

Karnevaali-iloa

Roald Dahlin romaani *Matilda* karnevalistisena lastenkirjallisuutena

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Henna Mäkelin	
Työn nimi – Title Karnevaali-iloa Roald Dahlin romaani Matilda karnevalistisena lastenkirjallisuutena	
Oppiaine – Subject Yleinen kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Tammikuussa 2008	Sivumäärä – Number of pages 88
Tiivistelmä – Abstract Analysoin tutkielmassani Roald Dahlin vuonna 1988 ilmestynyttä romaania Matilda. Lähestyn teosta lastenkirjallisuutena, joka rikkoo konventioita. Dahl on ristiriitainen kirjailija. Hänen lastenkirjoina markkinoituja teoksiaan lukevat niin lapset kuin aikuisetkin. Dahlin lastenromaaneja on myyty runsaasti, mutta hän on usein myös joutunut kritikoiden silmätikuksi. Syynä tähän on muun muassa groteski huumori, jota löytyy hänen lapsille markkinoituista teoksistaan poikkeuksesta. Dahlin tuotanto luokitellaan usein fantasiakirjallisuudeksi. Lähtökohta tutkimuksessa on, ettei Matilda olekaan fantasiakirjallisuutta, vaan karnevalistista kirjallisuutta. Näin ollen teosta analysoidaan tutkielmassa sekä Maria Nikolajevan että Tzvetan Todorovin fantasian teorioiden avulla, jolloin selviää, ettei Matilda sovi kummankaan teoreetikon fantasiamääritelmiin. Tämän jälkeen Matilda analysoidaan karnevalistisena, groteskeja piirteitä sisältävänä lastenkirjallisuutena Mihail Bahtinin karnevalistisen teorian pohjalta. Karnevalistisia piirteitä löytyy teoksesta runsaasti. Matilda osoittautuu teokseksi, jossa murretaan tabuja ja rikotaan lastenkirjallisuuden toisinaan hyvin tiukkojakin konventioita. Myös kuvitus osoittautuu teoksessa oleelliseksi, sillä Dahlin kaikki lastenromaanit on kuvittanut Quentin Blake. Analysoin teoksen kuvitusta hyödyntämällä muun muassa Kai Mikkosen sekä Sisko Yli-Martimon ajatuksia. Analyysin edetessä käy ilmi, että kuvitus on mukana luomassa teoksen karnevalistista maailmaa, joskin hiukan tekstistä eroavalla tavalla.	
Asiasanat – Keywords fantasia, karnevalismi, groteski, lastenkirjallisuus	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

1. JOHDANTO	1
1.1. Lastenkirjallisuuden tutkimisen ongelmia	1
1.2. Roald Dahl kirjallisuudentutkimuksen kentässä	5
1.3. <i>Matilda</i> pähkinäkuoressa	8
1.4. Tutkimukseni tavoitteet ja oletukset	9
2. KARNEVALISMI JA FANTASIA LASTENKIRJALLISUUDESSA	12
2.1. Karnevalismin pääperiaatteet	12
2.2. Karnevalismin suhde lastenkulttuuriin	14
2.3. Fantasian ja karnevalismin yhtäläisyyksiä lastenkirjallisuudessa	16
3. MATILDA FANTASIAKIRJALLISUUTENA	18
3.1. Fantasian määrittelystä	18
3.2. <i>Matilda</i> – suljettu, avoin, vihjattu?	22
3.3. <i>Matilda</i> – fantastinen, outo, ihmeellinen?	29
3.4. <i>Matilda</i> luokitteluilla leikittelevänä lastenromaanina	34
4. MATILDA KARNEVALISTISENA KIRJALLISUUTENA	43
4.1. Karnevalistisen lastenkirjallisuuden tehtävät	43
4.2. Subjektin asema, kaikkitietävä kertoja ja fokalisaatio	44
4.3. Ruumiillisuuden kuvat	47
4.4. Rehtori Trunchbullin groteski ruumiillisuus	51
4.5. Hyperbolat	52
4.6. Narrikuninkaat ja pieksäjäiset	54
4.7. Nonsense ja karnevalismi	56
5. MATILDAN KUVITUS	59
5.1. Kuvitetut kirjat ja Quentin Blake	59
5.2. Liike	61
5.3. Pois periferiasta	64
5.4. Katse ja kuvien sommittelu vallan välineenä	68
5.6. Rehtori Trunchbullin muotokuva	74
5.7. Kuvituksen hienovaraisempi karnevalistisuus	80
PÄÄTÄNTÄ	81
LÄHTEET	85

1. JOHDANTO

1.1. Lastenkirjallisuuden tutkimisen ongelmia

Lastenkirjallisuuden tutkimuskenttä on monin eri tavoin ristiriitainen. Nimenomaan lastenkirjallisuuden tutkimusperinne omana tutkimuksen osa-alueenaan on vielä suhteellisen nuori, vaikka kirjallisuus onkin yksi taiteiden vanhimpia tutkimuskohteita. Lastenkirjallisuus erotetaan usein tiukasti niin sanotusta aikuisten kirjallisuudesta, jonka voisi väljästi määritellä kirjallisuudeksi, jonka ensisijainen yleisö ovat lasta varttuneemmat lukijat. Tämä heijastuu tutkimusotteisiin eri tavoin ja on usein arvottava tekijä. Kahtiajako pyrkii painottamaan eroja lapsille ja aikuisille kirjoitetun kirjallisuuden välillä sen sijaan, että molempia tutkittaisiin ja arvosteltaisiin samoin kriteerein. Tutkimani teos, Roald Dahlin ensimmäisen kerran vuonna 1988 ilmestynyt *Matilda* (2001) on kirjallisuutta, joka sijoittuu käytännössä sekä lastenkirjallisuuden ja aikuisten kirjallisuuden rajoille että lasten- ja nuortenkirjallisuuden rajamaastoon, sillä teosten lukijakunta on laaja. Dahlin teoksia lukevat niin lapset, nuoret kuin aikuisetkin.

Tutkimuksessa käytetään usein sekaisin termejä ”lastenkirjallisuus” sekä ”lasten- ja nuortenkirjallisuus”, jotka ovat vaikeasti hahmoteltavissa. Niiden eräs erityispiirre on, että niihin luokiteltavat kirjat on suunnattu tietynlaiselle yleisölle, lapsille tai nuorille tai molemmille. Mitä lapsuus tai nuoruus sitten on? On houkuttelevaa turvautua ikämääritelmiin, jolloin päädytään pohtimaan, milloin lapsuus loppuu. Käsitteen ”lapsi” alle mahtuu monenlaisia lukijoita, ja on kiistatonta, että 3-vuotias lapsi on kiinnostunut erilaisista teksteistä kuin 13-vuotias lapsi. Tutkielmani kannalta kysymys lukijan iästä ja siitä, luokitellaanko hänet lapseksi vai nuoreksi, ei ole merkittävä, ja rajauksia on tehtävä. Niinpä määrittelenkin lastenkirjallisuuden hyvin väljästi: teos on lastenkirjallisuutta, jos lapset tai nuoret sitä lukevat. Luotan siihen, että lapsi tai nuori lukijana jaksaa kiinnostua tekstistä, jos sillä on hänelle jotakin annettavaa. Lisäksi on hyvä huomata, että englanninkielisessä tutkimuskirjallisuudessa käytetään termiä ”children’s literature” (lastenkirjallisuus), vaikka puhuttaisiin lasten- ja nuortenkirjallisuudesta. Siksi pitäydyn itsekin termissä lastenkirjallisuus.

Peter Hunt toteaa teoksessaan *An Introduction to Children’s Literature* (1994), että lastenkirjallisuuden ja sen yleisön suhde on ongelmallinen, koska kohderyhmänä ovat

lapset, jotka vasta opettelevat lukemisen eri tapoja: on vaikeaa määrittää, miten lapset tekstiä oikein lukevat ja mitä he siitä ymmärtävät. (Hunt 1994, 165.) Lastenkirjallisuudessa tulkitsija on pääasiallisesti lapsi, joka lukee aikuisesta poikkeavalla tavalla. Aikuislukija ei voi hypätä takaisin lapsen kenkiin, joten on hyväksyttävä, että lastenkirjallisuutta tutkitaan aikuisen näkökulmasta. (Hunt 1994, 26.) Minunkin on lastenkirjallisuuden tutkijana hyväksyttävä, että paluuta lapsuuden lukukokemukseen ei ole. En voi suoraan väittää, että tutkimieni teosten lukija tulkitsee teosta minun laillani tai poimii tekstistä asiat, joita itse pidän olennaisena. Tämä on kuitenkin mielestäni sivuseikka. Jokainen lukija – aikuinen, lapsi, mies, nainen, kirjallisuuden tutkija, maallikko – tulkitsee lukemaansa esimerkiksi omien elämäkokemustensa tai kirjallisuuden tuntemuksensa valossa, jokainen hiukan eri lähtökohdista.

Esimerkiksi Riitta Oittinen on todennut teoksessaan *Liisa, Liisa ja Alice* (1997), että usein kirjallisuuden tutkimus perustuu jonkinlaiseen ihannelukijan malliin. Esimerkiksi intertekstuaalisuutta tutkittaessa oletetaan, että lukija huomaa intertekstuaaliset viittaukset. *Liisa ihmemaassa* -teoksen erään runon suomennoksessa Anni Swan on käyttänyt pohjana J. L. Runebergin kirjoittamaa ja Elias Lönnrotin suomentamaa runoa ”Lähteellä”. Suomennoksen kaksi ensimmäistä säettä ovat identtiset, ja runon rakenne seuraa uskollisesti Lönnrotin suomennosta. Swanin teksti on parodia ”Lähteellä”-runosta. Vaikka lukija ei tätä huomaisikaan, hän voi silti nauttia runon rytmistä ja kielikuvista. (Oittinen 1997, 87.)

Lastenkirjallisuudelle on tyypillistä aikuisten harjoittama sensuuri. Ennen kuin teos pääsee kohdeyleisönsä käsiin, sen on kuljettava matka kirjailijalta kustannustoimittajan kautta vanhemmalle tai aikuiselle, joka viime kädessä usein tekee päätöksen, luetaanko teos. (Hunt 1994, 164.) Näin lapsilukija on ainakin alle kouluikäisenä vanhempien kirjallisen maun armoilla. Täytyy kuitenkin muistaa, että kun lapsi oppii itse lukemaan, hänen tilanteensa on jo vapaampi. Lisäksi on muistettava, että myös aikuisten kirjallisuutta kahlitsevat säännöt: vieläkin eri kulttuureissa on olemassa asioita, joista ei saa kirjoittaa, jolloin sekä kirjailijan harjoittama itsesensuuri sekä yhteisön paine voivat olla kirjoittamista rajoittavia tekijöitä.

Huomionarvoista on myös, että lastenkirjallisuuden suhde muuhun kirjallisuuteen on

ristiriitainen. Melkein poikkeuksetta kirjallisuushistoriat jättävät lastenkirjallisuuden mainitsematta, tai sitten se mainitaan vain ohimennen. Kuinka moni tuntee James Joycen tai Virginia Woolfin lastenkirjoja tai on edes kuullut puhuttavan niistä? Huntkin huomauttaa, että lastenkirjallisuus onkin perinteisesti ollut jotakin, jota ei ole voinut ottaa vakavaksi tutkimuskohteeksi. (Hunt 1994, 6–7.) Onneksi Huntin esittelemä ajatusmaailma alkaa olla vanhentunut, sillä lastenkirjallisuus on alettu nähdä vakavana tutkimuskohteena sitä mukaa, kun sen käsitekin on kehittynyt. Vielä 1800-luvulla lapsuutta ei edes ollut käsitteenä olemassa, vaan lapset käsitettiin pieniksi aikuisiksi. Näin ollen lastenkirjallisuuskin sai nimen vasta lapsuuden erityispiirteiden tunnistamisen myötä 1800-luvun loppupuolella, painottaa Zohar Shavit teoksessaan *The Poetics of Children's Literature* (1986, x).

Mirva Saukkolan teos *Lapsuuden paratiisit* (1997–1998) kertoo, että 1800-luvun alussa brittiläinen lastenkirjallisuus tarjosi lukijoilleen moraalisia tarkoituksia palvelevia kirjasia, joissa pahat lapset saivat palaa helvetin tulella. Tällaisesta didaktivismista etäännyttiin brittiläisen lastenkirjallisuuden kulta-aikana vuosina 1865–1928, jolloin lastenkirjallisuus tarkasteli satiirisesti ihmistä ja yhteiskuntaa, uskontoja ja utopioita. (Saukkola 1997–1998, 24 ja 29.) Lasten opastamisesta oikeanlaiseen elämään on pitkä matka yhteiskuntakritiikkiin, joten lastenkirjallisuus on sisällöllisestikin muuttunut paljon lyhyehkön elinkaarensa aikana.

Shavit toteaa, että lastenkirjallisuuden tutkimusta varjostaa sen sekoittuminen kasvatustieteen värittämään lastenkirjallisuuden tutkimukseen (Shavit 1986, x). Myös Hunt toteaa, että lasten parissa työskentelevät ihmiset haluavat ensisijaisesti tutkia, miten kirja lapseen vaikuttaa. Heidän tutkimuksensa ihanoi lapsuutta, on ei-teoreettista ja käyttää asenteellista argumentaatiota. (Hunt 1994, 17–18.) Tämä tuo toisinaan lastenkirjallisuuden tutkimukseen holhoavan äänensävyn, mikä saa tutkijan tarkastelemaan teoksia vain yhdestä näkökulmasta: onko kirja hyväksi lapselle, vai voiko se peräti esitellä lapselle vahingollisia asioita.

Lastenkirjallisuudella katsotaan olevan selkeä tehtävä. Teoksessaan *Language and Ideology in Children's Fiction* (1992) John Stephens toteaa, että opettajakunnan mielestä lukemisen tärkeimmät päämäärät ovat henkilökohtainen kehitys ja kasvaminen itsensä ymmärtämiseen. Tämä näkyy siinä, että valtaosa lastenkirjallisuudesta keskittyy

yksilön psyyken tutkiskeluun. Yksi suosituimmista teemoista on siirtyminen lapsuuden solipsismista aikuismaiseen sosiaaliseen tietoisuuteen. (Stephens 1992, 3.)

Shavitin mukaan näyttää siltä, että lastenkirjallisuutta tutkitaan tunneperäisesti. Tällöin kirjallisuus jaetaan helposti hyväksi ja huonoksi esimerkiksi juuri ideologiansa perusteella, jolloin lastenkirjallisuuteen syntyy holhoava asenne. Kirjan täytyy opettaa ja kehittää lukijaansa. (Shavit 1986, x). Jos ideologia jotenkin poikkeaa sovinnaisesta, esimerkiksi käsittelee tabuaiheita, sitä ei hyväksytä, jolloin teoksen kirjalliset ansiot sivuutetaan. Siksi lastenkirjallisuuden tutkimuksessa on tarpeellista tutkia myös sitä, minkälainen ideologia teoksiin muodostuu, ja miten se muodostuu.

Lastenkirjallisuuden tutkimus on Suomessakin alkanut saada ääntään kuuluville. Pro gradu -esitelmiä tehdään runsaasti, ja lastenkirjallisuuden tutkimus onkin Marja Vepsän pro gradu –työn *Hyvä lukija, oletko sinä tarina? Tomi Kontion teosten Keväällä isä sai siivet ja Austraasian viimeiset lapset maailmankuvan narratologista tarkastelua* (2006) mukaan kehittynyt esimerkiksi Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutin työn ansiosta, ja lajin ympärillä järjestetään monia valtakunnallisia seminaareja ja tapahtumia. Kuitenkin Päivi Heikkilä-Halttunen on ainakin toistaiseksi ainoa lasten- ja nuortenkirjallisuuden alalta väitellyt. Hänen väitöskirjansa *Kuokkavieraasta oman talon haltijaksi: suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden institutionalisoituminen ja kanonisoituminen 1940–50-luvulla* (2000) on historiikki suomalaisen modernismin ajan lasten- ja nuortenkirjallisuudesta (Vepsä 2006, 12–13). Myös Sisko Ylimartimon väitöskirja *Auringosta itään, kuusta länteen. Kay Nielsenin kuvitustaide ja mahdollisen maailman kuvaamisen keinot* (1998) on tärkeä teos suomalaisessa lastenkirjallisuuden tutkimuksessa. Siinä keskitytään lastenkirjallisuuden kuvittamisen tutkimukseen ja analyysiin.

Lisäksi lastenkirjallisuuden tutkimusta Suomessa vaikeuttaa se, että peruslähdekirjallisuutta on suomennettu vain vähän, jolloin tutkija joutuu lukemaan ja tulkitsemaan lähteitä muulla kuin omalla äidinkielellään. Erityisesti englannin- ja ruotsinkielinen tutkimus olisi tärkeää hallita. Suomen kielellä kirjoitettu aineisto on tyypillisesti artikkelikokoelma, jossa kuhunkin aiheeseen tehdään vain pintaraapaisu. Kirjoittajina voivat toimia tutkijoiden ohella taiteilijat – kirjailijat ja kuvittajat – jolloin tieteellisen tutkimuksen näkökulma karkaa kauemmas.

Oma pyrkimykseni on tarkastella tutkimuskohdettani ennen kaikkea tekstinä, jolla on tiettyjä kirjallisia piirteitä. Olennaista on pohtia, mikä tekee Dahlin romaanista kiinnostavaa kirjallisuutta, ei niinkään sitä, mikä tekee Dahlin romaaneista hyvää tai huonoa kirjallisuutta juuri lapsille. Teosta on hyvä tarkastella genrensä valossa, sillä se rikastuttaa analyysia. Hedelmällistä on pohtia esimerkiksi sitä, miten Dahlin teokset uudistavat lastenkirjallisuuden konventioita. En kuitenkaan erityisesti pyri ottamaan kantaa siihen, vaikuttavatko teokset lapseen myönteisesti tai kielteisesti, tai tarjoavatko ne minun mielestäni hyviä roolimalleja lukijalleen. Se jääköön kasvatustieteilijöiden ja vanhempien tehtäväksi.

1.2. Roald Dahl kirjallisuudentutkimuksen kentässä

Tutkimukseni kohde on Roald Dahlin romaani *Matilda* (2001, alkuteos 1988). Romaani on esimerkiksi kirjastoissa luokiteltu lastenkirjallisuudeksi, mutta oman lukukokemukseni perusteella voin suositella Dahlin teoksia aikuisillekin. Dahlin kohdalla voidaan mielestäni puhua kaksoisyleisöstä. Kaksoisyleisön käsitettä on pohtinut muun muassa Stephens, jonka mukaan eri-ikäiset lukijat poimivat tekstistä eri näkökulmia riippuen siitä, mitä he tekstistä ymmärtävät (Stephens 1992, 80).

Walesissa norjalaisista vanhemmista syntynyt Dahl (1916–1990) on kirjoittanut lastenkirjallisuuden lisäksi proosaa ja lyriikkaa myös aikuisille. Hunt toteaa, että erityisesti Dahlin lastenkirjat ovat joutuneet usein kriitikoiden silmätikuiksi. Dahlin on kritisoitu kirjoittavan teoksia, jotka ovat usein väkivaltaisia ja vulgaareja (Hunt 1994, 20). Dahlia on syytetty äiti-kuvaustensa vuoksi naisvihamieliseksi. Lisäksi Suomessa ensimmäisen kerran vuonna 1971 *Jali ja suklaatehdas* –nimellä ilmestyneen romaanin (alkuteos *Charlie and the Chocolate Factory* 1964) on väitetty kylvävän rotuennakkoluuloja, ihannoivan kapitalismia sekä hyväksyvän ajatuksen, että kehittyneet maat käyttävät kehitysmaita hyväkseen, toteaa *Ulkomaisia satu- ja kuvakirjailijoita* -teoksessaan (1998) Dahlia kuvaileva Mervi Koski (1998, 105–106.)

Toisenlaisen näkökulman Dahl-tutkimukseen tuo Maria Ihonen artikkelissaan ”Laituri numero kolmetoista” (2001) huomauttamalla, että lapsilla ei tunnu olevan vaikeuksia sulattaa Dahlin teosten alatyylisiä huumoria. Ihonen puhuu teosten ”anarkistisesta

otteesta”, joka jakaa kriitikot kahteen leiriin. (Ihonen 2001, 139.) Kärkevästäkin kritiikistä huolimatta Dahlin teosten suosio on vankkumaton lasten ja myös aikuisten lukijoiden keskuudessa, sillä Dahlin myyntiluvut lasketaan maailmanlaajuisesti miljoonissa. Huntin mukaan Dahl on Enid Blytonin jälkeen Euroopan myydyin lastenkirjailija. (Hunt 1994, 20.)

Huntin luvut ovat tietysti peräisin ajalta ennen Joanna Kathleen Rowlingin *Harry Potter* -sarjaa, joka on rikkonut myyntiennätyksiä maailmanlaajuisesti. Esimerkiksi sarjan viimeisin suomennos, *Harry Potter ja puoliverinen prinssi* (alkuteos *Harry Potter and the Half-blood Prince* 2005), oli Suomen Kustannusyhdistyksen mukaan vuoden 2006 ylivoimaisesti myydyin käännetty lasten- ja nuortenkirja Suomessa. Kyseisenä vuonna teosta myytiin 152 400 kappaletta, kun taas toista sijaa pitävää Walt Disneyn *Autot, suuri kilpa ajo* -teos (alkuteos *Cars* 2006) myi 23 500 kappaletta. Vaikka *Harry Potter* -romaanit ovat kirineet myyntiluvuissa Dahlin teosten edelle, on Dahl edelleen poikkeuksellisen suosittu lastenkirjailija ainakin myyntilukujensa perusteella.

Perinteisesti Roald Dahlia on kuvattu fantasiakirjailijaksi. Näin tekee muun muassa Ihonen. Hänen mukaansa Dahl on ollut muiden brittien tavoin mukana luomassa "huonon, karmean, jopa pelottavan vanhemman perustyyppin" (Ihonen 2001, 138). Dahlin kerronnassa fantasialla näyttäisikin olevan suuri painoarvo, sillä Ihosen mukaan fantasia kattaa Dahlin koko kerronnan. Fantasia on Dahlin tapa esittää maailman julmuus ja mielettömyys. Hän liioittelee tosiasioita niin paljon, että ne on helpompi kohdata. (Ihonen 2001, 139.) Myös Liisi Huhtala ja Katariina Juntunen ovat luonnehtineet Dahlin teoksia lapsille teoksessaan *Ilosaarten seutuville* (2004). Hekin liittävät Dahlin kirjoihin fantasian:

Dahlin lastenkirjat liikkuvat arkipäivässä, johon tuovat jännitystä fantasia ja yliluonnollisuudet. Teokset leikkivät kielellä ja hyvinkin groteskilla huumorilla. Peruskysymys kuuluu: miten lapsi voi selvitä aikuisten hirmuvallasta? [...] Paha saa Dahlin teoksissa aina karmean palkkansa. (Huhtala & Juntunen 2004, 122.)

Myös Maria Nikolajeva mainitsee Dahlin väitöskirjassaan *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children* (1988). Hän käyttää esimerkkinä Dahlin romaania *The BFG*:

In fantasy for children the realm of dwarfs is described, for instance in [...] the land of giants in *The BFG* (1982) by Roald Dahl (Nikolajeva 1988, 57).

Mielestäni Dahl on kuitenkin poikkeuksellinen kirjailija lastenkirjallisuudessa, sillä hänen tekstinsä rikkovat konventioita. Ei ole ollenkaan itsestänselvyys, että hänen kaikki teoksensa sijoittuvat fantasian genreen. Erikoista on, että teokset esimerkiksi kyseenalaistavat monia arvoja, joita yhteiskunta ja sitä heijasteleva lastenkirjallisuus pitävät itsestänselvyyksinä. *Matilda*-romaanissa päähenkilö, tyttö nimeltään Matilda, vastustaa auktoriteetteja tekemällä heille kepposia. Hän kunnioittaa vain kunnioittamisen arvoisia ihmisiä, eivätkä hänen omat biologiset vanhempansa kuulu niihin. Koski toteaa, että Dahlin romaaneissa vastakohtaan hirviöaikuisille muodostavat lapset, jotka edustavat hyvää. He ovat sankareita, jotka ratkaisevat ongelmia viisaasti ja hyväsydämisesti typerien aikuisten maailmassa. (Koski 1998, 107.)

Matilda on helppo lukea tuomitsevasti, sillä se lähettää ristiriitaisia signaaleja. Lastenkirjallisuutta kahlitsevat erilaiset odotukset, jotka määrittelevät hyvälle tekstille normit (Shavit 1986, xi). Lasta ei esimerkiksi saa kannustaa kapinaan tai tabuista ei saa puhua, toteaa Riitta Oittinen (1991, 9) artikkelissaan ”Lastenkulttuuri ja karnevalismi” (1991). Mitä nuorempi lukija tekstille oletetaan, sitä tiukempia nämä normit ovat. Dahlin eri teoksissa lapset kapinoivat avoimesti auktoriteetteja vastaan, *Matildassa* rehtori raapii alapäättään, koska hänen housuihinsa on laitettu kutituspulveria ja vuonna 1989 suomeksi ilmestyneessä *Iso kiltti jätti* –teoksessa (alkuteos *The BFG* 1982) jättiläiset päästelevät nautinnollisia poksutuhnuja, eli vapauttavat suolistokaasuja. Näin ollen vielä tänäkin päivänä toisinaan yllättävän tiukat hyvän lastenkirjallisuuden normit ovat usein vastakkaisia Dahlin romaanien kanssa.

Lastenkirjallisuudelle on usein tyypillistä, että lapset ovat seikkaillessaan kokonaan ilman auktoriteettihahmoa. Näin tapahtuu esimerkiksi Enid Blytonin vuosien 1942 ja 1963 välillä ilmestyneessä *Viisikko*-sarjassa, jossa lapset seikkailevat esimerkiksi autiolla saarella tai ovat julmien kidnappaajien armoilla. Jako hyvään ja pahaan on *Viisikko*-sarjassa äärimmäisen selkeä: kukaan hahmoista ei ole molempia samanaikaisesti. Roistot, joita vastaan taistellaan, ovat pahoja ja lasten omat vanhemmat hyviä. Kirjasarjan lapset on helppo nähdä kiltteinä, sillä he eivät nouse auktoriteetteja

vastaan yhtä avoimesti kuin Matilda. Matildan vanhemmat, hänen auktoriteettinsa, ovat tekstissä voimakkaasti läsnä. He ovat inhottavia karikatyyrisyyteen asti, ja Matildan henkilöhahmo on myös konventiosta poikkeava. Lapsen oletetaan olevan kiltti, mutta Matilda tekee tuhmuuksia. Samalla hän kuitenkin on selvästi hyvien puolella.

Satuperinteestä meille ovat tuttuja ilkeät äitipuolet tai ymmärtämättömät kasvattivanhemmat, jotka yrittävät sabotoida lapsen elämää. Huomattava kuitenkin on, että yleensä auktoriteettiasemassa olevat kamalat aikuiset on etäännytetty lapsesta jotenkin. Usein lapsi on jäänyt orvoksi, saanut uudet vanhemmat tai joutunut esimerkiksi lastenkotiin, jossa häntä kohdellaan väärin. Erittäin tuore esimerkki tällaisesta vanhempien etäännyttämisestä ovat noitapoika Harry Potterin seikkailut (esim. *Harry Potter and the Philosopher's Stone* 1997), joiden luoja J. K. Rowlingia on luonnehdittu melko konservatiiviseksi lasten fantasian kirjoittajaksi (esim. Ihonen 2001, 142). Kirjasarjan ensimmäisessä osassa kuvaillaan, kuinka Harry Potterin vanhemmat ovat kuolleet hämärissä olosuhteissa, ja Harry on pakotettu asumaan tyhmiksi ja ilkeiksi kuvattujen sukulaisten luona. Esimerkiksi juuri *Harry Potter*-romaneihin verrattuna asetelma *Matilda*-romaanissa on epätavallinen: päähenkilön ylin auktoriteetti ovat kelvottomat biologiset vanhemmat. Näin vanhempia ei näytetä lukijalle turvallisen välimatkan päästä.

Dahl ei kuitenkaan hylkää sadun konventioita kokonaan, vaan muokkaa niitä. *Matildastakin* voi löytää ilkeän kasvattivanhemman, joka sabotoi romaanihenkilön elämää. *Matildan* tapauksessa kyseessä ei kuitenkaan ole päähenkilö, vaan hänelle läheinen opettaja, nuorena orvoksi jäänyt neiti Honey. Hänen kova kohtalonsa on ollut kasvaa tätinsä, Matildankin elämää terrorisoivan koulun rehtori Trunchbullin armoilla.

1.3. *Matilda* pähkinänkuoressa

Matilda, romaanin päähenkilö, on ihmelapsi, joka oppii puhumaan täydellisesti puolitoistavuotiaana ja lukemaan kolmivuotiaana. Kouluikänsä mennessä hän on lukenut valtavasti niin lasten kuin aikuistenkin kaunokirjallisuutta. Matilda on nero myös matematiikassa. Hänen ensimmäisen luokan opettajansa ja tukijansa, neiti Honey, on ihmeissään, mutta ei voi siirtää Matilda koulun ylimmälle luokalle, sillä koulua terrorisoi hirviörehtori neiti Trunchbull, joka harrastaa moukarinheittoa. Hän

harjoittelee usein pienillä lapsilla.

Matildan vanhemmat eivät välitä tyttärestään vaan kohtelevat tätä julmasti kuin rupea, jonka he haluavat nyppäistä pois. Matilda alkaa tehdä heille kepposia kostaakseen heidän käytöksensä. Matildan isä on huijari-rikollinen ja äiti kotiäiti-bingomaani. Kun neiti Honey kääntyy heidän puoleensa vakuuttaakseen heidät Matildan älykkyudesta ja saadakseen heiltä apua, vanhemmat tyrmeävät hänet täysin. Näin ollen neiti Honey on selvittävä omin voimin. Hän alkaa antaa Matildalle ylimääräisiä tunteja koulun jälkeen. Matildan ja neiti Honeyn välille kehittyy lämmin ystävyys.

Koska Matilda on superälykäs, mutta ei saa käyttää aivojaan tarpeeksi tehokkaasti, hän turhautuu. Vanhemmat eivät osaa arvostaa tyttärensä älykkyyttä vaan päinvastoin käskvät häntä pitämään suunsa kiinni ja katsomaan televisiota. Turhautuminen purkautuu Matildassa hänen silmiensä kautta; hän huomaa pystyvänsä liikuttelemaan esineitä silmiensä avulla, koskematta niihin. Kykynsä avulla hän pelastaa neiti Honeyn ongelmatilanteesta ja ajaa hirviörehtorin pois. Rehtori Trunchbull paljastuu neiti Honeyn ilkeäksi tädiksi, joka on anastanut kepulikonstein neiti Honeylle kuuluvan perinnön. Kirjassa annetaan ymmärtää, että rehtori Trunchbull on jopa saattanut murhata veljensä.

Romaanin lopussa Matildan isän rikollisiksi osoittautuvat toimet ajavat vanhemmat poliisia pakoon Espanjaan. Romanin viimeisillä sivuilla vanhemmat jättävät Matildan neiti Honeyn luo. Vain Matildan veli Michael huiskauttaa kerran hyvästiksi, kun perhe kaahaa pois Matildan elämästä. Matilda jää neiti Honeyn ymmärtäväiseen ja hellään hoitoon.

1.4. Tutkimukseni tavoitteet ja oletukset

Koska Dahlia tituleerataan usein fantasiakirjailijaksi, on syytä tutkia, miten *Matilda* fantasian genreen asettuu. Nikolajeva mainitsee väitöskirjassaan Dahlin *The BFG* -romaanin muutaman kerran ja määrittelee sen fantasiaksi (ks. esim. Nikolajeva 1988, 57 ja 43). Kyseisen romaanin kohdalla olen samaa mieltä Nikolajevan kanssa: teos kuuluu fantasiakirjallisuuden genreen. Mielestäni *Matilda* kuitenkin eroaa sekä *The BFG* -romaanista että muusta lastenfantasiasta niin ratkaisevasti, että sen piirteitä on

syitä analysoida tarkemmin.

Fantasian tutkimusperinne jakautuu kahteen; ranskankieliset maat määrittelevät fantasiansa eri perustein kuin anglo-saksinen tutkimusperinne. Nikolajevan teos edustaa fantasian anglo-saksista tutkimusperinnettä aivan kuten *Matilda* edustaa brittiläistä lastenkirjallisuutta, joten tuntuu luontevalta sijoittaa *Matilda* anglo-saksisen tutkimuksen kenttään. Itse asiassa Nikolajevan ajatukset ovat olleet erittäin ajankohtaisia *Matildan* ilmestymisen aikoihin: molemmat teokset ovat ilmestyneet ensimmäisen kerran vuonna 1988. On kuitenkin hedelmällistä tutkailla myös ranskankielisten maiden fantasiatutkimusperinnettä.

Fantasiakirjallisuuden tutkimuksessa korostetaan usein, että kirjallisuuden lajissa, jossa kaikki on periaatteessa mahdollista, on vaikeaa luokitella yksittäisiä teoksia. Yleensä pyritään löytämään yhteisiä piirteitä. (Saukkola 1997–1998, 17.) Vaikka Dahlin teoksia on totuttu pitämään fantasiakirjallisuutena, erityisesti *Matilda* venyttää fantasiakirjallisuuden rajoja. Näyttäisikin siltä, että fantasia yksin ei riitä teoksen tulkinnassa. Sen elementtejä selittämään tarvitaan muutakin, ja tämä muu on karnevalismi.

Bahtin on suomeksi vuonna 2002 ilmestyneessä teoksessaan *François Rabelais keskiajan ja renessanssin nauru* (alkuteos *Tvorestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa*. 1965) tutkinut Rabelais'n tuotantoa, jota on hänen mielestään tulkittu väärin perustein. Teoksia ei ole osattu arvostaa, vaikka ne itse asiassa ovat arvokkaita karnevalistisen naurukulttuurin perillisiä. Bahtin nostaa Rabelais'n kaikkein merkittävimpiin eurooppalaisen kirjallisuuden luojiin. Bahtinin mukaan Rabelais'n teosten maailmaa ei ole tulkittu oikein. (Bahtin 2002, 4–5.) Pysin osoittamaan *Matildan* maailman karnevalistisuuden tutkimalla teoksesta löytyviä karnevalistisia aineksia. Karnevalismin pääajatukset, kuten ylhäisen alentaminen ja voitto pelosta naurun avulla, toteutuvat mielestäni romaanissa toistuvasti.

Fantasian ja karnevalismin ohella kolmanneksi tutkimuskohteeksi *Matildassa* nousee sen groteski huumori. Se on aiheuttanut paljon usein tuomitsevaa keskustelua, jota jo aikaisemmin esittelin. Huumori on Dahlin romaaneissa kuitenkin piirre, josta monet lukijat kovasti viehättyvät.

Riitta Oittinen (1991) tähdentää, että perinteisessä klassisessa estetiikassa ihanteena on täydellisyys. Groteskius on rumaa, hirviömäistä ja inhottavaa. (Oittinen 1991, 9.) Dahl nähdään mielestäni ristiriitaisena kirjailijana osaksi siksi, että hän käyttää karnevalistisen maailman luomisen apuvälineenä juuri groteskia, joka herättää ihmisissä paradoksaalisia tuntemuksia. Groteski on irvokasta, eriskummallista, vääristynyttä ja erityisesti ihmisen ulkonäön ja käyttäytymisen karikatyyrimäistä ja liioittelevaa kuvausta, ja se paradoksaalisesti vetää puoleensa ja työntää luotaan, herättää naurua ja pelkoa sekä mielihyvää että inhoa (Hosiaislouma 2003, 286). Karnevalismi kuitenkin näkee groteskin toisenlaisena. Groteski on eräs karnevalistisen maailman luomisen keino. (Oittinen 1991, 9.)

Esimerkiksi Matildan vanhempien ulkomuodon kuvaukset täyttävät mielestäni groteskin kriteerit. Groteski tulee esille myös teoksen kuvituksessa. Tutkimuksen edetessä paljastuu, että kyse ei ole alatyylistä sen itsensä vuoksi. Rumat ja inhottavat asiat eivät ole itsetarkoituksellisia, vaan niillä on oma funktionsa teoksessa: groteski luo muiden elementtien ohella karnevaalitunnelmaa, jota vasten romaanin maailma avautuu uudella tavalla.

Kai Mikkosen teos *Kuva ja sana* (2005) pohtii, miten kuvitus toimii vuorovaikutuksessa tekstin kanssa. Mikkosen (2005, 39) mukaan kirjan kuvitus toimii usein avoimesti tekstiä tulkitsevana tai sen päälle asettuvana vapaana käännoksenä. *Matildan* runsas kuvitus, joka on säilynyt samana käännoksestä ja painoksesta toiseen, on olennainen osa teosta. Kuvittaja, Quentin Blake, on tehnyt kuvat Dahlin kaikkiin lastenkirjoihin, joten hänen voidaan katsoa olevan olennainen osa *Matildan* ja muidenkin Dahlin teosten maailmaa.

Mikkonen korostaa, että kuvakirjan lukija ei oleta, että kuvalla ja sanalla olisi sama tehtävä, mutta lukija ei toisaalta myöskään kuvittele, että kuva ja sana voisivat toimia ilman toisiaan. Mikkosen mukaan olennaista on, että kuvallisessa ja sanallisessa elementissä on erilaisia aukkoja, jotka lukijan pitää täydentää. Näin ollen kuvitus on jonkinlaista tekstin uudelleenkirjoitusta, sen tietynlaista valikoivaa luentaa niin, että muodostuu uutta, omat väitteensä esittävää tekstiä. (Mikkonen 2005, 39.) Väitän, että *Matildassa* kuvitus kertoo tarinan, joka ei ole aivan samanlainen tekstin tarinan kanssa.

Näyttää siltä, että kuva yksinkertaistaa valtasuhteet, näyttää asiat sellaisina kuin ne pikavilkaisulla vaikuttavat. Kuvitus ei aina korosta karnevalistista tasavertaisuutta, joka tekstissä ilmenee.

Vaikka *Matilda* ei olekaan perinteinen kuvakirja, sen kuvitus on melko runsasta, ainakin verrattuna muihin lastenromaaneihin. Kuvitus myös hyödyntää lastenkirjallisuudessa melko harvinaisesti groteskia. Kuvitus analysoi esimerkiksi ihmisten välisiä suhteita käyttämällä katseen suuntaa työvälineenä. Se on tekstin valikoivaa luentaa, sillä se korostaa tiettyjä tekstissä esiintyviä piirteitä, kuten juuri ihmisten välisiä valtasuhteita. Aikuiset ovat valtiaita, hallitsijoita, jotka ovat lasta suurempia, fyysisesti heidän yläpuolellaan. Kuvat kuitenkin ikään kuin valehtelevat, sillä ne näyttävät sekä hyvät että pahat aikuiset samanlaisina: lasta suurempina, heidän yläpuolellaan, valtiaina valtahierarkiassa. Kuitenkin tekstistä paljastuu, että aikuisia on erilaisia, sekä hyviä että pahoja riippumatta siitä, missä suhteessa heidät on esitetty kuvituksessa lapseen nähden. Näin ollen katson oleelliseksi omistaa luvun myös kirjan kuvituksen pohdinnalle.

2. KARNEVALISMI JA FANTASIA LASTENKIRJALLISUUDESSA

2.1. Karnevalismin pääperiaatteet

Karnevalismin juuret ovat Rooman saturnalitraditioissa, jotka saivat seuraajan keskiaikaisessa Euroopassa. Virallisen ja tarkkaan säädellyn julkisen elämän ja virallisten juhlien rinnalla eli kansan naurukulttuuri. Olennaisia osia tässä kulttuurissa olivat karnevaaliin kuuluvat, monipäiväiset tori- ja katutapahtumat ja kulkueet, erilaiset ”hölmöjen juhlat” ja ”aasien juhlat”. Nauru säästi myös virallisia valtion juhlia, joissa toistettiin parodioiden niiden eri osia. Karnevalistisen juhlan elementit antoivat ihmiseen ja inhimillisiin suhteisiin tavanomaisesta poikkeavan, korostuneen epävirallisen, ei-kirkollisen ja ei-valtiollisen näkökulman. Ne loivat ikään kuin kaiken virallisen tuolle puolen toisen maailman ja toisen elämän, jossa vallitsivat toisenlaiset periaatteet kuin esimerkiksi virallisessa juhlinnassa. On kuitenkin huomattava, että karnevalismin eri ilmenemismuodot eivät kuuluneet varsinaisesti taiteeseen, vaan ne sijoittuivat taiteen ja elämän rajamaastoon. Bahtin huomauttaakin, että karnevalismi on elämä itse, mutta erityisessä leikkimuodossa. Karnevalismi on näin elettyä ja koettua elämää, ei näytelmää. Oleellista on, ettei jakoa esittäjiin ja yleisöön ole olemassa.

Karnevaalissa jokainen on sen osanottaja tavalla tai toisella. (Bahtin 2002, 7–9.)

Bahtin vertaa karnevaalin tilaa viralliseen juhlaan, jolloin karnevaalin erityispiirteet tulevat hyvin esille. Virallinen juhla tukee koko vallitsevan maailmanjärjestyksen stabiiliutta, muuttumattomuutta ja ikuisuutta. Karnevaalia Bahtin puolestaan luonnehtii tilaksi, jossa juhlinnasta tulee kansan toisen elämän muoto, jossa vallitsee tilapäisesti universaaliuden, vapauden, tasavertaisuuden ja runsauden utopistinen valtakunta. Näin ollen karnevalismi voidaan nähdä virallisen juhlan vastakohtana, jolloin kaikki normaalitilan lait, normit, etuoikeudet ja kiellot kumoutuvat. Toisin kuin virallinen juhla, karnevaali vieroksuu kaikkea iankaikkista, pysyvää ja lopullista. (Bahtin 2002, 11.) Karnevaalissa vapaudutaan niin sanottujen ”synkkien kategorioiden sorrosta”, joita ovat esimerkiksi jatkuva Jumalan kunnioittaminen ja pelkääminen, virallinen maailmankatsomus ja kouluviisaus, jotka kaikki säätelivät keskiajalla elämän kulkua (Bahtin 2002, 76).

Koska karnevaalissa tavallisen maailman säännöt eivät päde, sen voima on uudistava. Syntyy tietoisuus siitä, että hallitsevat totuudet ja valta ovat riemastuttavan suhteellisia. Karnevaalille on tyypillistä, että asiat vaihtavat paikkaa: ylhäisestä tulee alhainen ja kasvoista takapuoli. Tällöin hallitsijan auktoriteettiasema häviää. On kuitenkin tärkeää huomata, että kieltäessään karnevaaliparodia samanaikaisesti synnyttää uutta ja uudistaa. Pelkkä negaatio on kansankulttuurille aivan vierasta. Siksi karnevaalissa on kyse iloisesta ja uudistavasta naurusta, joka auttaa näkemään maailman uusin silmin. Negatiivinen, halveksiva nauru ei ole karnevalistista ilakointia. (Bahtin 2002, 12–13.)

Bahtin määrittelee karnevalistisen naurun erityistä luonnetta neljän määreen avulla. Nauru on juhliavaa, yleiskansallista, universaalia ja ambivalenttia. Juhliva nauru on siksi, että se ei ole yksilöllinen reaktio mihinkään yksittäiseen ja erilliseen naurettavaan ilmiöön. Yleiskansallista ja universaalia se on siksi, että kaikki karnevaalin läsnäolijat nauravat yhdessä naurua, joka kohdistuu kaikkeen ja kaikkiin, myös karnevaalin osanottajiin itseensä. Tällöin koko maailma koetaan naurettavaksi ja iloisen suhteelliseksi. Neljänneksi nauru on ambivalenttia, koska se sekä kieltää että myöntää, ylentää ja alentaa sekä hautaa vanhaa ja synnyttää uutta. Tällainen nauru uudistaa sekä vallitsevia oloja että naurajaa itseään. Koska kansa ei sulje itseään pois muuttuvan maailman kokonaisuudesta, kansanjuhlan nauru eroaa olennaisesti uuden ajan

satiirisesta naurusta, jossa nauraja asettaa itsensä aina naurettavan ilmiön ulkopuolelle. Keskiajalla myös korkea-arvoiset kirkonmiehet ja oppineet teologit sallivat itselleen tämän iloisen irrottelen ja luostarivitsit, jotka olivat tauko vakavasta hurskaudesta. Karnevalismissa onkin kyse siitä, että nauru voittaa pelon, sillä nauraessaan karnevaalin juhlija näkee objektin uudessa, valtansa menettäneessä valossa. (Bahtin 2002, 13–15.)

Karnevaalille ovat tyypillisiä narrit ja hölmöt, joiden rooli on pysyvä: he ovat narreja ja hölmöjä aina ja kaikkialla. Narri on samanaikaisesti reaalisen ja ideaalisen elämänmuodon edustaja. Hän sijoittuu elämän ja taiteen rajoille. Narrit eivät siis ole vain hölmöjä tai typeryksiä tai komedian näyttelijöitä. Niin kuin jokaisen ihmisen, on myös narrin osana elää karnevaalia. (Bahtin 2002, 10.) Olennainen henkilö karnevaalissa on myös narrikuningas, jolta naurava kansa riistää kruunun, vallan ja auktoriteetin merkin. Koko kansa valitsee hänet yhteisesti, pilkkaa, solvaa ja pieksee hänet, kun hänen kuninkuusaikansa päättyy. (Bahtin 2002, 176.)

2.2. Karnevalismin suhde lastenkulttuuriin

Riitta Oittinen näkee lastenkulttuurissa esiintyvän karnevalismin vastakulttuurisena ilmiönä, joka kyseenalaistaa auktoriteetit ja tarjoaa vaihtoehtoisia ratkaisuja. Hän antaa ymmärtää, että karnevalismin tulisi olla luontainen osa lastenkulttuuria, mutta se kiistetään, koska aikuiset eivät osaa suhtautua lapsuuteen enää luontevasti. (Oittinen 1991, 8.) Huhtala ja Juntunen ovat myös huomanneet saman Jalmari Finnen *Kiljusen herrasväki* -romaanien (1914–1925) kohdalla, joka heidän mukaansa karnevalisoi aikuisten auktoriteetin ja viralliset instituutiot, joista erityisesti karnevaalin kohteena ovat koulu, armeija ja puolueet. Kuvaavaa on, että kustantaja ei halunnut painaa alun perin lehdessä ilmestyneitä tarinoita kirjaksi, kunnes 700 lasta marssi Oulussa kuuntelemaan, kun Finne luki kertomuksiaan. (Huhtala & Juntunen 2004, 65.)

Oittisen lähtökohta on, että lapset kokevat maailman eri tavalla kuin aikuiset; jolloin aikuinen pystyy palaamaan lapsen maailmaan vain hetkittäin (Oittinen 1991, 8). Lasten ja aikuisten ajatusmaailman eroja kuvastaa mielestäni hyvin tabun käsite: tabuthan ovat opittuja, eivät synnynnäisiä. Oittinen toteaaakin, että pelottavuuden lisäksi erityisen paheksuttavaa on ollut kuvata lapsille seksuaalisuutta, virtsaamista ja ulostamista. Lapselle nämä asiat tulevat luonnollisina, kunnes hän oppii, että kyseisiin toimintoihin

tulee suhtautua piilottelevasti. Oittinen huomauttaakin, että lapset elävät omassa karnevalistisessa maailmassaan jatkuvasti, kunnes sitten kasvavat aikuisiksi. Lasten karnevaalin vastakohtana ei olekaan arki vaan aikuisten sääntömaailma. (Oittinen 1991, 8–9.)

Oittinen toteaa, että aikuiset sensuroivat lastenkulttuuria, koska he eivät halua lapsensa kokevan mitään rumaa, epäesteettistä, pelottavaa tai seksuaalista. Aikuiset sensuroivat satuja ja tv-ohjelmia useimmiten oman itsensä vuoksi. Tämä tarkoittaa, että sensuroitu teksti ei enää olekaan kirjailijan aikaansaannos, vaan se on muuttunut aikuiselle sensuroijalle sopivaksi maailmankuvaksi. Tällaisen sensuurin kohteeksi ovat Oittisen mielestä joutuneet esimerkiksi H.C. Andersenin sadut. Oittinen kertoo tutkijoiden kuitenkin huomanneen, että yksipuolinen positiivisuus on lapselle pahasta: ilman pettymyksiä lapsi ei opi käsittelemään kielteisiä tunteitaan ja hallitsemaan niitä. Oittinen nimeää Dahlin karnevalistiset teokset valopilkuksi aikuisten sensuroimassa lastenkirjallisuuden kentässä. (Oittinen 1991, 7–8.)

Oittinen rinnastaa artikkelissaan karnevalismin ja lastenkulttuurin aseman. Hänen mielestään niin karnevalistista naurukulttuuria kun lastenkulttuuriakaan ei ole hyväksytty viralliseen kulttuuriin pariin. Kumpikaan kulttuuri ei tosin hänen mukaansa piittaa mistään virallisesta vaan nauraa sille. (Oittinen 1991, 8.) Oittisen näkemyksistä voi päätellä, että karnevalismilla ja lastenkulttuurilla on ilmiönä paljon yhteistä. Kumpikaan ei näytä kunnioittavan auktoriteetteja sokeasti. Molemmat ovat jollakin tapaa väärinymmärrettyjä kulttuureja, jotka ovat joutuneet sivustakatsojan asemaan, vaikka tosiasiassa molemmilla on ollut merkittävä vaikutus maailmaan. Molemmat selviytyvät naurun avulla.

Oittinen kertoo, että lapsilla on omat arvonsa, oma karnevalistinen maailmansa, jota voitaisiin kuvata jonkinlaiseksi underground-kulttuuriksi. Toteamuksensa jälkeen hän kuitenkin tarkentaa väitettään, sillä underground-kulttuurille on hänen mukaansa tyypillistä virallisen, valtaapitävän kulttuurin vastustaminen. Siksi lastenkulttuuri ei kuitenkaan täytä undergroundin kriteereitä. Oittinen huomauttaa, ettei lastenkulttuuri aktiivisesti vastusta vallitsevaa virallista kulttuuria vaan elää omaa elämäänsä virallisen aikuiskulttuurin rinnalla ja siitä huolimatta. (Oittinen 1991, 8.) Oittinen ei kuitenkaan muista sitä, että lastenkulttuuria säätelevät aina aikuiset, varsinkin, jos kyseessä ovat

pienet lapset. Siksi sitä ei voi täysin irrottaa omaksi saarekkeekseen, aikuisten kulttuurin vastakohtaksi tai rinnalla kulkijaksi. Lastenkirjallisuus ja aikuisille suunnattu kirjallisuus ovat pikemminkin sisäkkäisiä ilmiöitä.

Oittinen painottaa artikkelissaan myös karnevalismille tyypillistä dialogisuutta. Hänen mukaansa karnevaalipuhe ei ole virallista tai autoritaarista, ylhäältä päin annettua sanaa, vaan sisäisesti vakuuttavaa, dialogista sanaa. Hän näkee karnevalismin kuin kaksisuuntaisena väylänä, jota aikuisen pitäisi osata kulkea, mutta lapsen ehdoilla, hänen karnevalistista kieltään käyttäen. Oittisen artikkeli antaa ymmärtää, että karnevalismi on luonnollinen osa lastenkulttuuria, jolloin sitä ei saisi sensuroida tai siistiä. Hänen mielestään lapsen on annettava ajatella itse. (Oittinen 1991, 7–10.)

Kuten Oittinen artikkelissaan toteaa, lastenkulttuuria ei ole hyväksytty virallisen kulttuurin täysvaltaiseksi jäseneksi (Oittinen 1991, 8). Voitaisiin jopa sanoa, että lasten- ja aikuistenkirjallisuus nähdään usein vastakkaisina ilmiöinä. Samaa mieltä on Shavit, joka toteaa, että lastenkirjallisuudella on kasvattava ja lasta oikeisiin ratkaisuihin ohjaava tehtävä, kun taas aikuisten kirjallisuus puolestaan on esteettistä, viihdyttävää, taidetta (Shavit 1986, ix).

Vaikka Oittisen hahmottelema lasten karnevalistinen maailma paljastuu *Matildan* sivuilta, useimmat aikuiset kuitenkin jäävät karnevaalijuhlan ulkopuolelle. He eivät pysty nauramaan itselleen tai uudistumaan, näkemään maailmaa toisena, karnevaalin mukana. Aikuisista tuleekin silloin karnevaalikuninkaita, joiden auktoriteettikruunu riistetään heiltä iloisen naurun säestämänä. Karnevalistiselle lastenkirjallisuudelle on tyypillistä, että se ei koskaan esittele vaikeuksia tarjoamatta vakavan vastapainoksi naurua. Nauru paljastaa maailman ja vallan mysteerisinä nähdyt ulottuvuudet, jolloin se vastustaa tekopyhyyttä. Nauru myös vapauttaa ihmisen sisäisestä sensuurista ja päästää valloilleen hulluuden. (Oittinen 1991, 8.)

2.3. Fantasian ja karnevalismin yhtäläisyyksiä lastenkirjallisuudessa

Dahlin fantasiaksi luokiteltu teos *Matilda* näyttää olevan poikkeuksellisen karnevalistinen. Kun tarkastellaan vaikkapa toista hänen teostaan, *The BFG* (1982) huomataan, että *BFG* täyttää jo paljon selkeämmin fantasian kriteerit. Se on kertomus

Sophie-tytöstä, joka tutustuu kilttiin jättiläiseen. Suomennoksessa isoksi kiltiksi jätkiksi nimetty olio vie Sophien seikkailulle jättiläisten maahan. Kyseisessä teoksessa on karnevalistisia elementtejä, mutta samalla teos on helppo määritellä Nikolajevan teoriaa soveltaen fantasiakirjallisuudeksi. Näitä kahta teosta verratessa huomaa, että *Matilda* poikkeaa *The BFG* -romaanista selvästi. Fantasia ja karnevalismi eivät siis välttämättä hahmotu vastakkaisina ilmiöinä, koska näyttää siltä, että Dahlin teoksille on ominaista fantastisten ja karnevalististen elementtien samanaikainen läsnäolo. Sekä fantasiassa että karnevalismilla on yhteisiä piirteitä.

Jos karnevalismi rikkoo tabuja, tekee sitä fantasiakirjallisuuskin. Eräs lastenfantasian keskeisimmistä teemoista on henkilökohtainen kasvu ja kehitys (Ks. esim. Stephens), joka tapahtuu usein vaarallisissa ja hyvinkin pelottavissa olosuhteissa. Fantasiakirjallisuudessakaan lasten turvallisuutta ei ole sidottu vanhempien olemassa oloon. Pahalla on kasvot, ja ne on kohdattava läheltä. Myöskään lastenkirjallisuuden vanha tabu, hyvän tai tärkeän henkilön kuolemattomuus, ei enää päde, niin kuin Maria Ihonen (2004) toteaa artikkelissaan ”Lasten ja nuorten fantasian kerronnalliset keinot” (2004, 92.) Esimerkiksi Astrid Lindgrenin fantasiatarina *Veljeni, Leijonamieli* (alkuteos *Bröderna Lejonhjärta* 1973) alkaa kohtauksella, jossa kirjan nimikkohenkilö hyppää ulos palavan rakennuksen ikkunasta pelastaakseen pikkuveljensä. Hän kuolee, ja myöhemmin myös romaanin kertoja, pikkuveli, kuolee.

Myös lasten fantasiakirjallisuus on saanut taistella olemassaolonsa oikeutuksesta, sillä esimerkiksi lastenkirjallisuuden kritiikissä on pitkään ollut vallalla realistisen ja fantastisen kirjallisuuden vastakkainasettelu. Pyrkimyksenä on ollut tehdä lastenkirjallisuuden realismista salonkikelpoista korkeakulttuuria, johon usein populaarikulttuuriksi kategorisoitu fantasiakirjallisuus ei ole tuntunut sopivan. Yksi syy sopimattomuuteen on ollut näkemys, etteivät lapset kykene arvioimaan kirjallisuutta esteettisesti. Fantasiakirjallisuutta on puolustettu sanomalla, että se ilahduttaa ja tuottaa nautintoa, kehittää mielikuvitusta, syventää ymmärrystä maailmasta sekä kehittää lukijaansa katsomaan maailmaa erilaisista näkökulmista, jolloin paljastuu, että todellisuus, realismi, on itsessään sosiaalinen rakennelma. (Stephens 1992, 241–242.) Näyttäisi siis siltä, että fantasiakirjallisuuden ja karnevalistisen kirjallisuuden tavoite olisi sama: paljastaa rakenteita, joita pidetään itsestään selvinä.

Finlandia-palkittu fantasiakirjailija Johanna Sinisalokin näkee fantasian vahvana yhteiskunnallisen vaikuttamisen välineenä artikkelissaan ”Fantasia lajityyppinä ja kirjailijan työvälineenä” (2004). Hänen mukaansa fantasian keskeisin tehtävä on etäännyttää lukija arkisesta havaintomaailmasta, jossa monet asiat ovat itsestäänselvyksiä, jolloin jokapäiväisyys ja tuttuus trivialisoi aihepiirin. Kun tuttu ongelma projisoidaan uuteen viitekehykseen, ongelma abstrahoituu, jolloin sitä voidaan käsitellä ilman lukijan omista kokemuksista juontuvia ennakko-odotuksia. Kun ongelma etäännytetään käsittelemällä sitä fiktiivisessä kulttuurissa ja juonitarinan keinoin, avautuu uusia näkökulmia lukijaa muuten liian lähellä olleeseen aiheeseen. (Sinisalo 2004, 23–24.) Myös karnevalismissa esiintyy yhteiskunnallinen juonne: se näyttää objektin valtansa menettäneessä valossa, jolloin vapaudutaan niin sanottujen ”synkkien kategorioiden sorrosta (Bahtin 2002, 76).

Karnevalismissakin keskeisinä esiintyvät ilon ja toivon elementit on usein nostettu esiin nimenomaan lasten fantasiaa leimaavana piirteenä. Kun fantasiakirjallisuus etäännyttää lukijansa erilaisin keinoin, sen avulla on mahdollista käsitellä hyvinkin vaikeita teemoja, mutta lasten fantasia kuitenkin tarjoaa niistä aina vapautuksen. Fantasiakirjallisuus ei pakene maailman kompleksisuutta, mutta erityisesti lasten fantasialle on tyypillistä, että se ei koskaan esittele vaikeuksia tarjoamatta toivoa. (Ihonen 2004, 77.)

3. MATILDA FANTASIAKIRJALLISUUTENA

3.1. Fantasian määrittelystä

Fantasian tärkeimpänä tunnuspiirteenä pidetään sitä, että teoksen tapahtumia ei voi selittää meidän tuntemamme todellisuuden lainalaisuuksilla. Teoksen ilmiöt tai tapahtumat ovat jollakin tapaa maagisia tai yliluonnollisia.

Varmasti eräs maailman tunnetuimmista fantasiakirjailijoista, John Ronald Reuel Tolkien, määrittelee fantasiaa sadun kautta suomeksi vuonna 2002 ilmestyneessä teoksessaan *Puu ja lehti* (alkuteos *Tree and Leaf* 1964). Hän puhuu satumaasta, jonka voima on sen kyvyssä tehdä mielikuvituksen näyt tahdon avulla todellisiksi (2002, 39). Tolkien puhuu myös myöhemmin Maria Nikolajevan teoriassa tarkentuvista käsitteistä

primaari- ja sekundaarimaailma. Primaari tarkoittaa Tolkienilla meidän todellisuutemme kaltaista maailmaa, kun taas sekundaari on paikka, jonne lukijan mieli voi astua sisään. Sekundaarissa tarinantekijä kertoo maailmasta, joka on totta, sillä tapahtumat ovat sopusoinnussa maailman lakien kanssa. Taide on epäonnistunutta, jos lukijan epäily taikamaailman yhtenäisyyttä vastaan herää. (Tolkien 2002, 54–55.) Fantasiamaailma ei siis saa olla sattumanvarainen. Fantasiassa esiintyvän taikuuden on oltava uskottavaa ja se on esitettävä totena (Tolkien 2002, 117.)

Tolkien kirjoittaa sadusta ja satumaasta. Fantasiakirjallisuuden tutkimuksessa on kuitenkin tullut luvalliseksi yhdistää Tolkienin käsitteet fantasiaan, sillä kirjailija on kertonut luonnostelleensa määritelmiä pohtiessaan samanaikaisesti fantasiakirjallisuuden ehdotonta klassikkotrilogiaa *Taru sormusten herrasta* (1954–1955).

Myös muut tutkijat ovat määritelleet fantasiaa sadun kautta. Fantasian juurten nähdäänkin juontavan kansan- ja taidesaduista, ja edelleen joissakin tapauksissa lastenfantasia luetaan sadun rinnakkaiseksi ilmentymäksi. Esimerkiksi Ruotsissa on käytetty ennen fantasia-termin vakiintumista puolisadun (*halvsaga*) nimitystä, ja Suomessakin puhutaan saturomaanista. (Bengtsson 2000, 12.)

Sinisalon mukaankin fantasian juuret sijaitsevat kansan- ja taidesadussa, ja usein näitä käsitellään rinnakkain tai vertaillen. Selviä yhtäläisyyksiä on paljon, kuten esimerkiksi arkitodellisuuden ulkopuolelle sijoittuminen tai realistiselle maailmalle tuntemattomien miljöiden, tapahtumien tai olentojen kuvaus. Näitä olentoja voivat olla esimerkiksi velhot, haltijat ja jättiläiset. Selviä erojakin kuitenkin löytyy runsaasti. Ensinnäkin satu on aina tunnistettavasti allegorinen: se välttää eksakteja nimeämisiä, aikamääreitä ja lokaatioita, eivätkä saduissa seikkailevat hahmot ole persoonia, vaan pikemminkin erilaisin epiteetein varustettuja tyyppejä. Näitä tyyppejä ovat esimerkiksi paha kuningatar tai ylpeä prinsessa. Lisäksi satu myös alkaa tyyppillisesti sanoin ”Olipa kerran...”. Fantasia ja satu eroavat toisistaan myös siinä, että fantasiassa kirjailija ja lukija yhdessä olettavat eksaktin maailman, jossa henkilöillä ja paikoilla on tarkat nimet sekä hahmoilla ja miljöillä omat taustansa, historiansa ja ajanlaskunsa. Sinisalo määritteleeekin fantasian eksaktiksi kirjoitetuksi saduksi, joka pyrkii luomaan tapahtuma- ja miljöökäytännön, joka sisältää sekä tunnistettavia aineksia että paljon

ihmeteltävää ja outoa. (Sinisalo 2004, 13–14.)

Nikolajeva puolestaan tekee sadun ja fantasian välille selkeän rajanvedon. Hänen mukaansa sadussa on olemassa vain yksi maailma, jossa kaikki on genren rajoissa mahdollista, kun taas fantasiassa maailmoja on poikkeuksetta kaksi. Nämä maailmat ovat jollakin tavoin yhteydessä toisiinsa. Ensimmäisen asteen maailma (primary world) tarkoittaa tavallista, realistista maailmaa, kun taas toisen asteen maailma (secondary world) on fantasian taikamaailma. Joissakin teoksissa voi esiintyä vain toisen asteen maailma, mutta Nikolajevan mukaan sellaisissakin tapauksissa primaarimaailma on vihjatusti läsnä. (Nikolajeva 1988, 13.)

Saukkola lähestyy fantasian määrittelyä hiukan toisenlaisesta, paljon laajemmasta näkökulmasta. Hänen mukaansa termin ”fantasia” alle voidaan lukea lukuisia alalajeja, jotka vaihtelevat lastenkirjallisuudesta sci-fiin tai älyllisen, lingvistisen pelin värittävästä nonsensesta yksinkertaiseen seikkailukertomukseen. Fantasia voi toimia elementtinä jopa näennäisesti realistisessa romaanissa. Saukkolan mukaan ei ole mielekäästä määrittellä fantasiaa erityisten sääntöjen avulla, vaan on pyrittävä löytämään fantasiaa edustaville teksteille yhteisiä piirteitä. Koska fantasia sijaitsee mielikuvituksen ja käsittämättömän rajamailla, yllättävät ja kaikista vähiten odotetut elementit kuuluvat siihen. Joskus hyvinkin irrelevantit seikat, joiden ajattelemisesta teksti johdattaa lukijansa ensin pois, voivat osoittautua kerronnan kannalta merkittäviksi myöhemmin. Fantasia ei toimi kokemamme todellisuuden logiikan mukaan. (Saukkola 1997–1998, 17.)

Tärkeän huomautuksen tekee Stephens, sillä fantasian tutkimuksen yhteydessä on joskus huomautettu, että kaikki kirjallisuuden maailmat ovat kuvitteellisia, fiktiivisiä, ja niissä vallitsevat omat lakinsa. Stephens huomauttaa, että kaikessa fiktiossa astutaan askel pois päin arkitodellisuudesta, mutta fantasiassa askelia on kaksi. Fantasia on esitys jostakin sellaisesta, mitä ei arkitodellisuudessa tapahdu. (Stephens 1992, 242.)

Nikolajevan mukaan fantasiakirjallisuudessa vallitsevat säännöt, joista keskeisin näyttäisi olevan, että taianomaiset tapahtumat eivät ole rajoittamattomia tai kaikkivoipaisia. Sekundaarimaailmassa – tai taikuudessa yleensä – vallitsevat johdonmukaiset lait, jotka tosin poikkeavat primaarimaailmasta, mutta lakeja ne ovat

yhtä kaikki. (Nikolajeva 1988, 25.) Kun kirjailija luo sekundaarimaailman, ja lukija alkaa lukea tarinaa, on heidän molempien sovittava säännöistä aivan kuin seurapelin alussa. Yksi säännöistä fantasiakirjallisuudessa on se, että hyvän ja pahan välisessä taistelussa hyvä voittaa tarinan lopussa. Yleensä pahan kukistajana toimii päähenkilö. (Nikolajeva 1988, 33.)

Fantasian tutkimuksessa voidaan hahmottaa kaksi suuntausta, jotka eroavat toisistaan jo siinä, miten fantasia määritellään. *Matildan* kotimaassa Iso-Britanniassa, anglo-saksisessa lastenfantasian tutkimuksessa, fantasia jaetaan korkeaan (high) ja matalaan (low) fantasiaan. J. R. R. Tolkienin *Taru sormusten herrasta* –trilogia (alkuteos *The Lord of the Rings* 1892–1973) on hyvä esimerkki korkeasta fantasiasta. Kirjasarjassa seikkaillaan aivan omanlaisessa maailmassa, jossa elää vieraita otuksia, esimerkiksi hobitteja, joita ei realistisessa maailmassa tavata. Matala fantasia puolestaan sijoittuu maailmaan, joka muistuttaa enemmän meidän realistista maailmaamme. Matalassa fantasiassa tavallisen kaltaiseen todellisuuteen tunkeutuu magia, myyttisyys tai taikuus, kun puolestaan korkeassa fantasiassa tapahtumat sijoittuvat kokonaan omalakiseseen, taianomaiseen maailmaansa. (ks. esim. Ihonen 2004, 81–82.)

Jakoa matalaan ja korkeaan fantasiaan on usein kritisoitu arvottavana ja myös epäselvänä (esim. Nikolajeva 1988, 36). Siksi Nikolajeva katsoo tarpeelliseksi hahmotella maailmojen suhteita tarkemmin. Hän käyttää tarkempaa kolmijakoa, jonka perustana toimivat Tolkienin *Puu ja lehti* -teoksen yhteydessä jo mainitut käsitteet primaari- ja sekundaarimaailma. Nämä käsitteet hahmottuvat eri tutkijoilla hiukan eri tavalla.

Tolkienilla primaari tarkoittaa lukijan maailmaa, jonka me kaikki tunnemme omakohtaisesti. Lukijan maailmassa eletään luonnonlakien mukaan. Sekundaari Tolkienilla viittaa kirjailijan luomaan, ihmeelliseen maailmaan. Tässäkin maailmassa kuitenkin vallitsevat lait. Ne tosin poikkeavat lukijan maailman luonnonlaeista. Koska lukija on oppinut toimimaan primaarimaailman lakien mukaan, hän kykenee myös soveltamaan ja toimimaan omaksumiensa oppien perusteella fantasiamaailmassa, olivat tapahtumat kuinka ihmeellisiä tahansa. Sekundaarimaailma ja sen uskottavuus syntyy aiempien, primaarimaailmaan sijoittuvien kokemusten perusteella. (Tolkien 2002, 72.)

Nikolajeva on vienyt Tolkienin ajatuksia eteenpäin määrittämällä primaarin maailman tekstissä sijaitsevaksi. Esimerkiksi puhuessaan Roald Dahlin teoksesta *The BFG* Nikolajeva toteaa, että siinä siirrytään primaarista sekundaariin fantasialle hyvin tyypillisellä tavalla. Kun helikopterit matkaavat Englannista Jättiläisten maahan, lentäjät huomaavat lentävänsä maailmankartan ulkopuolelle. (Nikolajeva 1988, 43.) Romaanitekstissä on selvästi kaksi maailmaa: Englanti, jossa eletään meidän todellisuuttamme muistuttavalla tavalla sekä Jättiläisten maa, jossa asuu kummallisia olioita. Tässä kohtaa kannattaa huomata, että Nikolajeva ei enää rinnasta Tolkienin lailla primaaria meidän maailmaamme, vaan hän painottaa primaarin löytyvän tekstistä. Nikolajevalle primaarimaailma on siis tekstissä esiintyvä, meidän tuntemamme todellisuuden kaltainen maailma

Nikolajevan kolmijaossa suljettu maailma (closed world) tarkoittaa sekundaarimaailmaa, jolla ei ole yhteyttä primaarimaailmaan. Suljetun maailma käsite on yhtä kuin korkea fantasia. Avoin maailma on sekundaarimaailma, jolla on jonkinlainen yhteys primaariin. Sekä sekundaari että primaari ovat tällöin läsnä tekstissä. Vihjattu maailma tarkoittaa sekundaarimaailmaa, joka ei esiinny tekstissä, mutta sekoittuu tai tunkeutuu primaarimaailmaan jotenkin. Vihjatun maailman käsite muistuttaa matalaa fantasiaa. (Nikolajeva 1988, 36.)

3.2. *Matilda* – suljettu, avoin, vihjattu?

Nikolajeva määrittelee sekundaarin maailman olemassaolon tärkeimmäksi lasten fantasiakirjallisuuden kriteeriksi, fantaseemiksi. Ilman sen jonkinasteista olemassaoloa teos ei ole fantasiakirjallisuutta. Sekundaarimaailma voi ilmetä tekstissä monin eri tavoin. (Nikolajeva 1988, 43.) Seemi tarkoittaa merkityksen perusyksikköä, tavallisesti jonkin asian määrittelevää piirrettä tai tunnusmerkkiä (Hosiaisuusluoma 2003, 830). Fantaseemi voidaan siis Nikolajevan teoriaa tulkiten nähdä rakennuspalikkana, jonka lisääminen rakennuksen perusteisiin tekee siitä fantasiakirjallisuutta. Vaikka rakennuspalikoita olisi vain yksi, teos kuuluu silti fantasiakirjallisuuden genreen. Tämä tuo fantasian määritelmään väljyyttä: jos teoksesta löytyy yksikin fantaseemi, teos voidaan nähdä fantasiakirjallisuutena. Ainut pakollinen fantaseemi, sekundaarimaailman jonkinasteinen läsnäolo, ilmenee erityisesti lokaatiossa (location) ja kuvauksessa (description) (Nikolajeva 1988, 43).

Esimerkkinä lokaatiosta, paikantamisesta, Nikolajeva käyttää Dahlin romaania *The BFG*, jossa lennetään helikoptereilla Englannista Jättiläisten maahan. Jättiläisten maa sijaitsee jossakin maailmankartan ulkopuolella. (Nikolajeva 1988, 43.) Vaikka maata ei löydy kartalta, sen painotetaan silti implisiittisesti paikantuvan jonnekin. Se on olemassa tekstissä omana, itsenäisenä maanaan, vaikka ihminen ei sen sijaintia tunnekaan.

Myös sekundaarimaailman kuvaus voi tehdä sen läsnä olevaksi tekstiin. Nikolajeva käyttää esimerkkinä C. S. Lewisin suomeksi kaikki seitsemän teosta sisältävänä painoksena vuonna 2006 ilmestynyttä *Narnia. Kaikki tarinat* -teosta (*The Chronicles of Narnia* 1950–1956), jossa Narnian sekundaarimaailmaa kuvaillaan toisinaan hyvinkin yksityiskohtaisesti. (Nikolajeva 1988, 43.)

Kiistatonta *Matildassa* on, että se ei ole realistinen romaani, sillä monet sen tapahtumista ovat realistisessa maailmassa mahdottomia. Aikuinen ei voi heittää lasta moukarin tavoin pihan toiseen pätyyn ilman, että lapsi saa vammoja. Esineitä ei voi siirtää pelkän katseen voimalla. *Matilda* on kuitenkin erittäin vaikea sijoittaa mihinkään Nikolajevan kategoriaan. Houkuttelevin vaihtoehto olisi selittää luonnonlakien vastaiset tapahtumat sillä, että Matilda on sekundaarimaailmaan sijoittuvaa suljettua fantasiaa. Lähemmin tarkasteltuna näin ei kuitenkaan ole, sillä teoksesta ei löydy sekundaarimaailmaa, ainutta fantasiakirjallisuuden pakollista fantaseemia.

Nikolajevan mukaan tekstissä, jossa esiintyy suljettu sekundaarimaailma, primaarimaailma on tekstin ulkopuolella. Lukija katselee maailmaa ikään kuin lasin läpi kykenemättä astumaan maailmaan sisään. (Nikolajeva 1988, 36.) *Matildassa* lukija kuitenkin kutsutaan teoksen maailmaan heti alussa:

It is only when the parents begin telling *us* about the brilliance of their own revolting off-spring, that we start shouting, ‘Bring us a basin! We’re going to be sick!’ (Dahl 2001, 1, kursivointi kirjailijan)

Kursivoitu me-sana yhdistää tarinan kertojan lukijaan, sillä taustalta voi lukea

oletuksen, että molemmat ovat samaa mieltä tietyyppisistä vanhemmista. Olettamusta vahvistaa se, että muutama sivu myöhemmin kertoja johdattaa lukijaa eksplisiittisesti: ”But enough of that. We have to get on.” (Dahl 2001, 3). Näin lukija kaapataan mukaan kertomuksen maailmaan samalle fiktiiviselle tasolle kertojan kanssa, eikä lukija näin ollen tarkkaile tapahtumia niiden ulkopuolelta. Näin jako primaariin ja sekundaariin järkkyy. Tosin huomattava on, että kertoja jättää lukijan rauhaan näiden kahden mukaan tempauksen jälkeen. Lukija ei ole tekstissä aktiivinen toimija. Muita samanlaisia merkkejä lukijan läsnäolosta tarinassa ei enää esiinny.

Primaarin ja sekundaarin maailman jakoa sotkee myös se, että teoksesta löytyy selkeitä viitteitä reaalityodellisuuteen. Matildan kerrotaan lukevan kirjallisuuden klassikoita, joita luetellaan pitkä lista, ensin teos ja sitten kirjailija. Teoksia ja kirjailijoita myös kommentoidaan. Erityishuomiota saa esimerkiksi Charles Dickens, jonka maailmaan Matilda uppoutuu täysin siemauksin:

[...] this tiny dark-haired person sitting there with her feet nowhere near touching the floor, totally absorbed in the wonderful adventures of Pip and old Miss Havisham and her cowebbed house by the spell of magic that Dickens the great story-teller had woven with his words. (Dahl 2001, 10.)

Reaalityodellisuudesta poimittuja ilmiöitä esiintyy jatkuvasti, mikä pitää lukijan kiinni hänen omassa todellisuudessaan. Teoksessa kommentoidaan esimerkiksi Canterburyn arkkipiispaa ja mainitaan tunnettu lakritsimerkki ”Liquorice Allsorts” (Dahl 2001, 104).

Matildan määrittelemisen avoimen sekundaarimaailman fantasiaksi ei onnistu. Avoin fantasiamaailma on hyvin tyypillinen lastenfantasian perinteessä, koska siinä yhdistetään realistinen ja fantastinen kuvaus samaan kerrontaan. Lapsesta annetaan yleensä realistisesti vakuuttava kuvaus hänen normaalielämässään. (Ihonen 2004, 83.) Kuvausta Matildasta ei mielestäni voi luonnehtia realistiseksi: hän on kaikin tavoin omalaatuinen tyttö, huippuälykäs sekä selittämättömän kyvyn omaava. Lisäksi hänen ympärillään tapahtuu jatkuvasti asioita, joita järki ei voi selittää. Tosin Matildan kyky saa luonnolliselta vaikuttavan selityksen romaanin lopussa. Kun hän pääsee älyllisesti haastavalle luokalle koulussa, hänen aivonsa eivät enää niin sanotusti ylikuume, jolloin kyky katoaa. (Dahl 2001, 223.)

Avoimeen sekundaarimaailmaan päästään usein jonkinlaisen portin, käytävän tai onkalon kautta (Nikolajeva 1988, 76). Lewisin *Narnia*-sarja on hyvä esimerkki avoimen maailman fantasiasta. Siinä lapset liikkuvat oman todellisuutensa ja ihmeellisen Narnian välillä vaatekaapissa sijaitsevan käytävän kautta. Usein siirtymä taikamaailmaan kuvataan melko yksityiskohtaisesti. *Matildassa* tällaista porttimatkaa toiseen todellisuuteen ei tehdä. Tosin tekstissä viitataan jonkinlaisiin siirtymiin toisiin maailmoihin kolmeen otteeseen. Ensimmäiselle niin sanotulle matkalleen Matilda lähtee, kun hän lukee:

The books transported her into new worlds and introduced her to amazing people who lived exciting lives. She went on olden-day sailing ships with Joseph Conrad. She went to Africa with Ernest Hemingway and to India with Rudyard Kipling. She travelled all over the world while sitting in her little room in an English village. (Dahl 2001, 15.)

Tekstissä kuitenkin painotetaan sitä, että Matilda istuu jatkuvasti omassa huoneessaan englantilaisessa kylässä. Hän ei poistu fyysisesti sekundaarimaailmaan. Lisäksi oikeat lihaa ja verta olevat kirjailijat tekstin seassa sitovat tapahtumat primaarimaailmaan.

Toinen maininta jonkinlaisesta matkasta toiseen maailmaan on jo hiukan moniselitteisempi. Matka ilmenee keskustelussa neiti Honeyn kanssa heti sen jälkeen, kun Matilda on huomannut kykynsä siirtää esineitä katseen voimalla:

‘You seemed so far away’, Miss Honey whispered, awestruck.

‘Oh, I was. I was flying past the stars on silver wings’, Matilda said. (Dahl 2001, 16).

Matilda sanoo käyneensä jonkinlaisessa toisessa todellisuudessa, mutta on huomattava, että hän ei poistu luokahuoneesta minnekään tapahtuman aikana. Itse asiassa (Dahl 2001, 169) hänen kuvataan palaavan hitaasti takaisin tietoisuuteen (consciousness). Matilda ei siis taaskaan siirry fyysisesti tähtien luo, vaan hän matkailee ikään kuin mielensä sisällä

Vielä myöhemmin kykynsä yhteydessä Matildan tunteita kuvataan seuraavasti: ”She felt as though she had touched something that was not quite of this world, the highest point of the heavens, the farthest star.” (Dahl 2001, 219). Katkelmassa esiintyvät sanat ”as though”, ”aivan kuin”, mikä on merkki vertauskuvallisesta, ei kirjaimellisesta toiminnasta.

Näyttää siltä, että Matildan matkat toiseen maailmaan tapahtuvat hänen mielessään. Hänen ruumiinsa pysyy jatkuvasta samassa todellisuudessa. Kyse on enemmänkin mielikuvituksen matkailusta tai jonkinlaisesta ihmisen sisäisestä todellisuudesta, ei sekundaarimaailmasta ainakaan sellaisena kuin Nikolajeva sen määrittelee.

Toisen maailman läsnäolo on selkeimmillään, kun Matilda kyläilee opettajansa luona, mökissä, joka on kuin suoraan sadusta. Tällöin kuljetaan läpi portista, mutta matka ei yllättäen päätykään varsinaisesti sekundaarimaailmaan, vaan satumaailman kaltaiseen, kauniiseen paikkaan, jossa voisivat asua niin Punahilkka kuin Hannu ja Kerttugin:

It seemed so unreal and remote and fantastic and so totally away from this earth. It was like an illustration in Grimm or Hans Andersen. It was the house where the poor woodcutter lived with Hansel and Gretel and where Red Riding Hood’s grandmother lived and it was also the house of The Seven Dwarfs and The Three Bears and all the rest of them. It was straight out of a fairy-tale. (Dahl 2001, 180.)

Tekstissä kuitenkin painottuu jälleen vertauskuvallisuus. Näkymä on *kuin* satukirjan kuvitusta. Verbin ”seem” käyttö vihjaa, että kyseessä on näkymä, joka *näyttää* joltakin, ei *ole* jotakin. Tosin viimeinen lause toteaa näkymän olevan suoraan sadusta, ilman kuin-sanaa. Kuitenkin sanavalinta ”straight out” näyttäisi vihjaava, että kuva on ikään kuin irrotettu sadusta jossakin toisessa kontekstissa. Tekstissä ei esimerkiksi todeta: ”It was a fairy-tale.”

Nikolajevan kolmesta sekundaarimaailman tyypistä vihjatun sekundaarin käsite on haastavin. Nikolajeva uhraa sen käsittelylle vähiten sivuja, ja sen on kritisoitu olevan hänen käsitteistään kaikista epämääräisin (muun muassa Ihonen 2004, 86). Suljettu ja avoin sekundaarimaailma ovat melko selkeitä termejä, ja ne tunnistaa teksteistä melko kivuttomasti. On harmillista, että vihjattu sekundaarimaailma jää Nikolajevan

käsitteistössä usein sivulauseenomaiseksi huomautukseksi, sillä harvinaisimpana se on myös moniselitteisin.

Nikolajevan mukaan vihjattu sekundaarimaailma löytyy tekstistä silloin, kun primaarimaailmaan tunkeutuu jokin selittämätön elementti (Nikolajeva 1988, 36). Tämä ”selittämätön elementti” on turhan tulkinnanvarainen ilmaus. On totta, että esimerkiksi Matildan kyky ei sovi luonnonlakien piiriin. Myös teoksen maailmassa sitä ihmetellään aluksi

Kun Matilda löytää kykynsä suuttumuksen yllättämänä, hänen tuntemuksiaan kuvaillaan sanoin ”most extraordinary and peculiar” sekä ”an amazing sensation” (Dahl 2001, 158 ja 158). Kun fokalisoijana on Neiti Honey, Matildalla on ”a curiously exalted look” ja hänen ulkomuotonsa on ”peculiar” (Dahl 2001, 165). Näin korostetaan sitä, että jotakin ainutlaatuisen omituista on juuri tapahtunut, ja että tunne on sekä uusi ja ihmeellinen Matildalle että yllätys neiti Honeylle. Luku, jossa Matilda käyttää kykyään itsenäisesti ensi kerran sekä luku, jossa hän todistaa kykynsä neiti Honeylle, on nimetty ihmeiksi: ne ovat ”The first miracle” sekä ”The second miracle” (Dahl 2001, 153 ja 164). Lisäksi Neiti Honey toteaa epäillen, että jos Matilda pystyy siihen, mitä väittää, kyseessä olisi suurin henkilön suorittama ihme sitten Jeesuksen aikojen (Dahl 2001, 166).

Matildan kyky on siis selkeästi tavanomaisen ulkopuolella, jolloin Nikolajevan heppoisen määritelmän perusteella *Matildan* voisi tulkita olevan vihjatun sekundaarin fantasiaa. Lähempi tarkastelu kuitenkin paljastaa, että ”selittämätön elementti” tarkoittaa Nikolajevan määrittelyssä esimerkiksi sekundaarimaailmasta saapuvaa viestintuojaa tai taikaesineitä, jotakin ulkoista lähdeä, joka toimii yliluonnollisen lähteenä. Vaikka Nikolajeva tutkimuksensa alussa toteaa, että sekundaarimaailma on ainoa pakollinen fantaseemi, hän tarkentaa määritelmäänsä myöhemmin. Maagiset kyvyt (magic qualities) ovat hänen mukaansa maagisen objektin variantti. Nämä kyvyt voivat esiintyä primaarissa, jolloin ne edustaisivat kerronnan ainutta fantaseemia, olisivat vihje sekundaarimaailman olemassaolosta. (Nikolajeva 1988, 92.)

Nikolajeva käyttää maagisista kyvyistä kahta esimerkkiä, lentämistä ja näkymättömäksi muuttumista. Taikaesineet tai viestintuojat, jotka toimivat maagisen kyvyn antajana,

toimivat linkkinä sekundaarimaailmaan.. Nikolajeva korostaa lentämisen olevan luonnollista fantasiassa, kun se on maagisen auttajan tai viestintuojan – Peter Panin tai Maija Poppasen – ominaisuus. Joissakin tapauksissa kyky lentää saadaan lahjana tai opetuksen avulla sekundaarimaailmasta kotoisin olevalta vierailijalta tai taikaa omaavien esineiden kautta. Myös näkymättömyys saavutetaan taikaesineiden kautta. (Nikolajeva 1988, 92–93.) Matildan kyky eroaa Nikolajevan esimerkeistä ainakin siinä, että tarinassa ei esiinny minkäänlaista eriskummallista välittäjää, joka auttaisi Matilda kyvyn saavuttamisessa. Matilda löytää kyvyn itse itsestään, kuin sattumalta. Kyvyn selittäjäksi mainitaan viha, jota Matilda tuntee jouduttuaan väärin syytösten kohteeksi. (Dahl 2001, 158). Myöskään mitään taikaesinettä ei tapahtumaan liity. Nikolajeva tosin huomauttaa, että erään teoksen tapauksessa näkymättömyys saa tarinassa selityksen: sen aiheuttaa kemikaali. Tässä tapauksessa tarina luokitellaan science fictionin genreen. (Nikolajeva 1988, 93.)

Kontakti primaarin ja sekundaarin välillä voi tapahtua myös jonkinlaisen välittäjän avulla (messenger or intermediary). Usein tällaista välittäjää kutsutaan termillä ”alien child”, mutta Nikolajeva osoittaa, että sama tehtävä voi olla muullakin kuin lapsella. Aikuisen lisäksi välittäjänä voi toimia vaikkapa keiju tai yksisarvinen:

I would also prefer not to reserve the term ”alien children” exclusively for child characters, but apply it to all human characters possessing magic powers and definitely coming from a secondary world, open or implied (Nikolajeva 1988, 82).

Matildassa asetelma on monimutkaisempi: sekundaari ei tunkeudu teoksen maailmaan vierailijan muodossa, sillä yliluonnollisen kyvyn omaavan Matilda ei saa kykyään keneltäkään kummalliselta olennotta tai esineeltä.

Huomattava on myös se, että Matildan kyky saa teoksen lopussa rationaalisen selityksen, ja lopussa Matildan kyky myös katoaa. Nikolajeva toteaa, että maaginen matka fantasian maailmassa voi olla joko lineaarinen tai ympyränmuotoinen. Lineaari matka vie henkilöt primaarista sekundaariin, jolloin sekundaarista ei ole enää paluuta primaariin. Ympyränmuotoisella matkalla henkilö palaa omaan maailmaansa, kun seikkailu on loppunut. Yleensä tässä vaiheessa seikkailun loppu tarkoittaa myös

taikuuden loppumista joko sopimuksen avulla tai taian luonteen takia. (Nikolajeva 1988, 42.) *Matildassa* ei tehdä matkaa, mutta maagiselle kyvyille käy juuri näin: kun Matilda saa elämänsä järjestykseen, hänen kykynsä liikuttaa esineitä silmiensä voimalla ehtyy, koska hän joutuu suuntaamaan energiansa entistä vaativimpiin koulutehtäviin. Tämä selitys ei päde meidän tuntemiemme luonnonlakien mukaan, mutta teoksen maailmassa se osoittautuu loogiseksi. Tällöin teoksen maailmassa ei kyseessä olekaan yliluonnollinen ilmiö, jolloin *Matilda* ei näyttäisi täyttävän vihjatun sekundaarimaailman kriteereitä.

3.3 *Matilda* – fantastinen, outo, ihmeellinen?

Anglosaksisen tutkimusperinteen rinnalla elää etenkin ranskankielisissä maissa vahvan jalansijan saanut perinne. Sen tunnetuin nimi on Tzvetan Todorov teoksellaan *The fantastic. A Structural approach to a literary genre* (alkuteos 1975, 5. painos 1993). Hänen fantasian määritelmänsä perustuvat uskottavuuteen ja siihen, miten selittämättömiltä tuntuviin tapahtumiin suhtaudutaan. Todorovin teoriaa artikkelissaan ”Ranskankielinen fantasiakirjallisuus” (2004) pohtinut Jean-Yves Malherbe nostaa esiin sen, että ranskankielisissä maissa käsite ”fantastique” ei tarkoita samaa kuin anglosaksisessa tutkimusperinteessä. Tolkienin tuotanto tai *Harry Potter* –romaanit eivät kuulu ranskalaiseen fantastique- kirjallisuuden lajiin. Malherben mukaan Todorov tutkii juuri fantastique-lajia (Malherbe 2004, 232–233.) Sen sijaan *Harry Potter* –romaanien ja *Sormusten herran* päähenkilöt seikkailevat merveilleux-lajissa, jossa roolihahmot elävät itselleen luonnollisessa (tai yliluonnollisessa) maailmassa (Malherbe 2004, 235).

Todorovin mukaan yliluonnollisia elementtejä sisältävän kirjallisuuden voi jakaa kolmeen ryhmään: fantastiseen (le fantastique/fantastic), outoon (l' étrange/uncanny) ja ihmeelliseen (le merveilleux/marvellous) (Todorov 1993, 25). Fantastisen kirjallisuuden määritelmässä Todorovilla on olennaista, että on olemassa epäily siitä, ovatko oudot tapahtumat yliluonnollista alkuperää. Fantastinen määritelläänkin todellisten ja kuvitteellisten tapahtumien suhteessa. (Todorov 1993, 25.) Jos yliluonnolliseen uskotaan täysin tai se kiistetään täysin, on kyseessä toinen genre (Todorov 1993, 31).

Todorov määrittelee fantasiaa realistisen ja selittämättömän kautta. Realistisessa, meidän kaltaisessa maailmassamme, jossa ei elä paholaisia tai vampyyreja, ilmenee

jotakin meidän tuntemiemme luonnonlakien mukaan selittämätöntä. Silloin tapahtumien kokijalla on kaksi mahdollisuutta. Tapahtuma voi olla esimerkiksi illuusiota tai kuvitelmaa. Silloin teoksen maailman lait jäävät muuttumattomiksi. Toinen vaihtoehto on, että kokija hyväksyy tapahtuman osaksi todellisuutta, jolloin todellisuuden lainalaisuudet toimivat sellaisten lakien mukaan, jota tavallinen ihminen ei tunne. Fantasia nojaa tähän epätietoisuuden jaksoon. Kun jompikumpi vaihtoehdoista tulee valituksi, kyseessä ei enää ole fantasia. Fantasia on siis reaali maailman luonnonlait tuntevan, jotakin yliluonnollista kohtaavan henkilön epäily tapahtumien paikkansapitävyydestä. (Todorov 1993, 25.)

Todorov laajentaa tätä epäilyä myös lukijaan: fantasia kestää vain yhtä kauan kuin epäily, joka on yhteinen lukijalle ja tarinan henkilölle. Tarinan päättyessä lukija tekee omat johtopäätöksensä, vaikka tarinan henkilö ei niitä tekisikään. Jos lukija päättää, että reaalityodellisuuden lait pysyvät muuttumattomina ja sallivat epätavalliselle ilmiölle selityksen, teos kuuluu oudon lajityyppiin. Jos lukija päinvastoin päättää, että uusia luonnonlakeja tarvitaan selittämään ilmiö, teoksen lajityyppi on ihmeellinen. (Todorov 1993, 41.)

Lastenkirjallisuuden ollessa kyseessä Todorovin teorian hyödyntäminen vaikeutuu. Lapsilukija on valmis lukemaan tekstiä totena paljon helpommin kuin aikuinen. Lapsen maailmassa on muutenkin monta hänelle selittämätöntä asiaa, ja voi olla, ettei lapsi edes osaa epäillä lukemaansa epätodeksi. Nikolajeva onkin kommentoinut Todorovin teoriaa sanomalla, että lastenkirjallisuus ei Todorovin määritelmän mukaan voi olla fantasiaa, vaan se asettuu ihmeellisen lajityyppiin. Lapsi lukee teosta totena eikä epäröi lukiessaan. Näin Todorovin tärkein fantastiselle asettama kriteeri, lukijan epäily tapahtumien todenmukaisuudesta, jää toteutumatta. (Nikolajeva 1988, 10.)

Lisäksi analyysia vaikeuttaa se, että *Matildassa* on paljon tapahtumia, joissa liikutaan uskottavan ja uskomattoman äärirajoilla. Matilda opettelee itse lukemaan 3-vuotiaana, ja 4-vuotiaana hän on lukenut kirjaston kaikki lastenkirjat ja siirtyy aikuisten romaanien maailmaan. (Dahl 2001, 5.) Eräässä luvussa poika syö kakun, joka on valtava, halkaisijaltaan 18 tuumaa (Dahl 2001, 18). Periaatteessa on mahdollista, joskin varmasti äärimmäisen harvinaista, että 4-vuotias osaa lukea sujuvasti ja vielä ymmärtää lukemansa kirjallisuuden käsitteet ja merkitykset. Myös epätodennäköistä, mutta

periaatteessa mahdollista on, että poika voi syödä jättikokoisen suklaakakun.

On siis erittäin vaikea määritellä, mihin *Matildassa* voidaan vetää luonnollisen ja yliluonnollisen raja. Todorovin esittelemissä teoksissa yliluonnollisuus tunkeutuu reaali maailman kaltaiseen todellisuuteen. *Matildan* todellisuudessa harva asia on samalla tavalla kuin reaali maailman todellisuudessa. Esimerkiksi isän kepulikonstit autokaupassaan – sahanpurun lisääminen öljyyn, jotta auto kulkee kehräten ja matkamittarin lukeman pienentäminen peruuttamalla autoa poran avulla (Dahl 2001, 17–19) – eivät ole todellisessa elämässä toimivia keinoja. Toisaalta ne eivät lukeudu yliluonnolliseenkaan, ainakaan sellaisena kuin yliluonnollinen länsimaissa ymmärretään. Pikemminkin kyseessä on jonkinlainen todellisuuden vastaisuus, joka on teoksessa läsnä alusta asti ja lisääntyy, mitä pidemmälle tarina etenee.

Jotta Todorovin analyysia voitaisiin soveltaa *Matildaan*, on tehtävä valintoja. Teosta ei voi verrata arkitodellisuuteen sellaisenaan, sillä siinä ei varsinaisesti esiinny arkitodellisuutta. Tarinan arkitodellisuutena esitetyt tapahtumat eivät ole meidän maailmassamme mahdollisia, ja jokaisen arkitodellisuudessa mahdottoman elementin analysoiminen olisi tarkoituksetonta. Sen sijaan on hyväksyttävä, että *Matildan* maailma toimii omien, meidän arkitodellisuudellemme vieraiden lakiansa mukaan, ja että on olemassa tapahtumia, jotka kyseisessä maailmassa herättävät ihmetystä teoksen henkilöissä. Todorovin teoriaa voi siis hyödyntää niissä tarinan kohdissa, joissa jonkin asian tai ilmiön mahdollisuus tai mahdottomuus kyseenalaistetaan tekstissä.

Tällaiset mahdottomuudet liittyvät kaikki joko rehtori Trunchbulliin tai *Matildaan*. Alussa ihmetystä aiheuttaa *Matildan* älykkyys:

Matilda's brother Michael was a perfectly normal boy, but the sister, as I said, was something to make your eyes pop (Dahl 2001, 5).

Kuitenkin, vaikka *Matildan* älyä pidetään ihmeellisinä, hänen älykkyytään ei kyseenalaisteta. Neiti Honey ilmaisee asian ytimekkäästi: ”*Matilda is a genius!*” (Dahl 2001, 81). *Matildan* älyllisiä kykyjä ihmetellään, mutta ne hyväksytään neroutena, jolloin yliluonnollisen vaikutelma katoaa.

Toinen selvästi luonnonlakien vastainen ilmiö esiintyy vasta hiukan ennen tarinan puoliväliä. Luonnonlakeja uhmaa rehtori Trunchbull. Rehtori huomaa koulun pihalla pikkutyttö, jonka hiukset on palmikoitu. Rehtori vihaa palmikoita, joten hän tarttuu tyttöä tukasta kiinni, alkaa pyörittää häntä kuten moukaria, ja heittää hänet komeassa kaarella pihan toiseen päähän. (Dahl 2001, 106–110.) Matilda on ”[...] mesmerized by the whole, crazy affair [...]” (Dahl 2001, 110). Myös toinen tapahtumaa todistanut lapsi, Hortensia, käyttää sanaa ”crazy”. Hortensian mielestä rehtori on hullu (Dahl 2001, 110.) Lapset eivät kuitenkaan kyseenalaista tapahtumaa, jonka ovat omin silmin nähneet. Kiinnostavaa on, miten Matilda ajattelee aikuisten suhtautuvan tapaukseen:

‘[...] Your story would sound too ridiculous to be believed. And that is the Trunchbull’s great secret. [...] Make sure everything you do is so completely crazy it’s unbelievable. No parent is going to believe this pigtail story [...]’ (Dahl 2001, 111.)

Matildan mukaan yksikään vanhempi ei usko siihen, mitä lapset ovat pihalla nähneet. Lasten vanhemmat eivät mieti tapahtuman kummallisuutta tai yliluonnollisuutta, sillä he eivät usko koko tapahtumaan. Lapset puolestaan tietävät, mitä ovat nähneet, joten epäilykselle ei tarinan tässäkin vaiheessa jää tilaa.

Juuri aikuinen on kuitenkin ainoa, joka tarinassa epäilee jotakin. Kyseessä on neiti Honey, jolle Matilda uskoutuu liikuttettuaan esinettä ensimmäisen kerran silmillään. Matilda fokalisoijana tapahtumaa luonnehditaan seuraavasti ”extraordinary happening” ja ”an astounding event”. (Dahl 2001, 164). Jälleen tapahtunutta ei kuitenkaan kyseenalaisteta. Pikemminkin ”astounding” ja ”extraordinary” ovat tekstissä vain positiivisina määreinä. Kertaakaan tapahtumaa ei Matildan kokemana luonnehdita esimerkiksi sanalla ”impossible” tai ”supernatural”. Neiti Honey sen sijaan ei usko Matildaa, vaan suhtautuu tähän lempeän epäuskoisesti. Kun Matilda todistaa kykynsä, neiti Honey hämmästyty suuresti:

Miss Honey’s mouth dropped open and her eyes stretched so wide you could see the whites all around. [...] The shock of seeing the miracle performed had struck her dumb. (Dahl 2001, 169.)

Sitten neiti Honey toteaa: “It’s not possible! [...] I don’t believe it! I simply don’t believe it!” (Dahl 2001, 170). Muutaman rivin jälkeen hän kuitenkin jo tokenee, ja pian hän jo pohtii mahdollisia syitä outoon ilmiöön:

‘[...] we are playing with mysterious forces, my child, that we know nothing about. I do not think they are evil. They may be good. They may even be divine.’
(Dahl 2001, 173.)

Vielä hetken päästä neiti Honey luonnehtii kykyä sanoilla “the unknown” ja “an unexplainable thing” (Dahl 2001, 173). Hän siis selkeästi yllättyy ja pitää Matildan kykyä ensin outona. Pian hän kuitenkin jo alkaa etsiä sille selitystä. Ensin hän toteaa voiman saattavan olevan jumalaista alkuperää, mutta sitten hän alkaa pohtia maanpäällistä selitystä:

‘I am trying to find a reasonable explanation. [...] Such as whether or not it’s got something to do with the fact that you are quite exceptionally precocious.’ (Dahl 2001, 174.)

Myöhemmin osoittautuu, että neiti Honey on ollut oikeassa. Kyky saa tarinan lopussa selityksen, jonka pukee sanoiksi neiti Honey. Matildan aivot ovat olleet turhautuneet tekemisen puutteessa, jolloin niihin on kerääntynyt jonkinlaista käyttämätöntä energiaa. Energia pääsi purkautumaan ulos silmien kautta, mikä mahdollisti esineiden liikuttelun. Kun Matilda siirretään koulun ylimmälle luokalle, hän joutuu käyttämään kaiken energiansa opiskeluun, jolloin ylimääräistä ei jää enää esineiden liikutteluun. (Dahl 2001, 223.)

Yliluonnollinen ilmiö saa siis selityksen. Selitys ei ole kuitenkaan vaikkapa huumeiden aiheuttama hallusinaatio, uni, jonkun osapuolen harjoittamat huijaustempot, aistien pettäminen tai hulluus, jotka tarjoavat selittämättömille tapahtumille luonnollisen, meidän maailmamme lakeja tukevan selityksen, niin kuin tapahtuu oudon lajissa (Todorov 1993, 45.) Todorovin luokittelussa Matilda voisikin olla lähempänä ihmeellisen lajityyppiä, jossa tarvitaan uusia luonnonlakeja selittämään mahdoton ilmiö (Todorov 1993, 41).

Itse asiassa uusi luonnonlaki muotoutuu neiti Honeyn selityksessä kyvyn alkuperästä. Todorov kertoo ihmeellisen lajityypin yhdestä alalajista, joka on ”instrumental marvelous”. Siinä yliluonnollinen selitetään järjellä, mutta sellaisten lakien avulla, joita tämänhetkinen tiede ei tunnusta. Tämä alalaji muistuttaa science fictionin lajityyppiä. (Todorov 1993, 56–57.) Matildan kyky saa järkeenkäyvän selityksen, jos ollaan valmiita uskomaan telekinesiaan.

Ihmeellisen kirjallisuuden genreen kuuluvissa teoksissa on uskomattomia, epätavallisia, shokeeraavia, häiritseviä tai odottamattomia tapahtumia, jotka aiheuttavat sekä jossakin tarinan henkilössä että lukijassa samanlaisen epäilyn tunteen kuin fantastisen yhteydessä kuvattiin. (Todorov 1993, 46–47.) Lastenkirjallisuudessa lukija ei välttämättä epäile tapahtumia, joten Todorovin teorian tärkein kivijalka pettää. Toiseksi, *Matildan* tapauksessa tarinan henkilötkään eivät juuri epäile. He elävät meidän näkökulmastamme eriskummallisessa maailmassa, joka kuitenkin heille itselleen on luonnollinen. Epätavallinen saa selityksen. Näin ollen *Matilda* ei Todorovinkaan määritelmän mukaan ole fantasiakirjallisuutta.

3.4. Matilda luokitteluilla leikittelevänä lastenromaanina

Lasten fantasiaromaanina pidetty *Matilda* ei siis näyttäisikään olevan fantasiakirjallisuutta. Toki on otettava huomioon muun muassa Vesa Sisätön artikkelissa ”Fantasia ja fantasiakirjallisuus” (2006) esitetty huomio. Sen mukaan teoreettisten määritelmien huono puoli on, että käytännössä määritelmä voidaan osoittaa vääräksi, jos löydetään teos, joka rikkoo määritelmän, mutta jota on silti pidettävä sen alle kuuluvana. Sisätön mukaan genret ovat rajoiltaan epämääräisiä, jolloin kannattaa pikemminkin keskittyä perheyhtäläisyyksien etsimiseen. (Sisättö 2006, 11.) Mielestäni *Matilda* kuitenkin eroaa jo fantasiakirjallisuuden perusmäärittelyistä niin paljon, että on harhaanjohtavaa tulkita sitä fantasiakirjallisuutena. Itse asiassa teoksessa kommentoidaan ja leikitään monilla lastenkirjallisuuden konventioilla.

Yleisesti ottaen *Matildassa* suhtaudutaan kirjallisuuteen erittäin positiivisesti. Teoksessa käsitellään paljon lukemista ja erilaisia kirjoja. Matilda oppii lukemaan ja ymmärtämään vaikeitakin tekstejä poikkeuksellisen nuorena, ja lukemisesta muodostuu hänelle erittäin tärkeä harrastus.

Lukeminen rinnastetaan usein television katseluun. Wormwoodin perhe syö ateriat yhdessä katsellen televisiosta amerikkalaisia saippuaopperoita (Dahl 2001, 20–21), ja Matilda käsketään toistuvasti lopettamaan lukeminen ja tilalle tarjotaan televisiota (esim. Dahl 2001, 6 ja 10). Matildan oma mielipide on kuitenkin juuri päinvastainen: ”If only they would read a little Dickens or Kipling they would soon discover there was more to life than cheating people and watching television” (Dahl 2001, 23), Matilda ajattelee. Lukeminen nähdään siis ihmistä kehittäväenä ja maailmaa avartavana toimintana.

Matilda nimeää suosikkikirjakseen lastenosastolta Frances Hodgson Burnettin alunperin vuonna 1909 ilmestyneen teoksen *The Secret Garden* (suom. Salainen puutarha 1977), koska se on tulvillaan salaperäisyyttä (Dahl 2001, 7–8). Kyseinen teos on eräs lasten fantasiakirjallisuuden klassikoista. Kiinnostavaa fantasian kannalta on se, että kirjoista puhuttaessa mainitaan muitakin fantasiakirjallisuuden klassikoita.

Kaksi fantasiagenren ehdotonta perusteosta, C. S. Lewisin *Narnia*-sarjaan lukeutuva *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950, suom. Velho ja Leijona 2006) sekä luultavasti fantasiagenren tunnetuin kirjailija Tolkien, mainitaan. Lewis on Matildan mielestä hyvä kirjoittaja, mutta hänen kirjoistaan puuttuvat hauskat kohdat. Samat moitteet humorististen kohtien puuttumisesta saa Tolkien. (Dahl 2001, 74–75.) Matilda painottaa, että joka lastenkirjassa tulisi olla naurun aiheita: ”Children are not so serious as grown-ups and they love to laugh.” (Dahl 2001, 75.)

Näkemyksistä kirjailijana, jonka teoksista puuttuu huumori, on yksinkertaistava. Esimerkiksi *Taru Sormusten herrasta* –trilogiasta löytyy Matildan peräänkuuluttamia hauskoja kohtia. Yhtenä esimerkkinä voisi mainita vaikkapa laulut, joita hobitit silloin tällöin esittävät. Yksi humoristisimmista on päähenkilö Frodon palvelijan Samin esittämä laulu Se kertoo nälkäisestä peikosta, joka yrittää haukata palasen Tom-nimisestä olennoista:

Vaan kun Tom-raukkaa jo peikko haukkaa,
sen hampaat tyhjinä yhteen paukkaa.
Tom karkuun luikki, sen taakse puikki

ja potkaisi takamuksille.

Muks sille! Puks sille!

Johan oppi, Tom tuumi, kun paukkaa

sille potkun takamuksille. (Tolkien 1993, 189.)

Kyseisessä säkeistössä ja koko runossa on sekä huumoria että groteskeja elementtejä. Myös Lewisin *Narnia*-sarjan *Velho ja leijona* -osan lukijaa naurattaa. Kun Lucy eksyy Narniaan ensimmäisen kerran, hän kohtaa faunin, jolle hän kertoo tullessa varahuoneen vaatekaapista (Lewis 2006, 121). Kun Lucy myöhemmin sanoo haluavansa palata kotiin, fauni lupaa: ”Vien sinut lyhtypylvään luo. Sieltä sinä varmaan jo löydät tien takaisin Aatekaappiin ja Varashuoneeseen?” (Lewis 2006, 125). Humoristinen kömmähdys kertoo paljon faunin henkilöahmosta.

Fantasian klassikoihin kohdistuvaa kritiikkiä voidaan pohtia karnevalistisesta näkökulmasta. Karnevalismissa on kyse siitä, että nauru voittaa pelon, sillä nauraessaan karnevaalin juhlija näkee objektin uudessa, valtansa menettäneessä valossa. Hallitsevat totuudet ja valta ovat riemastuttavan suhteellisia. Asiat vaihtavat paikkaa, jolloin ylhäisestä tulee alhainen ja kasvoista takapuoli, ja hallitsijan auktoriteettiasema häviää. (Bahtin 2002, 12–13.)

Sekä *Taru sormusten herrasta* –trilogialle että *Velho ja leijona* -teokselle on yhteistä maailmojen hierarkisuus. Esimerkiksi Sirkka Heiskanen-Mäkelä mainitsee esseessään ”Tolkien & me” (2004), että Sauron, Mordorin herra ja Pahan olennoituma universumissa on luonut sormuksen hirmuvaltansa välineeksi. Kyseisen sormuksen voima alistaa valtaansa myös 19 muuta sormusta. Frodon tehtävä on tuhota sormus, ja apuna hänellä on uskollinen palvelija Sam. (Heiskanen-Mäkelä 2004, 61.) Näin teoksessa hahmottuvat selkeät valtahierarkiat. On palvelijoita ja heidän herrojaan. On niitä, jotka haluavat valloittaa maailman ja hallita sitä, ja tämä onnistuu sellaisen sormuksen avulla, jonka valta ylittää kaiken muun:

Trilogia [...] onkin ennen kaikkea kuvallinen, suorastaan myyttisiä mittasuhteita tavoittava esitys negatiivisesta, maailmassa aina uudelleen materialisoituvasta vietistä valtaan ja sitä kautta pahaan, jonka vain elämään kaikkein luonnollisimmin ja kunnioittavimmin sitoutunut ihmisyyksy pystyy voittamaan.

(Heiskanen Mäkelä 2004, 70).

Myös *Velho ja leijona* –teoksen alussa tehdään selväksi, että toiset olennot ovat korkearvoisempia kuin toiset. Kun Edmund kohtaa ensimmäisen kerran Narnian kuningattaren, tämä moittii Edmundia epäkunnioittavasta käytöksestä:

Nainen rypisti otsaansa. ”Noinko puhutellaan kuningatar?” hän sanoi ja näytti entistä ankarammalta.

”Pyydän anteeksi, teidän majesteettinne, en tiennyt”, Edmund sanoi. (Lewis 2006, 131.)

Tolkienin huumori ei yllä hyvän ja pahan hierarkioihin, vaan ne ovat pysyviä ja annettuja. Lopussa paha kukistetaan, jolloin vallan saa hyvä. Myös *Velho ja leijona* -teoksessa asetelma on hyvin samankaltainen. Kantavana ideana on pahan kukistaminen hyvän avulla, ja vallassa on jatkuvasti jompikumpi.

Toisaalta voidaan myös väittää, että pieni ja vähäpätöinen hobitti tai pienet lapset voittavat pahan ja pelastavat maailman, jolloin vallitsevan pahan auktoriteettiasema murtuu, koska hierarkiassa alempi kohoaa ylemmäs. Voitto pelosta ei kuitenkaan tapahdu naurun avulla. Ylhäistä ei alenneta, se vain kukistetaan. Valta ei näyttäydy riemastuttavan suhteellisena, vaan pikemminkin absoluuttisena. Auktoriteettiasema pysyy, ei muutu. Se vain siirtyy hallitsijalta toiselle, pahalta hyvälle. *Matildassa* puolestaan diktaattori kukistetaan, jonka jälkeen hierarkisuus häviää, tai ainakin lievenee. Matilda korotetaan, mutta vain ylemmälle luokalle koulussa, jolloin hänen kykynsä katoaa, ja hän sulautuu muiden lasten joukkoon. Hänestä ei tule hallitsijaa, jota alamaiset kumartavat.

Näyttää siltä, että *Matildassa* ei pyritä mitätöimään tai vähättelemään fantasiakirjallisuutta kokonaan, sillä myös fantasian genrestä näyttää löytyvän lukemisen arvoisia teoksia. Kuitenkin kritiikin kohteeksi joutuvat kaksi fantasian varmastikin tunnetuinta kirjoittajaa, ja heidän teoksiaan kritisoidaan juuri siitä, mitä Dahlin romaanista löytyy kosolti, eli huumorin puutteesta. Kun fantasian klassikoita tarkastellaan lähemmin, huomataan, ettei niistä puutu huumoria. Ideologialtaan ja maailmankatsomukseltaan ne ovat kuitenkin hyvin erilaisia kuin *Matilda*. Niistä

puuttuvat karnevalistiset piirteet. Kenties Dahl on halunnut tietoisesti kirjoittaa omanlaisensa, fantasian klassikoista poikkeavan teoksen, jota värittää karnevalistinen huumori.

Fantasian lisäksi kommentoidaan itse lastenkirjallisuutta. Rivien välistä voi halutessaan lukea rankkaakin kritiikkiä lastenkirjallisuuden kirjallista tasoa kohtaan, kun Matilda kertoo rouva Phelpsille lukeneensa kaikki lastenosaston kirjat. ”I thought some were very poor”, Matilda toteaa (Dahl 2001, 6). Samaan hengenvetoon hän kuitenkin jatkaa: ”but others were lovely” (Dahl 2001, 7).

Lisää lastenkirjallisuuteen suuntautuvaa kritiikkiä tulee pian, sillä rouva Phelps joutuu miettimään, mitä tarjoaisi Matildalle luettavaksi lastenkirjojen jälkeen:

Her first thought was to pick up a young teenager’s romance of the kind that is written for fifteen-year-old school-girls, but for some reason she found herself instinctively walking past that particular shelf (Dahl 2001, 9).

Nuorten naisten teiniromanssit eivät siis sovi poikkeuksellisen älykkäälle lapselle. Kun rouva Phelps sitten tarjoaa Matildalle Charles Dickensin teosta *Great expectations* (1860-1861), kontrasti on ilmeinen. Teiniromanssit kannattaa sivuuttaa kokonaan. Ehkäpä tässä kohtaa vihjataan implisiittisesti, että kyseiset nuorten naisten teiniromanssit eivät tarjoa tarpeeksi hyviä roolimalleja tyttölukijoille. Matilda itse on hahmona paljon lähempänä esimerkiksi anarkistista vuonna 1946 ensimmäistä kertaa kirjallisuuteen ilmestynyttä Peppi Pitkätossua kuin teiniromanssin sankaritarta.

Kun Matildan lukuharrastusta esitellään, kirjallisuuskritiikki kulkee mukana jatkuvasti myös aikuisten kirjallisuuden kautta. Matilda kuvailee esimerkiksi Hemingwayta rouva Phelpsille hyväksi kirjailijaksi:

‘Mr Hemingway says a lot of things I don’t understand’, Matilda said to her. ‘Especially about men and women. But I loved it all the same. The way he tells it I feel I am right there on the spot watching it all happen.’ (Dahl 2001, 13.)

Erityisesti Charles Dickens nostetaan esille näkyvästi. Hänen teoksiaan kommentoidaan

usein. *Great Expectations* on ensimmäinen aikuisten kirja, jonka Matilda lukee (Dahl 2001, 9). Kun lukijalle esitellään lista klassikoista, joita rouva Phelps Matildalle suosittelee, listan aloittaa peräti kaksi Dickensin teosta, kun muut kirjailijat saavat listaan vain yhden teoksen (Dahl 2001, 12). Lisäksi rehtori Trunchbull mainitsee Dickensin vuosina 1838–1939 julkaistun *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby* --romaanin (Dahl 2001, 150.) Dickensia suorastaa ylistetään, ja häntä nimitetään muun muassa loistavaksi tarinankertojaksi (Dahl 2001, 10).

Klassikoiksi luokitellut aikuisten kirjat saavat erityisesti huomiota, kun esitellään kirjat, joita Matilda lukee rouva Phelps suosituksesta. Kirjat esitellään erillisessä listassa, jossa mainitaan nimeltä 13 kirjailijaa ja 14 teosta (Dahl 2001, 12). Kaikki kirjailijat ovat kanonisoituja ja kirjat klassikoita, joita luetaan ja opiskellaan kouluissa ympäri maailmaa. Monet teoksista ovat voittaneet Nobelin kirjallisuuden palkinnon tai Pulitzerin palkinnon. Lista ei ole mitenkään yllättävä, vaikkakin moni teoksen päähenkilöistä on jollakin tapaa toisen luokan kansalainen: lapsi, nainen, vanhus tai köyhä. Aikuisten kirjallisuuden saama huomio on pelkästään positiivista. Toisaalta Dahlin tarjoama kuva hyvästä kirjallisuudesta on kovin yksipuolinen: kaikki kirjallisten kirjailijat ovat joko brittejä tai amerikkalaisia. Muun maailman kirjallisuus jätetään anglo-saksisen kaanonin ulkopuolelle.

On kiinnostavaa huomata, että negatiivinen kirjallisuuskritiikki keskittyy lastenkirjallisuuteen. Matilda pitää poikkeuksetta lukemistaan aikuisille suunnatuista teoksista, mikä asettaa aikuisten kirjallisuuden *Matildassa* erilaiseen asemaan kuin lastenkirjallisuuden. Aikuisten kirjallisuutta ei kritisoida, paitsi silloin, jos kritiikki tulee inhottavan aikuisen suusta.

Esimerkiksi John Steinbeckin *The Red Pony* (1933) on Matildan mielestä ihastuttava kirja. Kun Herra Wormwood kiukustuu Matildalle, hän repii kirjastosta lainatun teoksen ja julistaa raivoissaan, että amerikkalaiset kirjoittavat silkkaa roskaa, ja että Matildan ei pitäisi enää haaskata aikaansa lukemiseen (Dahl 2001, 34). Rehtori Trunchbull puolestaan kehottaa neiti Honeyta lukemaan Dickensin teoksen *Nicholas Nickleby*sta, sillä Trunchbull ihailee kirjassa esiintyvää hirviörehtoria: ”He knew how to handle the little brutes, didn’t he! He knew how to use the birch, didn’t he!” (Dahl 2001, 150). Koska kritiikki kuitenkin tulee typeriltä aikuisilta, lukija luultavasti jättää sen omaan

arvoonsa tai alkaa ajatella aivan päinvastoin kuin inhottavat aikuiset. Ensimmäisessä tapauksessa herra Wormwood haukkuu kirjan, vaikka ei ole edes lukenut sitä. Toisessa tapauksessa rehtori Trunchbull on selkeästi ymmärtänyt teoksen väärin. Tämä tekee heistä molemmista epäpäteviä arvioimaan kirjallisuutta.

Lastenkirjallisuuden konventioilla leikitellään myös sadun ja realistisen kerronnan kautta. Kun Matilda menee ensimmäisen kerran vieraisille opettajansa neiti Honeyn mökkiin, tapahtumaa kuvataan sanoilla ” [...] so remote and fantastic and so totally away from this earth [...]” (Dahl 2001, 180). Tämä tuo lukijan mieleen fantasian genren, vaikka sana “fantastic” voidaan tulkita myös toisin kuin fantasian genreen viittaavana. Etäisyys ja jonkin toisen maan läsnäolo viittaisivat fantasian sekundaarimaailmaan. Sitten siirrytäänkin jo sadun genreen:

It was like an illustration in Grimm or Hans Andersen. It was the house where the poor woodcutter lived with Hansel and Gretel and where Red Riding Hood’s grandmother lived and it was also the house of The Seven Dwarfs and The Three Bears and all the rest of them. It was straight out of a fairy-tale. (Dahl 2001, 180.)

Kun Matilda vierailee opettajansa sadunomaiseksi kuvatussa mökissä, siellä ei tapahdu mitään satumaista tai yliluonnollista. Päinvastoin, tapahtumat ovat silmiinpistävän realistisia. Kun verrataan aikaisempia miljöitä, joissa tapahtuu jatkuvasti jotakin todellisuuden vastaista, neiti Honeyn pelkistettyyn, niukkaan ja yksinkertaiseen elämään, kontrasti on melkoinen. Saduista ei ole tietoaakaan, vaan vesi haetaan kaivosta ja niukan leivän päälle on vain margariinia. Neiti Honeyn koti on kalkittu sisältä kuin kanala. Siellä ei ole huonekaluja tai juoksevaa vettä, ja opettaja paljastuu erittäin köyhäksi, niukkaan elämään ahdistetuksi naiseksi. (Dahl 2001, 182–184.) Elämä, joka ulospäin vaikuttaa satumaiselta, paljastuu karuksi ja koettelevaksi. Kaksi lukua, joissa neiti Honeyn elämää kuvataan, ovat romaanin realistisimmat jaksot.

Mökissään neiti Honey kertoo elämänsä tarinan Matildalle. Satumaisessa mökissä paljastuu julma totuus: hirviörehtori on neiti Honeyn täti, joka on alistanut häntä ja terrorisoinut hänen elämänsä isän kuolemasta lähtien (Dahl 2001, 199). Näin asetetaan tehokkaasti vastakkain kaksi maailmaa, sadun maailma ja teoksesta aikaisemmin puuttunut realismin maailma. Itse asiassa neiti Honeyn tarina on tuttu saduista: nuorena

orvoksi jäänyt lapsi joutuu ymmärtämättömän kasvattivanhemman armoille. Tällä kertaa sadulle tyypillisen tarinan kokee kuitenkin romaanin sivuhenkilö. Päähenkilön, Matildan, tarina puolestaan eroaa sadun kertomisen konventioista melkoisesti.

Myöskään huumoria ei neiti Honeyn mökissä esiinny. Siellä Matilda muuttuu lapsellista ja nauravaa pikkutyttöä kypsemmäksi kuuntelijaksi, ja neiti Honeyn huumori katoaa urhoollisuuden ja köyhyyden täyttämän tarinan kerronnan myötä. Kun Matilda yrittää keventää tunnelmaa toteamalla, että siivoaminen on varmasti paljon helpompaa ilman huonekaluja, neiti Honeyn kasvot muuttuvat. Niistä tulee kireät ja omituiset, ja hänen koko vartalonsa jännittyy. (Dahl 2001, 188.) Neiti Honeyn asento ja olemus ilmaisevat sulkeutuneisuutta, josta ilo ja karnevaalitunnelma loistavat poissaolollaan:

Her shoulders were hunched up high and her lips were pressed together tight and she sat there gripping her mug of tea in both hands and staring down into it as though searching for a way to answer these not-quite-so-innocent questions (Dahl 2001, 188).

Neiti Honeyn mökillä vierailua kuvaava luku on teoksen vakavin osuus, ja samalla sen kerronta lähenee realismia enemmän kuin missään muualla *Matildan* sivuilla. Luvun realismi on kuitenkin istutettu satumaiseksi kuvattuun miljööseen, ja miljöö inspiroi neiti Honeyta lausumaan katkelman Dylan Thomasin (1914–1953) runosta ”In Country Sleep” (1947):

‘Never and never, my girl riding far and near
In the lap of the hearthstone tales, and spelled
asleep,
Fear or believe that the wolf in the sheepwhite hood
Looping and bleating roughly and bitterly shall leap,
my dear, my dear,
Out of a lair in the flocked leaves in the dew dipped
year
To eat your heart in the house in the rosy wood.’ (Dahl 2001, 178).

Runossa talo, ”the house in the rosy wood”, on turvapaikka, jossa vaaniva susi ei pääse hyökkäämään. James J. Balakier on analysoinut kyseistä runoa artikkelissaan ”The

Ambiguous Reversal of Dylan Thomas's In Country Sleep" (1996). Balakierin mukaan runon puhuja on isä, joka katselee nukkuvaa tytärtään. Isä toivoo, että tytär säilyttäisi luontaisen viattomuutensa ja uskonsa elämään (Balakier 1996, 1.) Säkeistö käyttää satumaan sanastoa: "my girl riding far" –säe viittaa mahdollisesti Punahilkkaan, englanninkieliseltä nimeltään Little Red Riding Hood. "Hearthstone tales" tarkoittaa takkatulen ääressä kerrottuja tarinoita. "Wolf in the sheepwhite hood" on myös tuttu saduista, esiintyyhän esimerkiksi juuri Punahilkka-sadussa kiltiksi isoäidiksi naamioitunut petollinen susi. Myös Balakier on huomannut saman, sillä hänkin mainitsee sadun suden (Balakier 1996, 4).

Runossa esiintyvistä satumailmista paljastuu satumailman taianomaisuuden lisäksi sen raaka puoli, joka on useista lasten klassikkosatujen nykyversioista siivottu pois. Grimmin veljesten alkuperäisissä saduissa sekä Perrault'n tarinoissahan esiintyy hyvinkin groteskeja raakuuksia.

Kokonaisuutena tarkasteltuna karnevalistinen nauru on poistettu molemmista neiti Honeyn elämästä kertovista luvuista. Sen sijaan esitetään runon groteski kuva sydäntä syövästä satueläimestä ja kuvaus neiti Honeyn karusta elämäntyylistä. Näin sadut esitetään ikään kuin kaksoisvalituksen kautta. Kontrastia vahvistaa rakenteen tasolla realistinen kerronta, johon on upotettu runo. Merkityksen tasolla isä puhuttelee tyttöä runossa Punahilkasta muistuttavin sanoin, jolloin satumaa saa ylleen kauniin hohteen. Pian runossa kuitenkin muistutetaan, että saduissa on myös raakuutta ja pahaa, joka esiintyy runossa suden muodossa. Neiti Honeyn mökki on satumaisen kaunis, mutta mökissä eletty elämä on hyvin karua.

Neiti Honeyn elämästä kertovat luvut lähettävät erittäin ristiriitaisia viestejä, mikä hämmentää lukijaa. Realismi ja satu sekä proosa ja runous muodostavat yhdessä monimerkityksisen verkoston, jossa ne kukin paljastavat toisistaan jotakin lastenkirjallisuudelle epätyypillistä. Dahl kyllä hyödyntää sadun konventioita esimerkiksi kertomalla sadulla tyypillisen tarinan neiti Honeyn elämäntarinan muodossa. Hän ei siis hylkää konventioita, vaan käyttää niitä uudella tavalla.

4. MATILDA KARNEVALISTISENA KIRJALLISUUTENA

4.1. Karnevalistisen lastenkirjallisuuden tehtävät

Karnevalistinen lastenkirjallisuus ei tunnu terminä vakiintuneen ainakaan suomenkieliseen tutkimusperinteeseen, mutta John Stephens puhuu karnevalistisista teksteistä, jotka on suunnattu lapsille. Viittaukset lastenkirjallisuuden karnevalismiin ovat kirjallisuudentutkimuksessa vähäisiä, mutta Stephensin mielestä lastenkirjallisuudesta löytyy karnevalistisia tekstejä, joissa karnevalismi liittyy vahvasti ideologisuuteen. Stephensin näkemys karnevalistien tekstien ideologisuudesta on oikeutettu, sillä Bahtinkin (2002, 10) toteaa, että karnevalistisella juhlinnalla on aina ollut olennainen ja syvällinen merkitys, maailmankatsomuksellinen sisältö. Stephensin (1992, 3) mielestä kirjallisuutta ei ole olemassa ilman ideologiaa.

Mielestäni jo kirjailijan tekemä aiheen valinta on ideologinen päätös: joku tietty teema halutaan nostaa esille. Ideologisuus on harvoin näkyvää julistusta, mutta Stephens painottaa, että lapsille kirjoittaminen on kuitenkin yleensä tarkoituksellista. Päämääränä on ohjata lasta omaksumaan tietyt sosiaaliset ja kulttuuriset arvot, joita sekä kirjailija että yleisö kannattavat. Onkin sanottu, että kulttuurin tulevaisuus on istutettu lapsiin, joten lastenkirjailijoilla on tavoitteena muokata yleisöään haluttuun muotoon joko ikuistamalla tietyt arvot tai vastustamalla sosiaalisesti dominanteja arvoja. (Stephens 1992, 3.)

John Stephens jakaa lapsille kirjoitetut karnevalistiset tekstit kolmeen tyyppiin. Ensimmäisenä ovat tekstit, joissa ollaan poissa aikuisten valvovan silmän alta. Toisena tyyppinä Stephens esittelee kirjat, joissa pilkataan hienovaraisesti yhteiskunnan vallitsevia arvoja ja korvataan ne sitten vastakkaisella. Esimerkiksi heikkous voidaan esittää voimakkuutena. Kolmas tyyppi on se, mitä *Matildakin* mielestäni edustaa. Kyseessä on erityisesti brittiläisessä lastenkirjallisuudessa kehittynyt tyyppi, joka koostuu kirjoista, jotka asettavat kyseenalaisiksi vallitsevat totuudet. Näistä totuuksista Stephens mainitsee esimerkkeinä yhteiskunnan määrittelemät auktoriteetit, käyttäytymisen toimintamallit, moraalin ja myös lastenkirjallisuuden genren vaatimukset. (Stephens 1992, 121.)

Stephensin mielestä karnevalistisen lastenkirjallisuuden tehtävä on autoritaarisuuden ja vakavuuden vastakohtien näyttäminen, mikä usein ilmenee parodiana vallitsevista kirjallisuuden genreistä tai kaanonin ulkopuolella olevana kirjallisuutena (Stephens 1992, 122). Mielestäni *Matilda* sijaitsee kaanonin ulkopuolella, koska se ei ole kaupallisesta menestyksestään huolimatta saanut kriitikoilta arvostusta. Lisäksi teos leikittelee lastenkirjallisuuden eri genreillä, vaikka leikkittely ei aivan parodiaksi asti yllykään. Pikemminkin *Matildassa* kommentoidaan lastenkirjallisuutta yleisesti ja ravistellaan sen konventioita, kutakin vuorollaan.

Stephens luonnehtii karnevalistisen lastenkirjallisuuden kieltä, joka näyttää maailman vaihtoehtoisena. Kerronta lastenkirjallisuudessa leikkii sanojen merkityksillä, jolloin sanan ja sen merkityksen yhteys paljastuu suhteelliseksi. Näin myös vallitsevat totuudet ja ideologiat nähdään suhteellisina. (Stephens 1992, 122.) Tällainen merkityksillä leikkivä kieli on tyypillistä karnevalistiselle ajattelulle, jonka lähtökohta on sama kuin Stephensin kuvailemassa lastenkirjallisuuden kielessä. Molempien lähtökohta on siis vallitsevien totuuksien kyseenalaistaminen. Stephens jatkaa, ettei karnevalistinen lastenkirjallisuus yleensä käytä loukkaavaa kieltä, joka on ominaista karnevaalipuheelle (Stephens 1992, 122). *Matildassa* tämäkin piirre on kuitenkin läsnä. Lapsia nimitellään ja haukutaan mitä moninaisimmin sanoin:

‘This clot’, boomed the Headmistress, pointing theriding-crop at him like a rapier, ‘this black-head, this foul carbuncle, this poisonous pustule that you see before you is none other than a disgusting criminal, a denizen of the underworld, a member of the Mafia!’ (Dahl 2001, 114.)

4.2. Subjektin asema, kaikkietävä kertoja ja fokalisaatio

Puhuessaan karnevalismista ja sen kautta muodostuvasta ideologiasta Stephens käyttää termiä ”subject position”, josta käytän vapaata suomennosta subjektin asema. Stephensille subjekti on olemassa yksilönä, mutta se on myös vuorovaikutussuhteessa maailman kanssa. Lukijan ja tekstin suhde on keskusteleva, neuvottelu merkityksestä subjektin monimuotoisen identiteetin ja tekstin lukuisten tulkintojen välillä. (Stephens 1992, 47.) Tällöin tulkinta on subjektiivinen, jokaisella erilainen. Esimerkiksi runo luo erilaisin kielen keinoin emotionaalisen tilan, jossa lukija voi seikkailla ja tulkita runoa

omien ehtojensa mukaisesti. Stephensin näkemyksen mukaan lukija toimii siis itse aktiivisena ideologian muodostajana. *Matilda*-romaanikin on lukijan ja tekstin välistä dialogia. Stephens jakaa tekstin kolmeen limittäiseen tekijään: kerrontaan, tarinaan ja merkitykseen. Subjektiivisuus ja ideologia muodostuvat merkityksen tasolla, kun lukija pyrkii luomaan tarinaa omaista lähtökohdistaan (Stephens 1992, 48.)

Stephens kertoo, että subjektin asema rakentuu samalla, kun fokalisoiija fokalisoii ympäristöönsä. Subjekti eli lukija samaistuu fokalisoijaan (Stephens 1992, 68). Fokalisaatio tarkoittaa sitä, että teksti esittää tarinan tietyn näkökulman kautta, joka ei kuitenkaan välttämättä aina ole kertojan kanta. Käsite kattaa myös fokalisoijan kognitiivisen, emotiivisen ja ideologisen suuntautumisen (Rimmon-Kenan 1983, 71).

Subjekti samaistuu usein fokalisoijaan. Samaistuminen ei johdu tiettyjen tapahtumien ja henkilöiden piirteistä, vaan tavasta, jolla niitä tarkastellaan. Kerronta voi rohkaista samaistumaan joko kertojaan tai päähenkilöön. *Matildassa* fokalisoija on kertoja, joka esittää asiat sellaisina kuin ne hänen mielestään ovat. Hänen mielipiteitään ei kertaakaan kyseenalaisteta. Tällaisessa tapauksessa lukija altistuu kertojan ideologialle (Stephens 1992, 68.) Kertoja kommentoi tapahtumia kuin huomaamatta, mutta tekee sitä jatkuvasti, jolloin kertojan asenne ei voi jäädä epäselväksi lukijalle. Kuva, joka Matildan isästä muodostuu kertojan kautta, ei ole erityisen mairitteleva:

[...] Mr Wormwood kept his hair looking bright and strong, or so he thought, by rubbing into it every morning large quantities of a lotion called OIL OF VIOLETS HAIR TONIC. A bottle of this smelly purple mixture always stood on the shelf above the sink in the bathroom alongside all the toothbrushes, and a very vigorous scalp massage with OIL OF VIOLETS took place daily after shaving was completed. (Dahl 2001, 52, kapiteelit kirjailijan)

Kuten Stephens toteaa, lukija pyrkii samaistumaan myös päähenkilöön, tässä tapauksessa Matildaan. Matildan maailmassa säännöt määrittyvät sen perusteella, mitä aikuiset käskivät hänen tehdä. Hänen täytyy katsoa televisiota, sillä hänen vanhempansa käskivät hänen tehdä niin, ja tämä on riittävä peruste asialle (Dahl 2001, 6). Hän ei saa siirtyä ylimmälle luokalle opiskelemaan, sillä rehtori on kuunnellut Matildan isän varoituksia tytön pilaantuneesta luonteesta (Dahl 2001, 79). Näin ollen

aikuisten päätökset pohjautuvat joko valheisiin tai sitten he perustelevat päätöksiään täysin päättömästi. Näin Matildan isä raivoaa tyttärelleen, kun tämä pyytää häneltä kirjaa:

‘What’s wrong with the telly, for heaven’s sake? We’ve got a lovely telly with a twelve-inch screen and now you come asking for a book! You’re getting spoiled, my girl!’ (Dahl 2001, 6.)

Lukijaa ei näin rohkaista samaistumaan auktoriteetteihin, päinvastoin. Eräs keino työntää subjektia kauemmas kirjan auktoriteeteista onkin tehdä heistä vastenmielisiä. Isä, äiti ja rehtori kuvataan kaikin puolin epämiellyttäväiksi sekä ulkonäöltään että käytökseltään. Näin ollen lukija karttaa heihin samaistumista, jolloin hän liikkuu lähemmäksi Matildaa.

Matildassa kaikkietävä kertoja hallitsee tarinaa tiukasti. Kaikkietävä kertoja on ikään kuin kertomansa tarinan yläpuolella tai sitä korkeammalla tasolla (Rimmon-Kenan 1983, 94). Yksinkertaisimmassa tapauksessa ideologia esitetään yhdestä hallitsevasta kertoja-fokalisoijan perspektiivistä käsin. Jos tällaisessa tekstissä esiintyy muita ideologioita, ne nähdään aina alisteisina kertoja-fokalisoijan ideologialle. (Rimmon-Kenan 1983, 81.) Näin ollen *Matilda*-romaanin kertoja-fokalisoijan ideologia on normi, jota vasten esimerkiksi isän ja äidin teot ja asenteet hahmottuvat vastakkaiseksi ideologiaksi. Romaanin kaikkietävä eli ekstradiegeettinen kertoja on nimensä mukainen: hän hallitsee aikaa ja paikkaa, tuntee ihmisten salaisimmatkin ajatukset, tietää menneestä ja tulevasta ja pystyy soluttautumaan mukaan tarinan jokaiseen käänteeseen (Rimmon-Kenan 1983, 95). *Matildan* kertoja tietää, mitä Matilda tekee ja ajattelee:

Mostly it was hot chocolate she made, warming the milk in a saucepan on the stove before mixing it. Occasionally she made Bovril or Ovaltine. It was pleasant to take a hot drink up to her room and have it beside her as she sat in her silent room reading in the empty house in the afternoons. (Dahl 2001, 15.)

Tällainen kertoja esittää mielipiteensä yleisinä totuuksina. Hän hallitsee tarinaa. Kertoja ottaakin tarinan heti ensimmäisistä lauseista lähtien haltuunsa esittämällä suoraan

mielipiteitään vanhemmista ja heidän kasvatustietämistään:

It's a funny thing about mothers and fathers. Even when their own child is the most disgusting little blister you could ever imagine, they still think that he or she is wonderful. (Dahl 2001, 1.)

Kannattaa huomata, että kertojan aseman vahvistamisessa on käytetty tekstin kursivointia. Muutamia sanoja on painotettu kursiivilla, jolloin kirjailijan äänensävyt ja painotukset tulevat selkeästi esille. Hänen puheensa intonaatio suorastaan kaikuu lukijan korvissa:

It is bad enough when parents treat *ordinary* children as though they were scabs and bunions, but it becomes somehow a lot worse when the child in question is *extra-ordinary*, and by that I mean sensitive and brilliant (Dahl 2001, 4).

Kertoja myös olettaa suoraan, että sekä lukija että kaikki muutkin ovat hänen puolellaan hänen mielipiteissään. Hän puhuu "meistä" kiinteänä ryhmänä ja näin hänestä tulee kokonaisen yhteisön äänitorvi. Vaikutusta on taaskin tehostettu kursiivilla. Huomattava kuitenkin on, että kertoja jättää yhteisön ulkopuolelle tohelot vanhemmat, jotka sokeasti palvovat lapsiaan ja myös heidän jälkikasvunsa. Näin romaanin maailma jakautuu jo alussa hyviin ja pahoihin, empaattisiin ja ymmärtämättömiin, loistaviin ja imbesilleihin. Sama jaottelu jatkuu kautta koko romaanin:

It is only when the parents begin telling *us* about the brilliance of their own revolting off-spring, that we start shouting, 'Bring us a basin! We're going to be sick!' (Dahl 2001, 1).

Kun kertoja on napannut lukijansa mielipiteidensä kelkkaan, hän alkaa ohjailta heitä näkyvästi eteenpäin: "But enough of that. We have to get on" (Dahl 2001, 3).

4.3. Ruumiillisuuden kuvat

Matildan maailma on täynnä käskyjä ja kieltoja. Hänen vanhempansa ja rehtori Trunchbull eivät koskaan naura, paitsi vahingonilosta ja ilkeydestä. He eivät osaa suhtautua elämään huumorilla. Bahtinin mukaan vakavuus on luokkakulttuurissa

virallista, autoritaarista, se liittyy väkivaltaan, kieltoihin ja rajoituksiin. Tällainen vakavuus on aina pelon ja pelottavuuden elementti. Keskiaikaisessa naurukulttuurissa pelko voitettiin naurun avulla. Nauru oli ennen kaikkea voitto moraalista pelosta, joka kahlitsee ihmistä. Kun pelko voitettiin, ihmisen tietoisuus asioista laajeni, jolloin maailma avautui uudella tavalla. Vaikka karnevaalin tila oli vain väliaikainen, ja sen jälkeen palattiin ulkoisesti normaalitilaan, ihminen oli karnevaalissa kuitenkin muuttunut. (Bahtin 2002, 83.)

Niin Rabelais'n kuin Dahlinkin tuotannossa kiinnitetään paljon huomiota ruumiin toimintoihin. Bahtin kertoo, että Rabelais'n tuotantoa hallitsevat elämän materiaalis-ruumiillisen ulottuvuudet - ruumiin, syömisen, juomisen, tarpeenteon ja sukupuolielämän kuvat (Bahtin 2002, 19). Alatyyliset kuvat, joita löytyy hänen tuotannostaan, ovat nykylukijalle erityisen silmiinpistäviä. Esimerkiksi Gargantuan virtsaamista kuvaillaan useaan otteeseen teoksessa *Suuren Gargantuan hirmuinen elämä* (alkuteos *La vie très horrifique du grand Gargantua* 1534). *Matilda*-romaanissa rehtori Trunchbull joutuu raapimaan haarusiaan, sillä hänen jumppahousuihinsa on laitettu kutituspulveria (Dahl 2001, 100–102).

Rabelais'n tuotantoa ei ole arvostettu osittain juuri tällaisen alatyylisyyden vuoksi, jota Bahtin kutsuu ”materiaalis-ruumiilliseksi ulottuvuudeksi” ja ”groteskiksi realismiksi”. Bahtin kuitenkin onnistuu todistamaan, että materiaalis-ruumiillisen ulottuvuuden kuvat Rabelais'n tuotannossa ovat peräisin kansan naurukulttuurin kuvista, jolloin ne eivät ole olemassa vain alatyylisen huumorin vuoksi. Kuvissa kosminen, sosiaalinen ja ruumiillinen ovat erottamatta yhtä, jakamaton elävä kokonaisuus, joka on iloinen ja hyväntahtoinen. (Bahtin 2002, 19.) Näin paljastuu, että materiaalis-ruumiilliset kuvat toimivat osana kokonaisuutta ja ovat kuvia elämästä. Siksi materiaalis-ruumiillisilla kuvilla ja groteskillä realismilla on naurukulttuurissa erityinen merkitys: ne toimivat karnevalismin työkaluina, joilla luodaan karnevaalin maailmaa. Groteskin realismin tehtävä on alentaminen: kaiken ylevän, henkisen, ideaalisen, abstraktin kääntäminen materiaalis-ruumiilliselle tasolle, maan ja ruumiin sekä niiden erottamattomuuden tasolle. (Bahtin 2002, 20.) Näin ollen alapäättään raapiva rehtori Trunchbull joutuu naurun ja pilkan kohteeksi, jolloin hän menettää auktoriteettinsa, ja hänestä tulee karnevaalin osanottaja.

Dahl luo romaanissaan useita groteskeja kuvia. Näistä esimerkkeinä voisi valita, miten hän luonnehtii Matildan vanhempia:

She was a large woman whose hair was dyed platinum blonde except where you could see the mousy-brown bits growing out from the roots. She wore heavy make-up and she had one of those unfortunate bulging figures where the flesh appears to be strapped in all around the body to prevent it from falling out. (Dahl 2001, 21.)

Mr. Wormwood was a small ratty-looking man whose front-teeth stuck out underneath a thin ratty moustache. He liked to wear jackets with large brightly coloured checks and he sported ties that were usually yellow or pale green. (Dahl 2001, 17.)

Bahtin toteaa, että ruumiin groteskissa kuvassa suulla on olennainen osuus. Eräs toinen tyypillinen groteskin keino on muuttaa ihminen eläimeksi. Lisäksi Bahtin lisää, että groteskia kiinnostaa kaikki, mikä työntyy ulos ja pistää esiin ruumista ja pyrkii ylittämään ruumiin rajat. (Bahtin 2002, 281.) Näin ollen Matildan isän rottamaiset piirteet ja ulostyöntyvät hampaat paljastuvat tyypillisiksi, groteskeiksi kuviksi. Samoin on laita Matildan äidin, jonka vartalo on ylitsepursuava, ja jonka olemukseen yhdistetään hiirimäisyys. Ulokkeiden ja aukkojen yhteinen piirre on se, että niissä ylitetään kahden ruumiin sekä ruumiin ja maailman väliset rajat, ja ne toimivat näiden vaihdon ja vuorovaikutuksen alueena (Bahtin 2002, 281). Näin ollen äidin pursuilevat muodot ja isän esiin työntyvät hampaat ovat merkki uusiutuvuudesta ja vuorovaikutuksesta maailman kanssa. He itse eivät tosin uusiudu ja muutu, vaan heidän osakseen tulee olla karnevaalikuninkaita, jotka muut karnevaalin osallistujat näkevät kruununriiston jälkeen uutena.

Romaanin kiltit, älykkäät ja empaattiset aikuiset neiti Honey ja rouva Phelps eivät olet groteskeja hahmoja ainakaan samalla tavalla kuin ilkeät aikuiset. Neiti Honey ja rouva Phelps ovat lapsia ymmärtäviä, hyviä aikuisia. Näiden hyvien aikuisten ulkomuoto eroaa ratkaisevasti ilkeistä aikuisista. Rouva Phelps'in ulkomuotoa kuvataan vain sivulausahduksella: "Mrs Phelps look down at Matilda from her great heights and Matilda looked right back up at her" (Dahl 2001, 7). Myös neiti Honey'n ulkomuotoa

kuvaillaan:

She had a lovely pale oval madonna face with blue eyes and her hair was light brown. Her body was so slim and fragile one got the feeling that if she fell over she would smash into a thousand pieces, like a porcelain figure. (Dahl 2001, 60.)

Toisaalta voidaan väittää, että neiti Honeyn kuvaus on groteskia, koska siinä selvästi liioitellaan, kun kuvaillaan hänen vartaloaan. Kuvailun kohde esitetään kuitenkin positiivisessa valossa.

Sekä rouva Phelps että neiti Honey ovat paljon tekemisissä kirjallisuuden kanssa. Matildan vanhemmat puolestaan eivät harrasta lukemista. Näin ollen romaanin eräs ideologinen viesti voisi olla, että lukeva aikuinen on hyvä ihminen. Lasten ulkomuoto puolestaan tuntuu olevan toissijainen seikka, eikä lasten ruumiita kuvata ainakaan liioitellun groteskeina. Kun Matiltaa kuvaillaan ensimmäisen kerran, kuvailu kohdistuu hänen luonteenpiirteisiinsä. Hän on ”extra-ordinary”, ”sensitive” ja ”brilliant” (Dahl 2001, 4). Kun Bruce Bogtrotter astuu esiin, hänen ulkomuotonsa on ”decidedly large and round” (Dahl 2001, 112). Dahl siis kuvailee Brucen ulkomuotoa, mutta hänen käyttämänsä sävy on huomattavasti neutraalimpi kuin vanhempien tapauksessa. Vaikka Brucen olemus ei olekaan liioitellun groteski, hän alkaa toteuttaa groteskia toimintaa luvun edetessä.

Eräs Dahlin käyttämistä groteskin keinoista on ”kansanjuhlan tyypillinen karnevalistinen koominen pari”, jollaisia nähdään yhä nykyäänkin ilveilynäytelmissä ja sirkuskomiikassa (Bahtin 2002, 179). Matildan vanhemmat muodostavat juuri tällaisen koomisen parin, jossa toinen on silmiinpistävän lihava ja toinen laiha. Dahl leikitteleekin paljon karnevalistisella ajatuksella ruumiiden koosta, joissa vastakohtat esittävät tärkeää osaa. Kirjassa nähdään useita vastakkaisia ideologioita kannattavia vastakohtapareja, joiden ulkomuodot ovat myös täysin erilaisia. Tämä tulee esille myös kirjan kuvituksessa. Usein kuvissa, joissa on lapsi ja aikuinen, esimerkiksi oppilas ja rehtori Trunchbull, jälkimmäinen on kuvattu kumartuneeksi lapsen puoleen, jolloin ylhäältä päin suuntautuva auktoriteetin asema korostuu. Kokoeroa on kuvituksessa selkeästi liioiteltu (Ks. esim. Dahl 2001, 107). Hyvä ja paha opettaja, rehtori Trunchbull ja neiti Honey ovat ulkomuodoltaan toistensa vastakohtia. Rehtori on suunnaton nainen,

jonka lihaksilla voi taivuttaa rautatankoja tai katkoa puhelinpylväitä (Dahl 2001, 77). Neiti Honey puolestaan näyttää siltä, että hän voisi kaatuessaan särkyä tuhansiksi palasiksi (Dahl 2001, 60).

4.4. Rehtori Trunchbullin groteski ruumiillisuus

Ihmisen muodonmuutos eläimeksi on groteskia. Itse asiassa ihmisen ja eläimen piirteiden sekoittuminen toisiinsa on vanhimpia groteskin muotoja. (Bahtin 2002, 280.) Tämä groteskin piirre esiintyy *Matildassa* kaikkien ilkeiden aikuisten kohdalla, mutta erityisesti rehtori Trunchbullin tapauksessa ihmisen ja eläimen piirteiden sekoittuminen on voimakasta.

Ensinnäkin, rehtorin nimi on kaksiosainen. Ensimmäinen osa ”trunch”, viittaa ilmeisesti sanaan ”truncheon”, joka tarkoittaa patukkaa tai pamppua. Toinen osa, ”bull”, tarkoittaa yleisimmin härkää, mutta se voi merkitä myös esimerkiksi urosvalasta. Oleellista on, että se tarkoittaa nimenomaan eläinurosta, ei naarasta.

Toiseksi rehtoriin liitetään usein eläinten tekemiä toimintoja:

She paused and snorted several times. It was a curious noise. You can hear the same sort of thing if you walked through a riding-stable when the horses are being fed. (Dahl 2001, 135.)

Rehtorin kuvataan myös muun muassa rynnivän pitkin koulun pihaa kuin raivostunut härkä (Dahl 2001, 107). Todetaan myös, että rehtori ei puhu normaalisti, vaan joko haukkuu (bark) tai huutaa (Dahl 2001, 79). Häneen yhdistetään myös bellow-verbi, joka tarkoittaa härän mylvintää (Dahl 2001, 100).

Trunchbullin groteskius ilmenee myös siinä, miten hänen identiteettiään pohdiskellaan. Rehtori itse kieltää kaksi kertaa olleensa koskaan pieni. Ensimmäisellä kerralla hän toteaa, ettei ole koskaan ollut pikkutyttö, tai ainakin – näin hän painottaa – kasvaneensa naiseksi hyvin nopeasti (Dahl 2001, 80). Toisen kerran hän kieltää edes olleensa vauva: ”*Me! A Baby! [...] How dare you suggest such a thing!*” (Dahl 2001, 145). Toisaalta rehtorin naiseutta liioitellaan korostamalla hänen rintojaan. Yhdellä ainoalla sivulla

hänen rintojensa valtavuutta toistellaan kolmella eri tavalla. Hänellä on ”enormous bossom”, ”great chest” sekä ”massive bosom” (Dahl 2001, 160). Kuitenkin, kun hän harjoittaa moukarikättään pikkutyöllä, joku leikkikentän toiselta laidalta huutaa: “Well thrown, sir!” (Dahl 2001, 110). Sana ”sir” on perinteisesti viitannut mieshenkilöön. Kun tämän yhdistää hänen nimensä maskuliinisuuteen, syntyy rajoiltaan hyvin epämääräinen kuva. Trunchbull on jonkinlainen miehen ja naisen, ihmisen ja eläimen irvikuva.

4.5. Hyperbolat

Liioittelu on olennainen osa Dahlin tyyliä. Hän vie henkilöhahmojensa pahuuden ja ilkeyden äärimmäisyyksiin. Matildassa vanhempien lisäksi auktoriteettina toimii diktaattori-rehtori, joka on mahdollisesti vielä murhaajakin. Rehtori kiduttaa koulunsa lapsia mitä hirveimmillä tavoilla.

Liioittelu on yksi tärkeimmistä Dahlin käyttämistä karnevalistisista elementeistä. Jo romaanin ensimmäisillä sivuilla liioitellaan melkoisesti. Kertoja kuvailee, minkälaisia todistuksia hän kirjoittaisi luokkansa riiviöille, jos olisi opettaja:

‘It is a curious truth that grasshoppers have their hearing-organs in the sides of the abdomen. Your daughter Vanessa, judging by what she’s learnt this term, has no hearing-organs at all.’ (Dahl 2001, 2.)

Eräs groteskin realismin keinoista onkin hyperbolan, liioittelun, käyttö. Rabelais suosii hyperbolan käyttöä ruumiin ja ruuan kuvauksissa. Ne ovatkin kaikkien muiden hyperbolien peruslähtökohta ja luova periaate ja kaiken ylettömyyden ja ylenpalttisuuden lähde. Hyperbolismia pidetäänkin yleensä groteskin tyylin perustuntomerkinä. (Bahtin 2002, 270.) Dahlin romaanissa sekä ruuan että ruumiin kuvaus on erityisen liioiteltua luvussa, jossa Bruce Bogtrotter joutuu syömään kakun.

Luku alkaa kohtaoksella, jossa Matilda juttelee kahden muun lapsen kanssa. Hän toteaa: "Never do anything by halves if you want to get away with it. Be outrageous" (Dahl 2001, 111). Matildan mukaan Trunchbullin vallan salaisuus on liioittelu: koska rehtorin tempaukset kuulostavat uskomattomilta, niitä ei myöskään uskota. Lapsia väitetään valehtelijoiksi, vaikka he puhuisivat totta. Rehtorin liioiteltu käyttäytyminen on

taktiikka, jonka avulla hän selviää jäämättä kiinni teoistaan. (Dahl 2001, 111.)

Rehtorin liioiteltu rangaistus laitetaan käytäntöön, kun huomataan, että Bruce Bogtrotter on näpistänyt rehtorin lautaselta palan kakkua. Kun Brucen tottelemattomuus paljastuu, tilannetta on seuraamassa kokonainen karnevaaliyleisö: koko koulu on läsnä salissa, jossa poikaa rangaistaan. Rangaistuksena tekosestaan Bruce joutuu syömään jättiläismäisen kakun, jonka keittäjä kantaa hänen eteensä aivan kuin karnevaalikulkueessa. (Dahl 2001, 113–118.) Bahtin kertoo, että karnevaalikulkueessa kannettiin valtavan suuria makkaroita ja pullia, jotka valmistettiin nimenomaan karnevaalia varten. Hyberpolan ja hyberpolisen groteskin vanhimpia muotoja olikin nimenomaan ruokatarvikkeiden koon vahva liioittelu. (Bahtin 2002, 163.)

Kakku on niin suuri, että tehtävä vaikuttaa mahdottomalta. Aluksi tilanne on uhkaava, ja koululaiset ajattelevat, että kakku on myrkytetty. Pian tunnelma kuitenkin muuttuu, kun Bruce alkaa päästä vauhtiin. Karnevaaliyleisö riehaantuu, ja jokunen kannustushuutokin pääsee ilmoille. Poika saa kakun syötyä. Rehtori Trunchbull joutuu poistumaan lavalta lyötynä. Lapsijoukko kuitenkin riemuitsee: Bruce on voittanut. Nauru on voittanut. (Dahl 2001, 120–127.) Luvun alkupuolella vallinnut pelko muuttuu karnevaali-iloksi.

Bahtin korostaa, että syöminen ja juominen ovat yksi groteskin ruumiin tärkeimmistä ilmenemismuodoista. Tämän ruumiin erikoispiirteitä ovat sen avoimuus, jatkuva muotoutumistila ja vuorovaikutus maailman kanssa. (Bahtin 2002, 250.) Kun Bruce on saanut kakun syötyä, hänen ulkomuotonsa on muuttunut:

[...] Bruce Bogtrotter, who was sitting on his chair like some huge overstuffed grub, replete, comatose, unable to move or speak. A fine sweat was beading his forehead but there was a grin of triumph on his face. (Dahl 2001, 127.)

Brucen ruumis on yltäkyläinen. Kuvituksessakin hänen paitansa napit ovat poksahdamaisillaan irti, koska hänen ruumiinsa on niin täynnä kakkua (Dahl 2001, 127). Luvun alussa esiintyneestä pelokkaasta pojasta on tullut voitonriemuisena virnistelevä jättiläinen, joka on vuorovaikutuksessa maailmansa kanssa. Hän on lapsille voitonmerkki ja edustaa vapautta.

Karnevaali-ilo, joka tapahtuman jälkeen puhkeaa valloilleen, on hyvä esimerkki karnevalismin piirteistä; nauru on juhliivaa, yleiskansallista, universaalista ja ambivalenttia. Salin kaikki lapset osallistuvat nauruun, he nauravat toistensa kanssa ja koko aikuisten maailmalle, sekä nauru uudistaa heitä. Tilanteessa nauru todellakin on voitto pelosta.

4.6. Narrikuninkaat ja pieksäjäiset

Bahtin puhuu kansanjuhlan kuvajärjestelmästä, joka on voimissaan Rabelais'n tuotannossa. Tälle kuvajärjestelmälle tyypillinen hahmo on narrikuningas, jonka kansa valitsee yhteisesti ja yhdessä pilkkaa ja solvaa häntä ja pieksee hänet, kun hänen kuninkuusaikansa päättyy. Pieksäminen tarkoittaa samaa kuin kruunun riisuminen ja riistäminen, jolloin narrikuninkaan toiset kasvot paljastuvat. (Bahtin 2002, 176.) Pieksämisnäytökset ovat ambivalentteja ja niitä hallitsee ilo. Ne tapahtuvat ”nauraen ja naurun vuoksi.” (Bahtin 2002, 185.) Pieksämisellä on siis jokin syvempi merkitys kuin viihdyttäminen tai väkivaltaisuus sen itsensä vuoksi. Karnevaalikuningas näyttäisi silloin edustavan jotakin suurempaa aatetta tai auktoriteettia, joka pieksämisen jälkeen nähdään uudestisyntyneenä.

Bahtin kuvaa narrikuninkaan pieksämistä ja pukemista esimerkeillä kirjallisuudesta. Nämä esimerkit ovat hyvin kirjaimellisia: niissä kuningas piestään ja hänet puetaan uusiin, naurettaviin vaatteisiin (Bahtin 2002, 179–182). Matildan on kuitenkin fyysisesti mahdotonta pieksää vanhempansa ja rehtorinsa. Siksi hän joutuu käyttämään muita keinoja:

Being very small and very young, the only power Matilda had over anyone in her family was brainpower. For sheer cleverness she could run rings around them all. But the fact remained that any five-year-old girl in any family was always obliged to do as she was told, however asinine the orders might be. (Dahl 2001, 43.)

Matilda siis pieksää vastustajansa henkisesti, jolloin heiltä riistetään kruunu ja heidät nähdään uudessa valossa. Pieksäminen on Matilda-romaanissa henkistä ylivaltaa, jonka avulla kohde saadaan näyttämään naurettavalta. Silloin kohteesta tulee inhimillinen, ja

hänen valtansa katoaa.

Bahtin korostaa myös pieksämisen yhteisöllisyyttä (Bahtin 2002, 176). Matildan kepposia ovat todistamassa aina joko perhe tai lauma oppilaita. Matilda on pieksäjä, mutta perhe osallistuu alentamiseen ja sen mukanaan tuomaan karnevaali-iloon täydestä sydämestään. Kun Matilda sekoittaa isänsä hiusöljypulloon äidin vetyperoksidia, isän hiukset värjäntyvät likaisen valkoisiksi. Äiti ei tunne myötätuntoa, kun isä yrittää vakuutella, ettei ole värjännyt tukkaansa tahallaan:

‘Of course he’s dyed it!’ the mother cried. ‘It can’t change colour all by itself! What on earth were you trying to do, make yourself look handsome or something? You look like someone’s grandmother gone wrong!’ (Dahl 2001, 56.)

Bahtin kuvaa tällaisia tapahtumia kansanjuhlan leikeiksi, joiden osallistujat hän jakaa kahtia päähenkilöön ja nauravaan kuoroon. Päähenkilöä lyödään ja pilkataan, mutta iskut ovat tuottavia, sillä ne auttavat synnyttämään uutta. Siksi iskut ovat iloisia ja juhlivia. (Bahtin 2002, 184.) Näin ollen Matilda ja hänen äitinsä ja veljensä muodostaisivat nauravan kuoron, jolloin isän osaksi jäisi olla päähenkilö. Matildan kepposet tuottavat aina uutta: vanhemmat rauhoittuvat ja kohtelevat tyttärtään inhimillisesti hetken verran ja Matilda kykenee sietämään vanhempiansa pilkkaa paremmin tietäessään voivansa kostaa näille.

Rehtori Trunchbull puolestaan käyttää fyysistä väkivaltaa. Hänen rangaistusmetodinsa saavat jopa sadistisia piirteitä. Hänen taipumuksensa tulee esille esimerkiksi luvussa, jossa hän pitää ensimmäisen kerran oppitunnin Matildan luokalle. Yhden oppitunnin aikana hän roikottaa poikaa hiuksista ja toista poikaa korvista (Dahl 2001, 142 ja 146). Aikaisemmin hän on napannut kiinni erään tytön saparoista ja heittänyt hänet kuin moukarin pihan toiseen pätyyn (Dahl 2001, 108). Eräs hänen rangaistusmetodeistaan on kaappi, jonka seinät on vuorattu töröttävillä nauloilla ja lasinsiruilla. Kaapissa on seistävä pienessä tilassa aivan suorassa, jotta sen seinät eivät raatele rangaistuksen kärsijää. Siellä ollaan useita tunteja yhtä mittaa. (Dahl 2001, 98.) Sanallista solvaustakaan rehtori ei säästele, vaan antaa ajatuksensa julki hyvin suoraan (esim. Dahl 2001, 142).

Bahtin pohdiskelee väkivallan ja pieksämisen tarkoitusta karnevalismissa. Hänen mielestään kaikki lyönnit ovat merkitykseltään odotettua laajempia, symbolisia ja ambivalentteja. Iskut ovat samanaikaisesti äärimmillään sekä tappavia että uuden elämän antavia. Ne tekevät lopun vanhasta ja panevat alulle uuden. (Bahtin 2002, 183.) Dahlin kirjan pieksämiskohtaukset, joissa väkivalta kohdistuu lapsiin, eivät kuitenkaan ole malliesimerkkejä karnevalistisesta pieksämisestä, sillä karnevalistinen pieksäminen kohdistuu aina karnevaalikuninkaaseen. Pieksämisen kohde, lapset, eivät ole karnevaalikuninkaalle olennaisessa auktoriteettiasemassa, josta heidät voisi hakkaamalla alentaa.

Lasten pieksämisissä on kuitenkin piirteitä, jotka ovat karnevalismin perillisiä. Hakkaamista ei ole esitetty raadollisena vaan humoristisena. Lapset eivät suhtaudu siihen odotusten mukaisesti. Kukaan uhreista tai yleisöstä ei itke tai kauhistu rehtorin tekosista ainakaan odotetulla tavalla. Tekojen raakuutta ei korosteta kerronnassa muuten kuin positiivisessa, humoristisessa hengessä. Kun rehtori päästää irti pojan, jota hän on roikottanut tukasta, tämä pomppii lattialla kuin jalkapallo (Dahl 2001, 144). Tyttö, joka saa olla rehtorin moukarin korvike, purjehtii halki taivaan kuin raketti (Dahl 2001, 109). Itse asiassa suhtautuminen väkivallan katseluun on lapsista erittäin viihdyttävää:

None of them had seen anything quite like this before. It was splendid entertainment. It was better than a pantomime, but with one big difference. In this room there was an enormous human bomb in front of them which was liable to explode and blow someone to bits any moment. (Dahl 2001, 144.)

4.7. Nonsense ja karnevalismi

Brittiläisestä lastenkirjallisuudesta puhuttaessa ilmiötä nimeltään nonsense ei voida täysin sivuuttaa, ovathan sitä runsaasti hyödyntäneet juuri brittiläisen lastenkirjailijat. Mirva Saukkola korostaa, että viktoriaaninen ja edvardiaaninen lasten fantasiakirjallisuus toi paljon uutta lastenkirjallisuuteen, sillä niiden ansiosta kieli ja kerrontatapa muuttuivat. Brittiläisen Lewis Carrollin kirjoista *Liisan seikkailut ihmemaassa* (alkuteos *Alice's Adventures in Wonderland* 1865) ja *Liisan seikkailut*

peilimaailmassa (alkuteos *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* 1972) tuli myöhempien nonsensea sisältävien teosten esikuva. (Saukkola 1997–1998, 35.)

Nonsensea on syytä tarkastella myös siksi, että sillä on yhteyksiä karnevalismiin. Huhtala ja Juntunen (2004, 33) kertovat, että *Liisa*-kirjoja on pidetty karnevalistisina. Saukkolan (1997–1998, 35) mukaan viitteitä nonsensesta voidaan löytää jo Shakespearen tuotannon hulluista ja narreista, aivan kuten karnevaalille ovat tyypillisiä narrit ja hölmöt (Bahtin 2002, 176). Nonsensen esikuvina ovat toimineet myös Grimmin veljesten ja muiden folkloristien keräämät veijari- ja vaeltelutarinat. Sen juuria on etsitty jopa 1200-luvun ranskalaisten runoilijoiden ja renessanssin kirjailijoiden, kuten Villonin tai Rabelais'n tuotannosta. (Saukkola 1997–1998, 35.) Bahtinin karnevalistinen teoria nojaa Rabelais'n tuotantoon, jolloin karnevalismi ja nonsense paljastuvat mahdollisiksi sukulaisiksi. Saukkola myös toteaa, että *Liisa*-kirjoissa on olennaista asioiden kääntäminen hetkessä päinvastoin: nonsensessa vietetään kirjallisia karnevaaleja. Näissä karnevaaleissa kaikki säännöt tulkitaan nurinkurisesti verrattuna vallitsevaan todellisuuteen. (Saukkola 1997–1998, 38.) Asioiden kääntäminen nurinkuriseksi on myös karnevalistisen kirjallisuuden piirre. On tyypillistä, että asiat vaihtavat paikkaa, jolloin ylhäisestä tulee alhainen ja kasvoista takapuoli (Bahtin 2002, 12.)

Huhtalan ja Juntusen mukaan nonsensen sananmukainen merkitys on hölynpöly, mutta kyseessä ei ole kaaos vaan maailmankäsitys, joka nostaa arkijärjen vastapainoksi epäloogisuuden logiikan. Tiggensin mukaan nonsense on verbaalista ja sillä on pelin ja leikin muoto. (Huhtala & Juntunen 2004, 28). Nonsensella on monia tekniikoita, kuten monimerkityksellinen kieli, parodia, asioiden kieltäminen ja kääntäminen, tyylin yli- ja alilataaminen, riimien täyttämät aukot, asioiden ketjuttaminen ja sanaleikit ja –taskut.. (Huhtala & Juntunen 2004, 30.)

Matildassa leikitään kielellä. Erityisen selkeästi tämä tulee esille tavassa, jolla Dahl on nimennyt tapahtumapaikat ja henkilöt. Esimerkiksi Matildan koulun nimi on Crunchem Hall Primary School (Dahl 2001, 60). Nimi on tässä tapauksessa enne: kun nimen ääntää, se voidaan kuulla muodossa ”Crunch'em all” tai ”Crunch them all”. Suomeksi käännettynä koulun nimi on kehotus: ”Murskaa kaikki!”. Rehtorin kasvatustilafilosofiaan

liittyy olennaisesti kaikenlainen nitistäminen, murskaaminen ja tuhoaminen:

‘Squashing a bad girl is like trying to squash a bluebottle. You bang down on it and the darn thing isn’t there.’ (Dahl 2001, 80.)

Myös monien henkilöiden nimistä löytyy nonsenseen viittaavia piirteitä: sekä tyylin alilataamista että monimerkityksisyyttä. Tyypillistä Dahlille on, että hänen henkilöidensä nimet koostuvat kahdesta osasta, joiden yhdistelmä synnyttää kiinnostavia mielikuvia. Tyyli alilataamisen esimerkkejä löytyy paljon. Esimerkiksi erään rehtorin kuritustoimien kohteeksi joutuvan lapsen nimi on Bruce Bogtrotter. Hänen sukunimensä vapaa käänös voisi olla vessalaukkaaja, tarkoittaahan sana ”bog” slangisanana vessaa, ja sana ”trotter” esimerkiksi hevosta, joka on koulutettu laukkaamaan kilpailuissa.

Esimerkkinä monimerkityksisyydestä voisi toimi rehtori Trunchbullin nimi, joka koostuu kahdesta eri osasta. ”Trunch” viittaa mahdollisesti sanaan ”truncheon”, joka tarkoittaa poliisin pamppua tai patukkaa – lyömiseen ja hallintaan tarkoitettuja, auktoriteettiasemaa ilmaisevia esineitä. ”Bull” puolestaan tarkoittaa esimerkiksi uroshärkää, –valasta tai –elefanttia– mutta myös roskapuhetta, rehentelyä tai groteskia virhettä tai erehdystä. Näin rehtorin mahtailevalta vaikuttavaan nimeen liittyy sen naurettavaksi tekevä kaksoismerkitys.

Matildassa toisin sanoen on nonsensen piirteitä, mutta nämä piirteet ovat pikemminkin väriä antavia vivahteita kuin teoksen päärakennusaine. Göte Klingbergin mukaan nonsense on kokonaan eri genre kuin esimerkiksi fantasia, ja Nikolajevakin korostaa, että sekundaarimaailman täytyy olla loogisesti rakennettu, vaikka kyseessä olisi nonsensen maailma. Nikolajeva näkeekin nonsensen pikemminkin tyylikeinona kuin omana genrenään. (Nikolajeva 1988, 33.) *Matildan* tapauksessa Nikolajevan ajatuksiin on helppo yhtyä: nonsense on teoksessa korkeintaan tyylikeino, mutta ei missään tapauksessa oma genrensä. Nonsensessa nimittäin on olennaista, että esityksen ja sen tarkoituksettomuuden välillä vallitsee selvittämätön jännitystila, jolloin lukija houkutellessaan samanaikaisesti sekä tulkitsemaan tekstiä että myöntämään, ettei siinä ole tulkittavaa, ei syvällisempää merkitystä. (Huhtala & Juntunen 2004, 30.)

Matildan sanaleikeillä ja tyylin alilataamisella ja sanojen monimerkityksellisyydellä on kuitenkin syvempi merkitys, sillä karnevalistista teksteistä voidaan hahmottaa ideologia. Stephensin (1992, 3) mukaan lastenkirjallisuudessa on karnevalistisia tekstejä, joiden karnevalismi liittyy vahvasti ideologisuuteen, ja myös Bahtin (2002, 10) toteaa, että karnevalistisella juhlinnalla on aina ollut maailmankatsomuksellinen sisältö, syvä merkitys. Mielestäni tämä merkitys ei nojaa nonsenselle tyyppilliseen järjettömyyden logiikkaan, vaan karnevalismi suuntaa naurunsa kohti olemassa olevaa valtahierarkiaa luodakseen uuden, suhteellisen totuuden. Jos nonsene kääntää merkityksen, se ikään kuin hajottaa sen tuhansiksi palasiksi. Jos karnevalismi kääntää merkityksen, asiat nähdään uusina kokonaisuuksina.

5. MATILDAN KUVITUS

5.1. Kuvitetut kirjat ja Quentin Blake

Kai Mikkosen teos *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä* (2005) pohtii kuvan ja sanan vuorovaikutusta kirjallisuudessa. Mikkonen toteaa heti aluksi, että kuvakirjan, kuvitetun kirjan tai kirjan kuvituksen väliset erot ovat vaikeasti määriteltävissä. Hänen mukaansa kuvakirjaksi käsitetään yleensä teos, jossa on paljon kuvia, jolloin kuvilla on tällöin myös laadullisesti ja sisällöllisesti tärkeä tehtävä. Kuvakirjaksi on helppo tulkita kirja, jonka jokaisella aukeamalla on ainakin yksi kuva. (Mikkonen 2005, 330.) Pikainen silmäys *Matildaan* osoittaa, että noin joka toisella aukeamalla on yksi tai useampi kuva, jolloin sen määrittelyminen kuvakirjaksi vaikeutuu. Mikkonen kuitenkin painottaa, että absoluuttista määrää tai rajaa kuvien määrälle ei ole tarkoituksenmukaista laittaa. Jaottelu voidaan tehdä tapauskohtaisesti. (Mikkonen 2005, 330.)

Mikkonen pohtii kuvakirjan ohessa myös kuvitettua kirjaa, jolloin tekstin ja kuvituksen välille oletetaan hierarkia. Tällöin teksti on kuvaa hallitsevampi elementti, alkuperäinen kuvitukseen verrattuna. Kuvakirjassa kuvalla on tekstiä merkittävästi laajentava tehtävä. (Mikkonen 2005, 330.) Kuvitettua kirjaa pohtii myös Sirke Happonen artikkelissaan ”Liike, kuvakirja ja kuvitettu teksti” (2001). Kun kyse on kuvitetusta tekstistä, kuvan ja sanan suhde on erilainen, sillä kuva on tekstille alisteinen (Happonen 2001, 113). Mikkosta ja Happonesta mukailen *Matilda* voidaan nähdä kuvitettuna kirjana, sillä teksti

on täysin ymmärrettävä ilman kuvitustakin. Toisaalta kuvat myös laajentavat tekstiä, sillä ne kertovat tekstistä hiukan poikkeavaa tarinaa. Tämä tarina ei ole ratkaisevasti erilainen, mutta yksityiskohdat ovat tekstin kanssa ristiriitaisia.

Sonja Tolvanen erittelee Dahlin ja hänen aisaparinsa, kuvittaja Quentin Blaken, tuotantoa artikkelissa ”Ketkuja konnia ja tavallisia ihmisiä. Quentin Blaken eloisaa kuvitusta Roald Dahlin lastenkirjoihin” (2003). Artikkelin on asenteellinen ja ilmaisuiltaan värikäs, subjektiivinen kuvaus lastenkirjallisuudessa tunnetun aisaparin yhteistyöstä. Se on kuitenkin ainoa saatavilla oleva lähde kyseisestä aihepiiristä. *Matildan* kuvittanut Quentin Blake (1932–) on Aldersonin (1995) mukaan kuvittanut kaikki Dahlin kirjoittamat lastenkirjat (Tolvanen 2003, 162). Koska Blaken piirrokset ovat säilyneet painoksesta sekä käännöksestä toiseen, ja *Matilda* sekä alkaa kuvalla että loppuu kuvaan, Dahlin romaanien yhteydessä on syytä tarkastella myös kuvittaja Quentin Blakea.

Virallisen Internet-sivustonsa mukaan Blake aloitti kuvittamisen 16-vuotiaana *Punch*-lehdessä. Hänen ensimmäinen lastenkirjan kuvituksensa ilmestyi vuonna 1960. Teos oli John Yeomanin *A Drink of Water*. Tänäpä Blake on työskennellyt noin 300 kirjailijan kanssa, ja hän kuvittaa myös omia teoksiaan. Kuvittamisen lisäksi Blake on toiminut yli 20 vuotta opettajana The Royal Academy of Arts opetuspaikkanaan. Hän on myös kuraattori useassa arvostetussa taidelaitoksessa. (The Quentin Blake Website.)

Blake valittiin vuonna 1999 maailman ensimmäiseksi lastenkirjallisuuden palkinnonsaajaksi, jolloin hänen tehtävänsä oli edistää lastenkirjallisuuden asemaa ja arvostusta muutaman vuoden ajan. Blake on myös muun muassa saanut korkeimman tunnustuksen, joka lastenkirjojen kuvittajalle on mahdollinen, nimittäin Hans Christian Andersenin kuvittamispalkinnon vuonna 2002. (The Quentin Blake Website.)

Blaken tyyli on helposti tunnistettavaa, ja sama tyyli on säilynyt vuodesta toiseen ja teoksesta toiseen, vaikka hänen kuvittamansa teosten kirjailijat ovat vaihtuneet. Blaken piirtämät hahmot ovat usein liioiteltuja, luonnoksenomaisia ja ääriviivoiltaan epämääräisiä. *Matildan* kuvat ovat mustavalkoisia, mikä saa ne etääntymään realistisista kuvista. Sisko Ylimartimo käyttää artikkelissaan ”Salikonin ruusut – satufantasia ja kuvan keinot” (2005) termiä informoiva deformaatio, jota käytetään kuvaamaan

keinoja, joilla kuvittaja viestii siirtymän reaali maailmasta sadun ja fantasian maailmaan. Informoivan deformaation keinoja ovat esimerkiksi juuri viiva, väri ja muoto (Ylimartimo 2005, 178.)

Blake piirtää mustepullon ja –kynän avulla. Jos kuvitus on värillinen, Blake käyttää vesivärejä. Eräässä haastattelussa Internet-sivuillaan hän toteaa, että vesivärittäessään hän ei ole turhan tarkka. Jos joka kohta ei tule väritetyksi, kuvaan tulee vain enemmän liikettä. (The Quentin Blake Website.) Tolvasen mukaan Blaken kuvitustyyli on tyypillistä, että hänen henkilöhahmonsia muistuttavat karikatyyrejä, mutta Blake ei koskaan esitä asioita ilkeämielisen tai raadollisen satiirin valossa.. Pahansuovistakin henkilöistä voi löytää huumoria, ja pahuus näkyikin usein typeryytenä. (Tolvanen 2003, 166.) Mielestäni Tolvasen mainitseman typeryyden voi nähdä karnevalistisena iloitteluna.

5.2. Liike

Liike näyttäisi olevan eräs Blaken kynänjäljen tunnuspiirteistä. Hän karttaa suoria viivoja, joten huterat tai käyrät viivat luovat usein jonkinlaisen liikkeen, esimerkiksi horjuvuuden tai rajojen jatkuvan muuttumisen tunnun. William Moebiuksenkin mukaan kapeat, harvat viivat ilmaisevat liikkuvuutta ja nopeutta (Happonen 2001, 112).

Mikkosen mukaan moderni kuvakirja on oppinut luomaan liikettä kuvaavia konventioita. Tärkein keino kuvata liikettä lienee hahmojen esittäminen niin, että he ovat kääntyneet kulkemaan aukeaman vasemmasta reunasta kohti oikeaa reunaa. (Mikkonen 2005, 370.) Kun rehtori Trunchbull rankaisee lasta, tätä liikkeen peruselementtiä on hyödynnetty: kun rehtori harjoittelee Amanda Thrrippillä moukarinheittoa (kuva 1), hänet on sijoitettu aukeaman oikeanpuoleiselle sivulle, kasvot aukeaman keskustasta poispäin. Rehtori on selkeästi heittämissä Amandaa kauas, sillä hänen katseensa linja jatkaa Amandan matkaa pois kuvasta, yläviistoon kohti taivaita. Liikkeen vaikutelmaa voivatkin olla tukemassa kuvapintaa ylittävät linjat ja vektorit (Mikkonen 2005, 371). Amandan pyörimisvauhtia ovat mukana korostamassa vauhtiviivat. Vauhtiviivojen tehtävä on täydentää kuvan muita elementtejä (Happonen 2001, 103).



Kuva 1.

Toisaalta rehtori Trunchbullin tapauksessa liikkeen vaikutelmaa on hyödynnetty käänteisesti luomaan pysähtyneisyyden tunnelmaa. Rehtori kuvataan useissa romaanin kuvissa konfliktitilanteessa lapsen kanssa (kuva 2), jolloin hänen pysäyttävää voimaansa on liioiteltu niin, että hän seisoo kuvan ja usein aukeamankin oikeassa laidassa, kasvot käännettynä aukeaman keskustaa päin. Muutamissa muissa samankaltaisissa kuvissa hän on vielä kumartunut lapsen puoleen ja peittää hänet kuin pahaenteinen varjo. Kuvissa lapsen liike on silloin pysäytetty: hän ei pääse jatkamaan eteenpäin, vaan törmää tiiliseinän lailla tiellä jököttävään, valtavan suureen rehtoriin.



Kuva 2.

Maria Nikolajeva ja Carole Scott esittelevät teoksessaan *How picturebooks work* (2006) simultaanisukcession periaatetta (simultaneous succession). Siinä sama henkilö esiintyy useaan kertaan samassa kuvassa tai kuvasarjassa, ja kuvien välillä on temporaalinen ja kausaalinen suhde (Nikolajeva & Scott 2006, 140). Mikkonen esittelee Moebiuksen ajatuksia kuvakirjan lukemisen koodeista. Niiden mukaan teoksen samalla sivulla useaan kertaan kuvattu hahmo tarkoittaa sitä, että hahmo on menettämässä tilanteen hallinnan (Mikkonen 2005, 371).

Matildassa simultaanisukcession periaatetta hyödynnetään muutaman kerran, mutta simultaanikuvat näyttävät vastustavan hallinnan menettämisen konventiota. Teoksen kuvituksessa on kuvattu kolme eri tilannetta, jossa sama henkilö esiintyy useamman kuvan sarjassa. Ensimmäisessä tapauksessa kuva levittäytyy yhdelle tekstittömälle sivulle neljän, samaa tilannetta esittävän kuvan sarjana (kuva 3). Toisessa tapauksessa samaa tilannetta esittävän kolmen kuvan sarja levittäytyy tekstin sekaan kokonaiselle aukeamalle. Kummallakin kerralla kyse on lapsista, jotka ovat suunnittelemassa kepposta. Kolmannessa simultaanikuvasarjassa pääosassa on liitutaulu, mutta myös rehtori nähdään siinä (Dahl 2001, 214–217).

Ensimmäisessä kuvasarjassa tyttö nimeltään Lavender on pyydystämässä liskoa (kuva 3), jonka hän sujauttaa myöhemmin rehtorin vesikannuun. Koska rehtori pelkää matelijoita, luokassa syntyy kaaos, kun lisko solahtaa rehtorin yksityisestä vesikannusta hänen vesilasiinsa.



Kuva 3.

Toisessa tapauksessa kyse on Matildasta, joka harjoittelee suunnitelmaa, jonka avulla hän saa hädettyä rehtorin pois (Dahl 2001, 206–207).

Kummassakin tapauksessa kyse on itse asiassa hallinnan saavuttamisesta, ei menettämisestä. Kuvan 3 tapahtumien johdosta Lavender saa tekstin mukaan luokassa aikaan sekasorron, jota hän vielä lietsoo huutamalla mukamas hädissään rehtorille, että lisko varmasti puree (Dahl 2001, 155). Myös toisessa tapauksessa hallinta korostuu: Matilda harjoittelee hallitsemaan kykyään, jotta voi myöhemmin hallita tilannetta luokassa täydellisesti. Eräänlainen tilanteen hallitsemattomuus saapuu vasta kuvasarjan viimeisessä kuvassa, jossa Matildan näytetään ja myös tekstissä kerrotaan nukahtaneen harjoittelun uuvuttamana (Dahl 2001, 208). Silloinkin hänellä tosin on hymy huulillaan, jolloin hallinnan menetykseen ei liity pelkoa tai epätoivoa.

Erittäin kiinnostavaa on huomata, että simultaanisukseksiokuvasarja löytyy myös teoksen lopusta, jolloin simultaanisuuden periaatetta sisältävät kuvat levittäytyvät kahdelle aukeamalle. Kuvissa Matilda kirjoittaa silmiensä voimalla liitutaululle viestiä neiti Honeyn isältä. Kuvissa on taulu, johon ilmestyy kuva kovalta enemmän uhkaavaa tekstiä, joka on suunnattu rehtori Trunchbullille. (Dahl 2001, 214–215.) Toisella aukeamalla on myös kuvia taulusta, ja näiden kuvien keskellä on rehtori Trunchbull kauhistuneine asentoine ja ilmeineen (Dahl 2001, 216–217). Kuvasarjan tapahtumat jatkuvat vielä seuraavalla aukeamalla, jossa rehtori on pyörtnyt ja makaa lattialla (kuva 6). Rehtori Trunchbullin tapauksessa simultaanisuksen hyödyntäminen on toteutettu perinteeseen ja Moebiuksen koodeihin nojaten. Kuvasarjassa rehtori menettää tilanteen hallinnan.

5.3. Pois periferiasta

Länsimaisessa kulttuurissa kuvaa luetaan samansuuntaisesti kuin tekstiä. Tällainen vasemmalta oikealle suuntautuva katse hakeutuu usein ensin etuvasempaan, jolloin katsoja sijoittaa itsensä tuohon tilaan ja identifioituu helposti siinä esitettyyn hahmoon. (Happonen 2001, 105.) Gaffron on huomannut, että oikea puoli, kuvatilän kaukaisin ja vierain alue, on se, jossa esitetään vieraat ja yllättävät elementit. Vasen puoli on turvallinen ja läheinen, kun taas oikealta puolelta lähestyvät uudet, vieraat ja uhkaavat

elementit. (Happonen 2001, 105.) *Matildan* kuvitus leikittelee tällaisella konventiolla, sillä se kääntää asetelman nurin päin. Vasen puoli ei olekaan turvallinen ja läheinen, ja oikealla puolella ei esiinnykään kaukaisin vaan läheisin henkilö, johon lukija mitä todennäköisimmin identifioituu.

Päähenkilö esitetään useimmiten kirjan alussa vasemmalla puolella (Happonen 2001, 105). Matilda kuvataan ensimmäistä kertaa kirjan sivuilla jo ennen ensimmäisen kappaleen nimeä. Hän katsoo suoraan lukijaan nappisilmillään (Dahl 2001, 1). Mikkonen (2005, 33) huomauttaa, että suora katse vaatii vastakatsetta. Tämä rohkaisee lukijaa samaistumaan Matildaan jo heti alusta lähtien, vaikka kuva sijaitseekin aukeaman oikealla puolella.

Sivuilla 16–49 käsitellään paljon *Matildan* ja hänen perheensä, erityisesti *Matildan* ja hänen isänsä välistä suhdetta. Tuo suhde on täynnä ristiriitoja, ja herra Wormwood kuvataan tekstissä inhottavaksi ihmiseksi. Kuvissa perheensä kanssa kuvattu Matilda on sijoitettu aina kuvan tai aukeaman oikeaan laitaan, katse käännettynä vasemmalle, usein kohti isää (esim. kuva 5). Tyypillistä on, että kuvapinta laajenee koko aukeaman kokoiseksi, jolloin isä on sijoitettu vasempaan ylälaitaan, kun taas Matilda on oikean sivun alalaidassa. Matilda katsoo isäänsä ylöspäin, kun taas isän katse suuntautuu Matildaan, alaspäin. (Dahl 2001, 22–23, 46–47, ja 48–49.) Katseen suunnassa korostuu isän valta tyttäreen, mikä on ristiriidassa tekstin sisällön kanssa.

Kuvan katseen ja tekstin asetelman välille muodostuu ristiriita, sillä kuvituksessa isä on – ainakin tiettyyn pisteeseen asti – selvästi niskan päällä, kun taas tekstistä ilmenee, että Matilda päihittää typerät vanhempansa menen tullen. Itse asiassa herra Wormwood on siis sijoitettu päähenkilön tai sankarin paikalle, vaikka hän on kaikkea muuta. Tarinan päähenkilö ja sankaritar saa puolestaan tyytyä seuraamaan tapahtumia kuvituksen periferiasta.

Erittäin kiinnostava muutos kuitenkin tapahtuu heti, kun Matilda aloittaa kostotoimensa isää kohtaan. Silloin Matilda on taas sijoitettu samaan kuvaan isänsä kanssa (kuva 4), mutta tällä kertaa Matilda on kuvan vasemmassa laidassa. Hän katsoo isäänsä edelleen alaviistosta, mutta muutos on ilmeinen. Matilda on poistunut periferiasta.



Kuva 4.

Happonen (2001, 108) muistuttaakin, että kun toiminnan suunnan konventioista poiketaan, korostetaan yleensä jotakin merkittävää kohtaa kokonaisuudessa. Kuvituksen edetessä konventioksi on muodostunut se, että Matilda esiintyy periferiassa, isänsä oikealla puolella. Kun Matilda siirtyy kuvituksessa isänsä vasemmalle puolelle, hän alkaa aktiivisesti toimia isän hirmuvaltaa vastaan kepposten avulla, mikä on olennainen käänne tekstin tarinassa.

Toisaalta on myös mahdollista, että Blake on halunnut sijoittaa Matildan sivun oikeaan reunaan siksi, että tarinan ahdistavuus lievenee. Matilda on vapaa jatkamaan liikettään ulos kuvasta, koska hänen tiellään ei seiso kukaan. Esimerkiksi ensimmäisessä kuvassa, jossa Matildan perheen kaikki jäsenet esiintyvät (kuva 5), Matilda on jälleen oikeassa alareunassa. Perhe on sijoitettu kuvaan kokojärjestykseen suurimmasta pienimpään. Jos isä kääntäisi katseensa, Matilda voisi kenties livahdtaa ulos kuvasta kenenkään huomaamatta.



Kuva 5.

Kuvatessaan rehtori Trunchbullia Blake on perinteisimmillä linjoilla: uhkaavien asioiden ilmaantuminen oikealta puolelta pätee rehtorin tapauksessa. Hänen ensimmäinen ilmaantumisensa kuvitukseen on muotokuvamainen potretti (kuva 9), jossa hänelle on annettu tilaa kokonainen sivu, mutta sen jälkeen rehtori valtaa aukeamien ja kuvien oikean puolen. Tyypillistä on, että hän seisoo aukeamalla äärimmäisenä oikealla, kääntyneenä pieneen lapseen päin, jolloin hän seisoo lapsen tiellä (kuva 2). Lapsi ei pääse jatkamaan liikettään oikealle.

Poikkeuksiakin rehtorin kuvauksessa on, mutta ne osoittautuvat systemaattisiksi. Rehtori kuvataan kahdesti vasemmalla, jolloin hän on parhaillaan kiduttamassa lasta jotenkin (esim. Dahl 2001, 139, 147). Muissa puuhissa hän valtaa vasemman puolen ensimmäisen kerran vasta aukeamalla, jossa hänen salaisuutensa alkavat paljastua, ja hän on menettämässä tilanteen hallinnan. Kyseessä on toiseksi viimeinen kuva, jossa rehtori esiintyy (Dahl 2001, 216–217). Kuvassa Matildan silmillä liikuttama liitu kirjoittaa luokan taululle uhkaavaa viestiä. Rehtorin kasvoilla on kauhistunut ilme, ja hänen kätensä ilmaisee taaksepäin, taulusta pois päin vetäytyvää liikettä. Seuraavalla aukeamalla rehtori makaakin jo lattialla pyörtyneenä, kaiken valtansa menettäneenä (kuva 6). Hänet kuvataan teoksessa viimeistä kertaa, ja hänet on sijoitettu pitkin pituuttaan koko aukeaman leveydelle. Sekä neiti Honey että lapset katsovat häntä ylhäältä päin, jolloin rehtorin vallan äkillinen romahtaminen ja katoaminen konkretisoituu kuvassa.



Kuva 6.

Happonen toteaa, ettei päähenkilö yleensä ole kovin vahvoilla joutuessaan oikealle. Kiinnostavan vertailukohdan Matildaan antaa Happonen erittelemä Tove Janssonin kuvakirjaklassikko *Kuka lohduttaisi nytyitä?* (1960), jossa pelokas nytyti on kipittänyt kuvan oikeaan alareunaan. Vasta siellä hän uskaltaa kurkistaa taakseen, ja katsetta voidaan pitää pikaisena, sillä nytytin asento on yhä kääntynyt menosuuntaan. Tämä viestii tilanteen hetkellisyydestä ja epävarmuudesta. (Happonen 2001, 110–111.) Matilda, niin oikealla kuin hän tarinansa alussa onkin, kohtaa tapahtumat katsomalla niitä suoraan, pelkäämättä (esim. Dahl 2001, 47 ja 49). Hänet on usein kuvattu suoraan sivulta päin, silhuettina, katse suoraan suunnattuna siihen, mitä hänen pitäisi pelätä, eli isäänsä (esim. kuva 4). Tämä viestii rohkeudesta. Kun Matilda myöhemmin joutuu kohtaamaan rehtorin (esim. Dahl 2001, 156), silloinkin hänen päänsä on kääntynyt katsomaan rehtoria suoraan silmiin.

5.4. Katse ja kuvien sommittelu vallan välineenä

Katse toimii romaanissa vallan välineenä, sillä sen kautta voi *Matildassa* hahmottaa henkilöiden välisiä suhteita. Koska lapsi on tietysti fyysisesti aikuista pienempi, jolloin hän joutuu usein katsomaan aikuista ylöspäin (esim. kuva 5). Tällainen ylöspäin suuntautuva katse kertoo siitä, että aikuisella on fyysinen ylivalta. Tämä ylivalta korostuu kuvituksessa kahdesta syystä. Ensinnäkin aikuisten ja lasten kokoeroa on liioiteltu. Toiseksi *Matildassa* saadaan odottaa kauan ennen kuin lapsi katsoo aikuista joko samalta korkeudelta tasavertaisena tai jopa ylivertaisena ylemmältä tasolta. Teoksen viimeiset kuvat mullistavat tilanteen nurinkuriseksi, sillä ilkeiden aikuisten tapauksessa aikuisten auktoriteettiasema romahtaa. Tällöin myös valtansa menettänyttä katsotaan uudesta kuvakulmasta.

Kuvien sommittelu on ratkaisevassa asemassa, sillä sen avulla ilmaistaan lapsen paikka, joka on hierarkiassa aikuista alempana. Toisaalta, kun aikuisten ylivalta alkaa murentua, se murentuu perusteellisesti. Erityisesti rehtori Trunchbullin suhde lapsiin sekä Matildan ja neiti Honeyn välinen suhde hahmottuu kiinnostavasti katseen ja kuvien sommittelun kautta.

Matildalle on tyypillistä, että hän katsoo aikuista sekä alaviistosta että suoraan kasvoihin. Usein katseen suuntaa on korostettu sijoittamalla Matilda sivulla alemmas

aikuiseen nähden. Itse asiassa teoksen kuvitusta näyttävät määrittävän kaksi valtasuhteita ilmaisevaa sääntöä. Nämä säännöt muotoutuvat noin kirjan puoliväliin asti, jonka jälkeen niitä aletaan vähitellen rikkoa. Säännöt ovat, että kuvassa ja aukeamalla lapsi on kuvattu aina aikuista alempana, ja Matilda on usein kuvattu henkilöistä kaikista alimpana (esim. Dahl 2001, 40–41 tai kuva 5). Juuri tämän takia lapsi joutuu katsomaan aikuista usein alaviistosta. On mielenkiintoista huomata, miten poikkeukset näihin sääntöihin kertovat tarinaa.

Ensimmäistä kertaa lapsi pääsee sommittelussa aikuista korkeammalle erittäin yllättävässä tilanteessa. Kyseessä ovat kuvat, joissa rehtori Trunchbull kurittaa lapsia fyysisesti.

Hän joko käyttää lasta moukarina (Kuva 1), retuuttaa tätä tukasta (Dahl 2001, 143) tai nostaa tätä korvista (Dahl 2001, 147). Kuvissa lapset eivät katso kurittajansa, vaan he näyttävät katsovan suoraan lukijaan. Katse suuntautuu lukijaan kenties siksi, että hänen halutaan samaistuvan lapseen. Saattaa myös olla, että suoraan kurittajaan suuntautuva katse näin äärimmäisissä tilanteissa koettaisiin ahdistavana, vaikka kuvat pyrkivät olemaan humoristisia. Verrattaessa fyysisen ja verbaalisen kurituksen kuvia voi huomata, että kurituskuviissa, joissa ei kuvan kuvaamalla hetkellä harjoiteta fyysistä vaan verbaalista väkivaltaa, lapset kohtaavat kurittajansa katsomalla häntä suoraan kasvoihin. Humoristista fyysisen kurituksen kuvissa on, että tilanteessa, jossa lapsi on selkeästi altavastajana, hänet yllättäen korotetaankin kaikista korkeimmalle. Ironista on se, että korottaja on kurittaja, jonka kurituksen tarkoitus on alistaa lapsi takaisin omalle paikalleen arvohierarkiassa. Kurituskuvia lukuun ottamatta rehtori pysyy lapsen yläpuolella romahdukseensa asti.

Katse ja sommittelu kertovat ihmisten välisten suhteiden erilaisesta, paljon vakavammasta ja kypsemmästä kehityskaaresta, kun kuvauksen kohteena yhteiskuvissa ovat Matilda ja neiti Honey. Ensimmäinen poikkeus lapsen alemmuudesta aikuiseen nähden neiti Honeyn ja Matildan suhteessa löytyy kuvasta, jossa Matilda istuu pulpetissaan aukeaman vasemman puoleisella sivulla, neiti Honeytä ylempänä (Dahl 2001, 168–169). Hän on juuri paljastanut kykynsä neiti Honeylle, joka tuijottaa kaatunutta lasia leuka alas loksahaneena aukeaman oikean puoleisella sivulla. Matilda on noussut hetkeksi aikuisen yläpuolelle kykynsä ansiosta.

Tarinan edetessä ollaan jo lähellä tasavertaisuutta, kun neiti Honey kertoo Matildalle elämäntarinansa (Dahl 2001, 195 ja 197). Neiti Honey ja Matila istuvat karkeilla puulaatikoilla, joista Matildan laatikko on hiukan korkeampi. Näin aikuisen ja lapsen välinen kokoero pienenee. Neiti Honey ja Matilda kulkevat kohti tasavertaisempaa ystävyysuuhdetta niin tarinan kuin kuvituksen tasollakin.

Teoksen viimeisessä kuvassa aikuisen ja lapsen välinen ero on jo kutistunut hyvin pieneksi, sillä neiti Honey on nostanut Matildan syliinsä. Heidän silmänsä ovat melkein samalla korkeudella, ja he katsovat kuvasta suoraan lukijaan (kuva 7).



Kuva 7.

Huomattava on, että Matilda pysyy yhtä poikkeusta – neiti Honeyn hämmästyksen hetkeä – lukuun ottamatta neiti Honeyn alapuolella, mutta ei enää liioitellun suuren välimatkan päässä.

Aikuisen ja lapsen välisen hierarkkisen valtasuhteen kääntyminen nurinkuriseksi esitetään teoksen viimeisissä kuvissa. Ennen lopullista romahtamistaan rehtori Trunchbull on kurituskuvia lukuun ottamatta muiden, niin lasten kuin aikuistenkin, yläpuolella. Lopussa sääntö siitä, että rehtori on aina kaikkien yläpuolella, kääntyy ylösalaisin, kun rehtori rojahtaa pitkin pituuttaan lattialle, ja lapset sekä neiti Honey katsovat häntä yläviistosta (kuva 6). Romahduksensa jälkeen rehtoria ei enää kuvata.

Tämän jälkeen vanhempien ehdoton ylivalta Matildaan murenee sekä tekstissä että

kuvituksessa, sillä pakatessaan tavaroitaan lähteäkseen poliisia karkuun Matildasta pois päin kyykistynyt isä on jo miltei samalla korkeudella Matildan kanssa (Dahl 2001, 227). Pian Matilda pääseeikin jo niskan päälle, kun hänet kuvataan juoksemassa aukeaman vasemmassa yläkulmassa, kun taas autoaan paniikissa pakkaavat vanhemmat ovat lastaan alemmalla tasolla, aukeaman oikeassa alalaidassa (Dahl 2001, 230–231).

5.5. Blaken kuvituksen karnevalistisuus

Olen jo aiemmin analysoinut Dahlin tekstissä esiintyviä karnevalistisia keinoja. Näyttäisi siltä, että Blake myötäilee Dahlin karnevalismia kuvissaan tiettyyn rajaan asti. Erityisen hyvänä esimerkkinä tästä ovat muotokuvat, joita Blake on tehnyt teoksen henkilöistä. Olen jo aikaisemmin esitellyt herra ja rouva Wormwoodin kuvausten groteskeja piirteitä tekstissä. Nämä piirteet ovat mielestäni nähtävissä myös Blaken tekemässä kuvituksessa.

Bahtinin mukaan yksi groteskin keino on esitellä kansanjuhalle tyypillinen karnevalistisen koominen pari (Bahtin 2002, 179). Blaken kuvitus on uskollinen Dahlin tekstille: esimerkiksi juuri Matildan vanhemmat ovat kuvissakin tällainen koominen pari. Koominen pari muodostuu kontrasteista, kuten lihava ja laiha, vanha ja nuori tai pitkä ja lyhyt (Bahtin 2002, 179). Vanhempien tapauksessa rouva Wormwood on kuvituksessakin rönsyilevän lihava, kun taas herra Wormwood on tikkumaisen laiha. Koomisuutta lisää se, että rouva Wormwood, ei herra Wormwood, on perheensä suurikokoisin jäsen (kuvat 5 ja 8).



Kuva 8.

Bahtin myös toteaa, että yksi groteskin keino on muuttaa ihminen eläimeksi (Bahtin

2002, 281). Ainakin isän kasvot muistuttavat eläintä enemmän kuin ihmistä, sillä hänellä ei näytä olevan leukaa juuri ollenkaan (kuva 8). Sen sijaan hänellä on voimakas etupurenta: ulospäin sojottavat hampaat muistuttavat jonkin eläimen torahampaita enemmän kuin ihmisen hampaita. Herra Wormwoodin olemus on tekstissä määritelty rottamaiseksi (Dahl 2001, 17), ja kieltämättä kuvituksessakin hänen voimakkaasti esiin työntyvät nenänsä, ylähuulensa ja hampaansa tuovat mieleen rotan (kuva 8).

Bahtin korostaa myös, että groteskia kiinnostaa kaikki, mikä työntyy ulos ja pistää esiin ruumiista ja pyrkii ylittämään ruumiin rajat (Bahtin 2002, 281). Isän kasvot torahampaineen suurine nenineen ja olemattomine leukoineen ovat esimerkki tällaisesta ulos työntymisestä, mutta myös äidin vartalo on rönsyilevä. Hänen suuret rintansa ja takamuksensa korostuvat, sillä hänen jalkateränsä puolestaan ovat liioitellun pienet (esim. Dahl 2001, 41). Näyttää siltä, kuin rouva Wormwoodin mekko olisi muutaman numeron liian pieni. Se näyttää hänen ruumiinsa jokaisen muhkuran. Myös puhvihihat korostavat ruumiin runsautta.

Rehtori Truncbullinkin ulkomuotoon yhdistyy runsaus, niin tekstissä kuin kuvituksessakin. Kun rehtori joutuu Lavenderin kepposen kohteeksi, lisko hyppää rehtorin rinnuksille, joita kuvataan jo pelkästään yhden kappaleen aikana sanoilla ”miss Trunchbull’s enormous bosom”, ”the great chest” sekä ”her massive bosom” (Dahl 2001, 160). Kuvituksessa hänen valtava rintavarustuksensa lepää pöydän päällä, kun hän istuu (Dahl 2001, 161).

Karnevalistinen koominen pari esiintyy myös, kun Bruce Bogtrotter pakotetaan syömään valtava suklaakakku. Sen tuo paikalle kokki, joka kuvataan tekstissä kuivana kääppänä: “The cook, a tall shrivelled female who looked as though all of her body-juices had been dried out of her long ago in a hot oven [...]” (Dahl 2001, 117). Tämä aiheuttaa koomisen kontrastin rehtorin massiivisuuteen verrattuna. Kun kokki kuvituksessa laitetaan rehtorin viereen seisomaan, heidän kokoeronsa synnyttää koomisen vaikutelman (Dahl 2001, 120). Kokki on häidin tuskin rehtorin käsivarren paksuinen.

Tekstistä voi löytää myös kolmannen parin, joka havainnollistaa tehokkaasti, mitä karnevalistinen koominen pari ilmaisee. Nämä kaksi henkilöä voisi rinnastaa Bahtinin

luettelemien kontrastien avulla, mutta tarkemmin analysoituna he eivät kuitenkaan edusta karnevalistista koomista paria. Neiti Honey ja rehtori Trunchbull ovat molemmat opettajia ja sukulaisia toisilleen, mutta siihen yhtäläisyydet loppuvatkin. He ovat räikeästi vastakohtaiset niin tekstissä kuin kuvituksessakin. Neiti Honey on nuori, hauras, hoikka ja siro (esim. Dahl 2001, 62), kun taas rehtori on vanhempi, olemukseltaan hallitseva, paksu ja massiivinen (esim. Dahl 2001, 78). Kumpikaan hahmoista ei ole kuvituksessa kovin naisellinen. Kuvituksessa he hahmottuvat toistensa vastakohdiksi, mutta tekstin perusteella heitä ei kuitenkaan voi nähdä karnevalistisen koomisena parina, sillä neiti Honey ei joudu pilkan kohteeksi.

Myöskään kuvitus ei rohkaise katsomaan heitä koomisena parina, sillä he esiintyvät yhdessä samassa kuvassa vain kerran lähellä teoksen loppua, kun rehtori makaa maassa Matildan päihitettyä hänet (kuva 6). Toisaalta Blake on varmasti välttänyt heidän laittamistaan samaan kuvaan myös juonen jännittävänä pysymisen takia: heidän esittämisesä kuvissa vierekkäin voisi vihjata heillä olevan jonkinlaisen yhteyden. Lukijalle Neiti Honeyn ja rehtorin sukulaisuussuhde paljastuu vasta teoksen loppupuolella.

Totesin aikaisemmin, että Dahlin tekstin tärkeä ominaispiirre on groteskin hyödyntäminen henkilökuvauksessa. Groteski kuitenkin rajoittui lähinnä inhottavina pidettyjen aikuisten kuvaukseen. Lapset kuvattiin melko neutraalisti tai vain ohimennen. Samaa ei kuitenkaan voi väittää kuvituksesta. Mielestäni se käyttää groteskin keinoja toistuvasti riippumatta siitä, ketä kuvaillaan.

Esimerkiksi ruumiin koon liioittelua esiintyy jatkuvasti. Kuvissa, joissa esiintyvät Matilda ja rouva Phelps (Dahl 2001, 8), Matilda ja herra Wormwood (Dahl 2001, 33) sekä Matilda ja rehtori (Dahl 2001, 131), Matilda on pikkiriikkisen pieni verrattuna aikuiseen. Toisaalta voidaan väittää, että aikuisten kokoa liioitellaan, jolloin Matilda saadaan näyttämään pieneltä. Kuitenkin esimerkiksi isän hattua naulakosta pyydystäessään tilanteessa, jossa kuvassa ei näy ollenkaan muita ihmisiä, Matildan pienuutta on liioiteltu. Hän on hädin tuskin äitinsä saappaan kokoinen (Dahl 2001, 25). Sama ilmiö esiintyy kuvassa, jossa Matilda seisoo pulpetin vieressä. Hänen leukansa on vain aavistuksen verran pulpetin reunan yläpuolella (Dahl 2001, 66).

Lisäksi kaikille hahmoille on yhteistä, että heidät on piirretty karikatyyrin omaisesti, vain muutamalla viivalla luonnostellen. Monilla hahmoilla on jokin hallitseva piirre. Esimerkiksi Matildan profiilia hallitsee suuri nenä (esim. Dahl 2001, 47), ja neiti Honey on silmiinpistävän laiha. Ketään kirjan henkilöistä ei voi kuvailla erityisen kauniina. Edes neiti Honey ei täytä perinteisiä kauneusvaatimuksia, vaikka hänen kuvauksensa onkin kenties lähimpänä tämänhetkistä länsimaista kauneusihannetta. Tekstissä neiti Honeyn kuvataan olevan nuoreksi, hoikaksi, hauraaksi, madonnankasvoiseksi, sinisilmäiseksi ja vaaleanruskeatukkaiseksi (Dahl 2001, 60). Kuvitus vastaa värejä lukuun ottamatta tekstin kuvausta.

5.6. Rehtori Truncbullin muotokuva

Kuvituksessa jokainen henkilö saa groteskeja piirteitä, mutta erittäin selkeästi groteski hahmo on rehtori Trunchbull. Hän on myös yksi sekä tekstin että kuvituksen tärkeimmistä henkilöistä, joten lienee aiheellista tutkia hänen olemustaan hieman tarkemmin.

Sisko Ylimartimo puhuu rakenteista, joilla satukuva erottautuu realistisesta kuvasta. Hänen mukaansa on luontevaa verrata kirjan kuvitusta valokuvan esittämään realismiin, josta poikkeaminen kertoo fantasian mukanaolosta (Ylimartimo 2005, 178). Mielestäni Ylimartimo ei käytä termiä ”fantasia” sen genremerkityksessä, vaan pikemminkin synonyyminä jollekin ei-realistiselle, mielikuvitukselliselle tai epätodelle.

Ylimartimo (2005, 178) käyttää kuvituksesta puhuessaan termiä informoiva deformaatio, joka kuvaa poikkeamaa todellisesta maailmasta, jossa pätevät meidän tuntemamme luonnon lait. Kuitenkin tulisi muistaa, että aivan hyvin tällainen poikkeama voi esiintyä niin sadussa kuin science fictionin lajissakin. Se ei ole ominainen ainoastaan fantasiakirjallisuudelle. Itse asiassa informoivaa deformaatiota esiintyy mielestäni kaikissa kuvissa, jotka eivät ole valokuvia. Piirretty kuva ei koskaan voi olla totuudellisuudessa tasavertainen valokuvan kanssa, ja tietysti valokuvan esittämä totuuskin voidaan helposti kyseenalaistaa.

Ylimartimo määrittelee informoivaa deformaatiota tarkemmin väitöskirjassaan *Auringosta itään, kuusta länteen* (1998). Siinä Ylimartimo on tutkinut satukirjojen

kuvitusta, mutta hänen käsitteitään voi soveltaa myös muiden kuin satujen tutkimuksessa. Onhan hän tehnyt itsekin niin, muun muassa aikaisemmin esittelemässäni artikkelissa ”Salikonen ruusut – satufantasia ja kuvan keinot”, jossa hän puhuu satukuvien termejä käyttäen fantasian tai satufantasian kuvituksesta. Hän myös myöntää, että sadun rajat ovat hämärät (Ylimartimo 2005, 175). Koska Ylimartimo puhuu sadun ja fantasian lisäksi myös satufantasiasta esimerkiksi artikkelinsa otsikossa, en katso kovin oleelliseksi pohtia sadun, fantasian tai satufantasian eroja itsekään. Riittää, että Ylimartimon artikkeli ja väitöskirja tarjoavat välineitä lastenkirjallisuuden kuvituksen analyysiin.

Ylimartimon mukaan satukuvasta täytyy nähdä, että reaali maailma on vaihtunut toiseksi, ja siksi kuvassa on oltava signaaleja, joita ei tavata reaali maailmassa. Nämä satumaan luomisessa käytettävät keinot ovat juuri informoivaa deformaatiota. Kun lukija katsoo kuvaa, hänen kokemusmaailmansa toimii pohjana satumaailman luomisessa, koska kaikki ymmärrettävä vertautuu kokemusmaailmaan. Satukuva rikkoo deformaamalla reaali maailman objekteille tyypilliset piirteet. Deformaatio tarkoittaa sananmukaisesti vääristelyä, mutta Ylimartimon mukaan ei ole kyse vain puhtaasti vääristelystä, koska kuvallisesti luotu maailma on oma maailmansa, jossa kaikki on sen itsensä kannalta normaalia. Informoivan deformaation keinoja voivat olla esimerkiksi muoto, mittasuhteet tai ei-luonnolliset yksityiskohdat. (Ylimartimo 1998, 43.)

Kuvittaja voi vieraannuttaa kuvan reaali maailmasta pintarakenteen eli tekstuurin avulla, jolloin välineinä käytetään viivaa, väritystä sekä muotoa. (Ylimartimo 2005, 177–178.) Jos Blaken kuvitustyyliä verrataan Ylimartimon inspiroimana valokuvaan, infoirmoivan deformaation käyttö tulee selkeästi esille. Itse asiassa Blake on piirtänyt kuvan, johon on hyvinkin voitu hakea mallia valokuvasta, joka voisi roikkua vaikkapa Matildan koulun, Crunchem Hallin, seinällä (kuva 9).



Kuva 9.

Kuvassa poseeraa rehtori Trunchbull. Hänen toinen kädensä on vyötäisillä, ja toisella hän nojaa pöytään, aivan kuten monet mahtimiehet poseeraavat heistä otetuissa valokuvissa. Nikolajeva ja Scott huomauttavat, että henkilöiden sijoittaminen kuvan katsojan katseen alapuolelle kuvaan voidaan luoda tuntu siitä, että kohdetta tarkkaillaan ylempiarvoisena (Nikolajeva & Scott 2006, 119). Ajatus voidaan tietysti kääntää: jos henkilö on sijoitettu kuvan katsojan katseen yläpuolelle, luodaan tuntu siitä, että kohdetta tarkkaillaan alempiarvoisena. Rehtorin muotokuvaa katsotaan alaviistosta, jolloin kuva rehtorista vahvana ja voimakkaana auktoriteettina vahvistuu.

Yleensä valokuvassa, ainakin jos se on onnistunut, värit ovat toisinto lukijan kokemusmaailmasta. Mustikat ovat sinisiä, ja ruskeatukkaisen naisen hiukset ovat ruskeat. Sekä rehtori Trunchbullin kuvassa että muuallakin *Matildassa* väreinä on käytettyä ainoastaan mustaa sekä harmaan eri sävyjä, vaikka kuvauksen kohde kuvailtaisiin tekstissä jonkin väriseksi. Lisäksi on hyödynnetty vaalean paperin pintaa: koko kuvaa ei ole milloinkaan väritetty. Ylimartimon (2005, 181) mukaan muoto syntyy viivasta ja värityksestä, mikä on yleinen kuvittajien keino kuvata fantasiaa. Esimerkiksi juuri rehtorin muotokuvassa viivat ovat – toisin kuin onnistuneessa valokuvassa –

horjuvia ja epäselviä. Myös muotoja on vahvasti liioiteltu.

Muodon kuvauksessa informoiva deformaatio onkin tyypillisimmillään, sillä usein muoto on kuvitetuissa teoksissa normaaliin verrattuna enemmän tai vähemmän groteski: jollakin tapaa venynyt, litistynyt tai pullistunut (Ylimartimo 2005, 181). Groteskilla tarkoitettaankin liioiteltua, irvokasta ja koomista tarkastelutapaa. Itse asiassa groteski maailma on informoivan deformaation kannalta tarkasteltuna liioiteltu maailma. Satukuvissa liioittelua tarvitaan, jotta katsoja ymmärtää eron arkiseen kokemusmaailmaan. Siksi Ylimartimon mielestä groteskia eivät ole vain kammottavat tai karikatyyriset piirteet. Myös ylenpalttinen kauneus voi olla groteskia, joskin satukuvan vastaanotossa yllätyksellinen ja äkillinen poikkeama mielletään enemmän rumaksi, hirviömäiseksi ja paholaismaiseksi. (Ylimartimo 1998, 44.)

Ylimartimo määrittelee groteskiksi venyneen, litistyneen ja pullistuneen, ja Bahtinin (2002, 281) karnevalismissa groteskia on kaikki, mikä ylittää ruumiin rajat, työntyy ulos, vääristää ja liioittelee. Rehtorin hahmo on muotokuvassa hahmoteltu Blakelle tyypillisesti huolettomalla viivalla, jolloin esimerkiksi hänen toinen käsivartensa on muhkurainen. Liioittelu näkyy muun muassa käsissä: ne ovat muuhun vartaloon verrattuna kohtuuttoman suuret. Eräs silmiinpistävä piirre on, että rehtorilta puuttuu kaula. Hänen päänsä näyttää alkavan suoraan vartalosta.

Rehtorin muotokuvassa korostuu myös hänen massiivisuutensa. Hänellä on päällään jonkinlainen takki, joka peittää hänen vartalonsa, josta pistää esiin kaksi kyseisessä kuvassa melko kapeaa jalkaa. Takin pinnan jakaa kahtia paksu vyö, jossa on suuri solki. Vyö näyttää olevan tiukalla, jolloin rehtorin vartalo pullistuu sen molemmilta puolilta. Hänen suuri rintavarustuksensa korostuu, ja samalla huomataan leveät lanteet. Rehtorilta näyttää kuitenkin puuttuvan vyötärö, joka usein on naisellisuuden tyypillinen merkki. Rehtori ei ole kurvikas, vaikka hänen rintansa ovatkin korostetun suuret.

Rehtorin muotokuva ei ole hauska tai hullunkurinen, vaan pikemminkin pelottava ja kammottava. Satukuvituksessa groteski laajeneekin Ylimartimon (1998, 44) mukaan tarkoittamaan muutakin kuin hullunkurista ja naurettavaa. Wolfgang Kayserin mukaan tuttujen muotojen vieraannuttaminen luo fantasian ja realismin välille mystisen kauhistuttavan yhdyssiteen. Silloin groteski sekä on että ei ole meidän omaa

maailmaamme, ja se vaikuttaa moniselitteisesti. Lukija tiedostaa, että jotkin rajattomat voimat ovat vieraannuttaneet hänet tutusta ja turvallisesta ja rikkoneet sen eheyden. Groteski koetaankin juuri vastaanotossa, vaikka se ilmenee esteettisenä kategoriana luomisprosessissa, itse taideteoksessa ja sen vastaanotossa. (Ylimartimo 1998, 44–45.)

Ylimartimo (1998, 44) liittää groteskiin liioittelun lisäksi pelkistämisen. *Matildan* kuvitus on yleensä erittäin pelkistetty. Se on musta-valko-harmaa, eikä kuvissa esiinny muita värejä. Kuvat ovat kuin kiireessä hahmoteltuja, viivat huojuvia ja luonnoksenomaisia. Yksityiskohtia esiintyy vähän. Lisäksi syvyysvaikutelma puuttuu useista kuvista. Henkilöt kuvataan silmiinpistävästi usein suoraan sivulta, jolloin heidän profiilinsa korostuu. Rehtorin muotokuva poikkeaa kuitenkin teokselle tyypillisimmistä kuvista siinä, että muotokuvaa on väritytty enemmän kuin muita kuvia, rehtori on kuvattu vasemmalta alaviistosta sekä yksityiskohtia esiintyy verraten runsaasti. Rehtori on suorastaan ympäröity rekvisiitilla.

Ylimartimo toteaa, että värien symboliikkaa hyödynnetään toisinaan ei-näkyvän kuvasisällön ilmaisijana. Uhka, tuntemattoman pelko, kuolema ja sen läheisyys assosioituvat mustaan väriin. (Ylimartimo 1998, 68.) Rehtori Trunchbullin muotokuva on poikkeuksellisen tumma verrattuna teoksen muihin kuviin. Ainoastaan rehtorin kasvojen oikea puoli sekä hänen oikea nyrkkinsä on jätetty valkoisiksi. Valkea nyrkki korostuu muuten tummassa pohjassa, ja toimii metonymiana rehtorin väkivaltaisuudelle. Kuva on uhkaava myös siksi, koska kasvojen toinen puoli on tumma ja toinen vaalea. Se herättää mielikuvia rehtorin pimeästä puolesta ja jopa kenties jakautuneesta persoonallisuudesta tai muuten sairaasta mielestä. Toteaahan neiti Honeykin, että rehtori on hullu (Dahl 2001, 80). Samalla väritys vihjaa, että rehtori on synkkien salaisuuksien peitossa, ei päästä itsestään päivän valoon läheskään kaikkea niin kuin romaanin loppupuolella paljastuukin (Dahl 2001, 189–199). Näin kuva ennakoi tulevaa, antaa lisäinformaatiota, jota ei tekstistä voi vielä lukea.

Ylimartimo esittelee väitöskirjassaan kuva kuvassa -rakennetta, joka löytyy myös rehtorin muotokuvasta. Kuvan vasemmassa reunassa rehtorin yläpuolella riippuva kuva esittää mieshenkilöltä näyttävää hattupäistä hahmoa, jonka kädessä on mahdollisesti pitkä piiska. Kuvassa saattaa olla asennosta ja hatusta päätellen esimerkiksi härkäistelijä tai leijonankesyttävä. Ylimartimon jaottelua soveltaen kyseessä on

konstruktivistinen kuva kuvassa –rakenne, jossa kuva on sijoitettu osaksi jotakin rakennelmaa tai miljööön yksityiskohdaksi. Interiöörin seinälle kuvatulle maalaukselle voidaan antaa sen sisällön perusteella syvempi merkitys, joka on useimmiten informoiva tai vihjaava. (Ylimartimo 1998, 70.) Härkätaistelu on lajina tunnettu raakuudestaan: siinä kidutetaan härkää niin kauan, että se väsyä ja alistuu, jolloin härkätaistelija lopettaa sen viimeisellä iskulla. Myös leijonankesyttäjät alistaa uljaan eläimen, jota pidetään luonnossa tehokkaana tappajana. Koska kyseinen kuva on ensimmäinen kuva rehtorista, kuva kuvassa –rakenne vihjaa etukäteen hänen luonteensa raakuudesta ja väkivaltaisuudesta. Taulu kuvaa hyvin myös rehtorin lastenkasvatusfilosofiaa, jossa kannatetaan fyysistä rankaisemista.

Epämääräisistä ääriärsykkeistä huolimatta kuva on täynnä kiinnostavia yksityiskohtia. Ne vahvistavat mielikuvaa, joka rehtorista syntyy kuvan yhteydessä. Ennen aukeamaa, jossa rehtori kuvataan, hänen kamaluuttaan aletaan jo kuvailla sanallisesti: ”She had an obstinate chin, a cruel mouth and small arrogant eyes” (Dahl 2001, 77). Kuvan pelottava tunnelma vahvistaa tekstin sanat.

Kuva kuvassa –rakenteen ohella myös yksityiskohtien tehtävä näyttäisi olevan vihjata lukijalle, mitä tuleman pitää Kaappi, jossa on ketju ja munalukko, ennustaa, että rehtorilla on salaisuuksia, joita muut eivät saa nähdä. Lukko kertoo, että rehtorilla on myös vihollisia, jotka saattavat tavoitella jotakin hänelle kuuluvaa, jota täten täytyy suojata. Taustalla nähdään rehtorin ratsupiiska, jolla hän muissa kuvissa osoittelee lapsia tai huitoo heitä tekstissä tieltään. Ratsupiiskan alla on kokoelma samankaltaisia välineitä, joista on vaikea saada selvää, mutta ne on selvästi hankittu samantapaiseen tarkoitukseen kuin ratsupiiska. Ne ovat lyömävälineitä. Vasemmanpuoleinen esine näyttää kivuliaimmalta kidutusesineeltä. Kaapin päällä näkyy myös ruuvipenkki. Näin rehtoriin liitetään mielikuvia kiduttamisesta, murskaamisesta ja hakkaamisesta.

Kaiken kaikkiaan näyttää siltä, että rehtorin muotokuva on ennen kaikkea karmaisevalla ja pelottavalla tavalla groteski. Tätä mielikuvaa vahvistetaan kuvakulmalla, jossa kuvan katsoja asettuu vasempaan etureunaan, tarkastelemaan rehtoria alaviistosta. Tämä näkökulma voisi hyvin olla lapsen, koska se korostaa rehtorin ylemmyyttä. Kuva kuitenkin ikään kuin valehtelee, sillä samaan aikaan viereisellä sivulla teksti kertoo, miten rehtori ylistää herra Wormwoodia:

‘An excellent person, Wormwood,’ she went on. ‘I was in there only yesterday. He sold me a car. Almost new. Only done then thousand miles. Previous owner was an old lady who took it out once a year at the most. Yes, I liked Wormwood. A real pillar of our society. He told me the daughter was a bad lot though. [...]’ (Dahl 2001, 79.)

Lukija on jo aikaisemmin saanut tietää, että rehtorin kuvailemat autokaupat ovat klassinen esimerkki herra Wormwoodin huijauksista (Dahl 2001, 16–19), mikä asettaa rehtorin mielipiteineen naurunalaiseksi. Pelottavasta ulkomuodostaan huolimatta hän on helposti huijattavissa. Lisäksi lukija on jo ennen rehtorin muotokuvaa asettunut Matildan puolelle, tunnistanut sen niin sanotusti ”hyvien puoleksi”, jolloin Matildan mustamaalaaminen ei herätä lukijan sympatioita.

Näin kuva ja teksti yhdessä luovat ristiriidan. Kuvassa rehtori ylennetään, mutta tekstissä hänet alennetaan. Aina ei voida väittää, että kirjan teksti ja kuvitus kommunikoivat keskenään, sillä toisinaan kyse voi olla kuvittajan huolimattomuudesta, ja hänet voi johtaa harhaan kääntäjän lapsus (Ylimartimo 2005, 194). *Matildan* tapauksessa kuitenkin on mahdollista luottaa siihen, että tekstin ja kuvan suhde on dialoginen. Onhan kyseessä luultavasti lastenkirjallisuuden yksi tunnetuimmista kirjailija-kuvittaja-parivaljakoista. Sen lisäksi, että Blaken kuvituksessa on karnevalistisia piirteitä, näyttäisi jopa siltä, että toisinaan *Matildassa* teksti ja kuvitus toimivat yhteistyössä karnevalistisen maailman luomisessa.

5.7. Kuvituksen hienovaraisempi karnevalistisuus

Kaiken kaikkiaan näyttäisi siltä, että myös *Matildan* kuvitus on groteskia, ja sitä voi myös luonnehtia karnevalistiseksi. Karnevalistinen ajattelu toteutuu jo siinä, että lastenkirjallisuuden kuvittamisen konventioiden vastustetaan toistuvasti. Esimerkiksi Moebiuksen klassisten koodien rikkominen kuvasarjassa, jossa yleensä menetetään hallinta, on tehty juuri päinvastoin. Kuvasarjan päähenkilö saavuttaa kuvan tapahtumien avulla hallinnan.

Karnevalistinen maailma esittäytyy myös kuvien tulkinnan tasolla. Kun rehtori

Trunchbull nostaa lapsen koomisesti itseään ylemmäs kurittaessaan lasta fyysisesti, pelko voitetaan naurun avulla (kuva 1). Erityisesti teoksen viimeisissä kuvissa korostuu, miten ylhäisestä tulee alhainen (kuva 6).

Blaken kuvien karnevalistisuus on kuitenkin Dahlin tekstiä hienovaraisempaa, sillä se lisääntyy asteittain, kun taas Dahl rakentaa räikeästi karnevalistista maailmaa heti alusta lähtien. Eron kuvituksen ja tekstin karnevalismissa voi huomata esimerkiksi siinä, miten Matilda kuvataan teoksen alkupuolella perheensä kanssa. Tilanteessa, jossa Matilda tekee tekstissä isästään toistuvasti narrin, isä on kuvituksessa ja sen hierarkiassa Matilda korkeammalla (kuva 5). Vaikka Matilda onnistuu livahtamaan pois juonen edetessä kuvan periferiasta (kuva 4), isän ylivalta korostuu siitä huolimatta edelleen kuvien sommittelussa. Lapset alkavat voittaa aikuisia vasta rehtorin harjoittaman kurituksen kuvissa (kuva 1), ja viimeinen, lopullinen voitto otetaan vasta teoksen viimeisissä kuvissa (kuva 6).

Myös rehtori Trunchbullin kuvaaminen aloitetaan groteskillä kuvalla (kuva 9), ja rehtorin kuvaamisen karnevalistisuus alkaa lisääntyä vasta myöhemmin. Muotokuvassa rehtori on uhkaava ja pelottava, mutta myöhemmin hän osoittautuu todelliseksi pelkuriksi, joka kiljuu nähdessään vaarattoman vesiliskon tai rojahtaa pitkin pituuttaan permantoon, kun uskoo näkevänsä kuolleen kirjoittavan liitutaalulle (kuva 6).

PÄÄTÄNTÄ

Lähtökohtani tutkimuksessani oli, että Roald Dahlin teos *Matilda* on tulkittu väärin fantasiakirjallisuudeksi, vaikka se tosi asiassa on ennen kaikkea karnevalistinen teos. Tutkimuksen edetessä tuli huomasiin, ettei *Matilda* täytä anglo-saksisen eikä ranskankielisten maiden tutkimusperinteissä määriteltyjä fantasian kriteerejä. Sen sijaan etsiessäni teoksen karnevalistisia piirteitä kävi ilmeiseksi, että teoksessa on niitä runsaasti sekä tekstin että kuvituksen tasolla. Karnevalismin voisi väittää olevan romaanin maailman kantava voima.

Stephens toteaa, että lastenkirjallisuudessa karnevalismi ilmenee usein parodiana vallitsevista lastenkirjallisuuden muodoista ja genreistä, tai sitten se sijaitsee lastenkirjallisuuden kaanonin ulkopuolella (Stephens 1992, 121). Nähdäkseni *Matilda*

sekä sijaitsee kaanonin ulkopuolella vastaanottamansa runsaan kritiikin takia että pyrkii sijoittumaan vallitsevien muotojen ulkopuolelle ravistelemalla lastenkirjallisuuden konventioita. Teoksessa hyödynnetään sekä tekstissä että kuvituksessa esimerkiksi groteskia, joita ei lastenkirjallisuuteen ole perinteisesti hyväksytty, ja lisäksi siinä leikitellään eri genreillä. Niin lastenkirjallisuus yleensä kuin sen alalajitkin, fantasiakirjallisuus ja sadut, saavat omat kommenttinsa.

Karnevalismi muodostaa romaanissa tilan, jossa ideologisuus hahmottuu. Pintapuolinen tarkastelu ei tee romaanille oikeutta, vaan ideologia on etsittävä pohtimalla teoksen karnevalistista maailmaa. Näin ollen teoksen alatyylinen huumori ei ole osoitus kirjailijan huonosta mausta. Teokselle ominainen groteski on keino, jonka avulla karnevalistinen maailma luodaan. Karnevalistinen groteski ilmenee muun muassa groteskin ruumiillisuuden kuvina sekä hyperbolien runsautena. Näistä esimerkkeinä esittelin muun muassa groteskille tyypillistä ihmisen muuntamista eläimeksi herra Wormwoodin tapauksessa sekä Bruce Bogtrotterin syömää valtavaa kakkua.

Karnevalismi esiintyy tekstin lisäksi myös Quentin Blaken tekemässä kuvituksessa, joka osaltaan tukee tekstin tarinaa, mutta samalla kertoo omaa, hiukan poikkeavaa tarinaansa. Blake käyttää karnevalismia hienovaraisemmin kuin Dahl. Dahlin karnevalistinen ilotulitus alkaa räiskyä heti tekstin alussa, mutta Blake on maltillisempi. Hänen kuvissaan karnevalistisuus lisääntyy asteittain. Kuvitusta tarkastellessani huomasin myös, että toisinaan kuvitus ja teksti ovat vuorovaikutuksessa keskenään, jolloin ne ovat molemmat mukana luomassa karnevalistista maailmaa. Näin kävi esimerkiksi rehtori Trunchbullin muotokuvan tapauksessa, jossa kuvitus esitti rehtorin auktoriteettiasemaltaan lukijaa ylempänä. Samanaikaisesti teksti kuitenkin esitti rehtorin naurettavassa ja epäuskottavassa valossa, jolloin tekstin ja kuvituksen välille syntyi hedelmällinen ristiriita. Tekstin karnevalistinen nauru nujersi kuvan pelottavan auktoriteetin, ja ylhäisestä tuli alhainen.

Teoksessa ylhäinen ja alhainen vaihtavat paikkaa, ja nauru voittaa pelon. Lukija, eli subjekti, tulkitsee teosta sen antamin keinoin ja oman, subjektiivisen olemuksensa avulla. Teoksen tarjoamat apuvälineet tähän työhön ovat esimerkiksi ekstrapadieettisen kertojan erityispiirteet ja fokalisaatio. Näiden työkalujen avulla lukijalle hahmottuu ideologia, joka korostaa vapautta. Pelko ei enää kahlitse lapsia karnevaalissa, koska

auktoriteettien asema romahtaa. Nauru on keino selviytyä vaikeistakin tilanteista.

Matilda osoittautui mielestäni tärkeäksi teokseksi lastenkirjallisuuden kentässä, sillä se rikkoo lastenkirjallisuuden rajoja. Karnevalistisen lastenromaanin lisäksi *Matilda* paljastui luokitteluilla leikitteleväksi lastenromaaniksi. Tämä tietysti sopii karnevalismin ideologiaan, jossa rikotaan lakeja ja normeja.

Tutkimuksessani painottui karnevalismin, fantasian ja groteskin tutkiminen *Matilda*-romaanissa. Siksi kykenin vain raapaisemaan varsinaisen ideologian tutkimuksen pintaa, sillä Stephensin teos esittelee kokonaan uuden metodin sen tutkimiseen. Tämä metodi on synteesi, joka on muodostunut monen eri teoreetikon työn hedelmistä. Siksi sen tarjoamat mahdollisuudet jatkotutkimukselle ovat laajat.

Todorovin fantasiakirjallisuuden määritelmä painottaa tarinan henkilöiden ja lukijan epäilystä tapahtumien paikkaansa pitävyydestä (Todorov 1993, 25). Näin hän sulkee lastenfantasian fantasiakirjallisuuden ulkopuolelle, sillä Nikolajevan (1988, 28) mukaan lapsi lukee teosta totena eikä epäröi lukiessaan. Todorovin teorian kohdalla tuli esille se, että teos kuuluu oudon lajityyppiin, jos lukija päättää, että reaalityodellisuuden lait pysyvät muuttumattomina ja sallivat epätavalliselle ilmiölle selityksen. Fantasiaa on hänen teoriansa mukaan vain kirjallisuus, jossa sekä lukija että tarinan henkilöt epäröivät tapahtumien paikkaansa pitävyyttä. (Todorov 1993, 14.) Tämän perusteella olisi syytä pohtia, onko mahdollista, että lastenkirjallisuudessa tekstille rakentuu erilainen sisäislukija kuin aikuisten kirjallisuudessa. Onko olemassa jonkinlainen lapsisisäislukija? Niin kiinnostavalta kuin kysymyksen pohtiminen kuulostaakin, se oli rajattava pois tutkimuksestani laajuutensa vuoksi.

Myös lastenkirjallisuuden karnevalismi on aihe, jonka tutkimusta kannattaa jatkaa, sillä vaikka karnevalismi on Oittisen artikkelin sekä Stephensin ajatusten valossa tyypillinen tila juuri lastenkirjallisuudelle, siitä ei ole olemassa kovinkaan paljon tutkimusta. Myös groteski ansaitsisi enemmän huomiota, sillä ainakin *Matildassa* se avaa kiinnostavia näköaloja sekä itse teokseen että lastenkirjallisuuteen yleensä. Sinänsä groteski tai karnevalismi eivät ole lastenkirjallisuudessa vieraita elementtejä, eivätkä Dahl ja Blake ole tietenkään ainoita taiteilijoita, jotka rikkovat lastenkirjallisuuden konventioita.

Ei pidä myöskään olettaa, että jokin teos ei voisi olla sekä fantasiakirjallisuutta että karnevalistista kirjallisuutta. Näin tapahtuu mielestäni esimerkiksi Dahlin romaanissa *The BFG*, jossa esiintyy selkeästi, Nikolajevan (1988, 43) itsensäkin mukaan, sekä sekundaari että primaari maailma. Kuitenkin teos sisältää groteskia huumoria sekä esimerkiksi karnevalismille ominaista solvaavaa kieltä. Olisikin kiinnostavaa tutkia, miten fantasia ja karnevalismi toimivat rinnakkain samassa teoksessa.

Hedelmällistä olisi ollut myös tutkia alluusioita Raamattuun, sillä niitä teoksessa esiintyy runsaasti. Muun muassa Matildan kykyä verrataan Jeesuksen suorittamiin ihmeisiin (Dahl 2001, 166). Karnevalismille ominainen auktoriteettien kumartamattomuus asettuu mielenkiintoiseen valoon, sillä viittaukset Raamattuun esittävät pyhänä pidetyn kirjan kuitenkin positiivisessa valossa. Mahdollinen kritiikki uskontoa kohtaan jää ainakin pintapuolisen vilkaisun perusteella vähäiseksi, ja silti karnevalismissa kirkko on perinteisesti ollut runsaan kritiikin kohteena.

Koska lastenkirjallisuuden tutkimus on ollut aktiivista Suomessa vasta suhteellisen vähän aikaa, aineiston kokoaminen vaikeuttaa monien tutkijoiden elämää. Esimerkiksi kuvituksen teorian perusteoksia oli saatavilla huonosti tai ei lainkaan. Jouduin kuvituksen analyysiosiossani turvautumaan toisen käden tietoon, koska alkuperäisiä lähteitä ei yksinkertaisesti kirjastosta löytynyt. Esimerkiksi William Moebiuksen teos olisi ollut ehdoton edellytys parhaan mahdollisen kuva-analyysin tekemiselle. Tämä on tietysti erityisen harmillista silloin, kun kyseessä on nimenomaan yleisen kirjallisuustieteen pro gradu –tutkielma.

LÄHTEET

PRIMAARILÄHTEET

Dahl, Roald 2001. *Matilda*. Suffolk: Richard Clay Ltd. (1988).

SEKUNDAARILÄHTEET

Bahtin, Mihail 1995. *François Rabelais - keskiajan ja renessanssin nauru*. 3. painos. Suom. Tapani Laine & Paula Nieminen. Helsinki: Like Ltd. (Alkuteos *Tvorestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa*.1965.)

Balakier, James J. 1996. ”The Ambiguous Reversal of Dylan Thomas’s In Country Sleep”. http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3708/is_199601/ai_n8751822/pg_5. Viitattu 20.12.2007.

Bengtsson, Niklas 2000. *Mielikuvituksen rajaton riemu*. Bibliografia ja johdatus fantasiakirjallisuuteen. Saarijärvi: Gummerus.

Happonen, Sirke 2001. ”Liike, kuvakirja ja kuvitettu teksti”. Teoksessa Kaisu Rättyä ja Raija Raussi (toim.) *Tutkiva katse kuvakirjaan*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

Heiskanen-Mäkelä, Sirkka 2004. ”Tolkien & me”. Teoksessa Kristian Blomberg (toim.) *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

Hosiaislouma, Yrjö 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

Huhtala, Liisi & Juntunen, Katariina 2004. *Iloarten seutuvilta. Lasten- ja nuortenkirjallisuuden historiaa ja tutkimusta*. Saarijärvi: Gummerus.

Hunt, Peter 1994. *An Introduction to Children’s Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Ihonen, Maria 2001. ”Laituri numero kolmetoista. Lasten satu- ja fantasiaromaani”.

Teoksessa Tuula Korolainen (toim.) *Kirjaseikkailu. Lasten- ja nuortenkirjallisuuden opas*. Helsinki: Tammi.

Ihonen, Maria 2004. ”Lasten ja nuorten fantasian kerronnalliset keinot”. Teoksessa Kristian Blomberg (toim.) *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

Koski, Mervi 1998. *Ulkomaisia satu- ja kuvakirjailijoita, eli, kuka loi Lorinalätyä*. Jyväskylä: Gummerus.

Malherbe, Jean-Yves 2004. ”Ranskankielinen fantasiakirjallisuus”. Teoksessa Kristian Blomberg (toim.) *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.

Nikolajeva, Maria 1988. *The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

Nikolajeva, Maria & Scott, Carole 2006. (1. painos 2001) *How picturebooks work*. New York: Routledge.

Oittinen, Riitta 1991. ”Lastenkulttuuri ja karnevalismi”. *Tyyris Tyllerö* 4/1991.

Oittinen, Riitta 1997. *Liisa, Liisa ja Alice*. Matkakirja. Tampere: Tampere University Press.

Rimmon-Kenan, Shlomith 1983. *Narrative fiction. Contemporary Poetics*. London: Methuen.

Saukkola, Mirva 1997–1998. *Lapsuuden paratiisit*. Helsinki: Cosmoprint.

Shavit, Zohar 1986. *The Poetics of Children's Literature*. Athens: University of Georgia Press.

Sinisalo, Johanna 2004. "Fantasia lajityyppinä ja kirjailijan työvälineenä". Teoksessa Kristian Bolmberg (toim.) *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelut Oy.

Stephens, John 1992. *Language and Ideology in Children's Fiction*. London: Longman.

The Quentin Blake Website. Quentin Blaken virallinen WWW-sivusto. <http://www.quentinblake.com>. Viitattu 19.12.2007.

Todorov, Tzvetan, 1993. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca, New York: Cornell University Press. (Alkuteos *Introduction à la littérature fantastique* 1970).

Tolkien, John Ronald Reuel 2002. *Puu ja lehti*. Suom. Vesa Sisättö, Kersti Juva & Johanna Vainikainen-Uusitalo. Helsinki: WSOY. (Alkuteos *Tree and Leaf* 1964).

Tolvanen, Sonja 2003. "Ketkuja, konnia ja tavallisia ihmisiä. Quentin Blaken eloisaa kuvitusta Roald Dahlin lastenkirjoihin". Teoksessa Riitta Brunila & Sisko Ylimartimo (toim.) *Kuvittaen. Käyttökuvan muotoja, merkityksiä ja mahdollisuuksia*. Rovaniemi: Lapin yliopisto.

Vepsä, Marja 2006. *Hyvä lukija: oletko sinä tarina? : Tomi Kontion teosten Keväällä isä sai siivet ja Austraasian viimeiset lapset maailmankuvan narratologista tarkastelua*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Ylimartimo, Sisko 1998. *Auringosta itään, kuusta länteen. Kay Nielsenin kuvitustaide ja mahdollisen maailman kuvaamisen keinot*. Rovaniemi: Lapin yliopisto.

Ylimartimo, Sisko 2005. "Salikonin ruusut – satufantasia ja kuvan keinot". Teoksessa Kristian Blomberg & Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala (toim.) *Totutun tuolla puolen*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

KAUNOKIRJALLISET LÄHTEET

Lewis, Clive Staples 2006. *Narnia. Kaikki tarinat*. 6. painos. Suom. Kyllikki Hämäläinen. Helsinki: Otava. (Alkuteos *The Chronicles of Narnia* 1950–1956).

Tolkien, John Ronald Reuel 1993. *Taru sormusten herrasta*. Kymmenes painos. Suom. Kersti Juva & Eila Pennanen. Runot suom. Panu Pekkanen. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY. (Alkuteos *The Lord of the Rings* 1954–1955).