

TAMPEREEN YLIOPISTO

Heli Järvenpää

Kerronnallisuuden erityispiirteet *Korvaan päin -lasten satujen kirjassa* sekä Reetta Niemelän *Makkarapiruetissa*

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma

Tampere 2014

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

JÄRVENPÄÄ, Heli: Kerronnallisuuden erityispiirteet *Korvaan päin -lasten satujen kirjassa* sekä Reetta Niemelän *Makkarapiruuetissa*

Pro gradu -tutkielma, 106 s.

Suomen kirjallisuus

Toukokuu 2014

Korvaan päin -lasten satujen kirja sisältää sadutusmenetelmällä syntyneitä kertomuksia. Tutkimukseni käsittelee niissä ilmenevää kerronnallisuutta. Teos sisältää 134 suullista kertomusta 1–12-vuotiailta lapsilta eri puolilta Suomea. Sadutetut kertomukset ovat kertojiensa vapaasti valitsemista aiheista tuottamia tarinoita, jotka kirjataan ylös sanatarkasti, syntynyttä kertomusta arvottamatta.

Kysyn tutkimuksessani, mitä erityispiirteitä tämänkaltaisen lasten puhumalla tuotettu kerronnallisuus ja lasten kieli sisältävät, ja kuinka kerronnan teoriat sekä kirjallisuustieteelliset käsitteet ovat sovellettavissa lasten suullisesti tuotettuihin kertomuksiin. Kertomusteoreettisen lähestymistavan lisäksi tutkin lasten kertomuksia niissä ilmenevien teemojen, aiheiden sekä huumorin ja nonsensisuuden näkökulmasta. Tekstianalyysin ohella metodina korostuu vertailu lasten kertomusten ja aikuisen tuottaman lastenkirjallisuuden välillä. Tarkasteluni lähtökohtana on vertailla Reetta Niemelän *Makkarapiruetti* -teoksen puheenomaisia proosarunoja lasten puhumalla tuotettuihin kertomuksiin. Kohdeteoksia yhdistävänä tekijänä on ajatus lapsenomaisesta kerronnasta.

Kerronnallisuutta tarkasteltaessa sovellan kohdeteoksiini Brian McHalen heikon kerronnallisuuden käsitettä, joka sisältää ajatuksen tarinoiden ”huonosta”, epämääräisyyttä ja hajanaisuutta korostavasta kerronnasta. Kertomusten muotoa pohtiessani hyödynnän James Phelanin käsitettä lyyrisestä kertomuksesta, joka on perinteisen kertomuksen ja lyyrisen runouden yhteentörmäyksessä syntyvä hybridi. Niin ikään sovellan kohdeteoksiini Monika Fludernikin luonnollisen narratologian teoriaa, jonka lähtökohtana on ajatus kokevasta ihmisestä tarinan koossa pitävänä voimana juonellisuuden sijaan. Kohdeteoksissa ilmenevän huumorin ja nonsensisuuden kannalta keskeinen käsite on uuden aallon nonsense. Tutkin, kuinka uuden aallon nonsenseen liittyvä näkemys korkeiden ja alempien huumorin muotojen sekoittumisesta ilmenee kohdeteoksissani.

Tutkimukseni osoittaa lasten ensikielenä toimivan puheen olevan kirjoitetussa muodossa kirjallisuutta uudistavaa. Vaikka lapset eivät tietoisesti pyrikään esteettisen vaikutuksen luomiseen, heidän pyrkimyksensä niin sanottuun keskivertokieleeseen luo kohosteista kieltä. Lapset kykenevät luomaan omaa kulttuuria ja uudistamaan lastenkirjallisuuden genreä karnevaalin tapaisessa tilassa, johon kuuluu vapautuminen kieliopin säännöistä ja kirjallisuuden normeista.

Asiasanat: heikko kerronnallisuus, huumori, kerronnallisuus, lastenkirjallisuuden tutkimus, lapsenomainen kerronta, luonnollinen narratologia, lyyrinen kertomus, nonsense, sadutus, uuden aallon nonsense

SISÄLTÖ

| | |
|---|-----|
| 1 JOHDANTO | 1 |
| 1.1 Tutkimuksen lähtökohdat ja kohdeteokset..... | 2 |
| 1.2 Keskeiset käsitteet ja teoriapohja | 7 |
| 1.3 Tutkimuksen eteneminen..... | 11 |
| | |
| 2 KERRONNALLISUUDEN MÄÄRITTELY | 13 |
| 2.1 Runon vai kertomuksen äärellä? | 13 |
| 2.2 Kokeva ihminen kerronnan keskiössä | 18 |
| 2.3 Heikko kerronnallisuus ja poispyyhkiytyvyys | 24 |
| 2.4 Tekstit lyyrisinä kertomuksina | 30 |
| 2.5 Tekstien kirjallisuudellisuus | 35 |
| | |
| 3 AIHEET JA TEEMAT..... | 41 |
| 3.1 Kuolema, väkivalta ja syöminen | 44 |
| 3.2 Rakkaus, ystävyys ja perhe | 50 |
| 3.3 Matkanteko, seikkailu ja mysteeri..... | 55 |
| 3.4 Paikat ja tilat | 63 |
| | |
| 4 KIELI, NONSENSISUUS JA HUUMORI..... | 70 |
| 4.1 Uudissanat ja metaforat | 70 |
| 4.2 Nonsensen tehokeinoja..... | 77 |
| 4.3 Uuden aallon nonsense ja huumori..... | 82 |
| 4.4 "Heikko parodisuus" | 88 |
| | |
| 5 LOPUKSI | 94 |
| | |
| LÄHTEET..... | 100 |

1 JOHDANTO

”Kerro satu (tai tarina),
juuri sellainen kuin haluat.
Minä kirjoitan sen ylös sana sanalta,
niin kuin sinä sen kerrot.
Kun satu on valmis, minä luen sen sinulle,
jotta voit korjata sitä, mikäli haluat.” (*Korvaan päin*, 98)

Näillä runomuotoon asemoiduilla sanoilla alkaa sadutushetki, arvioinnista vapaa vuorovaikutustilanne, kahden tai useamman henkilön välillä. Saduttaa voi niin aikuisia kuin lapsiakin. Pro gradu -tutkielmassani tarkastelen aikuisen ja lapsen välisessä vuorovaikutustilanteessa syntyneitä lasten kertomuksia kertomusteoreettisista näkökulmista. Tavoitteenani on löytää lasten suullista kerronnallisuutta parhaiten kuvaava määritelmä. Lisäksi tarkastelen sadutusmenetelmällä syntyneiden kertomusten kielellisiä piirteitä sekä kertomusten aiheita, teemoja ja niissä esiintyvää huumoria. Tutkimuskohteitani lähestyn pääasiassa kertomuksen, nonsensen ja huumorin teorioita hyödyntäen sekä vertailemalla lasten tuottamia kertomuksia kirjailija Reetta Niemelän lapsille kirjoittamiin proosarunoihin, jolloin metodina korostuu tekstianalyysi.

Sadutusmenetelmä on 1980-luvulla alkunsa saanut suomalainen innovaatio, jonka kehittämisen aloitti koulupsykologi Monika Riihelä hyödyntäessään lasten kerrontaa terapeuttisena välineenä. Terapialähtöisestä käytöstä menetelmä on useiden tutkimusten kautta kehittynyt ja edennyt koskemaan myös lasten oman kulttuurin ja omien tuotosten näkyväksi tekemistä. (Karlsson 2005, 100.) Sadutusmenetelmän teoriolla on kytköksiä niin dialogisuuteen, kerronnallisuuteen, leikillisyyteen, sosiokulttuurisuuteen, lapsuudentutkimukseen kuin vauvatutkimukseenkin. Taustalla vaikuttavat myös Paolo Freiren sekä Korneij Tjukovskin demokratian vaatimukset lasten ja oppilaiden oikeuksista, kerronnan ja kulttuurin reunaehdoista. (Karlsson & Riihelä 2012, 172–173.)

Käytännössä sadutuksessa on neljä vaihetta: kertominen, kirjaaminen, ääneen lukeminen ja tarinan korjaaminen kertojan ehdoin (Karlsson & Riihelä 2012, 174). Sadutus ei ole aikuisen lapselle antama tehtävä eikä aikuinen myöskään pyri opettamaan, miten satu tulisi kertoa. Sadutuksessa lapselle halutaan tuottaa konkreettinen kokemus siitä, että aikuinen on kiinnostunut juuri hänen

ajatuksistaan. Tarkoituksena on synnyttää keskinäinen jakamisen ja luottamuksen tunne saduttajan ja sadutettavan välille. (Karlsson 2007, 126–127.) Vaikka menetelmän yhteydessä puhutaankin saduista, voidaan synonyymeinä termille ”satu” käyttää myös sanoja ”kertomus”, ”juttu” tai ”tarina”. Sadutettavat päättävät tarinoiden muodon ja aiheen aina itse. (Karlsson & Riihelä 2012, 174.) Paitsi aiheen ja sisällön valinnan suhteen, kertojalla on yleensä vapaus myös tarinan pituuden suhteen. Kohdeteoksessani sadutettujen tekstien pituudet vaihtelevat koko sivun pituisista tarinoista aina yhden virkkeen mittaisiin tarinoihin. Seuraavan, kolmen virkkeen pituisen tarinan, on kertonut 6-vuotias Niko:

KOIRA RAKASTUI KOIRAAN

Olipa kerran koira, mikä rakastui toiseen koiraan. Sitten ne menivät naimisiin. Sitten ne elivät elämänsä loppuun saakka. (*Korvaan päin*, 28)

Nikon tarinassa on sadutetulle kertomukselle melko yleinen ”olipa kerran” -aloitus, jonka tulkitsen kirjallisuudesta opittuna konventiona. Nikon pienessä kertomuksessa toistuu lasten kerronnalle ominainen adverbi *sitten*, joka korvaa usein pisteen tai tauon paikan ja antaa kertojalle aikaa hahmotella tarinaansa eteenpäin. Kertomuksessa ilmenevät aiheet, rakkaus ja naimisiin meneminen, ovat *Korvaan päin* -teoksen kertomuksissa yleisiä. Lasten kertomuksissa on mukana myös paljon arkisia tapahtumia ja asioita. Aikuisuuteen liittyvät aiheet kuten avioliitto ja naimisiin meno, työura, vanhemmuus ja ikääntyminen ovat Maria Nikolajevan (1997, 38) mukaan aikuisten lapsille kirjoittamassa kirjallisuudessa sen sijaan melko vieraita tai toisarvoisia. Nikon kertomuksessa rakkauden ja naimisiin menemisen aiheet voi lapsen odottaa poimineen nuorten ja aikuisten maailmasta sekä perinteisestä satuhahmokuvastosta prinsseineen ja prinsessoineen. Oletan Nikon myös tavoitelleen sadulle tyypillistä lopetusta ”sitten he elivät elämänsä *onnellisina* loppuun asti”. Kaiken kaikkiaan kertomus viittaisi siihen, että sen kertojaan ovat vaikuttaneet sadun yleiset konventiot ja odotukset siitä, millainen kertomuksen kuuluisi olla. Voidaan tulkita, että Niko ikään kuin tiedostamattaan parodioi tyypillistä satua.

1.1 Tutkimuksen lähtökohdat ja kohdeteokset

Useassa eri maassa alkoi 1980-luvun alkuvuosina kehittyä monitieteinen lapsuudentutkimus, jonka pyrkimyksenä on lasten arvostaminen yhteiskuntiansa ja yhteisöjensä jäsenenä ja toimijoina sekä lapsuuden ymmärtäminen osana yhteiskuntaa, sen rakenteita ja kulttuuria. (Alanen 2009, 9.) Lapsuudentutkimuksen näkökulmasta lapsuutta ei nähdä vain valmistautumisena aikuisuuteen ja yhteiskunnassa toimimiseen, vaan lapsuus on yksi tapa osallistua yhteiskuntaelämään (mt., 18).

Myös lapsilla tunnustetaan ja oletetaan tämän tieteenalan piirissä olevan yhteiskunnallisia ansioita ja heidän osallisuuttaan pyritään tekemään näkyväksi (mt, 22). Lapsuudentutkimuksen myötä lapsia pidetään yhä enemmän sosiaalisina toimijoina ja osallistujina, jotka aikuisten tavoin ovat luomassa uutta kulttuuria. Saduttamalla syntyneet kertomukset ovat yksi lasten oman kulttuurin tuottamisen muoto.

Sadutusmenetelmällä kerättyjä lasten kertomuksia on maassamme julkaistu muutaman teoksen verran. Tutkielman kohdeteokseksi olen valinnut *Korvaan päin – Lasten satujen kirjan* (2008=KP) sen laajan ja monipuolisen kertomusvalikoiman vuoksi. Kirjaan on sadutusmenetelmää käyttäen kerätty 134 suullista kertomusta 1–12 -vuotiailta lapsilta eri puolilta Suomea. Lasten sadutettuja tekstejä on julkaistu myös kirjoissa *Maailman aidoin satukirja* (2006) ja *Herkkäkuuloinen* (2006).

Korvaan päin -teoksen kertomukset on jaoteltu kuudentoista eri otsikon alle¹. Jo tämä karkea jaottelu antaa yleiskuvan teoksen tekstien aiheista ja siitä, mistä lapset ovat halunneet kertoa. Lasten kertomuksissa suosikkihakmoja ovat erilaiset eläimet matelijoista villieläimiin ja dinosauruksiin, hyönteisistä lintuihin ja mereneläviin. Useimmiten toistuvia eläimiä ovat kotieläimet, kuten koira, hevonen ja pupu sekä suomalaisten kansansatujen klassisiin eläimiin kuuluvat kettu, susi ja karhu. Eläinten lisäksi lasten kertomuksissa seikkailevat mummot, äidit, isit ja muut niin sanotut tavalliset ihmishahmot sekä möröt, peikot, merihirviöt, kummitukset, noidat ja vampyyrit, lumiukot, tontut, nallet, enkelit, prinsessat ja prinssit. Epätavallisempia toimijoita ovat esimerkiksi matopurkki, lihapullat, mustikat ja puolukat. Klassinen satu *Punahilkasta* on saanut lasten kertomina useita eri variaatioita.

Kertomusteoreettisen lähestymistavan lisäksi vertailen lasten kertomuksia aikuisen tuottamaan lastenkirjallisuuteen. Tutkielmani toiseksi kohdeteokseksi olen valinnut Reetta Niemelän (s. 1973) proosarunoteoksen *Makkarapiruetti – Ratinoita pienille ja isoille lapsille* (2005=M). Valitsin kyseisen teoksen, sillä Niemelä (2004, 34) kertoo tavoitelleensa *Makkarapiruetin* proosarunoissa puheenomaisuutta käyttämällä vaikutteita lasten omasta kerronnasta. On kiinnostavaa vertailla lasten suullisia kertomuksia aikuisen kirjoittamiin tarinallisiin proosarunoihin, joissa tavoitellaan lasten tapaa ilmaista asioita. *Makkarapiruetti* sisältää 33 suorasanaista ja vapaamittaista runoa, sekä

1 Äidit, isät mummot ja vaarit, Lääkärit ja hoitajat, Rakkaudet ja synnytykset, Prinssit, prinsessat sekä noidat ja käärmeet, Punahilkat ja sudet, Kalat ja kanat, Karhut ja ketut, Kissat ja koirat, Leijonat ja oravat, Linnut, perhoset ja muut lentävät, Mustikat ja puolukat, Taistelut ja kummitukset, Traktorit, autot ja mopot, Lumiukot, Joulupukit ja tontut sekä Kolmevuotiaat kaksoset kertovat.

yhden riimirunon. Teoksessa ei ole lainkaan sivunumeroita, joten tekstilainauksen kohdalla viitataan ainoastaan kyseisen runon nimeen. *Makkarapiruetti* on julkaistu myös Venäjällä vuonna 2008.

Makkarapiruettin lisäksi Reetta Niemelältä on ilmestynyt lastenkirjallisuuden genressä seitsenosainen *Milja*-kirjasarja (2002–2009), *Kakaduu!* -teos (2009), joka sisältää ainoastaan siansaksaksi² kirjoitettuja lastenloruja, runokokoelma *Sinisen kärpäsen sirkus ja muita runoja naapurinötököistä* (2010) sekä *Tikkumäen talli* (2011), *Heppastelua* (2012), *Tikkumäen koirat* (2013) ja *Omat hevosystäväni – Tikkumäen talli, täytettävä kirja* (2013). Monipuolisen ja paikoitellen kokeellisenkin tuotantonsa ansiosta Reetta Niemelää voi kutsua kotimaisen lastenlyriikan uudistajaksi. Kirjoittamisen lisäksi Niemelä on toteuttanut lukuisia sanataidepajoja ja esiintynyt päiväkodeissa, kouluissa ja kirjastoissa muun muassa Henna Lasorlan kanssa perustetun Vuolas-duon kanssa. Niemelän esiintymiset ovat monipuolisesti taiteen eri osa-alueita yhdisteleviä sekä lapsia vuorovaikutukseen kutsuvia performansseja. Niemelä on hyödyntänyt niin esiintymisissään kuin koulukirjailijana toimiessaankin paljon myös sadutusmenetelmän käyttöä.³

Molemmat kohdeteokseni ovat kuvitettuja. Matti Pikkujämsä (s. 1976) on kuvittanut *Makkarapiruettin* lasten maalausjälkeä jäljittelevällä tyylillä. *Korvaan päin* -teoksessa on sen sijaan lasten tekemiä piirustuksia ja maalauksia. Teosten tarkastelua olisi mahdollista laajentaa koskemaan myös kuvitusta vertailemalla erityisesti lasten ja aikuisen kuvittajan visuaalista kerrontaa. Laajuutensa vuoksi rajaan kuvituksen tarkastelun kuitenkin tutkimukseni ulkopuolelle ja keskityn tarkastelemaan kielellistä kerrontaa.

Kasvatustieteen, kasvatopsykologian sekä sosiaali- ja terveystieteiden puolella sadutusta on tutkittu melko runsaasti. Esimerkiksi Sirja Ojala (2008) on pro gradu -tutkielmassaan analysoinut 7–9 -vuotiaiden lasten sadutettuja kertomuksia aikuisen ja lapsen välisen vuorovaikutuksen kuvaamisen näkökulmasta. Pirkko Hyvönen ja Esko Marjomaa (2004) ovat analysoineet saduttamalla kirjattuja lasten kertomuksia ruumiillisuuden näkökulmasta. Liisa Karlsson ja Monika Riihelä ovat julkaisseet useita lasten kerrontaa, kysymyksiä, ajattelua ja sadutusta koskevia tutkimuksia ja julkaisuja. Erittäin lähelle omia tutkimuskysymyksiäni, liittyen lasten kieleen ja kerrontaan, tulevat Karlssonin ja Riihelän sadutusta käsittelevät artikkelit teoksessa *Sukelluksia lapsinäkökulmaiseen tutkimukseen*

² ”Käsittelemättömästä puheesta tai sekavasta mongerruksesta voimme käyttää nimitystä siansaksa. Kyse voi olla esimerkiksi vieraspaikkakuntalaisen murteesta tai jonkun vierasmaalaisen huonosti osaamasta mutta kuulijan hyvin taitamasta puheenparresta. Joskus siansaksaksi sanotaan vain liian nopeaa tms. puhetta, jonka ymmärtäminen tuottaa kuulijalla vaikeuksia. Myös pikkulapsen ensimmäiset ”puheet” voivat olla siansaksaa.” <http://www.kotus.fi/?s=2437> (11.2.2014).

³ Lähteenä Reetta Niemelän kanssa käyty sähköpostikeskustelu 1.2.2014.

ja toimintaan (2012). Riihelä käsittelee artikkelissaan ”Kertominen on lapselle sanallista leikkiä” tutkimustuloksia, joita hän on saanut tutustumalla teemalähtöisesti laajaan satuaineistoon. Teemojen lisäksi Riihelä on lähestynyt sadutettuja tekstejä myös sanahakujen avulla ja eriteltyt lasten kielenkäyttöä ja lasten kertomuksissa esiintyviä yleisimpiä sanoja sekä tyyppillistä kerrontatapaa.

Liisa Karlsson on samassa teoksessa lähestynyt lasten sadutettuja tekstejä syömisen kuvaamisen näkökulmasta artikkelissaan ”Lapset toimivat–aikuiset valistavat: lasten kertomuksia syömisestä”. Karlsson ja Riihelä (2012, 170) toteavat, että saduttamalla tuotettua aineistoa on käytetty tutkimusmielessä silloin, kun tutkimuksen kannalta on ollut tärkeää saada käsitys lasten ajattelumaailmasta. Tällöin sadutetut tekstit ovat toimineet ikään kuin ikkunana lapsen maailmaan. Sadutettuja kertomuksia on siis tähän mennessä analysoitu sekä sisällöllisesti että erittelemällä niiden muotoa. Kysymyksiksi ovat nousseet, mitä, miten ja kenelle kertoja kertomuksensa kertoo. Lisäksi tutkimuksessa on keskitytty sadutusprosessiin ja siinä vallitsevaan vuorovaikutustilanteeseen. Sadutusmenetelmästä on julkaistu myös runsaasti kirjallisuutta. Tuorein sadutusmenetelmään perehdyttävä kirja on Liisa Karlssonin *Sadutus* (2013), joka on uudistettu painos kirjasta *Sadutus – Avain osallistavaan toimintakulttuuriin* (2003). Voi siis päätellä, että sadutusmenetelmän käyttö ja lasten oma osallistuminen uuden kulttuurin luomiseen ovat tällä hetkellä ajankohtaisia kiinnostuksen kohteita.

Kirjallisuustieteellisestä näkökulmasta sadutettuja kertomuksia ei ole aikaisemmin tutkittu. Oma tulokulmani onkin aikaisempaan tutkimukseen nähden poikkeava, sillä pääpaino on kerronnan teorioiden ja kirjallisuustieteellisten käsitteiden soveltamisessa lasten suullisesti tuottamiin kertomuksiin. Sadutuksessa huomio kiinnittyy tavallisesti vuorovaikutustilanteen syntymiseen ja sadutettavan henkilön kuulluksi tulemiseen. Tutkielmassani keskityn sen sijaan sadutuksen avulla syntyneisiin, painettuihin ja julkaistuihin kertomuksiin, jotka on valittu *Korvaan päin* -teokseen. Metodina korostuu myös tekstianalyysi ja vertailu aikuiskirjailijan ja lasten tuottaman kirjallisuuden välillä. Tällöin yhdeksi kysymykseksi nousee, millä tavoin Reetta Niemelän lasten puhetta jäljittelevät tekstit poikkeavat tai ovat yhtäläisiä lasten tuottamien kertomusten kanssa.

Maria Nikolajeva (2002, 185) huomauttaa artikkelissaan ”Imprints of the Mind” aikuiskirjailijan kirjoittavan lapsille aina asemasta, joka on lapsen yläpuolella eikä näin ollen pystyvän täysin omaksumaan lapsen ääntä. Nikolajeva viittaa artikkelissaan myös radikaaleimpiin vähemmistöryhmiä edustaviin teoreetikoihin, joiden mukaan sorrettujen ja vaiennettujen ihmisryhmien tulisi itse kirjoittaa oma puheensa. Nikolajeva kysyykin, voisivatko lapset yhtä lailla

tuottaa itse omaa puhetta ja kirjallisuutta, jota aikuiset kuuntelisivat? Samaa kysymystä pohdin itsekin tutkielmassani. Lasten käsittäminen sorrettuna ja vaiennettuna ihmisryhmänä kuulostaa melko voimakkaalta ilmaisulta, mutta sisältää nähdäkseni myös jotain totuudellista. Lasten kertomukset sisältävät uudissanoja, jotka eivät vastaa suomen virallista kirjakieltä. Aikuisten näkökulmasta tarkasteltuna lasten keksimät sanat saattavat herättää luovan kielenkäytön hyväksymisen ja ihailun sijaan pyrkimyksiä korjata uudissanoja ”oikeaan” muotoon. Lasten kertomukset sisältävät myös aiheita, jotka aikuisten näkökulmasta eivät ole kaikkein soveliaimpia lasten kokemusmaailmaan kuuluviksi. Sadutusmenetelmä kuitenkin mahdollistaa sen, että lapset saavat luoda aikuisten arvioinnista vapaita kertomuksia.

Kirjallisuuden kutsuminen kirjallisuudeksi on aina sidoksissa kulloinkin vallalla oleviin arvoihin ja ideologiaan. Yhdeksi kysymykseksi tutkielmassani nousee se, mikä on lasten suullisten kertomusten merkitys kirjallisuuden kannalta? Postmodernissa kulttuuriympäristössä lasten fragmentaariset kertomukset näyttävät sopivan osaksi kirjallista kenttää, mutta olisiko *Korvaan päin* -teoksen kertomuksia julkaistu, ja ajateltu näin ollen kirjallisuutena, esimerkiksi realismin aikakaudella? Yksi näkökulma lähestyä kysymystä, on institutionaalinen taideteoria, jonka mukaan kirjallisuutta on kaikki se, mitä kustantajat, kriitikot, opettajat ja tutkijat, toisin sanoen, kirjallisuuden portinvartijat kirjallisuudeksi kutsuvat. (Korhonen 2003, 16, 20–21.) Toinen kirjallisuuden määrittelynäkökulma on lukijalähtöinen: tekstistä tekee kirjallisuutta se, kuinka lukija tekstiä lähestyy ja kuinka teksti heijastelee niitä odotuksia ja konventioita, joita lukija olettaa kirjallisuuteen kuuluviksi (mt., 18–19). Kuusma Korhonen (mt., 22) pitää olennaisena pohtia myös kirjallisuuden ”ontologista statusta”. Sen lisäksi, että kysytään ”mitä kirjallisuus on”, voidaan kysyä myös ”miten kirjallisuus on olemassa”, sillä kirjoitetun lisäksi kirjallisuus voi olla myös suullista kirjallisuutta. Kirjallisuuden ei tarvitse olla fyysisesti lainkaan edes havaittavissa, riittää että se on edes yhden ihmisen muistissa. Toisaalta myös julkinen saatavuus liitetään usein kirjallisuuden ehdoksi, sillä kirjallisuudessa nähdään olevan kyse kommunikaatiosta.

Sadutusmenetelmällä syntyneet kertomukset ovat olemassa rajatun teoksen sisällä, jonka kirjallisuuden portinvartijat ovat päästäneet kirjakauppoihin ja kirjastoihin. *Korvaan päin* -teoksen kertomukset täyttävät myös lukijan odotukset kaunokirjallisuudesta, sillä kertomukset kuvaavat usein fiktiivistä maailmaa ja ne kiinnittävät lukijan huomion kieleen ja tekstien rakenteellisiin ominaisuuksiin. Lasten kertomukset ovat muistiin kirjoitettua suullista kirjallisuutta.

Suullisuus tuo kertomuksiin luonnollisesti kuitenkin omat erityispiirteensä. Matti Hyvärinen (2010, 134–135) viittaa artikkelissaan ”Eletty kertomus ja luonnollinen narratologia” useisiin tutkimuksiin, joissa on arkielämän kertomusten kohdalla jouduttu hylkäämään ajatus eheästä, kokonaisesta, lineaarisesta ja yhden ihmisen kertomasta kertomuksesta. Hyvärinen toteaa suullisesti kerrotuissa elämäntarinoissa esiintyvän paljon harhailua, korjauksia, epävarmuutta sekä ajallisia siirtymiä eteen ja taakse. Harhailevuus, Hyvärinen toteaa, on sekä vuorovaikutustilanteen että jokaisen edition näkyviin jättävän hetkellisyuden tulosta. Hyvärinen olettaa, että modernistisen proosan kirjoittajat ovat tutkineet, imitoineet ja hyödyntäneet juurikin suullisen kerronnan epävarmuutta. Aivan kuten Reetta Niemelä (2004, 34) on *Makkarapiruetin* proosarunoissa pyrkinyt imitoimaan lasten kieltä ja kerrontaa.

Oletukseni mukaan sadutusmenetelmällä syntyneitä kertomuksia voi pitää kirjallisuuden uudistajina. Menetelmää voi verrata keskiaikaisesta kansan karnevaalikulttuurista kiinnostuneen Francois Rabelaisin käyttämiin keinoihin kerätä lauluja, tarinoita, runoja ja sananparsia tavallisen kansan keskuudesta (Bahtin 1995, 4). Rabelaisia tutkinut Mihail Bahtin (mt., 9–11) näkee karnevaalin erityisenä, rajattomana tilana, jossa eletään vailla jakoa esiintyjiin ja katsojiin. Tämä tila kuuluu kaikille ja sen kautta tapahtuu maailman uudelleen syntymistä ja uudistumista. Karnevaalijuhlan kulttuuriin kuuluu myös tilapäinen vapautuminen hallitsevasta totuudesta ja vallitsevasta järjestyksestä: leikistä tulee hetkeksi elämä itse. Karnevaaliin kuuluu myös oman kielellisen tyylin kehittäminen, joka on vapaata etiketin normeista sekä ihmisten välinen tasavertaisuus varallisuudesta, säädystä, virka-asemasta tai iästä riippumatta. (Mt., 12.) Nähdäkseni ajatukset leikinomaisesta tilasta, ihmisten välisestä tasavertaisuudesta sekä vapaudesta oman kielellisen tyylin kehittelyyn vailla virallisia sääntöjä, sopivat sadutusmenetelmän ideaan.

1.2 Keskeiset käsitteet ja teoriapohja

Tutkimukseni lähtökohtana on siis vertailla aikuiskirjailijan lapsille kirjoittamia tarinallisia proosarunoja lasten suullisesti tuottamiin kertomuksiin. Vertailun kohteena ovat kertomuksissa käytetyt kerronnalliset keinot, aiheet ja teemat sekä kieli ja huumori. Metodisesti lähestyn kohdoteoksiani tulkitsemalla kertomuksia ja proosarunoja tekstianalyysin keinoin. Vaikka päätutkimuskohteenani ovatkin lasten kertomukset *Korvaan päin* -teoksessa, lähestyn samoja teorioita ja käsitteitä hyödyntäen myös *Makkarapiruetin* proosarunoja. *Korvaan päin* -teosta tarkastellessa haasteellista on se, että sadutetut lapset ovat iältään 1–12-vuotiaita. Vasta puhumaan opettelevilla lapsilla on luonnollisesti täysin eri valmiudet luoda kertomuksia kuin isommilla

lapsilla, joten kertomusten kielen ja kerronnallisuuden vaihtelevuuden voi saman teoksen sisällä olettaa olevan erittäin suuri.

Shlomith Rimmon-Kenan (1991, 8–10) on määritellyt kertomakirjallisuuden toisiaan seuraavien fiktiivisten tapahtumien kerronnaksi. Kertomus on tarina, joka kerrotaan. Tarina on tapahtumien jatkumo jonka kertomisesta vastaa teksti, joka edellyttää puhujansa tai kirjoittajansa. Ellei teksti kerro tarinaa, kyse ei ole kertomuksesta, ja ellei tekstiä kerrottaisi tai kirjoitettaisi, se ei olisi teksti. *Korvaan päin* -teoksen teksteistä käytän tutkielmassani käsitteitä kertomus ja teksti. Teksti on puhuttua tai kirjoitettua diskurssia, jossa tapahtumien ei oleteta esiintyvän kronologisessa järjestyksessä. Tämä määritelmä kuvastaa sadutusmenetelmällä syntyneitä tekstejä kuten myös kertomuksen käsite, jolla viitataan tekstin tuottamiseen. Erilaisia kertomuksen määritelmiä käsittelen lisää tutkielmani toisessa luvussa.

Lasten suullisten kertomusten kirjallisuustieteellinen tarkastelu on haastavaa, sillä tekstit ovat ainakin osittain perinteisen kaunokirjallisuuden säännöistä ja konventioista poikkeavia ja näin ollen haasteena saattaa olla sovittaa niitä valmiisiin kertomuksen määritelmiin. Pekka Tammen (2009, 151) näkemyksen mukaan kirjalliselle fiktiolle tulisi kuitenkin olla ominaista keskittyä juurikin mahdollisuuteen, paradokseihin ja ongelmiin, joita sisältyy yrityksiimme järjestää inhimillistä kokemusta, saada hallintaan aika ja pyrkiä jatkuvan, kausaalisen ja eheän kerronnan muodostamiseen. Tutkijan halutessa lähestyä antinarratiivista ja määrittelemätöntä kerronnallisuutta, Tammi (mt., 152) nostaa esiin Brian McHalen käsitteen heikosta kerronnallisuudesta (*weak narrativity*), joka sisältää ajatuksen tarinoiden ”huonosta” kertomisesta häiritseviä epäolennaisuuksia ja epämääräisyyttä korostaen. McHalen heikon kerronnallisuuden käsite ei kuitenkaan tarkoita, että tekstit olisivat vahingossa epäonnistuneita tai huonoja sanan varsinaisessa merkityksessä. Kyseessä on kirjallinen strategia, joka välittää *vaikutelman* kerronnallisesta peräkkäisyydestä, lineaarisuudesta, kausaalisuudesta ja sulkeumasta samaan aikaan kun eheään kerronnalliseen lopputulokseen luottavan lukijan odotukset petetään.

Brian McHalen heikon kerronnallisuuden käsitteen lisäksi kohdeteosteni kerronnallisuuden tutkimisen kannalta hedelmällisiä teorioita ja käsitteitä ovat muun muassa Monika Fludernikin luonnollinen narratologia (*natural narratology*) sekä James Phelanin lyyrisen kertomuksen käsite (*lyric narrative*). Luonnollisen narratologian teoria perustuu vahvasti *kokemuksellisuuteen*: tarinan irrallisiltakaan vaikuttavat tapahtumat eivät ole riippuvaisia juonesta, sillä kertomuksen lähtökohtana on *kokeva ihminen*, joka toimii tarinan koossa pitävänä voimana (Fludernik 1996, 12–

13). Fludernik (2003, 244) painottaa lukuprosessin merkitystä kerronnallisuuden muodostumiselle. Kerronnallisuus ei Fludernikin mukaan ole tekstin ominaisuus vaan pikemminkin lukijan siihen liittävä piirre: lukijan tulkitessa tekstiä kertomukseksi hän samalla *kerronnallistaa* sen. Tekstin kerronnallistavaa vastaanottoa edeltää Fludernikin mukaan neljä kerronnallisen viestinnän tasoa, jotka ohjaavat lukijan tulkintaa. Perustason skeemassa tulkintaa ohjaavat lukijoiden todelliset käsitykset, toisessa skeemassa kerronnallinen materiaali määrittyy erilaisten näkökulmien, TOIMINNAN, KERTOMISEN, KOKEMISEN, NÄKEMISEN ja REFLEKTOINNIN kehysten kautta. Kolmanneksi lukijan tulkintaa ohjaavat lajityypilliset ja historialliset kehykset. Neljäs kerronnallistamisen taso hyödyntää kolmea edeltävää tasoa kertomuksen muodostamisessa.

Lyyrinen kertomus on James Phelanin (2005, 159) mukaan perinteisen kertomuksen ja lyyrisen runouden yhteentörmäyksessä syntynyt hybridi, jonka voi määritellä lähinnä lyhytkertomukseksi. Kerronnalliset hybridit syntyvät tilassa jossa perinteisen kerronnallisuuden, lyyrisyyden ja henkilökuvakerronnan teoreettiset ja käytännölliset raja-aidat ovat rikottu. Lyyrisen kerronnan tapahtumiin, henkilöihin, näiden mahdollisiin muutoksiin ja yleisön rooliin voidaan siis suhtautua uudesta teorioita yhdistelevästä näkökulmasta. (Mt, 163.)

Lisäksi lähestyn kohdeteoksiani nonsense-teorioita hyödyntäen. Oletukseni mukaan sekä lasten että Reetta Niemelän tarinoiden kerronta, kieli sekä kertomusten aiheet tarjoavat paljon tarkasteltavaa tästä näkökulmasta. Kirjallisena ilmiönä nonsensin alkuperä liitetään usein Englannissa vallinneen viktoriaanisen ajan (1837–1901) lastenkirjallisuuteen (Suojala 2001, 37). Nonsensin tekivät kuuluisaksi Lewis Carrollin teokset: *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) ja *Through the Looking-Glass* (1872). Pohjateksteinä Carrollin teoksille toimivat englantilaiset lastenkamarilorut (*nursery rhymes*), kuten runokokoelmat *Mother Goose's Melody* (1765) sekä Edward Learin *Book of Nonsense* (1846). (Huhtala, Juntunen 2004, 27.) Suomenkieliseen lastenkirjallisuuteen nonsense kotiutui muun muassa Kirsi Kunnaksen ja Marjatta Kurenniemen lastenrunojen ja -tarinoiden kautta 1950-luvulla. (Suojala 2001, 39).

Mirva Saukkola (1997-1998, 37–38) toteaa lisensiaatintyöhönsä pohjatuva kirjassaan *Lapsuuden paratiisit* nonsensin lajina perustuvan pitkälti kieleen ja sen rakenteeseen. Kielioppi on koko ajan läsnä, mutta nonsense soveltaa kielioppisääntöjä parodisella tai paradoksaalisella tavalla. Nonsense pelaa lukijan odotuksilla sen suhteen miten kieli yleensä toimii ja miten esimerkiksi arkielämään liittyviä sääntöjä tulkitaan. Nonsensissa vietetään kirjallisia karnevaaleja, joissa kaikki säännöt tulkitaan nurinkurisesti vallitsevaan todellisuuteen nähden. Olennaista on myös jatkuva

muuttuminen ja metamorfoosit, se, että asiat kääntyvät hetkessä pääläelleen. Lajinäkökulman lisäksi nonsensisuus voidaan nähdä myös kirjallisena piirteenä tai tehokeinona, joka voi ilmetä missä tahansa tekstissä (Tigges 1988, 55).

Wim Tigges (1988) määrittelee nonsensin teorian kuitenkin hyvin tiukasti teoksessaan *An Anatomy of Literary Nonsense*. Itse en oleta, että kohdeteosteni tekstit edustaisivat puhtaasti nonsensea kirjallisuuden tyylinä tai genrenä, vaan lähtökohtani on etsiä teoksista nonsenselle tyypillisiä tehokeinoja ja piirteitä. Sananmukaisessa merkityksessään nonsense tarkoittaa hölynpölyä, mutta kyseessä ei ole kaaos vaan tietynlainen maailmankäsitys, jossa arkijärkevyyden (*common sense*) vastapainoksi nostetaan epälogiikan logiikka. Nonsensille kirjallisuudelle on tyypillistä houkutella lukija samanaikaisesti sekä tulkitsemaan tekstiä että myöntämään, ettei siinä ole mitään tulkittavaa, ei syvempää merkitystä. (Huhtala, Juntunen 2004, 28–30.)

Klassisen nonsensin rinnalle nousee myös käsite uuden ajan nonsensesta (*New Wave Nonsense*). Huumoritutkija Julie Crossin (2011, 120–131) olennainen väittäminen teoksessa *Humor in Contemporary Junior Literature* on, että nykyaikainen nonsense sisältää kaikki klassisen nonsensin ominaisuudet, mutta on lähtökohdiltaan lapsikeskeisempää kuin klassinen nonsense. Huumorin muodot, joita Cross (mt., 20) teoksessaan esittelee, eivät sinänsä ole uusia. Uutta on kuitenkin se, miten erilaiset yhdistelmät korkean ja matalan huumorin muodoista esiintyvät nykyään erityisesti lapsille suunnatussa kirjallisuudessa. Korkealla huumorilla (*high humor*) Cross (mt., 14–16) tarkoittaa kognitiivisia huumorin muotoja kuten parodiaa, ironiaa sekä humoristisia metafiktiivisiä kerronnan keinoja. Matalalla huumorilla (*low humor*) Cross tarkoittaa muun muassa slapstick-komediaa eli niin sanottua kermakakkukomediaa, koomisesti liioiteltuja hahmoja, koomista groteskia ja skatologista huumoria eli niin sanottua vessahuumoria. Oletukseni on, että sekä lasten tuottamista teksteistä että Niemelän proosarunoista on löydettävissä nonsenselle tunnusmerkillisiä kirjallisia ominaisuuksia sekä uuden aallon nonsensille tyypillistä huumoria.

Vaikka valitsemiani kohdeteoksia ei ole aikaisemmin tutkittu, on tutkimukseeni liittyviä teorioita, näkökulmia ja kysymyksiä käsitelty kattavasti muutamissa tuoreissa kirjallisuustieteen tutkimuksissa. Väitöskirjassaan *Sureva mieli sanoin ja kuvin. Läheisensä menettäneen lapsen kokemus Riitta Jalosen ja Kristiina Louhen kuvakirjoissa* (2012) Mirja Kokko lähestyy lapsen surun ja ikävän kokemuksen kuvaamista Monika Fludernikin luonnollisen narratologian ja kokemuksellisuuden sekä James Phelanin lyyrisen kertomuksen näkökulmasta. Huumoria ja siihen sisältyvää nonsensisuutta ja parodiaa on tutkinut Maria Laakso väitöskirjassaan *Nonsensesta parodiaan, ironiasta kielipeleihin. Monitasoinen huumori ja kaksoisyleisön puhuttelu Kari*

Hotakaisen Lastenkirjassa, Ritvassa ja Satukirjassa (2014). Nonsensea on niin ikään yhtenä kohdeteostensa osa-alueena tutkinut Tuija Rasimäki pro gradu -tutkielmassaan ”*Runoilijan talo. Ei seiniä ollenkaan.*” *Ambivalenssi ja kaksoisyleisö Jukka Itkosen lastenrunoudessa* (2011). Kerronnallisuuden laadullisia ja määrällisiä ulottuvuuksia on tutkinut Elisa Heikura pro gradu -tutkielmassaan *Heikkoa kerronnallisuutta. Kerronnallisuuden mahdollisuus ja mahdottomuus CMX-yhtyeen Talvikuningas-albumissa* (2012).

1.3 Tutkimuksen eteneminen

Kohdeteosteni tekstien määrittelemisen niiden lajityypin kannalta sekä teksteissä ilmenevä kerronnallisuus ovat siis keskiössä tutkielmani toisessa luvussa. Niin ikään toisessa luvussa vertailen ja pohdin kohdeteosten kertomuksia ja proosarunoja lyyrisyyden sekä juonellisuuden näkökulmista. Tulkitsen valitsemiani tekstejä sekä runoina että kertomuksina. Monika Fludernikin luonnollisen narratologian teorian pohjalta lähestyn lasten fragmentaarisia kertomuksia sekä Reetta Niemelän proosarunoja kerronnallistamisen ja kokemuksellisuuden käsitteiden näkökulmista, jotka Fludernik näkee kertomuksen koossa pitävinä voimina juonellisuuden sijaan. Toisessa luvussa korostuu erityisesti Brian McHalen heikon kerronnallisuuden teorian soveltaminen kohdeteosteni teksteissä ilmenevään kerronnallisuuteen. Heikon kerronnallisuuden yhteydessä tulen myös sivuamaan kohdeteoksissa ilmeneviä postmodernin lyriikan piirteitä, kuten poispyyhkiytyvyyttä. Tarkastelen kohdeteosten tekstejä myös runon ja kertomuksen risteämisen näkökulmasta. Tässä yhteydessä viitataan Brian McHalen (1987, 2001, 2009) lisäksi James Phelaniin (1996, 2005). Sovellan valitsemiini tekstiesimerkkeihin Phelanin jäsentämiä määrittelyjä retorisesta kertomuksesta ja lyyrisyydestä sekä näiden yhteentörmäyksessä syntyneestä lyyrisestä kertomuksesta. Toisen luvun lopuksi tarkastelen kohdeteosten tekstejä niissä ilmenevän kirjallisuudellisuuden ja kohosteisuuden näkökulmasta. Pohdin, mikä tekee lasten suullisesti tuottamista kertomuksista arkikielestä poikkeavaa kirjallisuutta ja millä tavoin molemmat kohdeteokset kyseenalaistavat kielen tai kerronnan perinteisiä konventioita.

Tutkielmani kolmannessa luvussa korostuu metodina entisestään tekstianalyysi sekä vertailu *Makkarapiruetti* -teoksen proosarunojen ja *Korvaan päin* -teoksen kertomusten välillä, kun paneudun kohdeteoksiini niissä esiintyvien aiheiden ja teemojen näkökulmasta. Peilaan kohdeteoksissa esiintyviä teemoja lastenkirjallisuudessa tyypillisesti ja epätyypillisesti esiintyviin teemoihin Maria Nikolajevan (1997) ja Jerry Griswoldin (2006) luokitteluihin viittaamalla. Tutkin, mitkä aiheet nousevat keskiöön kohdeteoksissani ja onko joitakin aiheita, jotka ilmenevät vain

toisessa kohdeteoksessa. Vertailen esimerkiksi kuoleman ja väkivallan, rakkauden ja ystävyuden sekä matkanteon ja seikkailun mahdollista kuvaamista tai kuvaamatta jättämistä kohdeteosteni teksteissä. Kolmannen luvun lopuksi tarkastelen myös kohdeteosteni proosarunoissa ja kertomuksissa kuvattuja paikkoja ja tiloja sekä niiden kuvaamisessa ilmeneviä samankaltaisuuksia tai eroavaisuuksia.

Neljännessä luvussa keskityn kohdeteosteni kielellisiin piirteisiin sekä huumoriin. Tutkin, millä tavoin nonsenselle tyypilliset piirteet ja tehokeinot mahdollisesti ilmenevät kohdeteosteni kielessä, kerronnallisuudessa ja aiheissa. Tarkastelen myös teoksissa ilmeneviä uudissanoja sekä metaforia. Kohdeteoksissani ilmenevien metaforien tarkastelun yhteydessä luon lyhyen katsauksen eri metaforateorioihin, kuten korvaamis- vertaamis- ja vuorovaikutusteorioihin. Huumorin tarkastelussa hyödynnän Julie Crossin uuden aallon nonsensen -käsitettä tutkimalla toteutuuko korkeiden ja matalien huumorin muotojen yhdistämistä kohdeteosteni teksteissä. Neljännen luvun lopuksi huomioni kohteeksi nousevat lyhyesti myös kohdeteoksissani ilmenevä ironia ja parodisuus. Pohdin, voiko lasten kertomusten kohdalla puhua näistä käsitteistä. Parodian teoriaa hyödynnän pääasiassa Jyrki Nummen artikkelista ”Parodian poetiikka” (1985). Viidennessä luvussa on aika koota tutkimuksen aikana syntyneet päätelmät yhteen.

2 KERRONNALLISUUDEN MÄÄRITTELY

2.1 Runon vai kertomuksen äärellä?

Kohdeteosteni tekstit herättävät kysymyksen siitä, mistä kirjallisuudenlajista teksteissä on kyse. Ovatko lasten suullisesti kerrotut tekstit kertomuksia, satuja, tarinoita, runoja, proosarunoja vai kenties kaikkea näitä tai jotakin niiden väliltä? *Makkarapiruetin* proosarunon muotoon kirjoitetuille, suorasanaisille teksteille, Reetta Niemelän kustannustoimittaja Sanna Jaatinen on keksinyt uuden nimityksen, ”ratina”, joka on yhdistelmä sanoista runo ja tarina (Niemelä 2004, 34). Niemelä (mt., 34) on kommentoinut proosarunojensa tyyliä ja ratina-nimitystä:

On hauskaa, kun tekstit koetaan niin erillisiksi vallalla olevasta lastenrunokäsityksestä, että niille annetaan kokonaan oma nimitys. On myös hauska kiskoa häntäjouhista sekä runoa että suorasanaista kerrontaa hyppäämättä kuitenkin selkeästi kummankaan selkään. Tavoittelin teksteissäni puheenomaisuutta ja etsin vaikutteita myös lasten omasta kerronnasta. Kirjoitin riimitöntä runoa koska koin loppusoinnut vanhahtaviksi ja moneen kertaan keksityiksi.

Osa *Makkarapiruetin* proosarunoista lähestyy enemmän suorasanaista kerrontaa kuin toiset. Myöskään *Korvaan päin* -teoksen suullisesti tuotettujen tekstien kohdalla ei voi mielestäni puhua yksiselitteisesti kertomuksista, sillä joissakin teksteissä vaikuttaisi olevan myös lyriikalle ominaisia piirteitä, kuten tässä viisivuotiaan Susannan tekstissä:

ÄITI MAISTAA MUSTIKAT PAISTAA

Äiti maistaa, mustikat paistaa. Äiti juoksee kiireisenä vessanpöntölle pissimään. Iskä se saunaa paiskaa. Susanna se juoksee kuolleen linnun luo, joka on kuollut heidän pihalle. Hei katsokaa, tuolta tulee eläin. (KP, 16)

Jos Susannan tekstiä lähtisi analysoimaan runona, lukija voisi kiinnittää huomiota runon kolmeen puhetasoon (ks. Lehikoinen 2007, 217–218). Runon ensimmäinen puhetaso muodostaa lauseiden ja sanojen avulla runon todellisuuden, sen fiktiivisen maailman. Susannan runossa ensimmäisen puhetason todellisuutta on äidin, iskän ja Susannan toimintojen kuvaaminen, jotka sijoittuvat kotiin ja kotipihaan. Toisen puhetason kohdalla lukija tarkastelee Susannan runossa esiintyviä puhetilanteita ja niiden sisältämiä puhe-esityksiä. Puhe-esitykset voivat koostua esimerkiksi

raportoivista luetteloinneista, erilaisista kannanotoista, referaateista, huudahduksista tai muunlaisista lausumista (Lehikoinen 2007, 222). Susannan runossa herättää huomiota selkeä, runollisuutta korostava riimillisuus sanojen maistaa, paistaa ja paiskaa välillä. Myös viimeinen lause on poikkeavuudessaan huomiota herättävä. ”Hei katsokaa, tuolta tulee eläin” luo tekstiin runollisen vaikutelman runon fiktiivisen puhujan ikään kuin kääntyessä puhuttelemaan suoraan lukijaa saaden hänet näin tuntemaan olevansa osa runon tapahtumia ja vuorovaikutustilannetta. Viimeinen lause kiinnittää huomion itse puhetilanteeseen ja pysäyttää arkisesti etenevän runon pissivästä äidistä ja saunaa paiskaavasta iskästä ikuiseen nyt-hetkeen. Kyse olisi tällöin runon keinoihin kuuluvasta figurista, apostrofista, jossa puhuttelun kohden voi olla ihminen, eläin, abstrakti ominaisuus tai idea. (Ks. Lehikoinen 2007, 223.)

Kun lukija alkaa pohtia Susannan runon merkitystä kokonaisuutena, siirrytään tulkinnassa kolmannelle puhetasolle. Mitä Susannan runossa oikeastaan ilmaistaan ja miten? Susanna kuvaa tavallista perhe-elämää sen arkisine tapahtumineen: äitiä paistamassa mustikoita ja juoksemassa pissimään, iskää hääräämässä saunan kimpussa ja Susannaa, perheen lasta, löytämässä kuolleen linnun heidän turvalliselta kotipihaltaan. Kuoleman läsnäolon ilmestyminen arkisten toimintojen keskelle kuvastaa elämän haurautta ja yllätyksellisyyttä. Kaikesta arkisesta touhuamisesta huolimatta elämä muistuttaa olevansa mysteeri, jota ihminen ei pysty täysin hallitsemaan tai ymmärtämään.

Runon viimeinen lause kuvastaa juuri tätä elämään sisältyvää yllätyksellisyyttä ja arvaamattomuutta. Runossa esiintyvän ”eläimen” voi tulkita runouden tehokeinoihin kuuluvaksi metaforaksi. Johanna Krappe (2007, 146) kiteyttää metaforan kielikuvaksi, jossa sanoja käytetään kirjaimellisesta merkityksestä ja normaalista käyttökontekstista poiketen. Metaforaan liittyy merkityksen ja nimityksen siirto sekä merkityksen lisäys: metafora merkitsee enemmän kuin se antaa ensi vaikutelman jälkeen ymmärtää. Aristoteleen (2000, 181) määritelmän mukaan ”metafora on jotakin tarkoittavan sanan käyttäminen tarkoittamaan toista asiaa”. Susannan runossa ”eläimen” voi tulkita joko joksikin uhkaavaksi tai päinvastoin iloiseksi yllätykseksi. Viimeinen, apostrofinomainen lause, joka yllättää ja pysäyttää runon lukijan, antaa lukijalle mahdollisuuden tarkkailla, mikä on hänen oma suhtautumisensa tähän yllättävään ”eläimen” saapumiseen. Runo saa lukijan pohtimaan omaa tapaansa suhtautua elämään ja sen tarjoamiin, oman hallintavallan ulkopuolella oleviin tapahtumiin ja yllätyksiin.

Viisivuotiaan Susannan tekstin voi siis lukea runona ja tehdä sitä jopa melko syväluotaavan analyysin, vaikka kertoja ei mitään sen suurempaa merkityssisältöä pieneen sadutushetkessä syntyneeseen kertomukseen olisi kätkenytäkään. Runollisista piirteistään huolimatta tekstin lukija saattaa yhtä hyvin kokea olevansa kertomuksen äärellä, kertomuksen, jossa kuvaillaan isän, äidin ja Susannan toimintoja ja havaintoja. Voisiko Susannan viiden lauseen mittaisen tekstin määritellä myös kertomukseksi?

Narratologian piirissä on vuosien saatossa kehitelty kertomukselle hyvinkin erilaisia määritelmiä. Kun kertomus ymmärretään esitysmuotona, määritelmän minimiehdoksi on tarjottu yhtä ainuttapahtumaa tai toimintoa tai yhden asiantilan muuttumista toiseksi. Osa teoreetikoista sen sijaan odottaa kertovalta esitykseltä esimerkiksi tapahtumien perättäisyyttä ja kausaalisuutta. (Tammi 2009, 142–143.) Teoksessa *A Dictionary of Narratology* (1987, 59) Gerald Princen esittämä ”todellisen” kertomuksen määritelmä kuuluu Pekka Tammen (2009, 143–144, korostus alkuperäinen) suomentamana näin:

”Todellisessa” kertomuksessa, toisin kuin vain kerrottaessa sattumanvaraisista asiantilojen muutoksista, tilanteista ja tapahtumista myös muodostuu kokonaisuus, **SEKVENSSI tai perättäinen sarja, jonka aloitus ja päätösjakso osittain lankeavat yhteen**, toisin sanoen rakenne, jolla on – Aristoteleen termein – ALKU, KESKIKOHTA ja LOPPU.

Sen sijaan esimerkiksi Gérard Genetten *Narrative Discourse* -teoksessaan (1980) esittelemä kertomuksen klassinen määritelmä on Princen määritelmää huomattavasti joustavampi:

Mikä tahansa kertomus [...] on kielellinen esitys, jonka avulla pyritään kertomaan **yhdestä tai useammasta tapahtumasta** [...] ”*Kävelen*” tai ”*Pierre on tullut*” ovat minulle kertomuksen minimimuotoja. (Genette 1980, 30, suom. Pekka Tammi.)

Edellä kuvattu Susannan kertomus ei täyttäisi Gerald Princen ”todellisen” kertomuksen määritelmää, sillä hänen, kuten monesta muustakin *Korvaan päin* -teoksen kertomuksesta jää puuttumaan Aristoteellinen draaman kaari. Sen sijaan Genetten määritelmän mukaan Susannan kertomus täyttää kaikessa yksinkertaisuudessaan kertomuksen vaatimukset, sillä siinä on kerrottu vähintään yhdestä tapahtumasta. Genetten määritelmään nojautuen kertomuksen vaatimukset täyttävät myös kaikkein lyhimät *Korvaan päin* -teoksen kertomukset, kuten tämä nelivuotiaan Emman kertomus: ”Pikku tyttö käveli rannalla, hän huomasi kalan ja heitti sen syvälle veteen” (KP,

46). Emman yhden virkkeen mittainen kertomus sisältää kolme tapahtumaa: kävelyn rannalla, kalan huomaamisen ja sen heittämisen syvälle veteen. Tulkintani mukaan myös *Makkarapiruetin* proosarunot täyttävät pääasiassa Genetten mutta eivät Princen kertomuksen määritelmän vaatimukset. Niemelän proosarunojen lauseet ikään kuin ojentautuvat eri suuntiin muodostamatta perättäistä sarjaa, jonka aloitus ja päätösjakso lankeaisivat yhteen. *Makkarapiruetin* teksteissä lopetukset jäävät usein avoimiksi eivätkä kertomukset sulkeudu.

Aivan kuten *Korvaan päin* -teoksessa, myös *Makkarapiruetissa* osa teksteistä vaikuttaa enemmän runoilta ja osa pikemminkin pieniltä kertomuksilta, vaikka kaikista teksteistä löytyy molempia piirteitä. Koska yksi tutkielmani metodeista on vertailla lasten tuottamia kertomuksia lastenkirjailijan teksteihin, tarkastelen seuraavaksi yhtä *Makkarapiruetin* proosarunoa kolmen puhetason näkökulmasta, kuten tarkastelin Susannan kertomusta edellä.

AAVA

Oi mammutti. On lähdön aika. Piikkisiili söi karpaloita ja nukahti Harmaakauluksinen rusakko keräsi petiinsä pehmeintä suovillaa. Närhi löysi pähkinän ja piilotti sen jouluksi. Sapelihammas painoi tassunjäljen lumeen. Oi mammutti. Kaipaатko seuraa matkallesi? Vai pilvetkö, untuvikot, sinua liikuttavat? Ja lumituulen vaahtoava virta heinämeren yllä? Silmiesi aava lohduttaa minua, yksinäistä poikaa, joka nukkuu heinikossa. Jos tahdot, vaellan kanssasi. Älä huoli, olen kevyt kuin puolipäivän varjo, elän silmuilla ja vesiheinillä, kerron pieniä satuja, kuin kevätkukkia, tuikkaan tulia. Oi mammutti. Ei pelätä pimeän pituutta. Tuijotetaan yhdessä, kuinka tähdet palavat loppuun, tummuvat hiljaa, aivan mustiksi, äänettömiksi kuin maa. Aamusade putoaa. (M)

Ensimmäinen runon puhetasoista kuvaa runon fiktiivistä todellisuutta, jossa runon mimeettinen minä eli runon fiktiivinen puhuja, yksinäinen poika, havainnoi ympäristöään. Runossa ilmaistu todellisuus kuvaa talventuloon valmistautuvien eläinten toimintoja. Toinen puhetaso nostaa tarkastelun kohteeksi runon puhetilanteet ja puhe-esitykset. Runossa yksinäinen poika kääntyy puhuttelemaan runon todellisuudessa esiintyvää mammuttia runouden figureihin kuuluvalla apostrofille tyypilliseen huudahdusmaiseen sekä kysyvään sävyyn: ”Oi mammutti. On lähdön aika.”, ”Oi mammutti. Kaipaатko seuraa matkallesi?”, ”Oi mammutti. Ei pelätä pimeän pituutta”. Myös runouden keinoihin kuuluva kielikuva, vertaus, esiintyy ”Aava”-runossa, kun runon fiktiivinen puhuja käyttää ilmausta: ”olen kevyt kuin puolipäivän varjo”.

Kaikki ”Aava”-runon puhe-esitykset koskevat lähtöä, matkantekoa, ja kuten runon loppu antaa ymmärtää, myös lähtöön ja matkantekoon liittyviä haasteita sekä pelkoja uuden ja tuntemattoman kohtaamisesta. Runon kolmannella puhetasolla, runon kokonaismerkitykseksi ja teemaksi alkaa muodostua muutos ja kasvu. Runossa on läsnä vastakkainasettelu suuren mammutin ja pienen pojan välillä. Pieni poika puhuttelee suurta ja tuntematonta mammuttia, joka yhtäältä näyttäytyy ystävänä jonka matkaan poika haluaisi lähteä ja toisaalta mysteerinä, josta poika ei aivan ole päässyt perille ja jota on puhuteltava hyvin kunnioittavaan ja varovaiseen sävyyn. Kuvallisuuden kannalta runon mammutti voidaan tulkita elämän metaforaksi. Runossa ollaan elämän mysteerin äärellä, joka suuruutensa ja tuntemattomuutensa takia saa olon epävarmaksi. Runon lopussa epävarmuus kääntyy kuitenkin varmuudeksi pienen pojan todetessa, ettei pimeän pituutta tarvitse pelätä. Jotakin vanhaa on jäämässä taakse ja uutta on syntymässä. Talven ja pimeän jälkeen tulee uusi kevät ja uusi aamu. Aamun voi tulkita viittaavan symbolisesti uuden alkamiseen ja sateen kasvuun. Luottamus siihen että elämä, runon mammutti kantaa, voittaa.

Nämä kohdeteosteni teksteistä tehdyt pienimuotoiset runoanalyysit ovat esimerkkinä siitä, että teksteistä on löydettävissä runollisia elementtejä kuten figuureja, kielikuvia ja symboleja, vaikkakin erityisesti *Korvaan päin* -teoksen kohdalla valtaosa teksteistä herättää lukijassa tunteen, että hän on pikemmin kertomuksen kuin runon äärellä. Myös temaattiselta tasoltaan niin Susannan ”Äiti maistaa mustikat paistaa” kuin Niemelän ”Aava” -runokin ovat tulkittavissa syväluotaavasti. Molemmissa teksteissä on esillä elämän mysteerisyyden teema.

Runouden lajityypillisenä piirteenä on romantiikasta asti pidetty *minäkeskeisyyttä*, jolloin runous ymmärretään jonkun henkilön itseilmaisuksi. Toinen runouteen liitettävä lajipiirre on sen *puheenomainen luonne*. Runoutta siis kuvaisi minä-muodossa esitetty puheenomainen kuvaus tapahtumien kulusta todellisuudesta, jota runo kuvaamisen lisäksi myös tuottaa puheellaan. Minämuotoinen puhe sijoittuu runon esittämään fiktiiviseen todellisuuteen samalla kuitenkin tuottaen tuota todellisuutta. (Lehikoinen 2007, 214.) Puheenomainen kuvaus todellisuudessa olevien tapahtumien kulusta, jota runo kuvaamisen lisäksi myös tuottaa puheellaan, kuvastaa mielestäni erityisesti *Korvaan päin* -teoksen tekstejä, vaikkakin lasten kohdalla kertomuksen kertominen yksikön ensimmäisessä persoonassa on paljon harvinaisempaa kuin kolmannessa persoonassa kertominen. *Makkarapiruetin* 34 proosarunosta yksitoista on kirjoitettu yksikön ensimmäisessä persoonassa.

Alaluvuissa 2.2, 2.3 ja 2.4 lähestyn kohdeteoksiani pääasiassa *luonnollisen narratologian, heikon kerronnallisuuden ja lyyrisen kertomuksen* käsitteiden avaamisen näkökulmasta. Pohdin myös kohdeteosteni tarinoiden juonellisuutta sekä kirjallisuudellisuutta. Käyn dialogia eri kertomusteorioiden ja valitsemieni yksittäisten kertovien tekstien välillä, tekstien, jotka *Korvaan päin* -teoksen sisällä poikkeavat selvästi toisistaan niin tyylin, lajin, pituuden kuin kertojiensa kielellisen tasonkin suhteen. Toisaalta siis valittu metodi ohjaa lukutapahtumaa ja toisaalta valitut tekstit voivat opettaa jotakin uutta kertomuksen luonteesta. (Ks. Lehtimäki 2009, 28.) Tämän kohdeteosteni kirjallisen tyylin ja lajin synnyttämän hämmennyksen keskellä tukeudun Markku Lehtimäen huomautukseen (2009, 28–29), että kaunokirjalliset tekstit ylipäätään ovat vähintäänkin monitulkintaisia ja siten mahdottomia palauttaa täysin yleisiin narratologian malleihin. Kuitenkin juuri näiden narratologisten mallien sekä käsitteiden avulla tutkija voi huomata ja muotoilla, miten esimerkiksi tekstien ”hämäryys”, ”monitulkintaisuus” ja ”avoimuus” toimivat osana tekstien merkityksen tuotantoa. Nähdäkseni Lehtimäen mainitsemat määritelmät ovat havainnollisia termejä kuvaamaan kohdeteosteni tekstejä niin lajiteoreettisesta kuin kertomusteoreettisestakin näkökulmasta tarkasteltuna. Toisaalta, kuten James Phelan (1996, 89) toteaa, teoria ei ainoastaan ratkaise kertomuksen tulkinnallisia ongelmia vaan teoria ja yksittäinen kertomus elävät keskenään vuorovaikutuksessa siten, että myös teorian on oltava tekstien tulkinnan edetessä avoin mahdollisille uudistuksille.

2.2 Kokeva ihminen kerronnan keskiössä

Kysymys kertomuksen tiedollisesta arvosta tuli narratologiseen keskusteluun niin sanotun kertomuksen tutkimuksen kerronnallisen käänteän myötä, jonka jälkeen syntyneisiin suuntauksiin kuuluu muun muassa *kognitiivinen narratologia*. Kognitiivinen narratologia korostaa kertomuksen tiedollisen arvon lisäksi käsitystä kertomuksen kokemuksellisuudesta, ruumiillisuudesta ja tietoisuudesta. Keskiössä ovat tällöin kokevat ihmiset, jotka kertovat tarinoita muodostaakseen identiteettinsä ja toimiakseen maailmassa. (Steinby 2009, 238. Ks. myös Hägg, Lehtimäki, Steinby 2009, 14.)

Monika Fludernikin kehittämä luonnollisen narratologian teoria perustuu kognitiivisen kielitieteen käsityksiin ja erityisesti keskustelumuotoisten kertomusten analyysiin. Fludernikin (2003, 244) teorian periaatteisiin kuuluu, että luonnollisen kertomuksen kognitiivista viitekehystä on mahdollista soveltaa kaikenlaisiin kertomuksiin. Teorian periaatteet pätevät osuvasti myös *Korvaan päin* -teoksen teksteihin, jotka fragmentaarisuudestaan johtuen ikään kuin vaativat lukijaa

lähtökohtaisesti olettamaan tekstit kertomuksiksi tai runoiksi ja luomaan niihin koherenssia. Fludernik (2010, 39) viittaa artikkelissaan Stanley Fishin teoriaan, jonka mukaan kirjalliset ominaisuudet eivät ole tekstissä vaan tulkinnallisissa yhteisöissä, sekä Fishin teoriaa tukevaan kokeeseen, jossa kirjallisuudenopiskelijat tekivät pitkälle meneviä tulkintoja täysin sattumanvaraisesta nimilistasta.⁴

Fludernikin luonnollisen narratologian mukaan tekstin kerronnallisuutta ei määritellä suhteessa juoneen tai tarinaan vaan suhteessa *kokemuksellisuuteen*. Kokemuksellisuuden käsite kuvaa tarinankerronnan päämäärää ja tarkoitusta prosessina, joka tallentaa kokemuksen kertojan menneisyydestä ja tuottaa sen elävästi uudelleen. Tapahtumista tulee Fludernikin mukaan kerrottavia juuri siksi, että niillä on emotionaalista merkitystä kertojalle: kertomuksen tärkein ominaisuus ei ole kerrottujen tapahtumien ketju vaan niiden kokemuksellinen lataus. (Fludernik 2003, 245.)

Oletan, että luonnollisen narratologian näkemykset kokemuksellisuudesta sopivat joihinkin *Korvaan päin* -teoksen teksteihin kuten edellisen alaluvun ”Äiti maistaa mustikat paistaa” -tekstiin. Orientoituu lukija lukemaan Susannan tekstiä sitten runona tai kertomuksena, keskeiseksi nousee luonnollisen narratologian näkökulmasta kertojan kokemuksellisuus. Kuolleen linnun löytäminen omalta pihalta on lapsen kokemusmaailmassa juuri jotakin niin merkittävää, josta Fludernik käyttää nimitystä ”kokemuksellinen lataus” tai ”emotionaalinen merkitys”. Fludernikin (ks. 1996, 12–13) luonnollisen narratologian näkökulmasta Susannan tekstin lähtökohtana olisi *kokeva ihminen*, joka toimii kertomuksen tai runon koossa pitävänä voimana.

Korvaan päin -teoksen kertomukset eivät kuitenkaan ole syntyneet pelkästään lasten arkisen elämän kuvaamisesta tai suoraan heidän omasta kokemusmaailmastaan, sillä useissa kertomuksissa jäljitellään selkeästi kirjallisuudesta tuttuja satuja ja sadun konventioita. Fludernikin (2003, 244) kerronnallistamista edeltäviin tasoihin kuuluukin ajatus myös lajityypillisten ja historiallisten kehysten tuntemuksesta, jolloin lukija kerronnallistaa lukemaansa suhteuttamalla kertomukset esimerkiksi sadun perinteisiin skeemoihin.

⁴ Kirjallisuudenopiskelijat tulkitsivat edeltävältä kielitieteelliseltä tunnilta liitutaululle jääneet merkinnät allegoriseksi runoksi:

Jacobs-Rosenbaum
Levin
Thorne
Hayes
Ohman (?)

Liisa Karlsson ja Monika Riihelä (2012, 175) ovat löytäneet sadutusmenetelmällä kirjatuihin kertomuksista kolme yleisintä kerrontalähtökohtaa. Osa lapsista lähtee liikkeelle henkilökohtaisista *kokemuksistaan*. Kerronnan lähtökohtana voi kuitenkin olla myös tietty, tuttu, luettu tai *kuultu tarina, jota kerrotaan omin sanoin*. Kolmas, Karlssonin ja Riihelän mukaan tavallinen tapa, on tuottaa *tarinaa tilanteessa* tunnelmien, omien kokemusten, läsnä olevien henkilöiden tai asioiden inspiroimana. Myös Monika Fludernikin (2003, 252) mukaan luonnollisten tarinankerrontatilanteiden pohjalta voidaan erottaa toisistaan henkilökohtaiseen kokemukseen perustuvat kertomukset, epäsuoraan kokemukseen perustuvat kertomukset eli toisen henkilön kokemuksista kertominen sekä todistajakertomukset, joilla Fludernik tarkoittaa toisten henkilöiden kokemusten tarkkailua. Tämä pitää sisällään usein sekä henkilökohtaisen osallistumisen tapahtumiin että epäsuoraa empatiaa päähenkilöä kohtaan.

Kun Monika Fludernik korostaa kokemuksellisuutta kertomuksen yksinomaisena kriteerinä kyseenalaistaen niin juonen kuin tapahtumienkin roolin, pyrkii toinen jälkiklassisen narratologian piiriin kuuluvista tutkijoista, David Herman (2009, 17–22), yhdistämään kokemuksellisuuden ajatukseen myös tiettyjä tapahtumakulun piirteitä. Herman hahmottaa kerronnallisuuden neljä peruselementtiä: 1) kertomukset tilanteellisina esityksinä, 2) kertomusten herättämät päätelmät tapahtumien ajallisesti jäsentyneestä kulusta, 3) häiriö, johon tapahtumat johtavat sekä 4) kokemuksellisuus, joka liittyy syntyneen epäjärjestyksen tai ristiriidan läpikäymiseen. (Ks. myös Hyvärinen 2010, 142.) Juonellisuuden korostaminen ei kuulu myöskään David Hermanin *Narrative Theory and the Cognitive Sciences* -teoksessa (2003) esittelemän näkemyksen lähtökohtiin vaan pikemminkin tapahtumat, muutos ja aika, joita kertomuksen avulla pyritään hallitsemaan:

Kertomukset (*stories*) selontekoina siitä, mitä tapahtui tietyille ihmisille tietyissä olosuhteissa ja tietynlaisin seurauksin, nähdään yhtenä ihmisen perustavanlaatuisista keinoista hallita ajan, tapahtumisen ja muutoksen ilmiöitä. Kyseessä on mielekkääksi tekemisen tapa (*a strategy for sense-making*), joka eroaa ”tieteellisistä” selittämisen tavoista, joissa ilmiöitä tarkastellaan yleisten lakien tapauksina, mutta ei ole niitä heikompi tai huonompi. (Herman 2003, 2, suom. Liisa Steinby.)

Kuten Fludernikin luonnollisen narratologian teoriassa juonta ei nähdä kerronnallisuuden edellytyksenä, ei Hermaninkaan kertomuksen määritelmässä tapahtumien välisiä kausaalisia yhteyksiä nähdä kertomuksen runkona vaan syy-yhteyksiin viitataan epämääräisemmin: kertomukset ovat kuvauksia siitä *mitä tapahtui* tietyille ihmisille tietyissä olosuhteissa tietyn seurauksin. Määritelmässä ei myöskään mainita kertojaa vaan ainoastaan kertomisen lopputulos eli

”selonteko”. Huomion kiinnittäminen kertojan sijaan kertomuksen tapahtumiin sopii mielestäni *Korvaan päin* -teoksen teksteihin.

Sekä Herman että erityisesti Fludernik näyttäisivät siis sivuuttavan juonellisuuden ja nostavan kertomuksen koossa pitävänä voimana keskiöön kokevan ihmisen, kertomuksen tapahtumat, muutoksen ja ajan, joita kertomuksen avulla pyritään hallitsemaan. Juonen ja irrallisten tapahtumien välistä eroa on pyrkinyt selittämään myös muun muassa E.M. Forster teoksessa *Aspects of the Novel* (1962, 93–94). Forsterin mukaan kertomus (*story*) ilmoittaa ainoastaan tapahtumien peräkkäisyyden: ”Ensin kuningas kuoli ja sitten kuoli kuningatar”. Juoni (*plot*) sen sijaan muodostaa peräkkäisyyden lisäksi tapahtumien välisen syy-yhteyden: ”Ensin kuningas kuoli ja sitten kuningatar kuoli suruun”. Seuraavien tekstiesimerkkien avulla tarkastelen juonellisuuden mahdollista ilmenemistä kohdeteosteni teksteissä. Esimerkkeinä kertomukset sekä *Makkarapiruetista* että *Korvaan päin* -teoksesta, joiden aiheiksi voi tulkita ystävyys:

ESSI ESIKON TAMMENTERHOT

Essi Esikon tammenterhot ovat hienossa punaisessa rasiassa. Rasian voi lukita kultaisella avaimella. Tammenterhoja on hyvä olla vähäsen yli oman tarpeen. Pakkasella naapurin oravaperhe tulee koputtamaan ovelle ja oravaherra sanoo hattua ja kulmakarvojaan nostaen: Meillä on ihan kamala vatsankurina. Mahtaisivatko tammenterhot auttaa siihen? Essi antaa oraville kolme tammenterhoa kullekin ja sanoo viisaasti, kuten äiti on opettanut: Syökää kaksi, mutta piilottakaa kolmas maahan, että kasvaa tammenterhopuita. Suuria ja mahtavia puita. Korkeimpia mitä on. Ja leveimpiä. (Kuin laivoja, kuin linnoja!) Oravat tekevät juuri niin kuin Essi pyytää. Kiitokseksi oravat muuttavat Essi Esikon taloon ja auttavat äitiä tiskaamisessa ja mattojen ravistelussa. Ja ikkunoiden tilkitsemisessä. Iltaisin Essi, äiti ja oravat kuuntelevat yhdessä soittorasiasiaa ja tulen rätinää. Pehmoiset oravat haluavat istua turvassa Essin sylissä. (M)

PIKKU NALLE (SANTERI 6 V)

Olipa kerran pieni nalle. Se meni pyytään kaveria. Sit ne meni mettään. Sit ne näki ketun. Sitten ne juoksi kotia. Ne ajo tunnin pyörällä. Sitten ne meni keräämään metsästä mustikoita. Ne vei kotiin mustikat. Äiti teki niistä mustikkasoppaa. Sitten ne meni kaverille sisään. Ne pelas Super Mario kolmosta. Sitten ne meni ulos ajaa pyörällä. Sitte ne meni kiskalle ostaa tikkarit. Sitte ne ajo kotiin ja kaveria huudettiin sisään. Ja sitten ite meni sisään, ja kattoo telkkaria. Sitten sanottiin, että nukkumaan. (KP, 72)

Santerin kertomuksessa tulee esiin lasten kerronnalle tyypillinen raportoiva luettelomaisuus. Kertomuksen taustalla vaikuttaa ystävyys-teema, mutta keskiössä ovat hajanaiset, nallen (lapsen) tavalliseen päivään kuuluvat arkiset tapahtumat, jotka vain seuraavat toisiaan. Tekstissä kerrotaan

muun muassa, että nalle ja kaveri menivät metsään, näkivät siellä ketun ja juoksivat kotiin, mutta kertomuksessa ei kerrota syytä, miksi metsään mentiin ja miksi sieltä juostiin kotiin. Santerin kertomuksessa tapahtuu asioita peräkkäin ilman kerrottua syy-yhteyttä. Juonellisuutta ei näin ollen pääse kehittymään, paitsi siinä mielessä, että kerätyistä mustikoista valmistuu kertomuksen aikana soppaa. Hajanaisuudestaan ja juonettomuudestaan huolimatta kertomus muodostaa kuitenkin tapahtumasarjan ja kuvauksen nallen yhdestä päivästä. Hermanin (2003) käsitettä käyttäen, Santerin kertomus on ”selonteko” siitä mitä tapahtui tietyille ”ihmisille” tietynlaisin seurauksin.

Niin ikään ”Essi Esikon tammenterhot” -runossa juonellisuus on jokseenkin vähäistä, mutta ei täysin olematonta. Runon alussa asiat todetaan raportoivaan sävyyn: ”Essi Esikon tammenterhot ovat hienossa punaisessa rasiassa. Rasian voi lukita kultaisella avaimella. Tammenterhoja on hyvä olla vähäsen yli oman tarpeen”. Niemelän runon seuraava lause, jossa naapurin oravaperhe tulee nälkäisenä Essi Esikon oven taakse, antaa kuitenkin implisiittisesti selityksen sille, miksi ”tammenterhoja on hyvä olla vähäsen yli oman tarpeen”. Runossa syntyy syy-seuraussuhde alun raportoinnin ja sitä seuraavien tapahtumien välille ja näin ollen runoon alkaa kehkeytyä juonellisuutta. Runon lopussa syy-seuraussuhde ilmaistaan jo selkeämmin, kun kiitollisina avusta ”oravat muuttavat Essi Esikon taloon ja auttavat äitiä tiskaamisessa ja mattojen ravistelussa”. Niemelä tarjoaa runossaan tuoreen näkökulman naapuruuteen ja kumoo hausalla tavalla perinteisen oman tilan ja rajojen asettamisen kaipuun. Todellisessa elämässä se, että kiitollisuutta avunantajaa kohtaan osoitetaan muuttamalla tämän taloon asumaan, saattaa pikemminkin tuntua rangaistukselta.

Huumoria tutkinut Julie Cross (2011, 14) toteaa, että lastenkirjallisuudessa huumori sisältää tai sitä käytetään joko tietoisesti tai tiedostamatta vahvistamaan yhteiskunnallisia arvosysteemejä. Kyseinen kohta Niemelän tekstissä, jossa kuvataan naapurin oravaperheen muuttamista Essi Esikon taloon, on yhteisöllisyyttä tukeva, mutta humoristisen siitä luo se, kuinka kaukana nyky-yhteiskunnan käsitys on runossa kuvatusta yhteisöllisyydestä. Ristiriitaisuudet, jotka häiritsevät sovinnaisuussääntöjä ja maailman tarkastelu ylipäättään tavallisesta poikkeavasta näkökulmasta, luovat Crossin mukaan absurdiutta lastenkirjallisuuteen. Lauseen ja näkökulman yllätyksellisyys synnyttävät myös huumoria. (Mt., 101–102.) Kohdeteoksissani ilmenevää huumoria tarkastelen tarkemmin tutkielmani neljännessä luvussa.

Matti Hyvärinen (2010, 139–140) viittaa artikkelissaan Jerome Brunerin kehittämään näkemykseen ”kansan psykologiasta”, joka on tärkeä askel kohti luonnollisen kertomuksen teoriaa.

Brunerin, teorian ytimessä on idea *kanonisuuden ja murtuman* tasapainottelusta. Kanonisuus keskittyy ihmisen tavalliseen olotilaan ja tapahtumien odotettavuuteen. Toisaalta kanonisuus valmistaa reagoimaan myös poikkeamiin ja murtumiin, jotka tuovat kerrontaan jotakin odotusten vastaista. Brunerin mukaan kertomuksessa on aina oltava ongelma. Pelkkä tapahtumien peräkkäisyys ei Brunerin näkemyksen mukaan luo kertomusta. Kansan psykologian teorian avulla Bruner pyrkii vastaamaan kysymykseen, miksi ihmiset ylipäätään kertovat asioita: tehdäkseen odotuksista poikkeavan toiminnan ja tapahtumat ymmärrettäviksi (mt., 141). Brunerin näkökulmasta tarkasteltuna ”Essi Esikon tammenterhot” pitää sisällään ongelman, sillä naapurin oravaperheellä ei ole ruokaa. Tulkintani mukaan eräänlainen murtuma, eli odotusten vastaisuus, on naapuriperheen muuttaminen Essi Esikon kotiin. Santerin kertomus kulkee sen sijaan kanonisuuden varassa eikä sisällä murtumaa tai ongelmaa.

Kun juonellisuus on kohdeteosteni teksteissä pääasiassa olematonta tai vähäistä, eikä kertomukseen vaadittavaa ongelmaa ole läheskään kaikissa teksteissä havaittavissa, miten irrallisten tapahtumien kuvaamisesta sitten syntyy mielekäs kertomus? Entä, mitä mielekkyydellä ylipäätään tarkoitetaan? Onko kohdeteosteni tekstejä luettaessa edes olennaista etsiä mielekästä kertomusta vai keskittyä sen sijaan teksteihin kielellisinä taideteoksina ja tuoreella tavalla maailmaa kuvaavina tuokiokuvina ja selontekoina? Olisiko tekstien kohdalla relevanttia vedota postmodernia lyriikkaa kuvastavaan pinnallisuuteen: runot ovat olemassa vain itsensä tähden kätkemättä mitään taakseen (ks. Kantola 2003, 283).

Maria Laakso (2014, 114) tutkii väitöskirjassaan kohdeteoksissaan ilmenevää kerronnan inkoherenssia, joka on vastakohta kaunokirjallisilta teoksilta odotetulle kerronnalliselle koherenssille. Koherenssin Laakso käsittää yläkäsitteeksi kertovan tekstin yhtenäisyyttä tuottaville osa-alueille kuten temporaaliselle, kausaaliselle ja temaattiselle koherenssille sekä aiheessa pitäytymiselle ja jatkuvuudelle. Inkoherenssin kerronnan lisäksi Laakso (mt., 138–143) jäsentelee tutkimuksessaan lapsenomaisen kerronnan keinoja. Lapsenomaiseen kerrontaan kuuluu Laakson mukaan tavallisesta aikuismaisesta poikkeava kielenkäyttö ja kerronnan tapa, jolla kertoja pyrkii jäljittelemään lasten puhetapoja ja ajattelua esimerkiksi yksinkertaistaen, väärin ymmärtäen ja karrikoiden. Laakso toteaa lapsenomaisen ja inkoherentin kerronnan voivan yhdistyä kerronnallisissa tilanteissa, joissa kertoja osoittaa tahallista kykenemättömyyttä tarjota kuulijoilleen järjesteltyä tietoa, ja tämä inkoherenssi kuuluu siihen lapsenomaiseen kerronnan luokkaan, jossa kertojan aikuiseen ääneen sekoittuu lapsen ääni. Toinen lapsenomaisen kerronnan muoto on tilanne,

jossa kertoja muokkaa sanomaansa voimakkaasti lapsiyleisölle sopivaksi, jolloin kertoja on korostetun tietoinen lapsiyleisöstä jolle hän puhettaan adaptoi.

Lapsenomaisen kerronnan käsitteeseen kuuluu kuitenkin ajatus aikuisesta kertojasta, joka tavoittelee lapsenomaista diskurssia joko muokkaamalla sanomaansa lapsiyleisölle sopivaksi tai jäljittelemällä tyyliinsään lapsenomaisuutta esimerkiksi yksinkertaistamalla asioita. Tutkielmassani minua kiinnostaa, mitä on sellainen lapsenomainen kerronta jota tuottavat lapset itse? Yksi kysymykseni on, toteutuuko lasten kertomuksissa Brian McHalen heikon kerronnallisuuden käsite, jota McHale (2001, 162) käyttää ”vaihtoehtoisena strategiana” postmodernia runoutta lähestyessään.

2.3 Heikko kerronnallisuus ja poispyyhkiytyvyys

Heikon kerronnallisuuden strategiassa kertomusta ei nähdä kaikenkattavana skeemana, johon teksti pakotetaan, mutta kerronnallisuus ei ole tekstistä silti kokonaan poissakaan (Tammi 2009, 152). Pekka Tammen suomentamana McHalen (2001, 165) heikkoon kerronnallisuuteen kuuluu:

Että kerrotaan tarinoita ”huonosti” hajanaisesti, epäolennaisuuksia ja epämääräisyyttä korostaen sekä myös siten, että ikään kuin herätetään vaikutelma kerronnan eheydestä samalla kun jätetään sitoutumatta siihen ja horjutetaan luottamusta siihen; lyhyesti, kakku saadaan talteen vaikka se tulee myös syödyksi.

McHalen heikon kerronnallisuuden käsitettä määrittelee lisäksi tekstien näennäinen rytmittömyys tai satunnainen rytmi. Tekstissä esiintyvän niin sanotun pääkertomuksen sijaan runosta voi nousta esiin vähäisempiä kerronnan alueita kuten anekdootteja, juoruja ja kuulopuheita, vitsejä, unia sekä kuvista syntyviä ekfrasistisia kertomuksia. Keskeisintä heikon kerronnallisuuden strategiassa on fragmentaarisuuden ja epäjatkuvuuden tuntu, joka pakottaa lukijan kokoamaan kerronnan hajanaiset fragmentit mielekkääseen järjestykseen ilman tekstin tarjoamaa apua. (McHale 2001, 162.) Seuraavaksi tarkastelen kolmevuotiaan Veeran kertomusta heikon kerronnallisuuden näkökulmasta:

LINTU MENI AMBULANSSIIN

Lintu meni ambulanssiin ja lintu kävi suihkussa. Ja vielä, vielä rapu leikkasi kangasta, rapu leikkasi mitä vain. Lintu ei mennyt tonne jokeen ja vilvoitellut. Sitten hevonen tuli ja astui ja muuttui pupujussiksi. Ja lumiukko kyyhötti kaikessa rauhassa. Sulateksi. (KP, 66.)

Veeran kertomuksessa ei kehity juonta, sillä syy-seuraussuhteita kertomuksen tapahtumille ei anneta. Teksti on näennäisen rytmiton ja niin sanotun pääkertomuksen kehittäminen (mitä tapahtui ambulanssiin menneelle linnulle), jää olemattomaksi. Jo ensimmäisen lauseen sisällä horjutetaan lukijan luottamusta kerronnan eheyteen, sillä ambulanssiin mennyt lintu, jonka lukija olettaa olevan jonkinlaisessa hädässä, käykin arkisesti suihkussa. Eikä ambulanssia kertomuksen ensimmäisen virkkeen jälkeen enää mainita. Tekstin voi todeta kokonaisuudessaan olevan epäjatkua ja fragmentaarinen, sillä linnun kohtalosta ei päästä selvyyteen. Ensimmäisen lauseen jälkeen kerrotaan linnusta enää vain negaatio, mitä lintu ei tehnyt: ”Lintu ei mennyt tonne jokeen ja vilvoitellut.” Kertomukseen ilmestyy rapu sekä hevonen, jolle tapahtuu kertomuksen aikana eniten: hevonen muuttuu pupujussiksi. Kertomukseen ilmestyy vielä lumiukko ennen kuin kertomus päättyy uudissanaan: ”Sulateksi”.

Veeran kertomus näyttäisi siis noudattavan heikon kerronnallisuuden strategiaa, mutta voiko heikon kerronnan piirteitä löytää myös Niemelän proosarunoista? Ainakin tekstien näennäinen rytmittömyys tai satunnainen rytmi sopivat heikon kerronnallisuuden piirteisiin. Jo edellä tarkastellussa ”Essi Esikon tammenterhot” -runossa suhteellisen lyhyen ja vaiherikkaan kerronnan vastapainoksi nousee yksityiskohtainen tammenterhopuiden kuvailu, joka pysäyttää kertomuksen virran ja rikkoo näin ollen kerronnan koherenssia: ”Syökää kaksi, mutta piilottakaa kolmas maahan, että kasvaa tammenterhopuita. Suuria ja mahtavia puita. Korkeimpia mitä on. Ja leveimpiä. (Kuin laivoja, kuin linnoja!)”. Tammenterhopuiden kuvailussa on jonkinlaista yhtäläisyyttä McHalen määritelmään epäolennaisuuksien korostamisesta. Inkoherenttiin kerrontaan liittyy näkemys paikoitellen liian niukan ja paikoitellen liian yksityiskohtaisen informaation annostelusta. Yksityiskohtiin harhautuminen onkin erityisen tyypillistä nonsense-kirjallisuudelle. (Laakso 2014, 115.) *Makkarapiruetin* teksteissä on ylipäätään tyypillistä toisiaan seuraavien lauseiden irrallisuus ja tietynlainen itsenäisyys suhteessa toisiinsa. Heikkoon kerronnallisuuteen liittyy myös tämänkaltainen piirre, jossa runon rivien välillä on vain vähän, tai ei lainkaan, merkityksellistä yhtenäisyyttä (McHale 2001, 162).

Vähäinen merkityksellisyys jatkuvuus tekstin rivien välillä, aivan kuin jokainen rivi kuuluisi eri tekstiin, jopa eri maailmaan, liittyy McHalen (1987, 27) käsitteeseen poispyyhkiytyvyys (*self-erasure*), jonka hän niin ikään nimeää yhdeksi postmodernin lyriikan strategioista. (ks. myös Kantola 2001, 35). McHale viittaa poispyyhkiytyvyydellä Kenneth Kochin parodisessa teoksessa *The Pleasure of Peace and Other Poems* käyttämään *hasosismo* termiin. Hasosismo on Kochin mukaan taidetta, jossa kätketään yhdellä rivillä se, mitä on aiemmalla rivillä paljastettu. Toisin

sanoen runojen rivit, lauseet ja sanat ovat keskenään ristiriidassa, pyrkivät eri suuntiin, jättäen toinen toisensa varjoonsa. Jokin säe tai osio rajaa mahdollisen maailman kun taas seuraava osa, lause, vie siltä sisällön. (McHale 1987, 36–37). Hasosismo liittyy myös odotusten vaihtumiseen runoa lukiessa, odotusten, jotka ovat alun alkaenkin häilyviä, sillä runon rivit saattavat ylipäättään tuntua kuin eri maailmoihin kuuluvilta. Hasosismo, poispyyhkiytyvyys, on läsnäolon ja poissaolon vuorottelua, sitä että yhdessä osassa otetaan pois se, mikä aikaisemmassa annettiin. (McHale 1987, 40.) Runon tai tarinan fragmentit voivat kuitenkin myös elää samalla tasolla, jolloin ne eivät varsinaisesti pyyhi toisiaan yli vaan säilyvät ikään kuin jälkikuvina. Tällöin samasta tarinasta nousee esiin useampia maailmoja, jotka elävät rinnakkain. (McHale 1987, 42.) Seuraavaksi tarkastelen ja vertailen kohdeteosteni esimerkkitekstejä edelleen heikon kerronnallisuuden sekä poispyyhkiytyvyyden näkökulmasta.

LUMOTTU LAPSI

Tämä on pääkallokivi. Iso ja musta ja koloinen. Noidanpatakivi. Mutta viisas noita on nyt keräämässä karpaloita. Minä olen iso ja pelotan. Hirviä ja kärppiä ja takkukarhuja. Luupääpeikkoja! Etteivät ne veisi noidan taikahunajaa. Kiitokseksi noita ompelee takkiini sateenkaarisiivet. Loitsii mustasta pääkallokivestä lämpimän valaanselkäkiven, jäkäläeväisen. Valas mataba merimetsässä ja vie minut suurelle retkelle. Voi miten kiltti jäkälävalas se on. Vanhat valaskalat ovat aina. Ikivanhat, jotka eivät kuole koskaan. Ne vislaavat haikeasti. Hei äiti ja nauravat puunjuuret kasvimaallasi! Hei, hei isä ja omenatarhasi kauniit, kauniit perhoset! Puut huojuvat vedessä. Ne haluaisivat hyppiä mukaan. Lämpö on armas asia. Aurinko aaltoilee. (M)

Niemelän proosaruno lumotusta lapsesta alkaa kiven kuvailulla, joka paljastuu noidanpatakiveksi. Runo jatkuu noidan ja runon fiktiivisen puhujan välillä vallitsevan lämpimän ja ystävällisen suhteen kuvailulla. Sitten palataan taas kiveen, josta noita loitsii elollisen valaanselkäkiven. Tähän mennessä Niemelän proosaruno uudissanoistaan ja mielikuvituksellisuudestaan huolimatta etenee suhteellisen loogisesti. Runon lopussa kertomus ei kuitenkaan pysy enää kasassa. ”Ne (jäkälävalaat) vislaavat haikeasti” lauseen jälkeen ei kertomuksen päähenkilöitä noitaa, runon fiktiivistä puhujaa ja jäkälävalasta enää kuvailla vaan kerronta muuttuu astetta epämääräisemmäksi. Viittaussuhteet ja kieliopillisesti hämärät lauseet jäävät avoimiksi: ”Ne vislaavat haikeasti. Hei äiti ja nauravat puunjuuret kasvimaallasi! Hei, hei isä ja omenatarhasi kauniit, kauniit perhoset!” Runon lopussa siirrytään henkilöhahmojen sijaan kuvailemaan ympäristöä.

Jos Niemelän runollista ja fragmentaarista kerrontaa verrataan esimerkiksi 5-vuotiaan Joonaksen ”Matopurkki oli pöydällä” -kertomuksessa esiintyvään kerrontaan, voi eron huomata ainakin poispyyhkiytyvyyden voimakkuuden suhteen.

MATOPURKKI OLI PÖYÄLLÄ

Olipa kerran matopurkki, joka oli tuolla pöydällä ja ihmetteli, että ketä tuolla on alhaalla. Olipa kerran Pikku-Kalle, joka tuli kattoon ja hirvi puraisi sitä pyllyyn. Sitten olipa kerran taas hänen isoveljensä, se sanoi: ”Hei, miksi sulla on reikä housuissa?” Se sanoi: ”Auts, älä räävi, mulla on reikä kalsareissa.” Aivan siltä oli vahingossa unohtunut kalsarit kotia ja siten se kaatu niin, että se ihmetteli, että oli sammalta. Se paleltu. Sitten se oli niin vanha, että se kuoli. Että se oli vanha ukki. Sen kissakin kuoli. Se kissa oli höperö, että aina kun Pikku-Kalle ja isovelji tuli kotia, se leikki kuollutta, se höperö kissa. (KP, 57)

Toisin kuin Joonaksen kertomuksen kohdalla, Niemelän proosarunoa lukiessa ei synny huomattavaa epäjatkuvuuden tuntua tai niin suurta hajanaisuutta, että mielekkään järjestyksen muodostaminen muuttuisi erityisen haasteelliseksi. Vaikka Niemelän runojen lauseet ja sanat ovatkin saaneet ”löytää paikkansa lapsekkaasti liukastellen” (Niemelä 2004, 35), ikään kuin pyrkien eri suuntiin ja jättäen aukkoja lauseiden väliin, eivät ne silti ole ristiriidassa keskenään eivätkä aukot muodostu ylitsepääsemättömiksi. Joonaksen kertomuksessa lauseet sen sijaan ovat ristiriidassa keskenään vieden toisiltaan sisällön: lukijalle jää epäselväksi kuka kertomuksen aikana kuolee, Pikku-Kalle vai hänen isoveljensä. Lukijan ei kuitenkaan kauaa tarvitse jäädä pohtimaan tätä seikkaa, sillä kertomuksen lopussa molemmat ovat elossa. Joonaksen kertomuksessa orastavan pääkertomuksen pöydällä olevasta matopurkista keskeyttää vitseistä tuttu Pikku-Kallen hahmo, jolle sattuu kertomuksen aikana hassuja asioita. Joonaksen kertomus on erittäin fragmentaarinen ja kertomuksen kokonaisuus on vaikeasti hahmotettavissa. Seuraavassa esimerkissä ristiriitaisuus lauseiden välillä, ja näin ollen poispyyhkiytyvyys, on ilmaistu vieläkin suuremmin:

OSTO MENI LIUKUPORTAASSA (OTSO 1V6KK)

Osto meni liukuportaassa. Hianosti. Osto meni tonkkimaan. Äiti piirsi sen. Tonkkimaan. Ihhahhaa. Osto istui kanan laulua. Isi meni töihin. Ei isi menny töihin. Osto on parkkipaikalla. Kolo. Ei pääse. Ottaa vasaran siitä kolosta. Pikkuvasaran otti Osto. Osto vie ukille vasaran. Leikisti. Otetaan leikisti sen remontin. Painava vasara. Ei oo painava vasara. (KP, 10)

Otson kertomus on hyvä esimerkki heikosta kerronnallisuudesta ja siitä, miten lasten suullinen kerronta on runollisen kohosteista uudissanoineen, epämääräisine rytmeineen, kerronnallisine

aukkoineen, epäloogisuuksineen, ristiriitoinen ja poispyyhkiytymisineen. Otson kertomuksessa annetaan yhdessä lauseessa ymmärtää jotakin, mikä pyyhitään pois seuraavassa lauseessa: ”Isi meni töihin. Ei isi menny töihin” ja ”Painava vasara. Ei oo painava vasara” Otson kertomus on hajanainen ja epämääräinen. Toisaalta teksti on tuoretta ja yllättävää, jopa runollista: ”Osto istui kanan laulua”. Vastaavanlaisia ristiriitaisuuksia, jossa seuraava virke vie pohjan edelliseltä virkkeeltä, löytyy muistakin *Korvaan päin* -teoksen kertomuksista:

Siinä oli lohikäärme, mutta ei se mitään tee, se lohikäärme muumille.
Lohikäärme voi syödä muumia. (KP, 11.)

Ja sitten äiti sanoi, että nyt menet huoneeseen ja nukut siellä koko päivän.
Silloin äiti tuli viiden minuutin päästä pyytämään häntä pois, [...] (KP, 43.)

Hän meni vastaamaan puhelimeen, mutta se ei ollu puhelin. (KP, 96).

He menivät naimisiin. Sitten he erosivat, kun halusivat. Kun vaimo synnytti vauvan, he erosivat, kun oli niin ihana. (KP, 29.)

Edellä mainituissa esimerkeissä pyyhitään seuraavassa virkkeessä pois se, mitä on aikaisemmassa sanottu: lohikäärme ei voi tehdä mitään muumille, mutta lohikäärme voi kuitenkin syödä muumia; äiti käskee pysymään huoneessa koko päivän, mutta tuleekin viiden minuutin kuluttua pyytämään huoneesta pois; puhelin ei olekaan puhelin; ensin mennään naimisiin, jonka jälkeen erotaan. Eron jälkeen puhutaan kuitenkin vielä vaimosta ja lopulta erotaan sen takia kun on niin ihanaa. Lasten kerronnasta on havaittavissa, että joissakin tapauksissa näennäisen ristiriitaisilla lauseilla pyritään hakemaan nimenomaan sadulle ominaista salaperäisyyttä, yllätyksellisyyttä ja mysteerin tunnelmaa:

Mutta voi ei, kun hän leikkas sitä tomaattia, hän huomasi ettei leikannutkaan tomaattia vaan kalaa (KP, 46).

Ja sitte siellä kellarissa Jouni huusi: ’Hei, täällähän on kauheasti ruokaa!
Täällähän on ruokatynnyri, ei oookkaan, siinä on verta! (KP, 78.)

Näkemykseni mukaan näennäinen ristiriitaisuus lasten nopeasti etenevissä kertomuksissa kuvaa osuvasti todellisen elämän epävarmuutta, kuten seuraavassa kuusivuotiaan Siljan rakkaudesta kertovassa tekstissä:

TYTTÖ MENI PIHALLE

Olipa kerran tyttö, joka meni pihalle. Sitten se meni pissalle. Sitten tuli yksi Jyri niminen poika. Sitten tyttö pussasi Jyriä. Sitten ne meni

naimisiin. Sitten tyttö sanoi: ”Sittenkään en tykkää sinusta.” Ja taas se pussasi Jyriä, kun Jyri oli niin söpön näköinen. Sitten se koko ajan pussasi. Jyri juoksi pakoon eikä tyttö ottanut kiinni. Se löysi söpön kissanpoikasen ja meni kotiin eikä tullut takaisin. Semmoinen oli se. (KP, 28.)

Liisa Steinby (2009, 256) puhuukin alkuperäisestä kertomuksesta, joka perustuu elämälle tyypilliseen sattumanvaraisuuteen. Steinbyn mukaan kertomus on aina empiirinen, sillä tapahtumat, joita henkilöt kohtaavat, ovat usein yllättäviä siten, ettei mitään voida varmasti ennakoita tai päätellä. Kertomuksen muoto on Steinbyn näkemyksen mukaan sama kuin ihmisen maailmassa toimimisen kokemuksen muoto. Steinby (mt., 257) korvaisikin edellisessä alaluvussa esittelemäni Hermanin näkemyksen kertomuksen pyrkimyksestä hallita ”ajan, tapahtumisen ja muutoksen ilmiöitä” *puolihallinnan* termillä, jolla hän viittaa elämälle tyypilliseen puolirationaalisuuteen: tapahtumat eivät näytä pelkästään satunnaisilta, kun ne liitetään puhujan toimintaan, mutta tästä huolimatta kertomus ei myöskään tuo esille maailmaa, jossa kaikki olisi ennakoitavissa. Huvittavuudestaan huolimatta Siljan ”Tyttö meni pihalle”-kertomus reflektoi todellista elämää. Huvittavuus syntyy kertomuksen nopeasti etenevistä tapahtumista, joita ei ole selitetty auki.

Esimerkiksi John Morreall (2009, 10–11, ks. myös Laakso 2014, 11) puhuu inkongruenssista huumorin keinona. Inkongruenssin ytimessä on ajatus ristiriidasta: inkongruenssissa tapahtuu jotakin tavanomaisesta poikkeavaa tai liitetään yhteen keskenään sopimattomia asioita ja ilmiöitä. Lapsenomainen kerronta synnyttää useissa *Korvaan päin* -teoksen kertomuksissa huumoria yhdistymällä inkongruentisti niin sanottuihin aikuisten asioihin kuten edellä esitellyssä Siljan kertomuksessa (ks. Laakso 2014, 147). Laakson (mt.,12) mukaan huumori syntyy useimmiten inkongruenssista, jonka huomaaminen on älyllinen prosessi.

Voisiko alle kaksivuotiaan Otson ja monien muiden lasten heikkoa kerronnallisuutta ja poispyyhkiytyvyyttä sisältävät kertomukset määritellä postmoderniksi runoudeksi? Postmodernistisen runouden yleistäväksi määreeksi Janna Kantola (2001, 28) johtaa runoilija Lauri Otonkosken ”epäruno”-käsitteestä epärunollisuuden. Epäruno ei luo syvyyden vaikutelmaa ja se pakenee kaikkia tulkintayrityksiä. Se on runo, joka sanoo vain sen minkä sanoo, kätkemättä mitään taakseen. Ihab Hassan on luetellut sarjan postmodernistisiä yksityiskohtia joihin kuuluvat muun muassa: epämääräisyys, fragmentaarisuus, ironia, osallistuminen, karnevalisaatio, esitys ja läsnä olevuus. Marjorie Perloff toteaa postmodernistisessä runoudessa kerronnan voivan vaihdella proosanomaisesta säkeisiin ja runoaineksen voivan olla koomista kuin vakavaakin. (Ks. Kantola

2001, 24–25.) Nämä postmodernin runouden määritelmät sopivat lasten teksteihin puhdasta ironiaa lukuun ottamatta.

Heikon kerronnallisuuden yhteydessä nousee jälleen esiin kysymys kertomusten lajityypistä. Reetta Niemelän ratinat vaikuttavat olevan runon ja kertomuksen hybridejä, joissa proosarunolle tyypillisen muodon ja kerronnan lisäksi vaikuttaisi olevan myös kertomukselle ominaisia piirteitä. *Makkarapiruetin* proosarunoja selkeämmin heikon kerronnallisuuden ominaisuudet kuten epämääräisyys, epäolennaisuuksien korostaminen ja sitoutumattomuus kerronnan eheyteen nousevat esiin *Korvaan päin* -teoksen kertomuksissa. Seuraavassa alaluvussa tarkastelen kohdeteosteni tekstejä kertomuksen ja runon törmäyttämisen näkökulmasta.

2.4 Tekstit lyyrisinä kertomuksina

Artikkelissaan ”Beginning to Think about Narrative in Poetry” (2009) Brian McHale herättelee kirjallisuudentutkijoita tarkastelemaan runouden ja kerronnallisuuden vuorovaikutusta, sekä eroa lyyrisyyden ja runouden välillä. McHale (2009, 12–14) toteaa, että toisistaan erotetut kategoriat, runous ja kertomus, itse asiassa risteävät keskenään monin eri tavoin. McHalen mukaan useat runot ovat kertomuksia ja monet kertomukset ovat runoja. Etsiessään vastausta kysymykseen mikä tekee runoudesta runoutta, McHale pitää tärkeänä, että lyyrisyys, josta on tullut runouden oletettu moodi ja synonyymi, nähtäisiin runoudesta erillisenä: lyyrisyyttä voi löytyä runouden lisäksi myös proosasta ja toisaalta kaikki runous ei ole lyyristä. McHale, joka on vakuuttunut kerronnan ja runouden päällekkäisyydestä, nostaa artikkelissaan esiin James Phelanin näkemyksen perinteisen kerronnan ja lyriikan yhteentörmäyksessä syntyneistä kerronnallisista rajatapauksista eli hybrideistä.

Retorisesta näkökulmasta kerronnan etenemistä lähestyvä James Phelan (2005, 162) on määritellyt *lyyrisyyden* seuraavasti:

- (1) Somebody telling somebody else (who may or may not be present) or even himself or herself on some occasion for some purpose that something is – a situation, an emotion, a perception, an attitude, a belief;
 - (2) somebody telling somebody else (who may or may not be present) or even himself or herself on some occasion about his or her meditations on something.
- Furthermore, in both kinds of lyric, the authorial audience is less in the position of observer and judge and more in the position of participant.

Kerronnan lyyrisyydessä keskeistä ei siis ole kertojassa tai itse tapahtumisessa tapahtuva muutos toisin kuin kerronnallisuudessa, eikä lyyrisessä kerronnassa myöskään keskitytä kertomuksen tavoin henkilön luonteeseen tai tapahtumiin vaan ajatuksiin, asenteisiin, uskomuksiin, tunteisiin ja tiettyihin tilanteisiin (Phelan 2005, 162). Joku kertomassa jollekin toiselle, että jotakin *on* – tilanne, tunne, havainto tai ajatuksia jostakin, kuvaa sadutustilannetta, jossa lapsella on vapaus valita, mitä tai mistä hän saduttajalle kertoo. *Korvaan päin* -teoksen tunteisiin, havaintoihin ja ajatuksiin keskittyvästä lyriikasta esimerkkinä 4-vuotiaan Emman runo nimeltä Sydän:

Äiti,
Olet ihana kuin kultakoru
Olet ihana kuin sydän
Olet ihana kuin Tuhkimo
Olet ihana kuin vaaleanpunainen verho (KP, 13)

Emman runo perustuu havaintoihin ja vertauskuviin, joilla hän kertoo jotakin äidistään. Runon taustalla vaikuttaa voimakas ajatus äidin merkittävydestä ja tärkeydestä sekä tunne äidin ihanuudesta. Kuitenkin tällaiset ajatuksiin, tunteisiin tai tiettyyn tilanteeseen keskittyvät kertomukset ovat *Korvaan päin* -teoksessa harvinaisempia kuin tapahtumiin ja toimintaan liittyvät kertomukset. Tekstit näyttäisivätkin useimmiten noudattavan James Phelanin (2005, 18) kertomuksen retorista määritelmää, joka lyyrisyyden määritelmästä poiketen painottaa *menneisyyden tapahtumien kerrontaa*: ”[S]omebody telling somebody else on some occasion and for some purpose(s) that something happened.” Joku kertomassa jollekin, että jotakin on tapahtunut, kuvaa niin ikään suurinta osaa sadutusmenetelmällä syntyneitä lasten kertomuksia erittäin osuvasti. Esimerkkinä Riikan kertomus:

OLIPA KERRAN ISÄLAATIKKO (RIIKKA 3V 4KK)
Olipa kerran isälaatikko, äitilaatikko ja vauvalaatikko. Ne lähtivät ulos.
Siellä ne leikki, hippaa leikki. Sitten ne menivät sisälle, kun tuli kylmä
sitten tuli pimeä. Sitten paistoi kuu. Aurinko sitten. Sitten pilvi meni
auringon eteen. Sitten loppu. (KP, 12)

Riikan kertomuksessa ei keskitytä tunteisiin, ajatuksiin tai yhteen tiettyyn tilanteeseen vaan nopeasti vaihtuvien tapahtumien kuvaamiseen. Riikan kertomuksessa kertoja kertoo mennessä aikamuodossa, mitä tapahtui isä- äiti- ja vauvalaatikolle. Myös osa *Makkarapiruetin* proosarunoista noudattaa nähdäkseni Phelanin retorisen kertomuksen määritelmää, kuten esimerkiksi ”Pyöräilevä hirvi”:

PYÖRÄILEVÄ HIRVI

Pyöräilevä hirvi otti minut kyytiin. Sain matkustaa sarvikruunussa!
Vedet tulvivat silmistä, kun ajoimme niin huimaa vauhtia. Hirvi
painoi päänsä alas. Pidin tiukasti kiinni sarvisakaroista. Katsoin karttaa
ja neuvoin. Pyöräilimme Utsjoelta Turkuun. Maali oli Ruissalossa.
Voitimme koko pyöräilykisan. Palkinnoksi saimme pystin. Sen minä
muistan ikuisesti. Lähetin äidille kortin. Kortissa luki: Turun linna.
Linnassa oli muhkeat tornit. Mentiin hirven kanssa nakkioskille,
kun tuli niin kauhea nälkä. Minä otin ranskikset ja keltaista jaffaa. (M)

”Pyöräilevä hirvi” perustuu Phelanin kertomuksen määritelmän mukaan tyypillisesti menneisyyden tapahtumien kuvaamiseen. Keskiössä ovat toiminta ja vauhdikkaiden tapahtumien kuvaaminen. Tunteiden, havaintojen ja ajatusten kuvaamiseen nykyhetkessä perustuvan lyyrisyyden voisi todeta olevan tässä Niemelän proosarunossa melko vähäistä. Tekstissä on kuitenkin yksi tarinan virrasta poikkeava, kohosteinen ilmaus: ”Sen minä muistan ikuisesti”, joka on muista lauseista poiketen preesensissä esitetty ajatus.

Lyyrinen kertomus, eli kertomuksen ja runon hybridi, syntyy Phelanin (2005, 158–159) mukaan silloin kun kohdetekstissä täyttyy sekä kertomuksen määritelmä että vähintään yksi lyyrisen runouden piirteistä. Kertomuksen määritelmään sisältyy jonkin *tapahtumisen* kertomisen lisäksi myös selkeästi erotettavissa oleva henkilökertoja, joka usein kertoo tapahtumista menneessä aikamuodossa. Lyyrisen runouteen sen sijaan kuuluu Phelanin mukaan kolme keskeistä piirrettä: 1) henkilökertoja ei käy läpi merkittäviä muutoksia ajallisen kehyksen sisällä vaan teksti keskittyy ilmaisemaan ja kuvaamaan henkilökertojan nykyistä tilannetta, 2) kerronnan pääasiallinen aikamuoto on preesens, 3) implisiittinen tekijä kutsuu oletetun yleisönsä suhtautumaan myötätuntoisesti henkilökertojan näkökulmaan siten, että tekstin eettinen arvottaminen ei kohdistu henkilökertojan toimintaan. Lyyrinen kertomus on näin ollen kertomus, jossa päähenkilön kehityskertomus jää kyseenalaiseksi ja jossa kertoja on enemmän nykyhetkessä pitäytyvä pohdiskelija kuin menneisyydestä ammentava tarinankertoja. Lyyrisessä kerronnassa henkilökertojalta ei siis odoteta muuttumista kertomuksen aikana, eikä kertomus ylipäätään perustu henkilöhahmoon ja tapahtumiin vaan ajatuksiin, asenteisiin, uskomuksiin, tunteisiin ja erityisiin olosuhteisiin. Yleisö myös hyväksyy puhujan perspektiivin arvottamatta ja tuomitsematta sitä. (Phelan 2005, 162.) Tulkintani mukaan 3-vuotiaan Aadan kertomuksen voisi määritellä Phelanin terminologiaa käyttäen hybridiksi, joka on sekoitus kertomusta ja lyyristä runoutta:

HAUTAISET

Hilu-mummo on kuollut oikeesti
että äidille tulee paha mieli,
ei kun surumieli.

Sitten se laitetaan arkkuun ja silloin ihminen paranee siä.
Sillä poltetaan –
silloin se laitetaan uuniin
ja se paranee.

Se laitetaan maahan
ja silloin siitä kasvaa puita
tai lehtiä tai ruohoa
tai nurmikoita
ja multaakin tietysti.

Mulla on juh lamekko.
No kun mä meen sinne Hilu-mummon juhliin,
mulla tarvii olla semmonen juh lamekko.
Ne on Hilu-mummon kuolleisjuhlat. (KP, 12)

Phelanin retorisen kertomuksen määritelmän mukaisesti Aadan kertomuksessa on henkilökertoja, joka kertoo menneestä tapahtumasta, eli Hilu-mummon kuolemasta. Lisäksi kertomus täyttää Phelanin luettelemia lyyrisen runouden piirteitä, sillä tarina on kerrottu preesensissä, osittain myös futurissa, perustuen kertojan ajatuksiin, uskomuksiin, pohdintoihin ja tiettyyn tilanteeseen, eli mummon hautajaisiin.⁵ Edellisessä alaluvussa esillä ollut ”Osto meni liukuportaassa” -kertomus on lyyrisen kerronnan näkökulmasta tarkasteltuna mielenkiintoinen. Otson kertomuksessa on kertoja joka kertoo tapahtumista sekä menneessä aikamuodossa: ”Osto meni liukuportaassa, isi meni töihin, äiti piirsi sen” että nykyhetkessä: ”Osto on parkkipaikalla Ottaa vasaran siitä kolosta, Osto vie ukille vasaran.” Otson kertomuksen voi määritellä kertomuksesta ja lyyrisestä runosta muodostuneeksi hybridiksi. Kertomus täyttää Phelanin retorisen kertomuksen määritelmän, joku kertoo jollekin jotakin tapahtuneen, ja toisaalta, osan lyyrisen runouden määritelmistä, sillä kertomuksessa kuvataan myös nykyhetkeä preesensissä. Kertoja ei myöskään käy läpi muutosta vaan on nykyhetkessä pitäytyvä pohdiskelija, sillä ainakin kertoja pohdiskelee asennetta, jolla remontti tehdään ja vasaran painoa.

Entä miten Phelanin lyyrisen kertomuksen käsite sopii *Makkarapiruetin* proosarunoihin? Niemelän teksteissä kerrotaan usein jotakin tapahtuneen, kuten esimerkiksi ”Pyöräilevä hirvi”-runossa, joka

⁵ Tarkastelen Aadan kertomusta teemaattisesta näkökulmasta tarkemmin luvussa 3.1.

täyttää Phelanin retorisen kertomuksen määritelmän, sillä tekstissä on selkeästi erotettavissa oleva henkilökertoja joka kertoo tapahtumista menneessä aikamuodossa. Phelanin määritelmän mukaan lyyrisen kertomuksen määritelmään riittää, että kertomuksen määritelmän lisäksi täyttyy vähintään yksi lyyrisen runouden piirteistä. ”Pyöräilevä hirvi”-runossa ei kuitenkaan kuvata täysin muuttumatonta nykyhetkeä, sillä proosarunon fiktiivinen puhuja ja hirvi matkustavat Utsjoelta Turkuun. Tarinaa ei myöskään kerrota preesensissä. Phelanin lyyrisen runouden määritelmään liittyvä kolmas piirre, jossa implisiittinen tekijä kutsuu oletetun yleisönsä suhtautumaan myötätuntoisesti henkilökertojan näkökulmaan siten, että tekstin eettinen arvottaminen ei kohdistu henkilökertojan toimintaan, ei sekään nouse olennaiseksi ”Pyöräilevä hirvi”-runon kohdalla. Lisäksi ”Pyöräilevä hirvi”-runo perustuu nimenomaan tapahtumiin, vaikkakin myös lyyriselle kertomukselle tyypilliset henkilökertojan ajatukset ja havainnot ovat läsnä (ks. Phelan, 2005 158–159).

Makkarapiruetissa on ”Pyöräilevä hirvi” -runon kaltaisten menneisyyden tapahtumiin perustuvien runojen lisäksi myös nykyhetkeä kuvastavia runoja:

SULKIA JA UNTUVIA

Linnuilla on siniset silmät. Niiden sulat ovat kyniä varten. Linnut voivat antaa yhden sulan kerrallaan jos pyytää kauniisti. Joskus ne tipauttavat untuvan. Untuvista tehdään tyyny. Menee ainakin sata vuotta ennen kuin tyyny on tarpeeksi pullea. Minä kerään sulkia ja untuvia. Pappa sanoo: Tämän sulan on käpytikka jättänyt sinulle, tämän varis ja tämän sepelkyyhky. Iso sulka on fasaanin lahja. Tuo ihana, jossa on kultaa ja vaaleanpunaista kuin vanhassa taulussa. Me menemme papan kanssa meren rantaan kuuntelemaan naurulokkien naurukonserttia. Harakan sulka on iloinen. Sen minä otan mukaan ja heilutan. (M)

Makkarapiruetin ”Sulkia ja untuvia” -runo poikkeaa saman teoksen ”Pyöräilevä hirvi” -runosta. ”Sulkia ja untuvia” ei perustu menneisyyden tapahtumien kuvaamiseen kuten ”Pyöräilevä hirvi”. Sen sijaan runossa korostuu Phelanin määrittelemät lyyrisyyden piirteet. Runon minä *on* kertomassa lukijalle omia havaintojaan, ajatuksiaan, uskomuksiaan linnuista ja siitä, mihin niiden sulkia voidaan käyttää. Voi todeta, että vaikka runossa kuvataan tapahtumia, runossa keskitytään kuitenkin tiettyyn tilanteeseen ja runon pääpaino on ajatusten ja uskomusten (”Niiden sulat ovat kyniä varten. Linnut voivat antaa yhden sulan kerrallaan jos pyytää kauniisti”), ja tunteiden (”Harakan sulka on iloinen”) kuvaamisessa. Voiko ”Sulkia ja untuvia” -runoa määritellä Phelanin termin lyyriseksi kertomukseksi? Toisin sanoen täyttyykö lyyrisen runon määritelmien lisäksi myös retorinen

kertomuksen määritelmä? Runossa kyllä on selkeästi erotettavissa oleva henkilökertoja, joka kertoo tapahtumista, mutta ei menneessä muodossa: ”Me menemme papan kanssa meren rantaan kuuntelemaan naurulokkien naurukonserttia”. Näkemykseni mukaan ”Sulkia ja untuvia” -runossa lyyrisen kertomuksen idea kuitenkin täyttyy, sillä päähenkilön kehityskertomus jää kyseenalaiseksi ja kertoja on nykyhetkessä pitäytyvä pohdiskelija, joka ei kehity tai muutu tarinan aikana. ”Sulkia ja untuvia” ei myöskään perustu tapahtumiin vaan ajatuksiin, asenteisiin, uskomuksiin, tunteisiin ja erityisiin olosuhteisiin.

2.5 Tekstien kirjallisuudellisuus

Tämän pääluvun lopuksi tarkastelen vielä lyhyesti tekstien *kohosteisuutta* klassisen narratologian piiriin sisältyvästä formalistisesta näkökulmasta. Venäläiset formalistit olivat 1900-luvun alussa kiinnostuneita siitä, mikä erottaa kirjallisuuden arkikielestä ja tekee kirjallisuudesta kirjallisuutta. Tätä erottavaa tekijää he kutsuvat *kirjallisuudellisuudeksi*, mikä tarkoittaa käytännössä kielen *vieraannuttamista* niin sanotusta luonnollisesta kielenkäytöstä. Kielen avulla tuttujen asioiden oudoksi tekeminen antaa lukijalle uusia ja tuoreita näkökulmia asioihin. Lyriikassa vieraannuttaminen saattaa tapahtua alkusointujen, erikoisen rytmin, yllättävien metaforien, outojen sanavalintojen tai tehokkaiden loppusointujen avulla. Proosassa vieraannuttamisen keinot piilevät sanojen sijaan esimerkiksi tapahtumien epätavallisessa järjestämisessä. Formalistien mukaan sekä ihmisen kokemus että arjessa käyttämä kieli kuluvat tehottomiksi, minkä takia tarvitaan kieltä ja taidetta, joka katsoo maailmaa uudesta ja tuoreesta näkökulmasta (Koskela, Rojola 1997, 36–38). Formalistien käsitteisiin kuuluukin ajatus *dominantista*, joka on tietyn aikakauden tehokkain vieraannuttamisen muoto (mt., 40).

Kohosteisuutta on Auli Viikarin (1990, 44) mukaan kahta eri lajia: poikkeavuus ja parallelismi, jotka ovat toistensa vastakohtia. Poikkeavuus merkitsee sääntöjen rikkomista ja parallelismi kielellisen ilmauksen ylimääräistä säännönmukaistuuutta. Poikkeavuuksia voidaan erottaa neljä eri lajia, joista vähiten kohosteinen on teoksen kielen tilastollinen poikkeavuus normaalista (kirja)kielestä. Toinen poikkeavuuksien laji pitää sisällään kielikuvat eli troopit (mt., 46). Kolmannessa poikkeavuuden lajissa on kyse sisäisestä poikkeavuudesta: tavoista joilla teos poikkeaa itse asettamistaan säännöistä. Neljäs laji rikkoo kyseessä olevan kirjallisuuden genren yleisiä käytäntöjä tai kirjallisia konventioita. (Viikari 1990, 47.)

Kohosteisuuden näkökulmasta tarkasteltuna kohdeteosteni tekstit ovat erittäin hedelmällisiä. *Makkarapiruetissa* täyttyvät kaikki Viikarin mainitsemat poikkeavuuden lajit. Ensiksikin runojen kieli on arkikielestä poikkeavaa erikoisen rytmin, trooppien, outojen sanavalintojen ja uudissanojensa ansiosta. Toiseksi teoksen suorasanaiset proosarunot ovat kohosteisia myös siinä mielessä, että ne rikkovat lastenlyriikan genrelle ominaista riimillisyyttä ja loppusoinnollista muotoa. Kolmanneksi *Makkarapiruetin* proosarunojen joukossa on yksi poikkeus, jonka ansiosta teos poikkeaa itse asettamistaan säännöistä. Kokoelman viimein runo on vapaarytmisistä ja suorasanaisista proosarunoista poiketen loppusoinnollinen tuutulaulu.

Niin ikään kohosteisuutta ilmenee myös *Korvaan päin* -teoksessa. Teksteissä rikotaan kronologista kertomajärjestystä, niissä on erikoisia kuvia ja sanavalintoja sekä myös uudissanoja. Lasten kertonta on toisin sanoen arkikielestä vieraannuttavaa. Erityisesti *Korvaan päin* -teoksen lyhyet, alle 6-vuotiaiden lasten kertomat tekstit, kiinnittävät lukijan huomion kertomuksen sisällön tulkinnan sijaan erityisesti kieleen ja tekstin rakenteisiin sekä asioiden tapahtumajärjestykseen kuten tämä neljävuotiaan Camillan kertomus:

OLIPA KERRAN PIENI LEIJONA JA SILLE KASVOI ÄITI JA ISI

Olipa kerran pieni leijona, ja sille kasvoi isi ja äiti ja sitten ne lähtivät Amerikkaan ja sieltä ne saivat ystäviä. Sen pituinen se. (KP, 60.)

Camillan tekstissä kronologinen kertomusjärjestys ei toteudu, kun isi ja äiti kasvavat pienelle leijonalle vasta myöhemmin. Formalistien näkemyksen mukaan luonnollisesta tapahtumajärjestyksestä poikettaessa halutaan saada aikaan esteettinen vaikutus (Steinby 2009, 251). Lapset eivät kuitenkaan tietoisesti pyri luonnollisesta kielenkäytöstä poikkeavaan kieleen ja näin ollen esteettiseen vaikutukseen. Päinvastoin vieraannuttava kieli näyttäisi pyrkivän kohti arkikieltä, sillä kyse on puhumaan opettelevista lapsista tai jo hieman isommista lapsista, jotka selkeästi hakevat kertomuksissaan perinteisiä kerronnassa käytettyjä teemoja ja konventioita. Tämä tulee esiin esimerkiksi useissa kertomuksissa, joissa on yhtäläisyyksiä klassikkosatujen teemoihin tapahtumiin tai hahmoihin sekä lasten tyypillisestä tavasta aloittaa kertomus fraasilla ”olipa kerran”. *Korvaan päin* -teoksen 134 tarinasta 53 on aloitettu ”olipa” tai ”oli kerran”.

Liisa Karlsson ja Monika Riihelä (2012, 186) ovat tutkineet lasten kertomusten aloituksia ja heidän mukaansa juuri lukemaan opettelevat 6- ja 7-vuotiaat käyttävät suhteellisesti eniten ”olipa kerran” -aloitusta. Heidän näkemyksensä mukaan lapsen kertoma satu muuttuu perinteisemmäksi, ainakin

aloituksen suhteen, mitä lähemmäs lapsi etenee lukemaan ja kirjoittamaan oppimista. Vähän vanhemmat lapset käyttävät Karlssonin ja Riihelän mukaan ”olipa kerran” -aloitusta taas hieman vähemmän. ”Olipa kerran” -aloituksen runsaaseen käyttöön saattaa vaikuttaa sadutusmenetelmässä käytetty terminologia, joka on siinä mielessä harhaanjohtava, että vaikka kertojalla on vapaus kertoa mitä vain, sadun mainitseminen ohjaa tekstit väistämättä tämän lajin tyypillisiin piirteisiin, kuten esimerkiksi seuraavasta kertomuksesta on havaittavissa:

PRINSESSA LINNASSA (JANETTE 3V 8KK)

Olipa kerran prinsessa ja se asui loistavassa linnassa ja kaikki siellä iloitsivat ja paha haltijatar syöksyi esiin. Ja prinsessa meni äkkiä pois sieltä ja, ja prinssi tuli sitä vastaan. Ja sitten se tuli hakeen taikasyöksyn ja se vankiin. Prinsessa oli vankilassa, oli koko yön. Ei voi olla totta! Ja salama iski sen pois. (KP, 34)

Janetten kertomus alkaa sadulle perinteisellä olipa kerran -aloituksella ja sisältää sadulle tyypillisiä hahmoja ja kuvastoa: prinsessan, prinssin, pahan haltijattaren ja linnan. Kerronta on kuitenkin ”heikkoa” sekä fragmentaarista ja kieli paikoitellen tavallisesta poikkeavaa (taikasyöksy, vankiin). Kertomuksen rytmin keskeyttää myös retorinen huudahdus: ”Ei voi olla totta!”. Myös sadun loppu jää avoimeksi. Janetten kertomus onnistuu näin ollen vieraannuttamaan lukijan perinteisestä sadusta. On tietenkin tosiasia, että lapset elävät yhteiskunnassa, jossa on satuperinne ja jossa tuotetaan uutta lastenkulttuuria. Lapset luonnollisesti myös tulkitsevat kuulemaansa ja näkemäänsä. (Riihelä 2012, 203.) Monika Riihelä (mt., 218) kuitenkin huomauttaa, että matkiminen lasten toiminnassa ei tarkoita pelkkää kopioimista. Erityisesti pienten lasten kohdalla matkiminen liittyy olennaisesti leikkimiseen. Riihelän mukaan lapset yleisesti ottaen kertovat toisistaan poikkeavia satuja ja käyttävät niissä omia erikoisia sanojaan, vaikka vaikutteita otetaankin tutusta lastenkulttuurista ja muilta lapsilta.

Formalistien näkemyksiin heikkouksiin kuuluu se, että ei ole olemassa jotakin kaikille yhteistä ”arkikieltä”, johon kirjallisuuden poeettista kieltä voisi verrata (Koskela, Rojola 1997, 42). Puhumaan opettelevien lasten arkikieli on täysin erilaista kuin isompien lasten, nuorten ja aikuisten arkikieli. Brian McHale (1987, 168) käyttää termiä vastakielellisyyden strategia (*strategy of antilanguage*) sellaisen ihmisryhmän tavasta kommunikoida, jonka käyttäytyminen sekä kieli poikkeavat niin sanotusti keskiverrosta. Vastakieli kehittyy keskivertokielestä systemaattisen muodonmuutoksen kautta, sekä lisäämällä synonyymien määrää käsitteille, jotka ovat tärkeitä kyseiselle ihmisryhmälle. On tosin kyseenalaista määrittellä jokin ihmisryhmä keskiverroksi muihin

ryhmiin verrattuna, mutta nähdäkseni vastakielellisyyden strategia sopii ainakin osittain kuvaamaan lasten kielenkäyttöä. Monika Riihelä (2012, 210) huomauttaa, että pienen lapsen puhe, ”lapsellinen” kieli on hänen ensimmäinen äidinkielen muotonsa, jota voidaan Pirkko Nuolijärven terminologian mukaan kutsua myös ensikieleksi. Lasten vastakieli tai ensikieli on kuitenkin pyrkimystä niin sanottuun keskivertokieleen. Paradoksaalisesti tämä pyrkimys luo nimenomaan uusia sanoja sekä taivutusmuotoja ja näin ollen kohosteista kieltä.

Keskiverto kieli/vastakieli asetelma tulee kiinnostavasti esiin myös *Makkarapiruetissa*. Teoksen ensimmäinen sivu sisältää ”Selityksiä”, jossa kirjailija selittää oletetuille lapsilukijoille runoissa esiintyvien paikkojen ja tilojen merkityksiä kuten: ”Merikarvia on kunta Pohjanlahden rannikolla”, ”Turun linna on kivinen linna Turun kaupungissa”, ”Suomen Joutsen on puinen purjelaiva Turun satamassa”. Niemelä ikään kuin suomentaa lapsilukijoille aikuisten keskivertokieltä. Huomionarvoista on, että paikkojen tai paikkakuntien nimiä, saati sitten yksityiskohtaisesti kuvattuja paikkoja, ei lasten kirjoituksissa juurikaan ilmene. Lasten kerronnassa on tyypillistä myös se, että kertomuksissa olevia tilanteita tai henkilöitä ei määritellä kovinkaan yksityiskohtaisesti. Sen sijaan lasten suullisissa kertomuksissa ”sitten” -adverbin käyttö on erittäin yleistä. Se antaa kertojalle aikaa pohtia, mitä kertomuksessa seuraavaksi tapahtuu. Monika Riihelä (2012, 214, 229) on tutkinut laajaa saduttamalla kerättyjen kertomusten otosta ja löytänyt lasten kertomuksista kuusi yleisintä sanaa, jotka muodostavat noin kolmasosan satujen kaikista sanoista. Nämä lasten ahkerasti käyttämät sanat ovat: *ja, se, sitten, oli, meni, tuli*.

Toisin kuin formalistiseen näkemykseen liittyvä vaatimus siitä, että runon kielen tulisi olla tarkoin punnittua ja rakennettu siten, että se kiinnittäisi huomion kieleen kielenä, *Korvaan päin* -teoksen kertomukset syntyvät hetkessä (ks. Koskela, Rojola 1997, 38). Vaikka tekstien kielen ei voi olettaa olevan tarkoin harkittua, se kiinnittää silti lukijan huomion esimerkiksi hetkessä syntyneiden uudissanojen kautta nimenomaan kieleen. Tekstit ovat kohosteisia, mutta samalla kerronnallisuudeltaan ”heikkoja”. McHalen heikkoon kerronnallisuuteen viitaten Tammi (2009, 155) toteaa, että jos kertojalla itsellään ei ole käsitystä siitä, mihin suuntaan kertomus on kehkeytymässä, kerronnallisuus on ”heikkoa”. Esimerkkinä paikkojen epämääräisyydestä ja ”sitten”-adverbin käytöstä 8-vuotiaan Mikin kertomus:

KANA MENEÄ JOHONKIN PAIKKAAN

Kana menee *johonkin paikkaan*. Sieltä se löytää jyviä ja on iloinen, kun löytää niitä, koska sillä on nälkä. Sitten se jatkaa kävelemistä. Sitten se näkee toisen kanan. Sitten se sanoo sille, että: ”Moi”. Sitten se sen toisen

kanan kanssa menee *jonnekin paikkaan*. Sitten sieltä ne löytää lammen ja menee uimaan sinne. Sitten ne nousee lammesta ylös ja lähtee *jonnekin päin* menemään. Sitten ne löytää mökin ja menevät sinne lämmittelemään. Sitten ne laittaa sinne nuotion. Sitten ne grillaa jyvää. Sitten ne syö niitä. Sitten se loppu. (KP, 48, kursivointi lisätty)

Paikkojen kuvaamisen epämääräisyyttä lukuun ottamatta Mikan kertomuksessa kerronta ei tulkintani mukaan ole ”heikkoa”, sillä kertomus etenee suhteellisen eheästi, eivätkä lauseet ole ristiriidassa keskenään. Mikan kertomuksen tapahtumista muodostuu Gerald Princen (1987, 59) ”todellisen” kertomuksen määritelmään vaadittava selkeä kokonaisuus, jonka aloitus ja päätös lankeavat osittain yhteen: kertomuksen alussa löytyvät jyvät grillataan ja syödään kertomuksen lopussa.

Tekstin sisällön sijaan formalistit kiinnittävät huomionsa nimenomaan tekstin muotoon, sen kerronnallisiin rakenteisiin ja kieleen, keinoihin, joiden avulla syntyy kirjallisuudellisuus. (Koskela, Rojola 1997, 36.) Formalisteihin kuuluneen Roman Jakobsonin mukaan runous ei puhu maailmasta tai ilmaise tiettyjä ajatussisältöjä vaan on jotakin sellaista, jossa itse kielellinen ilmaus saa aikaan esteettisen vaikutuksen (ks. Steinby 2009, 240). Tämä kielellisen ilmauksen aikaansaama esteettinen vaikutus on molempien kohdeteosteni kohdalla relevantti. Lukijan nautinto ei synny eheistä kertomuksista tai niiden etsimisestä ja rakentamisesta tekstistä vaan kielen ilottelusta ja luovasta sekä radikaalistakin käytöstä. Yllättävien näkökulmien ja sanavalintojen kautta teosten tekstit auttavat näkemään maailmaa uudella tavalla. Tulkintani mukaan epämääräisyys erityisesti viittauskohteiden suhteen sekä yksityiskohtien puuttuminen erottaa lasten tekstejä luonnehtivan kerronnallisuuden selkeästi Reetta Niemelän proosarunoista.

Vaikka juonellisuus on molemmissa kohdeteoksissani vähäistä, kertomukset näyttävät kuitenkin muodostavan tapahtumasarjoja ja selontekoja siitä, mitä tietyille henkilöille tai olennoille tapahtuu ja minkälaisin seurauksin. Keskeisiksi käsitteiksi erityisesti *Korvaan päin* -teoksen kertomuksia tarkastellessa nousevat Monika Fludernikin kerronnallistaminen sekä kokemuksellisuus, joka juonen sijaan toimii kertomusten koossa pitävänä voimana. Sadutusmenetelmällä tuotettujen kertomusten ansiosta lapsenomaisen kerronnan voi lapsille kirjoittavien aikuisten lisäksi laajentaa käsittämään myös lasten itsensä tuottaman kerronnan. Tämä kerronta noudattelee pitkälti Brian McHalen käsitystä heikosta kerronnallisuudesta, joka pitää sisällään ajatuksen inkoherentista, hajanaisesta ja epäolennaisuuksia korostavasta kertomuksesta. Lasten suullisissa kertomuksissa toteutuu myös McHalen käsitteisiin kuuluva poispyyhkiytyvyys. Niin ikään *Makkarapiruetin*

lapsenomaista kerrontaa tavoittelevissa proosarunoissa on heikkoon kerronnallisuuteen liittyviä piirteitä, jotka tulevat esiin esimerkiksi yksityiskohtien ja informaation annostelussa. Kohdeteosteni tekstien kohosteisuus syntyykin pääasiassa heikon ja lapsenomaisen kerronnallisuuden kautta.

Makkarapiruetin proosarunoissa korostuu *Korvaan päin* -teosta vahvemmin runoilta ominainen analoginen, simultaaninen ja assosiatiivinen kerrontatapa, mutta niin ikään *Korvaan päin* -teoksessa on havaittavissa suoran kerronnallisuuden lisäksi piirteitä myös runoudesta. Lasten kertomukset ja Niemelän proosarunot ovat ainakin osittain sovitettavissa James Phelanin näkemykseen suoran kerronnan ja lyriikan yhteentörmäyksessä syntyvistä kerronnallisista rajatapauksista, hybrideistä. *Korvaan päin* -teoksen kertomuksista useimmat noudattavat kuitenkin Phelanin retorista määritelmää: joku kertomassa jollekin mitä on tapahtunut. Seuraavassa luvussa jatkan kohdeteosteni keskinäistä vertailua ja siirryn tarkastelemaan *Korvaan päin* -teoksen kertomuksia ja *Makkarapiruetin* proosarunoja niissä kuvattujen tapahtumien, aiheiden ja teemojen näkökulmasta.

3 AIHEET JA TEEMAT

Edellisessä luvussa näkökulmani kohdeteoksiini oli kerronnallisuuden ja tekstien lajipiirteiden tarkastelussa. Postmodernille runoudelle tyypillinen poispyyhkiytyvyys ja ajatus useiden maailmojen rinnakkaiselosta saman kertomuksen tai runon sisällä, sekä toisiaan seuraavien lauseiden ristiriitaisuus ja niiden toinen toisensa kumoavat elementit ovat tyypillisiä *Korvaan päin* -teoksen teksteille. *Makkarapiruetin* teksteissä yhtä selkeää ristiriitaisuutta ei synny. Heikkoa kerronnallisuutta, jonka mukaan tarinat on kerrottu ”huonosti” fragmentaarisuutta ja epämääräisyyksiä korostaen, esiintyy molemmissa teoksissa, *Korvaan päin* -teoksessa kuitenkin huomattavasti enemmän. Edellisessä luvussa pohdin myös sitä, voisiko sadutetuissa teksteissä olla kyse runoista tai kenties kertomuksen ja runon välimuodosta, James Phelanin termiä käyttäen, lyyrisistä kertomuksista. Ainakin osaan teksteistä tämä määritelmä sopii, osa teksteistä noudattaa pikemminkin luonnollisen kertomuksen määritelmää, osa runon. Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan kohdeteosteni tekstejä niissä ilmenevien aiheiden sekä teemojen näkökulmasta. Metodina korostuu tekstianalyysi ja kohdeteosteni keskinäinen vertailu.

Karoliina Lummaa (2007, 43) määrittelee runoja analysoitaessa *aiheeksi* jonkin asian tai kohteen, jota teksti käsittelee ja johon se erityisesti näyttää keskittyvän. *Teema* sen sijaan on runon pohjimmainen sanoma, jota luonnehditaan aina abstrakteja asioita tarkoittavilla sanoilla. Teema ei ole johdettavissa suoraan runon aiheesta vaan se abstrahoituu runosta vasta tulkinnan myötä. Runojen teemat saattavat liittyä esimerkiksi tunteisiin, elämän käännekohtiin ja erilaisiin ideoihin. (Mt., 51–53.) Maria Nikolajeva (1997, 35–37) on määritellyt lastenkirjallisuudessa tyypillisimmiksi esiintyviksi teemoiksi seuraavat: etsiminen, matkanteko, pakeneminen, selviytyminen, hyvän ja pahan välinen taistelu, mysteeri, ystävyys, johon voi liittyä myös rakkaus ja mustasukkaisuus, sekä kuolema. Jerry Griswold (2006, 1–3) puhuu lastenkirjallisuudessa toistuvista klassisista teemoista, joita ovat hänen mukaansa kotoisuus, pelottavuus, pienuus, keveys ja elävöitys.

Matti Hyvärisen (2010, 140) ”Eletty kertomus ja luonnollinen narratologia” -artikkelin mukaan monet tutkimukset kertovat siitä, että jos 3–4 -vuotiailta lapsilta pyytää kertomusta he noudattavat todennäköisimmin kulttuurista käsikirjoitusta toistaen odotettuja tapahtumakulkuja. Viiden kuuden vuoden iässä lapsen huomio sen sijaan kiinnittyy pikemminkin poikkeamiin ja lapsi tulee tietoiseksi

kerrottavuuden ongelmasta. Hyvärinen (mt., 139–140) artikkelissaan viittamassa ”Baby Emily”⁶ -projektissa kävi ilmi, että kahden ja kolmen ikävuoden välissä Emily ei niinkään suuntautunut kertomaan emotionaalisesti poikkeavista, dramaattisista tai erillisistä tapahtumista vaan kaikesta siitä, miten hänen elämänsä yleensä ja parhaimmillaan kulkee. Kertomusten aiheet ovat tässä vaiheessa usein arkisia tarinoita omasta vuoteesta ja hoitopöydästä tai siitä, kuka noutaa hänet päiväkodista. Myös Karlsson (2012, 270) on havainnut, että lapsilla omakohtaisuus ja toisaalta myös yllätyksellisyys näkyvät monentyppisissä kertomuksissa. Karlssonin mukaan pienimmät, 2–3 -vuotiaat, lapset kertovat koululaisia omakohtaisemmin. Kertomusten elementit näyttävät Karlssonin mukaan tulevan lasten oman elämän toistuvasta rytmisyydestä ja leikin sekä mielikuvituksen käännteistä.

Monika Fludernikin luonnollisen narratologian teorian mukaan kertomuksen aihe on aina pohjimmiltaan inhimillinen kokemuksellisuus, jota voidaan kertomuksessa välittää viiden eri kognitiivisen kehyksen kautta. Näitä kehyksiä ovat: 1) TOIMINNAN (ACTION), 2) KERTOMISEN (TELLING), 3) KOKEMISEN (EXPERIENCING), 4) NÄKEMISEN (VIEWING) ja 5) REFLEKTOINNIN (REFLEKTING) kehykset. Kyseiset kehykset vastaavat Fludernikin mukaan niitä perustavia tapoja, joilla inhimillistä kokemusta voidaan välittää. (Fludernik 1996, 13; 2003, 247, ks. myös Kokko 2012, 14–15.)

Kuten totean tutkielman luvussa 2.2 ”Kokeva ihminen kerronnan keskiössä”, *Korvaan päin* -teoksen tarkastelun kohdalla käyttökelpoiseksi kehykseksi nousee ainakin KOKEMISEN kehys, joka on yhteydessä kertomuksen kokemukselliseen ytimeen ja keskittyy päähenkilön kokemukseen tapahtumista (Fludernik 2003, 246). *Korvaan päin* -teoksessa on yhtäältä paljon kertomuksia jotka viittaavat lasten oman kokemusmaailman kuvaamiseen, mutta myös tekstejä, jotka omien kokemusten kertomisen sijaan pikemmin jäljittelevät jo tuttuja satuja tai yleisemmin sadun konventioita, tapahtumia ja hahmoja. Toisaalta lasten suullisissa kertomuksissa on luonnollisesti läsnä myös KERTOMISEN kehys, joka korostaa tarinankerrontaa. Myös TOIMINNAN kehykseen liittyvä raportoiva kertominen, on tyypillistä lasten kerronnalle. (ks. Fludernik 2003, 246.) Fludernikin mukaan:

⁶ Matti Hyvärinen viittaa artikkelissaan projektiin jossa tutkittiin, miten yksi lapsi (”Baby Emily”) oppii kertomaan ja jäsentämään maailmaa kertomuksillaan. Tutkimus osoitti, että jo pienet lapset voivat tuottaa kertomuksia itseksen ilman läsnä olevien läheisten kannustusta. Yksi ulottuvuus Baby Emilyn kerronnassa oli se, miten Emily oppi asteittain jäsentämään syy-seuraussuhteita ja aikaa. Toinen ulottuvuus oli perspektiivin ja lapsen oman näkökannan ilmaisujen löytyminen ja kolmas intentionaalisten ilmaisujen kehittyminen.

Luonnollista kertomusta tarkasteltaessa voidaan siis erottaa selkeästi toisistaan ei-kokemukselliset kertomukset (TOIMINNAN skeema), henkilökohtaiseen kokemukseen ja epäsuoraan (toisen käden kautta välittyvään) kokemukseen perustuvat kokemukselliset kertomukset (KERTOMISEN ja KOKEMISEN skeemat), todistajakertomukset (NÄKEMISEN skeema) ja kerronnallinen kommentointi (REFLEKTOINNIN skeema). Molemmat kokemuksellisen kertomuksen tyypit yhdistävät toisiinsa KERTOMISEN ja KOKEMISEN skeemat, sillä niiden kertoja on läsnä tarinan tapahtumissa. Epäsuoraan kokemukseen perustuvat ei-kokemukselliset kertomukset yhdistävät TOIMINNAN skeeman KERTOMISEN skeemaan. (Fludernik 2003, 247.)

Korvaan päin -teoksessa on sekä kokemuksellisuuteen perustuvia kertomuksia että epäsuoraan kokemukseen perustuvia ei-kokemuksellisia kertomuksia.

Myös *Makkarapiruetissa* runojen tavallisimpina toimijoita ovat eläimet sekä ihmiset. Erikoisempia hahmoja ovat puolukkamummit, Pilvi-muori, karusellihevonen, kurpitsa, kekkiäiset sekä Paprikametsän Kerttu, polkupyörä nimeltä Ruoste sekä hiljaisuus, joka on elävöitetty Sulo hiljaisuudeksi. Teoksen aiheina toistuvat matkanteko ja ystävyys. Myös etsimisen, pakenemisen ja mysteerin aiheet ovat teoksessa läsnä, sekä vastapainona niin sanotut arkiset aiheet kuten ikääntyminen, perhe ja työ, jotka Nikolajeva (1997, 38) mainitsee epätyypillisiksi lastenkirjallisuudessa esiintyviksi aiheiksi.

Makkarapiruetin runot on helpompi määritellä aiheiden ja teemojen mukaan kuin *Korvaan päin* -teoksen tekstit, joissa kyllä yhtäläillä käsitellään esimerkiksi seikkailua, etsimistä, matkantekoa, ystävyyttä ja rakkautta. Ero on kuitenkin siinä, että lasten kertomuksissa on harvemmin yhtä kantavaa aihetta tai teemaa, joka sitoisi jollakin tavalla koko kertomuksen yhteen toisin kuin Niemelän runoissa. Lasten kertomuksissa heikko kerronnallisuus korostuu siis tässäkin mielessä. Lasten tekstejä temaattisesta näkökulmasta tutkinut Monika Riihelä (2012, 206), on myös todennut lasten satujen luokittelun olevan hankalaa teemojen avulla, sillä niitä on hänen näkemyksensä mukaan samassa kertomuksessa useita. Lisäksi tapahtumien kulku saattaa Riihelän mukaan muuttua yllättäen ja päähenkilö vaihtua kesken sadun. Niin ikään lasten tekstejä tutkinut Liisa Karlsson (2012, 261) on todennut lasten kertomuksia luonnehtivan henkilökohtainen ja erityinen mutta myös moninaisuus. Lapset tarinoivat hyvin erilaisista asioista ja monin eri tavoin, ja siksi kertomuksia on vaikea teemoitella. Riihelän ja Karlssonin havainnot näkyvät myös tutkimukseni kohdeteoksissa. Yksi suurimmista eroavaisuuksista *Makkarapiruetin* ja *Korvaan päin* -teoksen välillä näyttäisi kuitenkin olevan kuoleman ja väkivaltaisuuden kuvaaminen tai kuvaamatta jättäminen. Kyseistä aihetta lähestyn seuraavassa alaluvussa.

3.1 Kuolema, väkivalta ja syöminen

Kuolema ja siihen liittyvä väkivaltaisuus ja ruumiillisuus ovat aiheena mielenkiintoisia, sillä niiden kuvauksia esiintyy lasten omissa kertomuksissa melko runsaasti. Kuolemaa ei lasten kertomuksissa usein kuitenkaan käsitetä mitenkään lopullisena tapahtumana. Kertomuksen hahmo saattaa kuolla ja seuraavassa lauseessa olla taas mukana kertomuksessa. Joissakin tapauksissa kuolemaan liittyy väkivalta, mutta yleisempää on, että kertomuksissa kuollaan niin sanotusti ihan muuten vain. Lasten kertomuksissa kuolema mainitaan usein vain ohimennen, tekemättä siitä isoa numeroa. Myös teemoittain sadutusmenetelmällä syntyneitä lasten kertomuksia tutkinut Monika Riihelä on havainnut lasten suhtautuvan kuolemaan usein luontevasti. Riihelän analysoimassa 3500 sadutetun tarinan otoksesta *kuolema-* tai *död-*sanana sisältäviä satuja oli kuitenkin vain 250 (7%). Kuolema-aiheisia satuja kertoivat hänen mukaansa kaikenikäiset lapset. (Riihelä 2012, 201–202.) Väkivaltaisuuden ja kuoleman kuvaaminen lapsille suunnatussa kirjallisuudessa saattaa kuitenkin mietityttää ja jopa hätkähdyttää aikuisia. Riihelä (mt., 199) toteaa, että haavoittuvissa olosuhteissa elävät lapset saattavat kokea kauhutarinat turvallisiksi, kun taas myönteisyyttä korostavat sadut voivat vaikuttaa epäaidoilta.

Korvaan päin -teoksen kertomuksissa kuolema ei ole läsnä pelottavaan tai ahdistavaan sävyyn. Kolmevuotias Aada on kertonut hautajaisista (ks. tutkielman s. 33). Aadan kertomuksessa on selkeästi nähtävissä elämän luonnollinen kiertokulku ja kuolemaan yhdistyvä uuden syntyminen: ihminen laitetaan maahan ja siitä kasvaa puita, lehtiä ja ruohoa. Kuolemaa ei Aadan kertomuksessa nähdä kaiken loppuna vaan arkussa ihminen ”paranee”. Hautajaiset muuttuvat ”kuolleisjuhliksi”. Kertomuksen lopussa huomio keskittyy tulevaisuuteen ja uuteen elämään, kolmivuotiaaseen kertojaan itseensä ja tämän juhramekkoon, joka symboloi elämän iloa, arvokkuutta ja kaiken hetkellisyyttä. Aadan tekstissä ilmaistu lause ”Mulla tarvii olla semmonen juhramekko” (KP, 12) kuvastaa ihmiseltä vaadittavaa asennetta toisinaan absurdilta tuntuvan elämän kiertokulun keskellä: on osattava iloita ja nauttia elämästä, tehtävä siitä paras mahdollinen, niin kauan kuin sitä kestää. Vaikka elämä kerran päättyykin eikä ihmiselle jää maailmasta käteen mitään, on elämään asennoiduttava sitä kunnioittaen ja ihastellen eikä kyynisesti.

Lasten kuvakirjallisuuden kipeitä aiheita tutkineen Päivi Heikkilä-Halttusen (2010, 242) mukaan on merkille pantavaa, kuinka uusimmat kuolemaa käsittelevät lasten kuvakirjat nojautuvat perinteisen kristillisen kuolemankäsityksen sijasta väljempään kuolemakuvastoon ja elämäntutkimukseen. Myös brittiläiset lastenkirjallisuuden tutkijat Kimberley Reynolds ja Paul Yates puhuvat kuoleman

käsittelyn maallistumisesta. Tällä he tarkoittavat muutosta, joka on tapahtunut aiemmin itsestään selvässä kuoleman kytkemisessä kristilliseen kuolemankäsitykseen. (Heikkilä-Halttunen 2010, 239.) Kuoleman käsittelyn maallistuminen on havaittavissa myös kohdeteoksessani. Yhdessäkin *Korvaan päin* -teoksen kertomuksessa kuolemaan ei liitetä kristillistä kuvastoa esimerkiksi taivaasta. Uskonnollinen sanasto on muutenkin teoksen kertomuksissa harvinaista. Muutamassa kertomuksessa seikkailevat enkelit (KP, 35; 60), yhdessä kertomuksessa iso- ja äitinalle sekä pikkunalle lähtevät seuroihin (KP, 14), yhdessä kertomuksessa mainitaan tyttö, joka oli Koraanissa (KP, 19) yhdessä kertomuksessa Jeesus lentää taivaalla (KP, 41) ja yhdessä kertomuksessa kerrotaan vesisateen syntyvän siitä, kun Jumala ottaa suihkun (KP, 62).

Aadan kertomus, jonka tulkitsin alaluvussa 2.4 James Phelanin terminologiaa käyttäen runon ja kertomuksen yhteentörmäyksessä syntyneeksi hybridiksi eli lyyriseksi kertomukseksi, on määriteltävissä näkemykseni mukaan kokemukselliseksi kertomukseksi, jossa yhdistyvät Fludernikin KOKEMISEN ja KERTOMISEN skeemat. Aadan kertomuksessa kuolemaan suhtaudutaan pohdiskelemaan sävyyn ja siinä ilmaistaan tunteita, joita Hilu-mummon kuolema aiheuttaa äidissä. Mielenkiintoista on, että kertojan tunteista ei kuitenkaan puhuta. Omien tuntemuksiensa sijaan kertoja keskittyy kuvaamaan tapahtumia eli sitä, mitä tapahtuu Hilu-mummon kuoleman jälkeen.

Useimmissa *Korvaan päin* -teoksen teksteissä, joissa käsitellään kuolemaa, aiheeseen suhtaudutaan kuitenkin tunteettomasti. Monika Riihelä (2012, 200) toteaa, että jos sadutetussa tarinassa ei mainita tunteita eikä puhuta siitä, miltä toimijasta tuntuu, tämä saattaa tuntua lukijan näkökulmasta karmivalta. Kuitenkaan kertoja ei välttämättä itse ole ajatellut kauhua tai pelkoa tuottaessaan tarinaa. Seuraavista esimerkeistä voi lukea raportoiva kuvauksia kuolemasta, jotka noudattavat näkemykseni mukaan Fludernikin epäsuoraan kokemukseen perustuvia ei-kokemuksellisia kertomuksia yhdistäen TOIMINNAN skeeman KERTOMISEN skeemaan:

MUSTEKALA SÖI SUSIN (ELLA JA KALLE 5V)

Kun se Punahilkka oli kotona, se meni ottaan ruokaa ja sit se susi söi sen. Sitten mustekala söi sen susin ja sit hai söi sen mustekalan. Sitten hai halus lisää ruokii ja se etsi kaloja vedestä. Sit se susikin halus ja se hai anto sille, mut se olikin matoja ja se kuoli se susi. Matoja ne ei syö. Sitten susi työnsi sen hain roskikseen ja se heti kuoli, kun se roskis kaatu sen päälle. Sitten se hai meni sieltä roskiksesta pois. Kun se säikky, se halus heti mennä veteen ja sitten tuli toinen susi ja työns sen veteen. Sit se söi sen susin, kun

se halus syötävää. Nytte tuli toinen hai vedestä ja se söi sen kalan sieltä, kun se meni veteen takas. Sit se loppu. (KP, 41.)

KISSA MENI MENOJAAN (VEERA 3V)

Kissa meni menojaan ja tapasi muurahaisen ja sitten se kuoli ja kyllästy.

Ja siihen se loppu. (KP, 56.)

Ellan ja Kallen sekä Veeran kertomuksissa kuolemaa ei ymmärretä elämän lopullisena päätepisteenä. Toisin kuin Aadan kertomuksessa, jossa ”Hilu-mummo on kuollut oikeesti”, Ellan ja Kallen kertomuksessa susi kuolee, mutta on hetken päästä taas mukana kertomuksessa. Samoin hai, jonka lukija voi tulkita kuolevan roskiksen alle, onkin seuraavassa lauseessa taas elossa. Veeran kertomuksessa kissa on ensin kuollut ja sen jälkeen kyllästynyt. Norjalaisen kriisipsykologi Atle Dyregrovin (1996, 13–15) mukaan lasten käsitys kuolemasta kehittyy ajattelun kehityksen myötä. Alle viisivuotiaat lapset eivät vielä pidä kuolemaa lopullisena vaan heidän mielestään kuollut voi palata takaisin. Pikkulapset voivat myös käyttää kuolema-sanaa, vaikka eivät täysin ymmärtäisikään sen merkitystä. Esikouluikäisen lasten ajankäsitys on Dyregrovin mukaan sirkulaarinen. Lapset uskovat ajan kulkevan ympyrää ja näin ollen kuolemakin on ilmiö, jossa eletään, kuollaan ja eletään jälleen. Kuudennen ja kymmenennen ikävuoden välillä lapsi sen sijaan oppii vähitellen ymmärtämään kuoleman peruuttamattomuuden.

Kirjallisuustieteellisestä näkökulmasta tarkasteltuna Ellan ja Kallen sekä Veeran kertomuksissa tulee jälleen kerran esiin lasten kerronnalle tyypillinen heikko kerronnallisuus ja poispyyhkiytyvyys. Kertomuksen rivit, lauseet ja sanat ovat keskenään ristiriidassa, jättäen toinen toisensa varjoonsa. Jokin säe tai osio rajaa mahdollisen maailman, kun taas seuraava osa, lause, vie siltä sisällön. (McHale 1987, 36–37.) Ellan ja Kallen kertomuksessa lukijalle jää myös epäselväksi viitataanko pronomiinilla ”se” suteen vai haihin lauseessa: ”Sitten susi työnsi sen hain roskikseen ja se heti kuoli, kun se roskis kaatu sen päälle.” Kuten heikko kerronnallisuus ja poispyyhkiytyvyys, postmodernille runoudelle tyypillisiä ovat myös lauseet, joiden referentit ovat häilyviä (ks. Kantola 2001, 30 ja McHale 1987, 39). Kuoleman lisäksi myös väkivaltakuvauksia esiintyy lasten teksteissä. Kertomuksissa tapellaan, ammutaan, taistellaan ja joudutaan onnettomuuksiin. Kolme- ja puolivuotiaan Joonaksen kertomuksessa korostuu väkivaltaisuus:

SIILI SÖI KARHUN

Siili meni pesään, sitt se söi karhun. Ja puotti karhun veteen. Karhun pisti suihinsa, suuhun, söi sen, tappo. Ja puotti vielä ojaansa, syvää, että se

hukkukii. Moottorivene ajoi sen päältä. Ja kettu söi sen jäniksen ja siilin vielä ja oravan ja susi söi sen karhun, niin. (KP, 50.)

Joonaksen kertomuksessa nousevat esille myös heikon kerronnallisuuden elementit. Joonaksen kertomuksessa siili on tappanut karhun, mutta tämän jälkeen siili vielä hukuttaa sen. Lukijalle on myös epäselvää, onko kertomuksen lopussa mainittu karhu sama karhu, joka on kertomuksen aikana syöty, tapettu ja hukutettu. Kertomuksen väkivaltaisuus alkaa kaikessa epä johdonmukaisuudessaan ja liioittelevuudessaan vaikuttaa koomiselta ja nonsensiselta. Nonsenselle on tyypillistä, että julmiinkin asioihin suhtaudutaan välinpitämättömästi (Katajamäki 2004, 155).

Reetta Niemelän *Makkarapiruetissa* ei sen sijaan ole runoja joissa käsiteltäisiin kuolemaa tai väkivaltaa. Ainoa kuolemaan viittaava kohta löytyy ”Tandem”-nimisestä runosta jossa todetaan Ruoste-nimisen pyörän kaikkien pyöräkavereiden kuolleen: ”Polkupyörän nimi on Ruoste. (Aika rapsakka sana, kun se sanoo ääneen!) Ruosteen pyöräkaverit ovat kuolleet ja se on ihan yksin. Ei se Ruostetta haittaa, se on tottunut. Sellaista on olla vanha. [...]”. ”Tandemissa”, sekä neljässä muussa Niemelän runossa puhutaan sen sijaan vanhenemisesta. Väkivaltaisten tapahtumien kuvaamista suorasanaisissa runoissa Niemelä (2004, 35–36) pohtii näin:

Esimerkiksi nonsenselle tyypillisten lähes väkivaltaisten tapahtumien kuvaaminen saattaisi suorasanaisen runon keinoin olla hankalampaa. Kun Kirsi Kunnaksen herra Piipoo jäi junan alle tai kun kansantarinan karhu menetti häntänsä pilkkiessään, se kuulosti lapsena pelkästään sutjakalta ja aivan tavalliselta tapahtumalta. Lapsilla on kyky etäännyttää asioita, ja loru myös tarjoaa tunnusmerkkejä, kuten juuri riimit, jotka paljastavat että kerrottu asia liikkuu toisessa, sadun todellisuudessa. Olen omissa teksteissäni pyrkinyt hämärtämään toden ja sadun rajoja juuri suorasanaisen kerronnan keinoin ja siksi kuvannut melko varovasti mm. yksinäisyyttä, ikävää tai sairautta.

Ellan ja Kallen sekä Joonaksen kertomuksista löytyy myös molempia kohdeteoksiani yhdistävä tekijä nimittäin syömisestä kuvaaminen. Artikkelissa ”Lastenkulttuuri ja karnevalismi” Riitta Oittinen (1991, 8) vertaa lastenkulttuuria karnevaaliseen naurukulttuuriin. Oittisen mukaan lastenkulttuuri jää virallisen kulttuurin ulkopuolelle, mutta ei kuitenkaan underground -kulttuurin tavoin vallitsevaa kulttuuria vastustavaksi, vaan aikuiskulttuurin rinnalla eläjäksi. Oittisen näkemyksessä on yhtäläisyyksiä Maria Nikolajevan (2002, 185) ajatukseen lapsista oman kirjallisuutensa tuottajina. Oittisen mukaan lasten kielessä puhuvat luovuus ja hulluus, itse elämä abstraktien rakenteiden sijaan, toisin sanoen karnevaalitorin kieli. Naurun lisäksi tähän kieleen

liittyy olennaisesti auki ammottava suu, ruoka ja syöminen, jotka ovat merkittävä osa myös lasten maailmaa. (Oittinen 1991, 9.)

Liisa Karlsson on tutkinut ja analysoinut 2–9 -vuotiaiden lasten kertomuksia syömisen kuvaamisen näkökulmasta. Hänen tutkimuksensa mukaan pienet, 2–3 -vuotiaat lapset mainitsevat kertomuksissaan ruoan huomattavasti harvemmin kuin 8–9 -vuotiaat lapset. Karlsson havaitsi myös, että isommat lapset keskittyivät tarkemmin tiettyyn teemaan. Pienten lasten kertomukset ovat sen sijaan usein tiiviitä: yhdestä asiasta saatetaan puhua vain virkkeen verran ja sitten siirtyä vauhdikkaasti eteenpäin. (Karlsson 2012, 246.) Mitä nuoremmasta lapsesta on kyse, sitä harvemmin hän kertoo, mitä syötiin. Ylipäättään lapset kuvailevat ruokia vähän. (Mt., 254.) Karlsson on vertaillut lasten ruoka-aiheisia kertomuksia myös aikuisten tuottamiin teksteihin syömisestä ja ravinnosta. Hänen mukaansa aikuiset kertovat tarinoita teemakeskeisesti toisin kuin lapset, jotka siirtyvät tiiviisti tapahtumasta toiseen. Aikuisten kertomukset ovat Karlssonin mukaan myös ongelmalähtöisempiä, kun taas lasten tekstit eivät pyri valistamaan, syyllistämään tai kasvattamaan vaan toteamaan. Lasten teksteissä ongelmat ratkeavat. (Mt., 270, 272.)

Sekä *Makkarapiruetin* runoissa että lasten kertomuksissa ruoka ja syöminen ovat keskeisessä osassa. *Makkarapiruetin* runoissa ei tosin syödä toisia eläimiä kuten edellä olevissa ”Mustekala söi susin” ja ”Siili söi karhun” esimerkeissä vaan ruokaa. Esimerkiksi *Makkarapiruetin* ”Pyöräilevä hirvi” -runossa ”Mentiin hirven kanssa nakkikioskille, kun tuli niin kauhea nälkä”. ”Lokin kummitäti” -runossa ”Lokki ja Wanna söivät pashaa ja rusinoita ja pikimustaa venäläistä metsähunajaa ja rapeita hunajakenkoja. He puhuivat ruoka suussa, niin iloisia he olivat jälleen näkemisestä.” ”Sähikissa”-runossa: ”Jälkiruuaksi kissanpojat saivat ahmia marsipaani ruusuja niin paljon kuin jaksoivat, eikä niiden enää tarvinnut napostella pelkkiä neulasia ja mustikanlehtiä.” Niin ikään lasten kertomuksissa ”herkutellaan” pääasiassa perinteisillä ruoilla, hedelmillä ja karkeilla. Lasten kertomuksissa syömisen groteskius ja banaalisuus kuitenkin korostuvat verrattuna Niemelän teksteihin. Lasten teksteissä syömiseen voi liittyä myös väkivaltaisuus ja uhka, sillä lasten kertomuksissa syödään perinteisten ruokien lisäksi elollistettuja olentoja, eläimiä ja hyönteisiä.

Yksi ryhmänsä *Korvaan päin* -teoksessa ovat ne kertomukset jotka ovat lasten tekemiä muunnelmia vanhoista tai uusista aikuisten kertomista saduista. Syömisen teema sekä lasten kyky varioida hyvin erilaisia kertomuksia samasta aiheesta nousee esille erityisesti lasten kertomuksissa *Punahilkasta*, joille on *Korvaan päin* -teoksessa varattu kokonaan oma lukunsa. *Punahilkka* -satu sai ensimmäisen virallisen versionsa Charles Perrault'n kirjoittamana jo vuonna 1674. Myöhemmin sadusta oman

versionsa ovat kirjoittaneet muun muassa Grimmin veljekset. (Bettelheim 1994, 204–205.) Lasten *Punahilkka*-variaatioissa sadun perinteistä juonta noudatetaan vain löyhästi. Keskeisellä paikalla lastenkin variaatioissa on kuitenkin pysynyt syöminen ja ruoka:

Sit Punahilkka sano, et syö vaan tuo leppäkerttu. Ja susi sano, et minä sitten lähen leppäkertun luokse ja syön kaikki leppäkertut. (KP, 42.)

Keltahilkka yritti viedä mummolle pitsaa, mutta hän meni suden luokse. Susi sanoi: ”Antaisitko minulle pitsan?” Ja Keltahilkka sanoi, että en anna. (KP, 43.)

Punahilkkan lisäksi lasten kertomuksissa on melko vähän entuudestaan tuttuja hahmoja, vaikka median ja aikuisten tuottaman lastenkulttuurin vaikutuksen lasten kertomuksiin voi olettaa olevan melko suuri. Karlssonin ja Riihelän (2012, 187) tutkimusten mukaan lapset mainitsevat saduissaan suhteellisen harvoin suosittuja mediahahmoja. Kuten lasten *Punahilkka*-satujen kohdalla olen havainnut, myös Riihelän (2012, 205) näkemys on, että lapset eivät juurikaan toista alkuperäisen sadun juonen kulkua, vaan kertovat usein uusista teemoista.

Kuoleman, väkivallan ja syömisen kuvaamisessa on kohdeteosteni kohdalla eroavaisuuksia. *Makkarapiruetin* proosarunoissa kuolemaa ei käsitellä. Ainoastaan ”Tandem”-runossa viitataan Ruoste nimisen pyörän kaikkien pyöräkavereiden jo kuolleen. *Makkarapiruetin* runoissa on kuitenkin läsnä vanhuuden ja vanhenemisen teemat. Useissa runoissa seikkailevat mummot. Myöskään väkivaltakuvauksia ei *Makkarapiruetista* löydy. *Korvaan päin* -teoksessa kuoleman sekä väkivallan kuvauksia sen sijaan esiintyy melko runsaasti. Kuolemaan suhtaudutaan kuitenkin pääasiassa melko kevyesti ja tunteettomasti, eikä kuolemaa ymmärretä elämän lopullisena päätepisteenä: kertomuksessa seikkaileva hahmot saattavat kuolla ja tämän jälkeen vielä herätä uudelleen henkiin tai vaikkapa kyllästyä. *Makkarapiruetia* ja *Korvaan päin* -teosta yhdistää runsas syömisen kuvaaminen. *Makkarapiruetissa* syöminen kohdistuu kuitenkin perinteisiin ruokiin ja herkkuihin, jotka on nimetty ja mainittu erittäin yksityiskohtaisesti ja tarkasti. *Korvaan päin* -teoksen kertomuksissa syöminen on monesti läsnä, vaikka syömisen kohdetta ei olisi aina edes mainittu. Lastenkin kertomuksissa syötäviä ruokia kuitenkin luetellaan, mutta ei niin spesifisti kuin *Makkarapiruetissa*. *Korvaan päin* -teoksessa syömiseen liittyy myös groteskius ja brutaalius, sillä syömisen kohteet voivat olla myös eläviä olentoja kuten nisäkkäitä ja hyönteisiä.

3.2 Rakkaus, ystävyys ja perhe

Ystävyysden kuvaaminen sekä perheeseen ja sukuun kuuluvista henkilöistä kertominen ovat aiheina yleisimpiä molemmissa kohdeteoksissani. *Korvaan päin* -teos sisältää oman lukunsa kertomuksille joissa seikkailevat äidit, isät mummot ja vaarit. *Makkarapiruettissa* runojen suosittuja hahmoja ovat mummot. Niemelän teoksessa on runot nimeltä ”Kaksi puolukkamummoa”, ”Punkkimummu” ja ”Mummoja mummoja mummoja”. Viimeksi mainitussa runossa kehoitetaan kuuntelemaan kaikenlaisia mummoja:

[...] Rytmimummoilla on sokerihampaat ja letit. Ne ovat mummoista kauneimpia. Kuunnelkaa niitä. Kuolleenmerenmummot pihisevät paljon. Mutta mollimummot pihisevät vielä enemmän! Ne melkeinpä vinkuvat pihistessään. Kuunnelkaa niitä. Taikinamummot ovat arvaamattomia. Kuulostelkaa vähän niiden perään, ettei tule harmia. Napamummojen lempiväri on undulaatin keltainen. Kuunnelkaa niitä. Kuunnelkaa kaikilla korvillanne, kuinka monta teillä nyt niitä sattuu olemaankin, yksi, viisi tai peräti seitsemän. On aivan sama ovatko ne muodoltaan lerpunlölleröitä, suipontöröjä, sikinsojottavia tai peräti nipukallisia. Käyttäkää korvianne siihen mihin ne parhaiten soveltuvat: Kuunnelkaa mummoja.

SUOJELKAA MUNASTA KUORIUTUVIA MUMMOLAPSIA! (M)

”Mummoja mummoja mummoja” on *Makkarapiruetti* -teoksen pisin runo, josta olen tutkielmaani kirjoittanut vain sen loppuosan. Runo on alusta loppuun luettelomainen. Runossa hyödynnetään toisteisuutta, sanoilla ja käsitteillä leikittelyä, kaaoksenomaisuutta ja normien nurinpäin kääntämistä. Mummoja käsittelevän runon teemaksi nousee ikääntymisen arvostaminen ja vanhempien ihmisten kunnioittaminen. Vanhenemisen ja ikääntymisen teemastaan huolimatta runon rytmi on kiihkeä ja elämää sykkivä. Runo on täynnä uusia sanoja ja ilmauksia. Runon tyyli ja rytmi rikkovat ikääntymiseen liittyviä konnotaatioita, kuten vauhdin hidastumista ja kalkkeutumista tai sitä, että kaikki mummot muistuttaisivat toisiaan ja olisivat tietynlaisia. Runon alku: ”Kuunnelkaa mummoja. Niillä on kyökin alakaapissa patarumpu ja ylälaatikossa ankkapilli ja käpykastanjetit.” kuvastaa salaisuuksia, yllätyksiä ja viisautta, joita vanhuuteen kätkeytyy.

Myös rakkaudet ja synnytykset on jaoteltu *Korvaan päin* -teoksessa oman otsikkonsa alle. Rakkauden kuvaaminen ilmenee kohdeteoksissani hyvin eri tavoilla. Lasten kertomuksissa korostuvat näkyvät ja konkreettiset asiat: naimisiin meneminen, vauvojen tekeminen ja pussailu, kuten tässä 6-vuotiaan Arlan kertomassa ”Helin ja Henkan rakkaus” -nimisessä kertomuksessa:

Eräänä päivänä Heli lähti kaupungille kävelemään. Joku mies tuli häntä vastaan päin. Mies kysyi Heliltä, että kuka hänen nimensä on. Heli oli ihan aikuinen ja pyysi Henkan hänen kotiinsa. Mutta eräänä päivänä Henkka ja Heli päättivät mennä häihin. Kun häät olivat loppuneet, niin Henkka ja Heli lähtivät keittiöön pussailemaan. Sitten Henkka ja Heli lähtivät makuuhuoneeseen. Ja he tekivät vauvoja makuuhuoneessa. Vauva syntyi vuoden päästä. Heli ja Henkka pussasivat ilosta. Vauvan vieressä oli tuttipullo, josta vauva voi juua. Vauvalla oli oikein isot posket. Mutta yhtäkkiä emäntä kuuli itkua. Vauva oli tipahtanut heinävuoteestaan. Heli nosti vauvan ja otti omaan syliinsä hänet. Heli rauhoitteli vauvaa, ja viikon päästä vauva sai mennä ristiäisiin. [...] (KP, 30–31)

Arlan kertomuksessa korostuu tapahtumien ja tekemisen kuvaaminen tunteiden kuvaamisen sijaan. Fludernikin terminologiaa käyttäen ”Helin ja Henkan rakkaus” on epäsuoraan kokemukseen perustuva ei-kokemuksellinen kertomus. Arlan arkisessa ja suhteellisen johdonmukaisesti etenevässä kertomuksessa lukijaa saattaa hämmäntää, että Heliä kutsutaankin yhtäkkiä emännäksi ja että vauva on tipahtanut heinävuoteestaan. Jollakin tasolla arkinen maailma ja sadun maailma sekoittuvat toisiinsa.

Irja Lappalainen (1980, 64–65) on määritellyt puolisaduksi kertomuksen, joka on asetelmaltaan ja lähtökohdiltaan realistinen, mutta kerronnaltaan irrealistinen. Puolisadussa kuten myös nonsense-sadussa lähtökohta saattaa olla täysin realistinen, toisin sanoen tapahtumat voivat käynnistyä varsin todentuntuisesti. Näkemykseni mukaan lasten kertomukset noudattavat usein tällaista puolisadun kaavaa, jossa kertomuksen puitteet ja lähtökohdat ovat varsin realistiset mutta kerronta irrealistista. Arlan kertomuksessa arkisesti etenevät tapahtumat (kävely, naimisiin meneminen, pussailu, lasten tekeminen ja ristiäiset) sekä arkiset tapahtumapaikat (kaupunki, koti, keittiö ja makuuhuone) vaihtuvat matkakuvaukseen, johon yhdistyy etsimisen, löytämisen ja seikkailun teemat, kun Heli, Henkka ja vauva löytävät sillan välityksellä oman kotimaansa ja tien kotiin:

[...] Kun aamu oli tullut, niin Henkka ja Heli lähtivät vauvan kanssa torille. Henkka ja Heli lähtivät toria syvemmälle. Yhtäkkiä tuli vastaan silta. Se piti ylittää, kerta alla oli meri, jossa ankat taas uivat. Kun Heli ja Henkka olivat ylittäneet vauvan kanssa sillan, niin he menivät maalle. Siellä oli heidän kotimaa, kerta silta johdatti heidät kotiin. Sitten tuli ilta ja he menivät nukkumaan ja aamun koittaessa olivat virkeät. Loppu hyvin – kaikki hyvin. (KP, 31.)

Korvaan päin -teoksen kertomuksissa rakkauden kuvaaminen ilmenee siis konkreettisten tekojen tai toimintojen kuten naimisiin menemisen ja lasten tekemisen kautta:

Sitten tuli yksi Jyri niminen poika. *Sitten tyttö pussasi Jyriä. Sitten ne meni naimisiin.*

(KP, 28, kursivointi lisätty.)

”Niin, kun olen saanut korun valmiiksi, sitten mennään yhdessä juhliin. Kun olemme tulleet juhlista, *sitten menemme naimisiin.* Sitten kun olemme tulleet naimisista, niin sitten käydään nukkumaan.” (KP, 48, kursivointi lisätty.)

Ne rakastui toisiinsa, ja *sit ne mäni naimisiin.* Häihin kutsuttiin taikurikin. *Ne sai värikkäitä vauvaperhosia 10.* (KP, 68, kursivointi lisätty.)

Korvaan päin -teoksen kertomuksista poiketen *Makkarapiruetissa* naimisiin menemistä tai lasten synnyttämistä ei kuvata. *Makkarapiruetissa* lapsista huolehtiminen sekä turvallisuuden teema ovat kuitenkin vahvasti esillä, kuten seuraavista esimerkeistä käy ilmi:

Kaksi puolukkamummoa käveli sillan yli torille. Mummoilla oli rattaissa tattivauva, jota he olivat luvanneet hoitaa. Ne näyttivät tattivauvalle torin. (Kaksi puolukkamummoa)

Iltaisin Essi, äiti ja oravat kuuntelevat yhdessä soittorasiam ja tulen rätinää. Pehmoiset oravat haluavat istua turvassa Essin sylissä. (Essi Esikon tammenterhot)

Violan huoneessa on pimeää. Violan silmään puhaltaa turkoosiviima. Isä laittaa lämpimään veteen kastetun pyyhkeen hänen otsalleen. (Aurinkopuusti)

Tässä kirjassa näytetään, että jos Rouva Krokodilli nauraa vitseille sen täytyy olla hyvin tarkka. Sen suu ei saa aueta liikaa. Se kantaa kaikkia pieniä krokodillilapsia selässä ja suussa, eivätkä ne vielä jaksaisi uida kovin kauas jos putoaisivat. (Rouva Krokodilli)

Kuten jo aikaisemmin totesin, *Korvaan päin* -teoksen kohdalla kertomusten tarkastelu temaattisesta näkökulmasta ei ole kovinkaan helppoa, sillä yhden selkeän teeman sijaan kertomuksissa ilmenee yleensä useampia teemoja. Ystävyyttä kuvataan teoksen kertomuksissa yhdessä tekemisen, leikkimisen ja puuhailun kautta. Ystävyys on läsnä useissa teksteissä, mutta ei nouse kertomusten kattavaksi teemaksi. Teoksessa on kuitenkin myös kertomuksia, joiden keskeisiksi aiheiksi nousee nimenomaan ystävyys. Yhdeksänvuotiaan Sakarin ”Hyvät ystävät” nimisessä kertomuksessa kuvataan parhaiden kaverusten yhteisiä puuhia: ”Hänen kaverinsa oli muuten Alekski ja hän itse oli Juho. Juhon kaveri Alekski oli hänen mielestään kaikkein paras kaveri koko maailmassa.” (KP, 69.)

Makkarapiruetin runoissa rakkaudesta ei puhuta yhtä konkreettisesti ja suorasanaisesti kuin *Korvaan päin* -teoksessa. Myös raja rakkauden ja ystävyuden kuvaamisen välillä on *Makkarapiruetin* runoissa hiuksenhieno kuten esimerkiksi runossa nimeltä ”Pirella”:

Pirella heitti kaksi etuhammastaan hellan taakse hiirelle. Minä olen yötä Pirellan luona. Hänellä on tilkuista ommeltu ihana mekko. Hän soittaa nokkahuilulla Ukko Nooaa. Pirellan rillien läpi hänen silmänsä näyttävät suurilta ja kauniilta. Rilli, pilli, Pirella, minä hyrään, mutta nätisti kuin halaisin. Eleemme ulkona lumiluolassa kahdestaan ja ratsastamme paikasta toiseen uskollisen jääkarhun selässä. [...] (M)

Ihastuksesta puhuvat runon fiktiivisen puhujan lauseet, joissa hän kuvailee Pirellan mekon ihanuutta, silmien suuruutta ja kauneutta sekä tapaa, jolla hän kertoo kiusoittelevansa ystävänsä. Rakkautta ja ystävyyttä kuvailaan tulkintani mukaan myös runossa nimeltä ”Mursu ja karusellihevonen”:

MURSU JA KARUSELLIHEVONEN

Mursun ylähuussa on herkkiä viiksikarvoja. Auringosta mursu pitää ja suolaisista kaloista. Ja siitä kun keväisin voi ajelehtia jäälautoilla. Silloin voi päästä turkoosinsinisille syvänteille evääkään liikauttamatta. Mursu on paras sukeltaja näillä merin. Ja yksinäisin. Sillä on ainakin sata helmeä levien alla kätkössä, mutta helmethän ovat vain hiekkaa, vaikka olisivat kuinka kauniita. Eräänä iltana Mursusaareen kelluu haaksirikkoutunut karusellihevonen. Karusellihevonen on niin uljas, että mursu antaa sille kaikki helmensä. Karusellihevonen punastuu, eihän se tiedä että helmet ovat vain hiekkaa. Mursu opettaa karusellihevosta sukeltamaan. Opetus käy hitaasti sillä karusellihevonen ei uskalla pitää silmiään auki veden alla. Harjoitusten jälkeen ne makaavat rannalla ihan lähekkäin ja katselevat, kuinka paksujalkainen aurinko kahlaa meressä ja pesee kalanselkiä. Tyhmä turskalintu pilkkaa, mutta sen lento kompastuu harsopilveen. Kaikki nauravat turskalinnulle ja huutavat: mene muualle kakkailemaan! (M)

Kun vertaa Niemelän runoa ”Mursu ja karusellihevonen” lasten ystävydestä tai rakkaudesta kertoviin teksteihin, voi havaita, että Niemelän runossa rakkautta ja ystävyttä kuvataan hienovaraisemmin, vihjailevasti ja herkästi ikään kuin rivien välistä. Niemelän runo sisältää kuitenkin myös toiminnan kuvausta, joka on erittäin tyypillistä lasten kertomuksissa.

Kuten Niemelän ”Tandem”-nimisessä runossa myös ”Mursu ja karusellihevonen” runossa on lähtökohtana yksinäisyys. Myös molempien runojen tunnelma on jokseenkin melankolinen, pysähtynyt ja odottava. Liisa Karlssonin (2012, 270, 272) mukaan aikuisten tekstit ovat lasten

tekstejä ongelmalähtöisempiä, kun taas lasten teksteissä ongelmat ratkeavat. Seitsemänvuotiaan Hennan kertomus ”Ystävän saa jos haluaa”, alkaa niin ikään yksinäisyyden kuvaamisesta: ”Se alko semmosesta kohasta, että eräänä päivänä Eppu ei tahtonut nousta sängystä ollenkaan. Hän ei tahtonut nousta vuoteesta sen takia, koska hänellä ei ollut ystävää.” (KP, 63.) Muutaman rivin kuluttua kertomuksen Eppu on kuitenkin jo tutustunut majavaan, joka lupaa näyttää Epuille kaikki ystävänsä. Ongelma siis ratkeaa hyvin nopeasti.

Ystävyys ja rakkaus ilmenevät *Makkarapiruetin* teksteissä toisaalta huolenpitona, auttamisena, vieraanvaraisuutena ja jakamisena. Toisaalta rakkautta ja ystävyyttä ei kuvata pelkästään ”ruusunpunaisten lasien läpi”, vaan teos sisältää myös runoja, joissa osoitetaan mieltä, ajetaan omia ja perheen oikeuksia sekä kinastellaan. *Makkarapiruetin* teksteissä korostuu luottamuksellisen ja turvallisen ilmapiirin merkitys, joka sallii myös erimielisyyksien esilletuomisen. Esimerkiksi ”Sähikissa” nimisessä runossa, U:n voimallassa sähköä hyrräävä Sähikissa tekee lakon, kun herra U ei ole maksanut hänelle palkkaa:

[...] Minun viidellä pojallani on vain yhdet saappaat. Se on kenkkua. Sähi oli äkäinen ja sen silmät hehkuivat. Herra U. huomasi olleensa ihan tyhmä. Hän kaivoi kaapista kirnupiimää ja savusilakoita ja monenvärisiä pikku sadesaappaita, joista pikku sähikissat saivat valita omansa. Ja herra U. antoi niille kurahousutkin ja sadelakit. [...] (M)

”Sähikissa” -runossa on täysin päinvastainen tilanne kuin esimerkiksi klassisessa *Tuhkimo*-sadussa, jossa Tuhkimo nöyrtyy kiltisti raatamaan vailla omia oikeuksia ja palkkaa. Tuhkimossa onkin nimenomaan kyse sadusta, jossa paha saa lopulta palkkansa ja hyvä voittoa. ”Sähikissa” -runossa ei tyydytä vallitseviin oloihin. Runon teemaksi voisi nostaa oikeudenmukaisuuden puolesta taistelemisen ja vääränlaisen nöyristelyn hylkäämisen.

Molemmassa kohdeteoksissani on siis läsnä taistelun teema. Myös *Korvaan päin* -teos sisältää kertomuksia, joissa kuvataan suuttumista ikään kuin tunteena toiminnan sijaan:

Sitt se enkeli suuttu vihasesti, sitt se leijonakin suuttu vihasesti. (KP, 60.)

Hiiri juoksi korvaan päin. Sitten mörkö suuttui bambiaiselle. Sitten mato hypäs Jennan korvaan. Sitten Paavo suuttuu Juuson korvaan. (KP, 76.)

Lapsilla taistelu kuitenkin pääasiassa ilmenee fyysisenä väkivaltana, joka liittyy kertomuksen tapahtumiin ja sen kuljettamiseen. Niemelän proosarunoissa taistelu ilmenee oman tahdon ja

oikeuksien ajamisena ilman fyysistä väkivaltaa ja on sidoksissa ystävyys- ja rakkauden teemoihin. Lasten kertomuksissa taisteluilla on itseisarvo sinällään, Niemelän teksteissä niillä pyritään johonkin päämäärään.

Ystävyys- ja perheeseen kuuluvien henkilöiden kuvaaminen ovat molempien kohdeteosten teksteissä hyvin tavallisia. Rakkauden kuvaamista esiintyy erityisesti *Korvaan päin* -teoksesta, jossa rakkaudesta kerrotaan konkreettisten toimintojen kuten naimisiin menemisen, pussailun ja lasten tekemisen kautta. *Makkarapiruetissa* ihastuksen ja rakkauden kuvaaminen on huomattavasti vähäisemmässä osassa ja vihjailevampaa: raja ystävyys- ja rakkauden välillä ei ole selvä. *Makkarapiruetin* teksteissä ei puhuta naimisiin menemisestä, pussailusta eikä lasten tekemisestä, mutta lasten hoitaminen ja siihen liittyvät turvallisuuden sekä huolehtimisen teemat ovat runoissa toistuvasti esillä. Huolenpitoa kuvataan myös aktiivisena perheen oikeuksien puolustamisena. Lapsen ja aikuisen erilainen tapa suhtautua ongelmiin nousee esille ystävyys- teeman kuvaamisen kautta. *Makkarapiruetin* proosarunoissa ”Tandem” sekä ”Mursu ja karusellihevonen” ystävyys- teemaan liittyy myös sen kääntöpuoli, yksinäisyys, sekä ystävän odottaminen ja kaipaaminen. Myös *Korvaan päin* -teoksen kertomuksissa puhutaan yksinäisyydestä, mutta lasten teksteissä yksinäisyyden ongelma ratkeaa varsin nopeasti ja helposti.

3.3 Matkanteko, seikkailu ja mysteeri

Ystävyys- ja rakkauden ja perheen kuvaamisen lisäksi suosittuja aiheita molempien teosten teksteissä ovat matkanteko ja seikkailu. *Makkarapiruetin* proosarunoissa matkantekoa voidaan kuvata varsin arkisesti kuten ”Hunajanalle” nimisessä runossa:

Hunajanalle ajoi motskallaan kaupunkiin. Hän aikoi tehdä kaikenlaista. Ensin hän päristeli hammashoitolaan. Hammaslääkäri oli iso mustakarhu. Mustakarhu neuvoi Hunajanalle pesemään hampaat aamuin illoin. Käynnin päätteeksi Hunajanalle sai hienoja tarroja. Hunajanalle kävi myös kauppahallissa. Hän osti kilon kuivattuja taateleita. Ne maksoivat kolme katinkultakimpaleita. Taatelit olivat tietenkin isänlälle. Hunajanalle astui kangaskauppaan. Eväslina, kiitos! pyysi Hunajanalle. Kangaskaupan panda leikkasi kangasrullasta suuren palan siniruutuista eväslinakangasta. Ja antoi kymmenen punaista nappia kaupan päälle. Pääseekö pikkupanda ulos? kysyi Hunajanalle. Hunajanalle lahjoitti pikkupandalle puolet hammaslääkärin antamista tarroista. He löysivät upean eväsrеткиpaikan korkean kallion laelta. Sieltä näkyi yli koko hauskan kaupungin. (M)

”Hunajanelle” ei ole proosarunoksi mitenkään lyyrinen vaan siinä korostuu menneisyyden tapahtumien kuvaaminen. ”Hunajanelle” on pieni kertomus, kuvaus nallen varsin arkisista puuhasteluista kaupungissa. Kertomus huipentuu avoimen ja korkean paikan löytämiseen (paikkoja ja tiloja käsittelen tarkemmin seuraavassa alaluvussa), kun Hunajanelle ja hänen ystävänsä pikkupanda menevät piknikille korkean kallion laelle, josta näkyy ”yli koko hauskan kaupungin”. Kertomukselle ominaista ongelmaa tai arvoitusta, jota pyrittäisiin ratkaisemaan, ei tekstissä ilmene. ”Hunajanelle” noudattaa James Phelanin (2005, 18) kertomuksen retorista määritelmää: joku kertomassa jollekin, että jotakin on tapahtunut. Proosarunossa esiintyvät hahmot ovat puhuvia ja toimivia eläimiä, mutta sinällään runossa ei toiminnan tasolla tapahdu mitään ylliluonnollista. Samantyyppinen kertomus seikkailevasta nallesta löytyy myös *Korvaan päin* -teoksesta kahdeksanvuotiaan Wilman kertomana:

NALLE HALUS LÄHTEÄ HUNAJAMETSÄÄN

Olipa kerran nalle, joka halus lähteä hunajametsään. Sit se nalle eksy matkalla, ku se meni sinne. Se pääs sellaseen risteykseen, jossa luki ’hunajametsään’ ja ’hunajakaupunkiin’. Niin se nalle lähti vasempaan. Se huomasi, et se lähti väärään suuntaan, ku alko näkyä sellasii pilvenpiirtäjii. Se kääntyi takaspäin ja pääs taas siihen samaan risteykseen. Ni sit se kääntyi sinne toiseen suuntaan, ’hunajametsään’. Se pääs sinne hunajametsään. Sen jälkeen se nalle meni infolle ja kysy: ”Missä täällä on hotelli?” Sit se infon hoitaja sano, et meet eka vasempaan ja sit oikeeseen, ni siinä se hotelli on. Ni sit se meni eka vasempaan ja sit se meni oikeeseen ja sit se huomasi, et eihän siinä nyt mitään hotellii oo. No, sit se meni takas sinne infon luo ja sano, et ei siin mitää hotellii oo. Sit se sano, et ai nii, piti eka mennä oikeeseen ja sit vasempaan Sit se meni. Sit se pääs sinne hotellii. Ni sit se meni hotellin hoitajan luo. Site se nalle kysy: ”Saisko täältä yhen huoneen?” Sit se sano, et sä saat sen 222, ylimmän kerroksen. Site se nalle kysy: ”Montaks kerrost täs hotellis on?” Sit se hoitaja sano: ”25.” Sit se nalle lähti sinne huoneeseen. Sit se pääs sinne huoneeseen, mut se ei saanu ovee auki. Sit se nalle mietti ajatuksissaan, miten tänne pääsis ilman avainta. Sit se nalle näki siivoojan ja sit se pääs sinne hotelliin. (KP, 53.)

Wilman kertomuksessa keskitytään ongelmiin. Ensin on muistettava ohjeet: milloin kääntyä vasempaan, milloin oikeaan, jotta löytäisi oikean reitin hunajametsään. Vaikka kertomuksen nalle haluaakin päästä metsään, toisin kuin *Makkarapiruetin* ”Hunajanelle” -runossa seikkaileva nalle, joka ajaa motskallaan kaupunkiin, on kyseinen hunajametsä kuitenkin melko kaupunkimainen, sillä sieltä löytyy info ja hotelli. Kun nalle on löytänyt reitin hunajametsään, on vielä ratkaistava ongelma, kuinka päästä hotelliin, jonka ovi on lukittu. Kumpikin ongelma ratkeaa kertomuksen aikana.

Wilman kertomuksessa on havaittavissa Brian McHalen ”heikkoon kerronnallisuuteen” liittyviä ominaisuuksia. Luottamus Wilman kertomuksen eheyteen horjuu muun muassa sen suhteen, että kertomuksen hunajametsä vaikuttaa varsin kaupunkimaiselta 25 kerroksisen hotellinsa ja infon ansiosta. Infonhoitaja myös neuvoo nallen menemään ensin vasempaan ja sitten oikeaan, kuten nalle tekeekin. Hotelli ei kuitenkaan löydy näiden neuvojen avulla, jonka jälkeen nalle muistaa, että ensin pitikin mennä oikeaan ja sitten vasempaan. Epäloogista ja hajanaista on myös kerronta tekstin lopussa, kun nallen todetaan jo päässeen hotellihuoneeseen, mutta ongelmaksi muodostuu kuitenkin, kuinka saada huoneen ovi auki. Lopussa nallen kerrotaan pääsevän hotelliin eikä huoneeseen. Teeman kannalta Wilman kertomuksessa korostuu etsiminen ja eksyminen, teemat, joita käsittelen tässä alaluvussa hieman myöhemmin.

Suhteellisen realististen matkakuvausten lisäksi *Makkarapiruetti* -teoksesta löytyy myös useita irrealistisempia matkakuvauksia. Niemelän matkakuvauksissa on usein mukana lentäminen kuten ”Ella” nimisessä runossa:

Porkkanatukkainen Ella rakensi kauniin leijan. Valkoisen ja punaisen leijan. Hän kiinnitti sen käsivarsiinsa. Palmikkoonsa Ella solmi valkoisen ja punaisen pampulan. Ylimmältä rappuselta hän lensi talon yli ja tien yli ja torin yli ja kaupungin yli ja joen yli ja vuorten yli ja yhä uusien vuorien, kunnes saapui meren rantaan. Tuuli läiskytti hänen kasvojaan. Jättiläisalbatrossit välkyttivät siipiään kuin peilejä. Me yritimme vilkuttaa mutta meri kauhoi niin kovasti. Pilvet pompottivat aurinkoa. Ella lensi laivojen yli. (M)

Jerry Griswoldin (2006, 99) mukaan lentämisen ja keveyden teemat vetoavat lapsiin, koska ne vahvistavat heidän maailmankuvaansa, jossa keveys nähdään vastakohtana niin aikuisuudelle kuin maailman tarjoamille paineillekin. Keveys ei liity Griswoldin näkemyksen mukaan ainoastaan fysiikkaan vaan myös mieleen. Keveys on kykyä vaihtaa näkökulmaa, helppoutta tulla toimeen uusien tilanteiden ja ihmisten kanssa sekä kykyä käyttää nokkeluutta. Keveyden herättävät myös huumori ja nauru, jotka poistavat kehossa ja mielessä vaikuttavan vakavuuden ja raskauden. Keveyteen liittyvät myös määreet vetreys ja nopeus. (Mt., 86–87, 90.) *Makkarapiruettin* ”Lampi” nimisessä runossa yhdistyvät lentäminen ja Griswoldin mainitsema mielen keveys, kun taivaalla lentelevä pääskynen päättää muuttaa lammen pohjaan asumaan: ”Pääskystä hävetti olla aina niin kevyt ja iloinen. Pääskynen otti kovat vauhdit ja sukelsi lammen pohjaan, missä kokoontui sammakoiden Klubi Otsaryppy kahdesti viikossa.” Nopeutta ja liikettä kuvaavat *Makkarapiruettissa*

myös esimerkiksi proosarunot ”Musta flyygeili”, jossa flyygelillä kaahataan pitkiä teitä sekä ”Pyöräilevä hirvi”, jossa runon minä-kertoja matkustaa hirven sarvikruunussa huimaa vauhtia.

Korvaan päin -teoksen kertomuksissa kuvaillaan niin ikään usein lentämistä. Kuten *Makkarapiruetin* ”Hunajanalle” -runossa, myös useissa lasten kertomuksissa tapahtumat ovat suhteellisen arkipäiväisiä ja realistisia, vaikka kertomusten hahmot olisivatkin epärealistisia, kuten kaksivuotiaan Riikan ”Oli pikkuinen noita” nimisessä kertomuksessa:

Oli pikkuinen noita, joka oli syntynyt. Joka kerran söi. Meni poimimaan marjoja. Luudalla meni ulos lentämään. Meni sisälle syömään marjoja. Meni kattoon telkkaria. Sitten meni ottaan kaffia, sitten meni olohuoneeseen kattoon telkkaria, sitten kaffia joi. Keittiössä otti lehen ja luki, siitä pöyvältä ja toivat. [...] (KP, 11.)

Kertomuksen sadunkaltaisen elementin luo se, että kertomuksen päähenkilönä on noita, joka lentää luudallaan. Muuten kertomus etenee niin sanotusti arkisista asioista kertoen. Kertomuksen lähtökohta on siis päinvastoin kuin puolisadun kohdalla epärealistinen, mutta kerronnaltaan kertomus on realistinen (ks. Lappalainen 1980, 64–65). Useimmissa *Korvaan päin* -teoksen kertomuksissa yhden ja saman kertomuksen sisällä onkin sekä arkisten tapahtumien että sadunomaisten tapahtumien kuvauksia. Myös kolmevuotiaan Nikon, ”Leppäkerttu lähti metsää” kertomuksessa sadunomaisuus ja arkisuus yhdistyvät:

Se leppäkerttu lähti metsää. Sitte se meni kotiin. Sitte se lähti pois. Se meni isän luokse. Sitte se meni Afrikkaan. Ja sitte se meni äitin luokse. Leppäkerttu meni laskettelemaan, mutta se ei luistanu. Sitten se meni omaan olohuoneeseen katsomaan televisiota. Sitte se meni muuhun paikkaan hiihtelemään. [...] (KP, 91.)

Nikon kertomus on aiheidensa suhteen hyvin tyypillinen *Korvaan päin* -teoksessa esiintyvä kertomus. Lasten kertomuksissa yksi yleisimmistä tapahtumapaikoista on metsä. Tyypillistä on myös kuvailla kotia ja erityisesti matkaa kotiin. Nikon kertomuksen jatkuessa leppäkerttu menee sateenkaarimaahan, mutta jos seuraavassa lauseessa leppäkertun kerrotaan tulevan sieltä pois:

[...] Sitte se meni sateenkaarimaahan. Se tuli pois ja meni satamaan. Sitte se tuli pois sieltä ja meni isän ja äitin luokse. Se meni ihmisten maailmaan. Se meni sieltä pois ja kokeili pikkuisia silmälaseja. Ne ei mahtunu sille. Sitte se kokeili jotain muuta. Ne meni kauppaan ja osti ruokaa. Sitten ne

tuli pois ja meni piirtään piirustusta. Kirjoitti oman nimen, ja teki toisen piirustuksen. Sitte se loppu. (KP, 91)

Kuten useissa lasten kertomuksissa, myös Nikon kertomuksessa vaihdokset paikkojen välillä ovat nopeita. Kertomuksen loppupuolella esiintyy myös *Korvaan päin* -teoksen kertomusten tyypillinen kuvauksen kohde, kaupassa käynti ja ruoka. Sekä Riikan että Nikon kertomuksessa ovat vahvasti edustettuina lasten teksteissä yleisimmin käytetyt sanat: *ja, se, sitten, oli, meni, tuli* (Riihelä 2012, 214). Erityisesti Nikon tekstissä korostuu *se* ja *sitten* sanojen käyttö. Riihelä (mt., 216) on havainnut lasten kertomuksia analysoidessaan, että pojat käyttävät tyttöjä enemmän *se*-sanaa.

Sekä Reetta Niemelän proosarunoissa että lasten kertomuksissa korostuvat siis matkanteon ja seikkailun kohdalla erityisesti lentäminen. Niemelän proosarunojen aiheisiin verrattuna lapsilla korostuvat enemmän etsimiseen, eksymiseen ja piiloutumiseen liittyvät kertomukset. Maria Nikolajeva (1997, 35) määrittelee etsimisen kaikkein yleisimmäksi aiheeksi lastenkirjallisuudessa. *Korvaan päin* -teoksen kertomuksissa etsitään ihmisiä, asioita, aarteita ja paikkoja. Yleistä on myös kuvailla piilosta leikkimistä:

Olipa kerran pupujussi. Silloin äiti oli mennyt hukkaan. Se lähti etsimään. (KP, 13, kursivointi lisätty.)

Olipa kerran tyttö, joka oli Koraanissa. Sitten ne oli piilosta. Yksi tyttö meni metsään piiloon, sitte kiltti leijona tuli. (KP, 19, kursivointi lisätty.)

Alli ihmetteli, minne tori oli kadonnut. Alli pyöriskeli ja yhtä äkkiä hän näki maassa porkkanakärryn jäljet. Alli lähti seuraamaan jälkiä. Tuli yö, eikä Alli ollut vielä löytänyt porkkanakärkyä. (KP, 20, kursivointi lisätty.)

Hän näkin taas karhun, mutta ei lähtenyt sitä pakoon. Karhu kysyi: ”Oletko eksynyt?” Tyttö ymmärsi, mitä karhu sanoi ja sanoi, että on. (KP, 25, kursivointi lisätty.)

Hän laski Afrikkaan, mutta ei tiennyt missä oli. Hän halusi aina Afrikkaan, mutta ei tiennyt missä se oli. (KP, 29, kursivointi lisätty.)

Ja orava sanoi, että hän oli eksynyt. Ja sitten orava lähti mukaan. Hän löysi isovanhempiensa. Ja sitten isovanhemmat sanoivat kiitos. Ja sitten he lähtivät kotiin. Siihen se loppui. (KP, 51, kursivointi lisätty.)

Makkarapiruetin ”Aarre”-nimisessä runossa, joka on kokoelman ensimmäinen runo, etsitään kaarnaan kaiverretun kartan avulla aarretta, jota on hyvin vaikeaa löytää. Etsimiseen viitataan myös

”Sulo hiljaisuus” -runossa, jossa todetaan, että hiljaisuuden piiloa on niin ikään hyvin vaikea löytää. Kyseisissä runoissa, kuten myös eräissä muissa *Makkarapiruetin* runoissa korostuu mysteerisyys. Lastenkirjallisuuden yleisimpiä aiheita listannut Maria Nikolajeva (1997, 36) liittyy mysteerisyyden rikos- ja etsivätarinoihin. *Makkarapiruetin* kohdalla mysteerisyys ei liity millään tavalla rikoksiin ja mielestäni mysteerisyyden aiheen voi laajentaa käsittämään muutakin. Mysteerisyys on läsnä esimerkiksi jo edellä mainitsemassani runossa ”Sulo hiljaisuus”, jossa pohditaan hiljaisuuden olemusta. Runossa hiljaisuus elävöitetään ja nimetään:

Kuunnellaan hiljaisuutta, kuiskaavat myyrät ennen nukahtamista. Hiljaisuudella on paljon sanottavaa. Hiljaisuuden piiloa on hyvin vaikea löytää. Äänet, ne eivät millään malta olla hiljaa. Varsinkaan pikku äänet: pihisevät, puhisevat, kopisevat, suhisevat, kuhisevat, vikittävät, sipittävät, tikittävät, kipittävät, rapisevat, röpisevät, höpisevät, jupisevat, mutisevat, humahtavat, kumahtavat. Putkessa, piipussa, ponin häntäjouhessa, basson sisällä turvassa, puron hymykuopassa, puun lehdellä tai maan lämpimässä käytävässä. Kätkössä omassa kolossaan elelee hiljaisuus. Sulo hiljaisuus. Aivan lähellä. Melkein korvan takana. Miltä hiljaisuus näyttää? Montako jalkaa sillä on? Onko se vanha? Roikkuuko sen korvat maahan asti? Kasvattaako se retiisejä? Käykö se koskaan sienestämässä? Entä kirjastossa? Pitääkö se runoista? Pitääkö se ruusunmarjoista? Onko sillä mummia? Latkiiko se vettä lätäköistä? Huomaako se myyrän tassunjäljen lumessa? (M)

”Sulo hiljaisuus” on runo, joka noudattelee James Phelanin (2005, 162) näkemyksiä lyyrisyydestä. Runo kerrotaan preesensmuodossa, ja se perustuu menneisyyden tapahtumien kuvaamisen sijaan vahvasti nykyhetkessä läsnä olevaan tilanteeseen ja siitä syntyviin pohdintoihin, havaintoihin ja erisyydestä kysymyksiin. Kyseisessä runossa mysteerisyys kulminoituu jonkin sellaisen näkyväksi tekemisellä, mitä ei todellisuudessa voi nähdä.

Mysteerisyys nivoutuu usein myös osaksi matkantekoa, kuten ”Lumottu lapsi” -runossa (ks. tutkielman s. 26), jossa matkataan epärealistisessa merimetsässä. ”Musta flyygeli” runossa (ks. tutkielman s. 63) flyygelillä, joka toimii runossa sekä kulkuvälineenä että asuinsijana, on taianomaisia ominaisuuksia. Niin ikään mysteeri ja matkanteko sekä näiden lisäksi myös muutos, nousevat teemoiksi ”Aava”-runossa (ks. tutkielman s. 16) Muutoksen tema on läsnä myös runoissa ”Kurpitsakuu”, jossa kurpitsa räpyttelee taivaaseen tahtoessaan olla kuu, runossa ”Lampi”, jossa taivaalla kevyesti ja iloisesti lentelevää pääskystä alkaa hävettää oman luonteensa ja hän muuttaa lammen pohjaan, sekä runossa ”Pesukarhu”, jossa pesukarhu muuttaa maalle ja aloittaa elämänsä mehiläistarhurina. Muutoksen tarve ja halu nousevat kyseisten runojen kohdalla yhtäältä tahdosta

toteuttaa omia unelmia, toisaalta vertailemisen seurauksena sekä kasvun ja kasvamisen väistämättömänä seurauksena. *Korvaan päin* -teoksessa muutoksen teema liittyy usein teksteissä esiintyvien hahmojen ulkoiseen olemukseen, kuten seuraavissa esimerkeissä käy ilmi:

Kerran ilkeä kummitus eli ja sitten sillä oli taikapeili ja kaikki näytti rumalta. *Sitten kaikki muuttu*. Muut peikot rikko sen taikapeilin ja se meni rikki. (KP, 76, kursivointi lisätty.)

Sitten *se noita taiko meidät isoiksi limahirviöiksi* (KP, 78, kursivointi lisätty).

Sitten lumiukko sulii. Lumiukko rakentui taas. *Sitten lumiukko tuli näkymättömäksi*. Loppu. (KP, 87, kursivointi lisätty.)

Edellisissä esimerkeissä muuttumisen syitä tai seurauksia ei ole juurikaan pohdittu. Sen sijaan kuusivuotiaan Maijun ”Perhosen uusi turkki” -nimisessä kertomuksessa keskeiseksi teemaksi ja sisällöksi nousee muutos:

Kerran eli kaukaisessa maassa pieni perhonen. Ja se pieni perhonen inhosi turkkiaan, joka oli harmaa. Hänelle lipsahti mieleen vanha taikuri, joka voisi taikoa hänen turkkinsa värikkääksi. Perhonen matkusti taikurin luokse. [...] Sit se taikuri sanoi: ”Muutu turkki värikkääksi, hoks, poks, poks!” Ja perhosen turkki muuttui värikkääksi. Siinä oli ihan mitä värejä vaan. [...] Kun perhonen oli päässyt takaisin kotiinsa, se oli onnellinen kun kaikki sen kaverit sanoivat, että se on nätimpi kuin toiset. Yhtäkkiä värikäs perhonen näki nätin poikaperhosen. Ne rakastui toisiinsa ja mäni naimisiin. Häihin kutsuttiin taikurikin. Ne sai värikkäitä vauvaperhosia 10. Tyttö oli viis ja poikii oli viis. Sen pituinen se. (KP, 68.)

Muutoksen lisäksi Maijun kertomuksessa nousevat keskeisiksi teemoiksi vertaileminen sekä onnellisuus ja menestyminen, jotka tässä kertomuksessa liitetään ulkoisen olemuksen suotuisaan muutokseen. Kansansaduille tyypillisiä monipolvisten muodonmuutosten kuvaamisia, joissa sadun sankari muuttuu milloin eläimeksi, milloin joksikin esineeksi ja jälleen ihmiseksi, ei kohdeteosteni teksteissä sen sijaan juurikaan ilmene (ks. Apo 2001, 12).

Tämän alaluvun loppuksi palaan hetkeksi vielä teoksissa ilmenevään etsimisen aiheeseen. Etsimisen olleessa kyseessä *Makkarapiruetin* runoissa, se mitä etsitään, ei siis välttämättä löydykään, ei ainakaan helposti. Lasten kertomuksissa aarteilla ja muilla etsimisen kohteilla on sen sijaan tapana löytyä:

Sitte ennen lähtöä vaari antoi heille aarrekartan. Sitte pikkuset *löysivät* aarteen ja menivät kertoon vaarille siitä. (KP, 16, kursivointi lisätty.)

Olipa kerran pikku intiaani. Hän meni isän ja äidin kanssa metsään ja hän eksyi isästä ja äitistä. Hän sai oman jousipyssyn, sitten hän *löysi* isän ja äitinsä. (KP, 18, kursivointi lisätty.)

Makkarapiruetin proosarunot ovat jälleen kerran ongelmalähtöisempiä, vihjailevampia ja tulkinnanvaraisempia kuin *Korvaan päin* -teoksen kertomukset, joissa aarteet ja kadonneet henkilöt löytyvät suhteellisen helposti. Vaikka lasten kertomuksissa jännite etsimisen ja löytämisen välillä ei pääse kehittymään mysteerin täyttäviin mittoihin, ovat mysteerisyys ja taianomainen maailma kuitenkin jollakin tasolla läsnä suurimmassa osassa *Korvaan päin* -teoksen kertomuksissa, kuten tässä kolmevuotiaan Veeran ”Lumiukko etsii värikkäitä kukkia” nimisessä kertomuksessa:

Kun lumiukko *etsii* niitä kukkia, värikkäitä kukkia, lumiukko meni *etsiin*, että onko toi kaalinvarsi kukka, jonka toi jänis nakersi. Jänis sanoi: ”Ei se ole mikään kukka, vaan se on lyhty, katuvalo.” Hän meni ihan talon pääoveen, mitä hän näkikään? Ne kuiski ne kukat, että olemme kukkia. Lumiukko huudahti: ”Minä *olen löytänyt* värikkäitä kukkia.” (KP, 86, kursivointi lisätty.)

Veeran kertomus on tyyliältään runollinen ja unenomainen. Kertomuksen maailmassa jännite etsimisen ja löytämisen välillä rakentuu mysteerisyyden ja surrealistisuuden varaan: lumiukko havaitsee kaalinvarren, jota luulee kukaksi, mutta joka osoittautuukin katuvaloksi. Puhuvat kukat paljastavat lopulta itsensä niin, että voivat tulla löydetyiksi.

Makkarapiruetin proosarunoissa on sekä realistisia että epärealistisia kuvauksia matkantekoon ja seikkailemiseen liittyen. *Korvaan päin* -teoksen matkantekoa ja seikkailua kuvaavissa kertomuksissa arkisuus ja sadunomaisuus monesti sekoittuvat saman kertomuksen sisällä. Lentäminen on yleinen matkustamiseen ja seikkailuun liittyvä toiminto molemmissa kohdeteoksissani. Lasten kertomuksissa korostuu *Makkarapiruetin* proosarunoja enemmän etsimisen, eksymisen, piiloutumisen sekä löytämisen ja löytymisen aiheet. *Korvaan päin* -teoksessa on tyypillistä kuvata matkantekoa kotiin. Mysteerisyys ja siihen liittämäni ajatus muutoksesta on jollain tasolla läsnä molemmissa kohdeteoksissani, *Makkarapiruetissa* kuitenkin enemmän. Mysteerisyys ei liity kohdeteosteni kohdalla rikos- tai etsivätarinoihin vaan joissakin kertomuksissa ja runoissa esiintyvään unen- ja taianomaiseen, surrealistiseen maailmaan. Mysteerisyys tulee esille esimerkiksi *Makkarapiruetin* runossa ”Sulo hiljaisuus”, jossa pohditaan hiljaisuuden olemusta. Muutoksen kuvaaminen liittyy lasten kertomuksissa pikemminkin pinnallisiin, ulkoisissa

ominaisuuksissa tapahtuviin muutoksiin kun taas *Makkarapiruetin* proosarunoissa muutoksen sysäävät liikkeelle sisäiset prosessit, jotka liittyvät vertailemiseen, unelmien toteuttamiseen ja kasvuun.

3.4 Paikat ja tilat

Seuraavaksi tarkastelen kohdeteoksiani tapahtumapaikkojen ja tilojen näkökulmasta. *Korvaan päin* -teoksessa kertomusten tapahtumapaikkoja ovat muun muassa kulkuneuvot: autot, ambulanssit ja lentokoneet; rakennukset: koti, navetta, mummola, kauppa, sauna, sirkus, linna, hotelli; paikat: uimaranta, tori ja eläintarha; sekä luonto: metsä, vuori, meri, pesä ja puisto. *Makkarapiruetissa* tapahtumapaikkoja ovat esimerkiksi tori, kotipiha, pesäkolo, kaupunki, maaseutu, merenranta. Kuten jo aikaisemminkin olen todennut, *Makkarapiruetissa* on tyypillistä, että paikat on määritelty sekä nimetty yksityiskohtaisemmin kuin lasten kertomuksissa. *Makkarapiruetissa* tapahtumapaikkoja saattavat olla esimerkiksi Taivassalon ranta, Ruissalo, tai Porvoon satama.

Jerry Griswoldin (2006, 1) mukaan yksi klassisessa lastenkirjallisuudessa toistuvista teemoista on kodikkuus. Termillä kodikas (*snug*) Griswold (mt., 6) tarkoittaa turvapaikkaa johon yhdistyy tunteuksia mukavuudesta ja hyvinvoinnista. Kodikkuuden piirteisiin kuuluu sulkeutuneisuus, toisin sanoen, mahdollisuus vetäytyä raja ulko- ja sisäpuolen välille, ahtauteen, pienuuteen, yksinkertaisuuteen, kompaktiuteen, syrjäisyys ja turvallisuus. Kodikkuuteen yhdistyvät myös käsitykset vartioidusta, omavaraisesta, omistetusta ja piilotetusta tilasta sekä vaatimattomuus ja onnellinen köyhyys. Nämä ominaisuudet viittaavat toiveeseen tehdä elämästä yksinkertaisempaa ja hallittavampaa. (Mt, 9–14.) *Makkarapiruetin* ”Musta flyygeli” -runossa kodikkuus, ystävyys ja matkanteko yhdistyvät:

MUSTA FLYYGELI

Nukutaan flyygelissä. Ollaan kiertueella. Kaahataan flyygelillä pitkin teitä. Kun Anders haluaa katsella maisemia, minä ohjaan, mutta Anders hoitaa polkimet. Alamäet ovat hauskimmat. Anders soittaa iltaisin hyvin pehmeästi. Me matkustamme ympäri maailmaa ja sanomme päivää kaikilla kielillä kuten yhdessä laulussa. Mutta ei meillä leipää ole laukussa, eikä piimääkään. Nehän vain pilaantuisivat. Anders soittaa kadunkulmissa ja suurissa kristallisaleissa. Ukkosvalsseja ja kukkaismenuetteja. Anders soittaa. Kultakolikot lentelevät. Sedät ja tädit tiiraavat kiikarin läpi. Niiden nenänpää ja sormenpäät ovat kylmät. Niiden vetoketjut kimaltavat. Rai rai, minä hyräilen salaa Andersille. Käheästi ja iloisesti. Anders soittaa sen heti. Anders ei tiedä, että öisin flyygeli kohoaa lentoon ja vie minut monen unen meren yli. Paikkaan, jossa kasvaa sinisiä vuokkoja, hopeisia

kirsikkapuita, kokonaisia hopeapuulaaksoja. Ei tuule, kuplii vaan. Se on veden alla. Jääveden. Anders soittaa iltaisin hyvin pehmeästi. Kaipaa kotiin. Sinne osaa lentää flyygeli. (M)

Kodikkaaseen ympäristöön kuuluvat olennaisena osana myös sellaiset toiminnot kuin nukkuminen, päiväunet ja unelmointi (Griswold 2006, 20, 25). ”Musta flyygeli” -runon ensimmäinen lause: ”Nukutaan flyygelissä.” herättää konnotaatioita kodikkuuteen. Tila on pieni, ahdas ja mahdollisesti suljettu. Kodikkuus luo turvallisuuden linnakkeen, jonka turvissa perusturva ja hyvinvointi voivat laajeta kattamaan koko maailmaa ja elämää. Kodikkaassa tilassa haavoittuvuus vaihtuu luottamuksen ja turvallisuuden tunteisiin. (Mt., 29–30.) Kuitenkin, vaikka flyygeli toimii runossa väliaikaisena ”kotina”, on se samalla myös vauhdikas kulkuväline, jolla voi kaahata pitkin teitä ja lentää. Runon lopussa flyygeli tavoittaaakin Griswoldin mukaan lastenkirjallisuuden perusteemoihin kuuluvan keveyden. Samantyyppinen kertomus, jossa kodikkuus ja liike yhdistyvät, löytyy myös *Korvaan päin* -teoksesta yhdeksänvuotiaiden Kiian ja Jennin kertomina:

LENTÄVÄ TELTTA

Olipa kerran lentävä telttä. Se lenteli halki maiden ja kaupunkien. Se lenteli kolme ihmistä kyydissään. Ihmiset kertoivat teltassa aina toisilleen satuja, Teltan nimi oli satutelttä. Ihmisiä oli kaksi poikaa ja yksi tyttö. Kerran satutelttä tippui talon katon päälle. Talo oli autio ja vähän sortunut, joten ihmiset päättivät jäädä asumaan raunioon. Ja ullakolla oli raunion kummitus, joka ei tykännyt vieraista. Eräänä yönä se päätti ruveta kummittelemaan. Ihmiset pelästyivät ja lähtivät telttä mukanaan lentelemään halki niittyjen. Ihmiset päättivät jäädä asumaan keskelle kukkaniittyä, ja siellä ne elivät elämänsä loppuun asti onnellisina. (KP, 78.)

Sekä Niemelän proosarunossa että lasten kertomuksessa yhdistyy pieni tila, jossa asutaan (telttä ja flyygeli) sekä matkanteko. Molempia tekstejä yhdistää myös lentäminen. ”Lentävä telttä” -kertomuksessa päädytään asumaan kukkaniitylle. ”Musta flyygeli” -runossa matkataan ”paikkaan, jossa kasvaa sinisiä vuokkoja, hopeisia kirsikkapuita, kokonaisia hopeapuulaaksoja”. Molemmissa teksteissä kaivataan siis johonkin rauhalliseen ja kauniiseen luonnonmaisemaan. Paikan voi tulkita olevan myös syrjäinen. Syrjäisyys on Griswoldin mukaan yksi kodikkuuden piirteistä.

Kodikkuus ja siihen liittyvät määritelmät kuten pienuus, turva ja pysähtyneisyys ovat loppujen lopuksi esillä vain harvoissa *Makkarapiruetin* runoissa. ”Essi Esikon tammenterhot” -runossa (ks. tutkielman s. 21) sulkeutuneisuus korostuu runon sanaston avulla: tammenterhot ovat hienossa punaisessa *rasiassa*, oravat auttavat ikkunoiden *tilkitsemisessä* ja iltaisin kuunnellaan *soittorasiasiaa*.

Sulkemisen ja turvallisen pesäkolon mielikuvien vastapainoksi runossa on läsnä myös ulospäin suuntautuneisuus, suuruus ja avoimuus, ”että kasvaa tammenterhopuita. Suuria ja mahtavia puita. Korkeimpia mitä on. Ja leveimpiä. (Kuin laivoja, kuin linnoja!)” . Avoimuus tulee ilmi myös siinä, että naapurit muuttavat Essi Esikon kotiin asumaan. Turva jälleen siinä, että pehmoiset oravat haluavat istua turvassa Essin sylissä. ”Essi Esikon tammenterhot” -runossa kuten myös ”Pesukarhu”-runossa tulee esille myös kodikkuuteen liittyvä omavaraisuus, johon Niemelän runoissa liittyy aina jakaminen: Essi Esikolla on tammenterhoja vähäsen yli oman tarpeen, jotta voi jakaa niitä naapureille ja ”Pesukarhu” -runossa pesukarhu muuttaa maalle taivaansiniseen taloon, ryhtyy mehiläistarhuriksi ja järjestää ystävilleen juhlat, jossa kaikki söivät hunajaa niin paljon kuin jaksoivat.

”Sulo hiljaisuus” -runossa (ks. tutkielman s. 60) on niin ikään esillä kodikas pienuus, kun Sulo hiljaisuuden kerrotaan elelevän kätkössä omassa kolossaan, melkein korvan takana. ”Punaiset monot” -runossa ilmenevät myös ystävyyden, jakamisen ja kodikkuuden teemat. Runon kuvastosta nousevat esiin omavaraisuus ja yksinkertaisuus: ”[...] Kun Kerttu paistaa aamuisin tattarilättyjä, Lissu-Rassu istuu kiltisti pöydällä. Lissu-Rassulla on hyppysissään puhtaaksi nuoltu kaarnalautanen ja risuhaarukka.” Runosta kuvastuu myös suljetun, turvallisen tilan merkitys: ”Se (Lissu-Rassu) nukkuu hillopumpulipurkissa Paprikametsän Kertun komerossa.” Runon lopussa ”odotus kiertyy kerälle”. Kerälle kiertyminen merkitsee pienempään tilaan menemistä ja viittaa näin ollen pienuuteen.

Pienuuden ja kodikkuuden kuvaamisen sijaan *Makkarapiruetin* proosarunoissa on tyypillisempää vastakkainasettelu sulkeutuneisuuden ja avoimuuden, pysähtyneisyyden ja liikkeen, suuren ja pienen välillä. ”Kaksi puolukkamummoa” -runossa pienet puolukkamummot kävelevät suurella torilla, käyvät tuomiokirkossa ja toinen tahtoisi purjehtia Suomen Joutsenelle, jota kuvaillaan maailman suurimmaksi ja valkeimmaksi joutseneksi. ”Punkkimummu” -runossa pieni punkkimummu vie lapsenlapsensa mattopyykille Taivassalon rantaan. ”Pilkkuvallankumous” -runossa pienet leppäkertut kiipeävät kokouksensa päätteeksi männynlatvaan katselemaan henkeäsalpaavia maisemia. ”Vuu Duu” -runossa, Vuu Duu on koira, joka saa elellä kotipihallaan vapaana, koska se ei karkaa. ”Rouva Krokkodilli” -runossa kerrotaan kuinka rouva Krokkodillin on oltava hyvin tarkka nauraessaan vitseille, sillä se kantaa pieniä krokkodillilapsia selässä ja suussa. Myös *Korvaan päin* -teoksessa on tarina, jossa on samankaltainen idea elävän olennon suun sisällä kuljettamisesta: ”[...] Ja vielä se (lintu) kävi siellä, missä se on käynyt ja siellä se käy rapun kynsissä, ravun suussa, mutta se ei syönyt sitä, se meni nokkaunillensa, se kuljetti sitä. Ja vielä se loppu siihen.” (KP, 67.)

Pääasiassa *Makkarapiruetin* tapahtumapaikat ovat kodikkuuden ja siihen sisältyneen pienuuden ja sulkeutuneisuuden sijaan hyvinkin avaria ja suuria. Taivas ja meri toistuvat *Makkarapiruetin* teksteissä usein: ”Kurpitsakuu” -runossa yksi puun kurpitsaista räpyttelee taivaalle, koska tahtoo olla kuu. ”Lampi”-runossa taivaalla lentelevä pääskynen sukeltaa hetkeksi asustelemaan lammen pohjaan, mutta palaa taas takaisin taivaalle. ”Lokin kummitäti” -runossa lokki lentee mereltä kohti Porvoon satamaa. ”Kaksi puolukkamummoa” -runossa toinen puolukkamummoista tahtoi päästä purjehtimaan. ”Sulkia ja untuvia” -runossa fiktiivinen puhuja on runon lopussa meren rannalla kuuntelemassa naurulokkien naurukonserttia. ”Ella” -runossa Ella lentää meren rantaan ja aina laivojen yli. ”Lumottu lapsi” -runossa matkataan merimetsässä ja ”Mustassa flyygelissä” halutaan matkata vedenalaiseen paikkaan. Vesi ja meri ovat läsnä myös ”Mursu ja karusellihevonen”, ”Punkkimummu” ja ”Käärmeen poski on sileä” -runoissa. Avoimuuden tila ja meri korostuvat myös ”Merikarvian kaulushaikara” -runossa, jossa Merikarvian kaulushaikara kuvailee pullopostissaan kalasataman tapahtumia. *Makkarapiruetti* kokoelman toiseksi viimeisen runon nimi ”Aava” viittaa sekä mereen että avoimeen, suureen tilaan.

Läpi Niemelän runokokoelman toistuvat meri ja vesi sekä taivas voisivat toimia runoissa motiiveina. Motiivi on runon merkityselementti, joka viittaa johonkin konkreettiseen asiaan, kuten elävään olentoon, esineeseen, materiaaliin tai paikkaan. Motiivin tehtävänä on tukea runon teemaa. Tematisoituaan konkreettinen motiivi muuttuu aina joksikin abstraktisemmaksi ja yleisemmäksi. Eräänä motiivin kriteerinä pidetään toistuvuutta esimerkiksi yhden runokokoelman sisällä. (Lummaa 2007,43; 49; 53.) Meren, taivaan ja avointen, suurten tilojen toistuminen *Makkarapiruetti* -teoksessa tukee teoksen yksittäisissä runoissa ilmeneviä jakamisen, avoimuuden ja matkaan lähtemisen teemoja.

Korvaan päin -teoksen teksteissä suljettuja tai pieniä tiloja kuvataan jonkin verran *Makkarapiruetti* -teosta enemmän. Lasten kertomuksissa kerrotaan pupusta nimeltä Alli, joka asui pienen pienessä talossa (KP, 20), siilistä joka meni pesäänsä (KP, 50), lihapullasta, joka meni kaivoksiin (KP, 51), Nappisilmä nallesta, joka asui pahvilaatikossa (KP, 55), salatunnelista (KP, 57), majoista (KP, 55; KP, 67) ja joulutontusta, joka asuu pienen puunrungon sisällä:

PIKKUINEN TONTTU-UKKO (ANNA 5V)

Olipa kerran joulutonttu, hän asui pienen puunrungon sisällä. Sitten hänellä oli ystävinä metsän eläimiä, metsähiiri, metsärotta, jänis-lapsi ja

pieni orava. Siellä puunrungon sisässä oli oikein viihtyisää, Siellä oli paljon ihmisten pois heittämiä huonekaluja, pieni tuoli, pieni pöytä, haarukka, veitsi ja lusikka. Kun tuli ilta, kävi hiiri nukkumaan ja hänen ystävänsä joulupukki toi hänelle lahjoja. (KP, 91.)

Annan kertomus on siinä mielessä epätyypillinen lasten kertomus, että siinä pitäydytään koko kertomuksen ajan samassa paikassa. Harvinaista on myös se, että tontun kotia kuvataan varsin yksityiskohtaisesti kertomalla mitä kaikkea kodista löytyy. Kuten Annan kertomuksessa, myös useassa muussa *Korvaan päin* -teoksen kertomuksessa tapahtumapaikkana, tai ainakin yhtenä sellaisena, toimii puu. Tämä toteutuu myös seuraavassa esimerkissä:

ELÄIN SATU (PETTERI 6V)

Oravat kiipeilee puussa, ja sitten norsut tömistelee jalkoja. Linnut menee puuhun, leijonat tömistelevät myös. Tiikerit menevät luolaan, sitten ne menevät kaupunkiin. (KP, 61)

Toisin kuin Annan kertomuksessa, jossa tapahtumapaikkana säilyy puunrungon sisällä oleva tontun koti, Petterin kolmen lauseen mittaisessa kertomuksessa tapahtumapaikat vaihtuvat puusta luolaan ja kaupunkiin. Kertomuksen tunnelma on hektinen. Annan ”Pikkuinen tonttu-ukko” -kertomuksessa suljetun ja pienen paikan kuvaaminen voi sen sijaan synnyttää lukijassa turvallisuuden tunteen, johon Griswold (2006, 6) siis viittaa termillä kodikas.

Suljettuja tiloja tyypillisempiä tapahtumapaikkoja lastenkin kertomuksissa ovat kuitenkin avarat tilat. Tyypillistä on myös se, että tapahtumapaikat vaihtelevat ääripäästä toiseen kuten Nikon ”Leppäkerttu lähti metsää” -kertomuksessa (ks. tutkielman s. 58) jossa tapahtumapaikkoja ovat koti, Afrikka, olohuone, muu paikka, sateenkaarimaa, satama, ihmisten maailma ja kauppa. Myös nelivuotiaan Eetun ”Lihapulla meni kaivoksiin” -kertomuksessa tapahtumapaikat vaihtelevat ääripäästä toiseen:

LIHAPULLA MENI KAIVOKSIIN

Olipas kerran lihapulla, se *meni kaivoksiin*. Sit se löysi kultaa ja jalokiviä, sitten se *lähti kotiin*. Matkalla se tapasi karhun. Ja karhu kysyi: ”Mihis on matka?” Ja lihapulla sanoi, että *pieneen mökkiin*. Sitten kuin hän oli pienessä mökissä, hän keitti illallisen. Sitten hän lähti taas matkalle. Sitten hän tapasikin matkallaan matkalaukun. Matkalaukku sanoi, että mihis menet. Ja pikku lihapulla vastasi, että *tuonne etelään*. Sitten lihapulla lähti etelään ja sitten etelässä hän näki dinosauruksen. Ja niistä tuli kaverit. (KP, 51, kursivointi lisätty.)

Eetun kertomuksessa tapahtumapaikkoina ovat sekä suljetut että avarat tilat. Ääripää suljetusta tilasta lienee kaivos, johon Eetun kertomuksen lihapulla ihan ensimmäiseksi menee. Kaivoksen jälkeen lihapulla menee turvalliseen ja varsin tavalliseen paikkaan eli kotiin. Koti vaihtuu pieneen mökkiin, joka luo kuvan astetta pienemmästä ja suljetummasta tilasta. Mökin jälkeen tapahtumapaikkana on epämääräisesti määritelty etelä, joka on tilana ja paikkana varsin rajaton ja laaja.

Lasten kertomuksissa yleisiä tapahtumapaikkoja ovat myös metsät. Kertomuksissa kuvataan usein matkantekoa metsän ja kaupungin tai metsän ja kodin välillä. Kuten jo aikaisemminkin olen maininnut, kotia ja kotiin menemistä kuvaillaan useissa teksteissä kuten tässä kolmevuotiaan Veikan kertomuksessa:

SUSI-SATU

Sitte Susi tuli autotalliin, eikä siellä ollu mitään ruokaa. Ja sitte unohtu lippis kotii. No sitte se meni sinne sisälle. Sielläkää ei ollu ruokaa. Sitte siltä unohtu lasit. Ei niitä ollu missää. Ja sit ne meni yhdessä kotiin. Oli pimeä ja susi ihmetteli, mikä möykkä tuli vastaa. Sitte ne meni sisälle. Sitte unohtu auto kotia. Sillä oli ilmapallo, ja se karkas, lenti taivaalle. Sitte ei muuta. (KP, 97.)

Veikan kertomus on niin muodoltaan kuin sisällöltäänkin hyvin tyypillinen lasten kertomus, sillä kertomuksen päähenkilönä on eläin, kertomuksessa puhutaan ruoasta ja kotiin menemisestä ja kertomuksessa myös etsitään jotakin. Myös kaikki lasten yleisimmin käyttämät sanat (*ja, se, sitten, oli, meni, tuli*) löytyvät Veikan tekstistä. Kertomuksen lopussa puhutaan myös lentämisestä.

Tilojen ja paikkojen kuvaamisen suhteen kohdeteokseni poikkeavat toisistaan jonkin verran. Yhteistä on se, että molemmissa teoksissa esiintyy paljon erilaisia tapahtumapaikkoja ja tiloja. Molemmissa teoksissa tapahtumat sijoittuvat yleisimmin avariin kuin suljettuihin tiloihin. *Makkarapiruetissa* korostuu vuorovaikutus avariin ja suljettujen tilojen välillä. Tähän vuorovaikutukseen liittyy myös liikkeen, matkanteon ja seikkailemisen sekä pienuuden ja suuruuden teemat: pienet hahmot seikkailevat avarissa maisemissa ja omalta mukavuusalueelta rohkaistaan lähtemään liikkeelle. Läpi *Makkarapiruetti* -kokoelman Niemelän proosarunoissa toistuvat motiivin lailla meren ja veden läsnäolo, sekä taivas. Tapahtumapaikat on määritelty huomattavasti yksityiskohtaisemmin kuin *Korvaan päin* -teoksessa. *Makkarapiruetista* löytyy useita todellisia paikkoja kuten Ruissalo, Taivassalo, Merikarvia, Suomen Joutsen tai Porvoon satama. Lasten kertomuksissa korostuu tapahtumapaikkojen moninaisuus yhden ja saman kertomuksen

sisällä. Yhden ja saman kertomuksen aikana voidaan liikkua paikkojen ja tilojen suhteen ääripäästä toiseen hyvinkin hektisesti ilman paikanvaihdoksiin liittyvää syy-seuraussuhteiden avaamista. Vaikka *Makkarapiruetissakin* on liikkuvuutta ja paikanvaihdoksia yhden proosarunon sisällä, pysyvät paikat ja tilat kuitenkin runon aiheen ja teeman kannalta loogisina. *Korvaan päin* -teoksessa tyypillisimpiä kertomusten tapahtumapaikkoja ovat koti ja metsä.

Seuraavassa luvussa lähdän tarkastelemaan kohdeteosten kertomuksia ja runoja tarkemmin nonsensin ja huumorin näkökulmasta. Nonsensissa kieli on yleisesti ottaen keskiössä, mutta kirjallisuuden tutkijat ovat eritelleet myös nonsense-tekstien tyypillisiä teemoja ja aiheita. Wim Tiggesin (1988, 77) mukaan nonsensissa ovat kirjaimiin ja numeroihin liittyvien aiheiden lisäksi yleisiä teemat, jotka ovat tavalla tai toisella tekemisissä syyn ja seurauksen kanssa. Nonsensea hallitsevan nurinkurisuuden mukaisesti seuraus saatetaan usein kuvata ennen syytä.

Kuten tekstiesimerkeistä on käynyt ilmi *Korvaan päin* -teoksen kertomuksissa syyn ja seurauksen lakien rikkomista on havaittavissa esimerkiksi kertomuksissa, joissa kerrotaan kuolemasta. Kertomuksen hahmo saattaa esimerkiksi kuolla ja sen jälkeen vielä kyllästyä tai kertomuksessa seikkailevan hahmon vanhemmat syntyvät hahmoa myöhemmin. Nonsenselle tyypillisiä teemoja ja aiheita ovat lisäksi kohdeteostenikin kohdalla yleisiksi nousseet aiheet kuten matka ja etsiminen, epävarma identiteetti ja siinä ilmenevät muodonmuutokset, eläinten ja asioiden personifikaatio, ruoka sekä vaatteet. (Tigges 1988, 77–79.)

Elizabeth Sewellin mukaan nonsensin maailmassa ehdottomasti kiellettyjä aiheita ovat seksi, tunnetilat, Jumala ja uskonto sekä kauneus. Rakkaus ja kuolema, kunhan niihin ei liitetä tunnekokemuksia tai kauhua, ovat sen sijaan sallittuja. Rakkauden kohdalla ei kuitenkaan puhuta miehen ja naisen välisestä rakkaudesta vaan lähinnä eläinhahmojen. (Tigges 1988, 80.) *Korvaan päin* -teoksessa ”kiellettyistä” aiheista kuten kauneudesta ja miehen ja naisen välisestä rakkaudesta, kerrotaan. Muutamissa teksteissä on mukana myös uskonnollista kuvastoa. Myös tunnetiloja, kuten vihaa, kuvaillaan jonkin verran molemmissa kohdeteoksissani. Enemmän erilaiset tunnetilat ovat esillä *Makkarapiruetissa*, jossa esimerkiksi Kurpitsakuu itkee, Sähikissa on äkäinen ja pääskystä hävettää olla aina niin kevyt ja iloinen. Sewellin säätämiä odotuksia nonsensin teemoille kohdeteokseni eivät siis näyttäisi täyttävän. Kuolemastakin lasten teksteissä puhutaan, mutta kuoleman kuvaukseen ei liity tunnekokemuksia vaan ne ovat pääasiassa melko absurdeja. Nonsenselle tyypilliseen tapaan julmiinkin asioihin lasten tarinoissa suhtaudutaan melko välinpitämättömästi.

4 KIELI, NONSENSISUUS JA HUUMORI

Tässä luvussa pohdin, kuinka nonsense, huumori ja parodia ilmenevät kohdeteosteni teksteissä. Tarkastelen kohdeteoksiani myös kielen näkökulmasta. Lasten kertomuksia tarkastellessa on syytä muistaa, että kertomuksia määrittää puhekielisyys, sillä kaikki *Korvaan päin* -teoksen tekstit on kerätty kuuntelemalla ja kirjaamalla lasten puhumalla tuottamat kertomukset muistiin. Puhetta voidaan kutsua lapsen ensikieleksi (Riihelä 2012, 225). Lisäksi keskityn tutkimaan lasten kertomuksissa ja Niemelän proosarunoissa esiintyviä uudissanoja sekä metaforisuutta.

4.1 Uudissanat ja metaforat

Sakari Katajamäen (2004, 154) mukaan nonsenselle ominainen kielen vahva korostuneisuus voi ilmetä muun muassa sanaleikkeinä, uudissanoina sekä sanataskuina. Nonsensekirjallisuudessa sanaleikkien ja erikoisten uudissanojen tarkoituksena on ottaa etäisyyttä kielen konventioihin ja tulla näin kielestä tietoisemmaksi. Kohosteinen verbaalisuus on olennainen osa koko nonsensen maailmankuvaa, jossa maailma on usein kielen ja sanojen hallitsema todellisuus. Sanatkin voivat olla personoituja olentoja. (Katajamäki 2004, 154.) Aikaisemmin olen todennut, että lasten verbaalisuus on kohosteista ja että teksteissä ilmenevä heikko kerronnallisuus kiinnittää lukijan huomion nimenomaan kieleen ja kielellisiin rakenteisiin. Kohosteista kohdeteosteni teksteistä tekee myös se, että niissä esiintyy uudissanoja. Artikkelissaan ”Kertominen on lapselle sanallista leikkiä” Monika Riihelä (2012, 225) viittaa venäläisen lastenkirjailija Korneij Tjukovskijn (1975) mielenkiintoisiin havaintoihin lasten puheenkehityksestä. Tjukovskij keräsi ja analysoi 1920-luvulla lasten runoja, riimejä ja sanomisia. Materiaalinsa avulla Tjukovskij tutki lasten tapaa käyttää kieltä ja puheenkehitystä:

Lapset hankkivat osaamistaan meidän aikuisten kielestä, eivät vain matkimalla vaan myös vastustamalla. Tätä vastustamista on kahdenlaista: tiedostamatonta, jolloin lapsella ei ole ajatustakaan siitä, että hän hylkää meidän sanoja ja korvaa niitä muilla, sekä tarkoituksellista, jolloin lapsi kokee olevansa kriitikko ja kuulemiensa sanojen parantaja. (Riihelä 2012, 225, suom. Riihelä.)

Lasten kaipuu verbeihin on Tjukovskijn mukaan niin suuri, että heidän on luotava uusia verbejä ”puuttuvien” tilalle. Uusien sanojen luomisesta Tjukovskij toteaa myös, että jo kaksi- ja kolmevuotiailla on niin kehittynyt kielentaju, että sanat joita he itse luovat eivät tunnu lukijasta vääristyneiltä tai epäonnistuneilta vaan päinvastoin osuvilta, erinomaisilta ja luonnollisilta.

Tjukovskijn ajatuksessa uusien sanojen luomisesta on samankaltaisuutta nonsenselle tyypilliseen uusien sanojen keksimiseen. Jean-Jacques Lecercle (1994, 40) toteaa, että nonsensenkaan puitteissa sanoja ei keksitä tyhjiössä vaan matkimalla ja hyödyntämällä vallitsevia sääntöjä.

Korvaan päin -teoksessa esiintyy uudissanvoja ja erityisesti uusia verbejä. Uusien sanojen lisäksi lasten teksteissä esiintyy myös irrationaalisia ilmauksia kuten: ”Maksoin seitsemän kiloa.” (KP, 28) ja ”Hän oli pukeutunut haisti.” (KP, 47). Irrationaalinen on myös lause, jossa käskymuoto onkin kysymys: ”Sitten se meni maan pinnalle ja kysyi ukkospilveltä: ”Älä jyskytä niin kovaa.” (KP, 73). Alle kaksivuotiaan Otson kertomuksessa ”Osto meni liukuportaassa” käytetään uudenlaista verbiä lauseessa: ”Osto meni *tonkkimaan*.” (KP, 10). Kaksivuotiaan Heidin ”Äiti on kiva” -kertomuksessa ”Äiti *peipoo*.” (KP, 10). Nelivuotiaan Teemun ”Koira söi lamppua” -kertomuksessa ”aurinko *paisti*.” (KP, 15). Nelivuotiaan Jarin kertomuksessa on myös erikoinen sana: ”Sitt norsu valitti, meinas ajaa se tyttö autolla sen *päpälle*.” (KP, 60). Lukijalle saattaa ensimmäisenä nousta mieleen ajatus, että uudissanat ovat kyseisissä tapauksissa syntyneet todennäköisesti pyrkimyksestä jäljitellä oikeita verbejä kuten tonkimaan, leipoo, paistoi sekä adverbiä päälle. Tjukovskijn näkemyksiin peilaten voidaan kuitenkin myös tulkita, että lapsi on ”kuulemiensa sanojen parantaja” ja uusien verbien keksijä vastustamalla joko tietoisesti tai tiedostamattaan kieleen vakiintuneita sanoja.

Monesti lasten sanat on joko taivutettu väärin tai niitä on lyhennetty. Kolmevuotiaan Nellin kertomuksessa kyynel on *kyynele* (KP, 96) ja yhdeksänvuotiaan Sakarin kertomuksessa uimari on *uija* (KP, 69). Kolmevuotias Veera taivuttaa sanat hiljentynytkin ja ravun muotoon *hiljentynykki* ja *rapun* (KP, 66). Viisivuotiaiden Ellan ja Kallen kertomuksessa ”mustekala söi sen *usin*” (KP, 41). Viisivuotiaan Jonin ”Pikku hamsteri” -kertomuksessa verbejä on lyhennetty: ”Sitte *syömän* jälkeen se meni purolle. [...] Sitte *uiman* jälkeen se meni vaarille ja vaari kertoi kummituslinnoista.” (KP, 16.)

Kolmevuotiaan Rikun kertomuksessa mörkö suuttuu *bambiaiselle* (KP, 76). Bambiaisen voi määritellä sanataskuksi. Sanatasku, *portmanteau*, on Wim Tiggesin (1988, 65) mukaan sana jossa kaksi eri merkitystä tai kaksi eri sanaa ovat sulautuneet yhteen. Rikun ”bambiaisessa” yhdistyvät sanat bambi ja ampiainen. Lecercle (1994, 44) toteaa, että nonsenselle on tyypillistä erityisesti portmanteau- tyyppisesti keksityt uudissanat, jotka ovat esimerkkejä tiivistämisestä. Lasten teksteissä on myös *neologismeja*, sellaisia uudissanvoja, joita ei ole mahdollista johtaa tunnetuista arkikielen sanoista. Kolmevuotiaan Nellin uudisverbiin on hankalaa löytää vastinetta suomenkielestä: ”Possu menee taikinan yli. Sitte Nellillä ei oo possua. Kun se *älskii* se menee

uuniin.” (KP, 96). Kolmevuotiaan Veeran kertomus ”Lintu meni ambulanssiin” loppuu sanaan: *Sulateksi*. (KP, 66). Veeran kertomuksissa ilmenee muitakin uusia sanoja kuten kertomuksessa nimeltä ”Lintu kävi siellä missä pesii niitä haarukoita ja lusikoita”:

[...] Lintunen meni muille maille. Meni omaan kotiinsa ja tapasi siellä *eksoonin*. Lintu meni kesällä töihinsä ja meni vielä sairaalaan, kun se putosi puusta. [...] Ja vielä lintu kävi siellä, missä se oli nukkunut. Ja se kävi *pesuhanurissa* ja pesi itsensä ja sieltä tuli puhdasta vettä. Ja vielä sieltä tuli se lintu pois ja pesi itsensä ja sieltä tuli puhvelia ja väriä, mutta ei se mitään haitannukkaa. [...] (KP, 67, kursivointi lisätty)

Veeran käyttämä *eksooni* on nähdäkseni niin sanottu tyhjästä luotu uudissana, mutta *pesuhanurissa* yhdistyy sen sijaan kaksi jo olemassa olevaa sanaa: pesu ja hanuri. Lecerclen (1994, 47) näkemyksen mukaan portmanteau-sanat sisältävät ristiriidan kahden itsessään ymmärrettävän ja merkityksiä kantavan sanan yhdistyessä siten, että uusi sana ei semanttisella tasolla tarkoita mitään. Nähdäkseni Veeran pesuhanurissa on kyse tämäntyyppisestä portmanteau-sanasta, josta Lecerclen käyttää myös nimitystä sanahirviö (ks. Lecerclen 1994, 48). Toisaalta herää kysymys, miksei pesuhanurissa voisi olla kyseessä uusi yhdyssana tai metafora? Vaikka pesuhanuri ei sanana esiinny suomen kielessä, on se Veeran kertomuksen kontekstissa kuitenkin toimiva käsite: pesuhanuri on paikka jossa peseydytään.

Perinteisiin metaforakäsityksiin kuuluvat korvaamis- ja vertaamisteoria perustuvat Aristoteleen (2000, 181) näkemykselle, jonka mukaan ”metafora on jotakin tarkoittavan sanan käyttämistä tarkoittamaan toista asiaa”. Näissä teorioissa metaforan ilmaisema ajatus on aina korvattavissa jo olemassa olevalla kirjaimellisella asulla, joten metaforat eivät saa aikaan uutta tietoa tai sanastoa. Korvaamisteoriassa abstrakti asia selitetään konkreettisen avulla. (Krappe 2007, 147.) Vertaamisteoriassa metafora syntyy kahden asian välillä havaitun samankaltaisuuden ansiosta. Metaforaa on luonnehdittu lyhennetyksi vertaukseksi, jossa vertaus on epäsuorasti ilmaistu. (mt., 148.) Vuorovaikutusteorian edelläkävijä I.A Richards kumosi kuitenkin ajatuksen, että metafora ei tarjoaisi mitään uutta tietoa. Richardsin mukaan metaforassa toimii kaksi ajatusta, jotka muodostavat merkityksen vuorovaikutuksensa avulla. (Elovaara 1992, 22.) Metafora on kokonaisuus jonka ”tenor” (kuvattava) ja ”vehicle” (kuva) muodostavat. Kuvan avulla puhutaan kuvattavan ajatuksesta tai ideasta (mt., 23). Kognitiivisen metaforateorian kehittäjät George Lakoff ja Mark Turner (1989, 50) muistuttavat metaforien olevan kielenkäytössämme niin yleisiä, että emme edes huomaa käyttävämme niitä. Lakoff ja Turner pitävät tärkeänä, että metaforista puhuttaessa käsitteelliset perusmetaforat erotetaan kielellisistä metaforista. Nämä käsitteelliset

perusmetaforat kuten ”ELÄMÄ ON MATKA” kuuluvat kaikille samassa kulttuurissa eläville. Ne ovat kulttuurin väestön tapa käsitteellistää kokemuksia ja abstrakteja asioita. Runoilijat käyttävät näitä perusmetaforia tekstissään uudella tavalla, mutta eivät ole näitä käsitteitä keksineet. (mt., 8-9.)

Metaforia voidaan siis lähestyä usean eri teorian kautta. Korvaamis- tai vuorovaikutusteorian näkökulmasta metaforisuus on Veeran keksimän sanan kohdalla heikkoa. Näkemykseni mukaan Veera ”pesuhanuri” -sanaa ei voi korvata millään toisella, jo olemassa olevalla ilmaisulla, eivätkä sanat pesu ja hanuri yhdisty toisiinsa samankaltaisuuden ansiosta. Sen sijaan Donald Davidson (1978, 43), jonka metaforateoria poikkeaa radikaalisti monista muista metaforateorioista, väittää artikkelissaan ”What Metaphors Mean”, etteivät metaforiset ilmaukset todella kätke mitään toista merkitystä sanojen taakse:

Metafora nimittäin sanoo vain sen, jonka se avoimesti näyttää – tavallisesti ilmiselvän epätotuuden tai absurdin totuuden. Ja tämä selvä totuus tai epätotuus ei tarvitse parafrasaa – sen merkitys ilmenee sanojen kirjaimellisesta merkityksestä. (Davidson 1978, 43.)

Davidsonin näkemys metaforien kirjaimellisesta tulkinnasta sopii nonsensisten tekstien yhteyteen. Mirva Saukkola (1997–1998, 37) toteaa, että nonsensin yhteydessä metaforat torjutaan, sillä vain kirjaimellinen tulkinta on nonsensin puitteissa mahdollista. Lecercien (1994, 63–66, ks. myös Laakso 2014, 77) mukaan metafora voidaan torjua neljällä eri tavalla: 1) lukemalla sanat tai kielikuvat tiukan kirjaimellisesti, 2) puhumalla metaforan sijaan uudesta keksitystä sanasta, jonka merkityksestä tai mahdollisesta metaforisuudesta ei voi tietää, koska sanan muoto ja sisältö eivät vastaa toisiaan 3) tunnustamalla täydellinen ristiriita ja yhteensopimattomuus lauseiden välillä, jolloin ainoa mahdollinen tulkinta on kirjaimellinen, 4) korvaamalla metafora sanaleikillä, joka tarjoaa yleensä vain kaksi mahdollista merkitystä yhtä aikaa. Veeran pesuhanuri-sanalla mahdollisen metaforan torjumisessa voisi siis vedota uudissanaan tai toteamalla sanojen pesu ja hanuri välillä olevan niin suuri ristiriita, ettei niiden metaforinen tulkinta ole mielekäs. Pesuhanurissa toisiinsa liitetyt sanat eivät liity millään tavalla toisiinsa ja sana onkin nähdäkseni mielekkäintä tulkita portmanteau-uudissanana, joka ei semanttisella tasolla tarkoita varsinaisesti mitään. Pesuhanuri on Veeran keksimä uudissana, personoitu olento, jonkinlainen kone, joka viittaa peseytymiseen. Vastaavanlaisia *Korvaan päin* -teoksessa esiintyviä uudissanonoja ovat myös kolmevuotiaan Riikan keksimät sanat: ”isälaatikko, äitilaatikko ja vauvalaatikko.” (KP, 12) sekä kolmevuotiaan Janetten käyttämä sana: ”taikasyöksy” (KP, 34).

Yksi tapa metaforan torjumiselle on personifikaation käyttö, jossa eloton elollistetaan (Lecerle 1994, 63). Personifikaatiota ilmenee *Makkarapiruetin* proosarunoissa runsaasti: esimerkiksi runossa ”Kurpitsakuu” kurpitsalla kerrotaan olevan oma tahto ja sen kuvataan räpyttelevän taivaalle, ”Kaksi puolukkamummoa” -runossa puolukat ovat saaneet inhimillisiä piirteitä hoitaessaan tattivauvaa, ”Tandem”-runossa elollistetaan polkupyörä sekä pakkaneen, jonka kerrotaan olevan niin pieni, että se kipristelee vain pensaiden alla ja ruohikossa uskaltamatta hypätä katolle. ”Ella” -runossa (ks. tutkielman s. 57) tuulen kerrotaan läiskyttävän Ellan kasvoja ja pilvien pompottavan aurinkoa, ”Punaiset monot” -runossa elollistetaan odotus, jonka kerrotaan kiertyvän kerälle, ”Makkarapiruetti” -runossa pimeä hiippailee ja sillä kerrotaan myös olevan huppu päässä ja silmät syvällä, ”Sulo hiljaisuus” -runossa elollistetaan hiljaisuus. Tämän lisäksi lähes jokaisessa *Makkarapiruetin* runossa seikkailee jokin inhimillisiä piirteitä saanut eläin.

Kaiken kaikkiaan Niemelän tekstit ovat kohosteisia runollisten ilmausten ja runollisen kielen ansiosta. Niemelän tekstien yhteydessä lieneekin perusteltua puhua pikemminkin runouden tehokeinoihin kuuluvista metaforista kuin uusista yhdyssanoista tai sanahirviöistä, mutta miksi? Jänniteteorian mukaan metafora on kaksisuuntaiseen analogiaan perustuva kielellinen ilmiö, joka saa merkityksensä tulkinnassa. Kyseessä on siis vuorovaikutus kahden ajatuksen välillä, jolloin metafora on ajatusten välistä lainaamista ja yhteistyötä tai kontekstien vuorovaikutusta. (Krappe 2007, 149.) Niemelän ”Vuu Duu” -runossa on sana, joka muodostuu kahdesta eri käsitteestä, tuulesta ja puista: ”Minä kuulen sen, kun minua valvottaa. Minä tiedän, että lepakot valvovat myös. Ja *tuulipuut* puistossa. Tähtivalot vilkkuvat. On yö.” Tulkinnan myötä tuulipuut saa mielekkään merkityksen, sillä puihin yhdistyy tuulen synnyttämä liike. Tuulipuut on ikään kuin tiiviimpi muoto lauseesta: puut huojuvat tulessa. Toisaalta, Lecerle (1994, 44) toteaa, että portmanteau-sanat ovat nimenomaan esimerkkejä tiivistämisestä. Jää siis tulkinnanvaraiseksi onko tuulipuissa kyse metaforasta vai portmanteau-tyyppisestä uudissanasta. *Makkarapiruetin* ”Lumottu lapsi” -runossa (ks. tutkielman s. 26) on kielikuva *merimetsä*, jossa meren ja metsän herättämät konnotaatiot ovat näkemykseni mukaan sellaisessa toisiaan tukevassa vuorovaikutuksessa keskenään, että ilmausta voi kutsua metaforaksi. Sekä meri että metsä ovat lapsen näkökulmasta usein suuria ja tuntemattomia, ehkä hieman jännittäviä ja pelottaviakin paikkoja, joihin voi sukeltaa ja hukkaa. Myös ”Aurinkopuusti” -runosta löytyy runon nimen lisäksi muitakin metaforia:

Isä paistaa aurinkoa. Aurinko tuoksuu, paisuu. Unissa on pimeää. Violan huoneessa on pimeää. Violan silmään puhalttaa turkoosiviima. Isä laittaa lämpimään veteen kastetun pyyhkeen hänen otsalleen. Turkoosiviima on lohjennut jäätikön reunasta. Viola ajattelee jäätä. Viola sattuu, jää on

terävää. Minä istun rapulla ja ajattelen lujasti aurinkopuustia. Silmät kiinni. Silmien takana on pimeää. Mehevää. Suussakin on pimeää. Uunisuu! Rappu on lämmin, lentomuurahaiset lentävät, maamuurahaiset juoksevat kilpaa. Haukkaan palan aurinkopuustia. Kieltäni polttaa. Laitan huulet törölleen, puhallan salaa Violan silmään. Ei haittaa, vaikka silmä on kiinni ja sen päällä on paksu pyyhe. Puhallus on lämmin, se kyllä sulattaa jään. Kohta Viola nousee ja me leikitään nappista ja jos muut tulee pihalle kirkkistä. (M)

Jänniteteorian yhteydessä metaforaa ei tulkita tekstistä irrallisena tai yksittäisesti kiinnostavana, vaan sitä on pohdittava yhteydessä laajempaan kokonaisuuteen (Krappe 2007, 149). ”Aurinkopuusti” -runossa aurinko ja (korva)puusti yhdistyvät monella eri tavalla, joten pullan ja auringon yhdistäminen metaforaksi on loogista ja mielekästä. Runon kolme ensimmäistä lausetta viittaavat pullien paistamiseen, mutta sanan pulla tilalla käytetään aurinkoa. Runossa puhutaan myös uunista sekä suusta ja ikään kuin tarinan etenemisen, itse kerronnan aikana, havaitaan uunin ja suun välillä oleva samankaltaisuus, jolloin muodostuu metafora *uunisuu*. *Turkoosiviimassa* yhdistyvät sen sijaan sinertävä, kylmä värisävy ja viima, jotka yhteen liitettyinä vain vahvistavat ajatusta kylmyydestä ja jäästä, joista runon kokonaisuudessa puhutaan. Runossa ovat vastakkain turvallisuus, keveys ja lämpö joihin liittyvät aurinkopuustin ja uunin herättämät mielikuvat. Lämpöön viittaa myös toteamus rapusta, joka on lämmin. Turvallisuuteen viittaa ajatus muurahaisten huolettomasta seuraamisesta ja pullan haukkaamisesta. Runossa on kuitenkin läsnä myös toinen, kylmä, pimeä, pelkoa ja hämmennystä herättävä puolensa. Tulkintani mukaan runon puhuja kokee huolestuneisuutta ja voimattomuutta sen tosiasian edessä, että runossa mainittu Viola on jollakin tavalla sairas. Runon minä ”lohduttaa” kuitenkin itseään liittämällä pimeään positiivisia mielikuvia: runon minä toteaa uunissa olevan pimeää ja Violan huoneessa olevan pimeää. Violan huoneessa hallitsee kuitenkin kylmä turkoosiviima. Runossa uunin, suun ja pimeän yhdistäminen kuitenkin lopulta voittavat jäisen turkoosiviiman ja siihen liittyvän sairauden, kun runon minä toteaa puhalluksensa olevan niin lämmin, että se sulattaa jään.

Niin merimetsä, aurinkopuusti kuin uunisuukin ovat tulkittavissa vertaamisteoriaa hyödyntäen metaforiksi kahden asian välillä havaitun samankaltaisuuden ansiosta. Merimetsän, aurinkopuustin ja uunisuun yhteydessä metaforisuuden voi tulkita syntyvän myös lyhennetyn vertauksen ansiosta: meri *kuin* metsä, aurinko *kuin* puusti, uuni *kuin* suu. Kyseisissä metaforissa toimii kaksi ajatusta, jotka muodostavat merkityksen vuorovaikutuksensa avulla. Turkoosiviima sen sijaan on astetta tulkinnanvaraisempi sana metaforisuuden kannalta. Kylmän värisävyyn ja viiman välillä voi kyllä todeta olevan samankaltaisuutta. Metaforana turkoosiviima, kuten aiemmin mainittu tuulipuut

voidaan kuitenkin torjua lukemalla kyseiset sanat kirjaimellisesti ja käyttämällä niistä metaforan sijaan uudissanan tai yhdyssanan nimitystä kuten myös Veeran keksimästä pesuhanurista. Toisin kuin pesuhanuri, jossa kahden sanan yhdistäminen on erittäin kaukaa haettu, Niemelän metaforat ja uudissanat herättävät yhteen liitettyinä mielekkäitä kielikuvia.

Niin turkoosiviima, tuulipuut, aurinkopuusti kuin uunisuukin voidaan tulkita myös *synestesiaiksi*. Karoliina Lummaa (2007, 45) määrittelee synestesian metaforaksi, jossa erilaiset aistimukset sekoittuvat toisiinsa. Tuulipuissa yhdistyvä visuaalisesti aistittava puiden liike ja tuulen ääni. Aurinkopuustissa tuntoaistimus auringon lämmöstä sekä makuaistimus. Uunisuussa yhdistyvät lämpöaistimus ja näköaistimus suun ja uunin pimeydestä. Turkoosiviimassa sekoittuvat toisiinsa visuaalinen väriaistimus turkoosista, tuntoaistimus kylmyydestä sekä kuuloaistimus viimasta. Moniaistimellisia metaforia on esillä *Makkarapiruetin* muissakin runoissa. ”Aava”-runossa eri aistien havainnot kietoutuvat toisiinsa puhuttaessa ”lumituulesta”. ”Lumottu lapsi” -runossa on edellä mainittujen esimerkkien lisäksi kyse moniaistimisesta synestesiasta myös sanan ”valaanselkäkivi” sekä lauseen ”aurinko aaltoilee” kohdalla. ”Musta flyygeli” -runossa ääni- ja liikeaistimukset sekoittuvat metaforassa ”ukkosvalsseja” ja haju-, näkö- ja ääniaistimukset metaforassa ”kukkaismenuetteja”. ”Laske lampaita” -runossa puhutaan ”sinisistä sumuomenoista”, ”Tandem”-runossa ääniaistimus liitetään sanaan Ruoste: ”Polkupyörän nimi on Ruoste. (Aika rapsakka sana, kun se sanoo ääneen!)”

Kuten *Makkarapiruetissa* myös *Korvaan päin* -teoksessa on personifikaation käyttö yleistä. Lasten kertomuksissa inhimillisiä piirteitä saavat muun muassa ralliautot, puut, lumiukot, puolukat, mustikat, lihapullat, tähdet ja monenlaiset eläimet. Personifikaation, joka sekin on yksi metaforan alalajeista, lisäksi ei varsinaisia metaforia tai synestasioita lasten kertomuksissa ole juuri havaittavissa. Metaforiksi voi kuitenkin tulkita puolitoistavuotiaan Otson käyttämät ilmaisut: ”Osto istui kanan laulua” (KP, 10) sekä ilmauksen ”Osto on patsas.” (KP, 82). Perinteisen käsityksen mukaan metafora on lyhennetty vertaus, jossa sana ”kuin” on jätetty mainitsematta (Elovaara 1992, 14). Edellä mainituissa esimerkeissä voisi olla kyse tiivistetystä vertauksesta: Osto on *kuin* patsas tai Osto istuu *kuin* kanan laulua. Jälkimmäinen esimerkki on tietenkin hieman vaikeammin tulkittavissa kuin ensimmäinen. Millaista on kanan laulu ja kuinka istutaan kuin kanan laulua? Toisaalta pysäyttävä kielikuva on hyvän runouden tunnusmerkki. ”Osto istui kanan laulua” voidaan myös tulkita synestesiaksi, jossa ääni- ja liikeaistimukset yhdistyvät.

Metaforalle tyypillisestä merkityksen siirrosta on kyse myös kolmevuotiaan Veeran toteamuksessa, jossa kukka herättää mielikuvia katuvalosta: ”Jänis sanoi: ”Ei se ole mikään kukka, vaan se on lyhty, katuvalo.” (KP, 86). Metaforia sisältää myös nelivuotiaan Emman pieni runo:

Olipa kerran papukaijapuu taivaalla lötkötti iloinen kuu-suu (KP, 67).

Papukaijapuu voidaan lukea metaforana sillä sanan voi tulkita niin, että puu on kuin papukaija tai siten, että puu on täynnä papukaijoja. Taivaalla lötköttävä kuu-suu on metafora, jossa toisiinsa kuulumattomien sanojen, kuun ja suun, merkitykset liittyvät yhteen. Metaforan osien välillä toimii vuorovaikutus, joka pohjautuu kuun ja suun samankaltaisuuteen: puolikuu on kuin hymyilevä suu ja täysikuu kuin auki ammottava suu.

4.2 Nonsensen tehokeinoja

Makkarapiruetissa runoudessa käytettävät tehokeinot kuten metafora, synestesia ja vertaus ovat läsnä voimakkaammin kuin *Korvaan päin* -teoksessa, jossa esiintyy pikemminkin nonsensen tehokeinoihin kuuluvia portmanteau-sanoja ja neologismeja. Metaforien ja synestesioiden lisäksi Reetta Niemelän proosarunoissa on jossakin määrin kuitenkin havaittavissa myös uudissanoja ja uusia verbejä:

Hienojen tätien ruma kuorsaus *lorui* hiljaa pihalle. (Kurpitsakuu, kursivointi lisätty.)

Rilli, pilli, Pirella, minä *hyrään*, mutta nätisti kuin halaisin. (Pirella, kursivointi lisätty.)

Sekä *Makkarapiruetin* proosarunoissa että *Korvaan päin* -teoksen kertomuksissa on sanoja, jotka herättävät kysymyksen onko kyseessä yhdyssana, uudissana vai kenties metafora. Mistä on kysymys esimerkiksi Niemelän ”Mummoja mummoja mummoja” -runossa (ks. tutkielman s. 50), jossa luetellaan erityyppisiä mummoja kuten: kaikkimummot, linnunnokkamummot, vesimummot, purkumummot, liukumummot, marrasnummot, tuhtimummot, pappamummot, kilkkumummot, tuhnamummot, kynnysnummot, pöksymummot, rytmimummot, kuolleenmerennummot, taikinamummot ja napamummot [...]?

Mirva Saukkola (1997-1998, 37–38) huomauttaa, että nonsensessa ei varsinaisesti keksitä sanoja, vaan nonsense käyttää kielessä jo olemassa olevia mahdollisuuksia uusien yhdistelmien

muodostamiseen. Tämä näkemys on kuitenkin ristiriidassa Wim Tiggessin (1988, 67) näkemyksen kanssa, sillä hän tunnustaa neologismin yhdeksi nonsensin piirteeksi. Tiggess määrittelee neologismin sanaksi, johon ei liity yksikään konnotaatio tai assosiaatio. Neologismi, mihinkään viittaamaton sana, voi sisältää minkä tahansa merkityksen tai ei mitään merkitystä. Puhtaasti neologismeista ei tietenkään voi ”Mummoja mummoja mummoja” -runon kohdalla olla kyse, sillä sekä sana mummo, että Niemelän siihen liittämät alkuosat ovat pääasiassa olemassa olevia sanoja.

Sanaleikkien, sanataskujen ja uudissanojen lisäksi tyypillisiä nonsensissa käytettyjä tehokeinoja ovat Tiggessin (1988 56–58) mukaan epätäsmällisyys (*imprecision*), mikä käsittää ajatuksen muodonmuutoksista, rajattomuus (*infinity*), joka linkittyy nonsensin leikillisyyteen, jaksottaisuuteen, peräkkäisyyteen, laskemiseen ja listaamiseen sekä samanaikaisuus (*simultaneity*), joka käsittää ajatuksen keskenään epäsovivien objektien, parien ja paikkojen yhteen liittämistä. Yhdeksi nonsensin tyylikeinoksi Tiggess määrittelee myös peilaamisen (*mirroring*), joka niin ikään merkitsee pysyvää balanssia vastakohtien välillä. Myös mielivaltaisuus (*arbitrariness*) on yksi nonsensin strategioista. Mielivaltaisuuteen liittyy ajatus siitä, että sisältö on muodolle alisteinen sekä useat edellä mainittujen nonsensin käyttämien strategioiden piirteistä, kuten asioiden sekoittuminen, samanaikaisuus ja jatkuvuus, kertaus, salaiset kielet, irvikuvat, parodia, outojen asioiden yhdisteleminen ja sanat, joita ei ole, osoittamassa asiaa, jota ei ole. (mt., 69–70.)

”Mummoja mummoja mummoja” -runo rakentuu vahvasti rajattomuuteen liittyvän toiston ja listaamisen sekä mielivaltaisuuteen liittyvän keskenään epäsovivien tai outojen asioiden yhdistelemisen varaan. Ensinnäkin runossa yhdistellään täysin absurdeja määritelmiä sanaan mummo ja toiseksi näihin uudissanojen kautta syntyneisiin ”mummolajeihin” yhdistetään täysin sattumanvaraisia ominaisuuksia kuten, että napamummojen lempiväri on undulaatin keltainen, pöksymummot valittavat paljon ja kuolleenmerenmummot pihisevät paljon. Nähdäkseni Niemelän nimeämät uudet ”mummolajit”, ovat nonsensille tunnusomaisia portmanteau-sanoja, jotka toisaalta ovat esimerkkejä kielellisestä luovuudesta ja toisaalta esimerkkejä kielen outoudesta, sanoja yhdistämällä syntyneistä epäsäännönmukaisista sanahirviöistä (ks. Lecercle 1994, 48).

Muutamien metaforien sekä portmanteau-tyyppisten uudissanojen lisäksi *Korvaan päin* -teoksen kertomuksissa on myös mihinkään viittamaattomia sanoja, joita ei ole valmiiksi olemassa. Neologismeja esiintyy runsaasti esimerkiksi seuraavassa kertomuksessa:

OLI KOTKA (ESSI 1V9KK)

Oli kotka. Sitten oli kissa ja oli leipä. Oli kukka. Sitten oli äitikakka. Nyt tuli isi syömään ja kirjoitetaan mummolassa. Oli kakku tip tip tip tulee sitten *pukko* ja *kolli*. Sitten oli valot, oli sitten *aamali*. Sitten oli täi. Sitten oli *pulikia* munia. Sitten oli verhot ja peitot. Tulee vieläkin tarinaa. Sitten oli Pekko. Sitten oli Seppo. Sitten oli koira ja kukko. Sitten oli sirkka. Sitten oli sylkeä. Sitten oli lappu ja toinen lappu. Sitten oli pöllö. Sitten oli *käppä*, se on peikko. Sitten oli siika ja *siiky*. Sitten oli äiti ja isä. Sitten oli äiti. Sitten oli valot. Vieläkin tulee tarinaa. Sitten on musta. Sitten on kissa ja koira. Sitten on lunta, sitten on, sitten on. Se oli siinä. (KP, 10, kursivointi lisätty.)

Tekstissä esiintyvät sanat pukko, kolli, aamali, pulikia ja siiky, eivät viittaa mihinkään. Kollia lukuun ottamatta sanoja ei suomen kielessä ole olemassa. Myös käppä on uudissana, mutta sille annetaan tekstin yhteydessä selitys: käppä on peikko. Nonsensekirjallisuudelle tyypillisesti Essin teksti keskittyy pitkälti kieleen, joka on uudissanoineen ja outoine sanayhdistelmineen kohosteista. Kohosteista kielestä tekee myös epäjohdonmukainen aikamuotojen käyttö sekä tietynlainen metafiktiivisyys kertojan kommentoidessa tarinansa etenemistä: ”Nyt tuli isi syömään ja kirjoitetaan mummolassa” tai ”Tulee vieläkin tarinaa.” Ilman loogista selitystä tekstin imperfektimuoto vaihtuu lopussa preesensiin: ”Sitten on musta. Sitten on kissa ja koira. Sitten on lunta, sitten on, sitten on.” kunnes tarinan viimeinen lause kommentoi jälleen itse tarinan kertomista.

Nonsensen kielellisen luonteen korostamisen lisäksi Wim Tigges (1988, 51–55) on kiteyttänyt nonsensekirjallisuuden tyypillisimmät piirteet seuraavasti: 1) Teosta hallitsee ratkaisematon jännite merkityksen läsnä- ja poissaolon välillä. 2) Nonsenseteoksen tekstillä ja kielellä on omatekoiset sääntönsä ja lakinsa, joista seuraa leikin- tai pelinomainen esitystapa. 3) Tästä seuraa tunteiden poissaolo, toisin sanoen emotionaalinen etäisyys tapahtumiin. Hämmennys on nonsensisen teoksen vallitseva olotila. Keskeisimmäksi edellä mainituista nonsensen tunnuspiirteistä Tigges (1988, 51) nostaa ratkaisemattoman jännitteen, joka hänen määritelmänsä mukaan merkitsee siis tasapainottelua merkityksen läsnäolon ja poissaolon välillä. Tämä tasapaino on Tiggesin mukaan oltava kirjallisessa työssä hallitsevana piirteenä, mutta se voi toimia myös pienemmässä määrin tehokeinona jossakin tekstin kohdassa. Tiggesin mukaan nonsensessa ei ole kuitenkaan kyse järjettömyydestä ja hän erottaakin nonsensen esimerkiksi dadaistisista runoista. Nonsense ikään kuin houkuttelee lukijaa tulkitsemaan tekstiä, muttei kuitenkaan anna ymmärtää, että teksti sisältäisi jonkin syvemmän merkityksen. (Katajamäki 2004, 153.) Toinen nonsensen keskeisimmistä piirteistä on pääläelleen kääntyneisyys, joka voi ilmetä esimerkiksi ajallisena takaperoisuutena, syy-

seuraussuhteiden kääntyneisyytenä, avaruudellisina peilikuvina sekä sosiaalisten suhteiden nurinkurisuutena (mt., 154).

Tasapainottelu merkityksen ja sen puuttumisen välillä sekä päälaelleen kääntyneisyys kuvastavat nähdäkseni myös Brian McHalen (2001, 165) heikon kerronnallisuuden käsitteeseen kuuluvaa määritelmää, joka Pekka Tammen suomentamana kuuluu: "[...] ikään kuin herätetään vaikutelma kerronnan eheydestä samalla kun jätetään sitoutumatta siihen ja horjutetaan luottamusta siihen [...]". Heikkoon kerronnallisuuteen sopii myös Jean-Jacques Lecerclen (1994, 3) toteamus, että nonsenselle tyypillinen merkityksen ja merkityksettömyyden välillä tasapainottelu perustuu kielen epätäydellisyyteen, joka ilmenee esimerkiksi aukkoisuutena ja epäjohtonmukaisuutena. Kuten olen tutkielmani toisessa luvussa todennut, heikko kerronnallisuus näyttäisi sopivan erityisesti moniin *Korvaan päin* -teoksen teksteihin. Ratkaisematon jännite merkityksen läsnä- ja poissaolon välillä, ajallinen takaperoisuus sekä syy-seuraussuhteiden kääntyneisyys, aukkoisuus ja epäjohtonmukaisuus ovat lasten kertomuksissa nousseet keskeisiksi piirteiksi lähestyessäni tekstejä heikon kerronnallisuuden näkökulmasta.

Nähdäkseni Essin "Oli kotka" -kertomuksessa ei sen sijaan synny edes vaikutelmaa kerronnan eheydestä. Essin kertomus on absurdi, luettelomainen lista. Ainoat toistuvat piirteet tekstissä ovat isän ja äidin mainitseminen sekä kertomuksen alku- että loppupuolella ja kertojan metafiktiivinen oman tarinankerronnan kommentointi. Jännite merkityksen läsnä- ja poissaolon välillä tekstissä kuitenkin väistämättä on, sillä osa lauseista on ymmärrettäviä, osa ei. Ratkaisemattoman jännitteen merkityksen läsnä- ja poissaolon välillä voi tulkita nousevan esiin esimerkiksi juuri tekstissä ilmenevien uudissanonjen kohdalla: kätkevätkö ne jonkin merkityksen taakseen? Jonkinlaista halua tulkintaan saattaa herättää myös muutos, joka tapahtuu tekstin aikamuotojen suhteen: miksi kertomuksessa käytetty imperfektimuoto vaihtuu kertomuksen lopulla preesenssiin? Yhtenäistä tarinaa lauseiden välille ei kuitenkaan muodostu.

Essin kertomuksessa esiintyy kuitenkin nonsenselle tyypillisistä tehokeinoista ainakin rajattomuutta, joka ilmenee leikinomaisena luettelointina ja listaamisena ("Sitten oli Pekko. Sitten oli Seppo. Sitten oli koira ja kukko. Sitten oli sirkka. Sitten oli sylkeä. Sitten oli lappu ja toinen lappu [...]") sekä samanaikaisuutta, joka yhdistelee epäsoivia asioita keskenään kuten ilmauksessa "äitikkä". Essin teksti sisältää myös mielivaltaisuutta. Vaikka kertomus onkin suorasanaista ja vapaamittaista kerrontaa, voi tekstin sisällön tulkita olevan alisteinen luettelomaiselle kerronnalle.

Mielivaltaisuuden piiriin kuuluvat myös sanat, joita ei ole olemassa osoittamassa asioita, joita ei ole.

Myös lasten teksteissä ilmenevä väkivaltaisuuden ja kuoleman kuvaaminen suhteellisen välinpitämättömästi liittyy nonsensin tyypillisiin piirteisiin. Koska nonsensissa asiat tapahtuvat ikään kuin tiettyjen pelisääntöjen mukaan tai tapahtumat koetaan leikiksi, saadaan tapahtumiin nonsensekirjallisuudelle tyypillistä *emotionaalista etäisyyttä*. Nonsenselle on vierasta kaikenlainen tunteisiin vetoava kauneus, sentimentaalisuus ja moraalisen närkästyksen herättäminen. Julmiinkin asioihin suhtaudutaan välinpitämättömästi. (Katajamäki 2004, 154–155.) Emotionaalista etäisyyttä voidaan havaita esimerkiksi seuraavassa kertomuksessa:

SIILI JA SE ASUI SIILIMUORIN KOLOSSA (JANETTE 3V8KK)

Olipa kerran siili ja se asui siilimuorin kolossa ja siili tuli kynää vastaan. Ja juna sytkytti kadulla, ”Zuk, zuk.” Ei voi olla totta ja se meni huoltoasemalle, ja siellä oli ihmisiä paljon. Ja sitte Punahilkka tuli sitä vastaan, ei voi olla totta. ”Ammunko minä sinut?” ”Joo, ammu vaan!” ”Pam, pam!” Ja sitte kaikki meni pois sieltä. (KP, 40.)

Siilin ja punahilkkan välillä käytävä dialogi on väkivaltaisesta aiheestaan huolimatta erittäin koominen. Ampumiseen suhtaudutaan täysin välinpitämättömästi toteavalla kysymyksellä: ”Ammunko minä sinut?” Vastaus kysymykseen rakentaa tekstiin huumoria, sillä reagoititapa kysymykseen ei olekaan enää täysin välinpitämätön vaan tavanomaisesta täysin poiketen vilpittömän innostunut: ”Joo, ammu vaan!” Inkongruentti huvittuminen on John Morrealin (2009, 11, ks. myös Laakso 2014, 30) mukaan seurausta omaksumiemme kaavojen murtumisesta tai äkillisestä pätemättömyydestä. Janetten kertomuksessa huumoria synnyttää inkongruenssi, kahden keskenään sopimattoman asian, väkivallan ja huolettoman innostuneisuuden, yhdistäminen.

Myös Tigges (1988, 52–53) toteaa, että vaikka tunteellisuus ei olekaan ominaista nonsensekirjallisuudessa, ei se tarkoita että tunteet olisivat teksteistä kokonaan poissa. Kyse on pikemminkin siitä, että lukijassa ei synny odotuksenmukaisia tunteita. Sakari Katajamäki (2004, 165–166) toteaa artikkelissaan Wim Tiggesin ajatuksia mukaillen nonsensin eroavan perinteisistä vitseistä ja useista leikillisistä runoista siinä mielessä, että nonsensinen huumori ei kulminoidu yhteen ydinajatukseseen. Toisin kuin leikillisistä runoista ja vitseistä, nonsensesta puuttuu ajatuksellinen kärki. *Korvaan päin* -teoksen suullisena kerrontana syntyneisiin teksteihin tämä ajatus ajatuksellisen kärjen puuttumisesta sopii.

Korvaan päin -teoksen kertomuksissa on havaittavissa korostunutta verbaalisuutta, asioiden päälaelleen kääntyneisyyttä, irrationaalisuutta, jännitettä merkityksen läsnä- ja poissaolon välillä sekä mielivaltaisuutta. Teksteissä voi siis todeta olevan nonsensisia piirteitä, mutta puhtaasti esimerkiksi Wim Tiggessin melko tiukasti määrittelemään nonsensin genreen tekstejä ei ole näkemystäni mukaan mielekästä ryhtyä sovittamaan. Wim Tiggessin nonsense-teoria ammentaa näkemyksiään lähtökohtaisesti klassisen nonsensin ominaisuuksista.

Julie Cross, joka on tutkinut lastenkirjoissa ilmenevää huumoria teoksessa *Humor in Contemporary Junior Literature* (2011), toteaa lapsille kirjoitetussa nonsensekirjallisuudessa tapahtuneen huomattavia muutoksia 1960-luvulta lähtien (Cross 2011, 130). Cross (mt., 96–97) erottaakin toisistaan klassisen, Edward Learin limerikkeihin ja Lewis Carrollin *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) ja *Through the Looking-Glass* (1872) liitettävän nonsensin, sekä nykyaikaisen nonsensin, jota hän kutsuu termillä ”New Wave Nonsense”. Seuraavaksi lähestyn kohdeteoksiani tästä *uuden aallon nonsensin* näkökulmasta.

4.3 Uuden aallon nonsense ja huumori

New Wave Nonsense on Julie Crossin (2011, 95–96) mukaan nykyaikainen nonsensin muoto, joka yhdistelee korkeita kognitiivisia huumorin muotoja, kuten parodiaa, satiiria ja ironiaa alempiin huumorin keinoihin. Alempiin huumorin muotoihin kuuluvat Crossin mukaan koomisesti liioitellut hahmot, väkivaltainen slapstick eli fyysisiin sattumuksiin ja törmäilyihin perustuva tilannekomiikka, koominen groteski ja skatologinen huumori, jolla tarkoitetaan vessahuumoria. Hieman paradoksaalisestikin Crossin näkemys nykyaikaisesta, 1960-luvun jälkeisestä lastenkirjallisuudesta on, että siitä on tullut aikaisempaa huomattavasti lapsikeskeisempää. Toisin sanoen, kirjailijat ovat kirjoittaneet kirjat ajatellen enemmän lapsi- kuin aikuisyleisöä. Kuitenkin sellaiset huumorin muodot, jotka ovat ennen kuuluneet niin sanottuun aikuisten kenttään kuten satiiri ja musta huumori, ovat Crossin mukaan nykyään esillä nimenomaan lapsille suunnatussa kirjallisuudessa. Cross tulkitsee muutoksen siten, että nyky-yhteiskunnassa lapset nähdään kykeneviksi käsittelemään, ymmärtämään ja jopa nauttimaan aikuisille suunnatuista huumorin muodoista.⁷

⁷ Vaikka lasten kykyyn ymmärtää korkeampia huumorin muotoja, kuten ironiaa, luotetaan nykyään enenevässä määrin, on myös vastakkaisia näkemyksiä. Maria Nikolajeva (2002, 174, 185) toteaa, että jos 1800-luvun lastenkirjailijat kirjoittivatkin yliopettavaiseen sävyyn siten, ettei lukijalle jätetty tilaa mietiskellä tai ihmetellä, ovat nykykirjailijat menneet toiseen ääripäähän. Nikolajevan mukaan lapsen harteille saatetaan jättää liikaa vaihtoehtoja

Alempiin huumorin muotoihin lukeutuva slapstick-huumori, josta käytetään myös nimitystä kermakakkukomedia, on Crossin (2011, 97) mukaan yleinen ominaisuus niin klassisessa kuin uuden ajan nonsensessakin. Toinen molemmissa nonsense-lajeissa vallitseva ominaisuus on Crossin mukaan satiiri. Myös surrealistisuus ja absurdi ilmenevät sekä klassisessa että nykyaikaisessa nonsensessa. Surrealistisuus, johon kuuluu mielikuvituksellinen kuvakieli, ristiriitaiset rinnastukset, oudot kuvat, odottamattomat yllätykset ja ristiriitaiset lauseet, on Julie Crossin mukaan usein osa uuden aallon nonsensea. (Mt., 100.) Surrealismille on tyypillistä myös vapaa assosioivuus, jonka ääriesimerkkinä toimivaa automaattikirjoitusta voi verrata lasten saduttamalla tuotettuihin, hetkessä syntyneisiin tarinoihin (ks. Laakso 2014, 95). Maria Laakso (mt., 92) toteaa absurdin käsittelevän maailmaa absurdirina, vieraana ja käsittämättömänä todellisuutena kun taas nonsense synnyttää absurdateettia todellisuuden tarjoamia säännönmukaisuuksia, sääntöjä ja järjestelmiä muunnellen, liioitellen ja niillä leikitellen. Wim Tiggens (1988, 128) tiivistää absurdin ja nonsensin eron siten, että nonsensissa kieli luo todellisuutta kun taas absurdissa kieli representoi järjetöntä todellisuutta.

Julie Cross (2011, 101) yhdistää absurdiin ajatukset hölmöilystä, typeryydestä, järjettömyydestä ja epäloogisuudesta. Absurdin teatterin saralla luotiin juonia, joiden kerronta ei noudattanut loogista kehitystä, joiden dialogit olivat epäjatkuvia, irtonaisia, itseään toistavia ja näennäisen käsittämättömiä. Kun kyseessä on Albert Camus'n tyyppisten kirjailijoiden tekstejä, absurdiin liitetään ajatus modernin elämän tyhjyydestä, merkityksettömyydestä ja eksistentiaalisesta tuskasta, jonka voi ymmärtää uhkana niin sanotulle normaaliudelle. Tämänkaltainen normaaliuden uhka ja merkityksettömyys ei Crossin mukaan ole lastenkirjallisuudessa kuitenkaan kovin ilmeistä vaan päinvastoin lastenkirjallisuuden absurdit elementit yleensä ilmaisevat jonkin merkityksellisen viestin joka on yleensä koominen ja vakava yhtä aikaa. Uuden aallon nonsenselle tyypillinen surrealistisuus ja absurdus ovat läsnä esimerkiksi seuraavassa kuusivuotiaan Nooran kertomuksessa:

PIENI LINTU NÄKI KALEVI KEKKOSEN

Olipa kerran pieni lintu ja sitten hän näki Kalevi Kekkonen ja hän näki kissa Matroskinin, jolla oli kakkua päässä. Ja hän meni saarelle, Hassutus-saarelle. Ja hän lauloi siellä: ”Laulu, laulu, laulu.” Ja sitten hän laski numeroita ja nauroi. Ja hän näki uudestaan sienen, ensimmäistä kertaa sienen ja uudestaan. Hän näki kissan, jolla oli rusetteja monta. Ja Nadja lauloi laulun. Noora ryhtyi mukaan. Sitten se etana, se meni saunaan ja kuoli, koska hän sulii. Kissa lähti juoksemaan ja hän pelästyi, koska se

tulkinnan ja tekstin ymmärtämisen suhteen. Nikolajevan mukaan naiivi lukija, kuten lapsi, ei pysty tunnistamaan ironiaa ja saattaa hämmentyä jos esitetyt asenteet ja mielipiteet ovat liian kaukana toisistaan.

etana kuoli. Hän meni hänen haudalleen ja sitten Noora kirjoitti. Peikko lähti luolastaan ja näki heinäsiirran, joka oli kiven päällä ja niin hän näki uudelleen Kalevi Kekkosen, jolla oli kakkua päässään. Ja hän laski rahojaan. (KP, 57.)

Brian McHalen heikon kerronnallisuuden käsite sekä Wim Tiggessin näkemykset jännitteestä merkityksen läsnä- ja poissaolon välillä, sekä epätasällisyys osana nonsensista tekstiä, ovat esillä Nooran kertomuksessa. Irrationaalisuus ja epäloogisuus ovat läsnä kertomuksen alusta loppuun. Kertomus alkaa siitä kun pienen linnun, Kalevi Kekkosen ja kissa Matroskinin kerrotaan näkevän toisensa. Jo lähtökohtaisesti asetelma, jossa ovat läsnä edesmennyt Suomen presidentti, Eduard Uspenskin kirjoittaman *Fedja-setä, kissa ja koira* -teoksen (1974) Matroskin niminen kissa sekä pieni lintu, on absurdi. Asetelmaan sopii Tiggessin (1988, 59) ajatus samanaikaisuudesta nonsensin tehokeinona, jossa liitetään yhteen keskenään sopimattomia asioita. Kertomuksen seuraavassa lauseessa ei ole enää aivan yksiselitteistä viitataanko sanalla *hän* edellä mainittuun lintuun, Kalevi Kekkoseen vai kissa Matroskiniin. Kertomuksessa on siis läsnä epätasällisyys, joka on Tiggessin (1988, 57) mukaan yksi nonsensin tehokeinoista.

Uuden aallon nonsensin sisältävä surrealistisuus ja siihen liittyvä ajatus odottamattomista yllätyksistä ja ristiriitaisista lauseista sekä absurdius, johon liittyy järjettömyys ja epäloogisuus, nousevat Nooran kertomuksessa niin ikään keskeisen osaan. Esimerkkinä epäloogisuudesta on kertomuksessa oleva toteamus: ”Ja hän näki uudestaan sienen, ensimmäistä kertaa sienin ja uudestaan.”. Sienestä ei ole ennen tätä toteamusta puhuttu kuitenkaan vielä kertaakaan. Lauseessa on myös kohosteinen, käänteinen tapahtumajärjestys siinä mielessä, että ensin sieni nähdään uudestaan ja vasta sen jälkeen ensimmäistä kertaa. Sieni ei ole ainoa asia tai hahmo joka vain ilmestyy odottamattoman yllätyksen tavoin mukaan kertomukseen. Kertomukseen ilmestyy sienin lisäksi kissa, Nadja sekä Noora. Etanaan, joka kertomuksessa myös mainitaan, viitataan pronomiinilla *se*, aivan kuin etana olisi lukijoille jo ennestään tuttu hahmo, vaikka etanaa ei ole kertomuksessa aiemmin mainittu. Vielä kertomukseen ilmestyy mukaan peikko ja heinäsiirra, kunnes lopussa palataan kertomuksen alussa mainittuun Kalevi Kekkoseen. Epäjohdonmukaista kuitenkin on, että kertomuksen alussa kissa Matroskinilla kerrotaan olevan kakkua päässä ja lopussa kakkua onkin päässä Kalevi Kekkosella. Näkemykseni mukaan Nooran kertomuksessa ilmenee sekä Wim Tiggessin määrittelemiä nonsensille tyypillisiä tehokeinoja (samanaikaisuus ja epätasällisyys), että uuden aallon nonsensin liittyviäkin periaatteita kuten surrealistisuus ja absurdius.

Uuden aallon nonsenseen liittyvä slapstick-huumorin esiintyminen on lasten kertomuksissa melko yleistä. Vauhdikkaan tilannekomiikan lisäksi lasten teksteissä on läsnä myös vessahuumoria. Äärimmilleen vietyinä vessahuumori ja slapstick esiintyvät viisivuotiaan Antin ja kuusivuotiaiden Joonaksen ja Villen ”Pieni noita-akka” -kertomuksessa:

Noita-akka meni saunaan. Sitten tuli niin kuuma, että hän pieraisi. Se meni ulos ja meni niin kovaa että se pieraisi. Sitten hän meni kylpyyn, ja silloin hän meni vesilammikkoon, ja silloin Kalevi Kakkasen puraisi hänen nenästä niin kovasti, että hänen nenänsä meni pystyyn. Silloin hän ajoi autolla puuta päin ja hän ajoi suoraan puuhun. Sitten hän ajoi Kalevi Kakkasen kotiin. Hän näki Kalevi Kakkasen ja pieraisi. Sitten hänelle tuli kakkahätä ja pissihätä. Silloin hän meni poimimaan mustikoita ja kaatui potalle [...] (KP, 35)

Antin, Joonaksen ja Villen kertomuksessa vessahuumori esiintyy pierujen sekä kakka- ja pissahädän ilmaisemisen muodossa. Myös päähenkilön nimi, Kalevi Kakkasen, viittaa skatologiseen huumoriin. Vauhdikasta tilannekomiikkaa syntyy Kalevi Kakkasen puraistessa noita-akkaa nenästä niin kovaa, että nenä nousee pystyyn. Autolla puuta päin ajaminen sekä potan päälle kaatuminen ovat niin ikään esimerkkejä vauhdikkaasta tilannekomiikasta.

Korkean huumorin esiintyminen lasten kertomissa tarinoissa on sen sijaan hyvin harvinaista. Ironiaa ja parodiaa on kuitenkin havaittavissa joissakin vanhempien, yli seitsemänvuotiaiden, lasten kertomuksissa. Ironia on kuitenkin yksi vaikeimmin määriteltäviä kirjallisuuteen liittyviä käsitteitä, enkä tämän tutkielman puitteissa pureudu siihen kuin hyvin pintapuolisesti. Timo Pankakoski (2007, 236–237) määrittelee ironian esitystavaksi, joka perustuu usein ristiriidalle esitetyn ja tosiasiaissa tarkoitetun, pintavaikutelman ja todellisuuden, oletetun tapahtuman ja todella tapahtuvan asian tai tekojen ja niiden lopputuloksen välillä. Sanallisessa ja verbaalisessa ironiassa kyse on yksinkertaisimmillaan siitä, että puhuja yleensä tarkoittaa päinvastaista kuin sanoo.

Lukijalle jää epäselväksi, onko kyse ironiasta esimerkiksi tässä 7-vuotiaan Emilin ja 9-vuotiaan Anna-Karoliinan ”Pilppair” nimisessä kertomuksessa, jossa kertojat pohtivat ja suunnittelevat oman lentokoneen omistamista ja lentokoneyhtiön perustamista. Kertomuksen pituuden vuoksi siteeraan tekstistä vain pätkiä:

Lentokoneessa on ainakin tuhat lentoemäntää, jotka osaavat kaikkia kieliä. Jos on kolmekerroksinen kone, niin joka kerroksessa on ohjaamo. Tähän koneeseen tarvitaan monta valoa, että tämä näkyy. Tämä on jätti-iso.

EXIT-ovet ovat isoja, että kaikki matkustajat aivan varmasti pääsee ulos. [...] Koko koneessa on 11 moottoria. Ja enemmänkin. Pohjassa on luukkuja, koska niistä tulee köli ja renkaat. Tuossa on teleskooppi, koska se voi myös sukeltaa. Ja on myös vedenalainen moottori. Teleskooppeja on monta. Tätä ei ammuta ihan noin vain alas, koska tämä kestää mitä tahansa. Pyöristä tulee kauhean pitkät, ettei se voi pudota. Tulee niin kuin jalat ja sitä ei kuka tahansa tajuakaan. Täällä ei ikinä lopu tekeminen. Saa tehdä mitä päähän pälkähtää. Pelikoneita on kauheasti. Koko kone on bisnesluokkaa. Siellä saa kauheasti leluja ja lapset saa valita mitä tahansa leluista. Jokainen lapsi saa kaksi matkalaukullista leluja. Ja herkkuja. Ja tavallista ruokaa. Mitä haluaa. Kun tilaa vaan, niin minuutin päästä saa. [...] Pilppairin lennot eivät maksa mitään, koska jos ne maksaisivat, kenelläkään ei olisi niihin rahaa. Lentoemännät eivät tarvitse palkkaa. Koska saavat asua lentoasemalla ja saavat koneesta kaiken, mitä tarvitsevat. Kaikki tavarat, jotka lentokoneessa ovat, lelut ja muut, vain ilmestyvät sinne. [...] (KP, 70.)

Emilin ja Anna-Karoliinan luomaa kuvaa ”Pilppair”-lentokoneesta ja siihen liittyvästä toiminnasta voisi kuvailla utopistiseksi. Kyseessä on niin sanottu ihannekuva lentokoneesta, joka ei koskaan voi vaurioitua sekä paikasta, jossa kaikki on mahdollista. Kertomuksessa luodaan kuvaa myös täydellisestä yhteiskunnasta siinä mielessä, että pilppairin lentojen ollessa niin korkealuokkaisia, ettei niihin olisi kenelläkään varaa, ne ovatkin kaikille ilmaisia. Tällaisen ajatuksenkulun voi kuvitella lasten kohdalla olevan aivan vilpítőntä. Samalla siinä on myös jonkinlainen ironinen vivahde ajatellen nyky-yhteiskuntaa, jossa kuilu rikkaiden ja köyhien välillä tuntuu vain kasvavan. Erityisen koomiselta ja ironiselta aikuislukijasta vaikuttaa myös kertomuksen seuraava toteamus: ”Lentoemännät eivät tarvitse palkkaa. Koska saavat asua lentoasemalla ja saavat koneesta kaiken, mitä tarvitsevat.”. Vaikka ironian ei kuuluisikaan olla tahatonta, ”Pilppair” -kertomuksen tapauksessa lapsikertojat ovat kuitenkin todennäköisesti tarkoittaneet useat lauseet täysin kirjaimellisesti luettaviksi, jolloin ironisuus olisi syntynyt tahattomasti. Ironian ilmeneminen lienee tässä tapauksessa täysin kiinni lukijan tulkinnasta. Emilin ja Anna-Karoliinan kertomuksessa on käytetty myös runsaasti *hyperbolaa*, figureihin kuuluvaa tyylikeinoa, jonka avulla tekstissä oleva asia kuvataan huomattavasti liioitellen ja mielikuvitukselliseksi huipentaen (Ratia 2007, 135). Hyperbolan käyttö ja tulkintani mukaan tekstin tahaton ironisuus, rakentavat tarinaan huumoria. Liioittelevuus on myös yksi nonsensin piirteistä (Tigges 1988, 52).

Julie Cross (2011, 102) väittää, että klassisessa nonsensissa ilmenevä satiirinen huumori on suunnattu enemmän aikuisille, mutta uuden aallon nonsensissa implisiittisen lapsilukijan oletetaan ymmärtävän satiiria, ironiaa ja parodiaa, joihin on lisäksi yhdistetty lapsiin erityisesti vetoavia alemman huumorin ominaisuuksia kuten koomista groteskia ja vessahuumoria. Julie Cross toteaa

satiirin esiintyvän nonsenseteksteissä erityisellä tavalla. Vaikka satiiri hahmotetaan usein pikemminkin vakavana kuin hauskana tyyllilajina, nonsensisessä kirjallisuudessa huumori on Crossin mukaan välttämätön osa satiiria ja huumori toimii usein myös sanottavan huntuna tai maskina. Huumorin keinoja käyttäen voi sanoa jotakin sellaista, mikä muulla tavoin ilmaistuna hylättäisiin tai sensuroitaisiin. (Mt., 104.)

Sari Kivistön (2007, 9) mukaan satiiri on laji, jossa tartutaan todellisuuden ja ihanteiden eroavaisuuksiin, kritisoidaan ihmisten paheita tai yhteiskunnan epäkohtia. Satiirille on tyypillistä kriittinen, pilkallinen tai aggressiivinen asenne, johon kuuluu kuitenkin myös hauskuus. Satiiri on kritiikin esittämistä koomisen keinoin, jolla tehdään valitusta kohteesta naurettava. Satiiri kuitenkin eroaa huumorista siinä, että huumori ymmärretään yleensä hyväntuuliseksi leikinlaskuksi, jossa elämän naurettaviin ilmiöihin suhtaudutaan myötätuntoisesti. Satiireissa hyväntahtoisuus on harvinaisempaa. Myös ironiaa on kirjallisuudessa käytetty runsaasti yhteiskunnallisten epäkohtien paljastamiseen.

Kohdeteosteni kohdalla ei voi puhua satiirista, mutta jonkinasteista ironiaa sekä todellisuuden ja ihanteiden eroavaisuuksiin tarttumista on teoksissa havaittavissa, kuten edellinen ”Pilppair”-esimerkki antaa ymmärtää. *Makkarapiruetin* joissakin runoissa yhteiskunnallisia epäkohtia tuodaan esiin. ”Essi Esikon tammenterhot” -runossa (ks. tutkielman s. 21) korostetaan suomalaisille ehkä hieman vierasta yhteisöllisyyden ajatusta ja avun pyytämisen kulttuuria. ”Sähikissa”-runossa (ks. tutkielman s. 54) viitataan hyvin suoraan työntekijöiden epäoikeudenmukaiseen kohteluun ja siitä aiheutuvaan vähävaraisuuteen.

Uuden aallon nonsenselle tyypillistä skatologista tai slapstick-huumoria ei *Makkarapiruetin* teksteissä ole havaittavissa toisin kuin *Korvaan päin* -teoksen teksteissä. Absurdus ja surrealistisuus ovat molemmissa teoksissa sen sijaan läsnä. *Korvaan päin* -teoksen kohdalla korostuu enemmän absurdus, johon liittyvät määreet järjettömyydestä ja epäloogisuudesta. *Makkarapiruetin* teksteissä korostuu pikemminkin surrealistisuus ja siihen liittyvä mielikuvituksellinen kuvakieli, odottamattomat yllätykset ja oudot kuvat.

Ironian ja satiirin lisäksi Cross mainitsi yhdeksi uuden aallon nonsensessä esiintyväksi korkeamman huumorin muodoksi parodian. Jyrki Nummen (1985, 52) mukaan ilman ironiaa ei synny parodiaa. Ironia luo kontrastin: sanotaan jotakin mutta tarkoitetaan toista. Ironia ilmaisee myös tekstin tai puhujan arvottavan asenteen ja tässä on Nummen mukaan yhteys parodiaan, joka ilmaisee

pohjatekstiin nähden arvottavan eron. Nummi (mt., 53) muistuttaa myös ironian ja parodian välisestä erosta: ironiassa on kyse ilmaisujen merkityksestä ja parodiassa niiden muodosta. Ironia palvelee tekstin sisäisiä päämääriä ja on luonteeltaan intratekstuaalista. Parodia yhdistää kaksi tekstiä ja on intertekstuaalista. Satiiri eroaa Nummen mukaan parodiasta taas siinä, että satiiri ei kosketa ilmaisun muotoja vaan sen kohteina ovat sosiaaliset, uskonnolliset ja moraaliset arvot, asenteet ja uskomukset.

Seuraavassa alaluvussa käsittelen kohdeteosteni tekstejä lyhyesti parodian näkökulmasta. Mielenkiintoista on, että lasten tarinoissa huumori perustuu joissakin tapauksissa juuri tälle korkean huumorin muodolle, vaikka parodiointi olisikin tarinan kertojan näkökulmasta syntynyt ikään kuin vahingossa.

4.4 "Heikko parodisuus"

Venäläiset formalistit toivat parodian moderniin kirjallisuudentutkimukseen ja korostivat sen uudistavaa ja kriittistä tehtävää. Kuluneita kirjallisuuden konventioita ivaamalla parodia pyrkii riistämään kohteiltaan aseman ja arvon. Parodialla on kuitenkin myös positiivinen rooli. Parodia voi olla pelastamassa kirjallisuudessa unohtumassa olevia muotoja, ottaa ne uudelleen käyttöön ja näin ollen elävöittää vanhoja muotoja. (Nummi 1985, 64.) Artikkelissaan "Parodian poetiikka" Jyrki Nummi toteaa myös, että postmodernin kirjallisuuden aikana parodia on menettänyt elinvoimansa: parodialla ei ole enää niin terävää roolia, koska kaikki keinot ovat kirjallisuudessa luvallisia.

Ivaaminen ei siis ole parodian ainoa pyrkimys tai ominaisuus. Jos näin olisi, parodian käsitettä olisi turha ottaa osaksi tutkielmaani, sillä en tulkitse lasten pilailevan runojen tai satujen konventioilla, päinvastoin he yrittävät näkemykseni mukaan jäljitellä niitä. Niin *Korvaan päin* -teoksen kuin *Makkarapiruetinkaan* kohdalla parodia ei ole arvottavaa vaan uutta luovaa. Lasten tekstit ovat lähtökohdiltaan uudenlaisia siinä mielessä, että ne eivät tietoisesti yritä muuttaa tai uudistaa mitään kirjallisuuden lajia tai genreä kuten satua tai lastenkirjallisuutta ylipäätään. Kuitenkin lasten tapa kertoa kertomuksia elävöittää kirjallisuuden ja kerronnan perinteisiä muotoja.

Parodian kohteet rajoittuvat sellaisiin, jotka ovat vakiintuneet tunnistettaviin määrämuotoihinsa. Yleisesti tehdään ero spesifin ja geneerisen parodian välillä. Parodia on spesifiä, kun pohjatekstinä on yksittäinen teksti tai kirjailijan yksilölliset konventiot ja geneeristä, kun parodian kohteena on yksittäisestä teoksesta riippumaton kirjallinen kategoria, genre tai tästä kehittynyt modus. (Nummi

1985, 56–57.) Nummen mukaan geneerinen parodia edellyttää yleistä kirjallista sivistystä ja tietoa kirjallisuuden lajeista, traditioista ja konventioista. Lasten kertomuksissa on kyse geneerisestä parodiasta, jossa parodian kohteena ovat ainakin sadut. Lapsilla on kirjallista sivistystä ainakin sen verran, että he tietävät pääpiirteissään, mitä sadulla tarkoitetaan ja miltä ”oikea” satu kuulostaa. Näitä sadun konventioita kuten aloitus- ja loppufraaseja parhaansa mukaan jäljitellessään lapset tahattomasti tekevät saduista kömpelöitä ja virheellistä kieltä sisältäviä, sekä tarinoidensa lopetuksista sadun konventioita parodioivia.

Nummi (1985, 53–55) on listannut parodian tavallisimmat tekstuaaliset signaalit, joiden avulla parodian voi tulkita parodiaksi. Näitä ovat Nummen mukaan: 1) inversio, mikä tarkoittaa lähteen siteeraamista väärin, 2) inkongruenssi eli yhteensopimattomuus, mikä tarkoittaa että leikitään keskenään ristiriitaisten elementtien yhdistämisellä, 3) liioittelu, jolla Nummi tarkoittaa koodin ylideterminointia eli liian tarkkaan rajaamista tai määrittelyä, 4) mekaanisuus eli kirjallisuudessa jonkin tehokeinon mekanisointia, 5) vajavuus, eli kykenemättömyys käyttää konventioita tai muotoa korrektisti, jonka seurauksena kertoja toimii kömpelösti ja ristiriitaisesti.

Nummen (1985, 56) mukaan parodian kohteet rajoittuvat sellaisiin, jotka ovat vakiintuneet tunnistettaviin määrämuotoihinsa. Parodia tarttuu esimerkiksi yleisiin kirjoittamiseen ja kirjallisen tekstin sommitteluun liittyviin seikkoihin kuten virheelliseen kieleen ja kömpelöön dispoitioon. Parodisiin muunnoksiin houkuttelevat myös kuluneet aloitus- ja lopetusformulat, kerrontasiirtymät ja riimirakenteet. Nummi (mt., 51) tarkastelee parodiaa siteeraamisen erikoistapauksena. Kaikkea tekstiä, jossa on muodollinen jälki toisesta tekstistä, voidaan hänen mukaansa pitää siteeraamisena. Lasten kertomuksissa on usein jälkiä tutuista saduista ja lähteen siteeraamista väärin, vaikkakin väärin siteeraaminen olisi tapahtunut vahingossa. Tahatonta parodiaa ja huumoria syntyy, kun lapset siteeraavat sadun kuluneita konventioita väärin kuten Niko, joka lopettaa kertomuksensa lauseeseen ”sitten ne elivät elämänsä loppuun saakka.” (KP, 28). Lause on humoristinen ja parodinen, koska oleellinen adjektiivi ”onnellisina” on ”unohtunut” lauseesta. Nyt lause kuvaa vain puhtaan faktan: yleensä ihmiset ja eläimet elävät elämänsä loppuun asti. Myös kuusivuotiaiden Jounin ja Villen ”Ruskea ja vaalea poika matkalla kummituslinnaan” -nimisen kertomuksen lopetuksesta on unohtunut sama sadun konventioihin kuuluva adjektiivi: ”Ja ne eli elämänsä loppuun saakka. Ja pussas.” (KP, 78.) Muita sadun konventioita parodioivia lopetuksia on muun muassa viisivuotiaan Nooran sadun lopetus: ”Sen *sipunen* se.” (KP, 41). Nooran kertomuksessa on kyse uudissanasta.

Kolmevuotiaan Teemun kertomus ”Toinen prinssi” pyrkii nähdäkseen kokonaisuudessaan jäljittelemään tuttua satua:

Oli prinssi, jonka nimi oli Toinen Prinssi. Se asui toisessa linnassa. Sitten se meni toiseen linnaan. Se kysyi: Saanko määki koittaa lankaa?” Silloin kysyi: ”Saat kyllä”. Silloin pisti lanka. Silloin se kuoli. Sitte tuli ritari. (KP, 34.)

Teemun lyhyessä ja aukkoisessa kertomuksessa on peräkkäisiä tapahtumia ilman syy-yhteyttä: toinen prinssi asui linnassa, josta se meni toiseen linnaan, toinen prinssi kuoli, jonka jälkeen tuli ritari. Kokeneempi lukija yhdistää Teemun kertomuksen satuun *Prinsessa Ruususesta*, joka vaipui sadan vuoden uneen pistettyään sormensa värttinään heräten prinssin saapuessa paikalle. Kertomuksessa on havaittavissa jonkinasteista kausaalisuutta: toinen prinssi kuoli siksi, koska lanka pisti sitä. Kertomus on McHalen heikon kerronnallisuuden terminologiaa käyttäen ”kerrottu huonosti”. Huonosti kerrottu tarina liittyy myös yhteen Nummen määrittelemään parodian tekstuaaliseen signaaliin eli vajavuuteen. Kertojana Teemu toimii kömpelösti sekä ristiriitaisesti ja on kykenemätön käyttämään sadun konventioita tai muotoa korrektisti. Satu, johon yleensä liitetään onnellinen lopetus, ei Teemun kertomuksessa toteudu, sillä ritari tulee paikalle liian myöhään. Ritari ei myöskään ole tulossa pelastamaan prinsessaa vaan prinssiä, mikä luo sekä humoristisen että parodisen asetelman. Onnellinen loppu jää toteutumatta myös nelivuotiaan Jarin kertomuksessa: ”Autossa oli tyttö, joka ajoi sitä. Sitt leijona tuli sitt vastaan ja rikko sen auton. Ja sitt se meni kotii. Sitt norsu valitti, meinas ajaa se tyttö autolla sen päpälle. Se kuoli. Nii loppu.” (KP, 60.) Jarin kertomuksessa toteutuu myös heikolle kerronnallisuudelle ominainen epämääräisyys: kuka kertomuksessa lopulta kuolee, leijona, norsu vai tyttö, jää lukijalle epäselväksi.

Korvaan päin -teoksen teksteissä pienempien, alle 7-vuotiaiden, lasten kohdalla mahdollisen parodian voi tulkita olevan vahingossa syntynyttä. Voisiko lasten parodiasta käyttää esimerkiksi Brian McHalen terminologiaa mukaillen ”heikko parodisuus”? Teoreettisella tasolla ”heikko parodisuus” ja ”heikko kerronnallisuus” on kuitenkin erotettava toisistaan, sillä heikko kerronnallisuus ei synny tahattomasti tai vahingossa toisin kuin parodia lasten kertomuksissa.

Jyrki Nummen (1985, 53) mukaan parodiset tekstit perustuvat taitamattomuuteen, mutta paradoksaalisesti taitavaan sellaiseen. Taitamattomuus saattaa ilmetä esimerkiksi kömpelönä muotona tai taitamattomana ilmaisuna. Muotojen ja keinojen puutteellisuus ei Nummen mukaan

kuitenkaan merkitse tekstin epätäydellisyyttä: parodiset tekstit ovat Nummen mukaan täydellisiä tekstejä, jotka representoivat epätäydellisiä.

Parodiset tekstit ovat siis täydellisiä, perustuen taitavaan taitamattomuuteen. Näin ollen useiden lasten kertomusten kohdalla ei voi puhua ainakaan varsinaisesta parodiasta. Isompien lasten kohdalla parodian voi kuitenkin jo olettaa olevan astetta tarkoituksellisempaa perustuen Nummen mainitsemaan taitavaan taitamattomuuteen. Kaksitoistavuotiaiden Aileenin ja Amandan kertomus, joka perinteisestä ”olipa kerran” -aloituksestaan huolimatta, näyttäisi sadun konventioiden lisäksi jäljittelevän myös lehtikirjoituksen ja uutisen konventioita:

KUMMITUSTEN PRESIDENTINVAALI

Olipa kerran tulossa kummitusten presidentinvaali. Ehdokkaina olivat Matti Kumminen, Curling-johtaja Uusipaavalniemi, Tarja Hoponen, Pelottavuuslax ja Kummitusniinistönen. Heidän välillään kävi kiivas taistelu, koska kaikki olivat yhtä suosittuja. Oli äänestyspäivä. Ääniä tuli erittäin paljon. Tarja Hoponen sai ääniä 48,5. Kummitusniinistönen sai 42,3, Matti Kumminen 30%, Uusipaavalniemi putosi heti kisasta, joten jäljelle jäi Kummitusniinistönen ja Tarja Hoponen. Oli seuraava äänestyspäivä, jolloin päätettäisiin uusi presidentti kummituskansalle. Tididitiditiditididii!!!! Tarja Hoponen. Koko Kummistuskansa juhli Tarja Hoposen voittamista. (KP, 80.)

Aileenin ja Amandan kertomus alkaa perinteisellä ”olipa kerran” -aloituksella. Kertomuksen aihe, presidentinvaalit, on kuitenkin todellinen ja yhteiskunnallinen. Ehdolla olevien henkilöiden nimet ovat ainakin osittain jäljitelty parodisesti siteeraamalla todellisia presidenttiehdokkaita tai julkisuudessa muuten esiintyneiden henkilöiden nimiä väärin. Kuitenkin kertomus on etäännytetty todellisuudesta, sillä kyseessä on kummitusten presidentinvaalit. Väärin siteeraamisen lisäksi tekstissä on läsnä myös parodialle ominainen yhteensopimattomuus ja vajavuus: niin sadun kuin lehtikirjoituksen tai uutisenkaan konventioita ja muotoa ei noudatella korrektisti. Uutistekstin konventioita rikkoo humoristisesti esimerkiksi ilmaisu: ”Tididitiditiditididii!!!!” ennen tärkeän äänestystuloksen paljastamista. Myös 11-vuotiaiden Petran, Oonan ja Lauran kertomus, ”Pikku prinsessan satutarina”, pakenee aiheensa puolesta perinteistä prinsessasatua nimestään ja perinteisestä ”olipa kerran” -aloituksestaan huolimatta:

Olipa kerran Pikku Prinsessa. Hän ei tykännyt käydä potalla, mutta lopulta tuli päivä jolloin hänen piti käydä, koska muuten hän olisi pissannut housuunsa. Hän ei osannut käyttää vessapaperia. Hänen kaverinsa yrittivät neuvoa, miten sitä käytetään, mutta Pikku Prinsessa oli niin itsepäinen, ettei

huvittanut harjoitella, joten hän pissasi seuraavalle puulle. Koira luuli jotain muuta kun näki Prinsessan pissaavan. (KP, 38.)

”Pikku Prinsessan satutarinassa” on kyse yhdestä parodian sekä nonsensin tunnusmerkistä eli yhteensovittamattomuudesta: Petran, Oonan ja Lauran kertomus yhdistää perinteisen prinsessasadun ja vessahuumorin.

Lasten pyrkiessä jäljittelemään ”oikean” sadun konventioita, Reetta Niemelä (ks. 2004, 34) pyrkii jäljittelemään ja näin ollen siteeraamaan lasten omaa puheenomaisuutta ja tapaa kertoa tarinoita. Niemelä ei siis pyri jäljittelemään perinteistä lastenrunoutta vaan lasten omaa kieltä. Tätä hän ei kuitenkaan tee parodisesti siinä mielessä, että olisi runoissaan ivallinen tai kriittinen jäljittelynsä kohdetta, eli lapsille ominaista kerronnallisuutta ja puheenomaisuutta kohtaan. Niemelä (mt., 35) on itse todennut valinneensa *Makkarapiruettiin* suorasanaisen ja vapaamittaisen muodon riimillisyyden sijaan, koska koki loppusoinnut vanhahtaviksi ja aikansa eläneiksi. Niemelän voisi siis tulkita pyrkivän elävöittämään lastenrunouden vanhoja muotoja, mikä on yksi parodian positiivisista ominaisuuksista. Niemelällä lasten kerronnan jäljittely perustuu Nummen mainitsemaan taitavaan taitamattomuuteen. Taitavassa taitamattomuudessa on kyse lapsenomaisesta kerronnasta, joka Niemelän proosarunoissa ilmenee pääasiassa inkoherenssina joka syntyy, kun kertojan aikuiseen ääneen sekoittuu lapsen ääni (ks. Laakso 2014, 143).

Makkarapiruetti -kokoelmassa on myös runo, joka jäljittelee sekä nimensä että lopetuksensa suhteen sadun konventioita:

ISÄN VENÄLÄINEN SATU (DJ PAKKASUKKO)

Isä näytti ikkunasta kinosten horsmat. Minä näin ne juuri ja juuri pimeän läpi. Horsmat nukkuvat jo, sanoin isälle ja haukottelin. Minun paljaita jalkojani palelsi. Isä kertoi tällöisen iltasadun ihan omasta päästään, äkisti ennen kuin nukahtaisin: Kun horsmien haituvalapset ovat lentäneet huis hais taivaan tuuliin, horsmat pukeutuvat tyylikkäisiin syysväreihin ja ottavat muodikkaan permanentin. Niin kuin Anniliina-täti. Nyt on ihan pakko tanssia koko talvi, horsmat ajattelevat. Hauskuutella. Pakkasukko tulee Pietarista asti pitämään horsmille hilediskoa ja soittamaan uusinta tanssimusaa. Toivon, että vastapalvelukseksi keksitte lahjoja Venäjän kilteille lapsille, Pakkasukko pyytää ja imeskelee mietteliäänä makeaa sinistä jääpala. Jääpala sulaa nopeasti. Sen pituinen se. (M)

Runossa kuvattu sadun kertominen perustuu tekstissä esiintyvän isän havaintoihin. Isän kerronta on spontaania ja tarina tajunnanvirranomaista aivan kuten oikeassa sadutustilanteessa syntyneet

kertomuksetkin. Runossa kuvataan sadun kerrontaa, jossa lähtökohtana ovat kokemuksellisuus ja läsnä olevasta tilanteesta syntyvät havainnot (ks. tämän tutkielman luku 2.2).

Sadutusmenetelmällä kirjatuissa kertomuksissa kolme yleisintä kerrontalähtökohtaa olivat 1) henkilökohtaiset kokemukset, 2) kuultu tarina, jota kerrotaan omin sanoin sekä 3) tapa tuottaa tarinaa tilanteessa (Karlsson & Riihelä 2012, 175). ”Isän venäläinen satu (DJ Pakkasukko)” -proosarunossa kaikki nämä lähtökohdat ovat esillä. Proosarunon isä kertoo tarinaa läsnä olevasta tilanteesta kuvaillessaan runon ensimmäisessä lauseessa mainittuja horsmia. Horsmiin isä yhdistää omasta kokemusmaailmastaan muiston Anniliina-tädin muodikkaasta permanentista. Sadussa esiintyy myös venäläisestä Pakkasukosta kuultu tarina uudelleen muokattuna. Reetta Niemelän runossa representoidaan ja jäljitellään näin ollen suullisesti syntyvän sadun lähtökohtia ja etenemistä, mutta ei kuitenkaan parodialle ominaiseen arvostelevaan tai ivaavaan sävyyn.

Kirjoitettuna tekstinä puhekielisyys ja lasten tapa ilmaista asioita on tuoretta ja arkikielestä poikkeavaa uudissanoineen, erikoisine sanayhdistelmineen sekä yllättävine käänteineen. Lasten kertomuksia lukiessa huomio keskittyy helposti kieleen, koska se ei täysin noudata virallista kirjakieltä. Reetta Niemelän proosarunojen kohdalla huomio kiinnittyy niin ikään kieleen, sillä suorasanaiseen muotoon kirjoitetut lastenrunot ovat niin sanotusta tyyppillisestä, loppusointuisuuteen perustuvasta lorukäsityksestä poikkeavia. *Makkarapiruetin* yhteydessä on *Korvaan päin* -teosta perustellumpaa puhua runouteen kuuluvista tehokeinoista kuten metaforasta ja synestesiasta. Kuitenkin myös nonsenselle ominaisia piirteitä kuten uudissanoja, sekä jännitettä, joka ilmenee merkityksen läsnä- ja poissaolon vaihteluna, on löydettävissä kummastakin kohdeteoksesta. Uuden aallon nonsenseen liittyvä ruumiillisuus sekä siihen sisältyvät skatologinen ja slapstick-huumori ovat esillä lasten kertomuksissa mutta eivät *Makkarapiruetissa*. Korkean huumorin muodoista parodia ilmenee kohdeteoksissa mielenkiintoisella tavalla: lasten kertomuksissa parodisuus on syntynyt ikään kuin vahingossa. *Makkarapiruetissa* parodia ilmenee uutta luovana jäljittelynä, taitavana taitamattomuutena, jossa jäljittelyn kohteena on lasten oma puhekieli. Seuraavassa luvussa kokoan tutkielmani aikana syntyneitä päätelmiä yksityiskohtaisemmin yhteen.

5 LOPUKSI

Aidon vuorovaikutuksen ja kohtaamisen syntyminen saduttajan ja sadutettavan välille, sekä sadutetun kertomuksen arvostaminen sellaisenaan, ovat sadutusmenetelmän tärkeimpiä periaatteita. Vaikka sadutusmenetelmä onkin itseisarvo sinänsä, on sadutuksella tuotettuja kertomuksia kuitenkin julkaistu Suomessa jo muutaman teoksen verran. Tämä tekee sadutetuista teksteistä kirjallisuutta, jota on täydet edellytykset tutkia myös kirjallisuustieteellisestä näkökulmasta.

Olen pro gradu -tutkielmassani lähestynyt *Korvaan päin* -teokseen kerättyjä suullisen sadutusmenetelmän välityksellä syntyneitä 1–12-vuotiaiden lasten kertomuksia kerronnallisuuden, aiheiden ja teemojen sekä kielellisten piirteiden ja huumorin näkökulmasta. Tutkielmani eri vaiheissa olen pohtinut kysymystä, voivatko lapset itse tuottaa omaa kirjallisuutta ja mitä annettavaa lasten tavalla tuottaa kertomuksia olisi kirjalliselle kentälle. Olen etsinyt kerronnallista määritelmää, joka parhaiten kuvaisi sadutusmenetelmällä syntyneitä kertomuksia sekä erityisominaisuuksia, joiden seurauksena lasten suulliset kertomukset taipuvat kohosteiseksi kirjallisuudeksi. *Korvaan päin* -teosta tarkastellessani olen kiinnittänyt huomiota myös lasten kertomuksissa havaittaviin nonsensisiin piirteisiin ja tehokeinoihin.

Läpi tutkielman olen vertaillut *Korvaan päin* -teoksen kertomuksia Reetta Niemelän *Makkarapiruetti* -proosarunokokoelman runoihin. Asetelma on ollut mielenkiintoinen, sillä *Makkarapiruetin* proosarunoissa Niemelä jäljittelee puheenomaisuutta ja lasten omaa tapaa kertoa tarinoita. Teoksia yhdistävänä tekijänä on siis lähtökohtaisesti ollut ajatus lapsenomaisesta kerronnasta, joka toteutuu kohdeteoksissa eri tavoin.

Niin *Makkarapiruetissa* kuin *Korvaan päin* -teoksessakin osa teksteistä noudattaa runon, osa pikemmin kertomuksen muotoa. Molemmissa kohdeteoksissani on kuitenkin tekstejä, joissa lyyriisyys ja kerronnallisuus limittyvät yhteen muodostaen kertomuksista, James Phelanin käsitettä käyttäen, runon ja kertomuksen yhteentörmäyksessä syntyviä hybridejä. Suurin osa *Korvaan päin* -teoksen kertomuksista näyttäisi kuitenkin noudattavan Phelanin kertomuksen retorista määritelmää, jossa korostetaan jonkin tapahtuman kertomista jollekin toiselle. Reetta Niemelän proosarunoja, ”ratinoita”, kuvaa ajatus tarinoita sisältävistä runoista. *Makkarapiruetin* runoissa korostuvat tapahtumien kuvaamisen sijaan pikemminkin lyyrisen kertomuksen määritelmään liittyvät tietyn tilanteen, havaintojen ja tunteiden kuvaaminen.

Kohdeteosteni kerronnallisuutta ja erityispiirteitä tarkastellessa osuvimmaksi käsitteeksi nousi Brian McHalen postmodernia runoutta varten kehittänyt heikon kerronnallisuuden käsite, joka pitää sisällään ajatuksen kertomusten kertomisesta ”huonosti” epäolennaisuuksia, epämääräisyyttä ja hajanaisuutta korostaen. Lasten kertomuksissa on vahvasti läsnä epäjatkuvuuden ja fragmentaarisuuden tuntu siten, että vaikutelma kerronnan eheydestä kyllä herää, mutta se ei useinkaan toteudu. Lasten kerronnasta voi löytää myös muita postmodernille runoudelle tyypillisiä piirteitä ja strategioita kuten poispyyhkiytyvyyttä ja epämääräisyyttä. Niin ikään vertailukohtana käyttämäni *Makkarapiruetin* teksteissä on havaittavissa heikkoa kerronnallisuutta satunnaisen rytmin, lapsenomaisuutta jäljittelevän inkoherentin kerronnan sekä fragmentaarisuuden ansiosta. Toisin kuin useissa *Korvaan päin* -teoksen teksteissä, *Makkarapiruetin* proosarunojen kohdalla ei kuitenkaan synny niin suurta epäjatkuvuuden tuntua, hajanaisuutta tai suoranaista ristiriitaisuutta, että mielekkään kertomuksen muodostaminen muuttuisi erityisen haasteelliseksi.

Olen tutkielmani edetessä pohtinut, onko *Korvaan päin* -teoksen kertomuksia lukiessa edes olennaista etsiä mielekästä kertomusta, vai keskittyä sen sijaan teksteihin kielellisinä taideteoksina ja maailmaa tuoreella tavalla ilmaisevina tuokiokuvina ja selontekoina? *Korvaan päin* -teoksen kertomuksissa juonellisuus näyttäisi nimittäin olevan pääasiassa vähäistä, eikä sitä voi pitää kertomusten kerronnallisuuden edellytyksenä. Tätä ajatusta tukee Monika Fludernikin ajatus kokemuksellisuudesta kertomuksen koossa pitävänä voimana. Osaan *Korvaan päin* -teoksen teksteistä ajatus kokevasta ihmisestä kertomuksen koossa pitävänä voimana sopii. Osassa tarinoita kuitenkin jäljitellään ja varioidaan tuttuja satuja ja sadun konventioita, joskin heikosti ja ”huonosti”, oman kokemuksen kuvaamisen sijaan. Niin ikään *Makkarapiruetin* proosarunoissa juonellisuus on melko vähäistä.

Kirjoitetussa muodossa, painettuina teksteinä, lasten puhekielisyys kääntyy kohosteiseksi kirjallisuudeksi uudissanoineen, erikoisine sanayhdistelmineen, rytmeineen ja käänteisine syy-seuraussuhteineen. Lasten ensikieli, puhe, on aikuisten arkikielestä poikkeavaa ja näin ollen tuoretta ja kirjallisuutta uudistavaa. Vaikka lapset eivät tietoisesti pyrkisikään esteettisen vaikutuksen luomiseen, heidän pyrkimyksensä niin sanottuun keskivertokieleen luo uusia sanoja sekä kohosteista kieltä. *Korvaan päin* -teoksen kertomusten kirjallisuudellinen anti ei niinkään synny eheistä kertomuksista vaan kielen ilottelusta ja sen luovasta sekä radikaalistakin käytöstä. Yllättävien näkökulmien ja sanavalintojen kautta *Korvaan päin* -teoksen kertomukset auttavat lukijaa näkemään maailmaa uudella tavalla, kuten hyvän kirjallisuuden kuuluukin. *Makkarapiruetin*

kohdalla kohosteisuus syntyy sen sijaan ainakin osittain sen seurauksena, että kirjailija Reetta Niemelä pyrkii ottamaan teksteihinsä vaikutteita lasten puhekielisestä kerronnasta.

Korvaan päin -teoksen kohdalla teemojen ja aiheiden hakeminen kertomuksista on haastavampaa kuin *Makkarapiruetin* kohdalla, sillä lasten nopeasti etenevistä ja useita henkilöhahmoja sisältävistä kertomuksista löytyy harvoin yhtä kantavaa teemaa. Heikko kerronnallisuus ilmenee näin ollen *Korvaan päin* -teoksen kertomuksissa myös aiheiden ja teemojen runsautena, epämääräisyytenä ja hajanaisuutena. Lasten kertomuksille on lisäksi tyypillistä nopeat paikanvaihdokset sekä arkisten ja sadunomaistenkin tapahtumien yhdistäminen saman tarinan sisällä. Lasten kertomukset noudattavat usein puolisadun kaavaa, jossa tarinan puitteet ja lähtökohdat ovat varsin realistiset, mutta kerronta irrealistista. Tyypillisessä *Korvaan päin* -teoksen kertomuksessa seikkaillaan metsässä, päähenkilönä toimii jokin eläinhahmo, kertomuksessa puhutaan ruoasta ja kotiin menemisestä sekä etsitään jotakin ja lennetään.

Molemmista kohdeteoksissani käsitellään myös suuria teemoja, kuten rakkautta ja ystävyyttä. Rakkaus, ystävyys ja perhe ovatkin aiheina yleisimpiä kummankin teoksen kohdalla. Edellä mainittujen aiheiden kuvaaminen ilmenee kuitenkin eri tavoin kohdeteoksesta riippuen: lapsilla korostuu konkreettisten toimintojen kuten naimisiin menemisen kuvaaminen. Reetta Niemelän proosarunoissa rakkautta ja ystävyyttä kuvataan vihjailevampaan ja vivahteikkaampaan sävyyn. Huolenpidon ja hyväksytyksi tuleminen tarpeen teemat välittyvät kummastakin kohdeteoksesta.

Yksi suurimmista eroavaisuuksista *Korvaan päin* ja *Makkarapiruetti* -teosten välillä liittyy kuoleman ja väkivallan kuvaamiseen. Lasten kertomuksissa kuvaillaan melko runsaasti väkivaltaa ja kuolemaa, joskin pääasiassa kevyeen ja slapstick-huumorin värittämään sävyyn, kun taas *Makkarapiruetissa* tämä aihealue ei ole esillä lainkaan. Reetta Niemelä on itse todennut pyrkineensä hämärtämään teksteissään toden ja sadun rajoja suorasanaisen kerronnan keinoin. Suorasanaiset tekstit eivät Niemelän mukaan etäännytä lukijaa tapahtumista samalla tavalla kuin riimilliset lastenlorut ja tämän takia hän on välttänyt väkivaltaisten ja niin sanottujen ikävien tapahtumien kuvaamista. Lasten kohdalla väkivallasta ja kuolemasta kertominen saattaa osittain johtua siitä, että lapset eivät vielä käsitä kuolemaa elämän lopullisena päätepisteenä. Lasten sirkulaarinen ajankäsitys tulee ilmi useissa tarinoissa, joissa hahmot elävät, kuolevat ja elävät jälleen.

Nonsenselle tyypillinen emotionaalinen etäisyys tulee ilmi lasten väkivaltaa kuvaavissa tarinoissa. Wim Tiggessin mukaan nonsensen merkittävin ominaispiirre on ratkaisematon jännite, joka hänen määrittelemänään merkitsee tasapainottelua merkityksen läsnäolon ja poissaolon välillä. Tämä nonsensen piirre pätee erityisesti *Korvaan päin* -teoksen kertomuksiin ja on verrattavissa McHalen heikkoon kerronnallisuuteen. Muuten Tiggessin määrittelemä nonsensisuus on kohdeteoksiani vain osittain leimaava ominaisuus, joka tulee ilmi esimerkiksi korostuneena verbaalisuutena, asioiden päälaelleen kääntyneisyytenä ja irrationaalisuutena.

Nonsenselle ominainen kielen vahva korostuneisuus ilmenee *Korvaan päin* -teoksessa pääasiassa uudissanoina. Kirjakielen säännöistä ja konventioista vain osaksi tietoinen lapsi tuottaa puhekielellään kertomuksiin leikkisää sävyä. Lapset luovat omaa, uudenlaista kulttuuria ikään kuin karnevaalin tapaisessa tilassa, johon kuuluu vapautuminen kieliopin ja kirjallisuuden normeista ja säännöistä. Lasten sadutetuissa kertomuksissa esiintyy melko runsaasti sanoja, joita ei suomen kielestä löydy tai joita voi kielioppisääntöjen mukaan pitää virheellisinä. Tulkitsen nämä sanat kuitenkin vahingossa tai tarkoituksella syntyneiksi uudissanoina ja osaksi lasten omaa kulttuuria, johon kuuluu myös uutta luova kieli. Joissakin tapauksissa voi todeta Korneij Tjukovskijn näkemyksiä mukaillen, että lapset todella ovat vakiintuneiden sanojen parantajia. Verrattuna *Korvaan päin* -teokseen, jonka kielessä korostuvat uudissanat, *Makkarapiruetissa* korostuvat sen runolliset tehokeinot kuten metaforien, personifikaatioiden ja moniaistimellisten synesthesioiden käyttö. Myös *Korvaan päin* -teoksessa ilmenee personifikaatiota, sillä lasten kertomuksissa eloton usein elollistetaan.

Huumoria *Korvaan päin* -teoksessa syntyy erityisesti siitä, kun aikuislukija huomaa lapsen tavoitelleen kertomuksessaan satuihin liittyviä tuttuja konventioita, niissä kuitenkin täysin onnistumatta. Esimerkkinä voi mainita kaksi *Korvaan päin* -teoksen kertomusta, jotka päättyvät lauseeseen ”sitten he elivät elämänsä loppuun asti”. Tällöin lapsikertojat ovat ”unohtaneet” satugenren perinteiseen lopetuslauseeseen kuuluvan adjektiivin ”onnellisina”. Huumoria luo myös inkongruenssi: lasten kertomuksissa tapahtuu usein jotakin tavanomaisesta poikkeavaa tai niissä liitetään yhteen keskenään sopimattomia asioita.

Uuden aallon nonsenseseen liitettävät ominaisuudet kuten surrealistisuus ja absurdus sekä slapstick ja skatologinen huumori ovat vahvasti esillä lasten kertomuksissa. Kuitenkaan uuden aallon nonsenseseen sisältyvä ajatus korkeiden ja matalien huumorin muotojen yhdistämisestä ei puhtaasti toteudu ainakaan pienten (1–6-vuotiaiden) lasten kertomuksissa. Jonkinasteista parodiaa ja ironiaa

on kuitenkin havaittavissa joissakin isompien (7–12-vuotiaiden) lasten kertomuksissa. Pääasiassa parodiaa leimaa lasten kertomuksissa tahattomuus: lapset jäljittelevät heikosti, mutta vilpittömästi kohdesatujaan sekä satujen aloituksiin ja lopetuksiin liittyviä konventioita ja näin synnyttävät ”heikkoa parodiaa”, parodiaa, joka on syntynyt vahingossa. Huumorin voi lasten kertomuksissa todeta inkongruenssin lisäksi syntyvän myös vauhdikkaista ja mielettömistä tilanteista, joihin liittyy usein myös jonkinasteista väkivaltaisuutta. *Makkarapiruetissa* korostuu *Korvaan päin* -teosta enemmän surrealistinen, mielikuvituksellinen kuvakieli. Mataliin huumorin lajeihin kuuluvaa skatologista tai slapstick huumoria ei *Makkarapiruetissa* esiinny.

Molemmista kohdeteoksistani on siis pääsääntöisesti rikottu niin sanottua perinteistä käsitystä lastenrunoudesta ja saduista, jos perinteisellä käsityksellä tarkoitetaan riimillistä runoutta ja satujen kohdalla juonellisia, suhteellisen johdonmukaisesti eteneviä kertomuksia. Kohdeteosteni tekstit ovat kokeellisia, melko määrittelemättömiä ja voivat puhutella niin aikuis- kuin lapsilukijaakin. Kohdeteoksiani voisi tulevaisuudessa tutkia myös crossover-kirjallisuuden ja kaksoispuhuttelun näkökulmasta: millä eri tavoin *Korvaan päin* -teoksen kertomukset ja *Makkarapiruetin* proosarunot puhuttelevat aikuis- ja lapsiyleisöjä? Myös huumori on osa-alue, johon voisi tulevaisuudessa pureutua sadutettujen kertomusten suhteen syvällisemmin. Lapsenomainen kerronta ja lapsen näkökulma todellisuudesta synnyttää useissa *Korvaan päin* -teoksen kertomuksissa huumoria yhdistymällä inkongruentisti aikuisten todellisuuteen. Aikuislukijassa huumoria synnyttää lapsikertojen ja aikuislukijoiden toisistaan poikkeava tietämys maailmasta. Mielenkiintoista olisi tutkia myös sitä, mikä lasten kertomuksissa synnyttää huumoria lapsilukijan näkökulmasta.

Lapsenomainen kerronta toteutuu kohdeteoksissa eri tavoin. *Makkarapiruetissa* lapsenomainen kerronta perustuu taitavaan taitamattomuuteen ja syntyy aikuisen kertojan tavoittellessa lapsenomaista diskurssia jäljittelemällä tyyliinsään lapsenomaisuutta. Kuitenkin ajatus lapsenomaisesta kerronnasta sopii vain osittain *Makkarapiruetin* proosarunoihin. Proosarunoihin ei päde ajatus, että Niemelä olisi osoittanut tahallista kykenemättömyyttä tarjota kuulijoilleen koherentisti järjesteltyä informaatiota, sillä proosarunot ovat enemmän tai vähemmän runollisen ja esteettisen tyylinsä takia epätarinallisia ja avoimeksi jääviä. Niemelän kerronnallinen tyyli ei myöskään ole liioitellusti adaptoitu juuri lapsiyleisölle siinä mielessä, että kerronnan taustalta kuultaisi läpi aikuisen tekijän parempi tietämys asioista tai että *Makkarapiruetin* proosarunoissa yksinkertaistettaisiin asioita liikaa.

Korvaan päin -teoksessa esiintyvää lasten tuottamaa lapsenomaista kerrontaa kuvaa erityisesti heikko kerronnallisuus, poispyyhkiytyvyys, uudissanat, asioiden ja syy-seuraussuhteiden päälaelleen kääntyneisyys, ”heikko parodisuus”, absurdius, sekä alemmat huumorin muodot kuten skatologinen ja slapstick huumori. Lasten tuottamaan lapsenomaiseen kerrontaan liittyy nähdäkseni myös ajatus aikuisten todellisuuden ja virallisen diskurssin sekä sadun tyyppillisten konventioiden jäljittelystä, muokkaamisesta ja varioinnista.

Korvaan päin -teokseen valitut tekstit ovat kuitenkin vain häviävän pieni ja satunnainen otos siitä tuhansien sadutusmenetelmällä syntyneiden kertomusten joukosta, joita esimerkiksi kodeissa, kouluissa ja kerhoissa on kerätty ja kerätään jatkuvasti. Jo tätä yhtä teosta tarkastelemalla on käynyt ilmi, että lasten näkökulma todellisuuteen on usein yllättävä ja tuore. Lapsia kiinnostavien aiheiden ja uudissanojen kuuleminen sekä ennakkoluuloton tilan antaminen lasten luovuudelle on hedelmällistä ajatellen lastenkirjallisuutena tunnetun lajin kehittymistä, kasvua ja laajenemista. Niin Niemelä kuten sadutetut lapsetkin toimivat myönteisessä mielessä kirjallisuuden uudistajina lapsenomaisen kerrontansa ansiosta.

LÄHTEET

Tutkimuskohteet:

KARIMÄKI, REELI, LIISA KARLSSON, ANNA-LEENA LASTIKKA & MONIKA RIIHELÄ (toim.) 2008: *Korvaan päin – Lasten satujen kirja*. Vaasa: Ykkös-Offset.

NIEMELÄ, REETTA & PIKKUJÄMSÄ, MATTI 2005: *Makkarapiruetti*. Helsinki: Otava.

Tutkimuskirjallisuus:

ALANEN, LEENA 2009: Johdatus lapsuudentutkimukseen. Leena Alanen & Kirsti Karila (toim.), *Lapsuus, lapsuuden instituutiot ja lasten toiminta*. Tampere: Vastapaino, 9–30.

APO, SATU 2001: Klassinen satutraditio. Marja Suojala & Maija Karjalainen (toim.), *Avaa lastenkirja! Johdatus lastenkirjallisuuden lajeihin ja käyttöön*. Hämeenlinna: Lasten Keskus, 12–29.

ARISTOTELES 1997: *Runousoppi*. Suom. Paavo Hohti. Tampere: Gaudeamus.

BAHTIN, MIHAIL 1995 (1965): *Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine (sivut 4–212) ja Paula Nieminen (sivut 213–424). Helsinki: Taifuuni.

BETTELHEIM, BRUNO 1994: *Satujen lumous. Merkitys ja arvo*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: WSOY.

CROSS, JULIE 2011: *Humor in Contemporary Junior Literature*. Routledge: New York and London.

DAVIDSON, DONALD 1978: What Metaphors Mean. *Critical Inquiry* vol. 5:1, 31–47.

DYREGROV, ATLE 1996: *Lapsen suru*. Suom. Mirja Makkonen. Jyväskylä: Gummerus.

ELOVAARA, RAILI 1992: *Olen tyhjä huone. Sanataiteen metaforista ja symboleista*. Tampere: Yliopistopaino.

- FLUDERNIK, MONIKA 2010: Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.), *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 17–43.
- FLUDERNIK, MONIKA 2003: Natural Narratology and Cognitive Parameters, David Herman (toim.), *Narrative Theory and Cognitive Sciences*, 243–267.
- FLUDERNIK, MONIKA 1996: *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge.
- FORSTER, E.M. 1962: *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin.
- GENETTE GÉRARD 1980: *Narrative Discourse*. Käänt. Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.
- GRISWOLD, JERRY 2006: *Feeling Like a Kid. Childhood and Children's Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- HEIKKILÄ-HALTTUNEN, PÄIVI 2010: *Minttu, Jason ja Peikonhäntä. Lasten kuvakirjojen kipeistä aiheista*. Helsinki: BTJ, Avain.
- HERMAN, DAVID 2009: *Basic Elements of Narrative*. Malden: Wiley-Blackwell.
- HERMAN, DAVID 2003: Introduction. David Herman (toim.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford, California: CSLI Publications.
- HUHTALA, LIISI & KATARIINA JUNTUNEN 2004: *Ilosaarten seutuvilla. Lasten- ja nuortenkirjallisuuden historiaa ja tutkimusta*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- HYVÄRINEN, MATTI 2010: Eletty kertomus ja luonnollinen narratologia. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.), *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 131–157.
- HÄGG, SAMULI, MARKKU LEHTIMÄKI & LIISA STEINBY 2009: Esipuhe. Kertomuksen tutkimuksen moninaiset näkökulmat. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby (toim.), *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. SKS: Helsinki, 7–25.

KANTOLA, JANNA 2003: Runoja, metaforia ja symboleja. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala (toim.), *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: SKS, 272–289.

KANTOLA, JANNA 2001: Runous ja postmodernismi. *Runous plus. Tutkielmia modernismin jälkeisestä runoudesta*. Palmenia-kustannus: Helsinki, 8–49.

KARLSSON LIISA & MONIKA RIIHELÄ 2012: Sadutusmenetelmä – kohtaamisia ja aineiston tuottamista. Liisa Karlsson & Reeli Karimäki (toim.), *Sukelluksia lapsinäkökulmaiseen tutkimukseen ja toimintaan*. Jyväskylä: Suomen kasvatustieteellinen seura, 169–195.

KARLSSON, LIISA 2013: *Sadutus*. Jyväskylä: PS-kustannus.

KARLSSON, LIISA 2012: Lapset toimivat – aikuiset valistavat: lasten kertomuksia syömisestä. Liisa Karlsson & Reeli Karimäki (toim.), *Sukelluksia lapsinäkökulmaiseen tutkimukseen ja toimintaan*. Jyväskylä: Suomen kasvatustieteellinen seura, 235–283.

KARLSSON, LIISA 2007: Mediamatkaan saduttamalla. Hanna Niinistö, Leena Pentikäinen & Anu Ruhala (toim.), *Mediametkaa! osa 2 – Kasvattajan matkaopas lasten mediamaailmaan*. Helsinki: Mediakasvatuskeskus Metka.

KARLSSON, LIISA 2005: *Sadutus. Avain osallistavaan toimintakulttuuriin*. Jyväskylä: PS-kustannus.

KATAJAMÄKI, SAKARI 2004: Kirsi Kunnaksen ”Piirespaares-maan kuningas”, viktoriaanisen nonsensen perillinen. Sakari Katajamäki & Johanna Pentikäinen (toim.), *Runosta runoon*. WSOY: Helsinki, 152–169.

KIVISTÖ, SARI 2007: Satiiri kirjallisuuden lajina. Sari Kivistö (toim.), *Satiiri: johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Helsinki: Palmenia, 9–26.

KOKKO, MIRJA 2012: *Sureva mieli sanoin ja kuvin. Läheisensä menettäneen lapsen kokemus Riitta Jalosen ja Kristiina Louhen kuvakirjoissa*. Tampere University Press: Tampere.

KORHONEN, KUISMA 2003: Kirjallisuudentutkimuksen alue. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala (toim.), *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. SKS: Helsinki, 11–39.

KOSKELA LASSE & LEA ROJOLA 1996: Vain muoto merkitsee – venäläinen formalismi. *Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. SKS: Helsinki, 35–46.

KRAPPE, JOHANNA 2007: Monimerkityksinen metafora. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.), *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Tampere: Vastapaino, 145–165.

LAAKSO, MARIA 2014: *Nonsensesta parodiaan, ironiasta kielipeleihin. Monitasoinen huumori ja kaksoisyleisön puhuttelu Kari Hotakaisen Lastenkirjassa, Ritvassa ja Satukirjassa*. Tampere University Press: Tampere.

LAKOFF, GEORGE & MARK TURNER 1989: *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

LAPPALAINEN, IRJA 1980: Satuko julma? Katsaus sadun vaiheisiin. Sinikka Ojanen, Irja Lappalainen & Marjatta Kurenniemi (toim.), *Sadun avara maailma*. Helsinki: Otava, 45–82.

LECERCLE, JEAN-JACQUES 1994: *Philosophy of Nonsense*. Routledge: London and New York.

LEHIKONEN, TIINA 2007: Runo puheena ja runon puhujat. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.), *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Tampere: Vastapaino, 213–237.

LEHTIMÄKI, MARKKU 2009: Fiktiivisen kertomuksen analyysi ja tulkinta. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby (toim.), *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. SKS: Helsinki, 28–49.

LUMMAA, KAROLIINA 2007: Aihe, motiivi, teema ja topos. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.), *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Tampere: Vastapaino, 41–65.

- McHALE, BRIAN 2009: Beginning to Think about Narrative in Poetry. *Narrative* vol. 17:1, 11–30.
- McHALE, BRIAN 2001: Weak Narrativity. The Case of Avant-Garde Narrative Poetry. *Narrative* 9:2, 161–167.
- McHALE, BRIAN 1987: *Postmodernist Fiction*. New York and London: Methuen.
- MORREALL, JOHN 2009: *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- NIEMELÄ, REETTA 2004: Runoilija kirjoittaa lapsille. Pitsiä & läskiä & mutavelliä & kaikkien mahdollisuuksien palikoita. Pauliina Haasjoki & Siru Kainulainen (toim.), *Motmot – runouden vuosikirja 2004*. Juva: WSOY, 34–38.
- NIKOLAJEVA, MARIA 2002: Imprints of the Mind. The Depiction of Consciousness in Children’s Fiction. *Children’s Literature Association Quarterly*. 26:4, 173–187.
- NIKOLAJEVA, MARIA 1997: *Introduction to the Theory of Children’s Literature*. Tallinn: TPÜ Kirjastus.
- NUMMI, JYRKI 1985: Parodian poetiikka. Anna Makkonen (toim.), *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 38*. Vaasa: SKS, 51–66.
- OITTINEN, RIITTA 1991: Lastenkulttuuri ja karnevalismi. *Työris Tyllerö* 4/1991, 7–10.
- PANKAKOSKI, TIMO 2007: Absurdista utopiaan: satiirin lähikäsitteitä. Sari Kivistö (toim.), *Satiiri: johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Helsinki: Palmenia, 234–243.
- PHELAN, JAMES 2005: *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- PHELAN, JAMES 1996: *Narrative as Rhetoric. Technique Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press.

PRINCE, GERALD 1987: *A Dictionary of Narratology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

RATIA, TAINA 2007: Runon kuvakielisyyden ulottuvuudet. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.), *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Tampere: Vastapaino, 121–143.

RIIHELÄ, MONIKA 2012: Kertominen on lapselle sanallista leikkiä. Liisa Karlsson & Reeli Karimäki (toim.), *Sukelluksia lapsinäkökulmaiseen tutkimukseen ja toimintaan*. Jyväskylä: Suomen kasvatustieteellinen seura, 197–233.

RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1991: *Kertomuksen poetiikka*. (Auli Viikari, suom.). Helsinki: SKS. (Alkuperäisteos: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 1983.)

SAUKKOLA, MIRVA 1997-1998: *Lapsuuden paratiisit*. Helsinki: Cultura Oy.

STEINBY, LIISA 2009: Kertomuksen tiedollinen ulottuvuus. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby (toim.), *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. SKS: Helsinki, 238–280.

SUOJALA, MARJA 2001: Taidesatu elää ajassa ja ajattomana. Marja Suojala & Maija Karjalainen (toim.), *Avaa lastenkirja. Johdatus lastenkirjallisuuden lajeihin ja käytäntöön*. Hämeenlinna: Lasten Keskus, 30–55.

TAMMI, PEKKA 2009: Kertomusta vastaan (”Ikävä tarina”), Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby (toim.), *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. SKS: Helsinki, 140–166.

TIGGES, WIM 1988: *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam: Rodopi.

VIKARI, AULI 1990: Lyriikan runousoppia. Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen & Auli Viikari (toim.), *Runousopin perusteet*. Helsingin yliopisto Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 39–102.

Painamattomat lähteet:

OJALA, SIRJA 2008: *Lasten ja aikuisten välinen vuorovaikutus eräiden 7–9 -vuotiaiden lasten saduissa*. Helsingin yliopiston soveltavan kasvatustieteen laitos. Pro gradu -tutkielma.

HYVÖNEN, PIRKKO & MARJOMAA, ESKO 2004: Ruumiillisuus poikien ja tyttöjen tarinoissa. ”Vain minä ja ystäväni Klaus jäätin henkiin”. Sari Havu-Nuutinen & Mari Heiskanen (toim.), Yhtenäistyvät ja erilaistuvat polut oppimisen ja koulutuksen eri vaiheissa. Kasvatustieteen päivien 2004 verkkojulkaisu. Kasvatustieteiden tiedekunta. Joensuun yliopisto. http://epublications.uef.fi/pub/urn_isbn_952-458-655-X/urn_isbn_952-458-655-X.pdf (11.2.2014).