkin huijaa lukijaa ja rikkoo tämän odotukset. Econ mukaan novelli pakottaa lukijan lukemaan novellin uudelleen tarkistaakseen missä tämä harhautus tapahtui. Toisen lukukerran lukijaa varten rakennettu tekstin mallilukija onkin siis kriittinen lukija, joka kykenee tarkkailemaan tekstin keinoja

konstruoida tekstuaalinen huiputus, johon ensimmäisen lukukerran naiivi lukija lankeaa. (Eco 1987, 208–209.)

Econ analyysia Allais'n novellista on suomalaisessa tutkimuksessa tulkittu hiukan eriävillä tavoilla. Liisa Saariluoma ulottaa Econ ajatuksen naiivista ja kriittisestä lukijasta soveltuvaksi myös Econ omien teosten – etenkin *Ruusun nimen* – analyysiin. Saariluoman mukaan *Ruusun nimi* on monimutkaisuudestaan huolimatta rakennettu viehättämään myös naiivia lukijaa. Naiiville lukijalle teos tarjoaa jännittävän salapoliisitarinan juonen, kehittyneemmälle ja intellektuellimmalle lukijalle jotakin muuta. Tällaisessa kirjoittamisen tavassa Saariluoma näkee myös teoksen kaupallisen menestyksen maksimointia. Bestseller ei voi olla ainoastaan vakava ja vaikea. Jos teos on mahdollista lukea monella tavalla, on myös potentiaalinen lukijakunta suurempi. (Saariluoma 1992, 180–181.)

Econ ajatus kahdesta lukijasta Saariluoman mukaan tulkittuna sopisi erinomaisesti myös ambivalentin lastenkirjan tutkimiseen. Ambivalentti teksti sisältää useita lukutapoja ja laajentaa täten mahdollista lukijakuntaansa. Saariluoman tulkinta ei kuitenkaan täysin vastaa Econ artikkelia. Mika Hallila esimerkiksi kritisoi Saariluomaa siitä, että tämä on sivuuttanut kokonaan Econ analysoiman novellin metafiktiivisen luonteen (Hallila 2006, 166). Toisaalta myöhemmin teoksessaan *Six Walks in the Fictional Woods* (1994) Eco kehittelee kahden lukijan ajatustaan edelleen ja korostaa kahden lukutavan ja kahden mallilukijan olevan kaikista fiktiivisistä teksteistä löytyvä rakenne. Toisissa teksteissä tämä rakenne on kuitenkin silmiinpistävämpi kuin toisissa. (Eco 1994, 27.)

Econ luennassa naiivi ja kriittinen lukijuus liittyvät lähinnä ensimmäisen lukukerran ja toisen lukukerran ja toisaalta ”tavallisen lukemisen” ja ”tutkivan lukemisen” eroihin. Toisella lukukerralla ja kriittisesti lukemalla lukija voi lukea naiivin lukijan tarinan:

(---)Drame has been assumed to be a metatext. As such it tells at least three stories: (i) the story of what happens to its dramatis personae; (ii) the story of what happens to its naïve reader; (iii) the story of what happens to itself as a text (this third story being potentially the same as the story of what happens to the critical reader). (Eco 1987, 205.)

Econ teoria tekstin kahdesta mallilukijasta koskee siis yhtä ja samaa reaalista lukijaa, eikä ajatus täten ole sellaisenaan käytettävissä ambivalentin lastenkirjallisuuden tutkimiseen. Ambivalentin lastenkirjallisuuden teoreettisen mallintamisen kannalta Econ ajatus on kuitenkin käyttökelpoinen ja

sovellettavissa kahdella tavalla. Ensinnäkin Econ teorian mukaan teksti voi rakentaa itseensä useita mallilukijoita samanaikaisesti. Reaalinen lukija saavuttaa ensin toisen ja sitten vasta toisen lukijuuden, mutta tekstissä itsessään nämä lukijuudet ovat olemassa samanaikaisesti. Samalla tavoin ambivalentissa lastenkirjassa kaksi implisiittistä lukijaa ovat läsnä samanaikaisesti, vaikka reaalinen lukija voi asettua vain toisen asemaan.

Toiseksi Econ teorian metafiktiivinen ulottuvuus: kriittisen lukijan tulo tietoiseksi naiivista lukijasta avaa kiinnostavan näkökulman kaksoisyleisölle suunnattuun tekstiin. Kirjallisesti kompetentimmalla aikuislukijalla voitaisiin ajatella olevan mahdollisuus tarkastella naiivin lukijan eli lapsilukijan mahdollisia reaktioita tekstiin. Esimerkiksi edellä todetusti osa tutkittavien teosten metafiktiosta on piilotettu implisiittiseltä lapsilukijalta. Tällöin tekstiin voitaisiin ajatella muodostuvan vielä ylimääräinen aikuislukijan tavoitettavissa oleva metafiktio taso: implisiittisen lapsilukijan lukutavan tarkkailu. Aikuislukijan voitaisiin ajatella olevan kykenevä erittelemään niitä keinoja, joita teksti käyttää puhutellessaan lapsilukijaa. Tällöin ambivalentin lastenkirjan implisiittinen aikuislukija lähentyy Econ kriittistä lukijaa.

5. Intertekstuaalisuus ja moniäänisyys kaksoisyleisön rakentajina

5.1. Silmäniskut aikuislukijalle

Kaksoisyleisön tutkimuksessa hiukan arvolatautunutta käsitettä *silmäniskut aikuislukijalle* käytetään paljon (vrt. Heikkilä-Halttunen 1992, 54). Silmäniskuilla tarkoitetaan useimmiten aikuislukijan hauskuuttamista sellaisilla intertekstuaalisilla heitoilla, joita lapsen on kirjallisen ja ensyklopedisen kompetenssinsa varassa mahdotonta ymmärtää. Barbara Wallin mukaan silmäniskuissa kertoja vitsailee aikuislukijalle lapsiyleisön selän takana. (Wall 1991, 16). Silmäniskujen määrittelyssä Wall siteeraa Michael Eganin analyysia Barrien *Peter Panista*:

Barrie appears to be making use of one of the important but unrecognized conventions of writing for children: the double address. On the one hand the author speaks directly to his principal audience, his voice and manner seriously and gentle, even conspiratorial. From time to time, however, he glances sidelong at the adults listening and winks. Naturally, his jokes and references on these occasions are not meant to be understood by children. (sit. Wall 1991, 21.)

Teorialuvussa esittelemässäni Wallin jäsennyksessä lastenkirjojen suhteesta yleisöön silmäniskuja käyttävät teokset sijoittuvat keskimmäiseen eli kaksinkertaisen puhuttelun luokkaan. Ne sulkevat lapsilukijan pois osasta teoksen sisällöistä, eivätkä Wallin mukaan näin ollen ole laadullisesti parasta kaksoisyleisölle suunnattua kirjallisuutta (ks. Wall 1991, 35).

Artikkelissaan ”Hannu Mäkelän lastenromaanien lukijatasoista” (1985) Leena Kirstinä erittelee aikuislukijalle suunnattuja intertekstuaalisia silmäniskuja Hannu Mäkelän lastenkirjoissa. Mäkelällä on tapana viljellä lastenteoksissaan viitteitä esimerkiksi maailmankirjallisuuden klassikoihin, vaikkapa sijoittamalla henkilöhahmojen puheeseen sitaatteja. Kirstinä väläyttää esiin kuvaa lukijoidensa selän takana yksinään huvittelevasta kirjailijasta, mutta pääpiirteissään Kirstinän suhtautuminen intertekstuaalisiin silmäniskuihin on Wallista poiketen ymmärtävä. Kirstinä korostaa lastenkirjojen (ääneen)lukutilanteessa olevan aina läsnä myös aikuinen. Aikuinen on ääneen lukiessaankin samanaikaisesti myös itse lukija, ja aikuislukijan mielenkiinnon säilyttääkseen tekstin on tarjottava myös tälle jotakin. (Kirstinä 1985, 141–142.)

Lastenkirja, *Ritva* ja *Satukirja* ovat täynnä erilaisia silmäniskuja implisiittiselle aikuislukijalle. Usein ne ovat laadultaan yksittäisiä sanoja tai lauseita, joita ei tarvitse ymmärtää kyetäkseen seuraamaan tarinaa, mutta joiden ymmärtäminen tuo tekstiin lisäväriä. Esimerkiksi sopii tarina *Ritvasta*, jossa Ritva tapaa talonmies Laitimmaisen. Laitimmainen esittelee Ritvalle hienoa pukuaan ja Ritva punastuu kun huomaa, että se on merkkiä *Armani*. Puvun merkki ennakoiki hienovaraisesti Ritvan ja Laitimmaisen suhteen kehittymistä. Ymmärtääkseen tämän yksityiskohdan, lukijan tulee kuitenkin omata tietoa mm. tuotemerkeistä ja toisaalta hiukan vanhahtavan sanan *armaani* merkityksestä.

Tutkittavissa teoksissa käytetään myös erityisen paljon julkisuuden henkilöitä henkilöhahmoina¹¹. Toisinaan julkkikset esiintyvät sellaisinaan kuten esimerkiksi Arvi Lind *Satukirjassa* ja Paula Koivuniemi *Ritvassa*. Toisinaan julkisuuden henkilöiden nimet on muokattu vaikeammin tunnistettaviksi ja henkilö muistuttaa vain etäisesti esikuvaansa. Esimerkiksi *Satukirjassa* esiintyy Jakomäen miesten suuressa arvossa pitämä maunulan paras muurari nimeltä Reijo Paasitorni (Reino Paasilinna) ja *Ritvassa* Viluttitanssija päätyy tanssimaan balettiin, jota johtaa ohut ja sipsutteleva mies nimeltä Jarno Oittinen (Jorma Uotinen). Toisinaan julkisuuden henkilön nimi on lainattu vain nimen itsensä vuoksi. Esimerkiksi *Satukirjassa* helvettiä muistuttavaa paikkaa nimeltä Löyly johtaa Miroslav Satanin, joka on todellisuudessa slovakialainen jääkiekkoilija. Vitsi ulottuu kertomuksen kuvitukseenkin. Kuvassa Jumala ja Miroslav istuvat saunassa ja Miroslavilla on jalassaan hokkarit. Aina julkisuuden henkilöä ei ole edes nimetty, mutta tämä on tunnistettavissa muista vihjeistä. Esimerkiksi *Lastenkirjassa* tatuointitaiteilijaksi ryhtyvä lehmä saa asiakkaakseen merimies Usko Mennanderin, josta kerrotaan seuraavasti:

Usko halusi käsivarteensa sydämen, jonka ympärillä luikerteli käärme. Puoli vuotta myöhemmin kun Mennanderista oli tullut uhkea rikollinen, hän halusi pakaraansa kaksi kirvestä. Kaksi vuotta myöhemmin kun Mennanderista oli tullut tasapainoton moottoripyöräilijä, hän halusi kaulaansa porakoneen kuvan. Koväänäinen ja ylpistelevä Mennander kulki maailmalla ja huuteli isoon ääneen, että ei tuo hauis ja kaula vielä mitään, arvatkaapa mitä minulla on pakarassa. (*Satukirja*, 65–66.)

Usko Mennanderin hahmo muistuttaa jossakin määrin viimevuosina juorulehtien palstoilla tiuhaan esiintynyttä Tony Halmetta. Samoin kun Mennander on Halmekin vaihtanut julkisia roolejaan aina nyrkkeilijästä elokuvatähdeksi ja rattijuoposta kansanedustajaksi asti. Ja aivan kuten Mennander näyttää kuuluisuutta takamuksensa tatuoinnilla on myös Halme kuuluisa takamustaan koristavasta homofobisesta tatuoinnista *exit only*, josta hän on rehvakkaasti kertonut myös julkisuudessa.

¹¹ Samankaltainen julkisuudenhenkilöiden nimillä leikittely on yleistä esimerkiksi Disneyn julkaisemassa Aku Ankka -sarjakuvalehdessä.

Julkisten maailma on ennen kaikkea aikuisten maailma, joskin lastenkin todellisuus lienee nykymaailmassa varsin medioitunut. Julkisuuden henkilöitä hyväkseen käyttävän nimikoinnin voidaan olettaa olevan suunnattu lähinnä implisiittiselle aikuislukijalle. Wallin mukaan kaksinkertaisen puhuttelun viehätys aikuislukijalle piilee siinä, että lapsilukija ei ymmärrä sitä (Wall 1991, 35). Tällöin tekstin nautittavuus piilee salaliitossa, jonka kertoja solmii aikuislukijan kanssa. Luvussa 4.3. pohdin ambivalentista lastenkirjasta mahdollisesti löytyvää erityistä metafiktion tasoa, jossa aikuislukija tulee tietoiseksi implisiittisestä lapsilukijasta. Aivan kuten Econ (1987, 205) kriittinen lukija lukee, paitsi Allais'n novellin tarinan, myös novellin naiivin lukijan tarinan, myös ambivalentin lastenkirjan aikuislukija lukee samanaikaisesti teoksen tarinan ja lapsilukijan tarinan. Täten ajateltuna Wall osuu syytöksessään oikeaan ja aikuislukija huvittelee kertojan kanssa lapsilukijan selän takana.

Lastenkirjassa, Ritvassa ja Satukirjassa aikuislukijalle suunnatut silmäniskut ovat vitsejä, mutta voivat kuitenkin mielestäni toimia myös tulkintaa johdattelevina ja syventävinä elementteinä. Julkkisten nimien käyttö voidaan nähdä myös interfiguraalisuutena. Interfiguraalisuus on intertekstuaalisuuden alalaji ja merkitsee tilannetta, jossa kirjailija lainaa henkilöhahmojensa nimet toisesta teoksesta (Oja 2004, 86). Tällöin nimet kantavat mukanaan viitteitä aikaisempaan kantajaansa. Julkisuuden henkilöt eivät tietenkään ole kirjallisia hahmoja. Jos julkkisten nimien käyttö luetaan tästä huolimatta interfiguraalisuudeksi, kyseenalaistuu niin kutsutun *julkisuuden* luonne. Julkisuus voidaankin ajatella fiktioksi ja tutkittavat teokset rohkaisevat aikuislukijaa ajattelemaan näin. Julkisuus näyttäytyy aikuisten satuna, joka on ongelmitta limitettävissä lasten satuihin. Rakentamalla analogisen suhteen julkisuuden ja lastenkirjallisuuden välille teokset tekevät poleemisen ja kantaottavan arvion julkisuuden luonteesta

Toisinaan ensilukemalta irralliset silmäniskut voivat siis tuoda tarinoihin myös tärkeitä lisämerkityksiä. Ritvan kertoma faabeli on tästä hyvä esimerkki. Sadun eläinhahmoilla on elokuvahahmojen tai tähtien nimiä muistuttavat nimet. Tarinan päähenkilö lehmä nimeltä Madonna on sadun miljöön Fortsan pehmein eläin, jonka hitti-iskelmäksi mainitaan laulu nimeltä ”Nyt mä virkoon...” Aikuislukija assosioi hahmon kulttuurisen tietämyksensä varassa laulajatähti Madonnaan ja tämän Like a virgin -kappaleeseen. Tarinassa esiintyy myös kilpikonnan nimeltä Harri Likanen, jolla on tapana elokuvallisen esikuvansa Dirty Harryn tavoin puhua suoraan ja poltella kilven alta kaivamiaan tupakoita. Ohimennen sadussa mainitaan myös passi nimeltä Vihtori

Korleone, joka on maatalousnäyttelyssä palkannut koirat puremaan erästä sonnia. Elokuvaa tuntevalle lukijalle tulee mieleen gangsterielokuvien klassikot Kummisetä-elokuvat.

Nimileikittely voi olla tarinassa vain irrallista intertekstuaalista iloittelua. Mielestäni se tarjoaa kuitenkin implisiittiselle aikuislukijalle myös uuden tavan tulkita satu allegorisesti. Tapahtumien miljöötä Fortsaa kuvaillaan seuraavasti:

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

Pinnallisesti katsottuna Fortsa on siis varsinainen onnela. Todellisuudessa siellä kuitenkin jylläävät suuret tunteet kuten Madonna-lehmän loputon omahyväisyys ja kyky manipuloida muut eläimet palvomaan itseään. Fortsassa vallitsee myös vahva kahtiajako: ”Eläimet olivat jakautuneet kahteen ryhmään: niihin jotka olivat kauniita ja lauloivat ja niihin jotka olivat rumia ja puhuivat matalalla äänellä” (*Ritva*, 63). Fortsan voisi näiden merkkien perusteella tulkita esimerkiksi kuvaukseksi Hollywood-maailman kulissien takaisesta raakuudesta.

Intertekstuaalisuuden tutkimus eroaa perinteisestä vaikutus- ja lähdetutkimuksesta siinä, että tarkastelun kohteena ei ole tekijän intentio, vaan ennen kaikkea lukijan tekemä havainto tekstissä läsnä olevasta toisesta tekstistä tai teksteistä (Makkonen 1991 a, 16). Ambivalentin lastenkirjan intertekstuaalisuutta tarkasteltaessa lukijalähtöinen näkökulma onkin luonnollisesti kiinnostava, sillä intertekstuaalisuuden tunnistaminen tapahtuu lukijan kirjallisen kompetenssin varassa.

Lastenkirjallisuuden intertekstuaalisuutta tutkittaessa kysymys alkuperäisyydestä on tärkeä kiinnostava. Christine Wilkie esittää artikkelissaan ”Relating Texts: Intertextuality” (1999) nykylasten törmäävän esimerkiksi satuihin ensin televisiossa ja elokuvissa ja vasta myöhemmin (jos lainkaan) kirjoitettuihin versioihin. Lukijan kannalta on tällöin epärelevanttia tietää, mikä on alkuperäinen teksti johon viitataan ja mikä taas sen pohjalta kirjoitettu versio. Sadut ovat muuttuneet kulttuurissa kiertäväksi materiaaliksi, josta ammennetaan yhä uusiin representaatioihin. Wilkie muistuttaa kuitenkin myös, että alkuperäisyyden idea saattaa joskus lastenkirjoissakin olla varsin tärkeä, eikä esimerkiksi parodia näyttäydy lukijalleen samanlaisena, jos pohjatekstiä ei tunnusteta. (Wilkie 1999, 133.)

Vaikka esitän joidenkin intertekstuaalisten silmäniskujen tuovan tutkittaviin teoksiin lisämerkityksiä, en halua Wallin tavoin paheksua aikuislukijalle suunnattuja irtovitsejä. Wallin näkemys juontaa juurensa lukijakäsityksestä, jossa lukeminen tapahtuu ”tässä ja nyt” ja samoin myös lukemisesta saavutettava nautinto saavutetaan ainutkertaisessa lukutilanteessa. Ambivalentilla lastenkirjalla on kuitenkin erityisen paljon potentiaa tulla teokseksi, jonka pariin lukija palaa erikikäisenä ja täten siis erilaisella kompetenssilla varustettuna. Teoksen ”ymmärtämisen” ei tällöin tarvitse tapahtua kertalukemalla.

Suurimmalle osalle maailmankirjallisuuden parhaimmistosta lienee ominaislaatuista se, että lukija löytää niistä jokaisella lukukerralla jotakin uutta. Tästä syystä en näe järkeväksi asettaa lastenkirjallekaan vaadetta täydellisestä ymmärrettävyydestä lapsilukijan silmin. On myös muistettava, että intertekstuaalisuuden oivaltamisesta syntynyt nautinto voi syntyä myös lukuhetkeä myöhemmin. Esimerkiksi Wall mieltää intertekstuaalisuuden varsin perinteisesti siten, että lähdeteksti on se mihin teos viittaa. Intertekstuaalisuuden voi kuitenkin mieltää myös lukijalähtöisesti. Lukijan ensiksi lukema versio aiheesta on tällöin lähdeteksti, riippumatta siitä kumpi teksteistä on kirjoitettu ensin. Esimerkiksi lapsi saattaa lukea *Ritvasta* Madonna-lehmästä, tietämättä poptähti madonnasta yhtään mitään. Kun hän joskus myöhemmin törmää vaikkapa televisiossa samannimiseen laulajaan, syntyy intertekstuaalinen oivallus.

5.2. Äänten polyfonia

Lastenkirjan, Ritvan ja Satukirjan maailma on kiintoisalla tavalla moniääninen. Teoksessaan *Dostojevskin poetiikan ongelmia* (1929) Mihail Bahtin jaottelee romaanit monologisiin ja dialogisiin. Monologisessa romaanissa kerronta rakentuu siten, että romaanissa esiintyvät äänet ja tietoisuudet toimivat alisteisina yhdelle tietoisuudelle: tekijän äänelle. Dialoginen romaani puolestaan antaa kaikille äänille tilaa, eikä alista niitä hierarkkisesti yhden tietoisuuden alle. (Bahtin 1991, 36.) Dialogisen romaanimuodon luoja Bahtin pitää F. M. Dostojevskia, jonka romaaneja hän kuvailee seuraavasti:

Dostojevskin romaani on dialoginen. Se ei rakennu yhden tietoisuuden kokonaisuudeksi, joka olisi imenyt toiset tietoisuudet objekteina itseensä, vaan useiden tietoisuuksien vuorovaikutuksen kokonaisuudeksi,

joista yksikään ei tule loppuun saakka toisen objektiksi.. tietoisuuden vuorovaikutusten kokonaisuus ei anna tarkkailijalle minkäänlaista kiintopistettä koko tapahtuman objektivoimien varten tavallisen monologisen romaanin mallin mukaan (juonellisesti, lyyrisesti tai tiedollisesti), vaan tekee tarkkailijastakin osanottajan. (Bahtin 1991, 36–37.)

Tutkittavista teoksista etenkin *Lastenkirjassa* kaikuvat monet äänet, joita on mahdotonta palauttaa yhden kaikenkattavan tietoisuuden alle. Tämä tapahtuu siten, että kertoja vaihtelee jatkuvasti, eikä aina ole selvää kuka puhuu. Toisinaan puhuu kaikkietävä kertoja, toisinaan taas tapahtumiin osallistuva mutta yksilöimätön minäkertoja ja toisinaan taas henkilöhahmot toimivat kertojina. Myös *Satukirjassa* on useita kertoja ja kaikissa tutkituissa teoksissa äänten polyfonia toteutuu myös kertojan fokalisoimissa kerrontaa henkilöiden kautta.

Tutkituissa teoksissa myös kuvitus lisää kiinnostavasti teoksessa kaikuvien äänten määrää. Siinä missä narratologiassa esimerkiksi käsite näkökulma tai perspektiivi ymmärretään jossain määrin metaforisesti, voidaan kuvatuksessa näitä käsitteitä käyttää konkreettisesti. Tällöin tekstin näkökulman ja kuvan näkökulman välille voi teoksessa muodostua jännitteitä (Nikolajeva & Scott 2001, 117–119). Esimerkiksi luvussa 3.2. analysoitu kuva Vilutista ja isästä (Liite 2) suodattuu vahvasti Vilutin tajunnan kautta. Kuvan arvoperspektiiviin perustuva sommittelu tuo esiin Vilutin lapsen egoismin, jonka mukaan hän itse on kaikkein tärkein. Arvoperspektiivi myös luo vaikutelman siitä, että asia kuvataan Vilutin mielen suodattamana. Vilutti on ikään kuin kuvien minäkertoja. Kiintoisaa on, että kuva ei kuitenkaan vain tyydy fokalisoimaan tekstin kuvaamaa tilannetta Vilutin silmien kautta, vaan kuvaa ennemminkin Vilutin alitajuisesti kehittelemää korviketyytytyksenä toimivaa näkyä, jossa Vilutti kostaa kokemansa vääryydet isälleen. Täten mukaan kerrontaan saadaan Vilutin alitajunnan tulkinta tekstin tapahtumista.

Tekstin tasolla *Ritvassa* toimii lastenkirjalle ominaisempi yksi tietoisuus tai toisin ilmaistuna pysyvä kertoja. Kertoja antaa kyllä tilaa henkilöidensä ajatuksille, mutta tekee sitten päätelmiä näiden aatosten oikeudellisuudesta. Esimerkiksi sopii seuraava katkelma, jossa kertoja kommentoi Juntti-Mutterin ajatuksia hyvästä tarinasta:

Juntti kehitteli mielessään hyviä tarinan alkuja. Alku on tärkeä. Jos tarina alkaa ”Olipa kerran tavallinen aamu”, kukaan ei suostu kuuntelemaan pitemmälle. Pitää aloittaa reippaasti, nykäistä isosta narusta. ”Sinä aamuna Jari Ronttonen päätti kääriä isoäitinsä olohuoneen mattoon ja viedä hänet vähän tuulettumaan.” Sellaisen alun jälkeen lapsilaumat polvistuvat jalkojeni juureen kinuamaan lisää, Juntti-Mutteri arveli. Hän ei ottanut huomioon, etteivät kaikki lapset halua hirvittäviä alkuja. Jotkut tyytyvät siihen, että ”Oli kerran tavallinen aamu”, ja odottavat kiltisti jospa juttu siitä myöhemmin virkistyisi. (*Ritva*, 40.)

Kuten luvussa 4.3 todettiin, myös *Ritvassa* on kuitenkin monia kertojia ja kerronnan eri tasot sekoittuvat. Tämä murtaa myös auktoriteettikertojan yksinvaltaa.

Tutkittaville teoksille on ominaista kerronnan tapa, jota Bahtin kutsuu kielelliseksi kirjavuudeksi. Kielellinen kirjavuus toteutuu etenkin humoristisessa romaanissa, jonka kerronnassa yhdistyvät erilaiset kielet. Tällaisiksi kieliksi Bahtin mainitsee esimerkiksi eri kirjallisuuden lajeille ominaiset kielet, sääty- ja ryhmäkielet, eri ammattikuntien kielet sekä erilaiset arkikielen muodot. Humoristisessa romaanissa nämä erilaiset kielet (voitaisiin puhua diskursseista) törmäytetään, eikä tekijän intentio asetu minkään kielen puolelle, vaan kaikkiin otetaan ironinen etäisyys. Tällöin tekijältä ikään kuin puuttuu oma kieli, mutta teoksen yhtenäisyys rakentuu tällöin kielten vaihtelun ja yhteentörmäyttämisen lainalaisuuksille. (Bahtin 1979, 134–135). *Lastenkirjassa*, *Ritvassa* ja *Satukirjassa* kieli on kirjavaa ja niin henkilöiden kuin kertojankin puheeseen eksyy tuon tuostakin kontekstiin sopimattomilta tuntuja puheenparsia. Usein teosten kieli on esimerkiksi liioittelevan kaunopuheista, räikeän rahvaanomaista tai korostetun maskuliinista puhetta.

Toisinaan tutkittavien teosten kerronnassa ivailtaan myös erilaisia tekstilajeja. Teoksista löytyy esimerkiksi sellaisia tekstityyppejä kuin mainos, sähke, oodi ja puhe. Herkullisia ovat myös median diskursseja mukailevat tekstiosiot. Esimerkiksi seuraava katkelma kuvailee Juntti-Mutterin kokemusta kohulehdistön tarinoista:

Hän [Juntti-Mutteri] oli nähnyt Isän Alibi-lehdessä suuren rikollisen pahan naaman, jonka vieressä luki: ”Nyt puhun suuni puhtaaksi! Kalevi, 47, paljastaa”. Isä ei ollut suostunut lukemaan juttua Junttille, mutta Juntti lahjoi yläkerran Ison Pojan lukemaan. Kalevi kertoi lehdessä, että hän oli pannut jo pienenä sammakoita traktorin takapyörien alle ja sitten myöhemmin sähköasentajan samaan paikkaan. Sitten hän oli mennyt Pub Pahkahousuun ja juonut kolme ämpärillistä virkistävää juomaa ja oksentanut avoimesti päiväsaikaan. Juntti-Mutteri arveli, että Kalevi liioitteli, mutta tarina tuntui rinnassa isolta ja nosti palan kurkkuun. (*Ritva* 39–40.)

Aikuislukija tunnistaa tekstikatkelmasta rikosjournalismin diskurssin. Parodinen välimatka diskurssiin rakentuu, kun kertoja suodattaa Kalevin tarinan viattoman lapsifokalisoijan tajunnan lävitse.

Tutkittavissa teoksissa merkittävä osa huumorista syntyykin tilanteissa, joissa Juntti-Mutteri, Viluttitanssija, Humppa-Veikko ja muut lapset koettavat jäsentää todellisuuttaan aikuisten maailman diskurssien ja rekisterien avulla, ja tekevät sen aivan nurinkurisesti. Näin käy esimerkiksi seuraavassa katkelmassa:

Näin on, Juntti-Mutteri mutisi itsekseen ja yritti raaputtaa C-rapun kellarin seinään päivämäärän, jona hän päätöksen teki. Hän ei kuitenkaan osannut vielä numeroita, joten hän piirsi seinään ison ympyrän ja sen keskelle A-kirjaimen. Sellaisen merkin hän oli nähnyt Ostosparatiisin seinissä. Juntti-Mutteri oli kuullut, että sellaisia raapustelevat hienot keltaharjatukkaiset nuoret miehet, joiden on tulevaisuus ja joilla on korvarenkaita kaikissa paikoissa. (*Ritva*, 38.)

Juntti on kenties kuullut aikuisten päivittelyä siitä, kuinka tulevaisuus on kaiken maailman harjastukien käsissä ja käsittänyt tämän positiiviseksi seikaksi. Kohtaus huvittaa aikuislukijaa, mutta jää luultavasti ymmärtämättä lapselta, joka ei vielä ole tietoinen aikuisten maailman puhekonventioista. *Ritvassa* aikuisen ja lapsen välinen kielellinen kuilu on siis kirjoitettu auki.

Moniäänisyys rakentaa tutkittavissa teoksissa kaksoisyleisöä. Teoksista on löydettävissä sekä aikuisia että lapsellisia puhetapoja. Luvussa 4.1 analysoin tutkittavissa teoksissa tiuhaan esiintyvää naiivia kerrontaa, jossa aikuisten asioita esitetään lapsellisella tyyllillä. Sama toteutuu myös päinvastoin kerronnassa, jossa lapsista puhutaan aikuismaisella tyyllillä. Tästä oivallinen esimerkki *Ritvasta* löytyvä kohtaus, jossa huoltoasemayrittäjä Pertti kyselee asiakkaaltaan Jari Ronttoselta tämän elinoloista:

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

Jari Ronttonen osoittautuu vuoropuhelun lopuksi tarhaikäiseksi. Tätä ei ole voinut aikaisemmin tekstistä päätellä, sillä Ronttonen on toiminut varsin aikuismaisesti. Hän on saapunut Pertin huoltoasemalle juomaan pikkukahvin ja ostamaan bensaa siskonmiehelle – molemmat toimia jotka eivät ole ominaisia tarhaikäisille. Väärinkäsitys ei kuitenkaan purkaudu vuoropuhelun lopussa tapahtuvan paljastuksen myötä. Tekstin sanasto on yhä aikuismainen. Kertoja puhuu Ronttosesta kuin aikuisesta ja näin Ronttoson ikä jää lopultakin hämäräksi. Maininta Ronttoson tarhaikäisyydestä tuntuu olevan tekstiin sopimaton elementti ja aiheuttaa tekstiin tyyllillisen halkeaman.

Tekstiin myös putkahtelee aika ajoin lastenkirjalle epäominaisia aikuisten maailman asioita, jotka ovat usein surullisia ja ahdistaviakin. Esimerkiksi *Satukirjassa* lueteltaessa tatuoivan lehmän asiakkaita ja näiden tatuointitoiveita kertoja mainitsee ohimennen taksiyrittäjä Jorma Kuisman

haluavan ”käsivarteensa Mirjan nimen, vaikka Mirja oli jo muuttanut Raaheen” (*Satukirja*, 66). Kertojan ohimennen lausumaan yksityiskohtaan sisältyy kokonainen tragedia rakastettunsa menettäneen taksiyrittäjän tragikoomisesta epätoivosta.

Tutkittavat teokset ovat siis dialogisia tai polyfonisia niissä esiintyvien monien äänien ansiosta. Huomattavaa kuitenkin on, että suuri osa teosten moniäänisyydestä toteutuu aikuisten ja lasten äänten sekoittumisessa ja yhteentörmäyksissä. Kerronta on usein naiivia ja lapsellista, mutta kerrottu puolestaan kuuluu aikuisten maailmaan. Toisinaan taas kerronta tapahtuu aikuisten kielellä, mutta kerrottu liittyy lasten todellisuuteen. Sisältö ja tyyli eivät siis vastaa toisiaan.

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

Kielellinen kirjavuus kuuluu aikuisille suunnattujen silmäniskujen luokkaan. Kielten ja diskurssien kirjo huvittaa aikuislukijaa, mutta osa siitä jää väistämättä lapsilukijan lukukokemuksen ulkopuolelle. Kielellisessä kirjavuudessa ei kuitenkaan ole kysymys silmäniskujen kaltaisista irrallisista heitoista, vaan ennemminkin päämäärätietoisesta tekstin sommittelun tavasta. Silmäniskuissa on Wallin mukaan ajateltuna kyse kertojan *ajoittaisesta* aikuislukijan puoleen kääntymisistä. Kielellinen kirjavuus on kuitenkin tutkittavissa teoksissa läsnä lähes koko ajan ja täten kertojan ja aikuislukija salaliitto on silmäniskujen synnyttämää sidosta vahvempi.

5.2. Parodia ja alluusio

Teoksessaan *A Theory of Parody* (1985) Linda Hutcheon määrittelee modernin parodian toistoksi, jota kuitenkin leimaa kriittinen etäisyys toistettavaan tekstiin. Parodia on jäljittelyä mutta tälle jäljittelylle ominaista on ironinen nurinkääntäminen. Parodia on toistoa, jonka tarkoitus on alleviivata parodioivan ja parodoidun tekstin välistä etäisyyttä ja erilaisuutta enemmän kuin läheisyyttä ja samankaltaisuutta. Hutcheonin parodian määritelmässä parodian sävy voi olla monenlainen aina ironisesta leikkisään ja halveksuvasta pilkalliseen. Parodia onkin Hutcheonin mukaan varsin kompleksinen ilmiö, joka kuvastaa tekstien yhdessäolon moninaisuutta. (Hutcheon 1986, 6.)

Hutcheonin mukaan parodian kohteena voi olla mikä tahansa kodifioitu järjestelmä. Parodia ei tarkoita vain kaunokirjallisten tekstien keskinäisiä suhteita, vaan parodia on mahdollinen kaikissa taidemuodoissa ja eri genret ja mediumit parodioivat toisiaan ristiin. Kirjallisuus voi parodioida myös epäkirjallisia diskursseja. (Hutcheon 1986, 18.) Laajuudestaan johtuen Hutcheonin määritelmä onkin käyttökelpoinen tutkittaessa *Lastenkirjan*, *Ritvan* ja *Satukirjan* sisältämiä parodisia elementtejä. Edellisessä alaluvussa eriteltiin teosten tapaa parodioida erilaisia diskursseja ja tekstilajeja¹². Tässä luvussa keskitytään alluusoiden kautta toteutuvaan parodiaan kahden parodian kohteena olevan kohdetekstin tai tekstityypin kautta. Näitä ovat *Raamattu* ja satu.

Eritoten *Lastenkirjasta* ja *Satukirjasta* löytyy viitteitä *Raamattuun* suorastaan vilisemällä. *Lastenkirjassa* nämä viitteet ovat enimmäkseen tekstin seassa vilahtavia raamatullisia fraaseja, jotka on tekstissä sijoitettu henkilöiden puheen lomaan. Esimerkiksi poika nimeltä Erittäin Vapaa Taiteilija sanoo muille lapsille: ”Tulkaa minun tyköni, piirrän teille toisesta maailmasta” (*Lastenkirja*, 68). Lause jäljittelee Jeesuksen sanoja siitä kuinka kaikkien lasten tulee antaa tulla hänen tykönsä (Mark. 9-10:14). Eräässä tarinassa puolestaan kerrotaan puskutraktorista, joka otetaan tallista esiin vain silloin kun Keijo Ilmanen on hyvällä tuulella ja sanoo ”Ottakaa ja viekää,

¹² On kuitenkin huomattava, että luvussa 5.1. eritelty moniäänisyys ja kielen kirjavuus ovat ominaisia enemmänkin satiirille kuin parodialle. Hutcheonin määritelmän mukaisesti satiiri kohdistaa ivansa ja kriittisen katseen ihmiskuntaa ja sen outoja tapoja kohden, kun taas parodia kohdistuu johonkin tekstiin tai diskurssiin. (Hutcheon 1986, 43.) Tutkittavat teokset sisältävät täten määriteltynä sekä satiirisia että parodisia elementtejä.

se ei ole minun lihaani eikä vertani” (*Lastenkirja*, 118). Lauseen taustalla on Jeesuksen sanat viimeisellä ehtoollisella, joissa hän toteaa leivän olevan hänen ruumiinsa ja viinin hänen verensä (Matt. 26:26–30). Tarinassa hiekkalaatikon synnystä Keijo Ilmanen puolestaan käyttää kristillisestä hautajaissiunauksesta tuttua ”maasta olet sinä tullut ja maaksi olet sinä tuleva” -fraasia kuvaillessaan hiekkalaatikkoa:

Keijo Ilmanen innostui heti kun näki ensi kertaa Hiekkalaatikon. ”Noin pienessä tilassa noin paljon maata ja hiekanjyvät hyvässä järjestyksessä, tuolta minä olen tullut ja sinne haluan nytkin mennä”, huudahteli Ilmanen aina Hiekkalaatikon nähdessään. (*Lastenkirja*, 110.)

Lastenkirjan tapa käyttää raamatullisia fraaseja ei tuo tulkintaan juurikaan uusia aineksia. Pikemminkin ne ovat edellisessä luvussa kuvatun kaltaisia kielen halkeamia, joissa aikuisten ja lasten kieli törmäävät. Tätä tulkintaa tukee se seikka, että fraasit tai sitaatit on aina sijoitettu nimenomaan lapsihenkilöiden suuhun. Niiden outous syntyy väärästä kontekstista. Lastenkirjassa esiintyvinä ja vieläpä lapsihahmojen suuhun sijoitettuna ne kääntävät ainakin aikuislukijan huomion tekstiin itseensä ja erityisesti sen luonteeseen lastenkirjallisuutena. Toisaalta tekstin sekaan sirotellut viitteet *Raamattuun* demystifioivat ja banalisoivat kohdetekstiään. Raamatullisista puheenparsista katoaa niiden ylevyys, kun ne sijoitetaan teoksen henkilöiden arkikieleen. Parodia toimii siis *Lastenkirjassa* kahdenlaisessa funktiossa. Toisaalta sen avulla teksti kääntää lukijan huomion itseensä ja tarkastelee omaa olemustaan ja toisaalta taas kommentoi parodioitavaa kohdetekstiä.

Raamattu on erityisen tärkeä pohjateksti *Satukirjassa*. Koko teos alkaa eräänlaisella luomiskertomusmukaelmalla nimeltään ”Maailman synty”. Tarinassa maailma syntyy kun Isoherra kohtaa Pikkuneidin ja he menevät kahville Pakilan Teboilille. Pariskunnan rakastuessa taivaalta räjähtää naapuripöydän taksikuskit pelästyttävä salama ja hetkessä mikään ei ole kuin ennen. Tämän jälkeen Isoherra ja Pikkuneiti alkavat luoda asioita ja esineitä. Hääjuhlan kunniaksi Isoherra luo myös teoksen tapahtumien näyttämön Jakomäen. Kirjan aloitus irvailee kirjallisuudessa kulunutta *ab ovo* -aloitusta, jossa kerronta aloitetaan ajallisesti hyvin kaukaa itse teoksen tapahtumista.

Satukirjan aloitusteksti toimii samoin kuin *Ritvan* ja *Lastenkirjan* prologit: eräänlaisena aikuislukijalle suunnattuna lukuohjeena. *Lastenkirjan* aloitus johdattaa metafiktioin keinoin lukijan pohtimaan lastenkirjallisuuden olemusta ja *Ritvan* aloitus taas haastaa aikuislukijan lukemaan teoksen lapsikuvauksen sijaan kertomuksena talonmiehen rouvan elämästä. *Satukirjan* aloitus

puolestaan paljastaa lukijalleen teoksen parodisen luonteen. *Satukirjassa* on pääasiallisesti kaksi kirjallista tahoja, joita parodioidaan: *Raamattu* ja satugenre. Kaksoisyleisön kannalta on kiintoisaa että ensinnä mainittu voitaisiin mieltää enemmän aikuistenkirjallisuudeksi ja jälkimmäinen taas lastenkirjallisuudeksi. Aloitustarina ottaa myös kantaa parodian luonteeseen. Jo ensimmäinen lause kuuluu seuraavasti: ”Maailma syntyi uudelleen (---)” (*Satukirja*, 9, kursivointi M. L.). Maailman synty on siis uusinta ja toisinto, ei alkuperäinen tapahtuma.

Satukirjassa on paljon kristinuskoon liittyviä aineksia ja lapsilukijalle se esittääkin maailman, jossa taivas, helvetti, Jumala ja enkelit ovat olemassa ja luonteva osa teoksen maailmaa. Teoksen kristillisen sanoman vilpittömyys ei kuitenkaan voi alun teoksen parodista luonnetta korostavan aloituksen jälkeen olla herättämättä epäilyksiä aikuislukijassa. Jo *Raamattuun* viittaavien alluusoiden sijoittaminen teokseen nimeltä *Satukirja* on vahva kannanotto *Raamatun* tapahtumien fiktiiviseen luonteeseen. Satu kun viittaa vahvasti keksittyyn ja toimii käsitteenä suorastaan vastakohtana todelle.

Satukirjan tarinassa Ronkeli -nimisestä enkelistä yhdistyy viitteitä satuun ja kristinuskoon. Ronkeli on pikkutyttöikäinen enkeli, joka on saanut Jumalalta nimensä koska ei suostu tekemään silakkalaatikkoa tai pesemään vessanpönttöjä. Ronkelin rakkain sukulainen maan päällä on erilaisia kesätapahtumia harrastava eno, jonka kerrotaan juuttuneen alkutalvesta vessanpönttöön. Tarinan lopuksi Eno vapautuu pöntöstä ja pääsee taivaan iloihin Ronkelin seuraksi:

[E]räänä tiistai-iltana eno erotti taivaan huminasta erään pikkutyttöä tutun äänen. Eno ilahtui terveisistä niin, että unohti kokonaan pöntön, nousi pystyyn ja käveli ikkunalle. Pönttö kolisi keittiön tuoleja vasten. Taivaan korkeuksista eno oli erottavinaan Ronkelin hennon hahmon, saattoi se olla näköharhakin, silmiin ei ollut luottamista, koska ne olivat tuijottaneet vessan seinää jo kuukauden. Eno heilutti varmuuden vuoksi ja huusi: Huomenna mennään mammuttinäyttelyyn! Ilmavirtojen sihinä peitti alleen enon huudon, eikä Ronkeli kuullut kuin etäistä lentokoneen huminaa. Eno käännähti ympäri, pöntön reuna jymähti pakastimen kulmaan ja räsähti rikki. Mahtava takapuoli pääsi vapauteen. Eno tunsu itsensä vapaaksi ja keveäksi kuin lintunen, aukaisi ikkunan ja hyppäsi kevään kirkkauteen. Eno ei muistanut asuvansa kuudennessa kerroksessa, ja samalla kun enon hikininen pää tömähti katuun, Ronkeli tunsu pienen kutinan korvansa takana. Se tarkoitti, että joku tuttu oli tulossa kylään. Ja vielä samana iltana Ronkeli ja eno paistoivat makkaraa Taivaan nuotiolla. Kuudennen makkaran jälkeen eno kysyi Ronkelilta, onko täällä mitään mukavaa kesätapahtumaa, jossa voitaisiin käväistä. (*Satukirja*, 49.)

Tarinan lopetus muistuttaa H. C. Andersenin kuuluisimpiin satuihin kuuluvan ”Pienen tulitikkutyttöä” lopetusta. Andersenin klassikkosadun lopetus lienee lastenkirjallisuuden kuuluisimpia kuolemakuvauksia. Tulitikkutyttö on kylmissään ja nälissään ja hänen raapiessaan tulitikkuja ihanat näyt lohduttavat häntä kurjuudessaan (ks. Andersen 2005). Myös *Satukirjan* enon arvellaan olevan taipuvainen näköharhoihin pitkän vessanseinän tuijottelun seurauksena.

Andersenin sadun lopussa nimihenkilön kärsimyksen täyteinen elämä päättyy traagiseen kuolemaan ja hän pääsee taivaan loistoon ja iloon kuolleen isoäitinsä käsivarsilla (ks. Andersen 2005.) Aivan kuten Tulitikkutyttö myös eno vapautuu kuoleman avulla maanpäällisestä ahdingosta ja Tulitikkutyön tavoin myös eno pääsee taivaalliseen yltäkylläisyyteen rakkaimman sukulaisensa luo.

Hotakaisen versio taivaaseen tempaisemisesta parodioi Andersenin satua. Tämä tapahtuu yhdistämällä ylevää ja groteskia. Tulitikkutyön tarinan traaginen sävy saa *Satukirjassa* karnevalistisia piirteitä, kun kaikki enon tragediassa liittyy groteskilla tavalla vessa-asioihin. Myös kielen tasolla korkea ja matala sekoittuvat kuten kohdassa, jossa ”Mahtavan takapuolen” vapautuminen saa enon tuntemaan olonsa ”keveäksi kuin lintunen”.

Linda Hutcheonin mukaan kaikkea parodiaa leimaa paradoksaalisuus. Parodia tarvitsee jatkuvuutta esittääkseen muutosta. Ottaakseen kriittistä etäisyyttä kohteeseensa parodisen tekstin on samalla toisinnettava parodian kohde. (Hutcheon 1986, 102). *Satukirjasta* löytyvä parodia on osoittelevaa mutta ei väistämättä ilkeämielistä. *Satukirja* kiertää taitavasti mahdolliset syytökset Raamatun tai kristinuskon pilkkaamisesta säilyttämällä pohjatekstin hartaan ja lempeän sävyn. Näin käy esimerkiksi *Satukirjan* päättävässä katkelmassa:

Nyt joku, niin kuin esimerkiksi Viluttitanssija, kysyy pääseekö kaikki sinne Taivaaseen. Pääsee. Vilutin on aivan turha murehtia tätä asiaa. Jumala eli Suuri Voima on päättänyt aikoja sitten, että kaikki jotka haluavat Taivaaseen, sinne myös pääsevät. Ne jotka eivät halua, voivat mennä Löylyyn. Se on taivaan vieressä ja ihan hyvä paikka sekin. Löylyn johtaja on Miroslav Satan, tummahiuksinen iso mies, antelias ja höveli kuin mikä. Ja Jumalan kaveri. Perjantaisin Jumala käy Löylyssä ja juttelee Miroslavin kanssa henkimaailman asioista.

Mutta niin kauan kuin ollaan täällä Kaakkois-Helsingissä ja Fennoskandiassa, ei kannata ajatella kuolemanjälkeisiä asioita. Antaa aavan meren olla ihan rauhassa tuolla puolen vaan. Täällä iloitaan ja ollaan, humistaan tuulessa, lämmitään auringossa, liu'utaan mäessä, kierähdetään sohvalta ja pyydetään Isää ottamaan oliivista kivi pois. (*Satukirja*, 110–111.)

Katkelma laittaa jumaluusoppia hulvattomalla tavalla uuteen uskoon, mutta samalla kertojan sävy on vilpiton ja vakuuttava. Tekstin voitaisiin tietenkin nähdä parodioivan myös lastenkirjalle ominaisen lempeän auktoriteettikertojan ääntä. Toisaalta ainakaan lapsilukija tuskin havaitsee tätä parodista ulottuvuutta ja täten teksti on luettavissa myös vilpittömänä ja lapsilukijaa varten lohdulliseksi muokattuna kuvauksena kuolemasta, taivaasta ja helvetistä. Monet lastenkirjallisuuden tutkijat ovatkin huomanneet lastenkirjallisuutta yhdistäväksi elementiksi ilon ja toiveikkuuden (ks. Ihonen 2004 b.). Kaksoispuhuttelun rakentumisen kannalta kiintoisaa siteeratussa tekstikatkelmassa

on se, että teksti voi toimia joko lohdullisena kuvauksena kuolemasta tai sitten sanotun falskiuden paljastavana parodiana riippuen lukijan kyvystä tunnistaa tekstin parodia.

Satukirjan lopetus käyttää myös kaksoisyleisön kannalta kiintoisaa passiivi-muotoa. Samanlainen muoto löytyy *Lastenkirjan* tarinasta ”Oltiin vauvoja”. Kertojan käyttämän passiivin voisi tulkita eräänlaiseksi yritykseksi kuroa umpeen lasten ja aikuisten ja toisaalta lukijoiden ja kertojan välinen kuilu. Esimerkiksi kohdassa ”täällä (---) ollaan” viittaa meitä kaikkia yhdistävään olemiseen jaetussa todellisuudessa. Katkelmassa ei siis puhutella lukijoita tai aikuis- ja lapsilukijoita, vaan meitä kaikkia: ihmisiä yleensä. Samanaikaisesti teksti on kuitenkin jälleen tulkittavissa kahdella tavalla. ”Täällä olemisen” kaikkine ulottuvuuksineen voidaan lukea konkreettisesti ja tällöin etenkin viittaus ”Isään” viittaisi siihen, että kuvailun kohteena on lapsen todellisuus. Jos taas teksti luetaan vasten raamatullista kontekstiaan, ”Isän” voisi ajatella tarkoittavan taivaan isää. Täten luettuna oliivin poistaminen kivistä voisi olla symboli elämän helpottamisesta ja Isälle osoitettu pyyntö taas symbolisoisi rukousta.

Hutcheonin korostaa parodiassa olevan kyse lukijan dialogista oman tekstuaalisen muistikertymänsä kanssa. Teksti vain herättää tämän dialogin (Hutcheon, 1986, 87). Tästä syystä parodinen teksti vaatii sofistikoituneen ja kehittyneen kirjallista kompetenssia omaavan lukijan. Hutcheonin mukaan joissakin teksteissä teksti saattaa kuitenkin manipuloida lukijaa siten, että hän huomaa väistämättä joitakin parodisia elementtejä. Tällöin teksti ikään kuin opettaa lukijaansa. Esimerkkinä hän mainitsee Italo Calvinon romaanin *Jos talviyönä matkamies*:

The reader required this novel is clearly a fairly sophisticated one, although it is also true that, given the directive nature of text, any reader would be bound to learn enough from the text itself to get some of the parodies, at least. The parodic echoes of Flann O'Brien or Borges or Nabokov may get missed, but many others are much more overt, and the didactic narrative voice is careful to ensure their comprehension (---). There seems to be a difference in the degree of faith in reader competence between this novel and, say, Sterne's *Tristram Shandy*. (Hutcheon 1986, 87.)

Tutkittavissa teoksissa on monenlaisia vihjeitä, jotka auttavat lukijaa tiedostamaan parodian ja lukemaan parodisesti. Hutcheonin ajatuksen mukaisesti teksti siis opettaa lukijaansa. Tällaisena vihjeenä toimii esimerkiksi *Satukirjan* tarinoissa usein toistuva aloitusformula ”kerran oli”, joka on yksinkertaisen nurinkäännös sadulle ominaisesta ”olipa kerran”-aloituksesta. Parodioitu aloitus muistuttaa kohdettaan riittävästi, jotta lukija osaisi aktivoida tulkintaa tukevan geneerisen rekisterin. Aloituksen ansiosta lukija tietää lukea tulevaa tekstiä vasten sadun kontekstia. Aloituksen poikkeavuus kuitenkin kiinnittää lukijan huomion itseensä ja toimii täten metafiktiona. Muokattu

aloitusformula vihjaa lukijalleen, ettei tulevan tekstin suhde satuun ole suinkaan viaton. Nämä vihjeet toimivat kuitenkin vahvasti vasten lukijan kirjallista kompetenssia. Ne ikään pakottavat lukijan valppauteen joka mahdollistaa parodian havaitsemisen. Sellaisinaan ne eivät kuitenkaan opeta parodiasta lukijalleen mitään, mitä tämä ei jo tietäisi. Ne vain aktivoivat lukijansa kirjalliseen kompetenssiin kuuluvia tulkintastrategioita. Täten ajateltuna metafiction opettavuus siis ei helpota lapsilukijan tulkintaa sikäli kun tämän kirjallinen kompetenssi ei vielä sisällä tarvittavia elementtejä.

Hutcheonin ajatuksessa kiintoisaa on kuitenkin se, että joissain teoksissa parodia on helpommin lähestyttävissä kuin toisissa. Tämä pätee myös lastenkirjallisuuteen. Hutcheon viittaa kertojan ääneen didaktisuuteen parodian paljastajana, mutta parodia voi mielestäni olla kätkeymättä tai avoimempaa myös muilla tasoilla. Parodia voi paljastaa itsensä ja alleviivata kohdetta, johon se viittaa, tai sitten parodioida huomaamattomammin. Sävyerot ovat tärkeitä eriteltäessä lastenkirjallisuudessa esiintyvää parodiaa, sillä parodian havaitseminen vaatii lukijaltaan kirjallista kompetenssia. Esimerkiksi Babette Colen satuparodiat edustavat varsin avointa ja myös lapsilukijan kannalta helposti ymmärrettävää parodiaa. Esimerkiksi Colen kuvakirja *Prinssi Tuhkis* (1988) viittaa jo nimellään varsin osoittelevasti Tuhkimo-satuun. Colen teoksessa parodia on yksikertaista toisintoistoa ja asetelmien päälaelleen kääntämistä. Esimerkiksi alkuperäisen sadun ilkeät sisarukset ovat Colen tarinassa karvaisia veljiä ja lasikengän sijaan tilanteen pelastavat taianomaiset farkut. Sen sijaan edellä eritellyn enon kuolema -episodin tapa viitata Andersenin satuun on piilotetumpi. Tulitikkutyttöön ei viitata suorasti vaan ennemminkin kyseessä on temaattinen, rakenteellinen ja kielellinen mukaelma. Tällöin lukijan tulee paitsi tuntea lähdeteksti myös kyetä erittelemään sen teemaa, rakennetta ja tyyliä.

Tutkittavista teoksista löytyy monen tasoista ja myös lapsilukijan havaittavissa olevaa parodiaa. Toisinaan parodia on Colen kuvakirjan tavoin yksinkertaista nurinkääntämistä. Esimerkiksi *Lastenkirjassa* Tarja Laaksonen listaa erilaisia tapoja joilla asiat maailmassa voisivat mennä pieleen ja eräs kohta listasta kuuluu: ”Jos isolta pahalta mummolta juuttuu susi kurkkuun” (*Lastenkirja*, 44). Katkelmassa on hauska käännetty Punahilkka-sadun asetelma karnevalistisesti nurin. Viittaus tuttuun satuun on selkeä ja myös lapsilukijan tavoitettavissa.

Satukirja parodioi usein sadun rakenteellisia ja kuluneiksi käyneitä elementtejä. Tämä vaatii lukijalta tietoisuutta sadun rakenteesta. Rakenteellisiin elementteihin viittaaminenkin voi kuitenkin tapahtua monella tasolla. Esimerkiksi otettakoon *Satukirjan* tapa leikitellä sadulle ominaisella

kolmikerrolla¹³. Yksinkertaisimmillaan kolmikerron parodia on sadussa, jossa kerrotaan johtajan kolmesta tyttärestä: rumasta, kauniista ja parturikampaajasta. Tytärten muodostama joukko on heitä määrittävien ominaisuuksien osalta epäsuhtainen. Rumuus, kauneus ja parturikampaajuus eivät kuulu samaan kategoriaan ja tästä syntyy sadun kolmikerron naurettavuus. Tekstissä toteutuva satuformaatin parodinen uudelleenmuotoilu on suoruutensa ja avoimen parodisen luonteensa ansiosta myös hiukankin satugenreä tuntevan lapsilukijan ulottuvilla.

Sen sijaan *Satukirjan* tarina ”Kolmenlaisia” parodioi sadulle ominaista kolmikertoa huomattavasti hienovaraisemmin. Tarina ei noudattele sadun muotoa, vaan muistuttaa ennemminkin asiatekstiä. Tarinassa maailmaa esitellään saduista tutun kolmiluokituksen avulla. Esimerkiksi lauluja, taloja, eläimiä, miehiä ja naisia kerrotaan olevan kolmenlaisia. Seuraava katkelma kuvaa kolmenlaisia ammatteja:

Maailmassa on kolmenlaisia ammatteja. Suutareita, kirvesmiehiä ja leipureita. Suutarit eivät puhu mitään, korjaavat vain niitä kenkiä ja mumisevat. Yksi suutari puhui ja heti kengästä tuli huono. Kirvesmiehet ovat herroja ja harmureita, koska saavat rakentaa muille taloja ja ylpeillä taidoillaan. Kerran yksi kirvesmies ylipistyi niin, ettei muistanut tehdä hyvin vaan talo sortui. Leipureita tarvitaan vain silloin kun on nälkä. Muuten leipurit jätetään yksin jauhojen kanssa pelaamaan. Kerran eräs suutari oli kuolla nälkään. Hän juoksi taloon ja pyysi kirvesmieheltä leipää. Nääntyneellä kirvesmiehellä ei ollut. Yhdessä he juoksivat leipomoon ja löysivät yksin jätetyn leipurin, joka antoi heille leivän. Sen jälkeen leipuria ei jätetty yksin, vaan otettiin kaikkiin hippaloihin mukaan. (*Satukirja*, 18.)

Tarinassa toisaalta ivaillaan ja toisaalta uusinnetaan elinvoimaisesti satujen tapaa tehdä yksinkertaistuksia ja tyypittelyjä. Sadun silmälasien lävitse katsottuna oikea maailma näyttäytyy paradoksaalisesti valheellisen yksinkertaisena, mutta samalla yksinkertaistukset tiivistävät jotakin olennaista ihmisluonnosta. Tarinan kytkös satugenreen on kuitenkin varsin hyvin piilotettu sen asiatekstiä jäljittelevän luonteen takia. Tästä syystä tekstin parodinen ulottuvuus lienee suunnattu ensisijaisesti implisiittiselle aikuislukijalle.

Linda Hutheonin mukaan parodian tunnistaminen ja ymmärtäminen vaatii lukijaltaan huomattavasti enemmän kuin esimerkiksi intertekstuaalisten viitteiden tunnistaminen. Lukijan ei tule ainoastaan tunnistaa subtekstiä, johon viitataan, vaan hänen tulee myös olla kykeneväinen erittelemään mitä parodioidussa tekstissä tai diskurssissa parodioidaan. Tällöin lukijan tulee kyetä purkamaan tekstejä geneerisen kompetenssinsa varassa. Parodisen tekstin lukemista monimutkaistaa entisestään se seikka, että lukijan tulee myös kyetä ymmärtämään ironiaa eli erottaa se, mitä teksti sanoo

¹³ Kolme on tunnetusti satujen maaginen luku. Henkilöt esiintyvät usein kolmen sarjoissa, tapahtumat toistuvat kolmesti jne.

implisiittisesti ja mitä taas eksplisiittisesti. (Hutcheon 1986, 94–96.) Ellei lukija tunnista parodiaa, teksti tulee luetuksi ja ymmärretyksi vajavaisesti ja tällöin kirjallisten merkitysten siirto tekstin ja lukijan välillä jää epätäydelliseksi:

Readers are active co-creators of the parodic text in a more explicit and perhaps more complex way than reader-response critics argue that they are in the reading of all texts. (---) [I]n addition to the usual artistic codes, readers must also recognize that what they are reading is a parody, and to what degree and of what type. They must also, of course, know the text or conventions being parodied, if the work is to be read as other than any piece of literature – that is, any non parodic piece. (Hutcheon 1986, 93.)

Hutcheonin mukaan ei ole aina suinkaan itsestään selvää mikä teksti kulloinkin on parodian kohteena. Hän kirjoittaa parodialle ominaisesta ironisesta nurinkääntämisestä seuraavasti: ”Parody (---) is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of parodied text.” Parodia voi siis suuntautua johonkin kohdetekstiin, mutta parodioida samalla jotakin toista. Esimerkiksi Hutcheon mainitsee Max Ernstin Pietán joka on oidipaallinen versio Michelangelon veistoksesta. Siinä missä Michelangelon veistoksessa äiti pitelee sylissään kuollutta poikaansa, Ernstin versiossa kauhistuneen näköinen isä pitelee elävää poikaansa. Tällöin parodian kärki osoittaa paitsi Michelangelon veistokseen, myös Freudin teorioihin ja tätä kautta myös antiikin tarinaan Oidipuksesta. Hutcheon puhuu myös mahdollisen itse-parodian (self-parody) olemassaolosta. Tällä hän tarkoittaa teosta, joka tutkailee parodian keinoin, ei vain suhdettaan muihin teksteihin, vaan laajemmin omaa identiteettiään taideteoksena. Tällöin parodia kohdistuu ikään kuin esteettisen produktion aktiin itsessään. (Hutcheon 1986, 6;10.)

Ambivalenttien lastenkirjojen kohdalla onkin syytä pohtia, voisiko teoksia pitää lastenkirjojen parodioina. Voisiko parodian kärjen niissä ajatella osoittavan niiden omaan olemukseen lastenkirjoina? Nähdäkseni vastaus kysymykseen riippuu käytetystä parodian määritelmästä. Esimerkiksi Yrjö Hosiaisloman *Kirjallisuuden sanakirja* (2003) määrittelee parodian ivamukaelmaksi, jonka tarkoituksena on saattaa kohteensa naurunalaiseksi (Hosiaisloma 2003, 686). Täten ajateltuna *Lastenkirjaa*, *Ritvaa* ja *Satukirjaa* ei voi pitää lastenkirjallisuuden parodioina, sillä kuten edellä on todettu, on niiden sävy usein aidosti lastenkirjalle ominaisen lämmin ja lohdullinen eikä suinkaan pilkallinen. Mikäli parodia kuitenkin mielletään Hutcheonin tarkoittamalla laajalla tavalla, voivat parodian taustalla vaikuttavina intentiona toimia ivan lisäksi myös muut motiivit. Hutcheonilaisittain modernissa parodiassa on kyse tekstien välisten suhteiden kompleksisuudesta. Täten ajateltuna tutkittavien teosten voisi mieltää myös parodioivan lastenkirjallisuutta.

Hutcheonin mukaan parodiolla on oma tärkeä merkityksensä kirjallisuushistoriallisessa kehityksessä. Parodia tarttuu vanhentuneiksi ja kuluneiksi käyneisiin esteettisiin muotoihin ja paljastaa niiden kuluneisuuden parodioimalla niitä. Tämä vauhdittaa esteettisen ilmaisun uudistumista. (Hutcheon 1986, 35.) Mikäli tutkittavat teokset nähdään lastenkirjallisuuden parodioina, tulisi tämä ulottuvuus ottaa huomioon. Tutkittavien teosten voidaan täten ajateltuna pyrkiä lastenkirjallisuuden esteettiseen uudistamiseen ja vanhojen muotojen kuluneisuuden ja riittämättömyyden paljastamiseen. On kuitenkin mielenkiintoista pohtia, kenelle tämänkaltaisen vanhentuneiden muotojen parodian avulla suoritettava kritiikki on lastenkirjallisuuden tapauksessa suunnattu. Lapset eivät kirjoita, kustanna tai tutki lastenkirjallisuutta, joten parodisen kritiikin sijoittaminen lastenkirjaan on tavallaan hukkaan heitettyä. Jos teokseen kuitenkin rakennetaan lukijaposition myös implisiittiselle aikuislukijalle, voidaan parodisen kritiikin olettaa tavoittavan myös lastenkirjallisuutta tuottavat ja arvottavat tahot. Tämän kaltaista motiivia ei kaksoisyleisölle kirjoittamisen tutkimuksessa ole juurikaan tuotu esille.

Palataksemme vielä hetkeksi Umberto Econ ajatukseen naiivista ja kriittisestä lukijasta, on syytä tarkastella niitä jännitteitä, joita lapsilukijan läsnäolon aikuislukijan lukukokemukseen väistämättä tuo. Wallin mukaan kertojan implisiittiselle aikuislukijalle suuntaamien silmäniskujen viehätys perustuu siihen, että lapsilukija suljetaan niiden ulkopuolelle¹⁴. Ajatus on varsin lähellä Econ kahden lukijan teoriaa, jossa kriittinen lukija on tietoinen naiivista lukijasta. Toisin muotoiltuna Wallin teoriassa aikuislukijan kirjallinen nautinto syntyy siis naiivin lapsilukijan mahdollisten reaktioiden seuraamisesta ja niiden ulkopuolelle asettumisesta. Tällöin aikuislukijaa viehättää oma vahvistettu toiseus lapsilukijaan nähden. Lapselle suunnatun tekstitason takana toimii tällöin aikuisten salaliitto. Toiseksi suuri osa tekstin aiemmin eritellyistä halkeamista toteutuu aikuisten maailmaan kuuluvien seikkojen esiintyminen lastenkirjallisuudessa. Tästä syntyy mahdollinen vaikutelma teoksista lastenkirjallisuuden parodioina.

Myös Pekka Tammi puhuu Boothin ironisen diskurssin teoriaan nojautuen kahdella lukijatasolla toimivan tekstin lukijalleen aiheuttamasta mielihyvästä. Boothin mukaan ironia vaatii toteutuakseen paitsi vastaanottajan, joka tajuaa tekstin ironian, myös potentiaalisen vastaanottajan, joka ei ironista

¹⁴ Ajatus lapsilukijan kustannuksella huvittelevasta aikuislukijasta muistuttaa hieman camp-huumorin synnyttämää tekstin lukutapaa. Campissa lukija (tai katsoja, kuulija yms.) luo ironisen etäisyyden tekstiin asettumalla sen yläpuolelle (ks. Hirsjärvi 2003). Camp on huonon maun estetiikkaa (Hosiaisuus 2003, 116). Kun huono on tarpeeksi huonoa, se muuttuu camp-asettoimisella hyväksi. Tiedostamalla ihailun kohteen huonouden tai heikkotasoisuuden Camp-huumoria käyttävä lukija kuitenkin tekee pesäeron tekstin oletettuun naiiviin sisäislukijaan. Camp-huumorilla varustautunut lukija asettuu tekstin naiivin lukijan yläpuolelle, koska on tietoinen ihailtavan tekstin huonoudesta ja täten

ulottuvuutta huomaa. Tammen mukaan kertoja tällöin leikittelee ”hyväuskoisen kuulijan” kustannuksella. Tammi puhuu jopa vahingonilosta. Hänen mukaansa tekstin sisältäessä allusioita tai parodiaa syntyy lukija nautinto paitsi viitteiden tunnistamisesta myös vahingonilo siitä, että kaikki lukijat eivät viitteitä huomaa. (Tammi 1992, 127.)

Luvussa 2.3. pohdin ohimennen kysymystä siitä, voidaanko lastenkirjallisuutta pitää genrenä. Mikäli Hotakaisen lastenkirjat halutaan tulkita lastenkirjojen parodioina, on lastenkirjallisuus nähtävä ainakin joitakin yhteneväisiä ominaisuuksia omaavana kirjallisena joukkona. Hutcheonin määritelmän mukaan parodia voi kohdistua vain jonkinlaisen koodiston omaavaan kieleen. Mikäli lastenkirjallisuutta voidaan parodioida, on lastenkirjallisuus siis mielletävä genreksi tai lajiksi. Itse en ole kuitenkaan täysin vakuuttunut tällaisen päätelmäketjun oikeudesta. Mielestäni tutkittavat teokset eivät välttämättä puhtaasti parodioi lastenkirjallisuutta tai ainakin ne ovat myös luettavissa tämän parodian tason ohittaen.

Oleellinen kysymys tutkittavien teosten parodiaa pohdittaessa onkin, voiko teoksia lukea parodisen tason ohittaen. Edellä on todettu parodian olevan elitistinen kirjallisuuden muoto, joka vaatii lukijaltaan laajaa kirjallista tietämystä. On siis oletettavaa, että lapsilukija ei tavoita suurta osaa parodiasta vaan lukee tekstin naiivisti. Parodian kaksoisluonne vanhan ja uuden risteämäkohtana voisi ajatella mahdollistavan tällaisen lukutavan. Parodiassa on kyse samaan aikaan tutusta ja tuntemattomasta. Parodinen uusintaminen kantaa aina väistämättä mukanaan traditiota. Tutkittavissa teoksissa kuultavat lävitse monet lastenkirjallisuudelle ominaiset ja jopa kliseiksi muodostuneet piirteet, jotka kuitenkin toistetaan parodisesti toisin. Mikäli lukija sivuuttaa tekstin parodisen tason, jää jäljelle mukailun tekstin tai konvention taso. Tästä syystä parodia on erityisen hedelmällinen kaksoispuhuttelun rakentamisen metodi.

5.3. Tutkittavat teokset osana Kari Hotakaisen tuotantoa

Lastenkirjan pelottavin hahmo lienee luvussa nimeltä ”Capo di Tutti Capo” esitelty Kaikista Paskin. Kaikista Paskin käyttäytyy täysin mielivaltaisesti ja tekee pahoja asioita. Kuvassa Kaikista Paskin

älyllisesti tekstin yläpuolella. Samalla tavoin aikuislukijan voitaisiin ajatella nauttivan asemastaan lastenkirjallisuuden

muistuttaa siistissä pitkässä takissaan, solmiossaan ja hatussaan erehdyttävästi gangsterielokuvista tuttua stereotyyppistä italialaista mafiosoa. Tulkintaa tukee myös se seikka, että Kaikista Paskimmasta kerrotaan liikkuvan paljon juttuja italiaksi, sillä muilla kielillä niitä ei uskalleta kertoa. Hotakaisen tuotannossa italian mafia esiintyy muulloinkin. Romaani *Sydänkohtauksia* (1999), kertoo fiktiivisen tarinan mafia-elokuvien klassikon Kummisedän kuvaamisesta.

Hotakaisen lastenkirjat ovat täynnä edellä kuvatun kaltaisia pieniä viitteitä kirjailijan muuhun tuotantoon. Usein teemat, kielelliset vitsit tai henkilöhahmot toistuvat teoksesta toiseen. Esimerkiksi Ritvan aviopuoliso talonmies Laitimmainen esiintyy ensikerran jo runokokoelmassa *Runokirja* (1988) ja *Satukirjassa* ohimennen esitellyt Maire, joka menehtyy Lahden kisojen dopingskandaalin aiheuttamaan järkytykseen, muistuttaa varsin paljon romaanin *Iisakin kirkko* (2004) päähenkilön vaimoa joka saa sydänkohtauksen hiihtoliiton valmennusjohdon lausunnon aikana. Nämä pienet ja irralliset viitteet eivät tuo tulkintaan juurikaan uusia aspekteja. Kuitenkin ne luovat Hotakaisen tuotannon sisälle jännitteitä ja tarjoavat kenties löytämisen iloa implisiittiselle aikuislukijalle.

Lastenkirjassa, *Ritvassa* ja *Satukirjassa* esiintyvä lapsikolmikko Juntti-Mutteri, Humppa-Veikko ja Vilutti-Tanssija tuovat Hotakaisen tuotantoa tuntevalle lukijalle mieleen romaanin *Bronks* (1993). *Bronksin* päähenkilö Raimo Kallio muistuttaa erehdyttävästi Juntti-Mutteria. Aivan kuten Juntti-Mutterilla, myös Raimolla on kehossaan metallia. Kummatkin ovat ikään kuin puoliksi koneita puoliksi ihmisiä. Seuraavista katkelmista käy hyvin ilmi hahmojen samankaltaisuus:

– Voitko liikkua ihan tavallisesti?

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

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

Juntin ja Raimon puuhissakin on jotakin hyvin samaa. Juntti-Mutterilla on tapana kuluttaa aikaansa rakennusten siirtelemiseen. Erityisen innostunut hän on R-kioskien siirtelystä. Raimo taas siirtää maata paikasta toiseen. Kummankaan toimille ei löydy järkevää selitystä, mutta kummallekin elämäntehtävä on tärkeä ja vakavastiotettava.

Bronksin Raimolla on lapsuudessaan kaksi hyvää ystävää, tyttö ja poika. Samankaltainen kolmikko löytyy Hotakaisen lastenkirjoista. *Bronksissa* esiintyvä tyttö Marja-Liisa Haverinen muistuttaa

älyllisesti ylempänä lukijana.

myös joiltain osin Viluttitanssijaa. Marja-Liisa löydetään maasta, ja hänellä on varsin läheinen suhde maahan. Viluttitanssijalla taas on jalkoinaan lapiot, joiden avulla hän osaa kaivautua syväälle maahan. *Bronksin* hahmot asuvat Joutomaa-nimisessä ankeassa kerrostalolähiössä B-rapussa, lastenkirjojen hahmot taas jakomäkeläisen kerrostalon C-rapussa. Samankaltaisuudet ovat silmiinpistäviä.

Bronksin ja Hotakaisen lastenkirjojen samankaltaisuutta ei voi enää ohittaa pelkkänä intertekstuaalisuutena intertekstuaalisuuden ilosta. Teosten yhdistäminen voi tuoda uusia ulottuvuuksia teosten tulkintaan. *Bronksin* teemoja ovat esimerkiksi yhteiskunnan kahtiajakautuminen ja rappio sekä kaikesta luonnollisesta vieraantuminen. *Bronks* on dystopia kapitalismin läpitunkemasta yhteiskunnasta (vrt. Nummi 1997). Vaikka Hotakaisen lastenkirjojen näyttämö on tunnelmaltaan Joutomaata huomattavasti valoisampi, on asfaltin peittämä Jakomäki lastenkirjalle epätyypillisen ankea miljöö. Ainoat teoksissa nimeltä mainitut teokset ovat erilaisia kauppoja ja myös lasten todellisuus on toisinaan kovin tuotteistunut. Esimerkiksi *Ritvassa* Humppa-Veikko ilmaisee ihastuksensa erääseen Ritvan keksimään satuhahmoon tiedustelemalla toiveikkaasti olisiko tästä olemassa julistetta.

Vertailu Hotakaisen teosten keskinäisistä suhteista tuo esille kaksoisyleisön kannalta kaksi mielenkiintoista seikkaa. Ensinnäkin Hotakaisen aikuisten ja lasten tuotannon samankaltaisuus tuo esiin ongelman tutkimustulosteni yleistettävyydestä. Vaikka tekijästä puhuminen lukijatutkimuksen kyseessä ollen lienee epämuodikasta, voidaan edellä esitetyn nojalla todeta, että Kari Hotakaisen teoksia yhdistää tekijänsä varsin omaperäinen tyyli, johon kuuluu esimerkiksi kielellinen leikittely ja fantasian ja realismin sekoittaminen. Tyylin olemusta on tutkinut esimerkiksi Pauli Saukkonen teoksessaan *Mistä tyyli syntyy* (1984). Saukkosen mukaan tyyli muodostuu kahdesta osasta. Toisen puolen tyylistä muodostaa ulkoinen tarkoituksenmukaisuusnäkökulma. Tyyllilajit ja -normit syntyvät viestintätilanteen kontekstissa. Taustalla ovat kieliyhteisön tavat käyttää kieltä. Esimerkiksi pakinan ja rakkausromaanin tavat käyttää kieltä ovat erilaiset. Tyylin toinen aspekti on sisäinen persoonallinen näkökulma. Tämä tarkoittaa viestijän vapautta tehdä valintoja kielen normiston sisällä. (Saukkonen 1984, 9–12).

Jos ambivalentti kirjallisuus ajatellaan omaksi genrekseen, täytyy olla olemassa tietynlaiset tyyllisäännöt, joilla tätä lajia kirjoitetaan. Yksittäinen puhunta (teos) kuitenkin sisältää myös tyylin toisen aspektin: persoonallisen tyylin. Näitä kahta tyylin ulottuvuutta on mahdoton erotella toisistaan yhden tutkimuskohteen puitteissa. Genren kielioppi ei ole johdettavissa yhden

tutkimuskohteen avulla. Se että Hotakaisen lastenkirjoissa kaksoisyleisö rakentuu tietynlaisin strategioin, ei tarkoita, että kaikki kaksoisyleisöt rakentuisivat samanlaisin tekstuaalisin metodein.

Kai Mikkosen (1999, 162–163) mukaan lukijatutkimuksessa tapahtunut siirtymä vanhasta tekijä- ja lukijasubjekteista uudenlaisiin malleihin on alistanut tekstit usein pelkiksi teorioiden ja kontekstien esimerkeiksi. ”Teosten merkitysmaailman elävöittämisestä, rikastamisesta, tai niiden luomistyön jatkamisesta kuulee puhuttavan enää harvoin kirjallisuudentutkimuksen tehtävänä. Ellei tekstejä ymmärretä pelkkänä kontekstualisoivan luennan tai teorian leikkikehänä, niin ainakin niiden asema teorian sovellutuksen temmellyskenttänä on vain vahvistunut monissa viimeaikaisissa puheenvuoroissa.” Itse en usko kaunokirjallisten tekstien palautuvan sellaisenaan mihinkään teoriaan ja siksi haluan myös omassa tutkimuksessani korostaa tutkittavien tekstien olevan ainutkertaisia.

Toiseksi Hotakaisen tuotannon yhdenmukaisuuksien kautta voitaisiin pohtia kirjoittamisen prosessia ja lapsille kirjoittamisen prosessia erityisesti. Hotakaisen tuotannossa toistuvat selvästi tietyt teemat, henkilötyypit ja tyyllilliset piirteet. Voitaisiin siis ajatella, että kirjailija työstää samoja teemoja sekä lasten että aikuisten kirjoissaan. Kari Hotakaisen lasten ja aikuisten tuotannon samankaltaisuudet houkuttelevat soveltamaan ajatusta adaptaatiosta. Suuri osa ambivalentista kirjallisuudesta on syntynyt adaptaation kautta. Esimerkiksi sellaisista klassikoista kuin Defoen *Robinson Crusoe*sta ja Swiftin *Culliverin retkistä* on kirjoitettu aikojen kuluessa monenlaisia versioita eri-ikäisiä lukijoita varten. (ks. Esim. Kooistra, Lorraine Janzen 1997, 181). Voitaisiin kenties ajatella Hotakaisenkin muokkaavan joistakin teemoistaan lapsille sopivia versioita.

Kirjailijan motiivien ja kirjoittamisprosessien jäljittämistä pidetään kirjallisuustieteellisesti epäilyttävänä. Kirjailijan intentioiden arvuuttelulla ajaudutaan virhepäätelmiin, joita Wimsatt ja Beardsley kutsuvat kuuluisassa artikkelissaan ”The Intentional Fallacy” (1954) intentioharhaksi. Wimsattin ja Beardsleyn mukaan tekijän intentiot eivät ole luettavissa teoksesta ja ne tulee näin ollen rajata tutkimuksen ulkopuolelle. (Wimsatt ja Beardsley 1971.) Toisaalta tekijän täydellinen kieltäminen ei ole mahdollista. Tomi Kaarron mukaan esimerkiksi Roland Barthesin esittämä tekijän radikaali kieltäminen merkitysten tuottajana johtaisi tilanteeseen, jossa olisi mahdotonta puhua teoksista ja tuotannoista (Kaarto 1998, 37).

Michel Foucault’n (1997, 118–123) mukaan tekijää ei voida kieltää täysin. Kirjailijafunktiota tarvitaan, jotta olisi ylipäättään mahdollista puhua teoksista ja liittää teoksia yhteen tuotannoiksi.

Kirjailijan nimi tekee tekstistä teoksen ja takaa sen esteettisen arvon ja säilyvyyden. Kaikki, mitä kirjailija kirjoittaa, ei ole kirjallisuutta, mutta kulttuurimme olettaa kirjallisuudelle tekijän. Valitsemalla tutkimusaineistokseni Kari Hotakaisen kolme teosta oletan jo a priori olevaksi tekijän ja jonkinlaisen sisällöllisen samankaltaisuuden tämän teosten välillä.

Tekstiin koodatun lukijan kerronnallinen puhetoveri on sisäistekijä. Tästä syystä tutkittaessa implisiittisiä lukijoita olisi kenties aiheellista pitäytyä vain tekstiin rakentuneen tekijän käsitteessä. Sisäistekijä ei kuitenkaan voi ylittää tekstin rajoja toisiin teksteihin. Siksi tutkittaessa eri teoksia yhdistäviä tekijöitä on oletettava jonkinlainen luova ja itsenäinen merkityksiä tuottava tekijä myös tekstin ulkopuolelle.

Kysymys siitä, onko kirjailija koodannut kaksoisyleisön tutkittaviin teoksiin tietoisesti, ei ole tämän tutkimuksen puitteissa mielekäs. Tärkeää on sen sijaan verrata teosten sisältämää leikillistä itsetietoisuutta kirjailijan aiemmassa tuotannossa esiintyneeseen vastaavaan. Hotakaisen teoksille on nimittäin ominaista vahva itsereflektio.

Selkeimmin Hotakaisen tuotannolle tyypillinen itsereflektiivisyys näkyy kenties romaanissa *Klassikko*. *Klassikon* teemana on omaelämäkerrallisuusbuumi ja tähän teos ottaa kantaa, paitsi kärkeillä kommentoilla, myös sekoittamalla faktaa ja fiktiota. Teos leikittelee tietoisesti erilaisilla tekijärooleilla. Romaanin minäkertoja on varsin suuresti reaalista kirjailijaa muistuttava kirjailija nimeltä Kari Hotakainen ja teoksen alaotsikko luokittelee romaanin omaelämäkerralliseksi romaaniksi. Kun vielä romaanista tehdyn elokuvan jälkeen julkaistiin uusi painos, jossa kansikuvassa poseerasi Kari Hotakaista näyttävä Martti Suosalo, oli teoksen tekijyydestä tullut monimutkainen piiloleikki. Aikaisemmin tässä luvussa todettiin Hotakaisen lastenkirjojen leikittelevän intertekstuaalisin viittein lastenkirjallisuuden perinteillä. Samoin kuin *Klassikko* ottaa kantaa tunnustuksellisen kirjallisuuden perinteeseen, voitaisiin lastenkirjojen ajatella olevan jollakin tasolla kannanottoja lastenkirjallisuuden olemukseen.

Eräs tärkeä itsereflektion muoto Hotakaisen tuotannossa ovat teosten nimet. Romaanin *Klassikko* nimi viittaa klassisiin autoihin ja klassisiin miehiin, joista romaanissa puhutaan. Samalla se lienee kuitenkin irvailua kirjalliselle kaanonille. Harvalla kirjailijalla on otsaa luokitella teoksensa jo itse klassikoksi. *Lastenkirja* ja *Satukirja* sekä 1988 ilmestynyt *Runokirja* ovat nimiä, jotka kaikessa yksinkertaisuudessaan määrittävät näennäisen ongelmattomasti paikkansa kirjallisessa järjestelmässä. Ongelmattomia nämä nimet eivät kuitenkaan suinkaan ole. Esimerkiksi tämän

tutkielman johdannossa siteerattu kriitikko arveli *Lastenkirja* -nimen olevan vitsi ja vieläpä huono sellainen (Hämäläinen-Forslund 1990).

Runokirja, *Lastenkirja* ja *Satukirja* ovat huvittavan yksinkertaisia ja naiiveja teoksen nimiksi. Ikään kuin kirjailijalla ei olisi ollut mielikuvitusta keksiä teoksilleen mitään omaperäisempiä nimiä. Uudempi kirjallisuudentutkimus arvelee usein, ettei kirjailijalla ole valtaa määrittellä, kuka hänen tekstejään lukee. Jotakin valtaa kirjailijallakin sentään on, ja tätä valtaa Hotakainen käyttää sumeilematta. Kirjalliseen kompetenssiin kuuluu tekstin merkityksellisten osien tunnistaminen, ja eräs tärkeimmistä tekstin osasista on otsikko. Otsikko määrittää lukutapahtumaa. Olisi mielenkiintoista tietää miten esimerkiksi *Lastenkirja* olisi sijoittunut kustantajan, kirjastojen, lukijoiden ja kriitikoiden luokituksissa ilman dominoivaa otsikkoaan *Lastenkirja*.

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

Kun puhutaan velmusta Kari Hotakaisesta, puhutaanko tällöin reaalisesta kirjailijasta vaiko teosten kautta rakentuvasta sisäistekijästä? Hotakainen ei ole kirjailijapersonana mitään syrjään vetäytyvää tyyppiä. Hän liikkuu suvereenisti eri medioissa niin tekijän kuin huomion kohteenkin rooleissa. Täten lukijan käsitys kirjailijasta rakentuu hänen teostensa kautta, mutta samalla myös hänen mediapersonansa avulla. Syntynyt veijarimainen kirjallisen kentän terroristi on fiktiivinen hahmo. Se saattaa olla varsin kaukana todellisen Kari Hotakaisen luonteenlaadusta, mutta joka tapauksessa tämä hahmo vaikuttaa teosten luentaan.

6. Lopuksi

Tutkielman luvussa 2. esittelin lukijatutkimuksessa usein esiin putkahtanutta ideaalilukijan käsitettä. Ideaalilukijallahan tarkoitetaan usein lukijaa joka ymmärtää kaikki teoksen mahdolliset merkitykset, tai vähintäänkin kaikki tekijän sinne tietoisesti koodaamat merkitykset. Ideaalilukija muistuttaakin *Ritvan* tarinassa esiintyvää huoltamoyrittäjä Perttiä. Pertin tragedia on, että hän haluaa tehdä kaiken itse alusta loppuun:

Pertti jakoi pensaa, paistoi pullat, poltti päreensä, maksoi laskut, ajoi autot, joi kahvit, purnasi pensan hinnasta, vaihtoi renkaat, söi sämpylät ja unohti lompakon auton katolle. Kenenkään ei tarvinnut käydä huoltoasemalla, koska Pertti teki kaiken. (*Ritva*, 53.)

Perttiä kutsutaan tarinassa Kaikentekijäksi. Hotakaismaisesti ideaalilukijaakin voitaisiin luonnehtia Kaikenlukijaksi, jonka tehtävänä on ymmärtää tekstistä kaikki mahdollinen tai vähintäänkin kaikki relevantti.

Soveltuuko ajatus ideaalilukijasta sitten kaksoispuhuttelun tutkimukseen? Mielestäni kaksoispuhuttelua käyttävä teos tuntuu jo olemuksellaan kiistävän ideaalilukijan olemassaolon mahdollisuuden. Kahdelle implisiittiselle lukijalle suunnattu teos esittää, ettei kumpikaan lukija voi ymmärtää teosta saman lailla ja tällöin täsmälleen oikeaa lukutapaa eikä myöskään täydellistä lukutapaa ei voida olettaa. Ambivalentin teoksen olemukseen kuuluu monitulkintaisuus, eikä ideaalilukijaa Kaikenlukijana tällöin tarvita. Ambivalentti teksti on dynaaminen ja saa muotonsa suhteessa lukijansa kirjalliseen kompetenssiin.

Tutkielmassani olen tarkastellut kaksoispuhuttelun toimintamekanismeja sekä ambivalentin tekstin olemusta. Koska kaksoispuhuttelun tutkimus on niin tutkimuskohteensa kuin tutkimusmetodiensa osalta vielä varsin jäsentymätöntä, olen samalla kartoittanut myös erilaisia mahdollisuuksia lähestyä kaksoispuhuttelua tutkimuskohteena. Tutkielmassani olenkin pyrkinyt analyysin lisäksi myös metateoreettiseen otteeseen. Käyttämäni monimetodinen lähestymistapa on kuitenkin edennyt tutkittavien teosten ehdoilla eikä täten ole sellaisenaan sovellettavissa kaiken ambivalentin lastenkirjallisuuden tutkimukseen. Jotkin elementit kuitenkin soveltunevat myös muiden ambivalenttien teosten tarkasteluun. *Lastenkirjan*, *Ritvan* ja *Satukirjan* ambivalenssia olisikin kiintoisaa tutkia vertaillen muihin ambivalentin statuksen omaaviin lastenkirjoihin.

Erityisen tärkeää on mielestäni pohtia, minkälaista lukemista kaksoispuhuttelun, ambivalentin tekstin tai kaksoisyleisön käsitteillä tarkoitetaan? Mitä tarkoitetaan kun sanotaan, että teos on suunnattu sekä lapsi- että aikuislukijalle? Puhutaanko tällöin ymmärtämisestä, lukemisen tuottamasta mielihyvästä vai kenties tekstin olemuksesta joko lastenkirjallisuutena tai aikuistenkirjallisuutena? Näistä kolmesta ulottuvuudesta pidän lukemisen mielihyvää ensisijaisena kriteerinä, mutta mielihyvä edellyttää aina jonkinlaista ymmärtämistä ja kirjalliset konventiot taas jäsentävät ymmärtämistä. Täten kaikki kolme kietoutuvat yhteen muodostaen kriteerit, joista käsin voimme määritellä, puhutteleeko teos lapsi- vai aikuislukijaa vaiko molempia.

Lastenkirjallisuudesta puhuttaessa lukijan mielihyvän asettaminen etusijalle ei ole suinkaan itsestäänselvyys. Lastenkirjallisuudelta odotetaan usein myös kasvattavuutta. Lastenkirjan tulee opettaa arvoja ja normeja mutta myös kasvattaa lasta lukijana kohtaamaan tulevaisuudessa häämöttävä ”oikea” kirjallisuus. Näin lastenkirjallisuuden lukijuuden aikamuodon ajatellaan usein olevan pohjimmiltaan futuuri. Tällöin kirjallinen mielihyvä pelkistyy didaktisuuden lempeäksi naamioksi. Oppimisen on oltava hauskaa. Vastakkainen näkökulma tälle didaktiselle perinteelle on nähdä lapsen lukukokemus preesensinä ja lapsen lukijuus yhtä valmiina kuin aikuisen lukijuus. Tämä ei tietenkään sulje pois lukijan kehittymisen mahdollisuutta. On kuitenkin muistettava, että myös aikuisen kirjallinen kompetenssi kehittyy koko ajan lukiessa. Täten mikään lukijuus ei ole vain valmistautuvaa lukijuutta, vaan kirjallinen mielihyvä kuuluu kaiken ikäisille lukijoille.

Lukemisen preesens ei kuitenkaan tarkoita sitä, että lukeminen rajoittuisi yhteen lukukertaan. Lukeva subjekti ei ajaudu teoksen äärelle välttämättä vain kerran jonkun ikäisenä, jossakin hetkessä ja jonkinlaisena. Lukija ilmestyy teoksen äärelle mukanaan kaikki nykyiset ja tulevat minänsä ja mikä tärkeintä, hän saattaa myös palata teoksen pariin jossakin toisessa elämänsä leikkauspisteessä. Ambivalenttia lastenkirjallisuutta voitaisiinkin kenties kutsua lukijan mukana kasvavaksi kirjallisuudeksi.

Tutkielmassani olen eritellyt niitä mekanismeja, joilla teokseen voi rakentua kaksi implisiittistä lukijaa. Tiivistetysti kaksoispuhuttelun toimintamekanismin voi tiivistää monitulkintaisuuden ja monitasoisuuden käsitteisiin. Kuten edellä on esitetty, tutkittavissa teoksissa riittää merkitystasoja yksinkertaisesta tarinatasosta tai kielellisestä leikkittelystä vaikkapa monimutkaisiin metafiktion rakenteisiin tai intertekstuaalisten viitteiden verkostoon. Kaksoispuhuttelun perustana toimii nähdäkseni Weinreichin esittämä ajatus lukijan kyvystä adaptoida teksti omaan kompetenssiinsa sopivaksi. Ambivalentti teos tasapainoileekin jatkuvasti kysynnän ja tarjonnan välillä.

Ambivalentissa tekstissä on tarjolla monenlaisia tulkintapolkuja ja tulkinnan tasoja ja näistä lukija valitsee itselleen sopivat. Ollakseen toimiva ambivalentin tekstin on kyettävä tarjoamaan aidosti monia tasoja. Lukijan suorittama adaptaatio toimii itsestään ja ilman lukijan tietoista ponnistelua. Lukija yksinkertaisesti ohittaa ne tulkinnan tasot, joita ei kykene tulkitsemaan. Täten adaptaatio lukustrategiana ei vaadi lukijaltaan kovinkaan kehittyntä kirjallista kompetenssia.

Olellaisiksi kaksoispuhuttelun toimintamekanismeiksi ovat tutkielmassani osoittautuneet sellaiset tekstuaaliset strategiat, jotka rakentavat tekstiin Econ käsittein ilmaistuna sekä naiivin että kriittisen lukijan. Tällaisia tekstuaalisia strategioita ovat esimerkiksi metafiktio ja parodia. Metafiktio ja parodia sisältävät merkitystasoja, jotka lukija voi joko sivuuttaa tai ottaa huomioon. Täten ne ovat erityisen toimivia kaksoispuhuttelun mekanismeja. Samalla tavoin toimivat aikuislukijalle suunnatut silmäniskut, joita Hotakaisen lastenkirjat suorastaan vilisevät. Ne ovat tekstin kokonaisvaltaisen ymmärtämisen kannalta merkityksettömiä ja irrallisia vitsejä, jotka kuitenkin huvittavat ja viihdyttävät aikuislukijaa.

Monitulkintaisuudessa ei ole suinkaan kyse vain ymmärtämiseen liittyvistä kysymyksistä. Koska tutkielmassani pidän lukijoiden erittelyn perustana lukemiseen liittyvää mielihyvää, en halua mieltää tutkimuskohteitani vain arvoituksia ratkovan lukijan aivovoimisteluksi. Kaksoisyleisölle suunnatun teoksen tulee myös tarjota sekä aikuis- että lapsilukijaa kiinnostavia elementtejä. Tutkittavissa teoksissa tämä tapahtuu tarjoamalla monenlaisia teemoja, joista löytyy kiinnostavia sekä aikuis- että lapsilukijalle. *Ritvassa* lukijoiden samaistumista helpotetaan rakentamalla tekstiin eri päähenkilöt lapsi- ja aikuislukijalle.

Kaksoispuhuttelussa ei ole suinkaan kyse tulkinnan avoimuudesta, vaan myös jatkuvasta teemojen, rakenteiden ja tyylin tasolla tapahtuvasta kätkemisestä. Tutkittavissa teoksissa implisiittinen lapsilukija suljetaan pois osasta tekstin merkityksiä. Tämä prosessi tapahtuu hyödyntämällä ainakin kolmea kirjallisen kompetenssin osa-aluetta. Ensinnäkin joitakin merkityksiä voidaan salata hyödyntämällä lapsilukijan aikuislukijaa vähäisempää ensyklopedista kompetenssia. Täten toimii esimerkiksi luvussa 4.2 analysoitu *Lastenkirjan* viittaus talousteoriassa tunnettuun näkymättömään käteen. Toiseksikin teksti voi hyödyntää lapsilukijan vähäisempää intertekstuaalista kompetenssia leikittelemällä tyyliellä ja genreillä. Esimerkiksi luvussa 4.1. eritelty naiivilla tyyllillä kerrottu groteski sisältö silottelee asioita lapsilukijaa varten ja hauskuuttaa samalla aikuislukijaa yhdistämällä keskenään vastakkaisia kirjallisia konventioita. Kolmanneksi teksti voi hyödyntää lapsilukijan retorisen kompetenssin vähäisyyttä käyttämällä hienostuneita tekstuaalisia strategioita

kuten parodiaa ja allegoriaa. Täten esimerkiksi *Ritvassa* seksuaalisuus piilotetaan lapsilukijalta puhumalla siitä vain vertauskuvallisesti lehmien kautta.

On kuitenkin huomattava, ettei myöskään kätkeminen tapahdu sulkemalla lapsilukija pakottamalla ulos tekstin merkityksistä. Myös kätkeminen toteutuu lukijan adaptoidessa tekstiä itselleen sopivaksi. Merkitykset ovat tekstissä kaikkien lukijoiden saatavilla ja lukija itse huomaa tai jättää huomaamatta tekstin ulottuvuuksia. Kaksoisyleisölle suunnattu teksti kuitenkin johdattelee tätä lukijan merkitysten muodostumista voimakkaasti ja ennakoii implisiittisen aikuis- ja lapsilukijansa kautta myös reaalisten lukijoiden lukemista.

Tutkielmani luvussa 2. sivusin lyhyesti kysymystä siitä, voiko ambivalentissa lastenkirjassa olla elementtejä, joiden ulkopuolella aikuislukija on suljettu ja joihin vain lapsilukijalla on pääsy. Tällaisia seikkoja on vaikea nimetä. Vaikkei lapsen kirjallista kompetenssia mielletäisikään vain vajavaiseksi versioksi aikuislukijan kompetenssista, on lastenkirjan kirjoittaja aina aikuinen, eikä tekstillä täten luultavastikaan ole pääsyä lasten aikuisilta salattuun todellisuuteen. Tutkielmassani olen kuitenkin korostanut lapsellisen lukutavan merkitystä. Vaikkei tekstistä voida nimetä aikuisen ulottumattomissa olevia elementtejä, ei aikuisella mielestäni ole koskaan suoraa pääsyä lapselliseen lukutapaan sinänsä. Aikuinen voi kuitenkin tarkkailla lapsen lukutapaa ja tehdä siitä havaintoja. Tutkitut teokset myös tematisoivat lapsellista lukutapaa esimerkiksi pirstomalla narratiiveja ja kääntämällä metaforat naiivisti konkretiaksi. Näin ollen ne rohkaisevat lapsilukijaa lukemaan ”lapsellisesti”. Samalla aikuislukija tulee tietoiseksi tavastaan lukea vasten kirjalliseen kompetenssiinsa kuuluvia konventiota ja kenties kykenee tämän tietoisuuden avulla hylkäämään joitakin itsestäänselvyyksinä pitämiään lukemisen tapoja. Täten aikuislukija kykenee kenties lähentymään lapsilukijan lukukokemusta metodilla, jota Peter Hunt kutsuu käsitteellä *childist criticism*.

Toisaalta taas tutkittavat teokset on kenties mahdollista lukea myös lastenkirjojen parodioina. Vaikkei aikuislukija kykene lukemaan lapsilukijan tavoin, on aikuislukija jatkuvasti tietoinen tekstissä läsnäolevasta lapsilukijasta. Tähän jännitteeseen perustuu suuri osa kaksoisyleisölle suunnatun tekstin viehätystä aikuislukijan silmissä. Esimerkiksi luvussa 5.2. analysoitu *Ritvan* tekstikatkelma, jossa parodioidaan rikosjournalismia, ei yksinkertaisuudessaan välttämättä kiinnostaisi aikuislukijaa sellaisenaan. Esiintyessään lastenkirjassa se muuttuu kuitenkin kiinnostavaksi tekstin halkeamaksi ja luo salaliiton kertojan ja aikuislukijan välille. Tällöin aikuislukijan nautinto syntyy lapsilukijan selän takana huvittelusta.

Kaksoispuhuttelun mahdollinen paheksuminen juontaa samankaltaisesta retoriikasta kuin feministinen kirjallisuudentutkimus. Kullakin erityisryhmällä tulee olla oikeus omaan kieleen ja kirjallisuuteen. Samalla kuitenkin lapsi jäähmetetään muuttumattomaan lukijaposition ja lokeroidaan omaan karsinaansa. Ambivalentin teoksen olemusta selvitetessä onkin myös pohdittava toiseutta. Lapsi on aikuiseen nähden aina toinen.

Toiseutta tutkineen Olli Löytyn mukaan toiseuteen liittyy aina valtasuhde. Binaarisen oppositioparin toinen osapuoli asettuu arvohierarkiassa toista ylemmäksi. Tiettyjen ominaisuuksien projisoiminen oppositioparin toiseen osapuoleen vaikuttaa myös toiseen osapuoleen liitettyihin ominaisuuksiin. Siksi toiseutta tuottaessa tuotetaan usein myös itseä ja vahvistetaan omaa identiteettiä. Toiseuttaminen on kuitenkin usein näköharhaa. Toiseuttaminen on samuuden kieltämistä. (Löytty 2005, 9.)

Erittelemällä *Lastenkirjasta*, *Ritvasta* ja *Satukirjasta* esiin kaksi lukijapositionia tulen kenties tahtomattanikin vahvistaneeksi lapsi- ja aikuislukijan välille rakennettua ylittämätöntä toiseutta. Olen tutkielmassani keskittynyt enemmän implisiittisten lukijoiden eroihin kuin yhtäläisyyksiin vaikka päinvastainenkin menetelmä olisi ehkä ollut mahdollinen. Toisaalta yhtäläisyys edellyttää eroa ja ero yhtäläisyyttä. Tutkimalla toista olen toivoakseni todistanut myös toisen olemassaolon. On kuitenkin huomattava että itse olen aikuislukija ja tästä syystä väistämättä osa toista erittelemistäni lukijaleireistä. Siksi näkökulmani lapsilukijuuteen on ehkä väistämättä toiseutta tuottava.

Tämä tutkielmani mahdollisesti rekonstruoima toiseus on kuitenkin paradoksaalinen tutkittavien teosten olemuksen kanssa. Hotakaisen lastenkirjat niin kuin kaikki ambivalentit lastenkirjat ovat hybrideitä: kahden ääripään yhteensulautumia. Löytyn mukaan hybridiys voidaan nähdä kumouksellisena voimana kaksinapaisiin luokkiin ja käsitepareihin perustuvassa länsimaisessa ajattelutavassa. Hybridi kyseenalaistaa koko hierarkkisen luokitteluaжатelun ja tästä syystä hybridi on usein pelätty ja vieroksuttu. Hybridi on sijoiltaan eikä sille ole pysyvää paikkaa ja sijaa kulttuurisessa järjestyksessä. (Löytty 2005, 13.)

Kirjallinen järjestelmä perustuu rajoille, luokille ja genreille. Tutkielmani johdannossa esittelin sitä hämmennystä, jonka tutkittavat teokset ovat kriitikoiden ja kirjastojen parissa synnyttäneet. Nähdäkseni tämä kirjallisten toimijoiden hämmennys johtuu juuri hybridien olemassaolon

aiheuttamista peloista ja huolestumisesta. *Lastenkirja*, *Ritva* ja *Satukirja* kyseenalaistavat lastenkirjallisuuden ja aikuistenkirjallisuuden rajoja. Osa kriitikoista tuntui suorastaan narkästyvän teosten tekemästä rajankäynnistä. Hybridi tuntuu parodialta, vitsiltä ja petokselta. Tutkielmassani olen pyrkinyt erottelemaan niitä tapoja, joilla teokset rakentavat itseensä tilan niin aikuis- kuin lapsilukijallekin. Lähtökohdiltaan tutkielmani vaikuttaa tarkoitukselliselta hybridin purkamiselta. Erottelemalla lapsi- ja aikuislukijan toisistaan yritän kenties palauttaa hybridien rikkomaa symbolista järjestystä ja palauttaa teokset takaisin ruotuun.

Haluan kuitenkin korostaa, että tutkielmassani olen tutkinut implisiittisiä lukijoita, en niitä lihaa ja verta olevia aikuisia ja lapsia, jotka tutkittaviin teoksiin mahdollisesti tarttuvat. Luvussa 2.2. esitin lapsi- ja aikuislukijan olevan tutkielmassani ymmärrettävissä ennemminkin symboleina kuin reaalisen lukijan kuvina. Oikeat lukijat sijoittuvat kirjallisen kompetenssinsa suhteen janalle, jolla erittelemäni aikuis- ja lapsilukija ovat vain ääripäitä. Näin ajateltuna tutkielmani tarkoitus ei ole torjua hybridiä, vaan ennemminkin todentaa sen voima ja toimivuus. Näen teosten hybridiluonteen monien mahdollisuuksien areenana. Ambivalentissa teoksessa on jokaiselle lukijalle jotakin. Ambivalentti teos ei sulje lukijoitaan ulos, vaan tarjoaa monia teoksia yhden teoksen sisällä. Avoimen ja monella tasolla toimivan teoksen äärellä lukija voi adaptoida teoksen omaan kirjalliseen kompetenssiinsa sopivaksi. *Lastenkirja*, *Ritva* ja *Satukirja* ovat juuri tällaisia teoksia.

Hetkeksi on syytä vielä pysähtyä käsitteistön tarkasteluun. Tutkielmassani olen käyttänyt käsitteitä ambivalentti kirjallisuus, kaksoisyleisö ja kaksoispuhuttelu. Kuhunkin näistä termeistä liittyy kuitenkin ongelmia. Ambivalenssi tarkoittaa sananmukaisesti kaksiarvoisuutta. Usein termiä käytetään kuitenkin viittaamaan merkitsemään häilyvyyttä ja määrittelemättömyyttä. Sekä aikuis- että lapsilukijalle suunnattu kirjallisuus jää tällaisen nimen myötä siis statukseltaan ankkuroimattomaksi, epämääräiseksi ja häilyväksi: kirjalliseksi kummajaiseksi. Kyseinen kirjallisuuden laji on kuitenkin monien tutkijoiden mukaan yleistymässä, ja siksi häilyväisyyden sijaan ilmiölle tulisi antaa jokin napakampi nimi. Barbara Wallin käsitteistöön kuuluvat kaksoisyleisö ja kaksoispuhuttelu taas rakentavat jo sanatasolla vahvaa toiseutta aikuis- ja lapsilukijan välille. Käsitteet olettavat naiivisti kaksi lukijaa, kun todellisuudessa lukijoita on lukemattomia erilaisia. Käsitteet eivät tee oikeutta ambivalentin tekstin kyvyille mukautua lukijansa kirjallisen kompetenssin tasoon.

Englannin kielisessä tutkimuksessa termi crosswriting eli suomeksi ristiinkirjoittaminen on hyvin yleinen. Maria Ihosen mukaan ristiinkirjoittamisessa on kyse rajojen hälventämisestä. Korvaaviksi

termeiksi ristiinkirjoittamiselle hän ehdottaa yleiskirjoittamista tai iätöntä kirjoittamista (Ihonen 2004 a, 11.) Nämä termit vangitsevat osuvasti ja kauniisti ambivalentin tekstin mahdollisuudet toimia kulttuuristen kuilujen yhteenkurojana. Termeihin tuntuu sisältyvän ajatus ambivalenttien teosten olemuksesta, ei lasten- eikä aikuistenkirjallisuutena, vaan yksinkertaisesti vain kirjallisuutena. Samalla katoavat myös lapsi- ja aikuislukijat ja jäljelle jää vain ihmisyyden. Yleiskirjoittaminen ja iätön kirjoittaminen ovat kuitenkin juuri edellä mainituissa merkityksissään liian romanttisia tutkimukselliseen käyttöön. Ristiinkirjoittaminen, yleiskirjoittaminen ja iätön kirjoittaminen viittaavat kaikki myös itse kirjoittamiseen. Kirjoittamisen lopputuloksen eli teoksen kuvaamiseen tarvitaan kuitenkin oma terminsä.

Suppean opinnäytetyön puitteissa en ole halunnut kehittää omaa käsitteistöä ambivalentin teoksen olemuksen erittelyyn. Tutkielmassani olen pyrkinyt etsimään niitä mekanismeja, joilla teos voi puhutella niin lapsi- kuin aikuislukijaakin. Avainsanoja näissä mekanismeissa ovat mielestäni monitulkintaisuus, monitasoisuus, tekstin mukautuvuus sekä hybridiys. Kenties näiden sanojen kautta olisi johdettavissa tutkimusmetodiini kaksoisyleisöä, kaksoispuhuttelua ja ambivalenttia teosta paremmin sopiva terminologia.

Lähteet

Tutkimuskohteet

HOTAKAINEN, KARI 1990 *Lastenkirja*. Helsinki: Wsoy.

HOTAKAINEN, KARI 1997 *Ritva*. Helsinki: Wsoy.

HOTAKAINEN, KARI 2004 *Satukirja*. Helsinki: Wsoy.

Muu kirjallisuus

ALANKO, OUTI 2001 Lukijasta lukemiseen, tulkinnasta elämykseen. – *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS

ANDERSEN, H. C. 2005 *Andersenin satuja*. Suom. Maila Talvio. Helsinki: Wsoy.

APO, SATU 2001 Klassinen satutraditio. – *Avaa lastenkirja. Johdatus lastenkirjallisuuden lajeihin ja käytäntöön*. Toim. Marja Suojala ja Maija Karjalainen. Hämeenlinna: Lasten Keskus.

ARIÈS, PHILIPPE 1996 (1962) *Centuries of Childhood*. Engl. Robert Baldick. London: Pimlico.

ASHLEY, LEONARD R. N. 1987 Mudpies Which Endure: Onomastics as a Tool of Literary Criticism. – *Names in Literature. Essays from Literary Onomastic Studies*. Toim. Graze-Altman, Frederick M. Burelback. Lanham: University Press of America.

BAHTIN, MIHAIL 1991 (1963) *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki: Orient Express.

BAHTIN, MIHAIL 1979 (1975) *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen ja Veikko Airola. Moskova: Progress.

BAHTIN, MIHAIL 1995 (1965) *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Käytetyn osuuden suomentanut Tapani Laine. Helsinki: Taifuuni.

BARTHES, ROLAND 1974 (1973) *S/Z*. Engl. Richard Miller. Oxford: Basil Blackwell.

BECKETT, SANDRA 1999 Introduction. – *Trancending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. Toim. Sandra Beckett. New York: Garland Publishing.

BEGG, DAVID; FISCHER, STANLEY & DORNBUSCH, RUDIGER 1997 (1984) *Economics*. 5. printing. Berkshire: McGraw-Hill Book Company Europe.

BETTELHEIM, BRUNO 1984 (1975) *Satujen lumous*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Wsoy.

BOOKS AND BOUNDARIES. WRITERS AND THEIR AUDIENCES 2004 Toim. Pat Pinset. Staffordshire: Pied Piper Publishing.

BOOTH; WAYNE 1983 (1961) *The Rhetoric of Fiction*. Toinen painos. London: Penguin Books.

CHAMBERS, AIDAN 1990. The Reader in the Book. - *Children's literature. The Development of Criticism*. Toim. Peter Hunt. New York: Routledge.

CHILDREN'S LITERATURE 25 Toim. Francelia Butler, R. W. H. Dillard, Elisabeth Keyser, Mitzi Myers & U. C. Knoepfmacher. New Haven and London: Yale University Press.

CHOMSKY, NOAM 1976 (1965) *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge: The M.I.T. Press.

COLE, BABETTE 1988 *Prinssi Tuhkis*. Suom. Marja Leena Laaksonen ja Pauli Salmi. Karkkila: Kustannus-Mäkelä.

CULLER, JONATHAN 1998 (1983) *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. 7. printing. London: Routledge.

CULLER, JONATHAN 1978 (1975) *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the study of Literature*. 3. printing. New York: Cornell University Press.

CUNNINGHAM, HUGH 1995 *Children & Childhood in Western Society since 1500*. London: Longman.

DE MAN, PAUL 1983 *Blindness and Insight – Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. London: Methuen.

DESMET, MIEKE 2004 *The Universe of Jimmy. Creating Picture Books For Adults in Taiwan. - Books and Boundaries. Writers and their Audiences*. Toim. Pat Pinset. Staffordshire: Pied Piper Publishing.

EAGELTON, TERRY 1991 (1983) *Kirjallisuusteoria. Johdatus*. Käytetyn osuuden suomentanut Matti Savolainen. Tampere: Vastapaino.

ECO, UMBERTO 1987 (1979) *The Role of the Reader. Explorations in the semiotics of texts*. London: Hutchinson Education.

ECO, UMBERTO 1994 *Six walks in the fictional woods*. Cambridge: Harvard University Press.

FERRARI, SILVIA 2000 (1999) *1900-luvun taide*. Suom. Mirja Itkonen ja Elina Suolahti. Helsinki: Tammi.

FISH, STANLEY 1980 *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. London: Harvard University Press.

FISH, STANLEY 1986 (1980) *Literature in the Reader. Affective Stylistics. – Reader-Response Criticism. From formalism to post-structuralism*. Toim. Jane P. Tompkins. Fifth printing. Baltimore: The John Hopkins University Press.

FOUCAULT; MICHEL 1977 *Language, counter-memory, practice. Selected essays and Interviews*. Toim. Donald F. Bouchard. Engl. Donald F. Bouchard and Sherry Simon. Oxford: Basil Blackwell.

GIBSON, WALKER 1986 (1950) *Authors, Speakers, Readers and Mock readers. – Reader-Response Criticism. From formalism to post-structuralism.* Toim. Jane P. Tompkins. Fifth printing. Baltimore: The John Hopkins University Press.

GODEK, SARAH 2004 *Fabulous Frankensteins: The Adaptation of an Adult Novel in Children's Picturebooks. – Books and Boundaries. Writers and their Audiences.* Toim. Pat Pinset. Staffordshire: Pied Piper Publishing.

GRÜNN, KARL 2001 *Kari Hotakainen. – Kotimaisia lasten ja nuorten kirjailijoita 3.* Toim. Ismo Loivamaa. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

HALLILA, MIKA 2006 *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus.* Joensuu: Joensuun yliopisto.

HEIKKILÄ, PÄIVI 1990 *Lastenkirja aikuisille. Kirjallisuusarvosteluja 8/1990.*

HIRSJÄRVI, IRMA 2003 *”Camp” lainausmerkkien taidetta. – Kulttikirja. Tutkimuksia nykyajan kultti-ilmiöistä.* Toim. Urpo Kovala ja Tuija Saresma. Helsinki: SKS:

HOLLINDALE, PETER 1997 *Signs of Childness in Children's books.* Woodchester: The Thimble Press.

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

HOTAKAINEN, KARI 1993 *Bronks.* Helsinki: Wsoy.

HOTAKAINEN, KARI 2004 *Iisakin kirkko.* Helsinki: Wsoy.

HOTAKAINEN, KARI 2002 *Juoksuhaudantie.* Helsinki: Wsoy.

HOTAKAINEN, KARI 1997 *Klassikko.* Helsinki: Wsoy.

HOTAKAINEN, KARI 1988 *Runokirja.* Helsinki: Wsoy.

- HOTAKAINEN, KARI 1999 *Sydänkohtauksia*. Helsinki: Wsoy.
- HUNT, PETER 1991 *Criticism, Theory, and Children's Literature*. Oxford: Basil Blackwell.
- HUTCHEON, LINDA 1985 (1980) *Narsistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London: Methuen.
- HUTCHEON, LINDA 1986 (1985) *Theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*. London: Methuen.
- HÄMÄLÄINEN-FORSLUND, PIRJO 1990 Kari Hotakainen: Lastenkirja. *Kansan Uutiset* 10.10.1990.
- IHONEN, MARIA 2004 a. Lapsi hukassa. *Lumooja* 2:2004.
- IHONEN, MARIA 2004 b. Lasten ja nuorten fantasian kerronnalliset keinot. – *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu
- ISER, WOLFGANG 1978 (1976) *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Engl. Paul Kegan. London: Routledge.
- ISER; WOLFGANG 1990 (1974) *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. 5. printing. London: The Johns Hopkins University Press.
- JANSSON, TOVE 1979 (1960) *Kuka lohduttaisi Nyytiä*. Neljäs painos. Suomentanut Kirsi Kunnas. Helsinki: Wsoy.
- JAUSS, HANS ROBERT 1989 Kirjallisuushistoria kirjallisuustieteen haasteena. Suom. Maria Liisa Nevala. – *Kirjallisuudentutkimuksen menetelmiä*. Toim. Maria Liisa Nevala. Helsinki: SKS.
- JOKINEN, EILA 1990 Lapset keskipisteessä. *Etelä-Suomen Sanomat* 20.11.1990.

- KAARTO, TOMI 1998 *Tekijän syntymä. Michel Foucault'n arkeologian kauden ja Mihail Bahtinin kirjailijakäsitys*. Turku: Turun yliopisto.
- KANTOKORPI, MERVI 1995 *Kuin avointa kirjaa. – Kuin avointa kirjaa*. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- KATAJAMÄKI, SAKARI 2002 “Puuttuu metsä, puuttuu pelto...” Kieltoilmausten epämääräisyydestä, monitulkintaisuudesta ja epäsuoruudesta. – *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Toim. Päivi Mehtonen. Tampere: Tampere University Press.
- KIRSTINÄ, LEENA 1985 Hannu Mäkelän lastenromaanien lukijatasoista. – *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 38*. Toim. Anna Makkonen. Helsinki: Wsoy.
- KIRSTINÄ, LEENA 1997 Naivismin näköisyys. – *Muodotonta menoa. Kirjoituksia nykykirjallisuudesta*. Toim. Mervi Kantokorpi. Helsinki: Wsoy.
- KLINBERG, GÖTE 1972 *Barnlitteraturforskning. En introduktion*. Stockholm: Alqvist & Wiksell Förlag AB.
- KOKKO, YRJÖ 2001 (1945) *Pessi ja Illusia*. Helsinki: Wsoy.
- KOOISTRA, LORRAINEN JANZEN 1997 Goblin Market as a Cross-Audienced Poem: Children's Fairy Tale, Adult Erotic Fantasy. – *Children's Literature 25*. Toim. Francelia Butler, R. W. H. Dillard, Elisabeth Keyser, Mitzi Myers & U. C. Knoepfelmacher. New Haven and London: Yale University Press.
- KROHN, LEENA; KROHN, INARI 1985 (1970) *Vihreä vallankumous*. 2. painos. Helsinki: Tammi.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, BETTINA 1999 Crosswriting as a Criterion for Canonity: The Case of Erich Kästner. – *Tranceding boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. Toim. Sandra Beckett. New York: Garland Publishing.
- KUNNAS, KIRSI 1956 *Tiitiäisen satupuu*. Helsinki: Wsoy.

- KURENNIEMI, MARJATTA 1954 *Kuinka Kum-Maa on kaikkialla*. Helsinki: Tammi.
- LECERCLE, JEAN-JACQUES 1994 *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*. London and New York: Routledge.
- LEHTOLA, JYRKI 1997 Lapsi, piilota tämä kirja isältäsi! Hotakaisen Ritva ja viisi muuta kirjaa kilpailemassa Finlandia Junior -palkinnosta. *Kaleva* 2.12.1997.
- LEWIS, C. S. 2005 (1950) *Velho ja leijona*. Suom. Kyllikki Hämäläinen. Helsinki: Otava.
- LEWIS, DAVID 1996 The Constructedness of Texts. Picture Books and the Metafictive. – *Only Connect. Readings on Children's Literature*. Toim. Sheila Egoff, Gordon Stubbs, Ralph Ashley and Wendy Sutton. Kolmas painos. Toronto, New York, Oxford: Oxford University Press.
- LIIKANEN PIRKKO 1978 Lapsi, kirja ja kehitystehtävät. – *Lue lapselle*. Toim. Tuula Ikonen, Satu Marttila ja Katri Vaijärvi. Helsinki: Weilin+Göös.
- LIUKKONEN, TERO 1990 Sanan ja kuvan surrealismia. Kun Juntti-Mutteri kävi Malmin ja Jakomäen kiilaksi. *Kirjallisuusarvosteluja* 8/1990.
- LÖYTTY, OLLI 2005 Toiseuttamista ja tilakurittomuutta. – *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Toim. Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus
- MAKKONEN, ANNA 1995 Valokeilassa lukija. – *Kuin avointa kirjaa, Leikkivä teksti ja sen lukija*. Toim. Mervi Kantokorpi. Helsinki:Helsingin yliopiston Lahden tutkimus ja koulutuskeskus.
- MAKKONEN, ANNA 1991 a. Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? – *Intertekstuaalisuus, suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- MAKKONEN, ANNA 1991 b. *Romaani katsoo peiliin. Mise en abyme-rakenteet ja tekstienvälisyys Marko Tapion "Aapo Heiskasen Viikatetanssissa"*. Helsinki: SKS.

- MCCALLUM, ROBYN 1999 *Very Advanced Texts: Metafictions and Experimental Work. – Understanding Children's Literature*. Toinen painos. Toim. Peter Hunt. London and New York: Routledge.
- MIKKONEN, KAI 1999 *Tieteidenvälisyys ja kirjallisuuden lukutaito. – Laulujen lumoissa*. Toim. Yrjö Hosiainluoma. Tampere: Tampere University Press.
- MÄKELÄ, MATTI 1986 *Suuri muutto 1960–70 -lukujen suomalaisen proosan kuvaamana*. Helsinki: Otava.
- MÄKINEN, MARCO 1993 *Postmoderni tutkijan työkaluna. – Heteroglossia. Kirjallisuutieteellisiä tutkielmia*. Toim. Pekka Tammi. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- NIKOLAJEVA, MARIA 1998 *Barnbokens byggklossar*. Lund: Studentlitteratur.
- NIKOLAJEVA, MARIA 1999 *Children's, Adult, Human...? – Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. Toim. Sandra Beckett. New York: Garland Publishing
- NIKOLAJEVA, MARIA and SCOTT, CAROLE 2001 *How Picturebooks Work*. New York: Garland Publishing.
- NODELMAN, PERRY 1996 (1992) *The Pleasures of Children's Literature*. 2.painos. New York: Longman Publishers.
- NUMMI, JURKI 1997 *BRON-KS! Kari Hotakainen murtaa proosaa. – Muodotonta menoa. kirjoituksia nykykirjallisuudesta*. Toim. Mervi Kantokorpi. Helsinki: Wsoy.
- OJA, OUTI 2004 "Kaikilla nimillä on kohtalonsa ja tarkoituksensa." Timo K. Mukan Kyyhkyn ja unikon interfiguraalisuus. – *Rappauksia. Esseitä kirjallisuudesta*. Jyväskylä: Atena.
- PAULIN, LISSA 1990 *Enigma variations: What Feminist Theory Knows About Children's Literature? – Children's literature. The Development of Criticism*. Toim. Peter Hunt. New York: Routledge.

PRINCE, GERALD 1986. Introduction to the Study of the Narratee. – *Reader-Response Criticism. From formalism to post-structuralism*. Toim. Jane P. Tompkins. Fifth printing. Baltimore: The John Hopkins University Press.

PÄRN, PRIIT 1989 (1980) *Nurinkurin-Nuuti*. Suom. Eva Lille. Helsinki: Wsoy.

RAAMATTU 1992 Suomen piipiliseura.

REFLECTIONS OF CHANGE – CHILDREN'S LITERATURE SINCE 1945 1997 Toim. Sandra Beckett. London: Greenwood Press.

RIMMON-KENAN, SLOMITH 1991 (1983) *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS.

RIUKULEHTO, SULEVI 2001 Nuorisokirjoissako politiikkaa? *Politiikkaa lastenkirjoissa*. Toim. Sulevi Riukulehto, Anssi Halmesvirta ja Kari Pöntinen. Helsinki: SKS.

RONKAINEN, SUVI 2000 Sandra Harding –Sijoittautumisen ja sitoutumisen tietoteoreetikko. *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*. Toim. Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen ja Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.

ROSE, JACQUELINE 1994 (1984) *The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Literature*. Toinen painos. London: Macmillan.

RÄTTYÄ, KAISU 2001 Kirjan kansikuva peritekstinä. – *Tutkiva katse kuvakirjaan*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

SAARILUOMA, LIISA 1992 *Postindividualistinen romaani*. Helsinki: SKS.

SAUKKOLA, MIRVA 1997–1998 *Lapsuuden paratiisit*. Turku: Cultura Oy.

SARLAND, CHARLES 2005 (1999) Critical tradition and ideological positioning. – *Understanding Children's Literature*. Toinen painos. Toim. Peter Hunt. London and New York: Routledge.

SEPPÄNEN, JANNE 2001 *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino.

SHAVIT, ZOHAR 1986 *Poetics of children's literature*. Georgia: The University of Georgia Press.

SPINK, JOHN 1990 (1989) *Children as Readers. A Study*. London: Clive Bingley.

SUOJALA, MARJA 2001: Taidesatu elää ajassa ja ajattomana. – *Avaa lastenkirja. Johdatus lastenkirjallisuuden lajeihin ja käytäntöön*. Toim. Marja Suojala ja Maija Karjalainen. Hämeenlinna: Lasten Keskus.

SUOMALAISIA KIRJAILIJOITA 2004. Toim. Juhani Kohonen ja Risto Rantala. Helsinki: Otava.

SVENSSON, KRISTINA Nonsense ja Juntti-Mutteri. *Onnimanni* 1998/4.

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

TOMPKINS JANE 1986 An introduction to reader-response criticism. – *Reader-Response Criticism. From formalism to post-structuralism*. Toim. Jane P. Tompkins. Viides pianos. Baltimore: The John Hopkins University Press.

TRANSCENDING BOUNDARIES. WRITING FOR DUAL AUDIENCE OF CHILDREN AND ADULTS 1999 Toim. Sandra Beckett. New York: Garland Publishing.

WALL, BARBARA 1991 *The Narrators Voice. The Dilemma of Children's Fiction*. London: Macmillan.

WAUGH, PATRICIA 1988 (1984) *Metafiction. The theory and practice of Self-conscious Fiction*. New York: Routledge.

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

WILKIE, CHRISTINE 1999 *Relating texts. Intertextuality. – Understanding Children's Literature.* Toinen painos. Toim. Peter Hunt. London and New York: Routledge.

WIMSATT, W. K. & BEARDSLEY, MONROE C. 1971 *Intentioniharha.* Suom. Marjatta Hilppö. – *Nykyestetiikan ongelmia.* Toim. Irma Rantavaara. Helsinki: Otava.

VIRTANEN, ARTO 1990 *Runsauden pahvilaatikko: iso perhe, yksi möhkäle ja muita elollisia.* *Kaleva* 17.8.1990.

YLIMARTIMO, SISKO 2001 *Kanssa ja lisää, vaiko ohi tai jopa vastaan? Lastenkirjan kuvittaja myötä- ja mielikuvittelijana. – Tutkiva katse kuvakirjaan.* Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

Painamattomat lähteet:

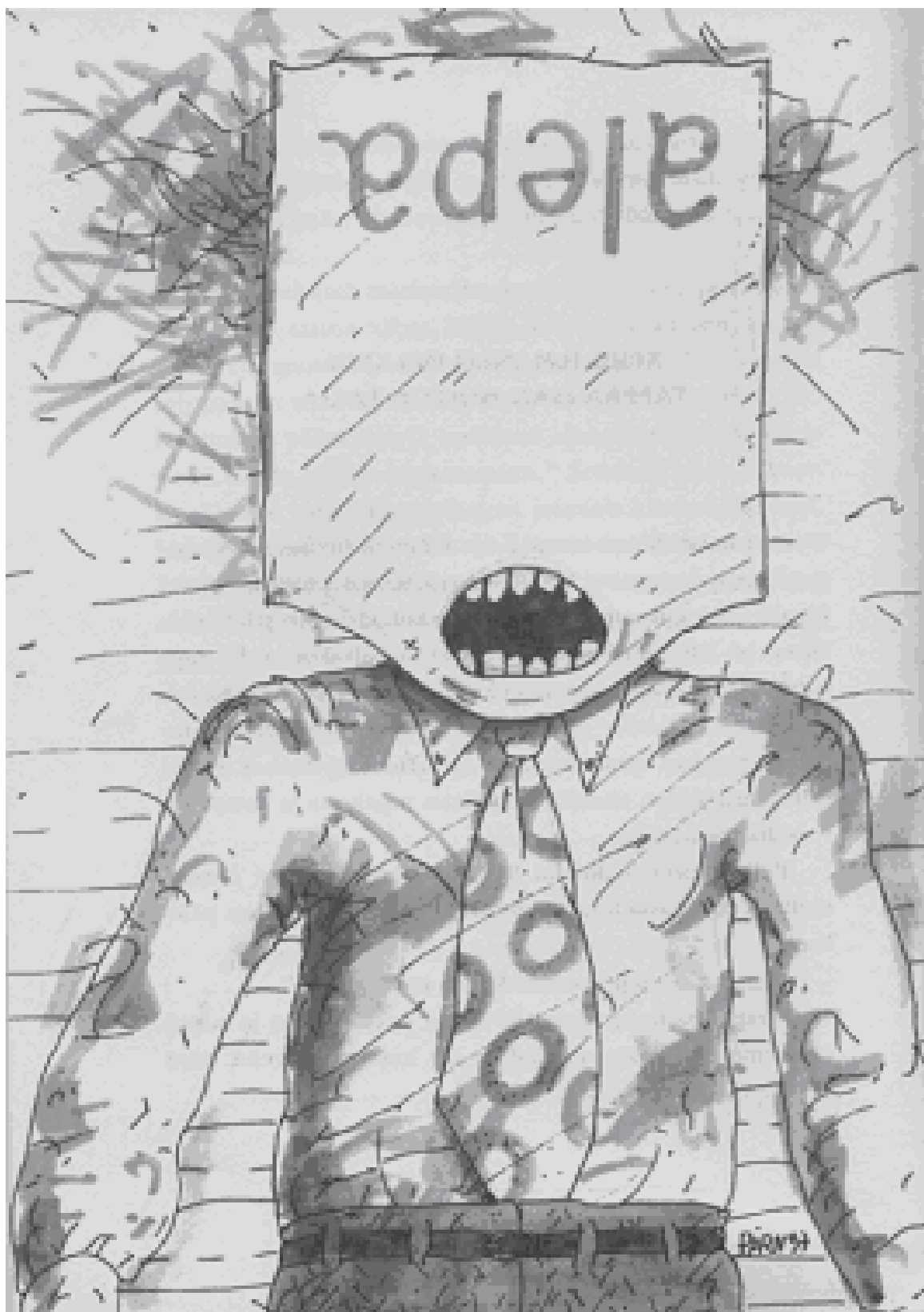
HEIKKILÄ-HALTTUNEN, PÄIVI 1992 *Aikuisen taso lastenkirjallisuudessa. Intertekstuaalisuus Kaarina Helakisan saduissa.* Suomen kirjallisuuden pro gradu tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.

TAIDEHISTORIAN SANASTO 1997 Toim. Leena Valkeapää ja Ulla Salmela. Jyväskylän yliopisto. PDF-tiedosto. <http://www.jyu.fi/taidehistoria/sanasto>. Tieto haettu 25.8.2006.

VUORI, SANELMA 2002 *Lastenkirjallisuus ja lukija. Miksi Roald Dahlin lastenkirjat kiehtovat iästä riippumatta?* Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.

Liitteet

Liite 1.
Ritva 1997, s. 42



Liite 2.
Riva 1997, s. 76.







