

VERESTÄ KYYNELIIN

Heinrich Hoffmannin Struwwelpeterin muutokset ajassa
ja kauhun estetiikka lastenkirjassa



Susanne Ylönen
Taidekasvatuksen Pro Gradu –tutkielma
Taiteiden kulttuurintutkimuksen laitos
Jyväskylän yliopisto
Syksy 2009

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Taiteiden- ja kulttuurintutkimuksen laitos
Tekijä – Author Susanne Ylönen	
Työn nimi – Title Verestä kyyneliin. Heinrich Hoffmannin Struwwelpeterin muutoksen ajassa ja kauhunestetiikka lastenkirjassa.	
Oppiaine – Subject Taidekasvatus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year elokuu 2009	Sivumäärä – Number of pages 94 s. + teksti- ja kuvaliitteet 10 s.
Tiivistelmä – Abstract	
<p>Tutkin Pro gradu –työssäni Heinrich Hoffmannin vuonna 1845 ilmestyneen <i>Struwwelpeterin</i> väkivaltaisista ja ahdistavia piirteitä ja sitä miten niitä on muutettu vuonna 1970 Itä-Saksassa ilmestyneessä, Hansgeorg Stengelin kirjoittamassa ja Karl Schraderin kuvittamassa <i>So ein Struwwelpeter</i>-kirjassa. Lähestyn vertailtavia teoksia semiotiikan ja ikonologian keinoin tulkiten eritoten kuvitusten väkivaltaisista elementtejä ja liittäen ne oman aikansa historiallisiin konteksteihin. Tutkimusfilosofinen lähtökohtani on hermeneuttinen.</p> <p>Hoffmannin Struwwelpeter, yksi maailman kuuluisimmista lastenkirjoista ja ensimmäisistä kuvakirjoista, koostuu lyhyistä, kuvia ja riimejä yhdisteleivistä tarinoista, joissa huonosti käyttäytyviä lapsia rangaistaan väkivaltaisina pidettävillä tavoilla. Väkivallan selkeimpiä merkkejä edustavat tarinoiden kuvituksissa veripisarat. 1800-luvun lastenkirjallisuuden joukossa Struwwelpeter ei ole muita lapsille suunnattuja kirjoja väkivaltaisempi. Sen menestys selittyy teoksen yllättävällä ironialla ja humoristisuudella, joka on ristiriidassa kirjan yleisen kasvatustotteen kanssa. Hoffmannin teos mahdollistaa monet erilaiset lukutavat.</p> <p>Stengelin ja Schraderin <i>So ein Struwwelpeter</i> kuuluu alkuperäisteoksen mainetta ylläpitäviin teoksiin. Se kierrättää Hoffmannin tarinoista tuttua kaavaa, mutta tarinoita on muutettu siten, että ne sopivat paremmin 1970-luvun lapsiystävällisempään ilmapiiriin – itäsaksalaisen ympäristön lastenkirjoille asettamia odotuksia unohtamatta. Selkeimmin muutokset näkyvät tyyliässä. Sisällölliset muutokset ovat niin ikään laajoja. Huomionarvoista on, että kaikki Hoffmannin teoksessa väkivaltaisiksi luokittelemani piirteet, yleistä rangaistusideologiaa lukuun ottamatta, on poistettu. Veripisarat on Stengelin ja Schraderin Jörö-Jukka-versiossa korvattu kyynelillä.</p> <p>Teosten välillä tapahtuneita muutoksia voi ymmärtää paneutumalla 1800-luvun ja 1970-luvun lastenkirjallisuuden konteksteihin. On kiinnostavaa huomata, miten kuvakirjoissa näkyy se, että lasten kasvatukseen ja lastensuojeluun liittyvät asenteet ovat muuttuneet viimeisen 150 vuoden aikana. Muutosten vaikutukset antavat aihetta käsitellä myös sitä, mikä ihmisiä kiehtoo kauhuviihteessä. Päädyn tutkielmassani analysoimaan kirjoissa kuvattuja kyyneliä ja veripisaroita abjekteina, joihin kiteytyy kokonainen muuttunut ideologia ja joilla voi selittää myös ihmisten kiinnostusta sitä kohtaan, mikä on kauhistavaa. Abjektin käsitteen voi mielestäni liittää myös Barthesin punctumin käsitteeseen ja ylevään. Kaikkia näitä käsitteitä yhdistää kauhu-elementti, josta käytän nimeä kauhun estetiikka. Pyrin huomioideni ja käsitteiden kautta avaamaan sitä, miksi kauhu koskettaa ja puhuttaa meitä niin paljon, että sitä halutaan esittää tai sensuroida myös lastenkirjoissa.</p>	
Asiasanat – Keywords Lastenkirjallisuus, kuvakirjat, kauhu, estetiikka, biedermeier, väkivaltaviihde, ironia, huumori, emansipaatio	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto, Juomatehdas	
Muita tietoja – Additional information Taidehistorian sivuainegradu, taiteiden ja kulttuurintutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto	

THE PURPOSE OF WRITING IS TO INFLATE WEAK IDEAS, OBSCURE PURE REASONING, AND
INHIBIT CLARITY. WITH A LITTLE PRACTICE, WRITING CAN BE AN INTIMIDATING AND
IMPENETRABLE FOG.

- Bill Watterson, Calvin and Hobbes

SISÄLLYS

JOHDANTO	2
KAUHISTUTTAVA JÖRÖ-JUKKA	2
AIEMPI TUTKIMUS, TUTKIMUSAUKKO JA OMAT TUTKIMUSKYSYMYKSET	6
MÄÄRITELMÄT, AINEISTO JA KÄSITTELYN ETENEMINEN	11
TUTKIMUSFILOSOFIA JA METODISET LÄHTÖKOHDAT	13
LASTENKIRJALLISUUDENTUTKIMUKSEN METODOLOGIAA HAKEMASSA	17
IKONOLOGIAN JA SEMIOTIIKAN YHDISTÄMINEN KUVAKIRJATUTKIMUKSESSA	20
HEINRICH HOFFMANNIN VERINEN STRUWWELPETER.....	26
KAUHISTUTTAVAT MERKIT.....	26
RISTIRIITTAISIA TULKINTOJA.....	1
IRONIA JA HUUMORI	32
EMANSIPAATIO.....	34
LASTENKIRJALLISUUS 1800-LUVULLA	37
AATTEELLISIA RISTIRIITOJA	41
STRUWWELPETER KAUVUUIHTEENÄ.....	43
STENGELIN JA SCHRADERIN PEHMEÄMPI STRUWWELPETER ...	47
SOSIALISTINEN JA HYVÄKSYVÄ EDUSTAJA JÖRÖ-JUKKA-MUUNNELMIEN JOUKOSSA.....	47
MUUTOSTEN KARTOITUS	49
TYYLIERO.....	51
KUVITUSMUOTI: KUVAKIRJOJEN KUVITUKSET 1970-LUVULLA.....	55
SENSUROITU VÄKIVALTA	57
1970-LUVUN AATTEELLISUUS	61
VERESTÄ KYYNELIIN	67
VÄHEMMÄN KAUVUA, VÄHEMMÄN TEHOA	67
KAUHUN ESTETIIKKA	71
KAUVUUIHDETTÄ LAPSILLE	75
KUN KAUVU EI OLE ENÄÄ KIVAA	80
VERESTÄ KYYNELIIN JA TAKAISIN	82
LÄHTEET	87
LIITTEET	95
1. MUUTOKSET JA VASTAAVUUDET PÄHKINÄNKUORESSA.....	95
2. TEKSTISSÄ MAINITTUJA STRUWWELPETERIN SEURAAJIA	97
KUVALIITTEET.....	99

JOHDANTO

Kauhistuttava Jörö-Jukka

Kun olin ehkä viiden tai kuuden ikäinen, näin painajaisen, jota yksikään toinen uni ei ole pelottavuudessa ja väkivaltaisuuudessa ohittanut edes aikuisiällä. Unessani seisoin talomme ja saunarakennuksen väliin jäävällä pihakaistaleella, pyykkinarujen alla ja taistelin Känkkäränkän kanssa. Minulla oli pienet vaaleanpunaiset paperisakset, omat paperisakseni, joilla puolustin kiihkeästi ja itku kurkussa henkeäni tietoisena siitä, että koko muu perheeni oli kuollut. Känkkäränkkä oli silponut heidät valtavilla saksillaan. Känkkäränkän sakset olivat todella suuret ja terävät ja näin jälkikäteen ajatellen minulla ei olisi pitänyt olla mitään mahdollisuutta vastustaa niitä pikkuruisilla ja tylsillä saksillani, mutta unessani olin perheemme taitavin saksimiikkailija ja onnistuin yhä uudelleen torjumaan kylmän tappajan ivalliset hyökkäykset. ”Nipps ja napps”, kävivät Känkkäränkän sakset ja minä tiesin, että jossain lähistöllä lojuivat äitini, isäni ja veljeni torsoina, kädet ja jalat ympärilleen siroteltuina.

Uneni alkuperä on helppo jäljittää Heinrich Hoffmannin *Der Struwwelpeter* –kirjan peukalonimijä tarinaan. Tässä tarinassa valtavilla saksilla varustautunut räätäli leikkaa irti yksin kotiin jätetyn Konradin peukalot, koska tämä imee peukaloaan äidin kiellosta huolimatta. Tottelemattomille ja huonosti käyttäytyville lapsille käy huonosti myös muissa kirjan tarinoissa. Eläintenkiusaajaa puree koira, tulitikuilla leikkivä tyttö palaa poroksi, neekeriä pilkkaavat pojat kastetaan mustepulloon, sopasta kieltäytyvä poika kuolee nälkään ja myrskysäällä ulos lähtevän Robertin tempaa tuuli mukaansa. Lisäksi tarinakokoelmaa tähdittävät myös tuolilla keikkuja poika, villi metsästäjä ja taivaallekatselija Hans¹ sekä tietenkin kirjan nimikkohenkilöksi nostettu Jörö-Jukka². Tiivistetysti voi sanoa, että kirjan kymmenen tarinaa esittävät yksinkertaisen

¹ Vanhemmissa Suomenkielisissä käännöksissä Kekkapää Mikko, ks. Brummer-Korvenkontio, 1991.

² Saksaksi Jörö-Jukka = Struwwelpeter.

kasvatusohjelman, jossa lapsille opetetaan hyvän ja turvallisen käytöksen perusasiat näyttämällä mitä kauheuksia tottelemattomuudesta seuraa³.

*Pam! Nyt portti paukahtaa
sisään syössyt ponnahtaa
kohti poikaa tsip ja tsap sakset
kalskaa klip ja klap!
Sakset suuret pätevät, räätäilillä
kätevät.
Konrad verta nähdessään,
Seisoo, kirkuu hädissään.⁴*



Hoffmannin Jörö-Jukkaa on kritisoitu paljonkin. Jo sen jälkeen kun se oli ilmestynyt ensimmäisen kerran vuonna 1845 nimellä *Lustige Geschichten und drollige Bilder mit 15 schön kolorierten Tafeln für Kinder von 3 bis 6 Jahren*, Hoffmann sai puolustaa naiivia kuvitustyyliään aikalaiskriittikää vastaan. Kirjasta sanottiin muun muassa, että siinä esiintyvät rumat kuvat ”pilaavat lapsen esteettisen maun”⁵. Myöhemmin kritiikki on painottunut kirjan sisältöön, eritoten sen väkivaltaisuuteen ja ahdistavaan kasvatusotteeseen.

Aikanaan teos oli kuitenkin valtavan menestyksenkäs ja menestys on jatkunut läpi vuosikymmenten kritiikistä huolimatta. Itse kirjan syntytarinastakin tuli myytti, kuten Markus Brummer-Korvenkontio asian muotoilee⁶. Ensimmäiset runot kuvituksineen syntyivät, kun Hoffmann kokosi yhteen vihkoon lapsipotilaita hoitaessaan silloin tällöin käyttämänsä tarinat antaakseen ne 3-vuotiaalle pojalleen Carlille itse tehdyn kuvakirjan muodossa jouluna vuonna 1844. Kirjan kantapainokseen (1845) kuului johdantorunon

³ Dr Walter Sauer, Heinrich Hoffmann –museon ystävät –ryhmän puheenjohtaja Marrasworkshopin vuonna 2002 julkaiseman uuden suomalaisen Jörö-Jukka laitoksen alkupuheessa. Sauer laskee tässä myös kirjan nimikkohenkilöä kuvaavan runon yhdeksi tarinoista.

⁴ Kaikki suomenkieliset käännökset Hoffmannin runoista ovat Marrasworkshopin painoksesta vuodelta 2002, ellei toisin mainita.

⁵ Vapaa käännös lauseesta: “Das Buch verdirbt mit seinen Fratzen das ästhetische Gefühl des Kindes.“, Hoffmann. 1892. Fratze = irvikuva.

⁶ Brummer-Korvenkontio, 1991, 36-39.

lisäksi vain viisi runomuotoista, opettavaista tarinaa. Näihin lukeutuvat kertomukset Vallattomasta Volmarista (*Die Geschichte vom bösen Friedrich*), Neekeripojasta (*Die Geschichte vom Schwarzen Buben*), Pelottomasta metsämiehestä (*Die Geschichte vom wilden Jäger*), Pikku Lassista, joka ei soppaa syönyt (*Die Geschichte vom Suppen-Caspar*) ja Peukalonimijä-Pekasta (*Die Geschichte vom Daumen-Lutscher*)⁷. Jörö-Jukka-hahmon Hoffmann sijoitti kirjan viimeiselle sivulle.

Tuttavat, jotka näkivät tarinat, painostivat Hoffmannia julkaisemaan ne, minkä tämä tekikin - tosin maineensa menettämisen pelossa peitenimellä Reimerich Kinderlieb⁸. Toiseen painokseen (1846) lisättiin tarina Tytöstä ja tulitikuista (*Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug*) ja tarina Jaakosta, joka keikkui tuolilla (*Die Geschichte vom Zappel-Philipp*) ja viidennestä painoksesta lähtien (1847) teos on ollut nykyisin tunnetussa muodossaan, kun mukaan liitettiin vielä tarinat Kekkapää-Mikosta (*Die Geschichte vom Hans-Guck-in-die-Luft*) ja Pilviin kadonneesta Erkistä (*Die Geschichte vom fliegenden Robert*).⁹ Näin Frankfortilaisen lääkärin tarinoista syntyi hieman sarjakuvamainen, helposti luettava kuvakirja, jossa kuvat ja runot yhdessä muodostivat lyhyitä toisistaan riippumattomia tarinoita.

Kolmannen painoksen ilmestyessä kirjan nimi vaihdettiin yksinkertaisempaan, aiemmin kirjan lempinimenä toimineeseen *Struwwelpeteriin*.¹⁰ Vuoteen 1850 mennessä kirja oli julkaistu englanniksi, amerikanenglanniksi, ruotsiksi, venäjäksi, ranskaksi ja hollanniksi. Ensimmäinen suomalainen käänös on vuodelta 1869¹¹. Teos on nyt yli 150-vuotias, mutta yhä sitä myydään ja muokataan ja käännetään uusille kielille. *Struwwelpeter* bibliografian kirjoittanut Walter Sauer arvioi, että alkuperäisteoksen myytyjen kappaleiden määrä lienee ylittänyt reippaasti 30 miljoonaa.¹² Saksassa *Struwwelpeter* on

⁷ Brummer-Korvenkontio, 1991, 36-39.

⁸ Pseudonyymi viittaa riimitelyyn ja lapsien rakastamiseen, lapsiystävällisyyteen.

⁹ Brummer-Korvenkontio, 1991, 48-49, Böhme, Liebert, Maibach, Messerli, Rühle & Sauer 1995, 49, 55.

¹⁰ Brummer-Korvenkontio, 1991, 35.

¹¹ Brummer-Korvenkontio kirjoittaa, ettei ensimmäisen suomenkielisen käänöksen suomentajaa ei tunneta. Vuoden 1930 WSOY:n painoksen takakannessa kääntäjäksi mainitaan Brummer-Korvenkontion mukaan Y. S. Yrjö-Koskinen. Gummerruksen ja Otavan 1920-luvulla ilmestyneissä painoksissa mainitaan edellisen osalta kääntäjäksi Lauri Pohjanpää ja toisen A. Korhonen. Brummer-Korvenkontio, 1991, 48-49.

¹² Sauer, 2002, Marrasworkshopin Jörö-Jukka-painoksen alkupuheessa.

niin vakiintunut osa kansankulttuuria, että sen riittelyjä, henkilöitä ja kuvituksia lainaillaan niin arkipuheessa, mainonnassa kuin muussakin (lasten)kirjallisuudessa.¹³

Osittain Struwwelpeterin ideaa kierrättäviä lastenkirjoja on paljon siksi, että teoksen tekijänoikeudet vapautuivat jo vuonna 1925.¹⁴ Muunnelmia painettiin erilaisiin tarkoituksiin ja eri syistä. Taloudelliset syyt, tai vanhan, hyväksi koetun reseptin uudelleen käyttö, muodostivat yhden tärkeimmistä syistä.¹⁵ Laittomista Struwwelpeter-painoksista nousi ennen tekijänoikeussuojan loppumista jopa oikeusjuttuja.¹⁶ Erityisen huomionarvoista näiden oikeustaisteluiden päätöksissä on se, että Jörö-Jukka-tarinoiden kuvat nähtiin teosten omintakeisimpana osuutena.

Saamansa kritiikin seurauksena, tai ehkä vain omasta halustaan Hoffmann kuvitti teoksen uudelleen vuonna 1858.¹⁷ Tämä vuoden 1858 painos, jota on myöhemmin käytetty monien uusintapainosten pohjana, oli kuvituksiltaan koristeellisempi ja seuraili siten tarkemmin ajan romanttisen tyyliuunnan vaatimuksia. Siinä kuvien taustoja ja henkilöiden pukuja on esimerkiksi yksityiskohtaistettu. Muutama nykykriitikko, joiden joukkoon myös Brummer-Korvenkontio lukeutuu, pitää tätä vuoden 1858 uudelleen kuvitusta turhana myönnytyksenä ja arvioi, että teos muuttui uusitussa muodossaan ilmaisuvoimaltaan heikommaksi.¹⁸ Olennaista on, etteivät muutostyöt tässä vaiheessa ulottuneet vielä teoksen väkivaltaiseen tai kauhistuttavaan sisältöön, vaan pelkästään tyyliin.

¹³ Useimmat saksalaiset tuttavani osaavat lausua ainakin säkeen tai pari Jörö-Jukka-runosta, vanhempi sukupolvi (ainakin mummoni, joka saattaa tietenkin olla erikoistapaus) osaa ulkoa melkein jokaisen kirjan tarinoista.

¹⁴ Brummer-Korvenkontio, 1991.

¹⁵ Pech, 1990, 152.

¹⁶ Hoffmann itse kuvailee näitä prosesseja kirjeessään *Gartenlaube*-lehden toimitukselle vuonna 1892. Kirje on julkaistu myöhemmin muun muassa Heinrich-Hoffmann-museon julkaisussa *Struwwelpeter-Hoffmann* vuonna 1978. Herzog, G.H. & Helmut Siefert, 1978, 16.

¹⁷ Alkuperäiset litografia-menetelmällä painetut kuvat korvattiin tämän 1858 muutoksen yhteydessä puupiirroksilla.

¹⁸ Brummer-Korvenkontio, 1991, Torsten Kaufmann, 1986.

Aiempi tutkimus, tutkimusaukko ja omat tutkimuskysymykset

Valitsin Heinrich Hoffmannin Struwwelpeterin tutkimuskohteekseni, koska se on yksi lapsuuteni vaikuttavimmista lukukokemuksista. Taidehistorian ja taidekasvatuksen opiskelijana minua kiinnostaa tutkia sitä, mihin tämä vaikuttavuus perustuu. Tutkimuskohteena Struwwelpeter ei ole missään tapauksessa uusi tai tutkimaton kohde. Sillä on saksalaisen lastenkirjallisuuden joukossa korkea asema, koska sitä pidetään maan ensimmäisenä kuvakirjana ja koska se on levinneisyytensä ansiosta muuttunut jo osaksi yhteistä kulttuuriperinnettä lukemattomien siteerauksien ja niin kuvien kuin tekstinkin kierrätyksen ja uudelleen muokkauksien kautta. Teoksen asema ei kuitenkaan ole ollut aivan kiistaton ja se on herättänyt aika ajoin hyvin vahvaakin vastustusta. Sekä arvostus että teokseen liittyvät kiistat ovat johtaneet siihen, että teosta on tutkittu paljon.

Walter Sauerin Struwwelpeter-bibliografia listaa 570 Jörö-Jukkaa käsittelevää kirjallista teosta tai artikkelia, joiden aihepiirit vaihtelevat kasvatuksellisista näkökulmista psykologisiin, historiallisiin ja jopa lakitieteellisiin näkökulmiin¹⁹. Rolf Göppel esimerkiksi on kirjoittanut Struwwelpeteristä otsikolla ”Struwwelpeter & Co – Prototypen schwieriger Kinder?”²⁰ julkaisussa *Der Friederich, der Friederich... Das Bild des schwierigen Kindes in der Pädagogik des 19. und 20. Jahrhunderts* vuonna 1989. Göppelin kirjoituksen voi nähdä esimerkkinä pedagogisesti painottuneesta Jörö-Jukka-tutkimuksesta. Pedagogisesti suuntautuneena voidaan pitää myös Irmelin Sandman Liliuksen *Abakadabra*-lehdessä vuonna 1994 julkaistua artikkelia ”Pelle snusks svarta pedagogik” jossa kirjoittaja ottaa selvästi arvottavan kannan nimeämällä Struwwelpeterin kasvatuskäsityksen mustaksi.²¹ Kulttuurihistoriallisempaa ja sosiologista näkökulmaa edustavat vaikkapa J.D. Stahlin ”Mark Twain’s ”Slovenly Peter” in the Context of Twain and German Culture”²² tai Joachim J. Savelsbergin ”*Struwwelpeter* at One Hundred and Fifty: Norms, Control and Discipline in the Civilizing Process”²³.

¹⁹ Sauer, 2003.

²⁰ Suomennos kuuluisi jotakuinkin: ”Jörö-Jukka & kumppanit – vaikeiden lasten prototyyppejä?”

²¹ Sauer, 2003, 41.

²² Stahl, 1996.

²³ Savelsberg, 1996.

Suurin osa tutkimusta on luonnollisesti saksankielistä, onhan teos nimenomaan saksalainen. Hoffmannin synnyinkaupungista Frankfurt am Mainista löytyy jopa Jörö-Jukka -museo, joka julkaisee aiheeseen liittyvää tutkimusta näyttelykatalogeissaan ja lehdessään. Hoffmannin synnyinkaupungin yliopistosta, Goethe Universität Frankfurt am Mainista, löytyy myös vuonna 1963 perustettu lastenkirjallisuuden tutkimukseen erikoistunut yliopiston yksikkö, joka tarjoaa koko saksankielisen alueen ainoana yliopistotason instituutiona mahdollisuuden maisterin tutkintoon lasten- ja nuortenkirjallisuuden saralla.²⁴

Jörö-Jukka on esillä melkeinpä kaikissa lastenkirjallisuuden historiaa esittelevissä teoksissa maasta riippumatta, minkä lisäksi kirjaa on tutkittu tarkemmin myös maakohtaisesti. Esimerkkinä tästä mainittakoon Irene P. Whalleyn ja Tessa Chesterin *A History of Children's Book Illustration* ja Pekka Tarkan toimittama *Suomen kirjallisuus VIII. Kirjallisuuden lajit*, jonka lasten ja nuorten kirjallisuutta käsittelevässä osassa Jörö-Jukka mainitaan ensimmäisten Suomessa julkaistujen lastenkirjojen joukossa.²⁵ Suomessa Jörö-Jukkaa on tutkinut syvemmin ainoastaan Markus Brummer-Korvenkontio. Brummer-Korvenkontion teos ”Jörö-Jukka ja sen historia” käy läpi teoksen syntyhistorian, teoksen vaiheet (eli myöhemmät muutostyöt ja lisäykset, joista merkittävin oli jo mainittu vuoden 1858 Hoffmannin itsensä toteuttama kuvitusten uusiminen enemmän aikalaismakua vastaavaksi), teoksen kohtaaman kritiikin ja psykoanalyttiset tulkinnat. Lisäksi Brummer-Korvenkontion teos sisältää keräilijätietoutta. Merkittävintä on ehkä se, että Brummer-Korvenkontio on selvittänyt myös teoksen suomalaisten käännösten ja niiden kuvitusten vaiheet.²⁶

Jörö-Jukkaa on useimmiten tutkittu Brummer-Korvenkontion tavoin heritologisesta näkökulmasta, sen aikaansa edellä olevaa luonnetta ja syntyhistoriaa painottaen. Psykologiset ja kasvatustieteellisesti suuntautuneet tutkimukset keskittyvät puolestaan

²⁴ Institut für Jugendbuchforschung, Goethe Universität Frankfurt am Main, <http://www.uni-frankfurt.de/fb/fb10/jubufo/>, 22.7.2009.

²⁵ Whalley & Chester, 1988, 64, Kurki-Suonio, 1970, 322-330.

²⁶ Brummer-Korvenkontio, 1991.

useimmiten joko teoksen puolustamiseen tai sen kritisoimiseen. Struwwelpeter-tutkimuksen laajuutta ajatellen saattaa tuntua mahdottomalta sanoa tästä kirjasta enää mitään uutta. Lastenkirjallisuuden alalla tapahtunut kehitys antaa kuitenkin mielestäni syyntä ottaa käsittelyyn myös vanhempia teoksia. Aiemmin lastenkirjallisuutta käsiteltiin pitkälti kirjallisuudentutkimuksen keinoin, eikä kuvakirjoja pidetty vakavasti otettavina tutkimuskohteina, mutta viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana lastenkulttuurin tutkimuksen saralla tapahtunut kehitys on johtanut siihen, että kuvakirjojakin on alettu tutkia kasvavassa määrin. Kirjallisuudentutkimuksen ja sosiologisten, historiallisten sekä taidehistoriallisten näkökulmien rinnalle on noussut myös tutkimuksia, jotka aiempaa enemmän kiinnittävät huomiota myös teosten kuvaelementteihin sekä kuvan ja sanan vuorovaikutukseen²⁷. Oma tutkimukseni tuo tähän linkittyen taidekasvatuksellista ja taidehistoriallista näkökulmaa jo olemassa olevaan tutkimukseen.

Jörö-Jukasta tehdyn tutkimusaineiston joukossa kuviin tai kuvien ja sanojen yhteispeliin keskittyviä tutkimuksia on vielä vähän. Torsten Kaufmann, joka käsittelee Hoffmannin Struwwelpeterin kuvakieltä ”*Der Struwwelpeter – Vorläufer einer künstlerischen Avantgarde oder dilettantische Spielerei*“ –artikkelissaan, on Jörö-Jukka-tutkimusten joukossa melko yksinäinen näkökulmansa edustaja. Kaufmann näkee Hoffmannin kuvituksissa avantgarde-henkeä ja vertaa teoksen kuvakieltä muun muassa Picasson ja Kleen töihin sekä Dada-liikkeeseen. Kovin syväälle hän ei analyysissään kuitenkaan mene - ehkä siksi, että teksti on julkaistu melko lyhyitä kirjoituksia sisältävässä, suurelle yleisölle tarkoitettussa artikkelikokoelmassa.²⁸ Kaufmannin ohella myös Elisabeth Wesseling on keskittynyt Struwwelpeterin kuvitusratkaisuihin. Artikkelissaan ”Visual Narrativity in the Picture Book: Heinrich Hoffmann’s *Der Struwwelpeter*” hän tarkastelee Struwwelpeterin kuvakerrontaa perustellakseen miksi teosta tulisi lähestyä enemmän lastenkirjallisuuden vallankumouksen kuin mustan pedagogiikan edustajana. Wesseling lukee kuvia yksinään, suhteessa niitä säestäviin riimeihin ja suhteessa toisiinsa sekä toisten tarinoiden kuviin. Päätelmissään hän vetoaa ennen kaikkea kuvissa ja

²⁷ Nikolajeva & Scott, 2006, Lewis, 2001, Mikkonen, 2005, Wesseling, 2004, Paatela-Nieminen 2000, Rhedin, 1992.

²⁸ Kaufmann, 1986.

kuvasanasuhteissa piilevään ironiaan, joka toimii hänen mukaansa alistavien ja hyökkäävien tendenssien vastavoimana.²⁹

Näkökulma, jonka haluan tuoda tähän jälleen pinnalle nousseeseen Jörö-Jukka-keskusteluun, liittyy Kaufmannin ja Wesselingin artikkeleihin kuviin keskittymisen kautta, mutta toisin kuin edellä mainitut kirjoittajat, en pyri analyysissäni argumentoimaan sen paremmin teosta vastaan kuin sen puolesta. Tarkoitukseni on pikemminkin ymmärtää teosta paremmin. Haluan tutkia sitä, miten kulttuuriympäristö ja vallitseva ajanhenki ovat vaikuttaneet teoksen tulkintaan, mutta koska tämä itsessään on jo melko tutkittu (ja hyvin laaja) aihe, olen rajannut tutkimukseni koskemaan niitä piirteitä, jotka Hoffmannin Struwelpeterissä on useimmiten tulkittu hyökkääviksi, väkivaltaisiksi ja ahdistaviksi.

Tämä tutkielma ei tule käsittelemään Jörö-Jukan kasvatuskäsityksiä. Tarkoitukseni ei ole ottaa kantaa siihen onko teos loistoesimerkki mustasta pedagogiikasta vai lastenkirjallisuuden lapsiystävällinen uranuurtaja. En myöskään tule tarkastelemaan kasvatuskäsitysten muutoksia tai Jörö-Jukan psykologisia tulkintoja enemmän kuin on tarpeen. Tutkimukseni keskittyy pikemminkin kartoittamaan sitä, miten tärkeä osa väkivaltaisilla ja kauhistuttavilla elementeillä oli teoksen menestyksen synnyssä ja mikä näiden elementtien suhde viihdyttävyyteen on. Koska Struwelpeteristä on olemassa valtavan paljon muunnelmia, olen rajannut tarkasteluni kahden eri version vertailuun. Vertailun avulla pyrin selvittämään, miten teosta on aikojen saatossa muutettu ja miksi. Tutkimukseni keskiössä on ilmiö, jota voisi kutsua kauhun estetiikaksi.

Rajaus karmiviin piirteisiin on mielestäni olennainen, koska teoksesta käyty keskustelu tiivistyy juuri niihin ja koska lapsia ympäröivien kauhukertomusten pohtiminen on jälleen kerran pinnalla nyt, kun keskustelu lasten hyvinvoinnista ja kasvuympäristöjen väkivaltaisuudesta kuohuu taas koko Suomea järkyttäneiden koulusurmien ja paljon keskustelua herättäneen kauhutyöpajan vanavedessä³⁰. Tarkastelemani kahteen kirjaan

²⁹ Wesseling, 2004.

³⁰ Kauhutyöpajan osalta ks. esimerkiksi Helsingin Sanomien kulttuuriuutiset, 5.11.2008, 8.11.2008.

päädyin puolestaan siksi, että ne löytyivät kummatkin kirjahyllystäni. Kinderbuchverlag Berlinin 1970 julkaisema *So ein Struwwelpeter* muodostaa hyvän vertailukohdan Heinrich Hoffmannin alkuperäiselle, koska sen suhde alkuperäiseen on selkeä (se kierrättää samaa konseptia) ja koska se kuitenkin on myös selkeästi erilainen. Lisäksi sen painoajankohta on Jörö-Jukkavastaisuudessaan kontekstiltään hyvin mielenkiintoinen, kuten tulemme myöhemmin huomaamaan.

Tutkimuskysymykseni voisikin tiivistää seuraavaan lauseeseen. Miten Heinrich Hoffmannin *Struwwelpeteriä* on aikojen saatossa muutettu ja miksi ja miten nimenomaan teoksen kauhuelementteihin on eri aikoina suhtauduttu? Selvittääkseni tätä kysymystä paneudun ensin siihen mitä piirteitä Hoffmannin teoksessa voidaan pitää kauhuelementteinä. Apunani käytän semioottista kuva-analyysia ja lastenkirjallisuuden tutkimuksen teoriaa. Tämän jälkeen kartoitan sitä miten ja miksi Heinrich Hoffmannin *Struwwelpeteriä* on aikojen saatossa muutettu. Hans-Georg Stengelin ja Karl Schraderin vuonna 1970 ilmestynyt Jörö-Jukka –versio *So ein Struwwelpeter* muodostaa tässä tärkeimmän vertailukohdan Hoffmannin alkuperäisteokselle. Analyysin jälkeen kehittelen hieman teoreettisia, kauhun estetiikkaan liittyviä ajatuksia ja pohdin sitä, miten kauhuelementteihin lastenkirjassa voi suhtautua. Lopuksi haluaisin vielä johtaa keskustelun *Struwwelpeterin* nykytilanteeseen, eli kysymykseen siitä miten *Struwwelpeteriin* nykyään suhtaudutaan lastenkirjana ja klassikkona. Mielessäni pyörii esimerkiksi kysymys siitä kenelle Marras Workshopin, kulttuurituotantoa ja kustannustoimintaa vuodesta 1988 harjoittaneen suomalaisyrityksen, uusi, vuonna 2002 ilmestynyt, vuoden 1858 kuvituksilla varustettu suomenkielinen käännös oikeastaan on suunnattu.

Määritelmät, aineisto ja käsittelyn eteneminen

Puhun Hoffmannin *Struwwelpeteristä* sekä lastenkirjana että kuvakirjana. Sanoilla on selkeä painoero. Kuvakirjaksi käsitetään yleensä teos, jossa on paljon kuvia, tai jossa kuvilla on ”laadullisesti tärkeä tehtävä”³¹, kuten Mikkonen asian muotoilee. Kuvakirjasta puhuminen on neutraalimpaa ja jossain määrin myös valveutuneempaa kuin lastenkirjasta puhuminen, sillä nykytutkimus korostaa aikaisempaa enemmän kuvakirjojen tuplayleisöä, joka koostuu sekä lapsi- että aikuislukijoista. Lewis esimerkiksi puhuu nykyaikaisista kuvakirjoista tietoisesti enemmän kuva- kuin lastenkirjoina ja Ylimartimo muistuttaa, että varhaiset kuvakirjat olivat kalleudessaan enemmän seurapiiri- ja kahvipöytäesineistöä kuin lasten tavaraa.³²

Lastenkirjasta puhuttaessa viitataan vahvasti kirjan kohdeyleisöön. Kun *Struwwelpeteristä* puhuu lastenkirjana, on ilmaisutavassa jotain provosoivaa, vaikka Hoffmann itse määritteli kohdeyleisönsä selkeästi jo kirjan alaotsikossa sanoessaan sen sisältävän hauskoja tarinoita ja karmivanhauskoja kuvia 3-6 -vuotiaille. Provosoituminen johtuu nykyisestä ilmapiiristä, jossa lapsia pyritään suojelemaan kauhulta ja väkivallalta. Joissain tapauksissa valistunut lastenkirja-sanan käyttö auttaa mielestäni ohjaamaan lukijan huomion kyseiseen kirjallisuuden alaan liittyviin valta-asetelmiin, eli siihen, että lastenkirjat ovat lastenkirjoja vain rajallisessa mielessä. Lastenkirjat ovat ehkä lapsille suunnattuja, mutta niiden tekijät ja ostajat ovat aikuisia.³³ Manlove huomauttaakin, että kyse on tässäkin melko keinotekoisesta genrestä: ”...we are talking about a largely invented genre, directed at children, but not always freely chosen by them.”³⁴

Aineistoni koostuu kahdesta primäärilähteestä: kahdesta *Struwwelpeter*-kuvakirjasta. Ensimmäinen kirjoista on Edition Petersin, kuuluisan nuottikustantamon, *Struwwelpeter*-painos vuodelta 1978. Se noudattelee Heinrich Hoffmannin ennen vuotta 1858 painetun,

³¹ Mikkonen, 2005, 330.

³² Lewis, 2001, 1-30, Ylimartimo, 1998, 5.

³³ Manlove, 2003, Mikkonen, 2005, 329, 335-336.

³⁴ Manlove, 2003, 10.

Ur-Struwwelpeterinäkin tunnetun Struwwelpeter-käsikirjoituksen muotoa ja siihen kuuluu jokaiseen tarinaan lisätty nuotisto, jonka avulla tarinoiden riimit voi myös laulaa. Toinen analysoimistani kuvakirjoista puolestaan on Kinderbuch Verlag Berlinin julkaisema *So ein Struwwelpeter* vuodelta 1970 (12. painos 1981). Tässä teoksessa Hoffmannin tarinoita on käytetty lähtökohtana, mutta tarinat on kerrottu uudessa muodossa, uusin päähenkilöin, uusin kuvituksin ja uusilla riimeillä. Viittaukset Hoffmannin Struwwelpeteriin ovat selkeitä, mutta Stengelin ja Schraderin teoksessa tarinoita on enemmän ja ne ovat sisällöllisesti hyvin erilaisia, kuten analyysi tulee todistamaan. Näiden kuvakirjojen lisäksi tulen turvautumaan Jörö-Jukkaa eri näkökulmista lähestyvään tutkimuskirjallisuuteen sekä muuhun alakohtaista tarkasteluani ja näkökulmaani tukevaan kirjallisuuteen.

Käsittely jakautuu neljään päälukuun: johdantoon, Hoffmannin *Struwwelpeterin* analyysiin, Schraderin ja Stengelin *So ein Struwwelpeterin* analyysiin ja pohdintakappaleeseen. Käsittelyn ensimmäisessä luvussa, luvussa 2, nostan Hoffmannin alkuperäisteoksesta esiin muutamia keskustelua aiheuttaneita piirteitä, joita lähestyn semioottisen kuva-analyysin avulla selvittääkseni miksi ne voidaan tulkita väkivaltaisiksi ja ahdistaviksi. Heti perään pyrin myös huomioimaan mahdolliset ahdistavuutta lieventävät piirteet. Kartoitettuani näin sitä, mikä teoksessa puhuttaa, asetan sen 1800-luvun lastenkirjallisuuden ja niiden ilmentämien kasvatusihanteiden luomaan kontekstiin ja väitän näkeväni siinä kauhuviihteen määritelmän täyttäviä piirteitä.

Kolmas luku nostaa Hoffmannin alkuperäisen Jörö-Jukan rinnalle sen seuraajat, joista yhtä, Hansgeorg Stengelin ja Karl Schraderin *So ein Struwwelpeteriä*, analysoin tarkemmin tehdäkseni selväksi miten ja miksi teosta on aikojen kuluessa muutettu ja havainnollistaakseni sitä, miten ajan henki vaikuttaa lastenkirjojen sisältöön. Semioottinen kuva-analyysi yhdistyy myös tässä luvussa kontekstietoihin ja ajanhengen kuvailuun. Kauhun estetiikkaa pohdin kokoavassa loppuluvussa.

Pohdinnoissa tarkoitukseni on vetää edeltäneestä käsittelystä johtopäätöksiä, joilla teoksen nykyistä arvoasemaa voisi lähestyä. Teoksen nykyisen aseman tai vastaanoton

tutkiminen on mielestäni hankalaa. Olen siksi jättänyt tämän aiheen pohtimisen loppuun, jossa esitän lähinnä avoimia ajatuksia ja ajatuksen alkuja, sekä aiheita jatkotutkimukselle. Ajan henki näyttäytyy kokonaisuudessaan vasta, kun sitä tarkastelee historiallisena, menneenä ajanjaksona, jolloin sitä voi verrata sekä edeltäviin että sitä seuraaviin aikoihin, mutta ymmärtämällä menneisyyttä on ehkä mahdollista sanoa jotain myös tästä hetkestä ja aavistella tulevaa. Jo se, että tutkin Jörö-Jukkaa tässä ja nyt yhdistää tutkimusaiheeni nykyisyyteen. Tavallaan pyrin siis luomaan käsittelyssäni kaaren, joka yhdistää Jörö-Jukan historian tähän päivään. Yhdistävänä tekijänä ja teemana toimii kauhun viihdyttävyyks - ilmiö, joka edelleenkin puhuttaa paljon ja jota mielestäni on erityisen sopivaa käsitellä juuri Struwwelpeterin kautta, osana lastenkin kulttuuria.

Tutkimusfilosofia ja metodiset lähtökohdat

Hannula, Suoranta ja Vadén kirjoittavat taiteellisen tutkimuksen suuntaviivoja luonnehtivassa teoksessaan, että laadullisen tutkimuksen lähtökohtana on tutkijan avoin subjektiviteetti ja sen myöntäminen, että tutkija on tutkimuksensa keskeinen työväline.³⁵ Vaikka edellä mainitut kirjoittajat puhuvat nimenomaan taiteellisesta tutkimuksesta, voi ideoita mielestäni soveltaa hyvin myös tieteelliseen tutkimukseen, mikäli tutkimus on kvalitatiivista. Kirjoittajat jatkavat sanomalla, että aineiston tehtävä on toimia tutkijalle idealähteenä ja (teoreettisen) pohdinnan katalysaattorina, ei pelkästään todellisuuden kuvauksen pohjana.³⁶ Aloitin tutkimukseni henkilökohtaisen kokemuksen kuvauksella, enkä tule jatkossakaan kiistämään sitä, että tutkimustani ohjaa henkilökohtainen kiinnostus aiheeseen: ei niinkään hullaantuminen Jörö-Jukka-kuvakirjaan itseensä, vaan niihin aiheisiin, joita sen kautta on mahdollista avata. Lähtökohtiani ovat toisin sanoen subjektiivinen intuitio, objektikeskeisyys ja hermeneutiikka.

³⁵ Hannula, Suoranta ja Vadén, 2003, 85.

³⁶ Hannula, Suoranta ja Vadén, 2003, 85.

Tiedon hankkiminen kulttuurin muutoksista on yksi humanistisen tutkimuksen keskeisistä aiheista, sillä katsomalla menneeseen ja ymmärtämällä historiallisia ilmiöitä, voimme ymmärtää myös jotain omasta ajastamme. Michael Ann Holly muotoilee asian mielestäni hyvin kirjoittaessaan: ”In writing about the past, we may be striving to look at its visual traces without realizing that those works of art are also forever looking back at us.”³⁷

Laadullisuus ja henkilökohtaiset lähtökohdat eivät vähennä tutkimuksen totuusarvoa, mikäli havainnot on kuvattu hyvin ja päätelmät esitetty vakuuttavasti. Taidehistoriallisesta hermeneutiikasta kirjoittaneen Oscar Bätschmannin mukaan subjektiivisuus- ja ylitulkintasyytteet voidaan kumota perusteellisella tutkimuksella.³⁸ Hannula, Suoranta ja Vadén tarkentavat tätä tieteentekoon olennaisesti liittyvää perusteellisuutta listaamalla laadullisen tutkimuksen luotettavuustekijöihin 1) tutkimuskontekstin ja ongelmanrajauksen, 2) teoreettiset lähtökohdat, 3) vakuuttavan retoriikan, 4) tulosten käyttökelpoisuuden, siirrettävyyden ja uutuusarvon, sekä 5) tutkimuksen merkityksen taiteellisen tutkimuksen yleisölle.³⁹

Bätschmannin sekä Hannulan, Suorannan ja Vadénin peräämää metodista taustatukea tutkimusotteelleni olen hakenut hermeneutiikasta. Taidehistoriallinen hermeneutiikka on Bätschmannin mukaan tiettyihin objekteihin sitoutunutta tulkintaa. Bätschmann jatkaa, että tulkinta (esimerkiksi metaforien käyttäminen) on tieteellistä tuottamista, jota edeltää arkipäivästä erotettu ymmärryksen syventäminen, teoksen salaperäisyyden havaitseminen. Kuvataiteen kohdalla ymmärtäminen vaatii erityisen paljon, sillä kuvataiteen tuotosten kohdalla ymmärrystä ei välttämättä synny ollenkaan (kuva tai patsas ei pakota siihen) toisin kuin tekstien kohdalla, joita me aina lukiessamme tulkitsemme. Taidehistoriallisen tutkimuksen lopussa esitetty tulkinta onkin Bätschmannin mukaan luovan abduktion tulos, jossa kerätyistä todisteista johdettu hypoteesi esitetään perustelujen kera.⁴⁰ Tiivistäen voidaan siis sanoa, että taiteentutkimus on luovaa, tieteellistä toimintaa, jossa omaan

³⁷ Holly, 1996, preface xiv.

³⁸ Bätschmann, 1988, 209-214.

³⁹ Hannula, Suoranta ja Vadén, 2003, 86-89.

⁴⁰ Bätschmann, 1988, 191-221.

mielikuvitukseen ja intuitioon voi ja pitää luottaa, mutta jossa tulokset tulee myös perustella ja asettaa lopulta muiden allekirjoitettavaksi tai kritisoitavaksi, kuten muillakin tieteenaloilla.

Hermeneuttinen tutkimusfilosofia vaatii kuitenkin vielä hieman lisää avaamista. Erityisesti olen paneutunut hermeneutiikkaan sellaisena kuin se esiintyy Hans-Georg Gadamerin ajatuksissa. Gadamer, joka syntyi vuonna 1900 Marburgissa ja kuoli 2002 Freiburgissa, on yksi 1900-luvun kuuluisimmista saksalaisista filosofiista ja hänet tunnetaan ennen kaikkea 1960 (1. painos) julkaistusta *Warheit und Methode* –kirjasta. *Wahrheit und Methode* pyrkii avaamaan tieteelliselle tutkimukselle keskeistä totuuskysymystä pureutumalla kokemuksen ja ymmärtämisen olemukseen. Ymmärtämisestä Gadamer kirjoittaa esimerkiksi: ”Verstehen heißt zunächst, sich miteinander verstehen.”⁴¹ viitaten tällä siihen, että kommunikaatiossa pyritään useimmiten saavuttamaan tietty yhteisymmärryksen piste. Väärinymmärrysten ja erimielisyyksien kohdalla ymmärtäminen saa herkemmän ja tutkivamman luonteen, jolloin se on erityisen hedelmällistä. Ennen kaikkea Gadamerin hermeneutiikka pyrkii kannustamaan omien tieteellisten lähtökohtien tarkasteluun. Se nostaa ymmärtämisen itsessään ongelmaksi.⁴²

Hermeneutiikka, sellaisena kuin Gadamer sen esittää, ei siis ole metodi, vaan pikemminkin filosofinen lähtökohta. Tulkintojen moninaisuuden ja tutkijan historiallisuuden sekä henkilökohtaisen rajoittuneisuuden korostaminen saattaa näyttäytyä metodista varmuutta etsivälle kärjistyneesti melkein pä relativistisena nihilisminä. Varmuutta ja pohjaa tulkintoihin antaa kuitenkin ns. hermeneuttisen kohtuuden periaate. Georg Friedrich Meier, joka kirjoitti 1700-luvulla monipuolisesti filosofian eri aihealueista, myös estetiikasta, määrittelee hermeneuttisen kohtuuden tutkijan taipumukseksi pitää tosina niitä merkityksiä, jotka sopivat parhaiten

⁴¹ ”Ymmärtäminen on toistensa ymmärtämistä”, Gadamer, 1960, 184.

⁴² Gadamer, 1960.

yhteen ”merkkien luojan täydellisyyksien kanssa”.⁴³ Taiteentutkimuksessa tätä voi pitää esimerkiksi taiteilijan tarkoitusperiin palaamisena.

Käytännönläheisempää metodista apua suovat Gadamerin *ymmärtämisen mahdollisuusehdot* sellaisena kuin Jarkko Tontti niitä käsittelee teoksessa *Tulkinnasta toiseen*. Ymmärtämisen mahdollisuusehtoina voidaan Tontin mukaan pitää *kielellisyyttä*, *konfliktuaalisuutta* ja *historiallisuutta*. Kielellisyyttä luonnehtii hermeneuttisen kehän käsite, joka havainnollistaa sitä, kuinka osaa kokonaisuudesta voidaan ymmärtää vain kokonaisuudesta käsin ja kokonaisuutta sen osien kautta. Ymmärrys muodostaa näin jatkuvassa liikkeessä olevan kehän, johon me astumme ennakko-oletuksinemme ja ennakkoluuloinemme.⁴⁴ Huomionarvoista on, ettei ennakkoluuloihin tässä tapauksessa liity negatiivisia konnotaatioita. Ne liittyvät olennaisesti ja pikemminkin positiivisesti toiseen Gadamerin ymmärtämisen mahdollisuusehdoista, *konfliktuaalisuuteen*.

Konfliktuaalisuuden ehto näkyy dialogissa, jossa kaksi eriävää näkökulmaa kamppailevat ja sulautuvat lopulta yhteen tai päätyvät ainakin vertailutasolle⁴⁵. Tämä ehto havainnollistuu erityisen hyvin juuri tässä tutkielmassa, tai sitä motivoivassa ennakkoasenteessa. Alkuasetelma, joka jo ensimmäisten tutkimuksessa ottamieni askelten aikana alkoi muuttua, oli se, etten pitänyt teoksesta. En pitänyt sitä lapsille sopivana enkä miellyttävänä, enkä ymmärtänyt miksi sitä edelleen painetaan ja luetaan. Näitä ennakkoasenteita voi kuitenkin myös käyttää havainnollistamaan kolmatta ymmärtämisen mahdollisuusehtoa, *historiallisuutta*. Minun on vaikea tarkastella Hoffmannin Jörö-Jukkaa ajattelematta, että markkinoilla on nykyään myös paljon kuvakirjoja, jotka ovat kauniimpia, hausکمپia ja kiehtovampia kuin tämä vanha ja karu teos. Olen nykyaikaisten, Hoffmannin aikaan verrattuna pehmeämpien kasvatuskäsitysten läpäisemä samoin kuin jokainen länsimaisen kulttuurin vaikutuspiirissä oleva on esimerkiksi Platonin teosten tai raamatun vaikutusten alainen, vaikkei olisi näihin suoraan tutustunut⁴⁶.

⁴³ Erna Oesch teoksessa: Tontti, 2005, 26.

⁴⁴ Tontti, 2005, 59-61.

⁴⁵ Tontti, 2005, 66-67.

⁴⁶ Tontti, 2005, 63-64.

Ymmärtämisen mahdollisuusehtojen havaitseminen näyttäytyy työssäni siis selkeästi varsinkin konfliktuaalisuuden ja historiallisuuden hyväksymisen osalta. Lisäksi olen omaksunut kielellisyyteen liittyvän ajatuksen hermeneuttisesta kehästä. Selvitän tutkimieni teosten konteksteja, mutta paneudun myös kuvien yksityiskohtiin ja lopulta pyrin kutomaan yksittäisten havaintojen ja taustatietojen välille jonkinlaisen ymmärryksen verkon. Tutkimustyöni koostuu siis ennen kaikkea pyrkimyksestä ymmärtää teosta paremmin ja täten se kytkeytyy vahvasti hermeneuttiseen tutkimusfilosofiaan.

En usko voivani tarjota kaikenkattavaa, objektiivista selitystä aiheestani, eikä se ole myöskään tarkoitukseni. Tarjoan vain yhden näkökulman lisää, mutta uskon sen syventävän tietämystämme ja vähentävän vierautta, jota tunnemme tätä teosta kohtaan. Tutkimuspyrkimysteni osalta viittaankin mieluiten Michael Ann Hollyyn, jonka mukaan teosanalyysin tärkein arvostelukriteeri on se, missä määrin se syventää tietojamme aiheesta ja lisää itseyymmärrystämme⁴⁷. Katson onnistuneeni, mikäli pystyn tarjoamaan lukijoilleni muutamia perusteltuja ajatuksia, jotka syventävät heidän tietojaan ja mahdollisesti myös itsetuntemustaan, kuten itse tutkimuksen tekeminen on syventänyt minun tietojani ja itsetuntemustani.

Lastenkirjallisuudentutkimuksen metodologiaa hakemassa

Kuvakirjojen tutkimus itsenäisenä, materiaalin erikoislaatuun keskittyvänä tutkimusalana on varsin nuori tutkimusalue, kuten itse tutkimuksen kohdekin. Lapsille suunnattua kirjallisuutta löytyy 1700-luvulta lähtien, mutta kuvien rooli tarinoissa alkoi kasvaa vasta 1800-luvun loppupuolella painotekniikan kehittymisen myötä. Taidehistorian puolella on ollut yleistä, että tutkimus on keskittynyt pelkkiin kuviin ja kirjallisuudentutkimuksessa kuvitus on puolestaan usein jätetty sivuun ”pelkkänä koristeena”, kuten Kai Mikkonen

⁴⁷ Holly, 1996, 173.

asian muotoilee⁴⁸. Nykyään, lastenkirjallisuuden voittaessa arvostusta ja markkina-alaa sen määrän lisääntyessä ja erilaisten palkintojen tehdessä sen saavutuksia näkyväksi, kuvakirjoista on hiljalleen tullut arvostetumpia myös tutkimuskohteina, mistä todisteena voidaan tarkastella muun muassa Dawid Lewisin ja Maria Nikolajevan & Carole Scottin pyrkimyksiä hahmotella kuvakirjojen tutkimukseen sopivaa, kuvakirjan erityisen kuvana-suhteen huomioivaa metodologiaa. Vanhempina yrityksinä luoda kuvakirjojen tulkintaan sopivaa metodologiaa voidaan pitää Joseph Schwarczin teosta *Ways of an Illustrator* (1982) sekä Perry Nodelmanin kirjaa *Words about Pictures* (1988), tai vaikkapa Ulla Rhedinin teosta *Bilderboken på väg mot en teori* (1992).⁴⁹

Suomalainen lastenkirjallisuuden tutkimus on vasta nupullaan, mutta Suomen nuorisokirjallisuuden instituutin julkaisu *Tutkiva katse kuvakirjaan* (2001) tarjoaa hyvän esimerkin jatkoa ajatellen. Åbo Akademi on puolestaan toteuttanut kansainvälisen ChiLPA projektin, jonka julkaisu *Children's Literature as Communication* ilmestyi vuonna 2002. Yksittäisiä tutkimuksia eri kuvakirjoista tai kuvittajista löytyy toki myös. Esimerkkeinä mainittakoon Lapin yliopiston taidehistorian lehtorin, Sisko Ylimartimon, lastenkirjoihin ja satuihin sekä näiden kuvituksiin keskittyvät tutkimukset tai Salme Aejmelaeuksen muumikirjoja koskeva tutkimus *Kun lyhdyt syttyvät. Tove Janssonin muumimaailma* (1994).⁵⁰

Kuvakirjoihin keskittyvät tutkimukset hyödyntävät eri alojen metodiikkaa. Ylimartimo esimerkiksi perustaa käsittelynsä panofskylaiselle ikonologialle selvittäessään Kay Nielsenin kuvitustaiteen taiteellisia lähtökohtia väitöskirjassaan *Auringosta itään, kuusta länteen*.⁵¹ Martina-Paatela-Nieminen puolestaan käyttää metodinaan intertekstuaalista kuva-analyysiä tutkimuksessaan *On the Threshold of Intercultural Alices* (2000).⁵² Lewis taas yhdistää kirjassaan *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing text* ennakkoluulottomasti sosiologiasta ja ekologiasta lähtöisin olevia käsitteitä ja ajatuksia

⁴⁸ Mikkonen, 2005, 329.

⁴⁹ Schwarczin (1982) ja Nodelmanin (1988) urauurtaviin teoksiin viittaavat niin Rhedin, 1992, kuin myös Nikolajeva & Scott, 2005 ja Lewis, 2001.

⁵⁰ Aejmelaeus, 1994, Ylimartimo, 1998, Rättyä & Raussi, 2001, Sell, 2002.

⁵¹ Ylimartimo, 1998.

⁵² Paatela-Nieminen, 2000.

lasten kanssa suoritettuun kuvakirjojen tarkasteluun, joka lähentelee vahvasti semioottista kuvantulkintaa. Lewisin lähtökohta on jossain määrin mystifioiva (”...indeed, I do not think we should expect simple answers...”) mikä näkyy myös hänen kuvakirjojen kategorisointia vastustavassa asenteessaan (”labels appear to resolve mystery... A quasi-scientific set of categories can appear to prise open the picturebook for our inspection but it will not necessarily help us to see what is most important about it”).⁵³ Kriitikistään huolimatta Lewiskin käyttää Nikolajevan ja Scottin kategorioita puhuessaan esimerkiksi kuva-sana-suhteeltaan symmetrisistä kuvakirjoista.

Nikolajevan ja Scottin *How Picturebooks Work* onkin kuvakirjojen kuva-sana-vuorovaikutukseen perustuvan kuvakirjamäärittelyn ja kuvakirjojen toimintaan perustuvan metodologian osalta yksi nykyhetken siteeratuimmista kuvakirjatutkimuksen manuaaleista. Symmetrisyyden lisäksi Nikolajevan ja Scottin kategorioihin kuuluvat myös esimerkiksi kuvitetut (*complementary*), vahvistavat tai tehostavat (*enhancement*) ja vastakohtaisuutta hyödyntävät (*counterpoint*) kuvakirjat.⁵⁴ Kyseisen kaltaiset jaottelut, joita löytyy myös Joseph Schwaczilta, Ulla Rhediniltä ja sarjakuvia tutkineelta Scott McCloudilta auttavat ajattelemaan kuvan ja sanan vuorovaikutusmuotojen rikkautta ja jopa rajattomuutta, mutta käytännössä ne ovat ”monitulkintaisia metaforia”, kuten Mikkonen asian ilmaisee.⁵⁵ Suoranaista metodiikkaa kuvakirjojen tutkimukseen ei yksikään mainituista teoksista tai tutkimuksista tarjoa. Käsitteitä lainataan eri aloilta musiikista semiotiikkaan ja samalla tuskailtaan sitä, ettei vakiintunutta sanastoa ole.⁵⁶ Nikolajeva ja Scott puhuvat esimerkiksi kuvakirjan lukemisesta hermeneuttisena kehänä. Tekstiä voidaan heidän mukaansa pitää konventionaalisenä merkinä ja kuvaa ikonisena merkinä. Katsojan silmien poukkoillessa kuvan ja tekstin välillä nämä kaksi tasoa luovat jatkuvasti uusia merkityksiä sekä täydentävät informaatiollaan niitä aukkoja, mitä toinen jättää.⁵⁷

⁵³ Lewis, 2001, 59.

⁵⁴ Nikolajeva & Scott. 2005. Termien käännökset ovat omiani.

⁵⁵ Mikkonen esittää toteamuksen esiteltyään ensin lyhyesti Schwarczlin (1982) ja McCloudin (1994) kategorioita. Mikkonen, 2005, 332-336.

⁵⁶ Lewis, 2001, 31-45, Nikolajeva & Scott, 2005, 1-2, Wesseling, 2004, 341-342.

⁵⁷ Nikolajeva & Scott, 2005, 1-2.

Lastenkirjojen tutkimuksessa käytettyjä metodeja kartoitettuani päätin perustaa tutkimusmetodini jonnekin ikonologian ja semiotiikan välimaastoon. Käyttövalmista metodiikkaa ei, kuten sanottu, lastenkirjallisuuden tutkimuksen piirissä ole, eikä sitä pitäisi kai olettaa löytävänsä minkään aiheen kohdalla, ainakaan mikäli kyse on laadullisen tutkimuksen tekemisestä. Käytän käsitteitä, joita Nikolajeva ja Scott sekä Lewis käyttävät, mutta tutkimuskysymykseni vaatii mukautettua metodiikkaa, joka keskittyy kuvakirjojen olemuksen ja kuva-sanasuhteen sijasta enemmän yksittäisen kuvakirjan esteettisen voiman ja aika-/kulttuurisidonnaisen vastaanoton avaamiseen, enkä siten voi turvautua vain edellä mainittuihin tutkijoihin. Seuraavaksi selvitänkin tarkemmin millä tavalla voin hyötyä tästä mukautetusta, semiotiikkaa ja ikonologiaa yhdistelevästä metodologiasta.

Ikonologian ja semiotiikan yhdistäminen kuvakirjatutkimuksessa

Alun perin harkitsin Panofskyn ikonologista lähestymistapaa analyysini pohjaksi.⁵⁸ Tuntui ilmeiseltä, että käsittelemäni teokset - tai tarkemmin ottaen niiden heijastama ajatusmaailma, joka niin selvästi hyppäsi silmilleni, kun nyt aikuisiällä ensimmäistä kertaa otin nämä teokset käsiini - kertovat ennen kaikkea teosten syntyajankohdista, toisin sanoen 1800-luvun puolivälin ja 1970-luvun kasvatuskäsityksistä ja esteettisistä mieltymyksistä. Erwin Panofsky, saksalainen taidehistorioitsija, jakoi kuva-analyysin kolmeen vaiheeseen: esi-ikonografiseen analyysiin, ikonografiseen analyysiin ja ikonografiseen tulkintaan. Ensimmäinen vaihe sisältää Panofskyn mukaan pintapuolisen, tulkitsijan yleistiedosta lähtevän kuvailun; toinen vaihe näiden piirteiden syvemmän teemoittelun ja käsitteellistämisen; ja kolmas vaihe lopullisen synteesin prosessin aikana opituista ja nähdyistä/koetuista asioista. Kolmas vaihe, eli ikonografinen tulkinta, ottaa huomioon myös yleisesti maailmankatsomuksen ja ihmismielen ”keskeiset tendenssit”.⁵⁹

⁵⁸ Panofsky on ikonologian ehkä kuuluisin edustaja. Leeuwen ei esimerkiksi mainitse ikonologiaa käsitellessään ketään muuta. Leeuwen, 2001, 100-117.

⁵⁹ Panofsky, 1939, 14-15. Mielestäni on mielenkiintoista, että Panofsky viittaa intuition listatessaan tulkintaan tarvittavaa välineistöä, painottaahan tavallaan myös Bächtmann intuition merkitystä korostaessaan vapaata teoksen salaperäisyyteen heittäytymistä taidehistoriallisessa tutkimuksessa. Bächtmann, 1988, 191-239.

Ikonografinen malli on taidehistorian piirissä niin vakiintunut, että luulisin sen puskevan läpi työstäni joka tapauksessa. Olen lukenut paljon lastenkirjallisuuden tilanteesta 1800-luvulla ja Hoffmannin mahdollisesti pilapiirroksista ja muista lapsille kerrotuista tarinoista ja saduista saamista vaikutteista ja yhtäläillä olen perehtynyt Schraderin ja Stengelin 1970 julkaiseman *Struwelpeter*-version taustoihin kirjallisten lähteiden kautta. Tarinoiden vaikuttavia osia hahmottava analyysi ei kuitenkaan tarvitse välttämättä kaikkea tätä ikonografista esitietoa. Jos ajattelee teoksen lapsilukijoita, voi tuskin odottaa, että he tietäisivät teoksen historiaan ja syntyajankohtaan liittyviä asioita. Tutustuessani Mieke Balin ja Norman Brysonin semiotiikkaa käsitteleviin kirjoituksiin, tulin siihen tulokseen, että semiotiikka voi hyvinkin tarjota tulkintaa rikastuttavan näkökulman ikonografisen tulkinnan rinnalle.

Mieke Bal, alankomaalainen kulttuuriteoreetikko ja kriitikko, jakaa semioottisen analyysin edut kolmeen osaan. Ensinnäkin semiotiikka tarjoaa hänen mukaansa mahdollisuuden irtautua taidehistoriallisen tradition tulkintakaanonista. Bal nimittää tätä etua perspektiiviksi. Lukemalla (taide)kuvaa kuin tekstiä, voi siitä hänen mukaansa löytää sellaisiakin merkkejä, jotka perinteinen taidehistoria on jättänyt huomiotta. Balin oma tutkimus *Reading Rembrandt* on käsittääkseni lähtenyt juuri tästä olettamuksesta, jonka mukaan paljon tutkitustakin aiheesta voi sanoa jotain uutta, kun sitä lähestyy uudella tavalla. Semiotiikan tarjoama uusi perspektiivi liittyy Balin mukaan tiivistä sen toiseen etuun: varoittavuuteen. Varoittavuudella Bal tarkoittaa nähdäkseni sitä, että taiteen tutkijoita on varoitettava liiasta etäännyttämisestä, niin teoksen itsensä kuin myös tulkitsijan ja nyky-yhteisön elämysympäristön ja arkitiedon laiminlyönnistä. Balin mukaan perinteinen taidehistoria etäännyttyä helposti liikaa itse teoksesta lähtiessään etsimään vertailukohteita sen ulkopuolelta, esimerkiksi aikalaiskontekstista. Semiotiikka toimii tässä tilanteessa toisin. Se korostaa sitä, ettei ihmisen tarvitse olla alan asiantuntija voidakseen tehdä kuvasta havaintoja ja palauttaa katsojan huomion itse kuvaan.⁶⁰

⁶⁰ Bal, 1998, 74-75 ja 81-84. Perspektiivin ja varoittavuuden aspektit tiivistyvät Balin tekstissä lauseeseen: "How can semiotics serve to estrange us from what we already (think we) know, in order to see something new?" Bal, 1998, 81.

Kolmas semiotiikan etu on sen työkaluluonteessa. Semiotiikalla on laaja, asemansa vakiinnuttanut termistö, joka helpottaa asiasta puhumista.⁶¹ Osittain termistö on jopa liian laaja, kuten Rose osuvasti huomauttaa⁶², mutta katsoisin voivani poimia Balin esittelemien käsitteiden joukosta muutaman termin, joita saattaa olla apua analyysissäni. Semiotiikan termistöön turvautuvat kuten sanottu myös Nikolajeva ja Scott kirjoittaessaan kuvakirjametodologiansa alussa: “Making use of semiotic terminology we can say that picturebooks communicate by means of two separate sets of signs, the iconic and the conventional.”⁶³

Käyttökelpoisia käsitteitä olisivat ainakin yleisesti semiotiikan piirissä käytetyt termit *denotatiivinen* ja *konnotatiivinen*. Yksinkertaisimmillaan konnotaatioita voi pitää kuvan käsitesisältönä tai kuvaan liitettyinä toissijaisina ja ylimääräisinä merkityksinä, kun taas denotaation puolestaan voi nähdä kuvan ilmeisenä tai pinnallisena merkityksenä, johon eivät kuulu tulkitsijan antamat subjektiiviset lisämerkitykset. Denotaatio on siis ikään kuin merkin osoittava, suora merkitys ja konnotaatio puolestaan se lisäpaino, minkä merkki saa lukijan päässä. Tärkeää konnotatiivisen viestin merkityksen ymmärtämisessä on Roland Barthesin (1915-1980), ranskalaisen kirjallisuustieteilijän ja semiootikon, mukaan tietynlaisen stereotyyppiarkiston olemassaolo.⁶⁴ Tämä arkisto (stock of stereotypes) sisältää kaikki ne erilaisia kuvan osia, kuten esimerkiksi väriä, eleitä ja elementtien järjestystä, koskevat yhteisölliset sopimukset, jotka vaikuttavat kuvan merkityksen syntyyn. Semioottiseen kuvantulkintaan kasvetaan, kuten kasvetaan tulkitsemaan ihmisten ilmeitä, seuraamaan elokuvien tai muiden televisio-ohjelmien kerrontaa tai käyttämään elektroniikkaa. Useimmat kuvista (ei tosin Barthesin mielestä valokuva) on erikseen koodattu kantamaan konnotatiivista merkitystä.⁶⁵ Sekä denotatiivinen että konnotatiivinen merkitys ovat kontekstisidonnaisia.⁶⁶

⁶¹ Bal, 1998, 78-80.

⁶² Rose, 2001, 73.

⁶³ Nikolajeva & Scott, 2006, 1.

⁶⁴ Barthes, edited by Susan Sontag, 2000, 194-197.

⁶⁵ Barthes, edited by Susan Sontag, 2000, 197-198.

⁶⁶ Barthes, edited by Susan Sontag, 2000, 206, Leeuwen, 2001, 95. Myös Hatva viittaa tutkimuksiin, joissa kenialaisille kyläläisille näytettiin piirrettyä, yksinkertaistettua, eurooppalaisesta näkökulmasta katsottuna varsin selkeää kuvaa nuotiosta. Vain 15% kyläläisistä tunnisti kuvan, koska heidän kulttuurissaan nuotio kuvattiin aina ilman tulta. Hatva, 1993, 84.

Mielenkiintoisia ja huomionarvoisia ovat myös Barthesin termit *studium* ja *punctum*. *Studium* käsittää kuvan yleisen tarkastelun, sen kulttuuristen konnotaatioiden havaitsemisen ja kuvaajan intentioiden huomioinnin. Se edustaa siis nähdäkseni semioottista kuva-analyysiä kokonaisuudessaan. Barthes kuitenkin uskoo, että esimerkiksi valokuvat pystyvät nostattamaan katsojassa myös reaktion, joka on suunnittelematon (unintentional), eikä yleistettävissä (ungeneralizable) ja joka sellaisenaan rikkoo kuva-analyysin kaavamaisuuden ja takaa valokuvalle palan, joka ei ole analyytisesti ratkaistavissa. Tämän piirteen Barthes nimeää *punctumiksi*. *Punctum* on se piste, joka häiritsee ja kolhii, ja suistaa katsojan tavallisen katsontatavan radalta. *Punctum* liittyy Barthesin mukaan erityisesti valokuvaan, koska sen järkyttävä osa koostuu hallitsemattomasta totuudesta (intractable reality) - ja valokuva on hänen mukaansa kuvista totuudenmukaisin siitä huolimatta, että sitäkin voidaan muokata ja rajata.⁶⁷ *Punctum* on siis se osa tulkintaa, joka menee henkilökohtaiseksi, esim. Barthesille hänen äitinsä kuvan erityinen merkitys. Sitä voi myös pitää sinä tulkinnanosana, joka on olemassa vain tälle tietylle katsojalle, mutta joka kuitenkin on olemassa itse kuvassa.⁶⁸

Punctumin käsitteellä on mielestäni yhtymäkohtia subliimin käsitteeseen, johon törmäsin tutkiessani Struwwelpeterin estetiikasta inspiroituneena groteskista kirjoitettuja tekstejä. Usein siteerattuja ovat subliimista puhuttaessa varsinkin 1700-luvun filosofit Kant ja Burke. Vakiintunut suomenkielinen käänös subliimille on ylevä, mutta on muistettava, että sanan merkitys on edellä mainittujen filosofien käytössä moninaisempi kuin mitä arkinen ylevä-sanan käyttö antaa olettaa. Ylevä yhdistetään usein kauneuteen, jonka eräänlaisena vastaparina Burke ja Kantkin sitä käsittelevät. Burke esimerkiksi listaa kauniiksi tutut ja pehmeät asiat, mutta näkee ylevyyden piilevän juuri mieltä järkyttävissä, tuntemattomissa, ellei jopa rumissa asioissa. Kant puolestaan näkee ylevyyden rajoittuvan luonnollisiin objekteihin, joiden fyysinen vaikutus katsojaan ilmenee rauhattomuutena, eräänlaisena etsintänä. Kantille ylevän kokeminen on puhdas esimerkki

⁶⁷ Rose, 2001, 82-83. Barthes kirjoitti *punctumin* käsitteestä vuonna 1980 julkaistussa kirjoituksessaan *Camera lucida*.

⁶⁸ Schneider-Adams, 1996, 158-160.

esteettisestä arvostelmasta, koska toisin kuin kauneuden kokemukseen, siihen ei liity yhteiskunnallisia paineita.⁶⁹ Nykytutkimuksessa subliimin käsitteeseen liitetään usein myös eräänlainen rajankäynti oman ja toisen, todellisen ja kuvitellun, ilmaistavissa olevan ja ilmaisua pakenevan välillä. Kauniiseen liittyy tuttuus ja tunnistaminen, subliimiin jonkin tuntemattoman ja uuden paljastuminen.⁷⁰ Pohtiessani Hoffmannin *Struwwelpeterin* vaikuttavuutta tutkielman lopussa, tulen palaamaan ylevän käsitteeseen vielä hieman tarkemmin.

Merkin lisäksi muutamia semiotiikan tärkeimmistä käsitteistä ovat koodit. Bal jakaa semioottisen havaintoprosessin osiin (koodeihin), joita ovat: *the procreatic*, *the hermeneutic*, *the semic*, *the symbolic* ja *the referentia code*. Ensimmäinen auttaa meitä näkemään yksityiskohdat osana kokonaisuutta; toinen tulee esiin silloin, kun kohde näyttäytyy meille salaperäisenä tai ongelmallisena; kolmas saa meidät liittämään kuvaan kulttuurisia stereotyyppejä; ja neljäs, symbolinen taso, koostuu mahdollisuudesta lukea tietty merkki ennalta sovitulla tavalla esimerkiksi jonkin abstraktin asian symbolina. Viimeinen, *referentia* -vaihe on se, jossa tuomme kuva-analyysiin kulttuurisen taustatietomme.⁷¹ Myöskään peirceläisiä termejä, kuten ikoni, indeksi ja symboli, ei voi sivuuttaa semioottisesta termistöstä puhuttaessa. Jörö-Jukan peukalonimijä-tarinaa esimerkkinä käyttäen voisi sanoa, että siinä esiintyviä saksia voidaan pitää ihan vain saksina (ikoninen merkitys), leikkaamistapahtuman indikaattorina (indeksinen merkitys) ja räätälin/kraatarin toimen symbolina (symbolinen merkitys). Minulle Jörö-Jukassa esiintyvän Räätälin saksista on tavallaan tullut koko teosta määrittävä väkivallan symboli, kuten alussa kuvaamani uni todistaa. Ikonisuuden määrittäminen voi tosin olla hankalaa, jos ollaan yhtä tarkkoja kuin W.J.T Mitchell, joka kirjassaan *Iconology. Image, Text, Ideology* pureutuu tarkasti muun muassa juuri esittävyden ongelmaan.⁷²

⁶⁹ Francis Ferguson teoksessa Kelly (toim.), 1998, 326-328.

⁷⁰ Lyytikäinen, 1999, 11-34.

⁷¹ *Procreate* viittaa synnyttämiseen, havaitsemiseen ja luomiseen (synonyymejä mm. *reproduce*, *conceive* ja *create*, lähde: Thesaurus.com), *hermeneutic* hermeneutiikkaan, *semic* semiotiikkaan (ks. sivun 22 viittaus Barthesin stereotyyppiarkistoon), *symbolic* symbolitietouteen ja *referentia* viittamiseen, assosiointiin. Bal, 1998, 78.

⁷² Mitchell, 1986, 56-57.

Semiotiikka ja ikonologia nähdään usein jossain määrin kilpailevina tutkimussuuntauksina ja itsekin pidin niiden yhdistämistä aluksi melko outona ajatuksena. Ehkä mielikuva niiden yhteensopimattomuudesta johtuu siitä, että Bal ja Bryson argumentoivat vahvasti perinteisiä metodeja vastaan lukien niihin muun muassa juuri ikonologian. Semiotiikalla ja ikonologialla on kuitenkin paljon yhtymäkohtia. Sillä puhutaanko esi-ikonografisesta analyysistä vai Barthesin studiumista, ei nähdäkseni ole lopputuloksen kannalta suurta merkitystä. Eniten semiotiikka ja ikonologia näyttäisivät eroavan suhteessaan kontekstin käsitteeseen. Bryson ja Bal uhraavat kontekstin käsitteen avaamiselle pitkän pätkän artikkelissaan *Semiotics and Art History*. Heidän argumentoinnistaan saa sellaisen kuvan, että perinteinen taidehistoria viittaa kontekstilla useimmiten aikalaistekstiin semiotiikan korostaessa tulkintahetken kontekstia.⁷³

Yhteistä semiotiikalle ja ikonologialle on Theo van Leeuwenin mukaan se, että kumpikin suuntaus kysyy ”mitä kuva esittää ja miten” ja ”mitä ideoita ja arvoja kuvaan kätkeytyy”. Kumpikin suuntaus myös kiinnittää huomiota yksittäisiin osiin kuvassa.⁷⁴ Tämä on hyvä lähtökohta oman työni kannalta, sillä haluan nostaa kuvista esiin lähinnä väkivaltaisina pidettäviä tai väkivaltaa lieventäviä piirteitä. Näitä piirteitä on tarkoitus tarkastella tietyn visuaalisen lexiksen mukaan. Ikonologiassa aikaistekstin kautta, vertaamalla käsiteltyjä merkkejä syntyajankohdan ja –paikan piirissä vallitseviin esitystapoihin; semiotiikassa tulkitsijan kontekstista käsin, tulkitsijan merkki-merkitys-päätelmien kautta, omaan merkkietovarastoon turvautuen. Gillian Rose kuvaa semioottista suuntautumista otsikolla ”laying bare the prejudices beneath the smooth surface of the beautiful”⁷⁵. Rosen lausetta hieman muunnellen sanoisin pyrkiväni juuri tähän: omien ennakkoluulojeni alle kurkistamiseen. Ero on siinä, että kaivaudun kauneuden sijasta rumuuden ja kauheuden pinnan alle.

⁷³ Bal & Bryson, 1991, 15-28.

⁷⁴ Van Leeuwen, 2001, 92.

⁷⁵ Rose, 2001.

HEINRICH HOFFMANNIN VERINEN STRUWWELPETER

Kauhistuttavat merkit

Sekä semioottinen että ikonografinen analyysi alkavat kuvien sisältämien yksinkertaisten, ilmeisen selvien merkkien havainnoinnista. Heinrich Hoffmannin Struwwelpeterin väkivaltaisten ja kauhistuttavien piirteiden huomioinnissa tämä tarkoittaa ensinnäkin ilmeisen väkivaltaisten piirteiden kartoitusta. Suomenkielen perussanakirja määrittelee väkivallan jonkun ruumiillista koskemattomuutta, oikeuksia tai etuja loukkaavaksi tai jotakuta tai jotakin vahingoittavaksi voimakeinojen (ruumiillisen voiman) käytöksi.⁷⁶ Väkivallan voi siis ymmärtää toiminnaksi, jonka tarkoitus on aiheuttaa tuhoa, kipua tai kärsimystä. Tämän määritelmän mukaan väkivallan ikonisia tai indeksisiä merkkejä tarinoissa voisivat olla muun muassa lyöntiin kohotettu käsi ja pureminen (tarina ilkeästä Reetrikistä), mustepulloon kastaminen (tarina neekeripojasta), ampuminen ja kuumalla kahvilla polttaminen (tarina metsämiehestä) ja peukaloiden irti leikkaaminen (tarina peukalonimijästä).

Useimmissa tapauksissa Struwwelpeterin väkivaltaisuutta koskeva keskustelu tiivistyy joko alussa mainittuun peukalonimijä-tarinaan tai tulella leikkivän Paulinen tarinaan. Nämä kaksi tarinaa lukeutuvat kirjan kauheimpiin tarinoihin ja niissä pelottava elementti on varsin selvä (tuli tai kostajan hahmossa kuvaan ilmestyvä räätäli-hirviö) verrattuna esimerkiksi sopasta kieltäytyvän pojan tarinaan, jossa varoitus jää jossain määrin eksistentiaaliseksi (selkeän tappavan tai kostavan elementin sijasta tarinassa esiintyy vain kuolema elämän lopettavana elementtinä). Paulinen ja peukalonimijän tarinoiden korostumista voi perustella myös sillä, että Paulinen tapauksessa päähenkilö todella kuolee ja sillä, että peukalonimijän rangaistus tuntuu rikkeeseen nähden varsin ylimitoitetulta. Kummassakin tapauksessa herkempi lukija saattaa kadottaa lukemisen

⁷⁶ Haarala (toim.), 1990.

ilon. Useimmissa tapauksissahan kirjoja luetaan nimenomaan niiden tuottaman nautinnon vuoksi tai ainakin luetun parissa viihtyminen on yksi lukemisen syistä.

Tulella leikkivän tytön tarina esimerkiksi alkaa kuvalla, jossa tyttö on yksin kotona ja löytää tulitikkuaskin. Kotikissojen toistuvista varoituksesta huolimatta tyttö sytyttää yhden tikuista. Hän ehtii ihailia sitä kuitenkin vain hetken, ennen kuin tuli tarttuu hänen vaatteisiinsa. ”Doch, weh! Die Flamme faßt das Kleid, Die Schütze brennt; es leuchtet weit. Es brennt die Hand, es brennt das Haar. Es brennt das ganze Kind sogar”⁷⁷, kertovat riimit ja kuva näyttää kauhistuneen tytön kädet ilmassa ja suu auki liekkien ympäröimänä. Viimeisessä kuvassa työstä on jäljellä enää kasa tuhkaa. (Kuvaliite 1)

Palamistapahtumasta puuttuu näennäisesti väkivaltaa käyttävä inhimillinen tekijä. Tämä huomio pätee myös astiaston ja ruuan alle hautautuvan tuolillakeikkujan tarinaan ja myrskytuulen mukaansa tempaamaan Rooperttiin, sekä veteen putoavaan taivaallekatselija Hansiin ja keitosta kieltäytyvän Kasparin tarinaan. Mainituissa tarinoissa ei ehkä ole suoranaisesti kyse lapsiin kohdistuvasta väkivallasta, mutta ne voi yhtäkaikki kokea ahdistaviksi tai kauhistuttaviksi. Näissä tarinoissa kauhistuttavia elementtejä on vain vaikeampi määrittää yhtä suoraviivaisesti kuin niissä, joissa merkit ovat suoran väkivaltaisia. Sekä studiumin että esi-ikonografisen analyysin perusteella voisi osaa Hoffmannin tarinoista pitää suhteellisen kevyinä. Mitä väliä on sillä, että joku tempautuu tuulen mukaan tai kaatuu tuolilla keikkuessaan? Kysehän on luonnonilmiöstä.

Vastaus löytyy häpeän ja voimattomuuden tunteista ja aikuiskertojan kepeästä äänestä, joka tuntuu nauravan lasten peloille vahingoniloiseen sävyyn. Yhtenä ahdistusta luovana piirteenä voidaan myös pitää sitä, että tarinoiden loput jäävät ikään kuin auki. Hoffmann ei kerro kuinka hahmoille käy sen jälkeen kun he ovat rangaistuksensa kokeneet. Aejmelauksen Tove Janssonista tekemään tutkimukseen viitaten voisikin sanoa, ettei Hoffmannin tarinoiden kauhistavuus ole niiden dramaattisuudessa ja kauhistuttavuudessa, vaan juuri niiden loppuissa. Vaaralliset ja uhkaavat tilanteet ovat Aejmalaeuksen mukaan

⁷⁷ Veikko Pihlajamäen suomennos kuuluu: ”Lyö liekit hameen poimuihin, nuo hulmahtavat loimuihin, käsissä tulta, tukassa ja koko tyttö hukassa.”

tärkeitä elementtejä Janssonin tarinoissa, mutta yhtäläillä tärkeä on helpotuksen tuova onnellinen loppu⁷⁸. Hoffmannin Jörö-Jukka-tarinat eivät tätä helpotusta suo. Ehkä juuri avonaisiksi jätetyissä loppuissa voi nähdä Barthesin kuvaaman punctum-käsitteen selittämättömän mutta silti järkyttävän pisteen.

Struwwelpeterissä ne kohtaukset, joiden väkivaltaiset piirteet ovat helposti tulkittavia, ovat kaikki dramaattisia tavalla, jonka nuorikin lapsi ymmärtää. Toiminnan dynaamisuutta niissä havainnollistavat lennokkaat diagonaalit; tuskaa puolestaan huutoon avautuvat suut. Väkivaltaa symboloivina merkkeinä voidaan pitää myös esimerkiksi juuri kivääriä, joka on suunniteltu tappamiseen, tai saksia, jotka peukalonimijätarinassa leikkaavat tavallisesta tarkoituksestaan poiketen kankaan sijasta ihmislihaa. (Kuvaliite 2) Selvimmin väkivaltaa symboloi kuitenkin veri.

Virtaavan veren esityksiä löytyy Vallattoman Volmarin tarinasta ja peukalonimijätarinasta. Edition Petersin painoksissa Konradin käsistä ei tosin peukaloiden leikkaamisen jälkeen vuoda verta, mutta kirjan paikoitellen huono painojälki antaa olettaa, että tarinan viimeiseltä sivulta ovat yksinkertaisesti unohtuneet kaikki muut täytevärit paitsi keltainen, siis myös veren vaatima punainen vaikka sitä ilmeisesti pitäisi kuvissa olla.⁷⁹ Eniten verta vuotaa niin visuaalisessa kuin verbaalisessa muodossa Vallattoman Volmarin kertomuksessa, jossa tilannetta kuvataan seuraavalla riimillä:



⁷⁸ Aejmelaesus, 1994, 47.

⁷⁹ Muissa painoksissa, kuten vuoden 1858 painosta seurailevassa marrasworkshopin Jörö-Jukassa, veri vallan virtaa peukalontyngistä, kun suutari niitä leikkaa.

*”Kun Reetu riehui, potkaisi,
Jo koira jalkaa hotkaisi,
Sai nilkan verta vuotamaan:
Huus Reetu tuskaa tuota vaan.”*

*”Und schlug den Hund, der heulte sehr,
und schlug und trat ihn immer mehr.
Da biß der Hund ihn in das Bein,
Recht tief bis in das Blut hinein.“*

Ristiriitaisia tulkintoja

Järkyttyminen on yksilöllistä (kuten punctumin kokeminen Barthesin mukaan). Sen voi ajatella vaihtelevan paitsi persoonan mukaan, myös sen mukaan, kuinka hyvin henkilö osaa lukea tarinoiden sisältämiä merkkejä ja kerronnan merkityssisältöjä. Toisin sanoen siihen vaikuttaa iän ja harjoituksen myötä kerätty kuvanlukutaito. Saksalainen kirjailija, Rudolf G. Binding (1867-1938) muistelee, että sopasta kieltäytyvän pojan tarina oli hänen elämänsä ensimmäinen kokemus draamasta. Hän ei pelännyt samanlaista kuolemaa, sillä kokemus oli osoittanut, että hän ei kuollut, söi hän soppansa tai ei. Tarina yksinkertaisesti kiehtoi häntä.⁸⁰ Tuskinpa yksikään lapsi todella uskoo, että nälkään nääntyvä ihminen alkaa muistuttaa tikku-ukkoa, kuten Hoffmannin Suppen-Kaspar tarinan poika neljäntenä ruokalakkopäivänään. (Kuvaliite 3) Draaman järkyttävyyden ydin on tässäkin tarinan lopullisessa lopussa; kuvassa, joka esittää vain Kasparin haudan. Vaatii kuvien konnotaatioiden ymmärtämistä, punctumin (järkyttävyyden) olemassaolon havaitsemista ja ylipäättään hieman syvempää teokseen uppoutumista (kuoleman mahdollisuuden pohdiskelua) ennen kuin näiden tarinoiden mahdollisesti aiheuttamaa kauhistumisen tunnetta voi ymmärtää ja ennen kuin siitä voi vapautua, mikäli sitä on alunperinkään tuntenut.

On perusteltua väittää, että kirjan kirjoittaja itsekin on yrittänyt lieventää tarinoidensa kauhistuttavuutta. Hoffmann on käyttänyt kerronnassaan paljon etäännyttäviä keinoja, kuten esimerkiksi kehyksiä, ironiaa ja huumoria. Etäännyttävät kerronnalliset ratkaisut keventävät kerrontaa ja ohjaavat huomion pois tarinoiden ilmentämästä

⁸⁰ Kaufmann, 1986, 51.

kasvatusideologiasta. Jossain määrin tarinoiden voi katsoa toimivan jopa Hoffmannin ajan yleistä kasvatusideologiaa vastaan. Jos tarinoista esimerkiksi etsii piirteitä, jotka kyseenalaistavat aikuisten auktoriteetin, huomaa, ettei Hoffmann käännä maailmaa ylösalaisin vain eläinkertomuksessaan, jossa metsästäjä päätyy jäniksen uhriksi. Hän tekee aikuisista passiivisia ja lapsista toimijoita myös muissa kertomuksissa, kuten tuolillakeikkujan tapauksessa. Passiivisuus yhdistettynä korostettuun pikkuporvarilliseen jäykkyyteen tekee aikuisista naurettavia myös esimerkiksi tuolillakeikkuja ja peukalonimijä -tarinoissa.⁸¹

Todisteina naurettavuudesta voidaan tarkastella semioottisen analyysin perinteiden mukaisesti erityisesti hahmojen asentoja ja ilmeitä tai objekteja, joiden nähdään useimmiten kantavan suurta osaa kuvien konnotatiivisesta sisällöstä⁸². Metsästäjä tarinassa silmälaseilla on esimerkiksi vahva merkityssisältö ihmiselle tyypillisenä esineenä, lukeneisuuden ja älykkyyden symbolina. Kun jänis varastaa metsästäjän silmälasit ja asettaa ne naamalleen, on tulos koominen. Räätälin nyrpeästi alaspäin kääntyneet suupielet ja suljetut silmät puolestaan muodostavat kutkuttavan vastakohdan hänen kepeän ballerinamaiselle askeleelleen ja perässä lentäville takinliepeille. Kuinka hän voi suorittaa tehtävänsä tuollaisella vauhdilla ja vielä silmät kiinni? Tuolillakeikkujan tarinasta omaa elämäänsä on alkanut elää riimi, jossa äiti katselee mykkänä pöytää: ”Und die Mutter blicket stumm, auf dem ganzen Tisch herum”⁸³. Sen voi katsoa kuvastavan jonkinäköistä hidasylyisyyttä. Äitihän ei tässä tarinassa reagoi tekstin mukaan mitenkään siihen, että illallishetki pilaantuu koko kattauksen päättyessä lattialle keikkujapojan kaatumisen seurauksena.

⁸¹ Tarinaa villistä metsästäjästä voi tarkastella osana esimerkiksi Lafontainen faabeleista tuttua käänteisen maailman ja eläintarinoiden perinnettä ja tätä kautta sen voi yhdistää myös satiiristen ja humorististen tarinoiden perinteeseen. Tätä kautta Villin metsästäjän hahmoon liittyvä komiikka on varmasti avautunut myös Hoffmannin ajan lapsille. Muiden tarinoiden aikuishahmoja koskevat huomiot (tulkinnat jäykkyydestä ja siihen liittyvästä naurettavuudesta) perustuvat omiin semioottisiin huomioihini. En voi sanoa, ovatko Hoffmannin ajan lapset aistineet koomisuutta Hoffmannin muissa aikuishahmoissa, mutta se on mahdollista.

⁸² Leeuwen, 2001, 97.

⁸³ ”Äiti katsoo nälissään, pöytää heidän välissään.”

Ironia ja huumori

Kuva-sanasuhteeseen paneuduttaessa voidaan edelleen huomioida, että vaikka tarinoiden kuvasuhde on Nikolajevan ja Scottin termein *symmetrinen*⁸⁴, eli kuva ja teksti kertovat saman asian, se ei sulje pois ironian mahdollisuutta. Kuvakirjoissa ironia tuotetaan Bettina Kümmerling-Meibauerin mukaan useimmiten joko tekstin sisältämällä ristiriitaisuuksilla, kuvitusten sisäisillä ristiriitaisuuksilla, tai kuvan ja tekstin ristiriitaisella suhteella⁸⁵. Nikolajevan ja Scottin mukaan viimeksi mainitun vaihtoehdon kohdalla olisi kyse *counterpoint*-tyyppisestä teksti-kuvitus-suhteesta.⁸⁶

Hoffmannin kerronnassa ironia syntyy, kun kerronnan suoraviivainen rangaistusideologia yhdistyy kepeään sanailuun ja hahmojen naurettavan liioiteltuihin eleisiin. Esitystapa tuo mieleen groteskin teatteriesityksen. Kun peukaloiden leikkaamista, peukalonimijätarinan huippukohtaa, kuvataan tekstissä riimillä ”Weh! Jetzt geht es klipp und klapp! Mit der Scheer die Daumen ab,...”, sisällön julmuuden ja esitystavan kepeyden välillä on niin suuri kuilu, että se väistämättäkin luo etäisyyttä tilanteeseen. Tosin teksti ei tässä ollenkaan vähennä kuvien sisältämää tuskarealismia, vaan pikemminkin nostattaa sitä huudahduksilla ”Weh!” (sanaa voi käyttää varoitusmielessä, mutta sillä voi viitata myös kipuun ”es tut weh” = se sattuu) ja ”Hei! Da schreit der Konrad sehr” (Konrad huutaa kivusta).⁸⁷ Huumori on tässä tapauksessa hyvin mustaa.

Struwwelpeter-tarinoissa esiintyvää groteskia viihdyttävyyttä voisi verrata myös keskiaikaiseen naurukulttuuriin. Mihail Bakhtin kirjoittaa François Rabelaisin kirjallisten tuotosten groteskia huumoria käsittelevässä teoksessaan *François Rabelais, keskiajan ja renessanssin nauru*, että karnevalismi ilmenee muun muassa virallisen tradition alentamisena. Keskiaikaisessa yhteiskunnassa karnevalistinen naurukulttuuri toimi

⁸⁴ Nikolajeva & Scott, 2006, 11-17.

⁸⁵ Kümmerling-Meibauer, 1999, 162.

⁸⁶ Nikolajeva & Scott, 2006, 17-21.

⁸⁷ ”Weh!” on tyyppillinen interjektio, huudahdussana ja varoitus. ”Hei!” -huudahdusta puolestaan käytetään yleensä ilmaisemaan suurta riemua. Sillä voisi alleviivata esimerkiksi tivolissa koettua iloista hurvittelua. Tässä yhteydessä ”Hei!”-interjektion käyttö luo, kuten sanottu, ironisen efektin, joka taipuu mustan huumorin suuntaan. Pihlajamäen suomenkielinen käännös ei tavoita samaa ironiaa interjektoiden puuttuessa.

virallisen ja vakavan kulttuurin vastapainona. Se antoi alistetulle osapuolelle mahdollisuuden nauraa alistajalleen tämän luvalla varsinkin kansanpaikoissa ja –juhlissa, kuten toreilla ja kapakoissa. Muun muassa pääsiäisaikaan virallisen kulttuurin edustajat (kirkonmiehet ja oppineet) jopa osallistuivat tähän auktoriteetteja murtavaan, pääsiäisnauruksikin kutsuttuun nauramiseen.⁸⁸ Struwwelpeterin kohdalla asiaa voi ajatella niin, että keskiaikaisen kirkon auktoriteettia vastaa tässä kirjassa aikuinen ja kansa nauraa lapsen muodossa. Näin käsitettynä Struwwelpeter antaa lapselle tavallaan mahdollisuuden nauraa aikuisille ja sen huumorin juurien voi nähdä ulottuvan keskiaikaiseen nauruperinteeseen asti.

Naurulla on psykologisesti tärkeä merkitys paineiden purkamiskanavana. Sitä kautta se liittyy yksilön sosiaaliseen statukseen ryhmässä. Hans-Dieter Gelfert viittaa Otto Julius Bierbaumin lausahdukseen ”Humor ist, wenn man trotzdem lacht.”⁸⁹ eritellessään naurun funktioita ja edellytyksiä. Hänen mukaansa nauramisen voi liittää kahteen perustavanlaatuiseen jännitystilaan: odotukseen hyvässä ja pahassa mielessä (Erwartung und Befürchtung). Nauramisen edellyttämä jännityksen purkautuminen edellyttää yhtäkkistä, naurun laukaisevaa ajatusta (ymmärtämistä). Naurun edellytyksiin kuuluu myös tilanteen epätodellisena näkeminen. Jopa murhat ja tapot voivat näyttämöllä tapahtuessaan olla makaaberilla tavalla naurattavia.⁹⁰ Tähän viittaa alleviivatakseni sitä, että Struwwelpeterin voi kokea hauskaksi, vaikka samalla ymmärtäisi myös sen kauheuden. Olennaista on, että huumorin kokeminen vaatii tietynlaista etäisyyttä itse kertomuksiin. Teatteriesityksessä etäisyyttä luovat muun muassa lavan ja katsomon erottaminen toisistaan sekä esiripun käyttö. Kuvakirjassa tämän etäisyyden voi saavuttaa lukemalla kirjan etäännyttäviä merkkejä oikein.

Edellä mainittujen ironista ja karnevalistista henkeä lisäävien kertomis- ja kuvitusratkaisujen korostajina ja etäisyyden luojina voidaan Hoffmannin kuvituksissa pitää esimerkiksi kehyksiä ja kuvitustyylin niukkuutta. Kehykset erottavat kirjan tilanteen tehokkaasti lukijoita ympäröivästä reaali maailmasta. Nikolajeva ja Scott sekä omalla

⁸⁸ Bahtin, 1995.

⁸⁹ Huumori on sitä, kun nauraa kaikesta huolimatta.

⁹⁰ Gelfert, 1998, 12-16.

tahollaan Lewis, ovat esittäneet esimerkkejä kehysten voimasta käsittelemällä esimerkiksi sitä, miten tätä reaali maailman ja fiktion rajaa on yritetty nykykuvakirjoissa rikkoa muun muassa metafiktiivillä viittauksilla. Metafiktiivisiä viittauksia ovat esimerkiksi ne kohdat, joissa teksti puhuttelee suoraan lukijaa tai henkilöt ”kävelevät ulos kuvakirjasta” ylittäen täten tarinan kehukset.⁹¹ Hoffmannin teoksessa tämän kaltaisia metafiktiivisiä viittauksia ei ole. Kaikki tapahtuu tiukasti kuvakirjan sisällä ja lukijalla on kaikkietävä suhde kirjan tapahtumiin. Tämä lisää kirjan ja lukijan välistä etäisyyden tunnetta. Tavallaan se lisää myös mahdollisuutta hallita kirjaa ja sen tapahtumia.

Hallintaa lisää myös se, että näemme kaikki henkilöt kokonaisina. Hoffmann ei käytä puoli-, tai rintakuvia. Kuvitustyylin niukkuus alleviivaa sekin omalta osaltaan tarinoiden fiktiivistä luonnetta. Lapsilukijoiden samastumista kirjan hahmojen rooliin saattaa myös vähentää se tosiasia, etteivät kirjan lapset näytä juurikaan lapsilta. Niissä kuvissa, joissa aikuiset ja lapset esitetään rinnakkain (kuva, jossa Friedrich lyö Gretcheniä ja kuva, jossa äiti tekee lähtöä Konradin odottaessa vieressä) aikuisten ja lasten välillä ei esimerkiksi ole juurikaan kokoeroa. Lapsihahmojen ruumiinrakenteesta ei myöskään löydy lapsille ominaista pyöreyttä, eikä heidän päänsä ole kehoon suhteutettuna isompi kuin aikuisten.

Emansipaatio

Lapsihahmojen olemuksessa voi muutenkin nähdä häkellyttävää ristiriitaisuutta. Heidät voi nähdä itsetietoisina ja aktiivisina, uhmakkaina edelläkävijöinä – jopa idoleina, vaikka teoksen päätarkoitus on suoraviivaisimpien tulkintojen mukaan nimenomaan mustamaalata päähenkilöt sekä asettaa heidät naurunalaisiksi varoitusmielessä. Nälkään nääntyvä Kaspar esimerkiksi säilyttää uhmansa loppuun asti. Hänen nähdään polkevan jalkaansa samassa rähjävässä asennossa läpi koko tarinan, mikä tuo mieleen riitaa haastavan mustan ritarin Monty Python sketsistä. Tässä brittihuumorin helmessä ritarin hieman tilanteeseen tylsistynyt vastustaja, Kuningas Arthur, hakkaa mustalta ritarilta irti

⁹¹ Nikolajeva & Scott, 2006, 49, 220-227, Lewis, 2001, 94-98.

raajan kerrallaan, mutta ritari soittaa suutaan ja haastaa toista taisteluun vielä ollessaan jo täysin taistelukyvyttömässä, irvokkaan paloitellussa tilassa. Väkivaltaista? Kyllä, mutta myös huvittavaa, mikäli katsoja on virittäytynyt mustan huumorin vaatimaan mielentilaan. Hans-Dieter Gelfertin mukaan englantilaiset lukevat Jörö-Jukkaa juuri tämän mustan huumorin kautta. Eräät Jörö-Jukan tarinoista (Jörö-Jukka, tuolillakeikkujapoika ja tuulen mukana ”lentävä” poika) esittelevät hänen mukaansa erityisyksilöitä (Exzentriker) pikemminkin kuin moraalisesti arveluttavaa käytöstä ja erikoisyksilöille nauraminen puolestaan on hänen mukaansa saksalaiselle huumorille tyypillistä⁹².

Ei liene sattumaa, että Whalley ja Chester vertaavat Hoffmannin kuvitustyyliä juuri Edward Learin tyyliin sellaisena kuin se esiintyy esimerkiksi Learin *Book of Nonsense* –kirjassa. Hoffmannin ja Learin kuvitukset ovat yhtäläillä yksinkertaisia, mutta erityisen huomionarvoista on, että ne ovat hulvattoman outoja. Whalleyn ja Chesterin mukaan nonsense ja hauskuus saapuivat lastenkirjoihin juuri tämän Learin kirjan mukana vuonna 1846.⁹³ Lewisiä seurailen lisäisin tähän, että kielellisen leikin hallinta on tärkeää, jotta nonsensestä voi nauttia. Tämä ei kuitenkaan ole mikään ylitsepääsemätön vaatimus. Lewisin mukaan kuvakirjojen yleisö on ennakkoluulotonta, mikä antaa tekijöille mahdollisuuden leikkiä muodolla, kunhan teos liittyy jollain tavalla johonkin diskurssiin ja tekstityyppiin, jonka kautta sen sisältö tulee ymmärrettäväksi.⁹⁴

Tulkintojen moninaisuudesta ja eritoten saksalaisen ja englantilaisen lukutavan eroista puhuttaessa voidaan Jörö-jukan yhteydessä viitata myös John Daniel Stahlin Jörö-Jukka-tutkimukseen. Struwwelpeterin ja Mark Twainin siitä tekemän englanninkielisen käännöksen, *Slovenly Peterin*, eroja tutkinut Stahl kirjoittaa, että lapset ovat Hoffmannin kirjassa keskeisiä toimijoita. Kurjista kohtaloistaan huolimatta heidät voi nähdä voimakkaina ja ylpeinä hahmoina. Tämän vuoksi kirjan lukemista voi Stahlin mukaan pitää tietyllä tapaa voimauttavana kokemuksena.

⁹² Gelfert, 1998.

⁹³ Whalley & Chester, 1988, 63-64.

⁹⁴ Lewis, 2001, 79.

”The other, perhaps complementary way of regarding this book is to see it as a work in which children are the central actors. This is not a realm of dry, factual information, nor is it a realm in which adults are in the foreground. It is an active stage, with energetic, assertive figures, starkly outlined, sometimes surprisingly alone. In existential isolation, boldly disobedient characters defy authority and suffer the consequences. Whatever else one may say about Hoffmann's characters, what they do matters. If one were to imagine the improbable fiction of a child reared entirely upon a diet of Struwwelpeter and nothing else, it would be more likely to say, as an adult, “Here I stand, I can do no other,” or “Give me liberty or give me death” than “Life has no meaning” or “Hell is other people.””⁹⁵

Uhmakkuus, josta Stahl puhuu, kristallisoituu kirjan keulahahmossa. Jörö-Jukka seisoo korokkeella frontaaliasennossa ja katsoo suoraan katsojaan kasvoilla roikkuvan tukan alta. Kyseessä on arvoperspektiivi, jota käytetään tehokeinona esimerkiksi ikonitaiteessa.⁹⁶ Sama frontaaliasento toistuu peukalonimijä tarinan viimeisessä kuvassa, jossa Konrad seisoo edessämme peukalottomat kädet sivuillaan roikkuen katsoen suoraan ulos kuvakirjasta, kohdaten katseemme paljastettuna ja kurjana, muttei murrettuna. Korokkeen, jolla Struwwelpeter seisoo, voi katsoa alleviivavan hahmon uhmakkuutta ja samalla sen voi katsoa korottavan hahmon arvoa.

Jörö-Jukkaa-hahmoa voi siis pitää halutessaan riippumattomuuden symbolina. Tämä lukutapa on vain yksi monien tulkintojen joukossa. Se, että tulkinnat ovat keskenään ristiriitaisia, ei lopulta ole ongelma, sillä



⁹⁵ Stahl, 1996, 171-172.

⁹⁶ Arkkimandriitta Arseni, 2005.

näkökulmia on luonnollisesti monia ja teos itsessään mahdollistaa nämä keskenään ristiriitaiset lukutavat. Jörö-Jukan menestystä voisikin perustella samalla tavalla kuin Veijo Hietala perustelee Miami Vice –sarjan menestystä kirjassaan *Kulttuuri vaihtoi viihteelle*. Hietalan mukaan Miami Vicen suuri suosio selittyy sarjan ambivalenttiudella ja sillä, että sitä voi ”lukea” monella eri tavalla – jopa ristiriitaisin tulkinnoin.⁹⁷ Joku voi siis hyvin nähdä Struwwelpeter-kirjan edustavan lasten emansipaatiota, niin epäuskottavalta kuin se saattaa toisista tuntua.

Lastenkirjallisuus 1800-luvulla

Edeltävä, vahvasti semiotiikkaan nojaava analyysi nosti Hoffmannin Struwwelpeteristä esiin muutamia yksittäisiä merkkejä ja tarjosi mahdollisuuden tarkastella kirjan kohuttuja väkivaltaisia piirteitä nykykontekstista käsin. Huomioni kiinnittyi erityisesti erilaisiin, lukijan persoonasta ja kehitystasosta riippuviin tapoihin ymmärtää kirjaa. Olennaisin huomio on, että humorististen piirteiden tunnistaminen vaatii syvempää kuvanlukutaitoa kuin suorien väkivallankuvausten ymmärtäminen. Erityisen hankalaa on tunnistaa ironia. (Tässä kohtaa jopa monet aikuiset ovat erehtyneet, kuten todistavat monet ironian täysin sivuuttavat kritiikit). Kirjan syvempi ymmärtäminen vaatii kuitenkin myös sen syntyajankohtaan perehtymistä. Siksi tulenkin seuraavaksi tarkastelemaan Struwwelpeteriä 1800-luvun lastenkirjallisuuden viitekehyksessä. Tekemieni havaintojen perusteella oletan, että Struwwelpeter oli verisyydessään jossain määrin tyypillinen 1800-luvun kuvakirja, mutta väite vaatii perustelua. Mikä siis oli tyypillistä Hoffmannin ajan lastenkirjoille?

Reiner Wildin toimittama saksalaisen lastenkirjallisuuden historia näkee 1800-luvun saksankieliset lastenkirjat teoksina, joita leimasi Napoleonin sotien jälkeisen rauhan, yhteiskunnallisten muutosten (teollisen vallankumouksen) ja luokkaerojen värittävä

⁹⁷ Hietala, 1992.

Biedermeier-aika. Lastenkirjallisuudella oli tässä yhteiskunnassa ennen kaikkea moralisoiva rooli. Lastenkirjallisuutta kirjoittavien kirjailijoiden palkat olivat huonoja ja markkinamenestyksen takaamiseksi samoja aiheita kierrätettiin yhä uudelleen ja uudelleen, minkä lisäksi monet kertojista sitoivat opetuksensa viihdyttävyyden nimissä jännittävinä pidettyihin satuihin ja seikkailutarinoihin tai historian kertomuksiin. Taloudellisia voittoja tavoiteltaessa uskonnollisetkin aiheet sekoitettiin esimerkiksi faabeleihin ja nimenomaan niiden kauhuelementtejä korostettiin. Marttyyrien läpikäymiä vaikeuksia ryyditettiin liioittelemalla sankarihahmojen kärsimyksiä ja muutenkin tarinoissa korostettiin esimerkiksi murhia, nälkää ja janoa. 1700- ja 1800-luvun lastenkirjat kuvasivat siis koko elämää eikä aiheita kuten vanhenemista, sairauksia ja kuolemaakaan vältetty vaan päinvastoin.⁹⁸ Erityisen suosittuja aiheita olivat hyvin käyttäytyvien lasten esimerkilliset kuolemat.⁹⁹

Humoristista vastapainoa edellisen kaltaisille opettavaisille kertomuksille tarjosivat lehtisten muodossa leviävät *Bilderbogenit*, kuvitetut lehtiset. Niilläkin oli valistava tehtävä, mutta ne oli suunnattu laajemmille kansanluokille, eikä niiden sävy ollut läheskään yhtä ankara kuin ajan lastenkirjojen.¹⁰⁰ Ne sisälsivät kansantarinoita, loruja, lauluja ja arvoituksia, sekä kuvia ihmeellisistä eläimistä, kuten elefanteista.¹⁰¹ Unohtaa ei pitäisi myöskään ajan uusia keksintöjä, joita pidettiin usein niin kiehtovina, että niistä kertominen laskettiin viihteeksi. Lentävän Robertin tarinalle on esimerkiksi haettu ikonografista pohjaa Hoffmannin aikalaisia lumoavasta lentämisen ihmeestä. 1785 Hoffmannin kotikaupungissa Frankfurtissa uutisoitiin muun muassa ilmalaivan neitsytmatkasta ja laskuvarjokokeilusta, jossa 650 metrin korkeudesta tiputettu koira

⁹⁸ Heinz Maibach kuvaa Biedermeier-aikaa varovaisuuden ja riskien minimoinnin ajaksi. Porvariston sulkeminen valtiollisen ja poliittisen päätöksenteon ulkopuolelle johti Maibachin mukaan perheen pariin vetäytymiseen ja tästä pakosta tuli pian hyve. Valistus ja järki hallitsivat hänen mukaansa tätä perhekeskeisen ajan pedagogiikkaa. Böhme, Liebert, Maibach, Messerli, Rühle & Sauer 1995, 43. 1800-luvun lastenkirjallisuuden teemoista ks. myös *Schöne alte Kinderbücher* –näyttelykatalogin johdanto ja Pech 139-143.

⁹⁹ ”Sie sterben, wie die Kinderheiligen vergangener Zeiten, einen Vorbildtod” Richter, 1978, 26. Esimerkiksi Whalleyn & Chesterin mainitsema James Janewayn kirja *A Token for Children* vuodelta 1671 kertoi yksityiskohtaisesti lasten hurskaasta elämästä ja hyvästä kuolemasta (”This little book recounted in detail the pious lives and joyful deaths of young children”). Whalley & Chester, 1988, 14.

¹⁰⁰ Pech, 1990. Knigge, 1986, 12-16.

¹⁰¹ Whalley & Chester, 1988, 93-114.

selvisi pudotuksesta laskuvarjon ansioista vahingoittumatta.¹⁰² Myös pilakuvat kasvattivat suosiotaan 1800-luvulla siirtyen hiljalleen jopa päivälehtien sivuille.¹⁰³

Hoffmannin ajan väkivaltaviihhteeseen tai viihteen ja väkivallan suhteeseen porauduttaessa käy ilmi, että väkivallalla ryyditettyä viihdettä kuluttivat kaikki, mutta että väkivaltaisuus korostuu ja huvittavuus vähenee nimenomaan lapsille suunnatussa tuotannossa. Väkivaltaisen lastenkirjallisuuden juuria edustavat esimerkiksi julkaisut, kuten 1734 ensikertaa ilmestynyt *Kinderfreund* -lehti, joka nimestään huolimatta voitaisiin nykyään lukea melkein lapsivihamieliseksi, niin yksityiskohtaisesti se kuvaa onnettomia lastenkohtaloita. Bilderbogeneiden välityksellä kansan keskuudessa kiersivät myös varoittavat tarinat lastensyöjistä tai niin kutsutusta mustasta miehestä, joka pisti lapset säkkiin ja vei mukanaan. Oman lisänsä pelotteluun toivat myös tarinat raatelevista susista ja mielikuvitusolennoista, kuten noidista, kummituksista ja ihmissusista.¹⁰⁴

Kuvaavaa on myös se, että Grimmin satujen lapsille suunnatusta painoksesta, joka ilmestyi 1812, poistettiin kaikki kaksimieliset, sukupuoliseen kanssakäymiseen liittyvät viittaukset samalla kun ruumiilliset rangaistukset jätettiin kauhistuttavaan muotoonsa. Grimmin satuja on ajoittain arvosteltu väkivaltaisuudesta aivan samalla tavalla kuin Jörö-Jukkaa.¹⁰⁵

Teoksen väkivaltaisuudesta puhuttaessa on myös hyvä muistaa, että ihmisten suhde väkivaltaan ja kuolemaan oli 1800-luvulla vielä erilainen kuin nykyään. Kuolema oli romantiikan tyylikaudella taiteissa ikään kuin muodissa. Vicky Goldberg näkee tämän

¹⁰² “Der Struwwelpeter – Entstehung eines berühmten deutschen Kinderbuchs. Eine Ausstellung des Arbeitskreises „Bürger Gestalten ihr Museum“, Heinrich-Hoffmann-museum, 1983.

¹⁰³ Lethève, 1986, 5, Knigge, 1986, 7-11.

¹⁰⁴ Richter, 1987, 82-83.

¹⁰⁵ Esimerkkinä lapsille sopivammaksi muutetusta sadusta voi mainita Maria Tatarin käsittelemän Tähtikäärme-tarinan, jossa Tähtikäärme ja Prinssin yöllinen tapailu paljastuu noidalle alun perin siten, että tyttö valittaa vaatteidensa alkavan käydä kireiksi. Lastenversiossa Tähtikäärme kertoo noidalle prinssin vierailuista vahingossa pohtimalla ääneen sitä, että noita on prinssiä painavampi kiivetessään tukkaa pitkin ylös torniin. Tornista piikkipensaikkoon tippuessaan sokeutuva prinssi joutuu harhailemaan aavikolla myös lastenversiossa. Maria Tatar, *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*, 1987, 10-38, erityisesti 18 ja 32. Grimmin satujen kohtaaman kritiikin huomioi myös Jack Zipes, 2007, alkupuheessaan kirjaan *Brothers Grimm. The Complete Fairy Tales. Translated, Introduced and Annotated by Jack Zipes*. Vintage Books, London, 2007.

kirjoituksessaan ”Death Takes a Holiday” seurauksena siitä, että kuolema siirtyi näihin aikoihin asteittain pois ihmisten arkielämästä. 1700-luvulla suurin osa teloituksista oli julkisia ja sairaita hoidettiin kotona, mutta 1800-luvulla kuolemaan tuomitut ja kuolevat siirrettiin sairaaloiden ja vankilamuurien sisäpuolelle. Mielenkiintoista onkin havaita, että kuoleman siirtyessä asteittain pois näkyvistä painotuotteet ottivat kuolema-aiheen omakseen. *”Even as death seemed to die and be properly buried, it sprang to life on the printed page and in various spectacles. Illustration moved in as death moved out.”*¹⁰⁶ Ehkä arkisuuden katoaminen teki kuolemasta kiinnostavampaa, kiehtovampaa.

Ruumiillinen kuritus piti joka tapauksessa pintansa kuoleman käsittelyssä tapahtuneista muutoksista huolimatta. Se nähtiin osana kasvatusta niin kotona kuin kouluissa ja yhteiskunnassa yleensä, eikä se rajoittunut vain saksankieliselle alueelle, kuten joku Jörö-Jukan väkivaltaisuudesta kauhistunut saattaisi väittää. Ruumiillisen kurituksen pitkät perinteet vaikuttivat myös muiden 1800-luvun lastenkirjojen raakuuden taustalla. Hoffmannin ajan lastenkirjojen kauhistuttavuutta voidaan tämän lisäksi perustella myös sillä, että elinympäristön vaarat otettiin vakavasti. Lapsia piti varoittaa mieleenpainuvalla tavalla koko yhteisön edun nimissä. Tulipalot esimerkiksi muodostivat todellisen vaaran - varsinkin tiivisti rakennetuissa kaupungeissa. Vain pari vuotta ennen Struwwelpeterin kirjoittamista, vuonna 1842, tulipalo hävitti suuren osan Hampurin kaupunkia. Kodit lämmitettiin ja valaistiin tulella, joten lapsia oli varoitettava tulen käsittelyn vaaroista jo pelkästään yhteisön suojelun vuoksi. Jörö-Jukasta löytyvä poroksi palavan Paulinen tarina olikin syntyessään vain yksi lukuisista tulen vaaroja käsittelevistä varoituskertomuksista.¹⁰⁷

Jo pikainen silmäys 1800-luvun lastenkirjallisuuden teemoihin todistaa siis, ettei Struwwelpeter ollut aikansa muun lastenkirjallisuuden joukossa sen väkivaltaisempi kuin muutkaan lapsille suunnatut kirjat. Sen erilaisuus perustuu muihin piirteisiin. Edellisistä huomioista on käynyt ilmi, että Hoffmannin teos oli edistyksellinen paitsi kuvitustensa,

¹⁰⁶ Goldberg, 1998, 30.

¹⁰⁷ ”Der Struwwelpeter – Entstehung eines berühmten deutschen Kinderbuchs. Eine Ausstellung des Arbeitskreises „Bürger Gestalten ihr Museum“, Heinrich-Hoffmann-museum, 1983.

myös emansipatoristen ja humorististen elementtiensä puolesta.¹⁰⁸ Vaikka painotekniikan kehitys lisäsi kirjojen kuvittamisen helppoutta, ei kirjojen kuvituksia välttämättä vaivauduttu tekemään jokaiselle teokselle erikseen. Kuvia kierrätettiin teoksesta toiseen, eivätkä ne aina edes vastanneet tekstin sisältöä. Struwwelpeterinkin ensimmäiset painokset ilmestyivät aivan asiaankuulumattomalla kansikuvalla, joka esitti ratsumiehiä ja oli ajan tapaan runsaasti koristeltu teoksen muista kuvista ja tyylistä poiketen.¹⁰⁹

Kansikuva ja siinä tapahtuneet muutokset olivat siis ajalle tyypillisiä. Kirjan tarinoita säestävät kuvat puolestaan olivat sitäkin edistyksellisempiä. Paitsi että niitä oli paljon, ne myös rakensivat kokonaisuutta tavalla, jota me nykyään pidämme kuvakirjoille tyypillisenä, mutta jota ei 1800-luvulla painoteknisistä ongelmista johtuen vielä juurikaan käytetty. Juuri Hoffmannin aikoihin yleistynyt litografinen painomenetelmä helpotti suuresti Struwwelpeterin kaltaisten, paljon kuvia sisältävien kirjojen painamista. Hoffmannin teos ei kuitenkaan yhdistele perinteitä ja uutuuksia vain ulkomuodossaan ja kerrontatavassaan, vaan myös ideologiassaan ja kasvatuksellisessa otteessaan. Tätä tarkastelen seuraavaksi ajan aatteellisten ristiriitojen kautta.

Aatteellisia ristiriitoja

Jos Hoffmannin teosta voi pitää ristiriitaisena, sama koskee myös sen syntyäikää – ainakin aaterintamalla. Ihmisen järkeä yli kaiken korostavan valistuksen rinnalla kukoisti romanttinen suuntaus, joka luotti järjen sijaan tunteisiin. Romantikot ammensivat inspiraationsa määrittelemättömien ja hallintamme ulkopuolella sijaitsevien voimien kuvailusta, jollaisina voidaan pitää vaikkapa luonnonvoimia. Niiden säälimättömään kiehtovuuteen Hoffmannkin tarttuu useassa tarinassaan. Selvimmin luonnonvoimat näyttävät tuuleen tempautuvan Roopertin ja palavan Paulinen tarinoissa, mutta jokeen

¹⁰⁸ Vaikkei Hoffmann oikeastaan tehnyt muuta, kuin kierrätti vanhoja juttuja, yhdisti niitä ajan suosittuihin elementteihin ja osoitti kokonaisuuden lapsille

¹⁰⁹ Whalley & Chester, 1988. “Der Struwwelpeter – Entstehung eines berühmten deutschen Kinderbuchs. Eine Ausstellung des Arbeitskreises „Bürger Gestalten ihr Museum“, Heinrich-Hoffmann-museum, 1983. Herzog & Siefert, 1978.

putoava Hans käy myös esimerkistä. Tämän tyyppiset ”luonnolliset” rangaistukset voi nähdä oireena pehmeämpään, romantiikan tyyliisuuntaa seurailevaan kasvatustapaan siirtymisestä. Romanttisen tyyliisuunnan edustajana kasvatuksessa pidetään usein myös Jean-Jacques Rousseau’n vuonna 1762 julkaistua *Émileä*. Rousseau’n ajatukset voisi tiivistää ajatukseen luonnosta ja luonnollisesta kasvusta¹¹⁰.

Romantisoivan lapsuuskäsityksen rinnalla vaikuttivat edistyksestä huolimatta edelleen myös aikojen saatossa vakiintuneet ruumiilliseen väkivaltaan luottavat kasvatuskäytännöt. Niitä edustamaan voidaan ottaa vaikkapa kuuluisan valistusfilosofin, John Locken lausahdus, jonka mukaan vanhempien tulee olla lastensa herroja (lords) ja absoluuttisia hallitsijoita (absolute governors), mikä tapahtuu herättämällä pelkoa ja kunnioitusta (fear and awe).¹¹¹ On leimallista, etteivät ajan poliittisissa keskusteluissa vellovat valistunutta itsevaltiutta ja kansanvaltaa käsittelevät ajatukset ulottuneet vielä lasten kasvatukseen. Locken sanoissa kiteytyvä kasvatuskäsitys heijastelee aikaa, jolloin ruumiillinen kuritus tai sillä uhkailu oli arkipäiväistä niin perhepiirissä kuin valtiotasolla, oikeudellisissa rangaistuksissa. Kauhistavan kasvattava funktio oli huomattu ja siitä hyödyttiin.¹¹²

Kuvakirjojen kohdalla kyse on nimenomaan uhan kuvailusta. Myös niissä tarinoissa, joissa esitettyjen lasten kurjat kohtalot johtuvat näennäisesti näistä itsestään tai näyttäytyvät ”luonnollisina” tapahtumina, väkivaltainen toimija löytyy kirjan tekijästä, ostajasta ja lukijasta, jotka kaikki tukevat toimillaan olemassa olevaa perinnettä. Pech huomauttaa, että Jörö-Jukan lukeminen sukupolvesta toiseen voidaan tulkita myös aikuisten hienovaraiseksi kostoksi, omassa lapsuudessa Jörö-Jukan äärellä koettujen pelkojen kierrättämiseksi.¹¹³ Lopulta uhkailevan lastenkirjan lukemista lapsille tuki Hoffmannin elinpiirin tapauksessa koko yhteisö ja yleinen aatemaailma.

¹¹⁰ Rousseau, 1905.

¹¹¹ Tatar, 1998, 73.

¹¹² William Hogarthin grafiikanvedoksista löytyy kuvasarja, joka käsittelee väkivaltaisten tekojen vaikutuksia yhteiskunnassa. Tämän kuvasarjan kuvat julkaistiin alkuperäisen kopiona Stuttgartissa vuonna 1840 nimellä ”Die vier Stationen der Grausamkeit”. Hogarthin kuvasarjaa esitellään näyttelyjulkaisussa ”Der Struwwelpeter – Entstehung eines berühmten deutschen Kinderbuchs. Eine Ausstellung des Arbeitskreises „Bürger Gestalten ihr Museum“, Heinrich-Hoffmann-museum, 1983.

¹¹³ Pech, 1990, 152.

Struwelpeter kauhuviihtenä

Valistuksen ja romantiikan ajatusmaailmojen yhteentörmäys tai symbioottinen yhteiselo, jollaisena sitä voi suuntausten erilaisuudesta huolimatta pitää, löi leimansa kasvatuksen ohella myös viihteeseen. Kauhuviihdettä tutkineet Noël Carroll ja James Colavito katsovat kauhugenren kehityksen alkaneen gotiikan kauhusta, ja nimenomaan valistusaatteen ylistämien tieteen saavutusten kyseenalaistamisesta. Goottilainen kauhu oli ikään kuin paluuta keskiajan mystiikkaan. Synkän fantasian tavoin se tarjosi pakomahdollisuuden läpeensä rationalisoituneesta reaali maailmasta ja avasi ovet maailmaan, jossa selittämättömät ilmiöt toimivat lähteinä mitä mielikuviuksellisimmille tarinoille.¹¹⁴

Ajan aatevirtausten kontekstissa luettuina Hoffmannin Struwelpeterin kauhistuttavuus ja viihdyttävyyys alkavatkin saada paitsi didaktisia, myös kauhuviihteellisiä piirteitä. Tarinoiden herättämä kauhistus on aitoa, mutta samalla siinä on jokin kutkuttava ja epätodellinen elementti, joka mahdollistaa sen, että lukija huomaa tarinoiden fiktiivisyyden ja voi kokea kauhun nautinnollisena. Noël Carroll määrittelee kauhukirjallisuudessa, kuten myös muussa kauhuviihteessä, esiintyvän kauhun taidekauhuksi. Taidekauhu eroaa Carrollin mukaan luonnollisesta kauhusta siinä, ettei siihen kuulu akuuttia varaa. Akuutin vaaran puuttuminen mahdollistaa sen, että taidekauhu koetaan nautinnollisena.¹¹⁵

Kirjassaan *Philosophy of Horror. Paradoxes of the Heart*. Carroll keskittyy kauhuviihteen osatekijöiden määrittelyyn tarttumalla esimerkiksi hirviöihin ja tunteen aitouteen.¹¹⁶ Carrollin lähestymistapa on analyyttisen filosofian leimaama. Kun hänen määritelmiään soveltaa Hoffmannin Jörö-Jukkaan, näyttäytyy esimerkiksi peukalonimijätarinan räätäli hirviönä. Hirviönä voi pitää räätälin lisäksi myös Jörö-Jukkaa itseään, kuten Manlove tekee kirjoittaessaan ”[the] idle boys uncut hair and

¹¹⁴ Carroll, 1990, 4 -7, 54-58. Colavito, 2008, 25-62.

¹¹⁵ Carroll, 1990.

¹¹⁶ Carroll, 1990, 42-52, 158-195.

fingernails turn him into a monster”. Fantasiagenren kehitystä tutkinut Colin Manlove huomauttaa, ettei Hoffmannin pitkäkyntinen hirviöpoika ollut groteskien kauhuhahmojen edustajana aikanaan ollenkaan yksinäinen. Groteskius ulottuu Manloven mukaan hämäryydessään ja pelottavuudessaan läpi koko viktoriaanisen lastenkirjallisuuden huipentuen Lucy Lane Cliffordin tarinassa ”The New Mother”, jossa tarinan äiti-hahmo muuttuu hirviöksi.¹¹⁷

Carrollin käsittelemään tunteen aitouteen liittyen voisi puolestaan huomauttaa, että Jörö-Jukka todellakin herättää aitoja tunteita varsinkin pelkojen kohdalla. Psykologisesti tulkittuna peukalonimijätarinan on esimerkiksi katsottu ilmentävän kastaatiopelkoa¹¹⁸, joka tavallaan on aito pelko, vaikka se ei perustu realistisiin uhkakuviiin. Tulipalopelkoa voidaan niin ikään pitää aitona tunteena. Olennaista on, että pelko koetaan kuvakirjan kautta hallitusti epätodellisessa ympäristössä. Erityisen kiinnostavaa on, että Carroll paneutuu kirjassaan myös kysymykseen siitä miksi tällainen taidekauhu kiinnostaa meitä.

Colaviton lähestymistapa on Carrolliin verrattuna vähemmän teoreettinen. Hän rakentaa kauhugenreä määrittelevän tutkimuksensa ajallisen ja historiallisen kehyksen sisään ja käyttää tarkastelussa monia havainnollistavia esimerkkejä. Colavito yhdistää kauhuviihteen parissa koetut kauhun tunteet ihmisen olemassaolon alkuaikoihin ja itsesäilytysvaistoihin ja näkee ne esimerkiksi jäänteinä ajasta, jolloin ihminen eli jatkuvan petouhan alla kuvitellen maailman tuntemattomuuteen järjestystä antavia, mystisiä ja myyttisiä rakenteita, jotka auttoivat hallitsemaan pelkoa, mutta jotka myös aiheuttivat pelkoa.¹¹⁹

Colaviton ajatuksia voi yhdistää ennen kaikkea Struwelpeterin syntykontekstiin. Ei ole sattumaa, että Grimmin veljekset keräsivät satunsa juuri 1800-luvulla. Niille oli tuolloin tilausta paitsi kansallishengenrakentajina, myös jonkinlaisena romanttisena illuusiona menneistä, tunteeseen painottuvista, ajoista. Voi ajatella, että väkivallan suomasta järjettömyydestä, kaaoksesta ja kauhistumisen tunteesta haettiin tavallaan vastapainoa

¹¹⁷ Manlove, 2003, 24.

¹¹⁸ Lukuisat psykoanalyttiset tulkinnat huomio mm. Korvenkontio, 54.

¹¹⁹ Colavito, 2007, 7-12.

tieteellistyvän ja järjestäytyneemmäksi käyvän yhteiskunta-ajattelun rinnalle. Väkivallan katsottiin edustavan ihmisen kaoottisia ja synkkiä puolia. Tällaista hallitsematonta ja selittämätöntä käytöstä selittämään kehittyi samoihin aikoihin kauhuviihteen kanssa psykologia, joka muiden mielen hallitsemiseen liittyvien henkimaailman ”tieteiden” ja kokeilujen (spriritismi, mesmerismi ja hypnoosi) tavoin oli hyvin uutisoitu, melkein pä muoti-ilmiö.¹²⁰

Yllä esitettyjen viitteiden perusteella voi siis sanoa, että Hoffmann kirjoitti kauhistuttavuudestaan kuuluisan lastenkirjansa aikana, jota voidaan pitää myös kauhugenren syntyaikana. Tämän havainnon valossa Jörö-Jukan kauhupiirteet eivät ole sattumaa, vaan yhtäläillä ajan yhteiskuntaa ilmentäviä kuin kirjan väkivaltaisuus tai pedagogisuus. Jörö-Jukan viihteellisyyden määrittelyssä haluaisin kuitenkin lopuksi viitata Carrollin ja Colaviton lisäksi myös Jeffrey Goldsteinin väkivaltaviihteen määritelmään. Goldsteinin mukaan väkivaltaviihteen voi rajata koskemaan asioita, kuten kuvia tappelusta, sodasta ja ammuskelusta. Keskeinen tekijä määrittelyssä on joka tapauksessa se, että luetellut viihteelliset tuotteet liitetään mielihyvään ja vapaa-aikaan:

“We regard violent entertainment as descriptions or images of fighting, bloodshed, war, and gunplay produced for the purpose of entertainment, recreation, or leisure. Violent entertainment includes murder and horror stories; comic books, television programs, films, and cartoons depicting war or fighting; video games with martial-arts and military themes; toy weapons and military materiel; and aggressive spectator sports, like boxing and wrestling.”¹²¹

Koska Hoffmannin *Struwwelpeter* on lastenkirja, jossa esiintyy yllä mainituista asioista ainakin verenvuodatusta ja koska se on kirja, jota luetaan iltasatuna tai muutoin vapaa-aikana, sen voi laskea väkivaltaviihteen joukkoon kuuluvaksi. Aikalaiskontekstin huomioon ottaen painottaisin kuitenkin *Struwwelpeterin* kohdalla ennemmin teoksen

¹²⁰ Colavito, 2007.

¹²¹ Goldstein, 1998, 2.

kauhistavuutta kuin pelkää väkivaltaisuutta, joka on vain edellisen osatekijä. Siksi olen päätenyt puhumaan Struwwelpeterin kohdalla kauhuviihteestä.

STENGELIN JA SCHRADERIN PEHMEÄMPI STRUWWELPETER

Sosialistinen ja hyväksyvä edustaja Jörö-Jukka-muunnelmien joukossa

Kuten aiemmin totesin, on Struwwelpeteristä tehty sen olemassa olon aikana monia erilaisia muunnelmia. Johannes Baumgartner, joka esittelee teoksessaan *Der Struwwelpeter – ein Kinderbuch macht Karriere* osissa 1 ja 2 yhteensä 300 Jörö-Jukkaa jäljittelevää tai sen menestyksestä hyötyvää painotuotetta, jakaa aineistonsa viiden eri otsikon alle: 1) Struwwelpeter-aiheet kuvakirjoissa, 2) Poliittinen Struwwelpeter, 3) Struwwelpeter ja yhteiskunnalliset aiheet 4) Struwwelpeter uudelleen kuvitettuna ja 5) Kaikenlaista Struwwelpeterin ympäriltä.¹²² Tästä Struwwelpeter-seuraajien kavalkadista voi käyttää nimitystä Struwwelpetriaden.

Ensimmäisen otsikon, ”Struwwelpeterthemen im Bilderbuch“, alla hän listaa ensimmäisessä osassa 50 ja toisessa 110 painotuotetta ilmestymisjärjestyksessä. Näiden teosten joukkoon on laitettu kaikki ne lastenkirjat, joiden sisältö jollain tavalla linkittyy Hoffmannin Struwwelpeteriin ja joukko on Baumgartnerin jaottelun ylivoimaisesti suurin.¹²³ Listatut teokset noudattelevat joko yleisesti varoitustarinoiden kaavaa tai mahdollisesti myös Hoffmannille tyypillistä taittoilmettä, jossa kuvat ja sanat on sijoitettu vertikaalisesti vastakkain ja limittäin, ja joissakin tapauksissa ne alkavat Hoffmannin kirjan tavoin jouluaiheisella runolla. Stengelin ja Schaderin versio asettuu Baumgartnerilla tähän ryhmään¹²⁴.

¹²² 1) Struwwelpeterthemen Im Bilderbuch, 2) Der Politische Struwwelpeter, 3) Die Gesellschaft im Spiegel des Struwwelpeter, 4) Neuillustrationen des Struwwelpeter ja 5) Struwwelpeter-Allerlei. Näistä Struwwelpeter-perinteestä hyötyvistä teoksista voi käyttää myös yhteisnimitystä Struwwelpetriaden. Baumgartner, *Der Struwwelpeter – ein Bilderbuch macht Karriere*, Osa 1, 1996 ja Osa 2 1998.

¹²³ 160 teosta kolmestasadasta.

¹²⁴ Baumgartner, 1996, 30. Näiden teosten joukossa komeilee myös Scholz-kustantamon vuonna 1853 julkaisema *Der Grüne Bob*. Kyseisen kustantamon luvatta julkaisemat Struwwelpeter-käännökset aiheuttivat vuonna 1848/49 ensimmäisen Struwwelpeteriä koskevan tekijänoikeuskiistan, jossa tuomion pääpaino keskittyi taiteellista arvoa omaaviin kuviin.

Kuuluisuutensa vuoksi Struwwelpeter on ollut hyvä lähtökohta myös propagandalle. Poliittisten Struwwelpeter-versioiden ryhmään kuuluvat monet Struwwelpeter-parodiat, kuten, 1941 Lontoossa julkaistu *Struwwelhitler* tai sitä vuonna 1914 edeltänyt *Swollen-headed William*. Näitä poliittisia Struwwelpeter-julkaisuja Baumgartner listaa teoksensa ensimmäisessä osassa 25 ja toisessa 10 kappaletta.¹²⁵

Yhteiskunnallisia aiheita painottavien Struwwelpeter-versioiden joukossa käsitellään mm. huonosti käyttäytyviä naisia (1888), valokuvabuumin vaaroja (1893), valtion ylläpitämiä, rajoittavia taideideaaleja (1901) ja autoilun vaaroja (1906). Myöhemmin Struwwelpeter nähdään myös taistossa luonnontuhoja vastaan (1972), Saksan kansanterveyslaitoksen lehtisessä varoittamassa pähteiden ja lääkkeiden väärinkäytöstä (1977) ja homoseksuaalisuuden prototyyppejä esittelemässä (1980). Baumgartnerin luettelossa 35 teosta kolmestasadasta lukeutuu tähän ryhmään.¹²⁶

Uudelleen kuvitettuja Struwwelpetereitä löytyy vuosikymmenestä ja maasta toiseen. Uudelleen kuvitetuissa versioissa tarinoiden sisältöä tai tekstiä ei useimmiten ole muutettu. Joukossa on romanttishenkisesti yksityiskohtaisia ja koristeellisia kuvituksia 1800-luvulta sekä melko lailla Hoffmannin alkuperäiskuvien kaltaisia, uusintapainoksiin tehtyjä kuvia muun muassa vuosilta 1905, 1935 ja 1938. Baumgartnerin kirjalistaan on päätynyt myös hieman Disneyn piirrettyjen tyyliin uudelleen kuvitettu Struwwelpeter-versio vuodelta 1926. Maininnan arvoisia ovat näiden lisäksi Raffaella Porin italialainen *Pierino Porcospino* vuodelta 1972, Pe'l Schlechterin luxenburgilainen *De Struwwelpéiter* vuodelta 1980 ja japanilainen, Kazuyoshi Iinon kuvittama *Mozya Mozya Pe tar* vuodelta 1982.¹²⁷ Kaikkien näiden käännösten kuvitus on uusittu ja ne poikkeavat silminnähtävästi niin Hoffmannin kuvituksista kuin toisistaankin. Sarita Vendettan vuoden 1999 Struwwelpeter-kuvitukset puolestaan tuomittaan eräässä kirja-arvostelussa

¹²⁵ 35 teosta kolmestasadasta. Baumgartner, 1996, 31-44 ja 1998, 57-62.

¹²⁶ Teosten tarkemmat tiedot löytyvät liitteestä 2.

¹²⁷ Baumgarten, 1996, 57-68.

eroottisuudessaan ja häiritsevän painajaismaisessa muodossaan lapsille sopimattomaksi.¹²⁸

Viimeiseen ryhmään Baumgarten on koonnut ilmeisesti kaikki ne teokset, joiden jakaminen muiden otsikoiden alle olisi ollut hankalaa. Tästä joukosta löytyvät muun muassa egyptiläinen Jörö-Jukka ja Hoffmannin piirtämän Jörö-Jukka-hahmon esikuvana toiminut ranskalainen Paul Gavarnin *enfant terrible*. (Ks. liite 2)

Struwwelpeter-muunnelmien jatkumossa *So ein Struwwelpeter* asettuu siis sarjaan, joka kierrättää menestystarinan menestyviä piirteitä niitä parodioimatta. Se lukeutuu Struwwelpeterin mainetta kritiikittä ylläpitäviin teoksiin.¹²⁹ Suurin osa tämän sarjan edustajista sijoittuu Baumgartnerin bibliografiassa lähemmäs alkuperäistarinoiden ilmestymisvuotta, 1800-luvun lopulle ja 1900-luvun alkuun¹³⁰. 1900-luvun lopulla, teoksen 150-vuotis juhlan lähestyessä on painettu niin ikään useampia, enemmän tai vähemmän modernisoituja, usein heritologisesti suuntautuneita uusintapainoksia. Näiden teosten joukossa *So ein Struwwelpeter* on kuitenkin outo lintu, sillä sen ilmestymisajankohta ajoittuu kuten sanottu Struwwelpeterille epäedullisen asenneilmaston aikaan. Monet teoksen muutoksista voi tähän havaintoon liittyen nähdä teoksen puolustuspuheena. Uusitun version tuottajatahojen mukaan Struwwelpeter sinänsä, perusideoiltaan, ei ole tuomittava. Tietyt sen piirteistä on vain yksinkertaisesti tulkittava aikansa ilmentymiksi ja koska niitä ei voitu 1970-ilmapiirissä hyväksyä, niitä tuli muuttaa.

Muutosten kartoitus

*So ein Struwwelpeter*illä on paljon yhtymäkohtia Hoffmannin alkuperäisteokseen. Struwwelpeter -nimen lisäksi on omaksuttu tarinoiden runomuoto ja lyhyys, niiden opettavuus ja teoksen menestykselle niin tärkeäksi osoittautunut kuvan ja tekstin

¹²⁸ Barnes & Noble –verkkosivut, kirja-arvostelu,

<http://search.barnesandnoble.com/Struwwelpeter/Heinrich-Hoffmann/e/9780922915521>, 29.7.2009.

¹²⁹ Vuosien 1970 ja 1984 välillä *So ein Struwwelpeter*istä painettiin 14 painosta. Baumgartner, 1996, 30.

¹³⁰ Baumgartnerin listan sadastakuudestakymmenestä vain 27 on painettu 30-luvulla tai sen jälkeen. Baumgartner, 1996 ja 1998.

komplementaariseksi / symmetriseksi luokiteltavissa oleva suhde. Tarinoita on kuitenkin tässä versiossa alkuperäistä enemmän ja niiden aihealueet on modernisoitu koskemaan muun muassa televisiota ja kansalaistotelevuutta/-taitoja (vanhojen ihmisten kunnioitus ja pioneerihenki). Tarinoiden väkivaltaisuutta on niin ikään muutettu ja henkilöiden sukupuolijakaumaa tasattu. Syömättömyyteen riutuvan Suppen-Kasparin sijaan tapaammekin itsensä räjähtämispisteeseen ylisyyvän Angelikan; tulitikkuleikki päättyy tytön palamisen sijaan lelujen haihtumiseen savuna ilmaan; ja eläintenkiusaaja tarinassa nähdään valuvan veren sijaan hauska kohtaus, jossa vihastunut norsu laskee kiusaajapojan nenä edellä lantakasaan.

Ruoan suhteen nirsoileva poika muuttuu itse oman lempiruokansa näköiseksi; peukalonimijätytön imettävänä olemiseen kyllästyneet peukalot päättävät yksinkertaisesti lähteä (sateenvarjon alla) maailmalle; ja mummo Enzenbachia pilkkaavat pojat saavat rangaistuksensa itse tuntemansa häpeän muodossa mummon pelastaessa heidät avannosta. Lisäksi tapaamme myös tuittupää Martinin, jonka pässi puskee ulos kuvakirjasta; omistushaluisen Ulriken, joka hautautuu omenakasaan; telkkarihullun Frankin, jota televisio ei jätä rauhaan yölläkään; tavaroita rikkovan Siegfriedin, jolla on päällään vain rikkiäisiä vaatteita; naamaansa väännelevän Franzin, joka päätyy sirkushäkkiin; sekä huonotapaisen Luisen, jonka roska-auto kyyditsee vahingossa kaatopaikalle. Hoffmannin tuulen mukana tempautuvan Robertin sijasta Stengelin ja Schraderin versio esittelee meille kuljeskelevan Johanneksen, joka karkaa päiväkodista ja joutuu säiden armoille.

Seuraavaksi tulenkin erittelemään *So ein Struwwelpeterissä* Hoffmannin alkuperäiseen Struwwelpeteriin verrattuna tehtyjä muutoksia hieman tarkemmin keskittyen erityisesti siihen, miten kirjan saamaan kritiikkiin on tässä muunnelmassa vastattu. Jaan analyysini kahteen osaan, joista ensimmäisessä keskityn Hoffmannin piirustusten saamaan rumuuskritiikkiin ja *So ein Struwwelpeterissä* toteutettuihin tyylillisiin muutoksiin ja joista toisessa puolestaan paneudun siihen, miten lapsille sopimatonta sisältöä, tarkemmin ottaen aiemmassa osassa kartoittamaani väkivaltaisia piirteitä on Stengelin ja Schraderin teoksessa muutettu. Osan muutoksista voi katsoa heijastavan 1970-luvun yleiseurooppalaisia aatteita ja seurailevan ylipäätään ajan kuvakirjamuotia. Osaa

puolestaan voi lähestyä asettamalla kirjan nimenomaan itäsaksalaiseen kontekstiin ja ottamalla huomioon valtion harjoittaman ideologisen kasvatuksen ja kirjailijoihin kohdistuneen sensuurin. Kontekstiin asettaminen tulee täten olemaan myös tässä osassa olennainen osa analyysiäni.

Tyyliero

Ensimmäinen seikka, johon huomio kiinnittyy, kun Stengelin ja Schraderin *So ein Struwwelpeteriä* vertaa Hoffmannin *Struwwelpeteriin*, on tyyliero. Taidehistoriassa tyylin käsitettä (Vasarilla *maniera*, 1600-luvulta lähtien enenevässä määrin *stilo/style*¹³¹) on käytetty ennen kaikkea tyylikausien määrittämiseen. Tyylin käsitettä voi selittää myös vaikkapa ilmaisun käsitteen (*expression*) kautta. Elliot Eisnerin mukaan ekspresiivisuus on “a feeling that the visual object elicits”, eli tunne, jonka visuaalinen objekti herättää.¹³² Rudolf Arnheimin mukaan se on havaitsemisprosessissa ensimmäisenä havaittava asia (*the primary content of perception*), eli se luonteeltaan visuaalinen tieto, mikä tiedostetaan ennen kuin kohdetta aletaan analyttisesti eritellä.¹³³

Tyyliä määrittävinä tekijöinä voidaan pitää esimerkiksi muotokonventioita (kuten väriskaalaa) tai symbolisia konventioita (kuten uskonnollista tai poliittista symbolismia)¹³⁴. Tyyliässä siis yhdistyvät muoto ja sisältö tai toisin sanoen ilmaisu ja maailmankuva.¹³⁵ Vaikka tyylihistoria on kerännyt kritiikkiä tavastaan tasapäistä ja niputtaa yhteen monenlaisia erilaisia tyylejä sekä tavastaan jättää huomiotta alueensa ulkopuolelle jäävät ilmaisumuodot, on tyylin käsitteestä nähdäkseni myös hyötyä. James Ackermanin mukaan tyyli strukturoi potentiaalista kaaosta¹³⁶. Turvaudun Ackermanin argumenttiin seuraavissa, tyyllillisiä piirteitä erottelevissa kappaleissa, sillä vaikka

¹³¹ Kallio, 1999, 19-57

¹³² Eisner, 1972, 72.

¹³³ Eisner, 1972, 73-74.

¹³⁴ Kallio, 1999, 20.

¹³⁵ Kuusamo, 1996, 189.

¹³⁶ Kallio, 1999, 20.

suorittamani tyypittely onkin ehkä joiltain osin epäoikeuden- tai epätodenmukaista, se tavallaan myös helpottaa asioiden käsittelyä.

Muistamme, että yksi ensimmäisiä asioita, joista Hoffmannin Struwwelpeteriä kritisoitiin, oli kuvien rumuus. Jo Schraderin ja Stengelin version kannen kuvasta huomaa, että uusitussa versiossa on haluttu tehdä asiat eri tavalla, sillä vaikka konseptin tunnistaa samaksi (Struwwelpeter nimikkohenkilönä keskellä kantta, paljastettuna katseillemme ja henkilön alla teoksen nimi *So ein Struwwelpeter*) ovat muodot ja värit hyvin erilaisia kuin Edition Petersin *Der Struwwelpeter*issä. Teoksen nimi on esimerkiksi Stengelin ja Schraderin versiossa kirjoitettu vaaleanpunaisella kaunokirjoituksella ja sijoitettu kansikuvan päähahmon kanssa limittäin, kun se vielä Edition Petersin kannessa on sijoitettu vanhan kaavan mukaan sen korokkeen seinään, jonka päällä Jörö-Jukka kynnet ja tukka rehoittaen seisoo. Lisäksi Edition Petersin kannessa teoksen nimessä käytetty fontti muistuttaa Old English Textiä ja on väriltään musta – tyyliseikkoja, joiden voi tulkita viittaavan perinteikkyyteen, arvokkuuteen ja jäykkyyteen.

Pehmeysero ei rajoitu kuitenkaan vain fonttiin. Schraderin kansikuvassa Struwwelpeterin frontaaliasento on lieventynyt aavistuksen verran sivulle kääntyneeksi ja Hoffmannin hahmon haastavaksi tulkittavissa oleva ryhti on painunut kasaan. Nämä kuvitusratkaisut lisäävät hahmot sisäänpäin kääntyneisyyttä. Myös värit ovat Schraderin kuvissa pehmeämpiä. Hoffmannin Struwwelpeterin punainen nuttu ja vihreät sukat ovat vaihtuneet sinisiin farkkuihin ja valkoiseen, vaalean sinisellä varjostettuun kauluspaitaan, toisin sanoen ajanmukaisempaan vaateparteen. Varoittavista vastaväreistä on siirrytty neutraaliin sini-valkoiseen. Yksi tärkeimmistä eroista löytyy kuitenkin Struwwelpeter-hahmon kokonaisolemuksesta: Schraderin piirtämä Jörö-Jukka on paljon selvemmin lapsi.



Nyt saattaa olla, että nykylukija ei enää tunnista niitä lapseen viittaavia merkkejä, joita Hoffmann kuvituksessaan käytti. Ehkä alkuperäisen Struwwelpeterin nuttu on lasten vaateparsa. Philippe Ariès, joka hahmottelee lapsuuden historiaa muun muassa lapsimuotokuvien kehityksen kautta, perustaa osan ajatuksistaan juuri lasten aikuisista eroavalle pukeutumiselle.¹³⁷ Toinen vaihtoehto on, ettei Hoffmann osannut kuvata lasta uskottavasti ja kolmas, ettei hän edes halunnut kuvata lapsia, vaan nuoria aikuisia. Manlove huomauttaa, etteivät lastenkirjojen toimijat olleet lapsihahmoja ennen kuin vasta kasvavassa määrin 1860-luvulta alkaen.¹³⁸ Näillä seikoilla ei kuitenkaan ole vaikutusta havaintoihini, joiden mukaan sanon yksinkertaisesti, että lapsekkuus näkyy Schraderin piirustuksissa selvemmin Hoffmannin alkuperäisteoksen kuvissa.

Muutos havainnollistuu esimerkiksi Struwwelpeter-hahmon kehonrakenteessa. Harteikkuus on Schraderin kuvassa vaihtunut laihoihin nilkkoihin ja repsottavien housujen peittämään pömppömahaan, kulmikkaat kasvot lapsen pyöreisiin poskiin. Schraderin hahmon suhteellisen iso pää viittaa niin ikään lapseen. Sama pätee tarinoiden muihin lapsihahmoihin, jotka Schraderin kuvituksissa on selkeästi erotettu aikuishahmoista myös kokonsa perusteella.

Rohkenen myös väittää, että Schraderin kuvailmaisuus on tyyliltään miellyttävämpää kuin Hoffmannin. Se pyrkii selvästi puhuttelemaan lapsilukijoita ja pehmentämään kirjan lapsille tapahtuvia asioita siirtämällä väriskaalaa murretumpien ja neutraalimpien värien suuntaan ja lisäämällä kuviin hienovaraista ilmeikkyyttä ja huumoria tavalla, joka ei ole yhtä liioitellun groteski kuin Hoffmannin tapauksessa. Kokonaisuudesta voisi sanoa, että *So ein Struwwelpeteristä* huomaa, että kuvituksen on tehnyt alan ammattilainen. Jos Hoffmannin kuvien hyväksi voidaan lukea tekijän kuvantekotaitojen hiomattomuus, jota voidaan pitää ainakin osasyynä teoksen valtavirrasta poikkeavaan, yksinkertaiseen ja selkeään kuvakerrontaan sekä groteskiin huumoriin, voidaan Schraderin kuvituksia kiitellä erityisesti kuvien hiotusta ilmeikkyydestä.

¹³⁷ ”...we have seen that in the sixteenth and seventeenth centuries the child or infant – at least in the upper classes of society – was given a special costume which marked him out from the adults.” Ariès, 1996, 48-59 ja 126.

¹³⁸ Manlove, 2003, 20.

Kirjojen mitat ovat melkein pä samat. Kumpikin on A4-kokoinen ja kovakantinen. Hoffmannin ajatusta revittävästä käyttöesineestä kumpikaan kirjoista ei siis enää toteuta.¹³⁹ Kun kirjat avataan, on näky joka tapauksessa hyvin erilainen. Edition Petersin teoksessa törmää ensimmäisenä kellastuneen paperin pohjaväriin; Stengelin ja Schraderin kirjan avaussivu paljastaa hohtavan oranssin sisäkannen.¹⁴⁰ Läpi kertomusten ovat Stengel ja Schrader lisänneet kuvien pinta-alaa alkuperäisiin tarinoihin verrattuna. Kuvat myös etenevät ikään kuin soljuvammin tilanteesta toiseen, koska niitä ei ole erotettu kehyksin omiksi ruuduikseen. Jossain tapauksissa kuvat ikään kuin jatkuvat sivun ulkopuolelle, kuten esimerkiksi kohdassa, jossa vuohi puskee jäärapäisen Martinin ulos kuvakirjasta. Kyseessä on Nikolajevan ja Scottin huomioima metafiktiivinen viittaus, joka pyrkii rikkomaan kuvakirjan illuusion ja korostamaan sen fiktiivisyyttä¹⁴¹. Kiinnostavaa onkin, että Schrader ja Stengel ovat asettaneet tällaisen viittauksen heti kirjan alkuun. Ilmiö voidaan nähdä postmodernille tyypillisenä raja-aitojen rikkomisena ja itsereflektiona¹⁴² ja tässä yhteydessä sitä voidaan pitää muistutuksena siitä, että kuvakirjan tarinat ovat fiktiivisiä. Nikolajevan ja Scottin mukaan metafiktiivisten viittausten voidaan nähdä lisääntyvän kirjallisuudessa ja taiteessa 1970-luvun alussa.¹⁴³

Edellä esitettyjen tyylihavaintojen perusteella voi siis sanoa, että Stengelin ja Schraderin *So ein Struwelpeter* on muodoiltaan ja väreiltään alkuperäistä Jörö-Jukkaa pehmeämpi; että sen lapsihahmot ovat lapsenomaisempia ja kuvitukset muutenkin hienovaraisempia ja ilmeikkäämpiä; ja että se seurailee aikaansa niin värimaailman kuin metafiktiivisten viittausten osalta. Alkuperäisen Jörö-Jukan rangaistuskaavaa on niin ikään lievennetty lisäämällä tarinoihin selkeästi humoristisia piirteitä, jotka ovat helpommin tulkittavissa kuin Hoffmannin ironia. Seuraavassa luvussa erittelen tarkemmin sitä, miten nämä

¹³⁹ ”Kinderbücher, sagte ich, müssen solid aussehen, aber nicht sein, sie sind nicht allein zum Betrachten und Lesen, sondern auch zum Zerreißen bestimmt.“ Hoffmann, 1892, teoksessa Herzog & Siefert, 1978.

¹⁴⁰ Oranssia voidaan pitää 1970-luvun muotiväriä. Beltz & Gelberg -kirjasarja, johon kuuluu myös menestyksekkäästi aikuisten ja lasten yhteistyön puolesta argumentoinut das *Nein Buch für Kinder*, esimerkiksi piti oranssia tunnusvärinään. Kaminski, 1990, 332.

¹⁴¹ Nikolajeva & Scott, 2006, 220.

¹⁴² Hietala, 1992, 25-40.

¹⁴³ Nikolajeva & Scott, 2006, 221.

tyylimuutokset vastaavat 1970-luvun alussa lastenkirjallisuudelle asetettuja vaatimuksia ja ajan muotivirtauksia.

Kuvitusmuoti: kuvakirjojen kuvitukset 1970-luvulla

Tyyliluvaintojen perusteella voi sanoa, että Schraderin ja Stengelin teos vastaa 1970-luvun lastenkirjojen kuvitusmuotia. Saksalaisen lastenkirjallisuuden kehitystä sotien jälkeisestä ajasta seitsemänkymmentäluvulle tutkinut Winfred Kaminski painottaa sitä, miten lastenkirjojen kuvitus 1970-luvulle tultaessa muuttui yhä lapsen omaisemmaksi. Kaminski mainitsee 1970-luvun kuvittajista Gertrud Casparin ja tämän ”pikkulapsityylin” (Kleinkinderstil) viitaten erityisesti selkeisiin väreihin ja paksuihin ääriviivoihin lastentason (Kinderniveau) kuvitusratkaisuina. Kuvittajien työskentelytavoista kirjoittaessaan hän viittaa 70-lukua leimanneeseen tekotapojen monipuolisuuteen mainiten muun muassa temperamaalauksen ja kollaasitekniikan ja liittäen tekniikat heti perään ajan naiiviuspyrkimykseen. Naiivi-sana toistuu myös kirjoittajan puhuessa Lilo Frommin vahvasti naivisoivasta tyylistä (stark naivisierender Stil) ja Janoschin naivisoivista tendensseistä (naivisierende Tendenz).¹⁴⁴ Tämä lapsenomaisuuteen pyrkiminen voidaan nähdä heijastuksena ajan lisääntyneestä lapsiin kohdistetusta huomiosta. Manlovekin huomauttaa: ”Adult constructs of children and childhood have changed over the last century and a half.”¹⁴⁵

Lapsellisen tyylin määrittely oli alkanut jo 1900-luvun alkupuolella Franz Cizekin (1865-1946) lanseeratessa lastentaide-termin kuuluisissa lastentaidenäyttelyssään Lontoossa 1934 ja 1935¹⁴⁶ ja Viktor Lowenfeldin (1903-1960) esittäessä teoriansa lapsen kuvallisen ilmaisun kehityksestä.¹⁴⁷ Cizekin usko siihen, että lasten tuli antaa kehittyä kuvallisessa ilmaisussaan vapaasti ilman opettajien ohjausta vaikutti taidekasvatuksen alan

¹⁴⁴ Kaminski, 1990, 317-320.

¹⁴⁵ Manlove, 2003, 10.

¹⁴⁶ Pääjoki, 1999, 36-37, 41.

¹⁴⁷ Eisner, 1972, 56.

kehitykseen voimakkaasti ja vaikutus tuntuu edelleen.¹⁴⁸ Leedsin yliopiston The Reporter –julkaisussa kirjoitetaan Cizekin oppilaiden töitä esittelevästä näyttelystä seuraavasti: “The artwork is colourful, bold and aesthetically astounding, using wood and lino blocks, paper cut-outs and drawing. It is often difficult to believe the majority of artists were ten years old.”¹⁴⁹ Lastentaide ja luovan itseilmaisun menetelmät määritettiin pitkään Cizekin oppilaiden töiden ja Cizekin opetustyylin mukaan, vaikka kriitikot osoittivat, että Cizek vaikutti näennäisestä laissez-faire –otteestaan huolimatta hyvin paljon oppilaidensa töiden lopullisiin muotoihin.¹⁵⁰

Viktor Lowenfeldin teos *Creative and Mental Growth* vuodelta 1947 vaikutti sekin paljon siihen, mitä eri-ikäisiltä lapsilta kuvallisen ilmaisun alalla odotettiin ja minkä heille katsottiin sopivan. Lowenfeld jakoi lasten kuvallisen ilmaisun kehityksen kuuteen/ seitsemään eri vaiheeseen, jotka etenivät riipustelusta (the scribbling stage) temaattisen tai konventionaalisen (the schematic stage) esittämisen kautta realismin ja luonnonmukaisuuden tavoitteluun (the gang age, the pseudo-naturalistic stage).¹⁵¹ Lasten lisääntyvästä huomioinnista kertovat 1970-luvulla myös esimerkiksi lapsi-teemat. Frankfurtin kirjamesut pidettiin vuonna 1978 temalla ”Lapsi ja kirja”¹⁵² ja Bernd Pachnicke kirjoitti jälkisanat Edition Petersin *Struwwelpeteriin* ”Lapsen vuonna” 1979.¹⁵³

So ein Struwwelpeterin herkempään humoristisuuteen viitaten voi todeta, että 1970-luvun saksalaiset lapset ja nuoret saivat nauttia vitsikkäistä ja karikatyyrisestä kuvituksesta myös muissa lastenkirjoissa. Ajan kuvittajista mainittakoon muun muassa Walter Trier ja Horst Lemke. Molemmat kuvittivat Erich Kästnerin kirjoja. Saksalainen lastenkirjojen kuvitus sai vaikutteita myös USAsta (Louise Fatio ja Roger Duvois *Der glückliche Löwe* 1956) ja Sveitsistä (Hans Fischerin grafiikkaa hyödyntävät kuvitustekniikat ja Alois Carigietin naaivi realismi.) Itä-saksalaisista kuvittajista mainittakoon lisäksi vielä Werner

¹⁴⁸ Kati Rantala esimerkiksi arvioi, että taiteen perusopetus Suomessa seurailee edelleen vahvasti Cizekin edustaman ekspressiivisen taideopetuksen ihanteita. Vahvimmin tämä luovaa itseilmaisua painottava suuntaus vaikutti 1900-luvun alussa ja 1980-luvulla. Rantala, 2001, 40.

¹⁴⁹ University of Leeds, The Reporter, Issue 477, 18 February 2002, näyttelytiedote. <http://reporter.leeds.ac.uk/477/notice.htm>, 4.8.2009.

¹⁵⁰ Pääjoki, 1999, 36-37, 41.

¹⁵¹ Eisner, 1972, 89-91.

¹⁵² Kliewer, 1990, 330.

¹⁵³ *Der Struwwelpeter*, 1979 Edition Peters, jälkisanat.

Klemke, joka Kaminskin mukaan pehmensi kauhistuttavaa hauskuudella ja huumorilla (entschärfte gruseliges durch Spaß und Humor).¹⁵⁴ Kauhistuttavuuden pehmentäminen huumorilla on tyyllisistä muutoksista päätellen ollut myös *So ein Struwwelpeterin* tekijöiden päämäärä.

So ein Struwwelpeterin ilmestymisajankohdalle ominaisina visuaalisina piirteinä voidaan siis pitää muun muassa selkeää lapsenomaisuutta ja naiiviutta, mutta myös vitsikkyyttä. Hauskuutta tarinoihin on saatu esimerkiksi lanta-huumorilla kohdassa jossa elefanti laskee pojan lantakasaan ja tilannekomiikalla, johon usein liittyy myös vapaamielinen alastomuus¹⁵⁵. Edelliset havainnollistuvat hyvin kuvassa, jossa tohtori pistää Franzin paljaaseen peppuun piikin ilman että tämä televisiohurmiossaan huomaa mitään. (Kuva tähän) Stengelin kuvitustyylin voidaan edellä sanotun perusteella katsoa pohjautuvan lasten ja lastenkulttuurin, esimerkiksi lasten kuvallisten tuotosten, arvostuksen kasvuun. Kuvitustyylin selkeyden syitä voidaan puolestaan etsiä 1970-luvun valistuspyrkimyksistä ja niihin liittyvästä radikaalista liikehdinnästä.

Sensuroitu väkivalta

Wölfflinin mukaan uusi ajan henki (Zeitgeist) pakottaa (erzwingt) uuteen tyyliin.¹⁵⁶ Heinrich Hoffmannin *Struwwelpeterin* myöhemmissä uusinnoissa ajan henki näkyy ulkoisten tyyliseikkojen lisäksi myös sisällössä. Piirteet, jotka Hoffmannin *Struwwelpeterin* semioottisessa lähiluvussa kartoitin ja leimasin väkivaltaisiksi tai ahdistusta aiheuttaviksi, on melkeinpä kaikki poistettu Stengelin ja Schraderin versiosta. Viereisestä kuvasta näkyy, miten *So ein Struwwelpeterin* tekijät ovat käsitelleet esimerkiksi peukalonimijä-tarinaa. Uusitus versiossa Daumenlutscher (peukalonimijä) on vaihtunut tytöksi (die Daumenlutscherin Sibylle) ja peukaloita ei leikata irti, vaan en päättävät lähteä itsestään. (Kuvaliitteet 2 ja 5)

¹⁵⁴ Kaminski, 1990, 318-320.

¹⁵⁵ Alastomuutta koskevan vapaamielisyyden voi liittää vaikkapa *So ein Struwwelpeterin* julkaisuaikana kukoistaneeseen hippiliikkeeseen. Nakurannat (FKK-Strände) olivat Itä-Saksassa melko yleisiä.

¹⁵⁶ Kuusamo, 1996, 170.

Verta ei tässä teoksessa näy, eivätkä aikuiset näyttäyty jyrkkinä rankaisijoina, vaan tunteikkaina, lasten hyvinvoinnista välittävinä vanhempina ja kanssaihmisinä. Ainoan poikkeuksen tässä sensuroidun väkivallan jatkumossa muodostaa laiskan Angelikan tarina, jossa lihava tyttö räjähtää tarinan lopuksi. (Kuvaliite 6) Sitä



voi kiistatta pitää väkivaltaisena, mutta esitystapa linkittyy käytetyn kuvakielen kautta sarjakuvien ja Tiny Toons -piirrettyjen kaltaiseen kepeiden kuolemien ja räjähtävän toiminnan traditioon ja muuttuu ehkä sitä kautta nykyaikaan sopivaksi. Angelikan tarina on Stengelin ja Schraderin uudistetun Struwwelpeter-laitoksen tarinoiden joukossa muutenkin outo lintu. Seuraavassa yritänkin luoda hieman kuvaa siitä, mitkä Hoffmannin ja Stengelin & Schraderin kertomuksista vastaavat toisiaan. Vastaavuuksia kuvaava taulukko löytyy liitteistä. (Liite 1)

Monissa tarinoissa, kuten alun joulurunossa, Struwwelpeter-runossa ja vaikkapa peukalonimijä-tarinassa vastaavuus on ilmiselvä. Toisissa uusitun laitoksen tarinoissa on yhdestä Hoffmannin tarinasta lohkaistu kaksi eri tarinaa. Esimerkkinä voidaan mainita eläinräökkääjä Matiaksen tarina (Die Geschichte vom Tierquäler Matthias) ja rikkoja Sigfried (Die Geschichte vom Kaputtmacher Siegfried) joista kumpikin on ottanut aiheensa pahan Friedrichin tarinasta yhden keskittyessä eläinräökkäykseen ja toisen asioiden rikkomiseen. Laiskan Angelikan tapauksessa keitosta kieltäytyvän pojan tarinassa teema on yksinkertaisesti käännetty ympäri muutamalla syömättömyys ahmimiseksi¹⁵⁷.

Epämääräisemmin tai vähemmässä määrin Hoffmannin alkuperäisiin kertomuksiin viittaavat Stengelin ja Schraderin versiossa tarinat, kuten esimerkiksi nirppanokkaisuutta kuvaava Die Geschichte vom Mäkelfritzen, jonka taustalla voi nähdä sopastakieltäytyjän

¹⁵⁷ Eräänlaisista syömishäiriöistä on kyse edelleen, mutta anoreksiasta on siirrytty ylensyömiseen.

tarinan ja Die Geschichte von der eigensinnigen Ulrike, joka voidaan yhdistää Hoffmannin tuolillakeikkuja-tarinaa vain loppuratkaisun perusteella. Hoffmannin tuolillakeikkuja-tarinassa kapinallinen poika (jonka käytöstä pidetään psykologisissa tulkinnoissa malliesimerkkinä keskittymishäiriöstä) hautautuu pöydän antimien alle. Stengelin ja Schraderin omistushaluinen Ulrike puolestaan hautautuu omenakasaan aivan toisista syistä ja toisen paheen (omistushalun) vuoksi.

Hoffmannin tarinoista kahdelle: Neekeripoikatarinalle ja Villille metsästäjälle ei löydy vastinetta Stengelin ja Schraderin versiosta. Stengelin ja Schraderin tarinoista puolestaan Die Geschichte vom Faxenmacher Franz ja Die Geschichte von der alten Oma Enzenbach näyttäisivät jäävän ilman esikuvaa. Faxenmacher Franzissa voi tosin nähdä Zappel-Philipin ADHD-käytöstä. Lisäksi Stengelin ja Schraderin teokseen on lisätty aivan uusia tarinoita, kuten tarina televisiohullusta Frankista. (Ks. liite 1, taulukko tarinoiden vastaavuuksista.)



Sisällöllisessä vertailussa esiin nousevia asioita ovat lapsen pahaksi leimaamisen välttäminen ja kuolemaan johtavien tai fyysistä kipua aiheuttavien rangaistusten väheneminen ja korvautuminen henkisellä kärsimyksellä, kuten surulla ja häpeällä. Pahuus-sana on poistettu yhdestä otsikosta, minkä voi tulkita kommentiksi sisäsyntyinen pahuus –ajattelua vastaan. Tarinoihin on myös lisätty yhteiskunnalliseksi tulkittavissa olevia, ja kuten myöhemmin nähdään itäsaksalaisen ideologian hedelminä pidettäviä, piirteitä. Kokonaisuus noudattelee kuitenkin Hoffmannilta tuttua rike ja rangaistus -

kaavaa sekä lasten syyllistämistä. Väkivaltaisia piirteitä on ehkä lievennyt, mutta peruskaavan mahdollinen ahdistavuus on säilynyt, sillä lasten vanhempia ja yhteiskuntaa tai yleisiä käyttäytymissääntöjä/normeja vastaan suunnattu uhma esitetään huonona käytöksenä.



Semioottisesti selkein väkivallan sensurointia kuvaava muutos on veren kuvausten korvautuminen kyynelillä. Stengelin ja Schraderin *Struwwelpeterissä* ei ole veripisaroita ollenkaan. Sen sijaan *So ein Struwwelpeterissä* nähdään paljon kyyneliä. Sanoisinkin, että kyyneleet ovat tässä versiossa korvanneet veripisarot tarinoiden vahvimpina symbolisina merkkeinä. Itkevinä nähdään katuvat lapset, jotka selviävät tunnontuskia lukuun ottamatta vammoitta retkistään ja rikkeistään ja itkevinä nähdään myös vanhemmat. Kyynelymboliikkaa on jopa lievennetty vielä asteen verran kirjan viimeisessä tarinassa, jossa nähdään kyynelten sijaa jäihin pudonneiden poikien vaatteista ja tukasta pisaroivia vesipisaroita. Pojat eivät tosin näytä kovin iloisilta, mutta eivät toisaalta erityisen surullistakaan. Heidän pahoitteleviin ilmeisiinsä sekoittuu edelleenkin ripaus uhmaa heidän katsellessaan, kuinka Oma Enzenbachin tuo heille kuuman teen lisäksi voileipiä. Stengelin ja Schraderin kirja loppu, jossa toivotetaan lapsille hyvää ruokahalua, ei voisi erota enempää alkuperäisen *Struwwelpeterin* lopusta, jossa kirjan viimeinen henkilö katoaa taivaan tuuliin. Kyynelistä huolimatta asiat järjestyvät ja Stengelin ja Schraderin *Jörö-Jukka* versio loppuu hyvin.

1970-luvun aatteellisuus

1970-lukua voi oikeutetusti pitää valistuneisuuteen pyrkimisen aikakautena. Yhteiskunnalliset kriisit ja luonnontuhot tekivät vaiettuja ongelmia näkyviksi ja saivat aikaan radikaalia kansalaisliikehdintää. Mielenosoitukset saattoivat massoittain ihmisiä kaduille, politiikka oli muodikasta ja valta-asetelmiin kiinnitettiin erityisesti huomiota vähemmistöjen ja yhteiskunnan marginaaliryhmien vaatiessa äänilleen kuuluvuutta. Myös lasten asemaan ja osallisuuteen kiinnitettiin yhä enemmän huomiota, kuten jo ylempänä kävi ilmi¹⁵⁸. Toisen maailmansodan jälkeisen lastenkirjallisuuden vaietessa sodan kauhuista ja sodan jälkeisen Euroopan raunioituneesta todellisuudesta ja paetessa lapsuuteen onnen aikana, nostivat 1960 ja 1970-luvun lastenkirjat enenevässä määrin esiin myös lasten todellisen elinmaailman, maailmassa tapahtuvat luonnontuhot, kaupungistumisen ja ylipäättään lasten kohtaamat vaikeudet ja pelot, joihin myös yhä useammin lukeutui vanhempien avioero.¹⁵⁹

Maija Korhonen nostaa 1970-luvun lastenkirjallisuudesta kirjoittaessaan esiin kirjan *Tuuti ja punaiset kengät* (Kotten vågar inte gå hem, 1975). Kirjassa Tuuti yrittää varastaa punaiset kengät, jää kiinni, joutuu myymäläetsivän puhutteluun ja häpeää sen jälkeen niin paljon, ettei uskalla mennä kotiin. 1970-luvulle ominaista on tässä tarinassa Korhosen mukaan sen realistisuus. Korhosen mukaan *Tuutin punaiset kengät* kertoo siitä, kuinka helposti ihminen sortuu tekemään väärin. Yleissävy on tarinassa kuitenkin anteeksiantava ja juoni osoittaa, ettei väärin tekeminen ole ainoastaan lapselle ominainen virhe, vaan että melkeinpä jokainen, myös Tuutin isä, on joskus tehnyt jotain, mitä on myöhemmin katunut.¹⁶⁰ Myös Laura Honkasalo kuvailee 70-luvun ilmapiiriä kirjassaan *Sinun lapsesi eivät ole sinun*. Honkasalon romaanin päähenkilö kasvaa taistolaisideologian keskellä lukien lapsena kommunistisia lastenkirjoja, joiden aiheet saavat hänet tuntemaan syvää murhetta maailman tilanteesta.¹⁶¹

¹⁵⁸ Winfried Kaminski puhuu lapsen puoleen kääntymisestä (Die Wendung zum Kind), Kaminski, 1990, 322.

¹⁵⁹ Kaminski, 1990, 299-353.

¹⁶⁰ Korhonen, 2005, 70.

¹⁶¹ Honkasalo, 2001.

1970-luvulle sijoittuu myös Jörö-Jukka-tarinoiden suurin kritiikki. Klassisena kasvatuskirjana se tarjosi hyvän lähtökohdan kritiikille. Muutaman vuoden sisään ilmestyi kolme anti-struwwelpeter -kuvakirjaa: Mary Lydestadin *Der große Schrecken Elfriede* (1968/1969), Petrina Steinin ja Claude Lapointen *Peter Struwwel* (1972) ja Friedrich Karl Waechterin *Der Anti-Struwwelpeter* (1970). Vakiintuneet kasvatuskäsitykset saivat kyytiä myös laajemmin lastenkirjallisuuden piirissä mm. teoksissa, kuten Otto F. Gmelin kirjassa *Böses kommt aus Kinderbüchern* (1972), Gisela Oestrichin *Erziehung zum kritischen Lesen* (1973) ja Christa Hunschan *Struwwelpeter und Krümelmonster*. Kirjoituksen sävy on Hunschan teoksessa silmiinpistävä hyökkäävä, eivätkä kritiikiltä säästy tuoremmatkaan lastenkirjat ja -ohjelmat.¹⁶² Myös toinen klassikkoteos, Grimmin veljesten satukokoelma, tuomittiin samoihin aikoihin niin ikään vahingollisena koska siinä esiintyvät tarinat ”kertoivat menneestä ajasta ja olivat liian julmia”.¹⁶³

Yleiseurooppalaisina 1970-lastenkirjallisuuteen vaikuttavina tekijöinä voidaan siis pitää poliittista heräämistä, vastarintakulttuuria, kaupungistumisen tuomia muutoksia, populaarikulttuurin nousua (televisio, sarjakuvat) musiikkiin, pukeutumiseen ja asumiseen heijastuvaa ideologista ilmaisu (hippiliike, kommuunit), emansipaatiota ja tabujen rikkomista. Kuvitustyyleissä liikuttiin perinteikkään viktoriaanisesta tyylistä paksun maalaukselliseen kuvitukseen, jugendtyyliin, grafiikkaan, poparteeseen ja valokuvaukseen lapsellisuutta korostaen. Sadut ja reaalia maailman ympäristöt, nonsense ja valistus olivat kaikki edustettuina, mutta realismi ja valistus painottuivat muita enemmän. Elämän raadollisuuden kuvaamista tasapainotti tietty kasvatukseen suunnattu kehitysoptimismi¹⁶⁴ ja tyyllisiä kokeiluja pyrkimys kuvitukselliseen selkeyteen. Ihmisen kykyyn vaikuttaa toiminnallaan uskottiin ja lapsissa nähtiin kansakunnan tulevaisuus¹⁶⁵. Lasten- ja nuortenkirjallisuuden määrä ja laatu ylipäättään nousivat 1970-luvulla aivan uuteen mittakaavaan.

¹⁶² Hunscha, 1974.

¹⁶³ Korhonen, 2001, 69.

¹⁶⁴ Kaminski käyttää sanaa ”Erziehungsoptimismus”, Kaminski, 1990, 331.

¹⁶⁵ Varsinkin Itä-Saksassa. Ks. Geilig & Heinzl, 2000, 79-91 ja 139-151.

Erityisen paljon lastenkirjallisuuteen panostettiin kuitenkin Itä-Saksassa. Grit ja Markus Wolfgramm esittävät mielestäni hyvän huomion kysyessään miksi itäsaksalaista lastenkirjallisuutta pidetään lähtökohtaisesti erilaisena tai miksi sitä lähestytään eritavalla kuin muun Euroopan lastenkirjallisuutta. On totta, että Itä-Saksa oli valtiona vahvasti sosialistiselle aatteelle omistautunut, osittain hyvinkin vahvasti yksilön ilmaisu- ja liikkumisvapautta rajoittava maa, jonka historiaan vakoilu ja propaganda olennaisesti kuuluivat, mutta muurista huolimatta se ei ollut Euroopan - tai jopa arkkivihollisena pidettyjen Yhdysvaltojen - vaikutuspiirin ulkopuolella.¹⁶⁶ Länsisaksalaisilta sukulaisilta ja ystävilta tulleet ”länsipaketit” ja länsisaksalaisia ohjelmia vastaanottamaan viritetyt televisioantennit ovat ehkä yleisimmät esimerkit ”ulkopuolelta” tulevien vaikutteiden väylistä.¹⁶⁷ Itäsaksalaisten lastenkirjailijoiden osallistuminen Länsi-Saksassa järjestettäviin lastenkirjallisuuden konferensseihin on toinen, vähemmän tunnettu esimerkki avoimista vaikutteidenvaihtokanavista.¹⁶⁸ Grit ja Markus Wolfgramm esittävätkin, että yhtälailla itäsaksalaista lastenkirjallisuutta voitaisiin lähestyä yksinkertaisesti osana 1900-luvun saksalaista lastenkirjallisuutta tai että vaihtoehtoisesti siitä voitaisiin käyttää termiä sosialistinen lastenkirjallisuus.¹⁶⁹

Itäsaksalaiselle lastenkirjallisuudelle on ominaista (länsisaksalaiseen tai muun Euroopan lastenkirjallisuuteen verrattuna) valtion suurempi tuki ja kontrolli. Myös Wolfgrammit päätyvät erittelemään näitä tekijöitä artikkelissaan ”Verdamme und geliebte Kinderliteratur. Mit Sichtweisen von Benno Plundra zur Kinderliteratur in der DDR”. Artikkelia varten haastateltu itäsaksalainen lastenkirjailija Benno Plundra kertoo, että kirjailijoiden asema DDR:ssä oli hyvä mainiten erityisesti valtion kirjailijoille antaman taloudellisen tuen. Sensuuria ja valtion palvelukseen sidottuja kirjailijoita koskeviin vihjauksiin hän vastaa, että on aina kirjoittanut mitä on halunnut. Tämän hän kertoo olleen helppoa siksi, ettei hän koskaan kokenut tarvetta kirjoittaa Itä-Saksaa vastaan.

¹⁶⁶ Lindner, 2001, 102-115.

¹⁶⁷ Lindner, 102-115. Geilig & Heinze, 170-173. „Von drüben“ (toiselta puolen) oli yleisesti Länsi-Saksasta tulleista tuotteista käytetty ilmaus.

¹⁶⁸ Thompson-Wohlgemut korostaa sitä, kuinka paljon Itä-Saksalainen valtio tuki lastenkirjallisuuden alaa esim. kirjapainoja, messuja ja tutkimusta rahoittamalla. Thompson-Wohlgemut, 2005, 34-40.

¹⁶⁹ Wolfgramm, 2000.

Plundra sanoo puhuvansa mieluummin mahdollisuuksista, jotka Itä-Saksassa jätettiin käyttämättä, kuin järjestelmän ongelmista.¹⁷⁰

Pro-DDR -asenteestaan huolimatta Plundra myöntää, että kirjailijat huomioivat valtion sensuurin usein jo kirjoittaessaan. Tiettyjä sanoja, kuten ”jeans” (farkut) ei Plundran mukaan esimerkiksi katsottu lastenkirjoissa hyvällä, koska farkut edustivat länsimaista kapitalismia. Tässä kohtaa onkin hauska huomioda, että itäsaksalainen Jörö-Jukka on puettu nimenomaan farkkuihin. Plundra muistelee, että häntä lähestyttiin myös joskus ehdotuksin, joissa häntä pyydettiin kirjoittamaan esimerkiksi pioneereista, mutta näihin tarjouksiin hän kertoo vastanneensa aina kieltävästi.¹⁷¹ Valtion vastainen kritiikki lisääntyi itäsaksalaisessa kirjallisuudessa vasta 70- ja 80-luvuilla, kun alkoi olla selvää, ettei sosialismi - sellaisena kuin sitä Itä-Saksassa harjoitettiin - ollut annettujen lupauksen tai ihmisten odotusten mukaista.¹⁷²

Gaby Thompson Wohlgemuth, joka käsittelee kirjailijoiden tapaa esittää yhteiskuntakritiikkiä lastenkirjoissa Itä-Saksassa sen viimeisillä vuosikymmenillä *Children's Literature Association Quarterly*ssä vuonna 2005 julkaistussa artikkelissaan, kirjoittaa, että kirjailijat siirtyivät näihin aikoihin valtion harjoittaman sensuurin vuoksi käyttämään väylänään juuri lastenkirjallisuutta yhteiskuntakriittisiä aatteita esittäessään. Esitetyt aatteet piti tosin edelleen naamioda, mutta lastenkirjallisuudessa ne läpäisivät sensuurin helpommin kuin muussa kirjallisuudessa. Kritiikin onnistuneen peittämisen monitulkintaisuuden verkkoon - kuten myös halutun aikuisen kohdeyleisön tavoittamisen - mahdollisti Itä-Saksan kunnianhimoinen haave nostaa lastenkirjallisuus arvossa aikuistenkirjallisuuden rinnalle. Wohlgemuthin mukaan itäsaksalainen lastenkirjallisuus oli jo 60-luvulla päätyntä pisteeseen, jossa se oli syvyytensä ja monitulkintaisuutensa vuoksi melkein pä lipunut alkuperäisen kohdeyleisönsä saavuttamattomiin.¹⁷³

¹⁷⁰ „Schriftsteller hatten in der DDR beste Arbeitsbedingungen. Jeder, der etwas Lesbares zustande brachte, konnte gut davon leben.“ Benno Plundra Grit Wolfgrammin haastattelussa 1997, Wolfgramm, 2000, 149.

¹⁷¹ Wolfgramm, 2000, 149.

¹⁷² Wolfgramm, 2000, 139-151.

¹⁷³ Wohlgemuth, 2005, 39-40.

Itä-Saksan lastenkirjallisuudella voi siis katsoa olevan erityisen näyttävä historia piiloviestinnässä. Lisäksi sen erityispiirteinä voidaan pitää lasten ja aikuisten tasa-arvoisuutta, sosialistista realismia ja kehitysoptimismia. Lapset olivat kansakunnan voimavara, sen tulevaisuuden tekijöitä, joihin kohdistettiin suuret odotukset ja joilta myös vaadittiin aktiivista panosta niin perhe-elämässä kuin yhteiskunnassa.¹⁷⁴ Positiivisuuden nimissä itäsaksalainen lastenkirjallisuus vaikenä valtioneuvoston linjausten mukaan pitkään esimerkiksi luonnontuhoista, jotka 70-luvulla nousivat muualla Euroopassa lastenkirjallisuuden puheenaiheiksi yleisen yhteiskunnallisen ekoajatteluun havahtumisen myötä. Wohlgemuthin mukaan lastenkirjallisuutta käytettiin Itä-Saksassa valtioideologisessa mielessä lähinnä yhteisöllisyyden tunteen kasvattamiseen ja yhdenmukaistamiseen.¹⁷⁵ Sota, pahuus ja Saksan lähihistoria olivat optimistiseen valistukseen pyrkivässä itäsaksalaisessa lastenkirjallisuudessa kuten myös Länsi-Saksassa vaiettuja.¹⁷⁶ Sadut puolestaan olivat Itä-Saksassa erityisen suosittuja.¹⁷⁷

Ensivaikutelman mukaan Stengelin ja Schraderin *So ein Struwwelpeter* ei ole erityisen poliittinen ja liikkuu esikuvansa antamissa rajoissa. Tarkempi tarkastelu paljastaa kuitenkin, että monet muutoksista sisältävät enemmän tai vähemmän sosialistista ideologiaa. Rauhanomaisuus ja avoimien konfliktien välttäminen on yksi näistä piirteistä, vaikkei sitä voi pitää vain sosialistisen lastenkirjallisuuden ominaisuutena.¹⁷⁸ Lasten toiminnan vapaus ja näennäinen tasa-arvo aikuisten rinnalla on tässä mielessä ehkä vahvemmin sosialistinen piirre. Merkki ja kuva-analyysin puolella voidaan mainita tasa-arvoa edustavana kuvitusratkaisuna esimerkiksi se, että aikuiset, vaikka ovatkin monessa kuvassa reilusti lapsia isompia, eivät katso lapsiin alaspäin. Lapset eivät liioin joudu katsomaan aikuisiin ylöspäin, sillä heidät on sijoitettu kuvapinnalla ylemmäs, aikuisten kasvojen tasolle. Aikuishahmojen suurempi koko lisää heidän auktoriteettiaan ja heidän

¹⁷⁴ Wohlgemuth, 2005, 33- 34. Osallisuudesta yhteiskuntaan ja vastuusta perheen arjessa ks myös. Sabine Quisken ”Der Zettel auf dem Küchentisch.“ Eltern-Kind-Beziehungen und Pflichten der Kinder” ja Carsta Nitzerin Die Pionierrepublik „Wilhelm Pieck“ –Eine Republik kleiner Leute?“, teoksessa Geilig & Heinzel, 2000, 39-50 ja 79-91.

¹⁷⁵ Wohlgemuth, 2005, 32-35.

¹⁷⁶ Wild, 1990, 299-317. Baer, 2000.

¹⁷⁷ Tabbert & Wardetzky, 1995.

¹⁷⁸ Rauhanomaisuus tulee esiin myös Sabine Quisken pioneerimuistoja käsittelevässä artikkelissa. Pioneeritoiminnassa korostettiin yhteistyötä ja (kansojen välistä) ystävyyttä. Quiske teoksessa Geilig & Heinzel, 2000, 79-91.

suomaansa turvaa ja tätä vaikutelmaa lisää myös aikuishahmojen staattinen, pystysuora asento. Tavallaan aikuiset ovat tässä kirjassa enemmän läsnä kuin Hoffmannin alkuperäisessä, mutta heidän tehtävänsä seurailee pikemminkin (hiljaisella tavalla) sosialistiselle lastenkirjallisuudelle ominaista positiivisen sankarin roolia eivätkä he ilmaannu paikalle Hoffmannilta tutussa rankaisijan asussa. Toimijoita ovat tässäkin Struwwelpeterissä edelleen lapset.

Erikseen valtiovaltaa vastaan suunnattuja viestejä ei *So ein Struwwelpeteristä* nähdäkseni löydy, mutta kirjan aikuisten esimerkillistä käytöstä voi pitää aikuisille suunnattuna piiloviestinä. Tavallaan teoksesta vois siis sanoa, että se havaitsee tuplayleisönsä ja pyrkii puhuttelemaan sekä lapsia että näiden vanhempia. Tämän perusteella sanoisin, että *So ein Struwwelpeter* ilmentää itäsaksalaiselle lastenkirjallisuudelle valtion toimesta alun perin asetettuja tavoitteita: uskoa lapsiin, tasa-arvoon, sosialismiin ja tulevaisuuteen sekä halua parantaa lastenkirjallisuuden laatua ja että se näennäisestä epäpoliittisuudestaan huolimatta on syntypaikalleen ja –ajankohdalleen ominaisella tavalla idealistinen.

VERESTÄ KYYNELIIN

Vähemmän kauhua, vähemmän tehoa

Tutustuttuani lapsuuteni painajaisen aiheuttaneeseen kirjaan nyt myöhemmin näin aikuisiällä ja tutkimusmielessä, olen edelleen sitä mieltä, että se on melkoisen raju lastenkirjaksi. Semioottinen merkkianalyysi osoitti, että Hoffmannin teoksessa on väkivaltaisia piirteitä monella tasolla ja koska kirja on ensi katsomalta hyvin selkeä, sanoisin, että sen sisältämä väkivaltaisuus välittyy hyvin myös lapsilukijoille. Totesin käsittelyn toisessa luvussa, että väkivalta näyttäytyy selkeimmin vuotavan veren esityksissä. Huomioin kuitenkin myös sen, että psykologisella tasolla kirjan väkivalta ulottuu paljon tätä syvemmälle ja että siinä on myös määrittelyä pakenevaa kauhistavuutta. Teoksen lähiluku osoitti, että Hoffmannin *Struwelpeter*issä väkivalta läpäisee tarinoiden kerronnan ilmeten selkeiden väkivallan merkkien lisäksi myös tietynlaisena epäsuorana lapsiin kohdistuvana hyökkäyksenä.

Totesin myös, että Hoffmannin *Struwelpeter*in puolustukseksi voidaan sanoa, ettei se ole aikansa lastenkirjallisuuden joukossa ollenkaan väkivaltaisimmasta päästä. Analyysi osoitti, että Hoffmannin kerronnasta voi löytää paljon edellä kuvailtua hyökkäävyyttä lieventäviä piirteitä, kuten esimerkiksi liioittelua, joka erottaa tarinat selkeästi lukijoiden arkitodellisuudesta ja antaa tarinoille sepitteellisen leiman satujen tapaan. Ironia ja huumori, sekä muut etäisyyttä luovat elementit lieventävät osaltaan ajalle tyypillistä kasvatustotetta. Syvemmällä analyysin tasolla teoksesta voi löytää tämän keventämisen lisäksi jopa ideologisia ristiriitaisuuksia.¹⁷⁹ Se, kokeeko tarinat kauhistuttaviksi vai viihdyttäväiksi, on ennen kaikkea kiinni kuulijasta, hänen luonteestaan ja hänen taidoistaan ymmärtää kuvissa ja sanoissa sekä niiden yhteispelissä piilevää huumoria ja ironiaa.

¹⁷⁹ “There is an undercurrent of anarchic energy running through this work that is not entirely contained by the moralistic frame” Stahl, 1996, 172.

Stengelin ja Schraderin *So ein Struwwelpeter* on sekä tyyllisesti että sisällöllisesti pehmeämpi kuin esikuvansa ja vastaa monella tapaa aikaansa. Sitä rajoittavat kuitenkin osittain itäsaksalaiselle lastenkirjallisuudelle asetetut tavoitteet, mikä näkyy esimerkiksi siinä, että se jatkaa toisen maailmansodan jälkeen lastenkirjallisuutta hallinnutta onnellisen maailman (die heile Welt) tematiikkaa siitä huolimatta, että muualla Euroopassa lastenkirjat olivat alkaneet käsitellä enenevässä määrin myös surullisia ja vaikeita aiheita. *So ein Struwwelpeterissä* ei käsitellä ajan kriisejä, eikä lapsillekaan käy kovin huonosti. Voisi sanoa, että heitä torutaan kaikella rakkaudella. Mukana on lapsia kiinnostavia ympäristöjä, kuten eläintarha ja sirkus; tarjolla herkkuja ja hyvää ruokaa sekä vanhempien ja muun yhteisön jäsenien huolenpitoa. Vuodenajat ovat juuri sellaisia kuin niiden pitääkin olla: syksy omenineen, kesä auringonkukkineen ja talvi lumimaisemineen. Makuuhuoneympäristöt ovat kodikkaita paksuine tyynyine ja peittoineen ja verhojen kehystämistä ikkunoista näkyy taivasmaisema. Aikuiset eivät harjoita ruumiillista väkivaltaa, eivätkä edes toru pahasti, vaan näyttävät kasvatustietämisensä mukaisesti joko surullista, pettynyttä, tiukkaa tai anteeksiantavaa naamaa. Lapselle luodaan tunne siitä, että huonosti käyttäytyväkään lasta ei hylätä tai rajata yhteisön ulkopuolelle. Huono käytös ei myöskään ole pahuutta, vaan kokeiluuintoa, yliaktiivisuutta, itsepäisyyttä tai yksinkertaisesti tietämättömyyttä, josta voi kasvaa ulos.

Monessa mielessä Stengelin ja Schraderin teos onkin Hoffmannin alkuperäistä miellyttävämpi. Silti se ei ole saavuttanut lähellekään alkuperäisteoksen kaltaista suosiota. Tätä huomiota ei voi selittää pelkästään sillä, että aika on ajanut Stengelin ja Schraderin teoksen ohi. Onhan Hoffmannin Jörö-Jukassakin paljon sellaista, mikä avautuu meille paremmin vasta aikalaiskontekstin valossa. Itä-saksalaisen Jörö-Jukan vähäisempää menestystä ei voi selittää myöskään pelkästään markkinointi syillä tai sillä, ettei itäsaksalaisilla kirjoilla ollut välttämättä kovin hyvä mahdollisuus menestyä valtion ulkopuolella sen paremmin Itä-Saksan aikoina kuin muurin murtumisen jälkeen. Vertailtuani Stengelin ja Schraderin *So ein Struwwelpeteriä* ja Hoffmannin alkuperäistä Jörö-Jukkaa, väittäisin, että menestysero johtuu osittain siitä, että Stengelin ja Schraderin teos ei ole yhtä vaikuttava ja mieleenpainuva kuin Hoffmannin alkuperäisteos. Menestyksen vertailu on tietenkin hieman epäoikeudenmukaista, koska *Struwwelpeter* on

ehtinyt rakentaa itselleen klassikkoaseman, jonka kautta sen myyntilukuihin vaikuttavat myös heritologiset syyt. Sen sijaan, että jäisin pohtimaan sitä, miksi Stengelin ja Schraderin teoksen painoluvut jäävät niin paljon alkuperäisen Struwwelpeterin painolukuja pienemmiksi, kiinnitänkin huomioni seuraavaksi mieluummin siihen miten juuri kauhupiirteiden olemassaolo on vaikuttanut Hoffmannin Struwwelpeterin menestykseen. Pääargumenttini on, että Struwwelpeterin modernisoituyrityksessä tapahtunut kauhun vähentäminen on vähentänyt tarinoiden vaikuttavuutta.

Päädyin tutkimukseni ensimmäisessä osiossa sanomaan, että Hoffmannin kirjan väkivaltaisuuksien selvin merkki ja löytyy veripisaroista, jotka symboloivat kertomuksissa onnettomuutta, kipua ja rangaistusten toimeenpanoa. Huomioin analyysin lopussa myös sen, että Stengelin ja Schrader uusimassa laitoksessa veripisarot ovat hävinneet täysin. Monen tarinan kohdalla niiden voi katsoa korvautuneen kyynelillä. Tähän symboliseen muutokseen kiteytyy koko kirjan muuttunut ideologia. On helppo ymmärtää, että 1800-luvun lastenkirja ei ehkä kaikilta osin puhuttele sopivaksi koetulla tavalla 1900-luvun lopun ilmapiirissä - varsinkaan 1970-luvun valistuneessa ja lasten osallisuutta painottavassa ympäristössä, jota vielä kaiken lisäksi leimaa sosialistinen ideologia. Pehmennyksen yhteydessä jotain merkittävää joutuu kuitenkin hukkaan. Stengelin ja Schraderin versio on kuten sanottu sisällöltään hyväksyttävämpi ja esteettisesti miellyttävämpi kuin Hoffmannin 1840-luvun *Struwwelpeter*, mutta se ei ole läheskään yhtä vaikuttava. Siitä puuttuu voimaa.

Aikaisemmin opinnoissani päädyin eräässä kauneus-kurssiin liittyvässä esseessäni sanomaan, että saksalaisen Rammstein-bändin musiikin kauneutta voi kuvata heprean kielisellä sanalla yapha. Crispin Sartwell kirjoittaa kirjassaan *Six Names of Beauty*, että tämä kauneutta tarkoittava sana kuvaa räjähtävää, voimakasta kauneutta.¹⁸⁰ Rammsteinin musiikissa kauneus oli mielestäni juuri tätä. Kyseistä musiikkia ei välttämättä pidä ensi kuulemalta kauniina, mutta sen jyrävä voima on vakuuttanut monet kuulijat. Sama pätee Hoffmannin Jörö-Jukkaan. Se ei välttämättä ole ulkoisesti kaunis teos, eikä sen idea välttämättä ole moraalisesti aivan hyväksyttävä, mutta silti sen kerronnassa on voimaa,

¹⁸⁰ Sartwell, 2004, 28.

joka lumoo lukijat yhä uudelleen erilaisissa yhteiskunnallisissa ja ajallisissa konteksteissa.

Jos Hoffmannin alkuperäisteokseen voi soveltaa Sartwellin *yapha*-termiä, voisi *So ein Struwwelpeterin* miellyttävyyttä ehkä kuvata paremminkin sanalla *to kalon*. Kreikankielinen *to kalon* on sekin kauneutta kuvaava sana, mutta se omaa järjestykseen, kirkkauteen ja muodon puhtauteen liittyviä konnotaatioita¹⁸¹. *To kalon* ei ehkä pelkiltään riitä kuvaamaan Schraderin kuvitustyyliä tai Stengelin kerrontaa, jotka ovat ominaisuuksiltaan jonkin verran vähemmän yleisiä ja enemmänkin söpöjä, kuin mitä *to kalon* pitää sisällään, mutta *to kalon* -termin voi liittää *So ein Struwwelpeterin heile Welt* -tematiikkaan, jossa kaikella on järjestyksensä. Tärkeintä on, että Hoffmannin teoksen *yaphamainen* loisto on hävinnyt Jörö-Jukan muuttuessa kivalla ulkokuorella ja hyväksyttävällä, tasapainoisella, mutta ehkä vähän alkuperäistä tylsemällä tyylillä varustetuksi, korrektiksi lastenkirjaksi.

Alkuperäisessä *Struwwelpeterissä* on siis jotakin, mikä tekee siitä tehokkaan ja koska tehokkuus puuttuu Stengelin ja Schraderin versiosta, voi päätellä, että se piilee nimenomaan Hoffmannin teoksen paljon puhuttavissa ja myöhemmin sensuroiduissa piirteissä. Sabine Scheffler kirjoittakin *Deutsch-Finnische Rundschau*-lehdessä julkaistussa kirja-arvostelussa, että Jörö-Jukan tarinat ilostuttivat häntä ja ilmeisesti hänen aikalaisiaan heidän lapsuudessaan vastoin yleistä käsitystä paljonkin.

*”Im Gegensatz zuder oft drastischen Aussage haben uns diese Geschichten in der Kindheit viel Freude bereitet: die Überhöhungen der angedrohten Strafen machten Spaß, denn wir wussten, das sich kein Kind so blöd anstellt und sich anzündet --- und das in Wirklichkeit kein Schneider mit der Scheer vor der Tür wartet, um die Daumen abzuschneiden.“*¹⁸²

¹⁸¹ Sartwell, 2004, 87.

¹⁸² Sabine Scheffler, kirja-arvostelu Marrasworkshopin Jörö-Jukasta, *Deutsch-Finnische Rundschau*, 17.6.2003.

Tutkielmani pohdinta-osiossa haluaisinkin silmäillä vielä hiukan tarkemmin Hoffmannin Struwwelpeterin suosion syitä paneutumalla siihen teoksen voimaan vaikuttavaan tekijään, jota kutsun kauhun estetiikaksi.

Kauhun estetiikka

Arkisesti estetiikka mielletään usein havaittavien objektien kauneutta luonnehtivaksi termiksi, joten sen liittäminen kauhuun tuntuu ehkä oudolta. Alexander Gottlieb Baumgarten määritteli termin kuitenkin jo vuonna 1735 laajemmin sanoessaan, että estetiikka on ”tiede siitä, kuinka asiat tunnetaan aistien kautta”¹⁸³. Tähän vedoten liitän sen tässä yhteydessä rumuuteen ja kauhistavuuteen. Ensimmäinen huomioni oli, että Hoffmannin Struwwelpeter on ruma kirja. Väite on vahva, eikä välttämättä vastaa kaikkien mielipiteitä, mutta sen esittäminen on tässä yhteydessä perusteltua. Ensinnäkin Hoffmann itse myönsi kuviensa esteettisen hiomattomuuden. Piirrosjäljen hiomattomuus samoin kuin kuvien naiivius olivat tietoisesti valittuja ainakin siinä vaiheessa, kun teos meni painoon kirjailija kun nimenomaan kielsi kuvien parantelun litografioita tehtäessä pitäen kiinni siitä, että kuvien tuli säilyttää alkuperäinen, naiivi ilmeensä.¹⁸⁴ Muistamme myös, että aikalaiskritiikki koski nimenomaan kuvien rumuutta.

Rumuus, jota tavallisesti pidetään kauneuden vastapuolena, on estetiikan alaan liittyvä aihe. Se on ensisijaisesti makuarvostelma, mutta sen voi liittää myös moraalisiin arvostelukriteereihin. Umberto Eco esimerkiksi kirjoittaa, että rumaa ja kaunista koskevat arvosteluperusteet ovat usein myös sosio-poliittisia viitaten Marxiin ja tämän rahan ”kaunistavasta” vallasta kirjoittamiin pohdintoihin.¹⁸⁵ Hän muistuttaa myös, että vaikka määritelmät ovat yksilöllisiä ja muuttuvat ajan ja kulttuurin mukaan, se ei estä sitä, että kukin yhteisö yrittää aina uudelleen asettaa kauneuden ja rumuuden määrittäviä

¹⁸³ Guyer, 1998.

¹⁸⁴ Hoffmann, 1892, Brummer-Korvenkontio, 1991.

¹⁸⁵ ”Attributions of beauty or ugliness are often due not to aesthetic but socio-political criteria.” Marx ja Eco eivät käytä sanaa kaunistavuus, mutta minä käytin sitä tässä yhteydessä kuvaamaan keskustelua, jota he käyvät rahan mahdollisesti silottelevasta voimasta, kun kyse on esimerkiksi rumasta, mutta rikkaasta henkilöstä. Eco, 2007, 12.

malleja.¹⁸⁶ Karkeasti ottaen voi sanoa, että kauneus on läpi ihmiskunnan historian liitetty hyvyyteen, kun taas rumuus on saanut pahaan ja huonoon viittaavia konnotaatioita.¹⁸⁷ Jörö-Jukan tapauksessa rumaa ja huonoa edustaa esimerkiksi kirjan keulahahmon epäsiisteys, likaisuus.

Eco käsittelee Hoffmannin Jörö-Jukkaa kirjassaan *On Ugliness* otsikon ”uncanny” alla. Freud liitti tämän outoa, selittämätöntä, maagista ja pelottavaa kuvaavan sanan vuonna 1919 ilmestyneessä tekstissään tuntemattoman pelkoon argumentoiden, että kaikki mikä on outoa, on pelottavaa nimenomaan koska sitä ei tunneta.¹⁸⁸ Toinen huomioni onkin, että Jörö-Jukka on rumuutensa lisäksi myös pelottava kirja. Pelottavuuden voi yhdistää tässä tapauksessa rumuuteen tai sitä voi kuten sanottu pitää kauneuteen liitettävänä piirteenä, kuten vertaus Rammsteinin musiikkiin todisti. Olennaista on, että voimaan liittäminen auttaa ymmärtämään paremmin ruman arvostuksen syitä, rumuutta kun ei yhteiskunnassamme sellaisenaan ole välttämättä helppoa arvostaa.

Luettuani Edmund Burken, 1700-luvulla eläneen brittiläisen filosofin ajatuksia ylevän ja kauneuden eroista, olin vakuuttunut siitä, että Jörö-Jukan vaikuttavuutta voisi kuvata myös ylevän käsitteen kautta. Yleensä ylevyys liitetään sanoihin, kuten suurenmoinen ja hienostunut, mutta Burke liittää yleyyden vuonna 1756 julkaistussa teoksessaan *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* kauneuden sijasta kauhuun. Hän argumentoi, että subliimin kokemuksessa ihmistä liikuttavat pimeys, epätietoisuus ja hämmennys, mutta lisää, että nämä tunteet voivat kauneuden tavoin tuottaa mielihyvää. Korostaakseen kauneuden ja ylevän herättämien mielihyvätunteiden eroa, Burke erottaa toisistaan kaksi erilaista mielihyvän luokkaa puhuen subliimin yhteydessä delight-tyyppisestä mielihyvästä erotuksena kauneuden aiheuttamaan pleasure-mielihyvään.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Eco, 2007, 15.

¹⁸⁷ Econ rumuutta läpi eri aikakausien antiikista nykypäivään käsittelevä *On Ugliness* antaa tästä tendenssistä hyvän esimerkin. Jo aivan alussa Eco huomioi, että esimerkiksi Karl Rosenkrantz, jonka 1853 kirjoittama *Aesthetic of Ugliness* on yksi ensimmäisistä ja täydellisimmistä rumuutta käsittelevistä tutkielmista, liittää rumuuden moraaliseen pahuuteen - vieläpä suoran analogian kautta. Eco, 2007, 16.

¹⁸⁸ The Uncanny, das Unheimliche. Eco, 2007, 312.

¹⁸⁹ Burke, 1958, Osa I, luku VII.

Omien muistojeni perusteella en osaa sanoa, että olisin lapsuudessani koskaan tuntenut Jörö-Jukkaa lukiessani minkäänlaista mielihyvää, mutta tässä tutkimuksessa esitettyjen lainausten perusteella se on ilmeisesti mahdollista. Ylevän-käsite ei kuitenkaan sinällään riitä selittämään Jörö-Jukan vaikuttavuutta varsinkin, jos sitä yrittää soveltaa Kantin ajatusten pohjalta, jolloin se sopii Hoffmannin kirjaan melko huonosti. Kant nimittäin liittyy ylevän luonnollisiin objekteihin. Tämän lisäksi hän jakaa sen kahteen osaan: matemaattiseen ja dynaamiseen ylevyyteen. Hänen mukaansa ylevä eroaa kauneudesta eritoten siksi, että se toisin kuin kauneus liittyy enemmän rauhattomuuteen kuin tyydytykseen.¹⁹⁰ Kantin ajatuksiin viitaten Hoffmannin Struwelpeterin kuvakieli on kyllä dynaamista ja rauhattomuutta herättävää, mutta ihmisen luomana tuotteena se ei sovi Kantin yleviksi luokittelemien luonnollisten objektien joukkoon.

Näistä epäilyistä ja näennäisistä yhteensopimattomuuksista huolimatta seurailen intuitiotani, enkä jätä ylevän käsitteen avaamista vielä tähän. Jörö-Jukan pelottavuudella on esteettinen aspekti, joka jollain tavoin kääntää sen kauhistuttavuuden positiiviseksi kokemukseksi tavalla, jonka toivoisin voivani selittää. Siksi tartun vielä esimerkiksi sanakirjamäärittelmään, jonka mukaan subliimi, tämä ylevää ja jaloa tarkoittava termi, vertautuu adjektiivien luokassa myös pyhään, pahaan ja abstraktiin.¹⁹¹ Pirjo Lyytikäinen avaa termiä osaltaan vielä hieman enemmän lisäämällä, että subliimi asuu kahden maailman, normaalin ja epänormaalin, havaittavan ja näkymättömän, ilmaistavissa olevan ja ilmaisua pakenevan rajalla toimien ikään kuin porttina vieraaseen, toiseen. Kauniiseen liittyy Lyytikäisen mukaan tuttuus ja tunnistaminen, ylevään jonkin tuntemattoman ja uuden paljastuminen.¹⁹² Tuttuudestaan huolimatta Hoffmannin Jörö-Jukassa näyttäisikin olevan aina jotakin määrittelyä pakenevaa.

Tähän kauhun ja ylevän määrittelyä pakenevaan risteyskohtaan osuu myös Carroll kirjoittaessaan H.P.Lovecraftin kosmisen kauhun käsitteeseen viitaten, että ihmisillä on synnynnäinen tuntemattoman pelko, joka linkittyy kunnioitukseen: ”Humans, it appears are born with a kind of fear for the unknown that verges on awe”. Kosmisen kauhun

¹⁹⁰ Ferguson, 1998, 327-328.

¹⁹¹ Thesaurus verkkosivut, <http://thesaurus.reference.com/browse/sublime>, 22.7.2009.

¹⁹² Lyytikäinen. 2000. 11. Lyytikäinen seurailee luonnehdinnassaan Kantia ja Burkea, kuten voi huomata.

käsite yhdistää miellyttävän ja tavoiteltavan kauhun esimerkiksi uskonnolliseen kokemukseen ja tarjoaa siten yhden vastauksen siihen, miksi kauhutarinat ovat olleet aina osa ihmisten sanallista perinnettä. Ovathan uskonnot myytteineen erottamaton osa ihmiskunnan historiaa.¹⁹³ Kauhutarinoiden olemassaoloa voi perustella esimerkiksi sillä, että ne auttavat osaltaan käsittelemään käsittämättömiä asioita ja niiden herättämiä pelkoja.

Ruumuuden ja pelon voi yhdistää toisiinsa myös abjektin käsitteen kautta. Julia Kristevan mukaan abjekti on jotain subjektin ja objektin väliltä. Se on vieras ja tuttu, hyljeksitty ja kuitenkin kosketuksissa hyljeksijäänsä. Veripisarat ja kyyneleet ovat abjekteja. Rotuennakkoluulot, ulkomaalaisviha ja soviniismi voidaan nekin liittää abjektin määritelmään.¹⁹⁴ Rumuuden filosofiasta kirjoittanut Irmeli Hautamäki kuvailee, kuinka rumuus tartuttavana ja uhkaavana piirteenä voidaan nähdä naisellisena, abjektuaalisena piirteenä.¹⁹⁵ Usein abjekti liitetäänkin nimenomaan naiseuteen. Kristeva esimerkiksi tarttuu abjektia käsitellessään freudilaisittain haluihin ja äidilliseen ruumiiseen, joka samalla kiehtoo ja kauhistuttaa. Yhtäältä äidin ruumis on Kristevan mukaan elinehto jokaiselle vastasyntyneelle ja toisaalta siitä luopuminen on elintärkeää, jotta yksilö voi löytää minuutensa ja astua sosiaaliseen maailmaan.¹⁹⁶ Jörö-Jukan kauhun estetiikasta tekemiini huomioihin abjektin käsite sopii hyvin, sillä analyysissäni esiin nostamani vuotava veri ja kyyneleet ovat ruumiineritteinä tyypillisiä abjekteja. Veripisaroiden tulkitseminen abjekteiksi sopii myös hyvin muiden Jörö-Jukasta tehtyjen psykologisten tulkintojen joukkoon.

Veren ja kyynelten kuvausten lisäksi abjektin käsitteen voi mielestäni venyttää koskemaan Jörö-Jukan tapauksessa koko teosta. Eräs tuttuni kertoi minulle, että heillä Jörö-Jukka heitettiin lapsena vanhempien kanssa rituaalisesti roskeen. Samaan hengenvetoon hän kuitenkin paljasti, että epäili jo tuolloin, että vanhemmat pelastivat kirjan roska-astiasta tapahtuman jälkeen, minkä seurauksena sitä hänen mukaansa

¹⁹³ Carroll, 1990, 161-165. Lovecraftin cosmic horror –käsitteen huomioi myös Colavito, 2008, 161.

¹⁹⁴ Kristeva, 1982.

¹⁹⁵ Hautamäki, <http://mustekala.kaapeli.fi/artikkelit/1027677413/index.html>, 14.7.2009

¹⁹⁶ Oliver, 1998.

edelleenkin säilytetään jossain päin kotitaloa, piilossa. Tästä kertomuksesta voisi päätellä, että Jörö-Jukan voi kieltää, mutta siitä ei pääse eroon. Se ei lakkaa kummittelemasta, vaikka sen kuinka heittäisi roskeen. Teoksen aiemmin todettu ambivalenssi yhdessä sen käsittelyssä ilmenevien ristiriitojen kanssa tekeekin siitä mielestäni kokonaisuudessaan jonkinlaisen abjektin. Hyljeksittynä, kritisoituna ja kuitenkin arvostettuna se pitää paikkansa monien perheiden kirjahyllyissä täyttäen Kristevan abjektin kriteerit ainakin ”abjection is above all ambiguity” –luonnehdinnan¹⁹⁷ osalta.

Edellä esitetyt ajatukset luovat teoreettisen viitekehyksen sille, miksi Hoffmannin Struwwelpeter on mielenkiintoisempi ja mieleenpainuvampi kuin Stengelin ja Schraderin uusittu Jörö-Jukka ja tavallaan edellä esitetyillä huomioilla voi perustella myös sitä, miksi Hoffmannin teos saavuttanut klassikkoasemansa ja vielä onnistunut pitämään sen vuodesta toiseen. Tämä teoriaosio ei ehkä täysin pysty ratkaisemaan kysymystä Hoffmannin Struwwelpeterin vaikuttavuudesta, mutta ainakin se avaa toivoakseni uuden näkökulman, jonka kautta myös Jörö-Jukkaan kriittisesti suhtautuvien saattaa olla helpompi ymmärtää Hoffmanniin klassikkoteosta. Se myös todistaa, ettei kauhun estetiikasta puhuminen ole lopulta millään tavoin kaukaa haettua tai ristiriitaista. Puhumalla kauhusta ja estetiikasta samassa lauseessa korostetaan lähinnä yhtä niistä piirteistä, jotka pystyvät herättämään ihmisessä esteettisen kokemuksen.¹⁹⁸

Kauhuviihdettä lapsille

Edellä esitettyjen ajatusten perusteella voidaan sanoa, että kauhistuttavat ja rumat asiat voidaan kokea jollakin ristiriitaisella tavalla miellyttäväksi, mutta Jörö-Jukasta käytyyn kiivaaseen keskusteluun liittyy tiiviisti myös kysymys siitä se miten meidän pitäisi

¹⁹⁷ ”...abjection is above all ambiguity... ...while releasing hold, it does not radically cut off the subject from what threatens it... ...abjection itself is a composite of judgement and affect, of condemnation and yearning, signs and drives.” Kristeva, 1982, 9-10.

¹⁹⁸ Keskustelu esteettisen kokemuksen ympärillä on sittemmin keskittynyt rumuuteen ja muihin sen sisartunteisiin pidettyihin negatiivisiin tuntemuksiin paljonkin. Eaton, 1994, 51-52. Myös Tarja Pääjoki pohtii sitä mitä tapahtuu, kun kauneuden ja harmonian parissa koetun mielihyvän tilalle astuu rumuus, inho, luotaantyöntävyys tai shokki. Tällaisen kokemuksen aluetta ovat hänen mukaansa nimenomaan ylevä, epämukavuus ja sovittamattomuus. Pääjoki, 1999, 107-127.

suhtautua siihen, että Jörö-Jukan kaltaista kauhuviihdettä tarjotaan lapsille. Käytännössä mielipiteet jakautuvat kahtia. Jörö-Jukan klassikkoutta korostavien ja kirjan ambivalenssista nauttivien näkökulmien rinnalla kuulee aina myös huolestuneita, Jörö-Jukan kauhistavuutta kritisoivia mielipiteitä, joiden mukaan kirja ei vastaa lastenkirjoille nykyään asetettuja standardeja, eikä ole sopivaa luettavaa lapsille. Koska tämä keskustelu on tässä tutkielmassa tutkimieni muutosten ydintä, tartun seuraavaksi lapsille suunnattuun kauhuviihteeseen keskittyen eritoten siihen miten kauhuviihteen tarjoamista lapsille voi puoltaa ja millä perusteilla sitä vastustetaan.

Aristoteleen kuuluisaa termiä lainaten voisi sanoa, että Struwwelpeterin tragedia-aineokset voivat epämiellyttävyydessäänkin aiheuttaa kathartisen puhdistumisen. Aristoteles kirjoittaa runousopissaan: *“Kokemus osoittaa, että se minkä katseleminen elävissä elämässä on piinallista, miellyttää meitä kuvana, joka voi olla mitä todenmukaisiin, esimerkiksi sellainen kuva, joka esittää inhottavia eläimiä tai raatoja.”*¹⁹⁹ Toteamus liittyy jo yllä käsittelemääni paradoksaaliseen kokemukseen, jota voi pitää kauhuviihteen tarjoaman nautinnollisen kokemuksen ytimenä.²⁰⁰

Bruno Bettelheimin satujen puolustuksessa voi nähdä vaikutteita tästä katharsis-ajattelusta. Bettelheimin *Satujen lumous* -kirjassaan esittämiä ajatuksia voidaan käyttää Struwwelpeteriä puolustettaessa, sillä Bettelheim puolusti satujen arvoa aikana, jolloin asenneilmasto oli niitä vastaan. *Satujen lumous* julkaistiin vuonna 1975. Aika oli sama, jolloin Jörö-Jukka kritiikki oli huipussaan. Bettelheim keskittyy teoksessaan Grimmin satuihin tulkiten niitä psykoanalyttisesti ja perustellen tulkinnoillaan sitä, että saduilla on tärkeä merkitys lapsen kehitykselle.²⁰¹

Kathartiseen puhdistumiseen vetoaminen ei luullakseni kuitenkaan yksinään vakuuta Jörö-Jukan vastustajia teoksen kunniallisuudesta. Tarttuaksemme paljon puhuttuun

¹⁹⁹ Aristoteles, 1967, 17.

²⁰⁰ Aristoteleen oppia katharsiksesta onkin pidetty eräänlaisena taiteiden puolustuspuheena. Runousoppi ei sisällä katharsiksen lähempää tarkastelua, mutta Aristoteles antaa ymmärtää, että tragedialla on ihmismieltä puhdistava vaikutus, mikä voidaan nähdä yrityksenä torjua Platonin epäilyt siitä, että taide, tai ainakin tragedia, jättäisi katsojan emotionaalisesti kiihottuneeseen ja vaaralliseen mielentilaan. Saarikoski *runousopin* alkupuheessa, Aristoteles 1967.

²⁰¹ Bettelheim, 1987.

kysymykseen siitä, onko Struwwelpeter lapsille sopivaa luettavaa, meidän onkin ensin hyvä palauttaa mieleemme lastenkirjallisuuden tehtävät.

Renessanssirunoilija Sir Philip Sidneyyn mukaan kirjallisuudella on aina ollut kaksi päämäärää: opettaa ja tuottaa mielihyvää. Erityisen selkeästi nämä kaksi piirrettä ovat Sidneyyn viittavan Elisabeth Baerin mukaan esillä lapsille suunnatussa kirjallisuudessa. Baer, joka itse keskittyy tutkimuksessaan juutalaisten kansanmurhan kuvauksiin lastenkirjoissa, perustelee pahoja asioita käsittelevien kirjojen tarpeellisuutta sillä, että ihmisten kuuluu muistaa tämän kaltaiset asiat, jotta niiden uusiutuminen voitaisiin estää.²⁰² Baerin mukaan toisen maailmansodan aikaista juutalaisten kansanmurhaa kuvaavissa teoksissa lastenkirjallisuuden aksiooma ”to instruct and to delight” pitäisi riisua pelkästään opettavaan muotoon. Baer viittaa tässä Lawrence Langeriin, *The Holocaust and the Literary Imagination* –kirjan kirjoittajaan, jonka mukaan kauhistuttavissa kuvauksissa on aina se vaara, että ne miellyttävät jotakuta.²⁰³

Brittiläisen fantasian kehitystä tutkinut Manlove puolestaan pahoittelee sitä, että kasvattavuus leimataan usein niin negatiiviseksi. Vaikka lastenkirjojen nähdään usein tasapainottelevan viihdyttävyyden ja kasvattavuuden välissä, on niiden yhdistäminen käytännössä myös melko helppoa – ainakin kauhun kautta. Ajatellaanpa vaikka liikenneturvakampanjoita, joissa kolariuhrit kertovat kokemuksistaan tavalla, joka muistuttaa iltapäivälehtien lööppejä. Näissä kampanjoissa kauhistavuus ja opettavuus on yhdistetty tahallisesti, koska iltapäivälehtien menestyksen perusteella tiedetään, että kyseisen kaltainen uutisointi kiinnostaa ihmisiä.

Edellisen perusteella voidaan todistaa ainakin se, että kauhu muodostaa jonkinlaisen kasvatuksellisten ja viihdyttävien päämäärien risteyskohdan, minkä perustella sen olemassa oloa voitiin perustella ja perusteltiin esimerkiksi juuri Heinrich Hoffmannin Struwwelpeterissä ja muissa 1800-luvun lastenkirjoissa. Tähän liittyen voidaan kuitenkin

²⁰² Baer, 2000, 379-380, 245-246.

²⁰³ Baer, 2000, 380.

kysyä, onko kauhuviihteelle todella tilausta lasten keskuudessa, vai tuputetaanko sitä nuorelle yleisölle vain pedagogisin perustein ylhäältä käsin.

Maria Tatar kirjoittaa Isaac Bashevis Singeriä lainaten, että lapset lukevat, koska he rakastavat tarinoita ja ovat lumoutuneita niistä – erityisesti niissä esiintyvistä nautinnollisesta väkivallasta. ” ...children read because they love stories and are fascinated witnesses to what is enacted in them - especially when it takes the form of "violent delights"...”²⁰⁴ Tatar on kuitenkin sitä mieltä, etteivät lasten tarinat tarvitse väkivaltaisia tehosteita ollakseen kiinnostavia ja ennen kaikkea hän argumentoi sitä oletusta vastaan, jonka mukaan lapset haluavat nähdä väkivaltaisia asioita. “...this fascination with catastrophic events, with perilous encounters, and with seemingly mortal combat does not necessarily correlate with a need for displays of violence.”²⁰⁵

Ymmärtääkseen, mikä väkivallassa kiehtoo lapsia, on Tatarin sanoin erotettava toisistaan burleski, liioitteluun perustuva väkivalta ja paha kierrättävä, ruumiilliseen kuritukseen liittyvä väkivalta. Tatarin sanoissa havainnollistuu jälleen Hoffmannin Struwelpeterissä analysoimani liioittelun tärkeys. Analyysissäni tulin siihen tulokseen, että juuri liioittelu ja ironia tekevät Hoffmannin tarinoista huvittavia, minkä lisäksi viittasin myös siihen, kuinka tärkeää on osata lukea merkkejä huvittumisen vaatimalla tavalla. Bettina Kümmerling-Meibauer, joka on tutkinut lasten metalingvististen kykyjen kehitystä ja ironiaa lastenkirjoissa, kirjoittaa, että kyky ymmärtää ironiaa kehittyy lapselle vasta varsin myöhään, noin yhdeksän vuoden iässä.²⁰⁶ Tämän perusteella Hoffmannin määrittämä kohderyhmä, 3-6-vuotiaat, ei vielä ole kykeneväinen ymmärtämään teoksen huumoria.

Kauhuelementtien sensurointiin liittyen voisimme sivuta tässä yhteydessä myös sitä, miten lapsille suunnatun viihteen sensurointia nykyisin harjoitetaan ja millä perustein. Tutkimukseni osoitti, että yksi Hoffmannin Jörö-Jukkaa kohdanneiden muutosten syistä oli tarve suojella lapsia. Samaa asiaa ajavat esimerkiksi valtion elokuvatarkastamon

²⁰⁴ Tatar, 1998, 69.

²⁰⁵ Tatar, 1998, 69-70.

²⁰⁶ Kümmerlin-Meibauer, 1999, 158-159.

asettamattomat elokuvien ikäraajat. Ikärajojen asettamista perustellaan Suomen kuvaohjelmien tarkastamista käsittelevässä laissa seuraavasti:

”Lasten kehitykselle haitallisena kuvaohjelmana pidetään kuvaohjelmaa, joka väkivaltaisuutensa tai seksuaalisen sisältönsä vuoksi tai kauhua herättämällä taikka muulla näihin rinnastettavalla tavalla on omiaan vaikuttamaan haitallisesti lasten kehitykseen.”²⁰⁷

Siihen millaisia nämä kauhun herättämät haitat ovat, ei laissa tai valtion elokuvatarkastamon verkkosivuilla puututa tarkemmin.

Väkivaltaviihdettä on näihin laissakin mainittuihin pelkoihin liittyen tutkittu viime vuosina paljon.²⁰⁸ Jyväskylän yliopistolla niitä on tutkinut esimerkiksi Anu Mustonen. Mustosen tutkimustulokset purkavat sitä myyttiä, jonka mukaan väkivaltaisten ohjelmien katsominen lisää väkivaltaisuutta. Suunta on enneminkin päinvastainen, eli väkivaltaviihteen pariin hakeutuvat ne, jotka jo valmiiksi ovat käytökseltään taipuvaisempia väkivaltaisuuteen.²⁰⁹ Tutkimus todisti, että väkivaltaisia elokuvia katsotaan pikemminkin niiden sisältämän jännityksen (arousal-introducing attributes) ja ajanviete-luonteen, sekä niiden tarjoaman hivin (diversion) vuoksi, kuin siksi, että niiden sisältämästä väkivallasta haettaisiin jonkinlaista lohtua tai parannusta omille negatiivisille tunteille.²¹⁰

Yhteenvedon voidaan todeta, ettei ole helppoa määrittää onko Jörö-Jukka lapsille sopiva vai ei. Puolestapuhujat voivat vedota katharttiseen kokemukseen, kasvattavuuteen ja jännittävytyteen. He voivat myös argumentoida, ettei kauhuviihteen haitoista ole suoranaista näyttöä viitaten edellä mainittuun tutkimukseen, jonka mukaan väkivaltaviihde ei sinällään tuota väkivaltaista käytöstä. Kirjan vastustajat voivat puolestaan sanoa, ettei kukaan suoranaisesti tarvitse väkivaltaista viihdettä viihtyäksensä.

²⁰⁷ Valtion elokuvatarkastamo, laki kuvaohjelmien tarkastamisesta, http://www.vet.fi/lait_kuvaohjelmien_tarkastaminen.php, 20.3.2009.

²⁰⁸ Goldstein, 1998, 1-2.

²⁰⁹ Tutkimus tosin osoitti, ettei tämäkään ryhmä ole homogeeninen. Mustonen, 1997, 30.

²¹⁰ Mustonen, 1997, 30.

He voivat myös vedota siihen, että ironian taju kehittyy lapsille tutkimusten mukaan melko myöhään. Tästä johtuen klassikkoteoksen huumori ei välttämättä avaudu kaikille lapsille eivätkä tarinoissa piilevät kauhua lieventävät tekijät toimi, jolloin teos ei yksinkertaisesti ole viihdyttävä. Vastustajat voivat halutessaan viitata myös lastensuojeluun pyrkivään elokuvien tarkastamislakiin, vaikkei Jörö-Jukka kuulukaan suoranaisesti laissa mainittujen kuvaohjelmien piiriin.

Kun kauhu ei ole enää kivaa

Pitäisikö lastenkirjojen sitten käsitellä iloisempia aiheita? Kuuluisa lastenkirjailija Philip Pullman vastaa tähän sanomalla, ettei lapsia voi suojella kaikelta pahalta ("You cannot ringfence childhood"). Jenny Daniels jatkaa tätä ajatusta artikkelissaan "Harming young minds. Moral Dilemmas and Cultural Concerns" kirjoittamalla "Literature may not be our salvation, but it does help us all, whether child or adult readers, to recognise the agencies at work within our society, and to reflect on our responsibilities."²¹¹ Danielsin mukaan kirjallisuus siis auttaa niin lapsia kuin aikuisia, kun on kyse yhteiskuntaa liikuttavien voimien ja oman vastuun huomioinnista. Se ei ehkä tarjoa meille pelastusta, mutta se avaa silmämme. Tämä on vakuuttava argumentti, kun puhutaan lastenkirjoista, jotka käsittelevät yhteiskunnallisesti tärkeitä aiheita ja Struwwelpeterin karmivuuttakin on aikanaan perusteltu juuri varoittavuudella, kuten analyysissä totesin. Sanoisinkin, ettei lastenkirjojen tarvitse käsitellä keveämpiä aiheita, kunhan käsittelyä muistetaan keventää. Vakavia asioita on mahdollista käsitellä myös ilman, että käsittely on raskasta ja ahdistavaa.

Mikä sitten on vaarana, jos Struwwelpeterin huumoria ei ymmärrä? Edmund Burken subliimia koskeva teoria tarjoaa tähän yhden selityksen. "When danger or pain press too

²¹¹ Monet vuoden 1997 lastenkirjallisuuden Carnegie medal –palkintoehdokkaista käsittelevät vakavia aiheita, kuten kiusaamista, humeriippuvaisuutta tai varastelua. Daniels, 2000, 161, 171.

nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible...”²¹², hän kirjoittaa viitaten miellyttävän kauhu-elämyksen vaatimaan etäisyyteen tai sen puutteeseen. Burken lisäksi on olemassa muitakin teoreetikoita, joiden mielestä tietyn tyyppinen etäisyys on esteettisen elämyksen edellytys. Dickie lukee tähän ryhmään tarkemmin käsittelemänsä Edward Bulloughin lisäksi myös esimerkiksi Sheila Dawsonin ja Susanne Langerin, jotka kummatkin argumentoivat muun muassa ylempänä analyysissä käsittelemiäni metafiktiivisiä viittauksia vastaan sillä perusteella, että ne rikkovat taiteen illuusion.²¹³

Taideteos voi tahallisesti rikkoa itsensä ja katsojan välistä etäisyyttä. Seurauksena teoksesta tulee usein hätkähdyttävä ja se saattaa aiheuttaa vilkastakin keskustelua, erityisesti jos käsitelty aihe rikkoo tabuja. Epämukavaa taidetta syntyy muun muassa, kun perinteisesti kaunista asiaa käsitellään rumasti tai rumana pidettyä asiaa käsitellään kauniisti.²¹⁴ Esitystapaan sisältyy useimmissa tapauksissa monta vihjettä siitä, kuinka teosta pitäisi lukea. Phelim McDermotin ja Julian Crouchin ohjaama, Struwwelpeter-kirjan tarinoille perustuva nukketeatteriesitys *Shockheaded Peter: A Junk Opera by the Tiger Lillies* korosti Hoffmannin lastenkirjan väkivaltaisuutta niin paljon, että siinä esitetyn väkivallan viihdyttävyyks kyseenalaistui. Jack Zipes kirjoittaa kyseisestä nukketeatteriesityksestä seuraavasti:

*“What makes the McDermot and Crouch production of Shockheaded Peter different and disturbing is that it heightens Hoffmann’s “enlightened” cruelty toward children in such a graphic and sadistic manner that it becomes difficult to laugh at the relentlessly repeated punishments the child puppets are compelled to endure on stage.”*²¹⁵

Teatteriesityksen päästessä groteskiudessaan vaiheeseen, jossa sen ylilyönneille ei voi enää nauraa tarinoiden katsojat pakotetaan Zipesin mukaan havaitsemaan sen sisältämä

²¹² Burke, 1958 (1757), 40.

²¹³ Dickie, 1981, 45-46.

²¹⁴ Pääjoki, 1999, 107-127.

²¹⁵ Zipes, 2000, 129. McDermotin ja Crouchin esitys oli suunnattu aikuisyleisölle.

tärkeä viesti: hyökkäävyydessään esitys osoittaaakin itse asiassa syvää huolenpitoa. Sen on tarkoitus herättää keskustelua lastenoikeuksista ja niiden toteutumisesta kasvatusympäristössä, joka edelleenkin rakentuu samoille hyvää tarkoittaville, mutta alistaville käytännöille kuin Hoffmannin aikana.²¹⁶

Kun kauhistuttavuus menee hyvän maun tuolle puolen, se siis menettää viihdyttävyytensä ja muuttuu vastenmieliseksi. Tämä selittää ehkä sen, miksi osa ihmisistä ei voi sietää Hoffmannin Jörö-Jukkaa. Yleisesti ajatellen voidaan kuitenkin sanoa, että kauhuviihde ja kauhistuttava lastenkirjallisuus pyrkivät pysyttelemään kauhistuttavuudessaan hyvän maun puolella, eli sillä puolella, jolla kauhukokemus on Burken tavoin ajateltuna vielä sen verran etäällä, että se on vielä viihdyttävä – ainakin, jos tarkoitus ei ole pelkästään opettaa.

Verestä kyyneliin ja takaisin

Tutkimukseni on toivoakseni todistanut, että Heinrich Hoffmannin klassikkoteosta on mahdollista käsitellä myös esteettis-filosofisesta näkökulmasta käsin, taidehistoriallisia ja taidekasvatuksellisia metodeja ja käsitteitä käyttämällä. En ole ensimmäinen, joka näin on tehnyt, mutten ole liioin nähnyt teosta käsiteltävän aivan tällä tavoin aikaisemmin. Aloitin tutkimukseni kuvailemalla Jörö-Jukkaan liittyvää lapsuuden muistoani, peukalonimijä-tarinan julmuudesta vaikutteita saanutta painajaista. En muista pelästyinkö Struwwelpeteriä luettaessa erityisesti vuotavan veren esityksiä vai pelkäsinkö yleisesti koko kirjaa ja siinä esitettyjä rangaistuksia, mutta selvää on, että jokin teoksessa jäi mieleeni epämiellyttävällä tavalla. Luultavasti liitin kirjassa kuvatut veripisararat kipuun ja väkivaltaan aivan kuten tässä tutkielmassa tein peläten rangaistusten tuottamaa kipua ja häpeää.

²¹⁶ Zipes, 2000, 129. ”Indeed, the delight in perversity has something paradoxical about it because it actually reflects a deep concern for the welfare of children and in this regard Hoffmann’s book and the company’s efforts are historically connected to provocative performance pieces by artists who seek to draw attention to the crazed manner in which adults want to save the young from themselves by destroying their curiosity and adventurous spirits.”

Jörö-Jukan muuttuminen aikojen saatossa on suorittamani vertailun kautta käynyt melko selväksi. Hoffmannin ajan rike ja rangaistus -kaava ja tarinoiden kuvia ja sanoja tasavertaisesti yhdistelevä toteutus yhdistävät analysoimani teokset vahvasti toisiinsa, mutta 1970-luvun itäsaksalainen toteutus on ulkoisesti ja sisäisesti pehmeämpi, eikä siinä ole samanlaisia fyysiseen kipuun viittaavia elementtejä kuin alkuperäisteoksessa. Etsiessäni vastausta siihen, miksi Hoffmannin klassikkoteosta muutettiin tällä tavoin, tulin siihen tulokseen, että muutokset heijastelevat yhteiskunnallisia ja ideologisia muutoksia. Stengelin ja Schraderin *So ein Struwwelpeter* edustaa uutta, valveutuneempaa suhtautumista esimerkiksi lasten oikeuksiin. Tasa-arvoisuus näkyy jo aikuis- ja lapsihahmojen sijoittelussa. Myös lapsenomaisuuteen pyrkiminen ja siihen liittyvät tyyllilliset ratkaisut voidaan nähdä yrityksenä laskeutua lasten tasolle. Väkivaltaa ei 1970-luvun itäsaksalaisessa *So ein Struwwelpeterissä* pidetä enää ratkaisuna ja empatiaa ja huumoria korostetaan. Stengelin ja Schraderin *So ein Struwwelpeter* on modernisoitu versio hyvin tunnetusta alkuperäisteoksesta. Kuten Jörö-Jukan parodiat ja muu propagandakäyttö todistavat, korostaa tutun kaavan kierrättäminen muutoksiin kiteytyvää ideologista sisältöä.

Analyysissä esiin nostamieni muutosten ideologisten taustojen selvittäminen vaati syntyajankohdan kontekstiin perehtymistä. Tutkimukseni tarkoitus oli selvittää, miten Jörö-Jukan kauhuelementteihin on aikojen saatossa suhtauduttu ja lähtökohtani olivat melko lailla henkilökohtaiset, joten minun oli luotava tutkimukselleni rakenne sellaisilla tutkimuksellisilla metodeilla, joita kiinnostaa sekä nykyhetki että menneisyys ja jotka keskittyvät nimenomaan merkkien tutkimukseen. Semiotiikka ja ikonografia tarjosivat oman metodisen apunsa tutkimukseen niin käsitteidensä kuin myös käytäntönsä kautta. Hermeneuttinen tutkimusote auttoi minua perustelemaan omat lähtökohtani. Nämä tutkimukseni metodiosiossa käsitellyt suuntaukset muodostavat tukevan perusrakenteen tutkimuksen tekemiselle. Niiden yhdistäminen oli melko lailla helppoa ja ne sopivat tutkimuskysymyksiini hyvin.

Tutkielmani alussa lähdin kysymään miten *Struwwelpeteriä* on aikojen saatossa muutettu ja miksi. Keskityin teoksen väkivaltaisiin ja kauhistuttaviin piirteisiin päätyen lopulta

avaamaan asiaa, jota nimitän kauhun estetiikaksi. Totesin, että muutokset kiteytyvät veripisaroihin, jotka muuttuvat 1970-luvun itäsaksalaisessa Struwwelpeter-versiossa kyöneleiksi ja tarkastelin näitä merkkejä, kuten myös koko kirjaa eräänlaisena abjektina, joka haluttuna ja pelättynä, tuttuna ja vieraana pitää paikkansa kirjahyllyissä vuosikymmenestä toiseen. Vanhan Jörö-Jukan huumori ei avautunut minulle lapsena, enkä välttämättä pidä sitä kovin hauskana edelleenkään, mutta aikalaism kontekstiin asettaminen ja suoritettu vertailu ovat tehneet Hoffmannin alkuperäisteoksesta mielenkiintoisemman kuin odotin. Teoksen ironia ja urauurtavat kuvaratkaisut jyräytyvät mielestäni teosta leimaavan rangaistusideologian alle niin Hoffmannin alkuperäisessä Struwwelpeterissä kuin myös Stengelin ja Schraderin siitä tekemässä muunnelmassa, mutta Hoffmannin Struwwelpeterin ambivalenssissa on jotakin kiehtovaa. Verratessani alkuperäisteosta 1970-luvun puhdistettuun ja pehmenettyyn versioon huomasin, että puhdistuksissa hävitetyt raat piirteet ovat jollain tavalla hyvinkin olennaisia. Ne eivät ehkä ole olennaisia sinällään, kuten kömpelömpien, väkivallalla mässäilevien Struwwelpeter-versioiden vähäisempi menestys osoittaa, mutta ne muuttuvat olennaisiksi, kun ne yhdistetään suoraviivaiseen huumoriin ja yllättäviin emansipatorisiin piirteisiin. Hoffmannin toteutuksessa väkivaltaiset piirteet ovat osa teoksen maineen kannalta olennaista ristiriitaisuutta.

Tätä puhuttelevaa ristiriitaisuutta avasin käsittelemällä Jörö-Jukkaa kauhuviihteenä. Nähdäkseni alkuperäisteos täyttää kauhuviihteen määritelmät sitä kautta, että se on sekä huvittava että kauhistuttava. Stengelin ja Schraderin Jörö-Jukka-muunnelma, jossa kauhistuttavat merkit on poistettu, ei pysty kilpailemaan vaikuttavuudessa alkuperäisen teoksen kanssa. Analysoimieni teosten välillä tapahtuneiden muutosten syyt oli kuten sanottu helppo jäljittää muuttuneisiin asenteisiin, mutta muutosten vaikutukset ovat mielestäni niin ikään tutkimisen arvoisia. Kuvittelin, että pystyisin avaamaan kauhistuttavuuden ristiriitaista viihdyttävyyttä muun muassa ylevän (subliimin) käsitteen kautta. Ylevä nivoutui mielestäni hyvin yhteen Barthesin punctumin käsitteen kanssa ja lopulta myös Kristevan abjektin käsitteen kanssa. Käsittääkseni näillä kaikilla käsitteillä on mahdollista avata sitä kauhun estetiikkaa, jota Hoffmannin teoksessa on ja joka Stengelin ja Schraderin teoksessa katoaa. Kaikki nämä käsitteet voidaan liittää

kauhistavuuteen. Kaikille näille käsitteille on lisäksi ominaista se, että ne pakenevat määrittelyä. Hahmottelemani ajatusrakennelma onnistuu näin ollen korkeintaan avaamaan uusia lähestymistapoja, joilla tätä paljon tutkittua teosta voitaisiin lähestyä. Lopullinen selitys sille, miksi Hoffmannin *Struwwelpeter* on niin vaikuttava, jää edelleen auki.

Mutta onko näistä huomioista kuitenkin apua, kun palataan jälleen kysymykseen siitä, miksi *Struwwelpeteriä* on aikojen saatossa muutettu? Nähdäkseni kyllä. Ensinnäkin on kyse siitä, että Hoffmannin teoksessa katsotaan olevan jotakin säilyttämisen arvoista. Se on osa kulttuurihistoriaamme. Sen paikka lastenkirjallisuuden joukossa on varmistettu yhä uudelleen uusintapainoksien ja epäedullisen asenneilmaston aikoina sen asemaa on ylläpidetty Stengelin ja Schraderin teoksen kaltaisilla muunnelmin. Muuttamisinnon taustalla vaikuttaa siis aina myös halu säilyttää.²¹⁷ Alkuperäiseen palataan aina uudelleen.

Selvitettäväksi jää kuitenkin vielä se kenelle teosta nykyään painetaan. Onko Jörö-Jukka kulttuurihistorioitsijoiden ja keräilijöiden kirja vai edelleenkin lastenkirja? Tähän vastauksia tarjoavat ehkä Marrasworkshopin vuonna 2002 julkaiseman uuden suomenkielisen Jörö-Jukka-käännöksen saamat kritiikit. Juhani Tolvanen esimerkiksi kirjoittaa *Ilta-Sanomissa* seuraavaa: "Ulkoasultaan uusi *Jörö-Jukka* on mitä kaunein teos."²¹⁸ Koska tämän painoksen ulkoasu noudattelee vuoden 1858 *Struwwelpeteriä* (kyse on näköispainoksesta, eli klassikkoteoksen museossa säilytettävät sivut on kopioitu sellaisenaan uuteen teokseen - suomennokset ja nuotit on puolestaan liitetty teokseen erikseen), arvostelmasta voi päätellä, että kriitikko pitää Hoffmannin alkuperäisteoksesta. Taina Salakka-Kontunen puolestaan puhuu Marrasworkshopin laitoksesta juhla-kirjana ja kulttuuritekona²¹⁹, mikä viittaisi heritologisiin arvostussiihiin.

Leena Nygård huomioi *Keskipohjanmaa*-lehdessä, ettei *Struwwelpeter* ole nykyisten kirjajhylyjen vakiotäytettä ja ettei sen kasvatusmetodi aivan toteuta nykykasvatuksen periaatteita, mutta lisää, että Jörö-Jukalla on kaikesta kauheudesta huolimatta, tai ehkä

²¹⁷ Myös teosta kritisoivat teokset vaikuttavat sen säilyvyyteen.

²¹⁸ Juhani Tolvanen, *IS* 18.12.2002.

²¹⁹ Taina Salakka-Kontunen, *Etele-Suomen Sanomat* 22.2.2003.

juuri sen vuoksi ystävänsä.²²⁰ Tämän arvostelman voi nähdä liittyvän kauhun viihdearvon huomiointiin. Risto Ojasen kritiikki täydentää tätä viihdearvoa painottavaa arvostelmaa, sillä hän tarttuu Struwwelpeterissä sen satuperinnettä seurailevaan hyvä-paha-jakoon ja kerronnan surrealismiin ja kirjoittaa, että lapset rakastavat kauheuksia. Ojala katsoo, että lapsi osaa käsitellä satujen kauhujuttuja ja perustelee tällä sitä, että on lukenut Jörö-Jukkaa kaikille lapsilleen.²²¹ Keski-suomalaiseen arvostelun kirjoittaneen Risto Löfin mukaan Sätky-Filipin tarina herättää naurunremakan nykylapsessakin. Koeluvussa hauskin kirjassa oli lapsen mukaan tarina villistä metsästäjästä.²²²

Varauksellisempiakin kritiikkejä kuitenkin löytyy. Virva Jaakkula kirjoittaa Lapin Kansassa, että aikuinen osaa toki nähdä runojen ja kuvien huumorin, mutta kysyy osaako lapsi. Hän jatkaa, että Marras Workshopin julkaisu on ”hauska erikoisuus”, mutta lisää, että sen kohderyhmä ja tarkoitusperä jäivät hänelle itselleen hämäräksi.²²³ Kohderyhmäkysymykseen tarttuu myös Carmen Runonen kirjoittaessaan Marras workshopin painoksesta otsikolla ”Ylellinen painos Jörö-Jukasta innostaa eniten keski-ikäisiä”.

Marrasworkshopin uuden Jörö-Jukka-laitoksen saamista kritiikeistä voi päätellä, että Hoffmannin Jörö-Jukkaa arvostetaan nimenomaan sen klassikkoaseman vuoksi. Sitä, kuinka hyvin Jörö-Jukka tunnetaan Suomessa tänä päivänä ja miten siihen suhtaudutaan lastenkirjana, voisi tutkia enemmänkin. Tässä esitetyt lainaukset toimivatkin eräänlaisena avauksena jatkotutkimukselle, joka keskittyisi Jörö-Jukan asemaan nykyään ja erityisesti suomalaisessa ympäristössä. Tutkia voisi muun muassa sitä, onko alkuperäiseen Jörö-Jukkaan palaaminen samalla paluuta aikaisempiin, autoritäärisempiin kasvatuskäsityksiin. Ollaanko nykypäivän lastenkirjoissa ehkä siirtymässä jälleen vähemmän suojelemaan, enemmän kauhusteettiseen esitystapaan? Palataanko kuvituksissa takaisin veripisaroihin?

²²⁰ Leena Nygård, Keskipohjanmaa, 16.1.2002.

²²¹ Risto Ojanen, Tyrvään Sanomat, 21.12.2002.

²²² Risto Löf, Keski-suomalainen, 21.12.2002.

²²³ Virva Jaakkula, Lapin Kansa, 3.2.2003.

Lähteet

Analyysin kohteet: Primäärilähteet

Hoffmann, Heinrich. *Der Struwwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder von Heinrich Hoffmann mit der Musik von Siegfried Köhler*. Edition Peters, Leipzig, 1979.

Stengel, Hansgeorg & Schrader, Karl. 1970. *So ein Struwwelpeter. Lustige Geschichten und drollige Bilder für Kinder von 3 bis 6 Jahren von Hansgeorg Stengel und Karl Schrader*. Der Kinderbuchverlag Berlin – DDR 1970. 12. painos 1981.

Dr. Heinrich Hoffmann. *Der Struwwelpeter - Jörö-Jukka – Lieder*. Veikko Pihlajamäen suomenkielinen riimitely V-P.Bäckmanin laulusarja barytonille ja pianosäestykselle. Näköispainos Heinrich Hoffmannin alkuperäiskuvituksesta v. 1858. Edition Marras Workshop, Vammala 2002.

Muita lähteitä ja tutkimuskirjallisuutta

Aejmelaeus, Salme. 1994. *Kun lyhdyt syttyvät. Tove Janssonin muumimaailma*. Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutin julkaisuja 18. Saarijärven Offset Oy, Saarijärvi 1994.

Ariès, Philippe. 1996. *Centuries of Childhood*. Translated from the French by Robert Baldick. With a new introduction by Adam Phillips. Pimlico, London 1996.

Aristoteles. *Runousoppi*. Suom. Pentti Saarikoski. Otava, Helsinki 1967.

Arkkimandriitta Arseni. 2005. *Ikonikirja*. Otava, Helsinki 2005.

Baer, Elisabeth R. 2000. "A New Algorithm in Evil: Children's Literature in a Post-Holocaust World". *The Lion and the Unicorn* 24.3 (2000). The John Hopkins University Press 2000. 378-401.

Bahtin, Mihail. 1995. *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Kustannus Oy Taifuuni, Helsinki 1995.

Bal, Mieke & Bryson, Norman. 1991. "Semiotics and Art History". *Art Bulletin* 73:2, 1991, 174-208.

Bal, Mieke. 1998. "Seeing Signs. The Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art". Teoksessa: *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*. Toim. Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly ja Keith Moxey. Cambridge University Press 1998. 74-93.

- Barnes & Noble –kirjakaupan verkkosivut. Struwwelpeter, Heinrich Hoffmann. Kirja-arvostelu kirjasta Heinrich Hoffmann *Struwwelpeter. Fearful Stories and Vile Pictures to Instruct Good Little Folks*. Kuvitus Sarita Vendetta. Arvostelun on kirjoittanut: S.P.B. <http://search.barnesandnoble.com/Struwwelpeter/Heinrich-Hoffmann/e/9780922915521>, 29.7.2009.
- Barthes, Roland. 2000. *A Barthes Reader. Edited and with an Introduction by Susan Sonntag*. Vintage, London 2000.
- Baumgartner, Johannes (toim.). 1998. *Der Struwwelpeter – ein Kinderbuch macht Karriere*. Antiquariat Kolb, Freiburg 1998.
- Bearne, Eve & Watson, Viktor (toim.). 2000. *Where Texts and Children Meet*. Routledge, London, New York 2000.
- Bettelheim, Bruno. 1987 (3. painos). *Satujen lumous, merkitys ja arvo*. WSOY:n Graafiset laitokset, Porvoo, Helsinki, Juva 1987.
- Brummer-Korvenkontio. 1991. *Jörö-Jukka ja sen historia*. WSOY:n graafiset laitokset, Porvoo 1991.
- Burke, Edmund. 1958. *A Philosophical Enquiry Into the Origins of the Beautiful and the Sublime*. With an introduction and notes by J. T. Boulton. Blackwell, London 1958.
- Bätschmann, Oskar. 1988. ”Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik”. Teoksessa: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Hans Belting (toim.). Reimer, Berlin. 1988. 191-221.
- Böhme, H., Liebert, U., Maibach, H., Messerli, A., Rühle R. & Sauer, W. 1995. *150 Jahre Struwwelpeter. Das ewig junge Kinderbuch*. Hasso Böhme & Rothenhäusler Verlag Stäfa, Kreuzlingen 1995.
- Carroll, Noël. 1990. *The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart*. Routledge, New York 1990.
- Colavito, Jason. 2008. *Knowing Fear. Science, Fiction and the Development of the Horror Genre*. Mc Farland & Company, Inc. Publishers North Carolina, London 2008.
- Daniels, Jenny. 2000. ”Harming young minds. Moral Dilemmas and Cultural Concerns” teoksessa Bearne, Eve & Watson, Viktor (toim.) *Where Texts and Children Meet*. Routledge, London, New York 2000.
- Danto, Arthur. 2006 (4.painos). *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*. The Paul Carus Lectures series, Chigaco 2003.

Der Struwwelpeter – Entstehung eines berühmten deutschen Kinderbuchs. Eine Ausstellung des Arbeitskreises „Bürger gestalten ihr Museum“. Heinrich-Hoffmann-Museum 1983. Näyttelyjulkaisu.

Dickie, George. 1981. *Estetiikka. Tutkimusalue, käsitteitä ja ongelmia*, Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki 1981.

Eaton, Marcia Muelder. 1994. *Estetiikan ydinkysymyksiä*. Suomennos Pekka Rantanen, asiataarkistus Pauline von Bonsdorff. Helsingin yliopisto, oppimateriaaleja, 1994.

Eisner, Elliot W. 1972. *Educating Artistic Vision*. MacMillan Publishing Co, New York 1972.

Ferguson, Frances. 1998. "Sublime: The Sublime from Burke to the Present" teoksessa: Kelly, Michael (toim.) *Encyclopedia of Aesthetics*. Volume 4. Oxford University Press, New York, 1998, 326-331.

Gadamer, Hans-Georg. 1960. *Warheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Mohr, Tübingen 1960.

Geiling, Ute & Heinzl, Friederike (toim.). 2000. *Erinnerungsreise – Kindheit in der DDR. Studierende erforschen ihre DDR-Kindheiten*. Grundlagen der Schulpädagogik. Band 32. Schneider Verlag, Hohengehren 2000.

Gelfert, Hans-Dieter. 1998. *Max und Monty. Kleine Geschichte des deutschen und englischen Humors*. Verlag C.H. Beck 1998.

Goethe Universität Frankfurt am Main, Institut für Jugendbuchforschung. <http://www.uni-frankfurt.de/fb/fb10/jubufo/>, 22.7.2009.

Goldberg, Vicki. 1998. "Death Takes a Holiday, Sort Of." teoksessa: Goldstein Jeffrey (toim.) *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*. Oxford University Press, Cary, NC, USA 1998.

Goldstein Jeffrey. (toim.) 1998. *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*. Oxford University Press: Cary, NC, USA 1998.

Guyer, Paul. 1998. "Baumgarten, Alexander Gottlieb" teoksessa Kelly, Michael (toim.) *Encyclopedia of Aesthetics*. Volume 1. Oxford University Press, New York, 1998. 227-228.

Haarala, Risto (toim.). 1990. *Suomen kielen perussanakirja*. Valtion painatuskeskus, Helsinki, 1990.

Hannula, Mika, Suoranta, Juha & Vadén, Tere. 2003. *Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Eurooppalaisen filosofian seura, Tampere 2003.

Hatva, Anja. 1993. *Kuvittaminen*. Rakennustieto Oy, Helsinki 1993.

Hautamäki, Irmeli: irmeli.hautamaki.kaapeli.fi
http://mustekala.kaapeli.fi/artikkelit/1027677413/index_html, kirjoitus on julkaistu myös
Kuva-lehdessä 2/1999. 14.7.2009

Herzog, G. H. & Siefert, Helmut (Toim.). 1978. *Struwwelpeter- Hoffmann*. Verlag Heinrich-Hoffmann-Museum: Frankfurt am Main 1978.

Hietala, Veijo. 1992. *Kulttuuri vaihtoi viihteelle? – Johdatusta postmodernismiin ja populaarikulttuuriin*. Kirjastopalvelu Oy Helsinki, Gummerus Kirjapaino Oy Jyväskylä 1992.

Hoffmann, Heinrich. Kirje *Die Gartenlaube* –lehdelle 3.11.1892. Julkaistu *Die Gartenlaube* –lehdessä 1893. Uusintajulkaisu kirjassa *Struwwelpeter-Hoffmann*. G. H. Herzog & Siefert, Helmut (toim.). 1978. Verlag Heinrich-Hoffmann-Museum, Frankfurt am Main 1978. 11-17.

Holly, Micheal Ann. 1996. *Past Looking. The Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*. Cornell University Press, Ithaca 1996.

Honkasalo, Laura. 2001. *Sinun lapsesi eivät ole sinun*. Gummerus, Helsinki 2001.

Hunscha, Christa. 1974. *Struwwelpeter und Krümelmonster. Die Darstellung der Wirklichkeit in Kinderbüchern und Kinderfernsehen*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1974.

Jaakkula, Virva. 2003. ”Jörö-Jukan opetukset.” *Lapin Kansa* 3.2.2003.

Kallio, Rakel. 1999. ”Manierasta ajan tyyliin. Tyylin käsitteen historiallista tarkastelua.” Teoksessa: *Kuvasta Tilaan. Taidehistoria tänään*. Kirsi Saarikangas (toim.) Vastapaino, Tampere 1999. 19-57.

Kaminski, Winfred. 1990. ”Neubeginn, Restauration und antiautoritäre Wende.“ Teoksessa: Wild, Reiner (toim.), *Geschichte der deutschen Kinderliteratur*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar 1990. 299-327.

Kaufmann, Torsten. 1986. ”Der *Struwwelpeter* – Vorläufer einer künstlerischen Avantgarde oder dilettantische Spielerei?“ Teoksessa: *Künstler illustrieren Bilderbücher*. Ausstellung im Rahmen der 12. Kinder- und Jugendbuchmesse im Stadt Oldenburg 1986. 51-58.

Kliwer, Heinz-Jürgen. 1990. ”Die siebziger Jahre“. Teoksessa: Wild, Reiner (toim.), *Geschichte der deutschen Kinderliteratur*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar 1990. 328-353.

Knigge, Andreas C. 1986. *Fortsetzung folgt : Comic-Kultur in Deutschland*. Ullstein, Frankfurt/M, Berlin 1986.

Korhonen, Maija. 2005. Teoksessa: Suojala, Marja & Volotinen, Teresa (toim.). *Lastenkirja aikansa kuvastimena*, BTJ Kirjastopalvelu Oy, IBBY Finland, Helsinki 2005.

- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Columbia University Press, New York 1982.
- Kurki-Suonio, Sirkka. 1970. "Nuorten kirjallisuus". Teoksessa Tarkka, Pekka (toim.). 1970. *Suomen kirjallisuus VIII. Kirjallisuuden lajeja*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Otava, Helsinki 1970. 322-370.
- Kuusamo, Altti. 1996. *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Gaudeamus, Helsinki 1996.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina. 1999. "Metalinguistic Awareness and the Child's Developing Concept of Irony: The relationship between Pictures and Text in Ironic Picturebooks". *The Lion and the Unicorn*. The John Hopkins University Press 1999. 157-183.
- Lethève, Jacques. 1986. *La caricature sous la IIIe République*. Colin, Paris 1986.
- Lewis, David. 2001. *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing Text*. Routledge. Oxon, New York 2001.
- van Leeuwen, Theo. 2001. "Semiotics and Iconography". Teoksessa: *A Handbook of Visual Analysis*. Toim. Theo van Leeuwen & Carey Jewitt. SAGE Publications, London, California, New Delhi 2001. 92-119.
- Lindner, Bernd. 2001. „Deutsch-Deutsche Beziehung im internationalen Kontext“. Teoksessa *Museums- und Sammlungsführer: Einsichten, Diktatur und Widerstand in der DDR*. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Leipzig 2001. 102-115.
- Lowenfeld, Viktor. 1964 (4. painos). *Creative and Mental Growth*. Macmillan, New York 1964.
- Lyytikäinen, Pirjo. 1991. "Äärettömiä olioita: subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa." Sisältyy julkaisuun *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 52 (1999)*, s. 11-34. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1999.
- Löf, Risto. 2002. "Onko täällä kilttejä lapsia?" *Keskisuomalainen ja Savon Sanomat* 21.12.2002.
- Böhme, Hasso et al. (toim.) 1995. *150 Jahre Struwwelpeter*. Rothenhäusler Verlag Stäfa, Kreuzlingen 1995.
- Manlove, Colin. 2003. *From Alice to Harry Potter. Children's Fantasy in England*. Luku: Rebellion and Reaction: the 1970's. Cybereditions Corporation, Christchurch New Zealand 2003.

- Marras Workshop –kustantamon kotisivut, Heinrich Hoffmann – Der Struwelpeter – Jörö-Jukka-Lieder. <http://www.marrasworkshop.com/heinrich%20Hoffmann%20-%20Der%20Struwelpeter-J%F6r%F6-Jukka-Lieder.html>, 8.4.2009
- Mitchell, W.T.J. 1986. *Iconology. Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press. Chicago, London 1986.
- Mikkonen, Kai. 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Gaudeamus, Helsinki 2005.
- Mustonen, Anu. 1997. *Media Violence and It's Audience*. Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä 1997.
- Nikolajeva, Maria & Carole Scott. 2006. *How Picturebooks Work*. Routledge. New York, Oxon 2006.
- Nygård, Leena. 2002. ”Hemmottelua Jörö-Jukan ystäville.” *Keski-Pohjanmaa* 14.1.2003.
- Ojanen, Risto & Koho, Matti. 2002. ”Jörö-Jukan aika on tullut taas / runot hehkuvat Lieleinä.” *Tyrvään Sanomat* 21.12.2002.
- Oliver, Kelly. 1998. “Kristeva, Julia”. Teoksessa: Kelly, Michael (toim.) *Encyclopedia of Aesthetics*. Volume 3. Oxford University Press, New York, 1998. 75-78.
- Paatela-Nieminen, Martina. 2000. *On the Treshold of Intercultural Alices*. University of Art and Design, Helsinki 2000.
- Panofsky, Erwin. 1939. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Icon Editions. Harper & Row Publishers. New York, San Francisco, London 1939.
- Pech, Klaus Ulrich. “Vom Biedermeier zum Realismus.” Teoksessa: Wild, Reiner (toim.), *Geschichte der deutschen Kinderliteratur*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar 1990. 139-178.
- Pääjoki, Tarja. 1999. *Reittejä taidekasvatuksen kartalla. Taidekäsitteiden merkityksistä taidekasvatusteksteissä*. Kampuskustannus, Jyväskylä 1999.
- Rhedin, Ulla. 1992. *Bildenboken: på väg mot en teori*. Alfabeta, Stockholm. 1992.
- Richter, Dieter. 1978. *Das Fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters*. S. Fisher, Frankfurt am Main 1987.
- Rose, Gillian. 2001. *Visual Methodologies*. SAGE Publications Ltd: London, California, New Delhi 2001.

Rousseau, Jean-Jacques. 1905. *Émile eli kasvatuksesta*. Ranskankielestä suomentanut sekä johdannolla ja selityksillä varustanut Jalmari Hahl. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1905.

Rättyä, Kaisu & Raussi, Raija (toim.). 2001. *Tutkiva katse kuvakirjaan*. BTJ Kirjastopalvelu, Helsinki 2001.

Salakka-Kontunen, Taina. 2003. "Jörö-Jukan juhla kirja on pienkustantajan kulttuuriteko." *Etelä-Suomen Sanomat* 22.2.2003.

Sartwell, Crispin. 2004. *Six Names of Beauty*. Routledge, New York 2004.

Savelsberg, Joachim. J. 1996. "Struwwelpeter at One Hundred and Fifty: Norms, Control and Discipline in the Civilizing Process". *The Lion and the Unicorn* 20:181-200, The John Hopkins University Press 1996.

Sauer, Walter. 2003. *Der Struwwelpeter und sein Schöpfer Dr. Heinrich Hoffmann. Bibliographie der Sekundärliteratur*. Edition Tintenfaß, Neckarsteinach 2003.

Schneider-Adams, Laurie. 1996. *The Methodologies of Art*. Harper Collins, New York 1996.

Scheffler, Sabine. 2003. "Dr. Heinrich hoffmann: Der Struwwelpeter/Jörö-Jukka" saksankielinen arvostelu Marrasworkshopin Jörö-Jukka-painoksesta. *Deutsch-Finnische Rundschau* 117/ Juni 2003.

Sell, Roger D. (toim.). 2002. *Children's literature as communication : the ChiLPA Project* John Benjamins Publishing Company: Amsterdam, Philadelphia 2002.

Stahl, J. D. 1996. "Mark Twain's "Slovenly Peter" in the Context of Twain and German Culture". *The Lion and the Unicorn* 20:181-200. The John Hopkins University Press 1996.

Suojala, Marja & Karjalainen, Marja (toim.), *Avaa lasten kirja! Johdatus lastenkirjallisuuden lajeihin ja käyttöön*. WSOY, Hämeenlinna 2001

Tabbert, Reinbert & Wardetzky, Christina. 1995. "On the Success of Children's Books and Fairy Tales: A Comparative View of Impact Theory and Reception Research". *The Lion and the Unicorn* 19.1 (1995). The John Hopkins University Press 1995. 1-19.

Tatar, Maria. 1987. *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey & Chichester, West Sussex 1987.

Tatar, Maria. 1998. "Violent Delights in Children's Literature". Teoksessa: *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*. Toim. Jeffrey Goldstein. Oxford University Press, Cary, NC, USA 1998.

Thesaurus verkkosivut, <http://thesaurus.reference.com/browse/sublime>, 22.7.2009.

Thomson-Wohlgemuth, Gaby. 2005. "About Official and Unofficial Addressing in East German Children's Literature". *Children's Literature Association Quarterly* 30.1 (2005). Children's Literature Association 2005. 32-52.

Tolvanen, Juhani. 2002. "Jörö-Jukka da capo!" *Ilta-Sanomat* 18.12.2002.

Tontti, Jarkko. 2005. *Tulkinnasta toiseen. Esseitä hermeneutiikasta*. Vastapaino, Tampere 2005.

University of Leeds: The Reporter, Issue 477, 18 February 2002, näyttelytiedote.
<http://reporter.leeds.ac.uk/477/notice.htm>. 8.4.2009.

Vuorinen, Jyri. 1997. *Taideteos merkinä. Johdatus semioottiseen taidekäsitykseen*. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki 1997.

Waechter, F.K. 1970. *Der Anti-Struwwelpeter. Oder Listige Geschichten und knallige Bilder*. Diogenes Verlag AG: Zürich. Melzer Verlag, Darmstadt 1982.

Whalley, Irene P. & Chester, Tessa 1988. *A History of Children's Book Illustration*. Murray, London 1988.

Wesseling, Elisabeth. 2004. "Visual Narrativity in the Picture Book: Heinrich Hoffmann's Der Struwwelpeter". *Children's Literature in Education*. Vol. 35, No. 4, December 2004. 319-345.

Wolfgramm, Gritt & Markus. 2001. "Verdammt und geliebte Kinderliteratur." Teoksessa: Geiling, Ute & Heinzl, Friederike (toim.) *Erinnerungsreise – Kindheit in der DDR. Studierende erforschen ihre DDR-Kindheiten*. Grundlagen der Schulpedagogik. Band 32. Schneider Verlag, Hohengehren 2000.

Ylimartimo, Sisko. 1998. *Auringosta itään ja kuusta länteen. Kay Nielsenin kuvitustaide ja mahdollisen maailman kuvaamisen keinot*. Pohjolan Painotuote Oy, Rovaniemi 1998.

Ylönen, Hilja. *Loihditut linnut: satujen merkitys lapselle*. Tammi, Helsinki 2000.

Zipes, Jack. 2000. "The Perverse Delight of Shockheaded Peter". *Theater* 30.2 (2000). The Yale School of Drama/Yale Repertory Theatre 2000. 129-143.

Zipes, Jack. 2007. *Brothers Grimm. The Complete Fairy Tales*. Translated, Introduced and Annotated by Jack Zipes. Vintage Books, London 2007.

Liitteet

1. Muutokset ja vastaavuudet pähkinäkuoressa

<p><i>Der Struwwelpeter</i> Heinrich Hoffmann 5. painos 1847 (Käännökset Marrasworkshopin suomennoksesta, ensimmäisen painoksen tarinat ja myöhemmin lisätyt tarinat merkitty I ja II)</p>	<p><i>So ein Struwwelpeter</i> Stengel & Schrader 1970 (omat suomennokset)</p>	
SELKEÄSTI TOISIAAN VASTAAVAT TARINAT		
Der Struwwelpeter (Jörö-Jukka)	So ein Struwwelpeter (Jörö-Jukka)	
Die Geschichte vom bösen Friederich (I) (Tarina ilkeästä Reetrikistä)	Die Geschichte vom Tierquäler Matthias (Tarina Eläinräakkääjä-Matiaksesta) Die Geschichte vom Kaputtmacher Siegfried (Tarina Rikkoja-Siegfriedistä)	<i>Alkuperäisestä tarinasta on lohkaistu kaksi tarinaa: pahan pojan paheet (elävien olentojen kiusaaminen ja esineiden rikkominen) on erotettu omiksi erillisiksi paheikseen. Teema: tavaroiden ja ihmisten arvostus.</i>
Die Geschichte vom Suppenkaspar (I) (Tarina Soppa-Kasparista)	Die Geschichte von der faulen Angelika (Tarina Laiskasta-Angelikasta)	<i>Alkuperäisen tarinan pahe on käännetty ympäri; syömisestä kieltäytymisen sijaan kyseessä on ylensyönti. Päähenkilönä pojan sijaan tyttö. Teema: jääräpäisyys / ahneus</i>
Die gar Traurige Geschichte mit dem Feuerzeug (II) (Kovin surullinen tarina tulitikuista)	Die Geschichte vom verbrannten Spielzeug (Tarina palaneista leluista)	<i>Tytön sijaan palavat sisarusten (pojan ja tytön) lelut. Teema: tottelemattomuus, tavaroiden arvostus</i>
Die Geschichte vom Daumenlutscher (I) (Tarina peukalonimijästä)	Die Geschichte von der Daumenlutscherin Sibylle (Tarina Peukalonimijä-Sibyllestä)	<i>Sen sijaan, että räätäli leikkaa peukalot irti, ne päättävät lähteä omasta tahdostaan. Päähenkilönä pojan sijaan tyttö. Teema: tottelemattomuus</i>
Die Geschichte von Hans Guck-in-die-Luft (II) (Tarina Hans Taivastelijasta)	Die Geschichte von der ungezogenen Luise (Tarina tottelemattomasta Luisesta)	<i>Päähenkilöt päätyvät epähuomiossa epätoivottuun paikkaan. Päähenkilönä pojan sijaan tyttö. Teema: tarkkaamattomuus</i>
VÄHEMMÄN TOISIAAN VASTAAVAT TARINAT		
Die Geschichte vom Suppenkaspar (I)	Die Geschichte vom Mäkelfritzen (Tarina Nirppanokka-Fritzistä)	<i>Kuoleman sijaan uusitusversiossa ruoan suhteen</i>

(Tarina Soppa-Kasparista)		<i>nirsoilusta rangaistaan fantastisella muodonmuutoksella (poika alkaa muistuttaa lempiruokaansa, karviaismarjaa) Teema: ruokatottumukset, tottelemattomuus</i>
Die Geschichte von Zappel-Philip (II) (Tarina Sätky-Filipistä)	Die Geschichte von der eigensinnigen Ulrike (Tarina itsepäisestä Ulrikesta)	<i>Loppurangaistuksena kummassakin tarinassa hautautuminen jonkin alle. Päähenkilönä pojan sijaan tyttö. Teema: tottelemattomuus ja ruokatavat/ omistushalu</i>
EI VASTAAVUUTTA TAI HYVIN PIENI VASTAAVUUS		
Die Geschichte von den schwarzen Buben (I) (Tarina mustista pojista)	---	<i>Tarinalle ei löydy vastaavuutta uusitussa versiossa.</i>
Die Geschichte vom wilden Jäger (I) (Tarina villistä metsästäjistä)	---	<i>Tarinalle ei löydy vastaavuutta uusitussa versiossa.</i>
Die Geschichte vom fliegenden Robert (II) (Tarina lentävästä Roopertista)	---	<i>Tarinalle ei löydy vastaavuutta uusitussa versiossa.</i>
	Die Geschichte vom bockigen Martin (Tarina Tuittupää-Martinista)	<i>Tarinalle ei löydy vastaavuutta alkuperäisestä Struwwepeter-kirjasta.</i>
	Die Geschichte vom Fehrsehverrückten Frank (Tarina Televisiohullusta Frankista)	<i>Tarinalle ei löydy vastaavuutta alkuperäisestä Struwwepeter-kirjasta.</i>
	Die Geschichte vom Faxenmacher Franz (Tarina irvistelevästä Franzista)	<i>Tarinalle ei löydy vastaavuutta alkuperäisestä Struwwepeter-kirjasta.</i>
	Die Geschichte vom Strohmer Johannes (Tarina Kulkuri-Johanneksesta)	<i>Tarinalle ei löydy vastaavuutta alkuperäisestä Struwwepeter-kirjasta.</i>
	Die Geschichte von der alten Oma Enzenbach (Tarina vanha mummo Enzenbachista)	<i>Tarinalle ei löydy vastaavuutta alkuperäisestä Struwwepeter-kirjasta.</i>

2. Tekstissä mainittuja Struwwelpeterin seuraajia

LÄHDE: Baumgartner, Johannes (toim.) 1996. *Der Struwwelpeter. Ein Bilderbuch macht Karriere.* Freiburg, 1996.

Poliittiset Struwwelpeter-muunnelmat:

E. V. Lucas. 1914. *Swollen-headed William. Painful Stories and Funny Pictures. (After the German!).* Kuvitukset: G. Morrow. Methuen & Co, London, 1914.

Robert & Philip Spence. 1941. *Struwwelhitler. A Nazi Story Book by Doktor Schrecklichkeit.* Haycock, London, 1941.

Yhteiskunnalliset Struwwelpeter-muunnelmat:

M. Reymond. 1888. *Frauen-Struwwelpeter oder „Die kleine Hygieia“.* Ein Hausfrauen-Brevier von M. Reymond. Kuvitukset: Franz Jüttner, Ludwig Manzel & Julius Schlattmann. Robert Lutz, Stuttgart, 1888.

Otto Link. 1893. *Der Photographische Struwwelpeter oder Friedrichs Amateurphotographen, schlechte Streiche und trauriges Ende,* 1893. Verlag der Deutschen Photographen-Zeitung, Weimar, 1893.

W.A. Wellner. 1901. *Secessionistischer Struwwelpeter.* Lustige Blätter, Band 16, Heft 16, 1901.

Archimbald Williams. 1906. *Petrol Peter.* Kuvitus: A. Wallis Mills. Methuen & Co, London, 1906.

Petrina Stein. 1972. *Peter Struwwel. Frei nach Heinrich Hoffmann.* Kuvitus: Claude Lapointe. Sauerländer, Frankfurt, 1972.

A(llgemeine) O(rts) K(rankenkasse). 1977. *Der Struwwelpeter. Für größere Kinder und Erwachsene nacherzählt. Gekürzte und modernisierte AOK-Ausgabe.* AOK, Frankfurt am Main. 1977.

Stefan. 1980. *Der Schwuchtel peter. Oder lustige Geschichten und schrullige Bilder.* Rosa Winkel, Berlin. 1980.

Uudelleen kuvitetut Struwwelpeter-muunnelmat:

Der Struwwelpeter von heute nach Dr. heinrich Hoffmann neu dargestellt von Fritz Baumgarten. A. Anton, Leipzig, 1926.

Rafaella Por. 1972. *Pierino Porcospino ovvero allegre storielle e figure buffe*. Käännös: Rafaella por. Kuvitus: Roberta Valeri. Edizione Paoline, Mailand, 1972.

Pe 1 Schlechter. 1980. *De Struwwelpéiter. Lètschteg Geschichten an droleg Biller iwwersaat an op en neits gezeechent vum PE'L*. Hierscht, Luxemburg, 1980.

Mozya Mozya Pe Tar. Käännös: Kokichi Shono. Kuvitus: Kazuyoshi Iino. Shuesha, Tokio, 1982.

Struwwelpeter: Fearful Stories and Vile Pictures to Instruct Good Little Folks. Feral House 1999. Käännös: Mark Twain. Kuvitus: Sarita Vendetta. Johdanto: Jack Zipes.
(Viereisessä kuvassa Vendettan kuvitusta peukalonimijätarinaa.)

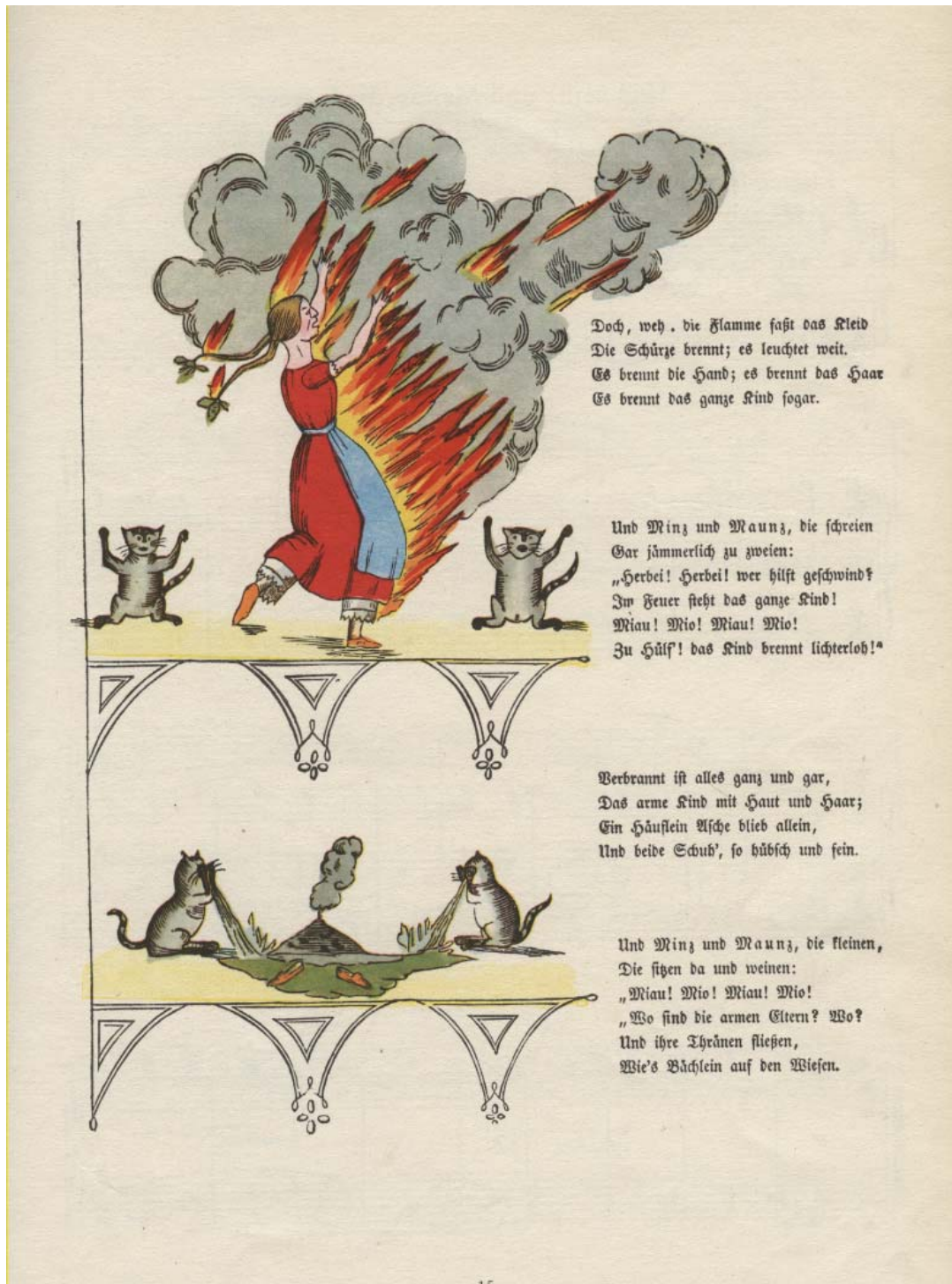
Muuta Struwwelpeteriin liittyvää:

Fritz, Magdalena und Richard Netolitzky, *Der Aegyptische Struwwelpeter. Für brave Kinder von 3-... Jahren*, 1895. Gerold's Sohn: Wien. (Egyptiläinen Jörö-Jukka)

Paul Gavarni, „*Un enfant terrible*“. 1842. Zinkotypia, Pariisi. (Struwwelpeter-hahmon esikuvana toiminut piirros)



Kuvalitteet



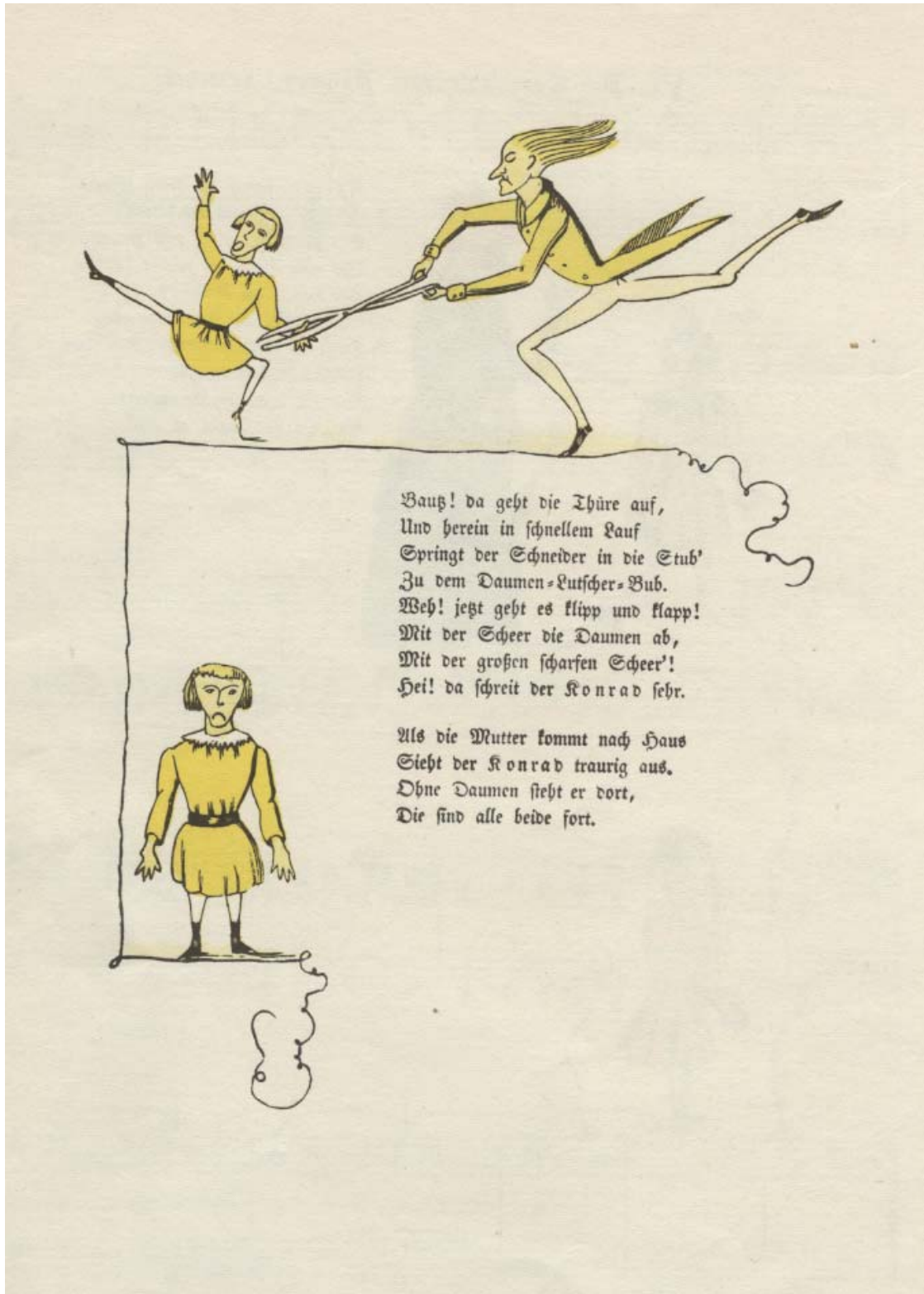
Doch, weh, die Flamme faßt das Kleid
Die Schürze brennt; es leuchtet weit.
Es brennt die Hand; es brennt das Haar
Es brennt das ganze Kind sogar.

Und Minz und Maunz, die schreien
Gar jämmerlich zu zweien:
„Herbei! Herbei! wer hilft geschwind?
Im Feuer steht das ganze Kind!
Miau! Mio! Miau! Mio!
Zu Hülf! das Kind brennt lichterloh!“

Verbraunt ist alles ganz und gar,
Das arme Kind mit Haut und Haar;
Ein Häuflein Asche blieb allein,
Und beide Schuh', so hübsch und fein.

Und Minz und Maunz, die kleinen,
Die sitzen da und weinen:
„Miau! Mio! Miau! Mio!
„Wo sind die armen Eltern? Wo?
Und ihre Thränen fließen,
Wie's Bächlein auf den Wiesen.

Kuvaliite 1. H.Hoffmann, *Der Struwwelpeter*, Edition Peters, 1978. Die Traurige Geschichte mit dem Feuerzeug –tarinan toinen sivu.



Baß! da geht die Thüre auf,
Und herein in schnellem Lauf
Springt der Schneider in die Stub'
Zu dem Daumen-Lutscher-Bub.
Weh! jetzt geht es klipp und klapp!
Mit der Scheer die Daumen ab,
Mit der großen scharfen Scheer!
Hei! da schreit der Konrad sehr.

Als die Mutter kommt nach Haus
Sieht der Konrad traurig aus.
Ohne Daumen steht er dort,
Die sind alle beide fort.

Kuvaliite 2. H.Hoffmann, *Der Struwwelpeter*, Edition Peters, 1979. Die Geschichte vom Daumenlutscher –tarinan toinen sivu.

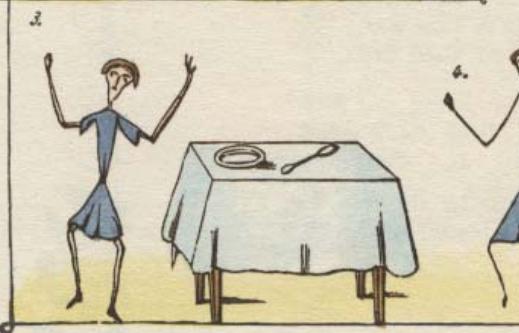
VII. Die Geschichte vom Suppen - Kaspar.



Der Kaspar, der war kerngesund,
Ein dicker Bub, und kugelrund.
Er hatte Backen roth und frisch;
Die Suppe aß er hübsch bei Tisch.
Doch einmal fing er an zu schrei'n:
„Ich esse keine Suppe! Nein!
Ich esse meine Suppe nicht!
Nein, meine Suppe ess ich nicht!“



Am nächsten Tag, — ja sieh nur her!
Da war er schon viel magerer.
Da fing er wieder an zu schrei'n:
„Ich esse keine Suppe! Nein!
Ich esse meine Suppe nicht!
Nein! meine Suppe ess ich nicht!“



Am dritten Tag, o weh und ach!
Wie ist der Kaspar dünn und schwach!
Doch als die Suppe kam herein,
Gleich fing er wieder an zu schrei'n:
„Ich esse keine Suppe! Nein!
Ich esse meine Suppe nicht!
Nein, meine Suppe ess ich nicht!“

Am vierten Tage endlich gar
Der Kaspar wie ein Fädchen war.
Er wog vielleicht ein halbes Loth, —
Und war am fünften Tage todt.



Pfuff! Im Handumdrehn entstand
ein gar schlimmer Feuerbrand,
der wie ein Gewitter grollte
und durchaus nicht enden wollte,
bis er polterte und pfiif
und nach beiden Kindern griff.

Und die Mutti goß geschwinde
Wasser über Rosalinde,
Vati zielte auf den Bauch
Roderichs mit einem Schlauch.

Oh, die Kinder waren naß
und vom Feuerschrecken blaß
(wenn ihr das gesehen hättet!),
aber wenigstens gerettet.

Nur die schönen Spielzeugsachen
waren nicht mehr heil zu machen.
Mutti sprach mit strengem Ton:
„Kinder, das ist euer Lohn.
Nichts als dieses Aschenhäufel
hinterließ der Feuerteufel!“

Alles, was noch übrigblieb,
war die kleine Blechmaus Piep.

Kuvaliite 4. Stengel & Schrader, *So ein Struwelpeter*, Der Kinderbuchverlag Berlin, DDR 1970. Die Geschichte vom verbrannten Spielzeug –tarinan kolmas sivu.

Einmal nun nach langer Nacht
ist Sibylle aufgewacht
und bemerkte, ach, du Schreck:
Beide Daumen waren weg,
hatten sich zu zweit verdrossen
nachts zur Wanderschaft entschlossen!

Wie nun soll Sibylle trinken
oder essen Wurst und Schinken
oder pflücken süße Pflaumen
ohne Hilfe beider Daumen?

Und die Daumen wandern, wandern
flink von einem Ort zum andern.
Ob sie einst in aller Stille
heimwärts wandern zu Sibylle?

Niemand weiß, was beide machen.
Wer nie daumenlutscht, kann lachen!



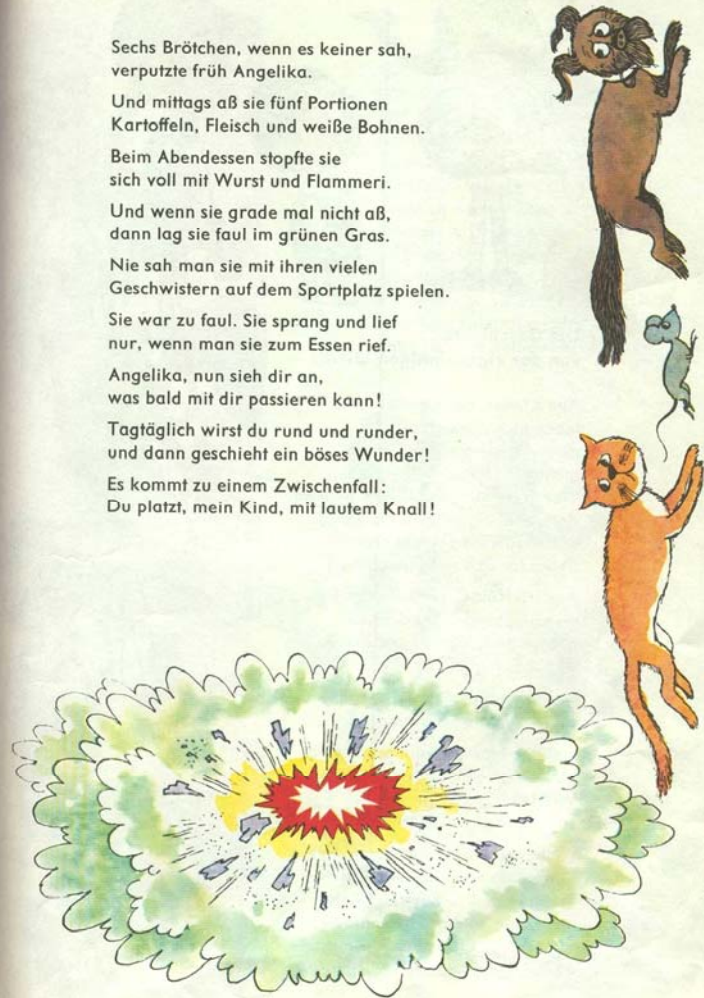
Kuvaliite 5. Stengel & Schrader, *So ein Struwwelpeter*, Der Kinderbuchverlag Berlin, DDR 1970. Die Geschichte von der Daumenlutscherin Sibylle –tarinan toinen sivu.



**Die Geschichte
von der faulen Angelika**

Angelika war dick und rund
und wog schon mehr als achtzig Pfund.
„Du wirst zu dick“, sprach Onkel Paul.
„Angelika, du bist zu faul!“
„Nein“, hat Angelika gesprochen,
„ich habe nur zu schwere Knochen!“
Das war natürlich Flunkerei.
In Wahrheit aß das Kind für drei.

Sechs Brötchen, wenn es keiner sah,
verputzte früh Angelika.
Und mittags aß sie fünf Portionen
Kartoffeln, Fleisch und weiße Bohnen.
Beim Abendessen stopfte sie
sich voll mit Wurst und Flammeri.
Und wenn sie grade mal nicht aß,
dann lag sie faul im grünen Gras.
Nie sah man sie mit ihren vielen
Geschwistern auf dem Sportplatz spielen.
Sie war zu faul. Sie sprang und lief
nur, wenn man sie zum Essen rief.
Angelika, nun sieh dir an,
was bald mit dir passieren kann!
Tagtäglich wirst du rund und runder,
und dann geschieht ein böses Wunder!
Es kommt zu einem Zwischenfall:
Du platzt, mein Kind, mit lautem Knall!



Kuvaliite 6. Stengel & Schrader, *So ein Struwwelpeter*, Der Kinderbuchverlag Berlin, DDR 1970. Die Geschichte von der faulen Angelika.