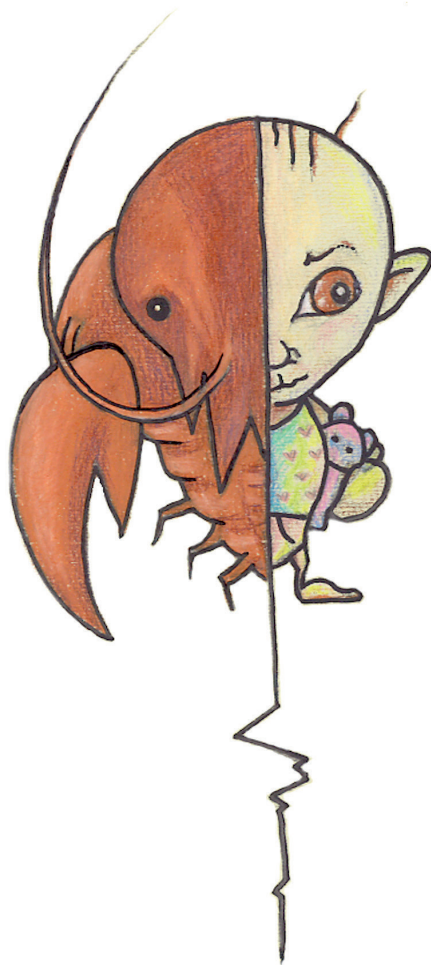


Susanne Ylönen

Tappeleva rapuhirviö

Kauhun estetiikka lastenkulttuurissa



JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 282

Susanne Ylönen

Tappeleva rapuhirviö

Kauhun estetiikka lastenkulttuurissa

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston vanhassa juhlasalissa S212
maaliskuun 5. päivänä 2016 kello 12.

Academic dissertation to be publicly discussed, by permission of
the Faculty of Humanities of the University of Jyväskylä,
in building Seminarium, auditorium S212, on March 5, 2016 at 12 o'clock noon.



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2016

Tappeleva rapuhirviö

Kauhun estetiikka lastenkulttuurissa

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 282

Susanne Ylönen

Tappeleva rapuhirviö

Kauhun estetiikka lastenkulttuurissa



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2016

Editors

Pauline von Bonsdorff

Department of Arts and Culture Studies, University of Jyväskylä

Pekka Olsbo, Timo Hautala

Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

Jyväskylä Studies in Humanities

Editorial Board

Editor in Chief Heikki Hanka, Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Petri Karonen, Department of History and Ethnology, University of Jyväskylä

Paula Kalaja, Department of Languages, University of Jyväskylä

Petri Toiviainen, Department of Music, University of Jyväskylä

Tarja Nikula, Centre for Applied Language Studies, University of Jyväskylä

Epp Lauk, Department of Communication, University of Jyväskylä

Cover illustration: Susanne Ylönen

URN:ISBN:978-951-39-6552-5

ISBN 978-951-39-6552-5 (PDF)

ISSN 1459-4331

ISBN 978-951-39-6551-8 (nid.)

ISSN 1459-4323

Copyright © 2016, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä 2016

ABSTRACT

Ylönen, Susanne

The Fighting Crab Monster. The Aesthetics of Horror in Children's Culture

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2016, 255 p.

(Jyväskylä Studies in Humanities

ISSN 1459-4323 (nid); ISSN 1459-4331 (PDF); 282)

ISBN 978-951-39-6551-8 (nid)

ISBN 978-951-39-6552-5 (PDF)

Horror in picture books aimed at children appears in many forms and may be interpreted in multiple ways. It may include ghosts and monsters, nightmares and existential fears, or, violence and content labelled as "difficult". These elements may be portrayed and interpreted as intellectually challenging and uplifting, as cute, normal and "not really frightening", or as something violent and harmful or possibly empowering. In other words, cultural horror and the ways in which we discuss or use it may aim to shock, to reassure, or to entertain. The chosen way of meaning making depends on and reflects the social positioning and performative aims of the producer or interpreter.

In this study, the aesthetic field of horror is discussed through a grid that combines aesthetic and discursive choices. Methodologically, the study proceeds through a conceptual mapping of the aesthetic field of horror, as well as semiotic close readings of three picture books and a discourse analytical examination of a small set of interview data. The aesthetics of horror are discussed through a three-part topography that includes an uplifting approach termed "aesthetic sublimation", a beautifying approach called "aestheticizing" and a degrading or comical approach termed "aesthetic sublation". Combined with a sensitivity to discourses such as "risk talk", "peer cultural meaning making", "psychologizing" and "cutification", this topography provides us with a grid that deepens our understanding of the phenomenon of cultural horror in general, and its manifestations in children's culture, in particular.

Keywords: horror, aesthetics, children's culture, picture books, aestheticizing

Author's address	Susanne Ylönen Department of Arts and Culture Studies University of Jyväskylä P. O. BOX 35, 40014 University of Jyväskylä susanne.c.ylonen@student.jyu.fi
Supervisors	Pauline von Bonsdorff Department of Arts and Culture Studies University of Jyväskylä PhD Tarja Pääjoki Department of Arts and Culture Studies University of Jyväskylä
Reviewers	PhD, Dos. Max Ryyänen Department of Art Aalto University PhD Mia Österlund Department of Arts, Psychology and Theology Åbo Akademi
Opponents	PhD, Dos. Max Ryyänen Department of Art Aalto University

ESIPUHE

En ole koskaan ollut erityisen ahkera kauhuviihteen kuluttaja. Tämä johtunee siitä, etten ole koskaan ollut erityisen rohkea tai hurjapäinen. Lapsena pelkäsin muun muassa vanhempien makuuhuoneen seinällä roikkuvaa ryijyä, sängyn alla lymyviä mörköjä ja melkeinpä kaikkia huvipuiston laitteita possujunaa lukuun ottamatta. Aikuisena puolestaan olen pelännyt muun muassa sitä, että ajatukseni ovat naurettavia ja ulosantini tökeröä. Tämän vuoksi pidän jopa tosi tv-sarjoja jossain määrin kauheina. Perustuvathan ne monesti nimenomaan toisten naurettavuudella ja tökeryydellä ratsastamiseen.

Muutama vuosi sitten rohkenin kuitenkin lähteä työstämään väitöskirjaa lastenkulttuurin kauhuista. Tästä minun on kiittäminen ennen kaikkea perhettäni, joka luki minulle lapsena Jörö-Jukkaa ja Grimmin satuja herkkyydestäni huolimatta, sekä ohjaajaani Pauline von Bonsdorffia, jonka mielestä aiemmin opinnoissani esittämäni ajatukset olivat eteenpäin kehittelyn arvoisia. Niin tuskastuttavaa kuin väitöskirjan kirjoittaminen on toisinaan ollutkin, olen äärimmäisen tyytyväinen, että ryhdyin siihen.

Aivan ensimmäisenä haluaisin siis kiittää ohjaajiani. Pauline, joka on ollut tukenani alusta asti ja jota minun on kiittäminen paitsi lempeästi ohjaavista huomioista, uskon valamisesta ja tekemisen vapauden antamisesta, myös tuesta tutkimuksen rahoittamisessa, on ollut keskeinen tekijä tutkimusprosessissa, jonka lopputulosta nyt pitelette käsissänne. Tarja Pääjokea puolestaan kiitän rakentavasta kritiikistä ja tiukasta kyseenalaistamisesta. Seminaarissa saamani kommentit auttoivat minua usein eteenpäin, vaikka omien virheidensä tajuaaminen ei ollut aina helppoa.

Kiitän Jenny ja Antti Wihurin rahastoa, sekä Suomen Tiedeseuraa ja Jyväskylän yliopistoa tutkimuksen rahoittamisesta. Jyväskylän yliopiston taiteiden- ja kulttuurintutkimuksen laitos on ollut kotipesäni erityisesti viimeiset kaksi vuotta, mutta ulkoisen rahoituksen turvin olen pystynyt hakemaan vaihtotteita myös Hollannista, the Amsterdam School of Cultural Analysis tutkijakoulusta. Osa kiitoksistani suuntautuukin myös Hollantiin, ystäville ja tutkijoille, jotka tekivät työskentelystä ja elämästä siellä niin mukavaa.

Ystäviäni ja työtovereitani haluan kiittää hyvästä energiasta, henkisestä tuesta ja siitä, että olen saanut heidän seurassaan purkaa paineitani niin keskusteluun kuin myös yleiseen roilotteluun. Ennen kaikkea kiitän tässä yhteydessä myös capoeira-perhettäni, jonka seurassa on aina helppoa muistaa, mikä elämässä on tärkeää.

Lopulta haluaisin kiittää myös perhettäni. Kiitos Oma-mummo, äiti, Tuomas, Anu, Olga, Eero ja Aarne. Olen pahoillani, etten saanut väitöskirjaani ujutettua viitettä pelon ekologiaa käsittelevään tutkimukseesi, isi, mutta ehkä tämä esipuhemaininta ajaa asian.

Jyväskylässä 5.2.2016
Susanne Ylönen

SISÄLLYS

ABSTRACT

ESIPUHE

SISÄLLYS

JOHDANTO	11
Lapsellista kauhua ja vakavasti otettavaa kauhistelua.....	11
Aiempi tutkimus	14
Ylevä sanasto ja hämärät metodit	20
Tutkimuksen rakentuminen	23
AINEISTO JA METODOLOGIA	25
Fenomenologinen lähestymistapa	27
Kuvakirjojen semioottinen lähiluku	29
Haastatteluaineiston kerääminen, litterointi ja luokittelu	34
Diskurssit ja asemoitumisen tarkastelu	42
Kauhun estetiikan topografia.....	49
KAUHUN ESTETIIKAN MAASTOA KARTOITTAMASSA.....	51
Esteettinen ylevöittäminen	51
Huumaavaa retoriikkaa, kauhu aiheuttamaa "tietoisuuden sykkimistä" ja rationaalisen voiman osoittamista	54
Kauhun tietoteoreettinen ja psykologinen arvo ja ylevöittämisen suhde sublimointiin	58
Romantisointi ja postmoderni ylevä.....	61
Estetisointi	65
Kauneuden tärkeys ja pettävyys	67
Elokuvaväkivallan ja sotaautisoinnin estetisointi	71
Estetisoinnin sosiaalinen hyöty ja pahuuden kirjallisuus.....	74
Merkityksellistäminen, taisteistaminen ja arjen estetisoituminen.....	77
Esteettinen härmistäminen	81
Ymmärrystä inhottavan kosketuksen äärellä.....	82
Härmistävää abjekti.....	86
Pistävä punctum	88
Groteski ilottelu.....	89
TUTKIMUKSEN DISKURSIIVINEN KONTEKSTI.....	92
Huolipuhe	93
Suojelu, riski, vaikutus.....	95
Huolipuhe estetisoituna vallankäytön välineenä	98
Vertaiskulttuurinen merkityksellistäminen	102
Vertaiskulttuuri, tieto ja vastustus	104
Yhden roska, toisen aarre - vastustavan merkityksellistämisen estetiikkaa	109

Psykologisointi	112
Torjunta ja terveystieteisyys – psykologisointi taiteen ja kulttuurin tulkinnan välineenä.....	115
Haudattu, löydettävissä oleva ”sisäinen lapsi” ja psykologi- soinnin estetiikka.....	118
Söpöily	124
Ilkikurinen toimijuus, viattomuus, kawaii	125
Lapsimaista vai lapsellista? – söpöilyn estetiikka.....	129
Muutamia huomioita näiden diskurssien keskinäisistä suhteista.....	133
LASTENKIRJOJEN KAUFUJA.....	135
Söpö pikkufirviö.....	135
”Paljon karvaa, sarvia ja hampaita”	136
Lapsellista firviömäisyyttä, firviömäistä lapsellisuutta	139
Ketä minä tässä halaan, jos et sinä muka ole olemassa?	143
Eksistentiaalinen kauhu ja ahdistuksen estetiikka	147
Söpöily kauhuja estetisoivana pelkojen hallinnan muotona.....	149
Taisteleva rapufirviö.....	152
Daavid ja Goljat nyrkkeilykehässä.....	152
Taisteleva kuvakirja ja lastenkirjallisuuden normit.....	156
Väkivaltaa kuvakirjassa	159
Groteski liioittelu kapinoinnin välineenä	164
Poikien juttu?.....	168
Kammottava unifirviö	171
Puput, portaat ja peikkoörkki	171
Todella kauheaa	173
Vaiko sittenkin ”vain” pahaa unta?	177
Unien työstämisen terveystieteisyys.....	178
Luova lapsi, pelkojen piirtäjä	182
KUKA SINÄ OLET PUHUMAAN LASTENKIRJALLISUUDEN KAUFUISTA? ASEMOIVAA PUHETTA LASTENKIRJALLISUUDEN KAUFUISTA JA NIIDEN YMPÄRILTÄ	185
Kasvattajanäkökulma	186
Vanhemmat hukassa	186
Toiset pelkää toiset ei – se on vähän et miten siihen reagoi	191
Tärkeää on lohdullinen loppu	195
Lapsinäkökulma.....	197
Ei me oteta sieltä mitään lapsellisia kirjoja	200
Lapsilla on pieruvalta, aikuisilla on väkivalta	207
Mä näin äsken jo melkein Mörön	215
Tekijänäkökulma.....	220
Kyl mä koen lapsille kirjoittamisen hirveen vastuullisena hommana	220
Mä halusin siitä hyvin sellasen ilmavan jutun et se herättää keskustelua	223

Se on joku eläimellinen meissä... sisäisyydestä lähteny.....	228
Valitut merkityksellistämisen tavat yhteiskunnallisten roolien ja tilannekohtaisten tunnelmien ja tarpeiden rakentajina	231
POHDINTA.....	234
YHTEENVETO (SUMMARY).....	238
LÄHTEET:	240
LIITTEET.....	256

JOHDANTO

Lapsellista kauhua ja vakavasti otettavaa kauhistelua

Vuonna 1844 saksalainen lääkäri Heinrich Hoffmann antoi 5-vuotiaalle pojalleen joululahjaksi itse tekemänsä kuvitetuista tarinoista tehdyn kirjasen. Tarinoissa huonosti käyttäytyvät lapset kohtasivat toinen toistaan karmivampia opetuksia purruksi tulemisesta katoamiseen, sormien leikkaamiseen ja kuolemaan. Tästä kirjasta tuli klassikko, joka tunnetaan nimellä *Jörö-Jukka*. Sen tyyliä ja sisältöä on kritisoitu alusta alkaen ja sitä on pidetty kauhistuttavana ja lapsille sopimattomana milloin tökerön kuvituksen, milloin väkivaltaisen sisällön tai uhkailevan pedagogisen otteen vuoksi.

Jörö-Jukan tyyppisiä, suoraan pelotteluun didaktisista syistä tarttuvia tarinoita löytyy nykyään ehkä ennemmin terveystiedon tunneilta tai kansanterveyttä edistämään pyrkivistä valistuskampanjoista kuin lastenkirjoista, mutta kauhu sinänsä ei ole kadonnut lapsille osoitetuista tarinoista, eikä lapsille osoitettujen kulttuurituotteiden kauhistelu ole historiaa sekään. Philippa Leathersin kuvakirja *Hui, sanoi pikku kani* (2013) esimerkiksi kertoo varjoansa pelkäävästä kanista, joka päättyy pelkonsa vuoksi melkein suden hampaisiin. Laura Ruohosen *Allakka Pullakka / Yökyöpelit* (2011) -runokuvakirjasta poimitussa runossa inhottavan näköinen Päätäi Väätäinen houkuttelee lapsia päiväkotiansa makeisiin ja paljastaa heidät sinne saatuaan todelliset, verenhimoiset aikeensa ("Sulje silmäsi, niin tulee pimeä, että voin susta verta imeä!"). Neil Gaimanin kuvakirjassa *The Wolves in the Walls* (2003) Lucy, nelihenkisen perheen tytär, kuulee ääniä kotitalon seinien sisältä, mutta kukaan muista perheenjäsenistä ei usko häntä, kun hän kertoo epäilevänsä, että seinissä on susia – kunnes sudet eräänä yönä tulevat seinistä ulos ja ottavat talon haltuunsa. Näistä esimerkeistä vain Gaimanin kuvakirja näyttäisi ensisilmäyksellä siltä, että se saatettaisiin lukea kauhugenren piiriin kuuluvaksi. Estetiikaltaan kauhua hyödyntävät kuitenkin kaikki mainituista teoksista ainakin jollakin tasolla.

Tässä tutkimuksessa tarkastelen kauhun estetiikkaa lastenkirjallisuudessa ja sen ympärillä, eli analysoimissani kuvakirjoissa ja lastenkulttuurin kauhuja

koskevassa puheessa. Erittelen sitä, minkälaista kauhua lapsille suunnatuista kuvakirjoista löytyy, ja pyrin ymmärtämään niitä tekijöitä, jotka vaikuttavat erilaisten kauhun muotojen tuottamiseen ja arvottamiseen juuri tässä viitekehäksessä. Monet tarkastelemistani kysymyksenasetteluista ovat tuttuja elokuvan- ja kirjallisuudentutkimuksen saralta, mutta lastenkulttuuriin tai kuvakirjoihin paneutuva fokus tuo tarkasteluun myös uudelle lapsuudentutkimukselle ominaisia näkökulmia ja kysymyksiä – esimerkiksi ajatuksen siitä, että se, miten lastenkirjojen kauhuihin suhtaudumme, heijastaa sitä, mitä lapsista ajattelemme ja minkälaisina heidät näemme. Työtäni motivoi siis paitsi tragedian paradoksin kiehtovuus, myös nykyisten lapsille suunnattujen kauhusingeltöjen heijastaman lapsikuvan kartoittaminen. Varsinainen tutkimuskysymykseni on:

Miten kauhua merkityksellistetään ja minkälaisia esteettisiä lähestymistapoja tämän merkityksellistämisen piirissä käytetään alle kouluikäisille lapsille suunnatuissa kuvakirjoissa ja lastenkulttuurin kauhuja yleensä koskevassa puheessa?

Käyttämäni sanaston osalta on ehkä paikallaan tarkentaa, että *kauhu*, josta puhun, voidaan ymmärtää taidefilosofi Noël Carrollin määritelmää seuraillen pelon ja inhon tunteita yhdisteleväksi tunteeksi (Carroll 1990) ja nimenomaan kulttuurituotteiden kautta välittyväksi, affektiiviseksi ilmiöksi. Carroll puhuu taidekauhusta ja keskittyy käsittelyssään nimenomaan genre-edustajiin, mutta minä puhun mieluummin kulttuurisesta kauhusta ja tarkastelen sitä myös vähemmän kauhistuttavissa esimerkkitapauksissa, kuten söpöjen pikku hirviöiden kohdalla. *Estetiikasta* puhumalla haluan korostaa kauhun aistittavaa ja erilaisin kerronnan sävyin välittyvää olemusta, sekä sitä tosiasiaa, että kauhulle tyypillistä affektiivisuutta ja kauhugenrelle ominaisia sisällöllisiä ja tyyllisiä elementtejä löytyy myös varsinaisen kauhugenren ulkopuolelta, kuten lastenkirjoista ja niitä koskevasta puheesta. *Lapsuuden* puolestaan ymmärrän uudemman, sosiologisesti suuntautuneen lapsuudentutkimuksen paradigmojen mukaisesti sosiaalisesti ja diskursiivisesti rakentuneeksi ilmiöksi, joka koostuu kulttuurisesti vaihtelevista lapsuutta koskevista mielikuvista, muistoista ja toiveista, eikä siis viittaa vain jokaisen ihmisyksilön henkilöhistoriasta löytyvään ajanjaksoon (Qvortrup 2002, Qvortrup 2009, Alanen 2009).

Mutta miksi tutkia nimenomaan sitä miten kauhua lastenkulttuurissa *merkityksellistetään*? Lyhyesti sanottuna kyse on siitä, että se, miten asioista puhumme vaikuttaa siihen, millaisina ne koemme. Moraalifilosofi ja kulttuurintutkija Ana Marta Gonzáles esittää, että kaikki kulttuurimme tuotteet ja tekemämme kulttuuriset valinnat edustavat arvojamme, pelkojamme ja toiveitamme. Näitä tuotteita ja valintoja ovat esimerkiksi puhumamme kieli, valitsemamme sanat, kehittämämme kirjalliset genret, kuuntelemamme musiikki, katsomamme elokuvat ja ostamamme vaatteet. Kulutusvalintamme eivät siis ole merkityksettömiä, kun tarkastellaan sitä minkälaisia arvoja edustamme tai minkälaisista peloista ja turhautumisista kärsimme tai mitä toivomme. Kulttuurituotteiden emotionaalisia tasoja tarkastelemalla voimme Gonzalesin mukaan tehdä tärkeitä havaintoja itsestämme ja siitä miten yritämme järkeistää maailmaa, jossa elämme. (Gonzalez 2012, 8.)

Lastenkirjat heijastavat muiden kulttuurituotteiden tavoin arvojamme ja kertovat siitä mitä pelkäämme ja toivomme. Lastenkirjallisuuden kauhujen akateemista tarkastelua voidaan ehkä pitää naurettavana, koska kauhu aiheena ja lastenkirjallisuudentutkimus alana eivät kummatkaan edusta erityisen arvostettua akateemista tutkimusta, mutta samalla sitä voidaan puolustaa huomioimalla se, kuinka paljon sekä lastenkulttuurista että kauhusta keskustellaan yhteiskunnassamme.¹ On ilmeistä, että kulttuuriseen kauhun, ja eritoten sen lastenkulttuuriin muotoihin ja käyttöön, liittyy risteäviä intressejä ja ristiriitaisia käsityksiä, jotka osoittavat, että aihe on tietyllä tapaa arka ja ongelmallinen (Forselius & Seppo 1989, Springhall 1998, Jones 2002, Pääjoki 2012). Kyse ei ole pelkästään siitä, pitäisikö lapsille kertoa ihmiskunnan verisestä historiasta, pahuudesta, kuolemasta, vaaroista ja peloista, vaan myös siitä *miten* heille tulisi näistä asioista kertoa (Baer 2000, Kidd 2005, Connolly 2008). Yleisesti oletetaan, että lapsille tulisi puhua eri tavalla kuin aikuisille, mutta miksi näin on? Ja miksi sana- ja tyylivalinnat muuttuvat niin vaikeiksi nimenomaan kauhun kohdalla?

Tässä tutkimuksessa tarkastelen siis sekä kauhun aistittavuutta, että niitä merkityksellistämisen tapoja ja diskursseja, jotka vaikuttavat kauhun yhteydessä koettujen aistikokemusten arvottamiseen. Tavoitteeni on tuottaa tietoa, joka auttaa meitä ymmärtämään ja purkamaan lastenkirjallisuuden ja yleisemminkin lastenkulttuurin kauhuja koskevan keskustelun kahtiajakautuneisuutta (ks. tästä keskustelun kahtiajakautuneisuudesta esim. Jenkins 2006b, Jones 2002). En siis tarkastele sitä onko kulttuurinen kauhu lapsille hyväksi vai huonoksi, vaan pyrin ymmärtämään sitä miksi haluamme ylipäättään pelkistää keskustelun tähän kaksinaapaiseen joko-tai -kysymykseen. Samalla toivon voivani ohjata keskustelua suuntaan, jossa keskustelun eri osapuolet voisivat ymmärtää kauhun eri nyansseja ja toisiaan paremmin.

Tutkimukseni tärkeimpiä saavutuksia on kulttuurisen kauhun kentän esteettinen mallintaminen ja erityisesti esteettisen härmistämisen käsitteen suomentaminen ja laajentaminen. Lisäksi kohtalaisen uutena tai ainakin raikkaana voidaan pitää söpöilevän puhettavan huomioimista ja performatiivista lähestymistapaa, joka kiinnittää huomiota ilmaisullisten valintojen ilmiötä luovaan vaikutukseen. Puhunkin tutkimukseni otsikossa tarkoituksella ”tappelusta” ”taistelun” sijaan, koska tappelun konnotaatiot viittaavat johonkin ruumiilliseen ja alempiarvoiseen, mikä voidaan nähdä taistelutematikkaa alentavasti konkretisoivana ja jokseenkin silmiinpistävästä, eli härmistävänä valintana. Puhekielisyydessään ”tappelu” on tässä yhteydessä siis uhmakas ja tarkoituksellisen lapsellinen valinta. ”Rapuhirviö” puolestaan viittaa paitsi yhteen analysoimistani teoksista, myös siihen, miten hirviöys rakentuu diskurssiivisesti luonnollisina ja normaaleina pidettyjen kategorioiden järkkymisen kautta.² Härmis-

¹ Kauhua filosofisesti lähestynyt Tapani Kilpeläinen huomauttaa, että naurettavuuden pelko on ajattelun este ja lisää: ”Useimmat liikuttavat tuntemukset – rakkaus, kuolemanpelko, kauhu – ovat enemmän tai vähemmän naurettavia. Se ei sinänsä ole syy olla tarkastelematta niitä, eikä filosofinen tarkastelu tee niistä vähemmän naurettavia, korkeintaan saattaa ne uuteen valoon.” (Kilpeläinen 2015, 30.)

² Antropomorfiset eläinhahmot ovat lastenkulttuurille tyypillisiä, mutta kysyä sopii, milloin niistä tulee liian liioiteltuja, liian uhmakkaita tai liian osoittavia, eli milloin

tävässä lapsellisuudessaan otsikko kuvaakin nähdäkseni hyvin tutkimukselleni keskeisiä väitteitä ja havaintoja. Sitä voidaan pitää akateemisia normeja rikkoavana, mutta se ei tarkoita, etteikö kyse olisi vakavasti otettavasta tai aiheensa vakavasti ottavasta tutkimuksesta.

Aiempi tutkimus

Lastenkirjallisuuden kauhuja on tutkittu aiemmin ennen kaikkea sosiohistoriallisesta näkökulmasta, eli esimerkiksi niiden aika- ja paikkakohtaisiin muutoksiin keskittyen, ja psykoanalyttisen tai psykologisoivan viitekehyksen sisältä käsin, psykologisoivaan sävyyn. Useat tutkimukset myös yhdistelevät näitä kahta näkökulmaa. Selkeän esimerkin tällaisesta lähestymistavasta tarjoaa Maria Tatar, joka käsittelee Grimmin satujen ajallisia muutoksia ja satujen tulkinnaissa käytettyjä erilaisia tulkintamalleja tutkimuksessaan *Hard facts on the Grimm's fairytales* (Tatar 2003). Tässä tutkimuksessa Tatar huomioi ensinnäkin, että Grimmin sadut käsittelevät seksiä ja väkivaltaa aivan yhtä paljon kuin taikua ja unelmien täyttymistä. Nykyään sadut liitetään usein nimenomaan lastenkulttuuriin, mutta kansansadut, joita Grimmin veljekset keräsivät, olivat alun perin aikuisten toisilleen kertomia, ja siksi ne sisälsivät myös kansanviihteelle tyypillistä groteskia liioittelua ja seksuaalista vihjailua. Grimmin satujen ensimmäinen painos, joka ilmestyi kahdessa osassa vuosina 1812 ja 1815, oli vielä sävyiltään varsin akateeminen ja pyrki tuomaan esiin ”kansan äänen” kaikessa ronskiudessaan³. Vuonna 1819 ilmestyneen toisen painoksen kohdalla veljekset olivat kuitenkin havahtuneet sille tosiasialle, että satuja luettiin laajalti myös lapsille nukkumaanmenon aikaan. Koska satukokoelmaa oli julkisessa keskustelussa kritisoitu esimerkiksi rahvaanomaisuudesta, muuttivat veljekset sitä toisessa painoksessa lapsi- tai perheystävällisempään, ylä- ja keskiluokkai-sempaa makua viehättävämpään suuntaan. (Tatar 2003, xiii-xiv, 3-38, 179-250.)

Lapsille sopivat sisällöt määriteltiin Grimmin veljesten elinaikana kuitenkin vielä eri tavalla kuin nykyään. Grimmin satujen toisesta, perheystävällisemmästä painoksesta poistettiin kyllä paheksutut seksuaaliset viitteet, mutta väkivaltaiset sisällöt jätettiin tuolloin vielä pitkälti paikoilleen. 1800-luvulla niitä ei yksinkertaisesti pidetty nykypäivän tavoin lapsille haitallisina. Väkivallan sensuroinnin sijaan lasten huomioiminen näkyi Grimmin satujen toisessa painoksessa esimerkiksi siinä, kuinka satujen moralisoivaa ulottuvuutta korostettiin pyrkimällä väkivallan esityksissä näkökulmaan, joka saisi väkivallan näyt-

niitä voidaan pitää hirviömäisinä. Olisin voinut puhua myös ”tappelevasta pikku-hirviöstä” tai ”tappelevasta lapsihirviöstä”, mutta päädyin rapuhirviöön, koska olen tutkimukseni aikana kiintynyt tähän työnimeen.

³³ Vulgäärimmät versiot oli tosin jo ensimmäisessä painoksessa alenviitteisiin tai jätetty huomiotta, jos käytettävissä oli ”siistimpi” versio, mikä todistaa, että veljekset harjoittivat akateemiseen makuunsa sopivaa editointia myös omasta tahdostaan (Tatar 2003, 9).

tämään oikeutetulta.⁴ Näistä siistimispyrkimyksistä huolimatta osa satujen väkivallasta jäi kuitenkin edelleen järjettömän, burleskin anarkian ja kansantaru-
jen slapstick-tyyppisen koomisuuden tasolle.⁵ (Tatar 2003, 3-38, 179-192.)

Suomessa Tatarin huomioita on soveltanut esimerkiksi Niklas Bengtsson Laura Soinnen (1897-1992) satuja koskevassa tutkimuksessaan. Bengtssonin mukaan Soinnen satuja koskevat revisiot seurailivat pitkälti tapaa, jolla Grimmin satuja muutettiin ajan ja kuulijakunnan makuun ja tarpeisiin sopivammaksi. (Bengtsson 2009.) Lisäksi satujen ajallisia ja paikallisia muutoksia on tutkinut näkyvästi myös germanistiikan piiristä satujen tutkimuksen keskushahmoksi ponnistanut Jack Zipes, joka on paneutunut tuotannossaan esimerkiksi Walt Disneyn tapaan käsitellä satuja (Zipes 1997, Zipes 1999, Zipes 2002, Zipes 2012). Sosiohistoriallisesti ja esteettisesti katsottuna onkin mielenkiintoista huomioida, kuinka satujen kauhut ja niitä koskevat lähestymistavat ovat aikojen saatossa muuttuneet groteskin liioittelevista lähestymistavoista opettavan moralistisiksi ja psykologisoiduiksi sekä lopulta söpöileviksi. Uudemmissa satutulkinnossa ja niitä koskevassa keskustelussa tosin saatetaan tavata jääniteitä kaikista näistä lähestymistavoista, joten niiden sitomista tiettyyn historialliseen kontekstiin voidaan pitää myös lähinnä eräänlaista karkeaa ajallista yleiskuvaa luovana esitystapana.

Opettavaisuutta esimerkiksi löytyy myös nykyisistä kauhua käsittelevistä lastenkirjoista. Lisäksi kasvattava äänensävy saattaa leimata lastenkirjojen ohella myös niitä koskevia tutkimuksia. Esimerkin tästä tarjoaa Katherine E. Shyrock Hoodin väitöskirja *Beyond Boo! Horror Literature for Children* (2008). Hood tarkastelee tässä amerikkalaisten lastenkirjojen kauhua kolmen historiallisen ajankohdan viitekehyksessä: varhaisessa, opettavaisessa lastenkirjallisuudessa, 1950-luvun ”murrosvaiheen” lastenkirjallisuudessa, jota edustaa hänelle ennen kaikkea Dr. Seussin *Cat in the Hat* (1957) ja nykyisessä lapsille suunnatussa, viihteellisessä kauhukirjallisuudessa, kuten esimerkiksi R. L. Stinen *Goosebumps*-sarjassa. Kokonaisuudessaan Hoodin tutkimus edustaa siis lastenkirjallisuuden kauhujen sosiohistoriallista tutkimusta. Päätelmässään Hood esittää, että nykyisten, viihteellisempien lastenkauhutarinoiden päähenkilöt joutuvat kohtaamaan hirviöt ja hankalasti pysäytettävät antagonistit enenevässä määrin yksin. Opettavaista, tai jopa moralisoivaa näkökulmaa edustaa tässä tutkimuksessa se, että Hood tulkitsee kirjojen heijastavan kirjoja lukevien lasten todellisuutta, ajallemme tyyppillistä lasten yksin jättämistä. Tämä yksin jättäminen on hänestä huolestuttavaa. Tavallaan Hood päätyy siis lopulta tarkastelemaan lapsille osoitettua kauhukirjallisuutta eräänlaisena sosiaalisten ongelmien oireena. (Hood 2008.)

⁴ Kataja (tunnetaan myös nimellä Satu omenapuusta, engl. Juniper tree) esimerkiksi kertoo tarinan, jossa paha äitipuoli tappaa miehensä aiemmasta avioliitosta syntyneen pojan ja syöttää pojan tämän isälle. Pojan siskopuoli, joka syyttää itseään pojan kuolemasta, hautaa pojan luut pihalla kasvavan katajan alle. Kataja tuottaa satulinun, joka laulullaan hankkii isälle ja sisarelle lahjaksi kultakorun ja kengät ja joka ti-
puttaa äitipuolen päälle myllynkiven niin että tämä kuolee. (Tatar 2003, 3-4.)

⁵ Slapstick-huumoria edustaa esimerkiksi tarina Mr. Korbiksesta ja groteskiin liioitte-
luun sortuu esimerkiksi ”The Fires of Youth”, jossa seppä yrittää nuorentaa anoppinsa työntämällä tämän uuniin. (Tatar 2003, 184-185.)

Kauhuviihteen näkeminen oireena tuo kauhua koskevaan keskusteluun psykologisoivia piirteitä. Sosiohistoriallisten tutkimusten ohella lastenkirjojen kauhuja onkin, kuten sanottu, lähestytty usein myös psykologisoiden tai psykoanalyttisen viitekehyksen kautta. Satujen kohdalla näihin luentoihin on päädytty esimerkiksi siksi, että satujen perusteemat ovat ajallisista ja paikallisista muutoksista huolimatta pysyneet ajasta toiseen melko samana. Tämän pysyvyyden vuoksi satujen on katsottu edustavan jonkinlaista kollektiivista alitajuntaa tai kollektiivista mielikuvitusta ja universaaleja, jokaisen jossain vaiheessa elämäänsä kohtaamia pelkoja. Tatar esimerkiksi vertaa satuja raamatun tarinoihin ja antiikin kreikan myytteihin ja esittää, että saduista tutut hahmot tuovat raamatun tarinoista ja myyteistä tutut hahmot lukijoille tuttuihin ympäristöihin. Toisin kuin raamattu ja myytit, jotka operoivat selkeästi fantastisemmassa, kaukaisemmassa ulottuvuudessa, tarjoavat sadut hänen mukaansa kuitenkin näkökulman, jossa käsitellyt vastoinkäymiset asettuvat perhepiiriin, lukijoille tuttujen sosiaalisten suhteiden kontekstiin. Tämä tekee saduista myytteihin verrattuna psykologisesti koskettavampia ja kotoisampia.⁶ (Tatar 2003, xiv-xv.)

Psykologisoivan lähestymistavan kuuluisimpiin edustajiin kuuluu lastenkirjallisuuden saralla psykoanalyttikko ja lapsipsykologi Bruno Bettelheim. Satuja puolustavassa teoksessa *Satujen lumous, merkitys ja arvo* (1975) Bettelheim esittää, että vanhat sadut auttavat lasta tämän psyykkisessä kehityksessä. Olennaista on, että Bettelheim puolustaa nimenomaan vanhojen satujen kauhistuttaviksi koettuja sisältöjä. Juuri satujen konfliktit auttavat hänen mukaansa lasta käsittelemään omassa elämässä kohdattuja psyykkisiä murroskohtia, kuten esimerkiksi vanhemmista irtautumista. (Bettelheim 1984.) Toisenlaisen, joskin yhtäläillä paikkansa vakiinnuttaneen esimerkin psykoanalyttisten lähestymistapojen soveltamisesta lastenkirjallisuuteen tarjoaa Jacquelin Rosen tutkielma *The Case of Peter Pan; or, the impossibility of Children's Literature* (1984). Bettelheimin tarjotessa psykoanalyttisilla luennoillaan tukea väitteelle, jonka mukaan sadut käsittelevät universaaleja yksilökehityksessä tavattuja konflikteja, esittää Rose, että koko lastenkirjallisuuden ala perustuu aikuistekijöiden lapsuutta koskevalle, lastenkirjallisuuteen projisoiduille halulle tai aikuisten lapsuutta koskeville romantisoiville mielikuville ja toiveille. Myös Rosen tutkimus on kauhuja käsittelevälle tutkimukselle keskeinen, sillä se selittää osaltaan sitä, miksi kauhistuttaviksi ja lapsuuteen sopimattomiksi koetut aiheet pyritään niin usein rajaamaan puhtautta ja viattomuutta edustavan lastenkirjallisuuden ulkopuolelle. (Rose 1984.)

Itse kauhugenren tai sen piiriin laskemani gotiikan ilmenemiseen lastenkirjallisuudessa ovat tarttuneet esimerkiksi lastenkirjallisuudentutkijat John Stephens ja Robyn McCallum kauhun kronotooppeja australialaisissa kuvakir-

⁶ "Bringing myths down to earth and inflecting them in human rather than heroic terms, fairy tales put a familiar spin on the stories in the archive of collective imagination. What is Tom Thumb or Jack if not a secular David or a diminutive Odysseus, and what is Bluebeards wife if not cousin to Psyche and a daughter of Eve? Fairy tales take us into a reality that is familiar in the double sense of the term - deeply personal and at the same time centered on the family and its conflicts rather than on what is at stake in the world at large." (Tatar 2003, xiv-xv.)

joissa tarkastelevassa artikkelissaan⁷ (Stephens & McCallum 2001) sekä *The Gothic in Children's Literature* -teoksen kirjoittajat (Jackson, Coats & McGillis 2008) ja Gregory Peppone kirjassaan *Hogwarts and All: Gothic Perspectives on Children's Literature* (Peppone 2012). Stephens ja McCallum, jotka hyödyntävät artikkelissaan Sigmund Freudin unheimlich-outoutta koskevaa ajattelua ja Mihail Bahtinin kronotoopin käsitettä, esittävät, että nykyisiä, australialaisia, lapsille suunnattuja paranormaaleja kauhukertomuksia leimaa amerikkalaisista esikuvista lainattu, nykyhetkeen ja arkisiin ympäristöihin keskittyvä tila- sekä paikkaolotuvuus.⁸ Heidän argumentoinnissaan psykoanalyttinen termistö palveleekin lopulta nähdäkseni ennen kaikkea sosiohistoriallisesti suuntautuneita, kauhun maakohtaisia kronotooppi-eroja tarkastelevia lähtökohtia.

The Gothic in Children's Literature -teoksen kirjoittajat puolestaan tarttuvat hekin sekä sosiohistoriallisiin, että psykologisoiviin selitysmalleihin lastenkirjallisuuden goottilaisia vivahteita eritellessään ja selittäessään. Kauhuviihteen suosio nähdään esimerkiksi tässäkin teoksessa tiettyihin ajanjaksoihin sidottuna "oireena". Kuvaavaa on se, että viimeisen sanan saava Roderick McGillis päätyy esittämään, että kauhun vuosituhanen vaihteessa nauttima suosio voidaan liittää nimenomaan vuosituhanen vaihtumiseen liittyviin pelkoihin. (Jackson, Coats & McGillis 2008.) Melko tavallista on myös tarkastella lapsille osoitetun kauhun heijastelemaa lapsikuvaa tai kauhugenren ja modernin lapsikuvan kehityksen yhteyksiä, kuten Gregory Peppone tekee. Tämän lähestymistavan piirissä kauhu liitetään usein lapsen erilaisuudesta kumpuavaan vierauteen tai lapsikuvan dionyysiseksi kutsuttuun puoleen. (Peppone 2012.) Näiltä osin kauhun estetiikkaa käsittelee osittain myös Maria Lassén-Segerin lastenkirjallisuudessa kuvattuja muodonmuutoksia tarkasteleva väitöskirja *Adventures into Otherness: Child Metamorphs in Late Twentieth-Century Children's Literature*, jossa on oma villien ja sivistymättömien lasten muodonmuutoksia käsittelevä luvunsa (Lassén-Seger 2006).

Edellä mainittujen nimien lisäksi lastenkirjallisuuden kauhua on tarkastellut myös lastenkirjallisuudentutkija Kimberly Reynolds kirjoissaan *Frightening Fiction* (2001) ja *Radical Children's Literature* (2007). Hänen lähestymistapansa ottaa huomioon esimerkiksi nykykulttuurissa vaikuttavan riskiajattelun ja kulkuskulttuuriset käytännöt, mutta lisäksi tekstissä vilahtelevat myös Julia Kristevan abjektiin liittyvät ajatukset, sekä käsitys siitä, että lastenkirjojen infantiilit, vuotavat ja puhetaidottomat hirviöt ilmentävät aluetta, jota Kristeva kutsuu semioottiseksi (Reynolds 2005, Reynolds 2007, ks. myös Morgenstern 2000).

Lisäksi lastenkirjojen kauhujen käsittelylle on ominaista se, että niitä tarkastellaan myös muuna kuin varsinaisena kauhuna. Näiltä osin lasken kauhun estetiikkaa lastenkirjallisuudessa käsittelevien tutkimusten piiriin myös niin sanottuja "vaikeita aiheita" tarkastelevat tutkimukset. Reynolds esimerkiksi lähestyy tutkimuksissaan varsinaisen kauhugenren lisäksi myös aiheita, kuten

⁷ "There Are Worse Things than Ghosts"

⁸ Tavanomaisuuden korostumista käsittelee myös Perry Nodelman *Goosebumps*-sarjaa käsittelevä artikkeli "Ordinary Monstrosity" (Nodelman 1997) ja se tulee nähdäkseni erottaa esimerkiksi kirjallisen gotiikan pikemminkin menneisyyteen kuin nykyhetkeen suuntautuvasta tilallisuudesta. (ks. tästä myös Spooner 2006)

viiltelyä, itsemurhaa ja seksiä ja saksalainen lastenkirjallisuudentutkimuksen lehti *1000 und 1 Buch* käsittelee teemanumeroissaan muun muassa syvyyksiä, hulluutta ja kipua. Suomessa esimerkin tällaisista yleisemmin ”vaikeisiin aiheisiin” keskittyvistä lähestymistavoista tarjoaa Päivi Heikkilä-Halttunen, jonka kirja *Minttu, Jason ja peikonhäntä: lasten kuvakirjoja kipeistä aiheista* (Heikkilä-Halttunen 2010) ottaa käsittelyynsä esimerkiksi sisarkateuden, avioeron ja kuoleman. Lisäksi vaikeina pidettyihin aiheisiin kuuluvat sota ja kansalliset tragediat (Baer 2000, Connolly 2008, Kidd 2005).

Kaikkien näiden aiheiden käsittely voi olla enemmän tai vähemmän kauhistuttavaa, mutta olennaista on huomata, että kauhistuttaviksi koetaan lastenkirjallisuuden piirissä helposti paitsi sisällöllisesti vaikeat, myös tyyllisesti erilaiset ja kuvakirjojen normeja haastavat kirjat (Salisbury & Styles 2012). Lopulta lastenkulttuurin ja kauhun yhtymäkohtia ja lastenkulttuurin kauhujen kauhistelua voidaan tarkastella myös esimerkiksi moraalisia paniikkeja ja sensuuria koskevissa keskusteluissa ja tutkimuksissa yleensä.⁹

Kauhusta saatava mielihyvää ja kauhun tarpeellisuutta on sitäkin selitetty monin eri tavoin. Taidefilosofi Noël Carrollin teoriassa kauhusta saatava mielihyvä liittyy uteliaisuuteen ja hirviöiden kiehtovuuteen, haluan nähdä se, mikä haastaa kulttuuriset kategoriamme (Carroll 1990). Kauhun parissa koettua mielihyvää ja sen käyttöä voidaan kuitenkin selittää myös voimasta huumautumisella (Hills 2005, 20, Sartwell 2006, 46-49, ylevän teorian), voimaantumisella (Jones 2002), negatiivisten tunteiden, kuten säälin ja pelon purkamisella tai puhdistamisella (Heinonen et al. 2012), tuhovoimaisten, luovien viettien ulkoittamisella (Freud 2003, Wood 2003, 63-179, Schneider 2004), estetiikalla (Freeland 2009, Bruder 1998, Chouliarakis 2006b), yhteisöllisyydellä (Hills 2005, Forselius & Seppo 1989, ”Murrosiän riitejä” -osio, s. 11-68) ja moraalilla opettavaisuudella (Baer 2000).¹⁰

Lastenkirjojen kauhuja käsittelevät tutkimukset paneutuvat siis tavallisesti joko kauhuelementtien historiallisiin muutoksiin tai niiden psykologisten hyötyjen ja haittojen erittelyyn. Lisäksi ne sivuavat usein myös sensuuri- ja sopivuuskysymyksiä. Teosanalyseissä sovelletaan psykoanalyttisiä käsitteitä, kuten unheimlich-outoutta ja abjektia, viitataan Aristoteleen ajattelusta tuttuun katharsis-käsitteeseen ja ankkuroidaan argumentointi esimerkiksi Bahtinin karnevaaliteoriaan. Kirjastoalan toimijat laativat myös kauhu-bibliografioita, joissa lastenkirjallisuuden kauhun edustajat saatetaan jaotella niiden sisältämien kauhuelementtien, kuten esimerkiksi kummitusten, hirviöiden, vampyyrien ja

⁹ Tämä keskustelu ei rajoitu vain kirjoihin, vaan se näkyy nykyään ehkä vahvimmin tietokonepeleistä käytävässä keskustelussa. Esimerkkejä löytyy kuitenkin myös kirjallisuuden alalta. (Lastenkirjainstituutti 2013)

¹⁰ Myös Goldstein luettelee toimittamansa kirjan *Why We Watch* yhteenveto-luvussa syitä sille miksi kulutamme kulttuurisia väkivallan esityksiä. Mainittuja syitä ovat muun muassa sosiaalisen identiteetin löytäminen, tunteiden säätely, jännityksen ja elämysten metsästys, tunteiden ilmaiseminen, fantasiaan uppoutuminen, oikeudenmukaisuuden vaatimus (silmä silmästä) ja todellisten väkivallan kokemusten käsitteleminen. (Goldstein 1998.) Taidekasvatuksen saralla kauhun merkitystä käyttäjilleen on käsitellyt esimerkiksi Paul Duncum (2006).

zombien mukaan. Lisäksi oman bibliografisen kategoriensa muodostavat usein kuolemaa tai yleisemmin vaikeita aiheita käsittelevät kirjalliset. Lastenkirjallisuudentutkimuksen kentältä puuttuu kuitenkin selkeä teoreettinen malli, joka pyrkisi selittämään lastenkirjojen kauhuja koskevien lähestymistapojen eroja esteettisesti, kauhun affektiivisiin muotoihin ja arvotussyihin paneutuen.

Tässä tutkimuksessa olenkin paneutunut nimenomaan ilmiön teoreettisempaan hahmottamiseen. Sosiohistoriallisen pohdinnan olen jättänyt vähemmälle, koska lastenkirjallisuuden kauhujen ajallisia ja paikallisia muutoksia on käsitelty varsin paljon ja koska itsekkin olen osallistunut tähän keskusteluun jo aiemmin pro gradu -tutkielmassani. Psykologiset luennat puolestaan huomioin lähinnä yhtenä monista lastenkirjojen kauhun arvottamiseen vaikuttavista diskursseista. Keskityn kirja-analyyseissäni 2000-luvun puolella julkaistuihin suomalaisiin kuvakirjoihin. Haastattelemieni lasten ja aikuisten puhetta lähestyn asemoitumisen analyysin kautta, tarkastellen sitä minkälaisiin diskursseihin ja esteettisiin esitysmalleihin he puheessaan tukeutuvat.

Tämän, puhumisen tapoja erittelevän, lähestymistavan valintaan ovat vaikuttaneet vahvasti esimerkiksi kulttuurintutkija Matt Hillsin kauhufanien mielihyvän rakentumista tarkasteleva tutkimus *The Pleasures of Horror* (Hills 2005) ja filosofi Carolyn Korsmeyerin inhon estetiikkaan paneutuva tutkimus *Savoring Disgust* (2011). Hillsin teos ohjasi tutkimukseni kauhun diskursiivista rakentumista havainnoivalle tielle ja Korsmeyerin ajattelusta puolestaan poimin kauhua koskevien esteettisten lähestymistapojen mallintamiselle olennaiseksi nousseen esteettisen härmistämisen käsitteen. (Hills 2005, Korsmeyer 2011.) Hillsin ja Korsmeyerin lisäksi olen nojannut vahvasti myös Kenneth Kiddin lastenkirjallisuuden ja psykoanalyttisen ajattelun yhtymäkohtia jäljittävän tutkimuksen *Freud in Oz: at the intersection of psychoanalysis and children's literature* (2011). Lisäksi lähestymistapaani ovat muokanneet myös kulttuurintutkija Henry Jenksin vertaiskulttuurista merkityksen muodostumista käsittelevät ajatukset (Jenkins 2006a). Erityisen inspiroivina ja mielenkiintoisina olen pitänyt myös Lauren Berlantin kulttuurista infantilisoivia ajatuksia (Berlant 1997), joihin päädyin aikanaan Kenneth Kiddin holokaustia ja 9/11 -terrori-iskuja käsitteleviä lastenkirjoja tarkastelevan artikkelin kautta (Kidd 2005).

Minun tutkimusasetelmani kannalta inspiroivimmat tutkimukset eivät siis sijoitu läheskään kaikki lastenkirjallisuudentutkimuksen alalle ja tutkimus, jonka piiriin itseni sijoittaisin, levittäytyy jokseenkin reikäisenä verkostona eri aloille. En ole työssäni seurailut vain yhtä teoretikkoa tai teoreettista suuntausta, enkä edes paikanna tutkimustani vain yhdelle alalle, vaan katson sen rakentuvan ennen kaikkea syntetisoivasti, estetiikan, kulttuurintutkimuksen, lapsuudentutkimuksen ja lastenkirjallisuuden tutkimusta edustavien ajattelijoiden ja lähestymistapojen varaan. Olen kiinnostunut yhtä lailla Michel Foucaultin epänormaaliuden diskursiivista kehittymistä koskevista ajatuksista, kuin myös Lauren Berlantin länsimaisen kulutuskuulttuurin infantilisoivia piirteitä käsittelevistä analyyseistä ja Philip Rieffin kulttuurin psykologisoitumista havainnollistavista pohdinnoista, sekä Mary Douglasin likaa ja tabua koskevasta teoreettisesta työstä. Kauhunestetiikkaa voidaankin tarkastella esittämälläni tavalla

myös kulttuurisessa tuotannossa yleensä, eli tekemäni havainnot eivät päde vain ja ainoastaan lastenkirjallisuuteen. Tämän kaltainen poikkitieteellisyys on varsin tavallista, kun on kyse kulttuuri-ilmiöitä ja niiden estetiikkaa tarkastelevista tutkimuksista.

Ylevä sanasto ja hämärät metodit

Estetiikkaa voidaan pitää aistiherkkyyden filosofiana. Sen piiriin kuuluvat havainnot, aistimukset ja kokemukset sekä niiden tuottaminen ja arvottaminen, eikä sitä pidä tässä yhteydessä ymmärtää kapeasti vain taiteen ja kauneuden tutkimiseen keskittyväksi alaksi, vaan sen voidaan katsoa kattavan myös epämiellyttävät kokemukset ja arkiset aistimukset. Tässä tutkimuksessa en siis ole paneutunut niinkään estetiikkaan sellaisena kuin se näyttäytyy analyyttisen filosofian perinteessä, vaan nojaan pikemminkin populaarikulttuuria ja arjen esteettisiä ulottuvuuksia tarkastelemaan tutkimukseen. Ylevän käsitehistoriaan tartun esimerkiksi vain siltä osin, miltä se selittää kauhun estetiikkaa. Tällainen estetiikan tutkimus koskettaa monia eri aloja filosofian alan lisäksi. Aistikeskeisyyden voidaan esimerkiksi katsoa tekevän esteettisestä kokemuksesta somaattisen, eli ruumiillisen. Ruumillisuus voi tarkoittaa esimerkiksi sitä, että kohteita tarkastellaan paitsi kulttuurisesti, myös biologisille ja psyykkisille tekijöille herkistyneen linssin läpi. (Berleant 2010, Shusterman 2000, Saito 2007.) Käytännössä tällainen esteettinen tutkimus keskittyy usein kulttuurisen ilmaisun tyyllisiin tekijöihin, esimerkiksi kulttuuristen objektien aistittaviin ominaisuuksiin ja inhimillisen kokemuksen merkityksellistämiseen tai ilmaisullisten valintojen affektiivisuuteen.

Jos estetiikka ymmärretään tällä tavoin laajasti aistikokemuksia tarkastelevaksi tieteeksi, voidaan kauhun estetiikan tutkimusta pitää tutkimuksena, joka paneutuu siihen miten kauhu, joka tässä ymmärretään kulttuurisesti välittyneeksi, affektiiviseksi (tyyli)valinnaksi, koskettaa meitä. Kuvakirjojen kauhut esimerkiksi koskettavat meitä eri tavoin, ja tämän koskettavuuden joukossa on paitsi häiritseviä, vavahduttavia, säälin ja pelon tunteita nostattavia tekijöitä, myös naurattavia ja viihdyttäviä ilmaisullisia valintoja. Olennaista onkin huomata, että kauhun estetiikkaa sisältääkseen tarinan ei tarvitse sinällään edustaa kauhugenreä. Riittää, että se välittää tai herättää meissä kauhugenrelle ominaisia affekteja tai että se viittaa kauhugenreen käsittelemällä esimerkiksi sille tyyppisiä sisältöjä.

Estetiikan lisäksi käyttämäni sanastoon kuuluvatkin myös affektiivisuuden ja referentiaalisuuden käsitteet. Affektiivisuudesta tai affekteista puhuminen on tässä tilanteessa paikallaan, sillä vaikka kulttuurinen kauhu ja sen aistiminen voidaan liittää tunteisiin, kuten pelkoon ja inhoon, herättää kauhun estetiikkaa meissä myös aistimuksia, joita ei ole yhtä helppoa nimetä tunteiksi. Affektin käsitteen avulla voidaan kuvata esimerkiksi sitä, miten väkivalta tai kauneus vaikuttavat meihin, ilman että nämä vaikutukset lukitaan yksilön sisältä nouseviksi tai yksilön mielessä havainnollistuviksi tunteiksi, kuten inhoksi tai

mielihyväksi. Väkivalta voi herättää meissä myös rauhattomuutta, moraalista paheksuntaa ja epämääräistä innostunutta jännittyneisyyttä tai taistelunhalua.¹¹ Kauneus taas voidaan kokea miellyttäväksi, epäilyttäväksi ja jopa tietyllä tapaa kivuliaaksi.¹² Affektiivisesti ymmärrettynä kauhu ei ole vain jotain, mitä teos huokuu, vaan myös jotain, minkä kokemiseen vastaanottajan täytyy olla viritynyt, ja jotain, mitä katsoja rakentaa yhdessä teoksen kanssa.¹³

Referentiaalisuus puolestaan auttaa meitä hahmottamaan kauhun esteetiikkaa skaalana tai janana, joka yhdistää myös vähemmän pelottavat ja inhottavat esitystavat varsinaisesti kauhistuttavampaan kauhuun. Referentiaalisuuden ajatusta seuraillen myös jokin vähemmän pelottava tai inhottava kerronnallinen ratkaisu voidaan laskea kauhun estetiikan piiriin kuuluvaksi. Pienten, söpöjen hirviöiden voidaan esimerkiksi katsoa viittaavan suurempiin ja suuremmalla todennäköisyydellä pelottaviin hirviöihin. Tällaisen viittaussuhteen huomiointi auttaa meitä kiertämään joitakin kauhun estetiikan kentän määrittelyyn liittyviä ongelmia. Jos kauhistuttavuutta nimittäin pidetään kauhun keskeisenä määrittäjänä, kuten Carroll (1990) tekee, joudutaan kysymään kenen maun mukaan kauhistavuuden ja ei-kauhistavuuden välinen raja vedetään ja mitä tuolla rajanvedolla lopulta halutaan tehdä.

Sanaston osalta selventämistä vaatii tässä yhteydessä myös käyttämäni kolmiosainen esteettisten lähestymistapojen topografia ja erityisesti sen piirissä käyttämäni esteettisen härmistämisen käsite. Topografia viittaa tässä ensinnäkin siihen, että kyseessä on eräänlainen kartta, joka pyrkii hahmottamaan kauhun estetiikan maastoa tilallisesti tukeutumalla siihen, kuinka läheltä kauhu eri tapauksissa koetaan. Tässä ”kartassa” käyttämäni kategoriat tai termit, esteettinen ylevöittäminen, estetisointi ja esteettinen härmistäminen, voidaan kääntää kansankielisesti vaikkapa nostattamiseksi, kaunistamiseksi ja alentamiseksi. Esteettinen härmistäminen on siis eräänlaista alentamista. Sen piiriin voidaan laskea kaikki inhottava ja härski: kaikki ruumiillinen ja satuttava sekä pistävän humoristinen. Jos esteettinen ylevöittäminen tukeutuu esteettisen merkityksellistämisen mekaniikkana ennen kaikkea ylevän käsitteeseen ja sitä koskevaan filosofiseen perinteeseen ja jos estetisointi taas rakentuu kategoriana ennen kaikkea kauneuden käsitteen ja väkivallan kaunistelusta käydyn keskustelun varaan, pyrkii esteettinen härmistäminen käsitteenä kuvaamaan kaikkea sitä kauhua, mikä ei ylevän tai kaunistellun kategoriaan sovi. Kulttuurisen kauhun kohdalla esteettisen härmistämisen mekaniikkaa leimaakin ennen kaikkea inhottavuus.

Edellä mainitulla kartalla suunnistaminen vaatii eräänlaista ”maistelua”. Metodologisesti katsottuna kauhun estetiikan tarkastelu tarkoittaakin sitä, että viimekädessä tärkein työkaluni on ollut oma makuaistini tai kykyni herkistyä sille, miltä kulttuurinen kauhu missäkin tapauksessa tuntuu tai miten se kosket-

¹¹ Väkivallan affektiivisuutta on käsitelty esimerkiksi Marco Abel (Abel 2007).

¹² Crispin Sartwell esimerkiksi esittää, että englannin beauty -sanaan liittyvä kauneus voidaan ymmärtää tyydyttymättömän halun tai kaipauksen värittäväksi kokemukseksi (Sartwell 2006).

¹³ Tässä mielessä affektin käsite auttaa meitä ymmärtämään myös sitä miksi sama tarina voidaan kokea eri tavoin.

taa minua. Olen valinnut lähiluvussa tarkastelemani teokset sillä perusteella, että ne ”tuntuvat” erilaisilta ja sen jälkeen olen paneutunut siihen, mistä tämä tunne- tai makuero kunkin teoksen kohdalla johtuu ja miksi se ehkä välittyy eri ihmisille eri tavoin.¹⁴ Käyttämiäni käsitteitä olen jaotellut tämän samaisen maistelun perusteella. Teosten lopullinen tarkastelu vaatii siis eräänlaista teos- ja lausumakohtaista virittyneisyyttä ja tuon virittyneisyyden jatkuvaa uudelleen hakemista ja eri yhteyksissä toistuvaa testaamista. Kauhua ei voidakaan nähdäkseni sitoa vain tiettyihin sisällöllisiin tai juonellisiin elementteihin, kuten Carroll teoriassaan tekee, vaan se tulee ymmärtää myös hetkessä rakentuvana aistikokemuksena – aistikokemuksena, jonka kohtaamme eri tyyppisissä virittyneisyyden tiloissa.

Tätä kahunestetiikan maisteluun vaikuttavaa virittyneisyyttä voidaan avata myös mielialan (Stimmung) käsitteellä. Filosofi Martin Heideggerin mukaan se, että olemme jonkin mielialan vallassa, on mitä arkipäiväisintä. Mielialojen sivuuttaminen jonakin vaihtelevuudessaan pinnallisena jättää kuitenkin huomioimatta sen, kuinka mielialat vaikuttavat maailman kokemiseen, eli aisteihin, ja lopulta myös maailmassa-olemisen tapaan. Heideggerin mukaan mieliala valtaa ihmisen. Se ei tule ulkoa tai sisältä, vaan kohoa ylipäättään maailmassa olemisesta itsestään ja samalla se vaikuttaa myös tuon maailman kokemiseen ja siinä olemiseen. (Heidegger 2000, 174-180.)

Kauhun välittäjien, eli kulttuuriobjektien lisäksi kulttuurisella kauhulla on siis myös tekijänsä tai käyttäjänsä ja näillä käyttäjillä on kauhun käytön suhteen omat motiivinsa. Sen lisäksi, että kauhu on objektien piirteissä aistittava, tietysissä mielentilassa vastaanotettu, affektiivinen kokemus se on myös tehokeino, jolla voimme värittää tarinoitamme ja asia, johon voimme tarttua tietoisesti eri syistä. Tässä mielessä kauhun affektiivisuuden pohtimisella on myös yhteys performatiivisuuden ajatukseen. Kauhusta voidaan puhua lietsovasti, lohduttavasti tai räävittömästi, ja kaikilla näillä lähestymistavoilla voi olla useampia erilaisia päämääriä. Valitulla puhetavalla voidaan pyrkiä esimerkiksi hallitsemaan kuulijoita. Uhkailevat kasvatukselliset kauhutarinat tarjoavat tästä hyvän esimerkin. Puheella voidaan kuitenkin pyrkiä myös helpottamaan pelottavien asioiden, kuten kuoleman, kanssa elämistä tai sillä voidaan pyrkiä viihdyttämään. Mikään näistä puhetavoista tai pyrkimyksistä ei sinänsä ole toista parempi tai huonompi, mutta niitä voidaan arvottaa ja arvotetaan eri tilanteissa eri tavoin arvottajan intresseistä ja ideologisista vakaumuksista käsin ja niistä riippuen.

Tässä tutkimuksessa käytetty sanasto on siis osittain vanhaa ja osittain uutta. Jotkin käytetyistä termeistä saattavat vaikuttaa pölyntyneiltä ja epämuodikkailta ja toiset taas uutuudessaan hämäriltä tai tieteenalakohtaisista sidoksistaan johtuen vierailta. Lähestymistapa on tästä huolimatta perusteltu, mikäli se auttaa meitä ymmärtämään kulttuurisen kauhun kenttää paremmin. Oletankin, että lukija pystyy virittäytymään kanssani maistelemaan tunnelmaan ja maistaa kanssani sen, mitä kulloinkin pyrin kuvaamaan.

¹⁴ Tämä aineiston valintatapa seurailee semioottiselle tutkimukselle tyyppillistä aineistonvalintamenetelmää (Rose 2001, 73).

Tutkimuksen rakentuminen

Tämä tutkimus jakautuu pääasialliselta anniltaan periaatteessa kahteen osaan: teoriaan ja analyysiin. Näitä edeltävät johdanto ja aineiston sekä metodologian esittely. Teoria-osioissa luon teoreettisen kehyksen, jonka avulla kauhua koskevaa keskustelua voidaan ymmärtää ja jonka perusteella aineistoa on mahdollista analysoida. Tämän teoreettisen kehikon ”esteettisen” osuuden muodostaa jolla esitelty kauhun estetiikkaa kartoittava kolmiosainen topografia ja toisen osuuden kauhun lastenkulttuuriseen arvottamiseen vaikuttavien diskurssien esittely. Siinä missä esteettisten lähestymistapojen parissa tekemääni kartoitus-työtä voidaan käyttää myös laajemmin kulttuurisen kauhun kentällä suunniteltaessa, luo diskurssien esittely tarkastelulle nimenomaan lastenkulttuurin kauhujen analyysiin tarvittavaa teoreettista kehystä.

Aineiston analyysi on niin ikään kaksiosainen. Aineistoni muodostuu kuvakirjoista ja haastatteluaineistosta. Ensin keskityn valitsemieni kuvakirjojen lähilukuun ja sen jälkeen haastatteluaineiston analyysiin. Koska lähilukuun valittuja kirjoja on kolme ja koska haastatellut henkilöt edustavat kolmea eri ryhmää (lapsia, kasvattajia ja kulttuurintuottajia tai tekijöitä) olen jakanut analyysit kussakin tapauksessa kolmeen alalukuun. Suna Vuoren ja Katri Kirkkopellon *Hirveää, parkaisi hirviö* (2005) –kuvakirjan yhteydessä käsittelen söpön pikku hirviön hahmoa ja sen suhdetta modernin länsimaisen lapsikuvan kehitykseen. Kauhun osalta tässä kirjassa korostuu niin sanottu eksistentiaalinen kauhu. Analyysi paljastaa, että eksistentiaalista kauhua lähestytään tässä tarinassa hirviöiden tavoin söpöillä, eli tavalla, jonka esitän seurailevan estetisoinnin mekaniikkaa.

Hannele Huovin ja Jukka Lemmetyn kuvakirja *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* (2008) puolestaan tarjoaa esimerkin kirjasta, jossa keskeiseksi teemaksi nousee taistelu. Kirjan käsittelemä kauhu on ruumiillista, oman ruumiin koskemattomuuteen ja voimaan sekä valtasuhteisiin liittyvää kauhua, ja sitä käsitellään kirjassa härmistävasti. Mielenkiintoista on se, että kirjan taistelutematii-kan voidaan katsoa ulottuvan myös sen kuvakirjojen normeja uhmaaviin tyyli-valintoihin. Tämä uhmakkuus ja kirjan sen ilmestyttyä kohtaama kritiikki havainnollistavat hyvin myös huolipuhetta ja sitä vastaan asettuvan vertaiskulttuurisen vastustamisen käyttämiä tyylikeinoja.

Lähimmäs varsinaista kauhugenreä nousee viimeisenä käsittelemäni Aino ja Ville Tietäväisen *Vain pahaä unta* (2013) –kuvakirja. Sen osalta keskeisimmiksi käsittelemistäni esteettisistä ja diskursiivisista valinnoista nousevat esteettinen ylevöittäminen ja psykologisointi. Kauhut, joita kirja käsittelee, ovat yöllisiä, pahoihin uniin liittyviä kauhuja ja niiden käsittelyn on ainakin osittain niiden tunnelmaan heittäytyvää. Tässä kirjassa yöllisiä pelkoja ei kuitenkaan kuvakirjoille tyypilliseen tapaan pyritä hallitsemaan niin selkeästi kaunistelun tai härmistävän alentamisen kautta. Ne esitetään pikemminkin sellaisenaan, hallitsemattomina sukelluksina unimaailman absurdiuteen ja etäännyttävää kehystä tarjoavat vain kuvitusten sivuun upotetut sarjakuvat.

Nämä kolme kirjaa tarjoavat siis jokainen omalla tavallaan esimerkin yhdestä käsittelemistäni esteettisestä lähestymistavasta. Käytännössä yksikään niistä ei tosin käytä vain yhtä lähestymistapaa, vaan härmistäminen yhdistyy esimerkiksi *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulussa* ylevöittämiseen ja estetisointi *Hirveää, parkaisi hirviössä* härmistämiseen. Kaikissa tapauksissa yksi käsittelytapa nousee kuitenkin vaikuttamaan katsojaan ylitse muiden ja siksi näitä kirjoja tarkastelemalla voidaan kuvata myös eri lähestymistapojen välisiä eroja.

Haastatteluaineiston analyysissä olen soveltanut samaa esteettis-diskursiivista kehikkoa kuin kuvakirjojen kohdalla. Myös haastateltavien puheessa korostuivat ryhmästä riippuen erilaiset lähestymistavat. Kasvattajien puheesta nousi esimerkiksi esiin muita vahvemmin esteettisen ylevöittämisen mekaniikkaa seuraileva huolipuhe. Haastatellut lapset puolestaan käyttivät näkyvästi hyväkseen vertaiskulttuurisen vastustuksen käyttöön valjastettua esteettisen härmistämisen mekaniikkaa. Tekijöiden puheessa taas sekoittuivat huolipuhetta vastustamaan pyrkivä estetisointi ja härmistäminen, sekä psykologisointi. Käytännössä myös haastateltavien puheessa sekoittuivat kuitenkin kuvakirjojen tavoin kaikki tarkastelemistani lähestymistavoista, eikä mitään varsinaisia yleistyksiä voida näin pienen, laadullisen aineiston perusteella tehdä.

Kaiken kaikkiaan tutkimukseni osoittaa, että samoja esteettisiä lähestymistapoja voidaan käyttää erilaisista asemista käsin ja erilaisten tavoitteiden saavuttamiseksi.

AINEISTO JA METODOLOGIA

Laadullista tutkimusta voidaan luonnehtia “elämismaailman” tutkimukseksi, mikä viittaa siihen, että kyse on ihmisen ja tämän kokemuksen tarkastelusta (Varto 1992). Koska kokemus perustuu merkityksellistämislle, eli tavalle, jolla ihmismieli käsittelee kohtaamaansa muuttaen sen käsitettävään ja kommunikoitavaan muotoon, on elämismaailman tutkimus lopulta merkitysten muodostumisen tutkimusta. Tässä tutkimuksessa tarkastelun kohde, eli asia, jonka merkityksellistämiseen paneudun, on kulttuurisesti tuotettu ja jaettu kauhu. Se ei ole vain empiirisesti havaittavissa olevista asioista koostuva kokonaisuus, vaan sen piiriin kuuluvat myös sitä arvottavien ihmisten makutottumukset, käsitykset ja kuvitelmat. Kyseessä on siis ilmiö: kokijoiden ja kohteen välillä poukkoilevista merkityksistä ja merkityksellistämisen tavoista muodostuva, koettu ja kielellistetty asiakokonaisuus. (Varto 1992, 57, 85, Laine 2010, 29, Husserl 1995, 18.)

Tutkimuskohteena kulttuurisen kauhun kenttä on laaja. Käsittelyä helpottaakseni ja omista mielenkiinnonkohteistani johtuen olen rajannut tutkimukseni koskemaan sen ilmenemistä ja merkityksellistämistä nimenomaan lapsille tuotetussa kulttuurissa, ja vielä tarkemmin ottaen kuvakirjoissa. Rajaus lastenkulttuuriin mahdollistaa aikuisten ja lasten välisten valtasuhteiden ja nykyisen, länsimaisen lapsikuvan tarkastelun ja liittyy uudempaa lapsuudentutkimusta koskevaan kiinnostukseeni. Rajaus kuvakirjoihin taas on mielestäni perusteltu, koska kuvakirjojen kauhuja ei ole tutkittu erityisen paljon ainakaan estetiikan kannalta ja koska niistä ei puhuta yhtä paljon kuin esimerkiksi videopelien väkivallasta ja kauhuelokuvista puhutaan. Puheen tai tutkimuksen vähäisyys ei kuitenkaan tarkoita sitä, että kuvakirjat toimisivat huolen ja lastenkulttuurista tuotantoa koskevan sensuurin ulkopuolella tai ettei niissä olisi mitään kauhun estetiikan piiriin kuuluvaa. Kauhua on ollut lapsille kerrotuissa tarinoissa aina satujen noidista lähtien ja nykyinen kauhuviihteen valtavirtaistuminen näkyy myös esimerkiksi lapsille suunnatuissa kuvakirjoissa, puhumattakaan muista lapsille suunnatuista painotuotteista, kuten esimerkiksi zombi-

tarrakeräilyvihkoista.¹⁵ Lastenkirjallisuudella on vanhempana mediana vakiintuneempi asema kuin esimerkiksi konsolipeleillä, mikä vaikuttaa ehkä siihen, että kirjat jäävät helpommin moraalisisista paniikeista kumpuavien tai niistä inspiroituneiden nykytutkimusten ulkopuolelle, mutta se ei tarkoita etteikö kirjojenkin sisällöistä kannettaisi huolta.¹⁶

Lapsille tuotettu lastenkulttuuri, jota kuvakirjatkin edustavat, eroaa lasten itsensä tuottamasta lastenkulttuurista siinä, että se on useimmiten aikuisten tuottamaa ja ainakin pienempien lasten kohdalla usein myös aikuisten ostamaa. Kuvakirjojen voidaan siis katsoa heijastelevan aikuisten lapsia ja lapsuutta koskevia käsityksiä, esimerkiksi aikuisten käsityksiä siitä minkälaisia lapset ovat ja mitä lapset tarvitsevat. Koska lapsille tuotetun kulttuurin voidaan näin katsoa perustuvan aikuisten omille lapsuusmuistoille ja palvelevan sekä ylläpitävän aikuisten lapsuuteen liittyvää nostalgisointia, sitä on pidetty myös melko konservatiivisena kulttuurituotannon muotona. (Sanders 2013, Cross 2004, Rose 1984.) Tämän lisäksi lapsille tuotetulla kulttuurilla on kuitenkin myös lapsiyleisö, joka osallistuu sen merkityksellistämiseen aikuistuottajien ja käyttäjien ohella.¹⁷ Uuden lapsuudentutkimuksen paradigmojen, ennen kaikkea lasten toimijuuden korostamisen ja osallisuuden edistämisen, hengessä olenkin pyrkinyt huomioimaan tutkimuksessani kuvakirjoista paistavan aikuistekijöiden äänen lisäksi myös lasten ”äänen”. Tässä tutkimuksessa lastenkulttuurin kauhun tekemiseen ja arvottamiseen vaikuttavat tahot, eli tekijät, teokset ja kokijat onkin otettu huomioon siten, että tarkastelu ulottuu myös kuvakirjojen ulkopuolelle, niitä merkityksellistävään puheeseen.

Teosten osalta olen rajannut tutkimukseni kolmeen suomalaiseen, 2000-luvun alkupuolella julkaistun kuvakirjan analyysiin. Tuottajien ja tulkitsijoiden osalta tutkimusta rajaa puolestaan vuosina 2011-2012 kerätty kahden kuvakirjan tekijän, kahden päiväkotiohjaajan ja yhdentoista päiväkotilapsen haastattelusta koostuva haastattelumateriaali. Loppukädessä tiukimman rajauksen tutkimukselle tarjoaakin itse aineisto.

Seuraavaksi käsittelen tarkemmin tutkimukseni tieteenfilosofisia lähtökohtia ja eri aineistotyyppien analyysissä soveltamani metodologisia valintoja. Keskeisimpinä nousevat esiin fenomenologinen lähestymistapa, kuvakirjojen semioottinen lähiluku, käsitteellinen mallintaminen ja haastatteluaineiston diskurssianalyttinen erittely. Lienee paikallaan sanoa, että niin fenomenologiaa, kuin myös estetiikkaa, semiotiikan kenttää ja eksistentiaalifilosofiaa käsitellään tässä työssä vain valikoiden, siinä määrin kuin ne valaisevat valittua lähestymistapaa tai käsiteltyä aineistoa taikka kauhutyyppejä. Kaikilla näillä aloilla on

¹⁵ Toon Studio of Beverly Hills, *The Once Upon a Zombie*. Saatavilla osoitteessa: <http://www.onceuponazombie.com/>. Viitattu: 22.07.2014, Usborne activities 2014. *Zombies Sticker Book*. London: Usborne Publishing Ltd.

¹⁶ Esimerkin tarjoaa esimerkiksi Lastenkirjainstituutin näyttely ”Tätä en lapselleni lue!” (Lastenkirjainstituutti 2013). Katsaukset historiaan osoittavat, että moraaliset paniikit suuntautuvat usein nimenomaan uusiin medioihin ja uusiin ajatusmalleihin tai pukeutumistyyliin (Goode & Ben-Yehuda 1994, Springhall 1998).

¹⁷ Lapsille tuotetun kulttuurin voidaan siis katsoa vaikuttavan esimerkiksi lasten leikkeihin, eli lapsille tuotettu lastenkulttuuri ja lasten itsensä tuottama kulttuuri eivät toimi toisistaan eristyksissä (ks. esim Kalliala 1999).

oma, laaja perinteensä, johon voisi sukeltaa myös hyvin paljon syvemmälle. Tässä tutkimuksessa niihin on tartuttu kuitenkin vain rajatusti, työkalumielessä.

Fenomenologinen lähestymistapa

Tutkimuskohteena kauhu voidaan, kuten edellä kuvasin, määritellä tunteeksi, genreksi tai tehokeinoksi tai vaikkapa ilmaisulliseksi, affektiiviseksi valinnaksi; asiaksi, joka koetaan. Kokemusta ei kuitenkaan tässä tule ymmärtää vain hetkelliseksi aistikokemukseksi, vaan myös eräänlaiseksi jatkuvaksi ennakkoletusten leimaamaksi summaksi tai kokonaisuudeksi, josta rakennamme aisteillamme pieni osa kerrallaan (Miettinen, Pulkkinen & Taipale 2010, 37). Tällaista kokemiseen keskittyvää, laadullista ja ilmiökeskeistä tutkimusta voidaan kutsua fenomenologiseksi tutkimukseksi.

Fenomenologialla viitataan yhtäältä Edmund Husserlin (1859-1938) ja hänen seuraajiensa filosofiaan ja toisaalta yleisempään nykyfilosofissa vaikuttavaan perinteeseen, joka tarjoaa vaihtoehdon luonnontieteellistä näkökulmaa hallitsevalle naturalismille ja pragmatismille (Miettinen, Pulkkinen & Taipale 2010, 9). Se lähtee arkisesta ajattelusta, itsestäänselvyyksistä ja totutusta, tai siitä mitä Husserl kutsuu ”luonnolliseksi asenteeksi”, ja se etenee kohti tarkastelutapaa, jossa tämä ennakkoasenne on karistettu tutkiskelevamman, asioihin ytimiin pyrkivän katsantotavan tieltä prosessissa, jota kutsutaan fenomenologiseksi reduktioksi. Tämän reduktion tarkoitus on saattaa meidät ymmärtämään sitä miten ”todellisina pitämäämme asiat, käsitykset ja arvostelmat saavat merkityksensä” (Miettinen, Pulkkinen & Taipale 2010, 12) aina tietystä katsantokannasta käsin ”suhteessa paikalla olevaan ja valmiiseen” (Husserl 1995, 21). Fenomenologisen tutkimuksen päämäärä ei siis ole niinkään osoittaa oikeaksi tiettyjä asioita, kuin avata niitä kuvailemalla sitä, miten ne ilmenevät ihmisille ruumiillisesti, ajallisesti, historiallisesti ja yhteisöllisesti (Miettinen, Pulkkinen & Taipale 2010, 14, Husserl 1995, 45).

Käytännössä fenomenologinen lähestymistapa tarkoittaa tässä siis kokijalähtöisen ja aistihavaintoihin keskittyvän katsantokannan omaksumista. En yritä määrittää kulttuurisen kauhun rajoja, eli sitä mikä on tai ei ole todella kauhistuttavaa, enkä tarjoa prosentuaalisesti, piirakkana tai kaaviokuvana, esitettyä yleiskatsausta siitä minkälaista kauhua lastenkirjoissa on. Sen sijaan olen kiinnostunut siitä *miten* kulttuurinen kauhu koetaan ja miten sitä merkityksellistetään – yhteisöllisesti, eri puhujien piirissä ja eri tilanteissa. Tutkimuksen pääpaino on siis kuvailussa, asemoitumisten tarkastelussa ja käsitteellistämässä. Ilmiönä kulttuurinen kauhu voi olla monikasvoinen ja eri tavoin arvoitettavissa – jopa siinä määrin, että voidaan kysyä puhuvatko eri puhujat edes samasta asiasta – mutta oletukseni on, että kyse on silti tavallaan myös yhdestä yhtenäisestä ilmiöstä. (Husserl 1995, 12-16.)

Fenomenologisen tutkimusasenteen omaksumiseen on vaikuttanut kohdallani ensinnäkin ala, jota edustan. Kulttuurin- ja taiteentutkimus ovat ihmis-tieteitä ja niiden tutkimuskohteet ovat usein nimenomaan ilmiöitä, joita kuvail-

laan ja tarkastellaan kriittisesti, jotta niitä voitaisiin ymmärtää paremmin. Keskeisessä asemassa taiteentutkimuksessa on näin ollen esimerkiksi tulkinta ja tulkintojen moninaisuuden huomioiminen.¹⁸ Tulkinnallisuuden korostaminen tekee tällaisesta tutkimuksesta erilaista verrattuna luonnontieteiden tai ”täsmätieteiden” idealisoivaan ja rationalisoivaan ”tiedon” etsintään (Varto 1992, 12). Taiteen ja kulttuurintutkimuksen tuottama tieto on pikemminkin havainnoivaa ja ymmärtämään pyrkivää asioiden itsensä ”maistelua”, arviointia, eläytymistä¹⁹ (Miettinen, Pulkkinen & Taipale 2010, 91-94, 118) kuin mittaavaa toimintaa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että taiteen- tai kulttuurintutkimus olisi epätieteellistä. Kyse on yksinkertaisesti erilaisesta, kokonaisvaltaisempaan ymmärtämiseen pyrkivästä näkökulmasta – lähestymistavasta, jota Husserl kuvaa ”ankaraksi tieteksi”. (Husserl 1995, 12-15.)

Yllä kuvattuun havainnointiin ja ”maisteluun” sekä tulkintojen moninaisuuteen liittyy vahvasti subjektiivisuus. Myös tutkija itse toimii tämän näkemysmukan aina sijoittuneesti, tietystä positiosta käsin. Siksi fenomenologisesti suuntautuneessa tutkimuksessa on tärkeää tuoda esiin myös tutkijan omat intressit ja ihmiskäsitys (Varto 1992, 27-32). Minun kohdallani tämä tarkoittaa esimerkiksi sen avaamista kuinka olen päätenyt tämän aiheen pariin. Koska olen avannut lähtökohtiani ja tietäni aiheen pariin jo johdannossa tragedian paradoksin ja uuden lapsuuden tutkimuksen piiristä nousevan toimijuuden ajatuksen osalta, en toista itseäni tässä enää. Sen sijaan haluan liittää jo kuvaamani tutkijanpolun fenomenologian piirissä keskeiseen intentionaalisuuden ajatukseen. Fenomenologian piirissä intentionaalisuudella viitataan siihen, että todellisuus näyttäytyy meille jonkinlaisena, esimerkiksi kauniina, hyvänä tai haluttavana, riippuen pyrkimyksistämme, kiinnostuksen kohteistamme ja uskomuksistamme (Laine 2010, 29), eli ylipäättään sijoittuneisuudestamme. Minun pyrkimykseni on esimerkiksi fenomenologisesti ja diskurssianalyttisesti suuntautuneelle tutkijalle ominaisella tavalla kyseenalaistaa tai osoittaa ongelmalliseksi ne ”normaalina” ja ”luonnollisena” pidetyt merkityksellistämisen tavat, joilla kauhua usein lähestytään. Näitä luonnollistuneita merkityksellistämisen tapoja ovat muun muassa käsitys siitä, että kulttuurisen kauhun arvottaminen on ennen kaikkea henkilökohtainen makuarvio ja ihmisen ”sisältä” kumpuava näkemys, sekä käsitys siitä, että lapsia tulee suojella kauhulta, koska he eivät ymmärrä tai kestä sitä. Nähdäkseni kulttuurinen kauhu on myös ja ehkä ennen kaikkea sosiaalinen ilmiö, eikä sitä tule lähestyä vain ”hyväksi-pahaksi” arvottavan akselin sisällä, jos sen monivivahteisuutta halutaan ymmärtää.

Näiden lähtökohtien esiin tuominen ei tarkoita sitä, että ne pitäisi tämän jälkeen pyrkiä täysin sulkeistamaan. Oma viitekehystään ei yksinkertaisesti

¹⁸ Tämä tekee taiteen tutkimuksesta hermeneuttista, sillä ”[h]ermeneutiikassa -- korostetaan, että tulkinnassa ja ymmärtämisessä on olennaista pitää esillä koko ajan lukuisia, erilaajuisia ymmärtämiskokonaisuuksi” (Varto 1992, 62).

¹⁹ Hyvän viinin koostumusta voidaan mitata ja valmistusmenetelmien vaikutusta makuun voidaan tutkia, mutta lopulta maistaminen ja kuvailu ovat tärkeimmät tavat kertoa mikä on hyvää viiniä tai mistä hyvässä viinissä on lopulta kyse. Toisin kuin mittaukset, kokemus itsessään ei voi olla epäonnistunut. (Miettinen, Pulkkinen & Taipale 2010, 85)

pysty karistamaan. Sen sijaan on olennaista huomioida, kuinka sijoittuneisuus ohjaa esitettyjä tulkintoja. Omien lähtökohtien havainnointi saattaa nimittäin parhaimmillaan auttaa tutkijaa vaihtamaan näkökulmaa.

Kuvakirjojen semioottinen lähiluku

Edellä esitetyn fenomenologisen lähestymistavan tai tutkimusfilosofian lisäksi olen turvautunut tutkimuksessani myös muihin, tavallaan konkreettisempiin metodologisiin työkaluihin. Näitä konkreettisempia työkaluja edustaa muun muassa semioottinen lähiluku. ”Semioottinen” viittaa tässä yhteydessä siis siihen, että luenta käyttää hyväkseen semiotiikan, eli merkkien ja merkkijärjestelmien tuottamista ja käyttöä tarkastelevan alan tutkimusta ja termistöä. Lähiluku puolestaan tarkoittaa ”tavallista huolellisempaa keskittymistä yksittäisiin teksteihin” (Pöysä 2015, 7). Semioottinen lähestymistapa rakentaa sekin tietyllä tapaa merkitysten tuottamiseen ja diskursseihin keskittyvää tutkimusotettani ylipäätään – esimerkiksi oletuksessa siitä, että merkki voidaan erottaa sille annetuista merkityssisällöistä Saussurelaisen merkitsijä-merkitty -jaottelun mukaisesti – mutta samalla se tarjoaa myös käytännöllisempiä välineitä esimerkiksi analyysiosiossa tehtyyn kuvien ja tekstien sekä haastatteluotteiden analyysiin.

Tässä tutkimuksessa semioottisen lähiluvun kohteeksi on valittu kolme 2000-luvulla julkaistua suomalaista kuvakirjaa, Suna Vuoren ja Katri Kirkkopelton *Hirveää, parkaisi hirviö* (2005), Hannele Huovin ja Jukka Lemmetyksen *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* (2008) ja Aino & Ville Tietäväisen *Vain pahaä unta* (2013). Valinnat saattavat vaikuttaa mielivaltaisilta, mutta kuten Gillian Rose huomauttaa kirjassaan *Visual Methodologies* (2001), ei aineiston valinta semioottisen tutkimuksen piirissä vaadi tuekseen laajaa ja ankaraa sisällön analyysiä tai kyläläntymisperiaatteen mukaista otantamenettelyä, vaan tulkittavat teokset voidaan valita myös niiden erityisyyden tai käsitteellisen kiinnostavuuden perusteella. Tulkittavien teosten ei siis tarvitse edustaa muista samantyyppisistä teoksista muodostuvaa laajempaa otannallista kokonaisuutta. (Rose 2001, 73.) Hyvän esimerkin tällaisesta aineiston valinnasta tarjoaa Roland Barthesin erilaisten kulttuurituotteiden tai -ilmiöiden analyysiin paneutuva kirja *Mythologies* (Barthes 1994). Barthes ei siinä kerro miten on käsittelemänsä aiheet valinnut ja aiheet vaihtelevatkin painista aikakauslehti *Ellen* käsittelemään ”koristeelliseen ruuanlaittoon” ja automainoksiin. Toisen esimerkin tarjoaa lapsuuden kuvallista käsitteellistämistä tutkinut Patricia Holland, joka perustaa analyysinsä omalle, sattumanvaraisesti keräämälleen kuvakokoelmalle ja siitä poimituille esimerkkitaipauksille (Holland 2004, ix).

Analysoitavat teokset olen siis valinnut siten, että jokainen niistä tuntui minusta tarjoavan omanlaisensa esimerkin lasten kuvakirjoissa esiintyvistä kauhusta. Esteettisesti katsottuna yksi tuntui korostavan kauhun käsittelyssä pehmeää lähestymistapaa, toinen ronskia ja särmikästä otetta ja kolmas hämähäryydestä viehättyvää, psykologisempaa katsantokantaa. Myöhemmin aloin käyttää näistä lähestymistavoista nimiä estetisointi, esteettinen härmistämisen

ja esteettinen ylevöittäminen. Rajasin valintani koskemaan suomalaisten teki-
jöiden kirjoja, koska suomalaista lastenkirjallisuutta on tutkittu vielä varsin vä-
hän ja lisäksi valitsin teokset uudempien, 2000-luvulla julkaistujen teosten jou-
kosta, koska halusin paneutua siihen, miten kauhua merkityksellistetään ni-
menomaan nykyisessä suomalaisessa lastenkulttuurissa. Sisällöllisesti kirjat
käsittelevät eksistentiaalisia pelkoja, pelkojen toiminnallista voittamista ja paho-
ja unia. Kaikki kirjoista sivuavat yöllisiä pelkoja ja kuolemaa tai kuoleman uh-
kaa, eli teemallisesti tarinoissa on siis osittain samoja elementtejä. Esteettisesti
niiden edustamat lähestymistavat eroavat toisistaan kuitenkin, kuten sanottu,
merkittävästi. Semioottisen lähiluvun avulla pyrin paneutumaan siihen mistä
tämä ”makuero” johtuu.

Lähiluku kohdistuu useimmiten suhteellisen lyhyisiin, nopeasti luettavis-
sa oleviin teksteihin (Pöysä 2015, 29), joten se sopii hyvin esimerkiksi juuri ku-
vakirjojen tarkasteluun. Toisin kuin hermeneutiikka, joka keskittyi alunperin
nimenomaan hankalasti tulkittaviin teksteihin, paneutuu lähiluku myös ni-
menomaan arkisiin ja itsestään selviin teksteihin tai luentoihin. Se siirtää paino-
pisteen pois aiempaa kirjallisuuskritiikkiä leimanneesta ”henkilökeskeisyydes-
tä” eli ”kirjailijan elämän ja tarkoitusten ylikorostamisesta” ja nostaa tutkimuk-
sen keskiöön itse tekstin.²⁰ (Pöysä 2015, 25-26.) ”Tekstiksi” voidaan ymmärtää
tässä yhteydessä myös kuva (ks. esim Anna-Mari Vänskän mainoskuvia tarkas-
televa tutkimus Vänskä 2012). Lähilukua leimaa siis tietynlainen objektikeskei-
syys. Mieke Bal, joka pitää lähilukua kulttuurisen analyysin oppiaineen keskei-
senä metodologisena työkaluna, esittää, että tämä objektikeskeisyys on käsittei-
den avaamisen ohella yksikulttuurisen analyysin tärkeimmistä lähtökohdista.
Koska kaikkien alojen tutkimuksellisia klassikoita ei voida tieteenalojen välises-
sä tutkimuksessa enää tuntea, tarjoaa objekteihin ja käsitteisiin paneutuva lä-
hestymistapa vaihtoehdon perinteiselle akateemiselle oppineisuuden osoittami-
selle ja alakohtaiselle asemoitumiselle. (Bal 2003, 31-33.) Balin mukaan analyys-
sia voi myös ohjata teoria, mutta se ei saa nousta analyysiä hallitsevaksi (Pöysä
2015, 33, Bal 2002, 44).

Käytännössä lähiluvulla voidaan tarkoittaa esimerkiksi sitä, että teos lue-
taan useaan kertaan. ”Automaattista” lukukertaa seuraavat tekstin ymmärtä-
mistä syventävät ”paluut”, joiden myötä tekstistä nousee uusia yksityiskohtia.
Uudelleenlukujen myötä lukeminen muuttuu analyyttisemmäksi, aiempia ha-
vaintoja korjaavaksi ja kontekstualisoivaksi sekä katkonaisemmaksi. (Pöysä
2015, 30-33.) ”Läheltä” lukeminen tarkoittaa myös sitä, että yksityiskohdat ja
yksittäiset otteet saattavat nousta kokonaisuutta tärkeämmiksi analyysin koh-
teiksi. Lähiluku ei näin ollen anna välttämättä erityisen hyvää kuvaa tekstin
kokonaisuudesta, mutta toisaalta oletuksena on, että koska tarkasteltavat tekstit
ovat arkisia ja helposti luettavissa, lukija tuntee teoksen tai voi ainakin etsiä sen
käsiinsä, mikä mahdollistaa sen, että hän voi täyttää itse lähiluennan jättämät,

²⁰ Tämä on tyypillistä myös semiotiikan piirissä. Tekstikeskeisyys ei kuitenkaan tarkoi-
ta sitä, että kaikki teoksen ulkopuolinen sulkeistettaisiin pois, sillä se ei olisi edes
mahdollista (Pöysä 2015, 32). Mieke Bal korostaa itse asiassa sitä, että tapa, jolla ”ke-
hystämme” tarkastelemamme työn tulee huomioida myös analyysissa (Bal 2003, Bal
2002, 133-173).

teoskokonaisuutta koskevat aukot. (Pöysä 2015, 28-29.) Metodologisena valintana lähiluku seuraa näin ollen tavallaan fenomenologisen tutkimusasetteen viitoittamaa tietä, sillä myös fenomenologiaa voidaan pitää ”yksittäiseen suuntautuvana paikallistutkimuksena”.²¹ Lopulta lähiluenta onkin fenomenologisten kysymystenasettelujen tavoin ”keino jäljittää omia refleктоimattomia lukuhypoteeseja, esimerkiksi tekstistä huomaamatta johdettuja [tekstien taustalla olevaa etnologista todellisuutta koskevia] oletuksia” (Pöysä 2015, 37).

Tämä arkisten ja luonnollisilta tuntuvien ilmaisumuotojen taakse pyrkivä, objekteihin keskittyvä ja ”paljastava” lukutapa leimaa myös semiotiikan alaa yleensä. Umberto Eco mukaan semiotiikka on valheen teoria. Se tutkii merkkejä, eli asioita, jotka edustavat jotakin muuta, eli jotka kertovat tai viestivät (Eco 1979, 7) ja joita näin ollen voidaan käyttää myös tietoisesti tiettyjen näkemysten pönkittämiseen. Semiotiikka ei siis ole niinkään kiinnostunut siitä *mitä* merkki merkitsee, kuin siitä *miten* se merkitsee (Pirinen 2012, 85), esimerkiksi samankaltaisuuden kautta, osoittavasti tai muihin asioihin tai merkityksiin ja asia- tai merkityskokonaisuuksiin assosioituen. Eco esiin nostama ”valehtelu” korostaakin tässä nähdäkseni sitä, ettei semiotiikkaa kiinnosta niinkään merkin tai viestinnän totuudellisuus, vaan se, miten tietyn merkkikokonaisuuden tai teoksen merkitys rakennetaan tiettyä näkemystä tai yleensäkin tulkintatapaa palvelevaksi.²² Semioottisen tutkimuksen tieteellisinä päämäärinä voidaankin pitää esimerkiksi olemassa olevia valtasuhteista ylläpitävien merkkirakenteiden purkamista ja niiden ideologisten pyrkimysten paljastamista (Rose 2001, 70).

Kuvakirjojen tutkimuksessa semioottinen terminologia näkyy esimerkiksi siinä, miten kuvat on niissä joskus tulkittu ikoniseksi ja tekstit konventionaaliseksi merkeiksi. Tämän tulkinnan taustalla on ajatus siitä, ettei selkeästi esittävien kuvien ymmärtämiseen tarvita sanojen tavoin lukutaitoa.²³ (Nikolajeva 2005, 21-26, 224, Nodelman 2009, 128.) Sen perusteella kuvakirjoja pidetäänkin tavallisesti yksinkertaisina ja helppolukuisina. Lausuma ”lapsikin ymmärtää mitä tämä tarkoittaa” kuvaa hyvin sitä, minkälaiseen lähestymistapaan tämä tulkinta sitoutuu. Se mitä tämä lähestymistapa ei huomioi, on se, että yksinkertaisuuskin peittää semioottisesti katsottuna alleen monenlaisia ”luonnollistuneita” esitystapoja. Lähemmin tarkasteltuna kuvakirjatkin hyödyntävät mainoskuvien tavoin monenlaisia koodistoja, tyylejä ja intertekstuaalisten viitteitä ja välittävät ideologisesti latautuneita viestejä, kuten Perry Nodelmanin John Bur-

²¹ Timo Laineen sanoin fenomenologinen tutkimus ei pyri ”niinkään löytämään universaaleja yleistyksiä kuin ymmärtämään jonkin tutkittavan alueen ihmisten sen hetkistä merkitysmaailmaa”. Tähän liittyen fenomenologisesti suuntautunutta tutkijaa eivät kiinnosta vain samankaltaisuus ja tyypillisuus, vaan myös poikkeukset ja erilaisuus. (Laine 2010, 30-31.)

²² Harri Veivo tarkentaa tätä näkökulmaa huomauttaen, että koska merkki on ”semioottinen tosiasia”, eikä esimerkiksi fysikaalinen tai matemaattinen, minkä si ”sen avulla voidaan esittää väitteitä, jotka eivät pidä paikkaansa” (Veivo & Huttunen 1999, 91).

²³ Tämä väite voidaan tosin kyseenalaistaa, sillä myös helposti tunnistettavat ja objektillaan näyttävät kuvat ovat lopulta jossain määrin sopimuksen varaisia.

ninghamin *Mr. Gumpy's Outing* (1970) –kuvakirjan luenta osoittaa (Nodelman 2009).²⁴

Merkiksi voidaan lukea niin koko teos kuin sen osa. Jo pelkkä viiva ”voi toimia merkinä, joka viittaa esimerkiksi johonkin aiemmin näkemäämme tai kokemaamme” (Pirinen 2012, 89) ja toisaalta koko kuva tai teksti voidaan lukea kokonaisuudessaan tiettyä merkitystä viestiväksi. Merkin, sen osoittaman asian ja tulkitsijan mieleen piirtyvän kuvan välisiä suhteita on pyritty kuvaamaan semiotiikan piirissä monella tapaa ja monin käsittein, mutta minä turvaudun tässä ennen kaikkea Charles S. Peircen käyttämästä sanastosta poimittuihin, merkin ja sen objektin suhdetta kuvaaviin ikoniin, indeksiin ja symboliin sekä Roland Barthesin tuotannosta, ajattelusta tai analyyseistä tuttuihin denotaation ja konnotaation ajatuksiin.

Ikonisuus viittaa tässä merkin ja sen edustaman objektin samankaltaisuuteen. Verbaalisessa kielessä ikonisuutta edustaa esimerkiksi onomatopoeettisuus. Kuvataiteissa ikonisuus näkyy puolestaan esimerkiksi siinä, että muotokuvan voidaan olettaa olevan kohteensa näköinen. Indeksisyys eli osoittavuus, taas perustuu merkin ja sen objektin väliseen kausaalisuhteeseen. Savua esimerkiksi on totuttu pitämään tulen merkinä ja kuumetta sairauden merkinä. Kuvataiteissa indeksisyyttä edustavat esimerkiksi mielentiloja tai toimintaa kuvaavat ilmeet ja eleet, taikka vaikkapa vaatteet, joilla pyritään osoittamaan henkilön sosiaalinen asema, ja valokuvaa esimerkiksi voidaan pitää myös sinänsä indeksisenä, eli kuvatun asian olemassaolosta todistavana merkinä. Kolmas merkityssuhdetaso, merkin symbolisuus, taas liittyy sopimuksenvaraisuuteen, eli ”merkin sosiaalisesti syntyneisiin ja kehittyneisiin aspekteihin” (Pirinen, 94). Esimerkkeinä voidaan nostaa esiin vaikkapa rauhanmerkki, tai se, kuinka valkoinen väri on totuttu näkemään viattomuuden symbolina. (ks. myös Veivo & Huttunen 1999, 45-46, Tarasti 1990, 29-30, 201-204.)

Ikonisuus saattaa äkkiseltään näyttäytyä merkityssuhteista yksinkertaisimpana ja symbolisuus monimutkaisimpana. Käytännössä myös ikonisena pidetty samankaltaisuus on kuitenkin sekin enemmän tai vähemmän sopimuksenvarainen asia, eli olemme vain tottuneet lukemaan ikoniset merkit suoraan jotakin asiaa edustavina. Samalla symbolisuhde voi näyttäytyä eksplisiittisemmin sovitusta sisällöstä johtuen yksiselitteisempänä ja täsmällisempänä sekä pysyvämpänä merkityssuhteena kuin ikonisuus. Tarkka eronteko onkin tässä tutkimuksessa esitetyn kuvanluvun kannalta lopulta jokseenkin turhaa hius-tenhalkomista, sillä ikoni, indeksi ja symboli -ulottuvuudet sekoittuvat käytännössä usein siten, että on hankala löytää esimerkkiä merkistä, joka edustaisi vain ja ainoastaan yhtä näistä merkityssuhteista. Pääkallon kuva voi esimerkiksi olla sekä ikoninen merkki, eli ihmisen pääkallon kaltainen; indeksinen merk-

²⁴ Nodelman kiinnittää luennassaan huomiota esimerkiksi siihen, kuinka jo Mr. Gumpyn nimi, joka koostuu tittelistä ”herra” ja sukunimestä Gumpy, johdattaa meidät tarinan sisältämien sosiaalisten hierarkioiden piiriin. Herra Gumpy on aikuinen mies ja tarinassa hän ottaa eläimiä ja lapsia ohjeistavan roolin. Eläimet ja lapset taas esitetään stereotyyppisesti rooleissa, joissa kissa ei voi olla jahtaamatta jänistä ja lapset eivät osaa olla nahistelematta, mikä osaltaan luonnollistaa myös herra Gumpyn roolin heidän omistajanaan tai ohjeistajanaan.

ki, eli vaaran merkki tai varoitus ja symbolinen merkki, eli kuoleman symboli. Se mikä näistä merkityksistä korostuu, johtuu pitkälti käyttöyhteydestä ja tilanteesta, eli tulkinnan kontekstista. Merkkien ja niihin liitettyjen merkitysten muuttumisesta tai ajalehtivuudesta kielii myös se kuinka alunperin ikoninen tai indeksinen merkki, kuten Che Guevaran kasvokuva, saattaa nousta vallankumouksen symboliksi tai kuinka jokin taiteilijan alun perin vaikkapa puhtaan esteettisistä syistä laatima, symbolinen sävellys tai maalaus saattaa nousta niin sanotusti "ikoniseen" asemaan kaikkien tuntemana kansallishengen luoja.²⁵ (Tarasti 1990, 201-204, Pirinen 2012, 90-95.) Merkityssuhteita kuvaavien termien anti onkin nähdäkseni ennen kaikkea siinä, miten niiden avulla voidaan avata ja ymmärtää merkitysten rakentumista ja muuttumista.

Ikonisuuden, indeksisyyden ja symbolisuuden lisäksi merkitysten rakentumisprosessia havainnollistavat myös denotaation ja konnotaation käsitteet. Ensimmäinen niistä viittaa kuvan "kirjaimelliseen" viestiin. Toinen puolestaan viittaa kuviin ja sanoihin liitettyihin lisämerkityksiin. Esimerkkinä voidaan käsitellä vaikkapa semiootikko Roland Barthesin Panzanin pastamainoksesta tekemää analyysia. Mainoskuvan kirjaimellinen sisältö saattaisi olla jotakuinkin: "verkkokassi, joka sisältää pastaa, säilyketölkin, parrasaania ja tuoreita vihanneksia". Siihen liittyvät konnotaatiot puolestaan herättävät mielikuvia "täydellisestä kulinaarisesta palvelusta", italialaisuudesta ja kuvatun säilykkeen luonnollisuudesta. (Barthes 1986, Cobley & Jansz 1998, 47-49.) Toisen esimerkin tarjoavat tervehdykset, kuten "hyvää päivää", "päivää", "hei" ja "moi", jotka tarkoittavat käytännössä samaa, mutta jotka kertovat meille lisäksi jotain puhujien välisistä suhteista ja tilanteen formaaliudesta tai epäformaaliudesta (Veivo 1999, 67-68). Kolmannen esimerkin tarjoaa punaviini, jonka juominen voi viestiä esimerkiksi sivistyneestä ranskalaishenkisyydestä (Barthes 1994, 72-75).

Merkkejä ja tekstejä lainataan, yhdistellään, kierrätetään ja ryövätään ja usein niiden käyttö on niin automatisoitunutta, ettemme kiinnitä tulkintaprosesseihin juurikaan huomiota. Uusia merkityksiä syntyy aiemmin nähdyn ja koetun, sekä aiemmin tehtyjen tulkintojen päälle koko ajan ja voimmekin ajatella elävämme eräänlaisessa merkkien ja niistä johdettujen merkitysten verkostossa - verkostossa, joka kuhisee intertekstuaalisia viitteitä. Tämän verkoston piirissä meitä ohjaa ja tulkintoihimme vaikuttaa olennaisella tavalla jo keräämämme semioottinen merkitysvarasto, eli eräänlainen automatisoitu, opeteltu lukutapa ja tarvittavan koodiston hallinta. Koodiston hallinta korostuu tilanteissa, joissa emme saa viestistä selvää tai emme ymmärrä teoksen 'sanomaa' tai jossa teoksen tyyli tai sanoma haastaa totutun. (Veivo & Huttunen 1999, 82, 93, Eco 1979, 49-66.) Eero Tarasti nostaa esimerkkinä esiin modernin taiteen, joka haastoi aikanaan perinteiset tulkintasäännöt ja pakotti vastaanottajat näin etsi-

²⁵ Kansallisten symbolien ikonisuutta selvittää esimerkiksi Tarasti saan: "Kansallisessa kulttuurissa pyritään siihen, että sen tekstit ja symbolit olisivat ikonisia. Niissä tulisi toistua samanlaisena jotain sellaista, joka luonnehtii ko. kansallisen kulttuurin aistein havaittavaa todellisuutta." (Tarasti 1990, 201.)

mään uusia tulkintasääntöjä teoksista itsestään, eli esimerkiksi väreistä ja viivoista (Tarasti 1990, 20).²⁶

Käytännössä merkkien tulkinnalla on kuitenkin aina rajansa, eli piste, jossa viestin lähettäjä ja vastaanottaja kokevat päässeensä riittävään yhteisymmärrykseen. Viesti ei voi tarkoittaa mitä tahansa. Jotkut tulkinnat ovat toisia mielenkiintoisempia ja joitakin tulkintoja voidaan puolestaan pitää suorastaan väärinä. Tulkintojen rajattomuutta rajoittavatkin käytännössä esimerkiksi tulkinnan kulttuurinen konteksti ja siinä yhteisöllisesti sovitut tai vakiintuneet tulkinnan tavat. (Eco 1994.)

Kuvakirjojen tutkimuksessa semioottinen teoria vaikuttaa edellä mainitun kuvan ja tekstin erilaisuuden huomioinnin lisäksi myös esimerkiksi Maria Nikolajevan ja Carole Scottin kuvan ja tekstin *suhdetta* kuvakirjoissa tarkastelevan typologian taustalla. Nikolajevan ja Scottin mukaan kuvakirjojen kuva-sana – suhde voi olla joko symmetrinen, täydentävä, laajentava, kontrapunkti tai ristiriitainen. Kuvan ja tekstin suhteen ollessa symmetrinen, kumpikin kertoo saman asian. Täydentävässä suhteessa kumpikin täyttää omalla tavallaan toisen puutteita. Laajentava kuva-sana-suhde puolestaan viittaa siihen, että kuvan ja tekstin yhteispeli synnyttää uusia, monipuolisempia tulkintoja. Ja ristiriitainen kuva-sana-suhde taas viittaa tilanteisiin, jossa kuvan ja tekstin välinen jännite kasvaa niin suureksi, että kumpikin tuntuu vetävän tarinaa aivan eri suuntiin. Mielenkiintoisin näistä kuva-sana-suhteista on kuitenkin kontrapunktisuus. Siinä kuva ja sana kertovat asian eri tavoin siten, että ne synnyttävät yhdessä uuden, merkityksen koodaamiselle olennaisen viestin. (Nikolajeva & Scott 2006, 1-28.) Koska Nikolajevan ja Scottin malli on vakiinnuttanut paikkansa kuvakirjojen tutkimuksessa, käytän myös sitä tässä tutkimuksessa kuvakirjojen lähiluvun yhteydessä.

Semioottinen lähiluku on siis metodologinen valinta, jota sovellan ennen kaikkea kuvakirja-aineiston kohdalla. Kuvakirjojen ohella tutkimusaineistooni kuuluu kuitenkin myös haastattelumateriaalia. Haastatteluaineiston analyysiin tunsin tarvitsevani toisenlaista metodologista lähestymistapaa – mieluiten sellaista, joka mahdollistaisi haastattelujen ja kuvakirjojen analyysin yhdistämisen. Vähä vähältä työkalupakkiini ujuttautuivatkin myös kauhun kuvailussa käytettyjen termien ja käsitteiden järjestäminen, diskurssianalyysi ja diskurssien käyttöön liittyvän asemoitumisen, eli lausumien performatiivisten aspektien tarkastelu. Näitä avaan seuraavaksi.

Haastatteluaineiston kerääminen, litterointi ja luokittelu

Haastateltavat valitsin, kuten sanottu, kolmen näkökulman tavoitteen mukaan. Halusin tuoda tutkimuksessani esiin niin lastenkulttuurin tuottajien, kuin myös

²⁶ Myös Eco huomioi tämän ”esteettisen kielenkäytön” erityisyyden. Hänen mukaansa esteettisyys nousee esiin, kun merkki tasapainottelee ilmaisun ja sisällön välillä tavalla, joka vetää vastaanottajan huomion ilmaisun tapaan esimerkiksi sisältö- ja tyylinormeja rikkomalla. (Eco 1979, 261-263.)

sen pääasiallisten käyttäjien, eli lasten ja kasvattajien näkökulmia. Yhtäältä kyse oli teos-tekijä-kokija -näkökulmien yhdistämisestä ja toisaalta tätä valintaa ohjasi pyrkimys ainakin osittaiseen lapsilähtöisyyteen. Kulttuurin- ja lapsuuden-tutkimuksessa muodikas toimijuuden käsite ja ajatus lapsista osaavina toimijoina, joiden ääniä tutkimuksen pitäisi tuoda esiin enemmän ohjasivat minut siis ”kentälle”, jonka muodosti ensinnäkin lasten ja varhaiskasvattajien osalta päiväkodin institutionaalinen kehys. Tarkoitukseni oli kerätä tietoa siitä mitä lastenkulttuurin kauhuelementeistä ajattelevat alle kouluikäiset lapset ja heidän opettajansa. En tiennyt tarkalleen mitä odotin kuulevani ja kuvittelin olevani avoin mille tahansa. Välillä minusta kuitenkin tuntui, että haastateltavilla oli omia pyrkimyksiä, jotka eivät välttämättä vastanneet sitä mitä minä koin olevani tekemässä ja juuri lopulta ne kohdat, jotka herättivät minussa näitä ris-teävien intressien tuntemuksia, nousivat tutkimuksellisesti kaikkein kiinnostavimmiksi.

Haastatteluaineiston keruun aloitin eräässä Jyväskyläläisessä päiväkodissa marraskuussa 2010, 5-6-vuotiaiden ryhmässä. Syksyn 2010 tyydyin vain havainnoimaan päiväkodin arkea tutkimuslupia odotellessani. Itse haastattelujen tekemisen aloitin tammikuussa 2011. Haastatteluissa turvauduin puolistrukturoituun malliin, jossa seurailin etukäteen muotoilemiani kysymyksiä ja muokkasinkin sekä tarkensin niitä tilanteen mukaan jättäen myös tilaa haastateltavien omille kiinnostuksenkohteille, eli aiheille, jotka he itse halusivat tuoda esiin. Haastatteluluvan sai vanhemmiltaan 11 lasta, joista 3 oli tyttöjä ja 8 poikia. Heidän lisäksi haastattelin kahta ryhmän parissa toimivaa päiväkotiohjaajaa ja myöhemmin, vuoden 2012 keväällä, haastattelin myös kuvittaja Jukka Lemmettyä ja kirjailija Hannele Huovioa Helsingissä ja Keuruulla. Haastateltavien valinnassa en ole pyrkinyt minkäänlaiseen määrälliseen edustavuuteen ja kerätty materiaali tarjoutuu lähinnä laadullisen tarkastelun kohteeksi. Yhteensä haastatteluaineistoa kertyi noin 13 tuntia, josta lasten haastatteluja 9 tuntia ja 30 minuuttia ja päiväkotiohjaajien haastatteluja puolitoista tuntia. Tekijöitä, Hannele Huovio ja Jukka Lemmettyä, haastattelin kumpaakin noin tunnin verran.

Käytän aineiston keräämisestä haastattelu-termiä, mutta lasten haastattelujen osalta vain osa materiaalista koostuu puolistrukturoiduista haastatteluista, joihin valmistelin kysymykset etukäteen. Osa tilanteista rakentui kirjojen lukemisen ja erilaisten kauhuaiheisten kuvien luokittelun, suunnittelemattoman keskustelun ja sadutuksen varaan. Lisäksi lapset piirsivät kauhukuvan. Kaikkea ei tehty kerralla, sillä lasten keskittymiskyky ja mielenkiinto riittivät tavallisesti vain noin puolentuntin mittaisiin haastattelusesioihin. Lyhyin lasten kanssa järjestetty keskustelutuokio oli noin 10 minuutin mittainen ja pisin kesti tunnin.

Lasten kanssa toteutetun aineistonkeruun jaoin paloihin siten, että ensin luin heidän kanssaan pienryhmissä Hannele Huovin ja Jukka Lemmetyn *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* -kirjan ja kyselin hieman muuten heidän mediatottumuksistaan, eli siitä mitä he tavallisesti lukevat, katsovat ja pelaavat. Pelit, tv-ohjelmat ja pahat unet olivat selkeästi innostavampi keskustelunaihe kuin kirjat. Seuraavalla kerralla tarkastelimme Tove Janssonin *Kuka lohduttaisi Nytyi* -kirjaa ja Heinrich Hoffmannin *Jörö-Jukkaa* ja pyysin heitä vertailemaan luettuja kirjoja

esimerkiksi kiinnostavuuden, pelottavuuden ja kauneuden mukaan. Kolmannelle kerralla pyysin haastateltavia lapsia piirtämään kuvan ja riippuen tilanteesta kokeilin myös sadutusta erilaisten kirjoista ja videopeleistä poimittujen kuvien avulla. Se, että haastattelin kaikkia lapsia useamman kerran ja eri kokoonpanoissa, oli nähdäkseni hyvä asia, sillä lasten vireytyksellä ja osallistumishalukkuus vaihtelivat päivän ja ryhmän kokoonpanon mukaan. Joskus kirjojen kommentointi heti lukemisen jälkeen tuntui työläältä tai hankalalta, mutta myöhemmin tavestamme saattoi olla, että haastateltavat selittivät niitä toisilleen tavalla, joka näytti, että lukukokemuksen oli ehkä vain tarpeen antaa hieman muhia. Yksinään haastateltuina lapset olivat tavallisesti hieman vähäsanaisempia ja varautuneempia ja ryhmässä puolestaan usein innokkaampia kommentoimaan ja kertomaan tarinoita, vaikka tässäkin oli yksilökohtaisia eroja.

Päiväkotiopettajien kohdalla aloitin haastattelun päiväkodin arkea koskevilla kysymyksillä ja etenin niistä siihen miten kauhuaiheet näkyvät lasten piirissä opettajien mielestä ja miten opettajat itse suhtautuvat niihin. Koska säännöt ja rajoitteet nousivat päiväkotiympäristössä vahvasti esiin, kysymykseni koskivat myös niitä. Tekijöitä haastatellessani lähdin puolestaan liikkeelle *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* -kirjasta ja sen saamista vastaanotosta ja etenin siitä kysymyksiin, jotka koskivat heidän omaa tuotantoaan yleensä ja heidän käsitteisiään siitä mikä on kauhun paikka lastenkirjallisuuden piirissä yleensä. Haastateltaville asettamani kysymysten eroja voidaan perustella sillä, että olen haastatellut kaikkia tutkimukseen osallistuneita tiettyssä roolissa: päiväkotiopettajiä kasvatuksen ja hoivan ammattilaisina, lapsia lastenkulttuurin tuottajina ja kuluttajina sekä päiväkotikulttuurin asiantuntijoina²⁷ ja lastenkirjailijoita kulttuurituotannon ammattilaisina, tekijöinä ja taiteilijoina.

Lasten kanssa lukemani kirjat eivät ole samoja kirjoja, kuin mitä analysoin tässä tutkimuksessa. *Jörö-Jukan* (1845) valitsin, koska olin tutkinut sen kauhivuutta jo pro gradu-tutkielmassani ja koska tutkimuksen alussa leikittelin vielä ajatuksella siitä, että tutkisin sen vastaanottoa nykylasten keskuudessa tai että tekisin jonkinlaista ajallista vertailua poimimalla tarkasteluuni lastenkirjoja kolmelta eri aikakaudelta. Janssonin *Kuka lohduttaisi Nytytiä* (1960) -teoksen taas valitsin siksi, että se sisältää nykyisen suomalaisen lastenkulttuurin tunnetuimman kauhuhahmon, Mörön. Hannele Huovin ja Jukka Lemmetyn kirjan *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* valitsin puolestaan erään kirjastonhoitajan suosituksesta siksi, että se oli kirjastonhoitajan mukaan herättänyt keskustelua kirjastofoorumilla. Suosio tai sen puute ja erilaisten toiminnallisten tai staattisten kauhuelementtien läsnäolo, sekä kirjojen erilaisuus opettavaisuuden, toiminnallisuuden ja pohdiskelevuuden osalta vaikuttivat myös valintoihin. Käytännössä lasten kanssa lukemani kirjat valikoituivat siis pääasiassa samalla perusteella kuin myöhemmin tutkimuksessani analysoimani teokset, eli niiden esteettisen koskettavuuden mukaan. Koska nämäkin kirjat siis tarjosivat väylän sekä ylevöitetyn, että estetisoidun ja härmistetyyn kauhun käsittelyyn, en pidä ongelmal-

²⁷ Tässä seurailin uudemman lapsuudentutkimuksen viitoittamaa tietä, josta esimerkiksi Marjatta Kallialan ja Harriet Strandellin tutkimuksia (Kalliala 1999, Strandell 1995).

lisenä sitä, että itse teokset eivät ole täysin samoja kuin ne, mitä käsittelen tarkemmin tutkimuksen analyysiosiossa.

Päiväkodissa haastattelutilanteet toteutuivat niin, että käytin kulloinkin vapaana olevaa tilaa: useimmiten pientä kotileikkutilaa ja muutaman kerran myös isoa päiväleikkiin ja nukkumiseen varattua huoneetta, tai ruokailuhuonetta ja jopa kerran päiväkodin johtajan työhuonetta. Lemmettyä haastattelin kahvilassa Helsingissä ja Huovia hänen kotonaan Keuruulla. Päiväkodissa haastatteluihin osallistui tilanteesta riippuen yhdestä kolmeen 5-7-vuotiasta lasta.²⁸ Lasten haastattelut videoitiin ja aikuisten haastattelut äänitettiin. Pysin litte-roimaan haastattelut jo pian nauhoittamisen jälkeen, usein jo samana päivänä. Haastattelemani päiväkotiohjaajat toimivat samassa ryhmässä kuin haastattelemani lapset. Lasten haastattelut on anonymisoitu siten, että heistä käytetään heidän itse valitsemaansa peitenimiä. Päiväkotiohjaajat ja kuvakirjan tekijät osallistuivat tutkimukseen omalla nimellään, mutta samalla tavalla kuin puhun tutkimuksessani ”lapsista”, viittaan haastattelemiini aikuisiin tässä pitkälti termein ”kasvattajat” ja ”tekijät” ja käytän myös heidän kohdalla pelkkää etunimeä.

Haastattelujen toteutuksesta täytyy sanoa, että lasten haastattelu oli minusta selkeästi vaikeampaa kuin aikuisten haastattelu. Lasten oman äänen esiintuominen oli kuitenkin alusta alkaen yksi tutkimukseni tavoitteista, joten pyrin siihen asian haastavuudesta huolimatta. Yksi huolenaiheistani lasten haastatteleminen kohdalla oli kysymys empiirisesti lapsia haastatteleamalla tuotetun tiedon tietoteoreettisesta luotettavuudesta (James 2007). Saman kulttuurin edustajia haastateltaessa kulttuurierot tai valtasuhteet eivät välttämättä korostu erityisen paljon, mutta lapsia haastateltaessa jo yhteisen kielen löytäminen voi aiheuttaa ongelmia, joita ei ole aivan helppo ratkaista.²⁹ Tietoon ja osaamiseen liittyvät oletukset, jotka leimaavat sukupolvisuhteita, vaikuttivat myös siihen miten minä lasten haastattelut suunnittelin ja toteutin. Yritin esimerkiksi helpottaa abstrakteista asioista, kuten kauhusta, mielihyvystä ja kulttuurituotteiden arvottamisesta keskustelemisen hankaluutta käyttämällä keskustelun aloittajina yllä mainittuja välineitä, eli kirjoja ja kuvia sekä piirtämistä. Lisäksi mietin myös sitä miten kysymykseni ymmärrettävästi muotoilisin ja pohdin paljon omaa ohjailevaa vaikutustani tutkimuksen tekijänä ja haastattelijana (Alasuutari 2005). Kaiken tämän suunnittelun taustalla oli ajatus siitä, että lapset ovat haastateltavina ratkaisevalla tavalla erilaisia kuin aikuiset (Gopnik 2009, Strandell 1995, 7-9).

Lasten erikoispiirteiden huomioon ottaminen voi kuitenkin ohjata tutkijaa myös epistemologisesti epätoivottavaan suuntaan. Allison Jamesin mukaan lasten ”äänen” kuvaamisessa sorrutaan helposti kuvaamaan lapsia ikään kuin

²⁸ Muutama esikouluikäisistä ehti täyttää kevään aikana seitsemän.

²⁹ Anna Rastas kirjoittaa, että tutkijalle tutun kulttuurin tutkiminen ei välttämättä vaadi ”tiheän kuvauksen” tuottamista. Se, että minun päiväkodissa tekemissäni havainnoissa on etnografisia piirteitä ja esimerkiksi juuri pyrkimyksiä tiheään kuvaukseen, kielii kuitenkin siitä, että minä koen lasten maailma käsin tutkijapositionani käsin verran vieraaksi, että kuvaan sitä ikään kuin kyseessä olisi toinen kulttuuri. (Rastas 2005, 65.)

homogeenisenä massana, jonka edustama äänessä kuultaa kuviteltu totuudellisuus. Totuuden torvina kuulemisen lisäksi lasten sanomisia käytetään usein virkistävinä ja hauskoina kevennyksinä vakavissakin keskustelunaiheissa.³⁰ Ruotiessaan lapsuudentutkimuksen käytäntöjä, vaaroja ja ongelmia artikkelissaan "Giving Voice to Children's Voices: Practices and Problems, Pitfalls and Potentials" James huomauttaa, että tutkimukset, jotka hyödyntävät lasten lausahduksia kriittikittömästi vain tuodakseen esiin lasten näkökulman, toiseuttavat lapsia helposti tahtomattaan, minkä lisäksi ne jättävät usein huomiotta lastenkin piirissä vallitseva kokemuksellisen runsauden ja variaation, erilaiset elinympäristöt ja kulttuurierot (James 2007, 261-272).

Jotta sain käsiteltyä kaikkia haastateltavia iästä ja asemasta riippumatta samalla tavalla, päädyin lopulta tarkastelemaan sitä miten puhujat kussakin tapauksessa asemoituvat kauhuun tukeutuen erilaisiin käytettävissä oleviin diskursseihin ja esteettisiin merkityksellistämisen tapoihin. Tätä vaihetta edelsi kuitenkin aineiston litterointi ja luokittelu.

Litteroinnissa olen pitäytynyt melko karkealla, vähemmän yksityiskohtaisella tasolla. Näin siksi, että kiinnostukseni kohdistuu ennen kaikkea esiin tulleisiin asiasisältöihin, eikä niinkään puhujien väliseen vuorovaikutukseen tai esimerkiksi keskustelun etenemistapaan (Rastas 2010, 424-425). Suluissa olen kuvannut tarpeen mukaan haastattelun aikana tapahtuvaa muuta toimintaa ja jokaisen haastattelutilanteen kohdalla olen litteroidessani merkinnyt muistiin myös yleisen tunnelman ja sen miten haastattelutilanteeseen päädyttiin ja minkälaisessa tilassa se suoritettiin, eli minkälainen haastattelutilanteen konteksti oli. Varsinkin lasten haastattelujen kohdalla tarkempi tilanteen kuvaus oli mielestäni olennaista, koska he saattoivat tulla haastateltaviksi käskettyinä, jolloin joku päiväkotiohjeista ikään kuin päätti kenen olisi hyvä mennä, tai omasta halustaan, jopa haastatteluun pääsemisestä kilpaillen. Lähtötilanne vaikutti esimerkiksi siihen, kuinka innoissaan he keskusteluun osallistuivat. Olen antanut aineistosta poimimilleni otteille jo luokitteluvaiheessa niiden sisältöä kuvaavat otsikot. Selkeyden vuoksi säilytin nämä otsikot myös tutkimustekstissä. Pilkkuja ja pisteitä olen lisännyt litteroituun tekstiin makuni mukaan tehdäkseeni tekstin lukemisesta helpompaa.

Koska keskeisin kysymykseni haastatteluaineiston kohdalla on se *miten* haastateltavat puhuvat kauhusta, pyrin aineistoa alustavasti läpikäydessäni nostamaan aineistosta esiin ensinnäkin kohtia, joissa haastateltavat esittävät kauhuun liittyviä mielipiteitä tai esittelevät siihen liittyvää tietoutta. Aineiston keruun jälkeen kesti pitkään ennen kuin keksin miten näitä tekstipätkiä tarkemmin luokittelisin tai mitä niillä ylipäätään tekisin, mutta lopulta päädyin yrityksen ja erehdyksen kautta käyttämään luokittelussa apunani teoriaosiossa hahmottelemaani esteettis-diskursiivista, kauhusta puhuttaessa käytettyjä lähestymistapoja kartoittavaa kehikkoa.

³⁰ Esimerkkinä lasten suusta poimituista keventävistä kommenteista voidaan pitää esimerkiksi tätä Helsingin Sanomissa ilmestynyttä lehtijuttua: <http://www.hs.fi/paiivanlehti/elama/Organisaatiouudistus+Sehän+tarkoittaa+appelsiinitehtaan+remonttia/a1367987973099>, HS, 9.5.2013.

Luokittelin aineiston siis lopulta luomani diskursiivisen kehityksen mukaan siten, että eri luokkiin (huolipuhe, merkityksellistäminen, psykologisointi ja söpöily) istuivat sekä kyseistä diskurssia ylläpitävät, että sitä kommentoivat tai kritisoivat lausumat. Tämän jälkeen pyrin tunnustelemaan sitä onko kyseessä kauhuun heittäytyminen esteettisen ylevöittämissä vai kauhun hallitseminen joko sitä silottelevan estetisoinnin tai ilkamoivan, härskin härmistämisen kautta.³¹ Haastateltaville oli haastattelun alussa selvitetty tutkimuksen aihe, jota myös luetut kirjat ja haastattelun aikana esitetyt kysymykset pitivät yllä, joten myös suoranaisesti aiheeseen, esimerkiksi luettuihin kirjoihin, liittymättömät kommentit, kuten esimerkiksi karnevalistinen hulluttelu, voidaan nähdäkseni tässä yhteydessä lukea ainakin osittain kulttuurisen kauhun kommentoinniksi. Sitä voidaan esimerkiksi käsitellä eräänlaisena peiteltyinä tai huumorilla vaarattomaksi tekevänä tapana käsitellä muutoin kielletyksi tai sopimattomaksi koettuja aiheita (Antaki 2003).

Alustavina luokittelevina ja analyyttisinä kysymyksinä voidaan siis pitää seuraavia: Missä kohtaa, eli kuinka usein ja miten haastateltavat puhuvat esim. kauhuun liittyvästä mielihyvästä tai inhosta, tai muuten kauhua arvottaen? Millaista esteettistä ja diskursiivista lähestymistapaa he hyödyntävät näissä tilanteissa ja mihin, eli minkälaisen asenteen tai roolin rakentamiseen valitulla he valitsemallaan kommunikointitavalla pyrkivät?

Luokitteluun kuului siis ensinnäkin lausumien identifiointi. Jotten olisi syyllistynyt niin sanottuun ”rusinan poimintaan” pyrin ensin huomioimaan ja nimeämään kaikki kohdat, jotka mielestäni soveltuivat tässä tehtävän analyysin kohteiksi, eli jotka jollain tapaa istuivat huolen, merkityksellistämisen, psykologisoinnin tai söpöilyn kategorioihin. Tässä seurailin Anna Rastasta, joka kirjoittaa, että

Ihanne tapauksessa tutkija kykenee ilmoittamaan montako lausumaa, vihaa, katsetta, kaskua tai omaelämäkerran ripillepääsyn mainintaa hänen analyysinsä koskee, ei siksi että niitä laskettaisiin vaan siksi että ne olisi identifioitu. (Rastas 2010, 76-77.)

Tilanteiden ja lausumien laskeminen ei kuitenkaan ollut yksiselitteisen helppoa. Niitä oli vaikea laskea, koska joskus vertaiskulttuurisen merkityksellistämisen piiriin laskemani humoristisuus tai tietty toiminta, kuten lasten kohdalla ilmaan

³¹ Luokittelua tehdessäni tukeuduin myös kasvatustieteilijä Lawrence R. Sipeen tutkimukseen *Storytime: Young Children's Literary Understanding in the Classroom*. Siinä Sipe esittää, että lapset reagoivat kuvakirjoihin viidellä eri tavalla: analyyttisesti, intertekstuaalisesti, henkilökohtaisesti, tarinaan uppoutuen (transparent) ja performatiivisesti. (Sipe 2008.) Sipeen käyttämät analyyttinen ja intertekstuaalinen lukutapa vastaavat ehkä jossain määrin minun käyttämäni vertaiskulttuurisen merkityksellistämisen kategoriassa tapahtuvaa merkityksellistämistä. Performatiivisuuden, sellaisena kuin Sipe sen ymmärtää, laskisin puolestaan pitkälti esteettisen härmistämisen mekaniikkaa toteuttavaksi kommentointitavaksi. Käytännössä yhdessä tutkimuksessa käytetty typologia istuu kuitenkin harvoin saumattomasti toiseen toiseen tutkimukseen ainakin kun on kyse tässä tehdyn tapaisesta, ilmiökeskeisestä tutkimuksesta. Siksi olen päättänyt puhumaan asiasta eri termein tietyistä päällekkäisyyksistä huolimatta. Esimerkin selkeämmin jo olemassa olevaa termistöä soveltavasta tutkimuksesta tarjoo Merja Karjalainen päiväkotilasten keskustelujen aktien, puheenvuorojen, teemojen ja erityispiirteiden kautta käsittelevässä väitöskirjassaan (Karjalainen 1996).

nyrkkeily, leimasi koko haastattelutilannetta tai jatkui sen läpi. Tilanteet ja lausumat myös limittyivät toisiinsa ja toisinaan oli hankala sanoa kuinka vahvasti lausuma liittyi nimenomaan kulttuuriseen kauhuun, tai missä vaiheessa puhujaa asemoivat teot ja lausumat olisi pitänyt lukea joksikin muuksi kuin kauhuun liittyväksi merkityksellistämiseksi.³² Otteiden erottelu toisistaan on siis jossain määrin mielivaltaista puuhaa ja niiden laskemista tulee tässä pitää lähinnä aineistokokonaisuutta kuvaamaan pyrkivänä välietappina.

Performatiivisuuteen keskittyvää lähestymistapaa seuraillen pyrin huomioimaan myös sen miten erilaiset kauhuun liittyvät lausumat toimivat puhujia asemoivina tekoina. Tähän liittyen kiinnitin erityistä huomiota myös siihen, mihin suuntaan haastateltavat itse haastattelua veivät. Antoisimpina pidin näiltä osin kohtia, joissa koin vastaukset yllättäviksi sekä, kohtia, joissa haastateltavat selkeästi palasivat johonkin jo aikaisemmin koskettelemaansa teemaan. Eriytistä arvoa on tässä myös ”vapaan” kysymyksen tai ”vapaan sanan” kohdalla esitetyillä lausumilla ja vapaasti tai yllättäen syntyneillä tarinankerrontatilanteilla. Aineistoa läpikäydessäni huomioinkin paitsi ne kohdat, joissa haastateltavat käyttivät hyväkseen kuvailevaa kieltä puhuessaan kulttuurisista kauhuista, myös ne kohdat, joissa he aktiivisesti ohjasivat keskustelua ja näin asemoivat itseään suhteessa haastattelun aiheeseen ja haastattelutilanteeseen yleensä. Asemoinnin osalta keskeisiä merkkejä ovat myös muun muassa mielihyvän ja mielipahan ilmaukset, joita esiintyi myös normeihin tai normittavuuteen palautuvissa kommentteissa, kuten käsityksissä siitä mikä on oikein ja toivottavaa tai väärin ja huonoa käytöstä tai kulttuurista sisältöä.

Kaikkien näiden haastattelujen suunnitteluun, toteutukseen ja tulkintaan liittyvien varovaisuutta vaativien tehtävien aikana tunsin oloni tutkijana usein epävarmaksi. Kaikissa yllä mainituissa vaiheissa olen itse läsnä tutkijana, eli tutkimuksen suuntaa-antavana ja vastausvaihtoehtoja rajaavana tekijänä. Kun haastattelut tuottivat lausahduksia, kuten ”lapsilla on pieruvalta, aikuisilla on väkivalta”, lausuma näytti minusta ensinnäkin hauskalta heitolta ja toisekseen vakavastiotettavalta aikuisten ja lasten valtasuhteita kuvaavalta kommentilta. Lausuman tulkinnassa tulee kuitenkin nähdäkseni ottaa huomioon se, etteivät lapset kysyttäessä välttämättä osanneet selittää mitä väkivalta on ja se, että lause oli heitetty ilmaan tilanteessa, jossa lapset ehkä käyttivät haastattelutilannetta keskinäiseen hullutteluun. Miten kyseisen kaltaisen lausuman tutkimuksellisen arvon voi tällöin määrittää? Onko se tulkittava vain hauskuuttamiseen pyrkiväksi heitoksi, vai samalla myös lasten kokemaa todellisuutta kuvaavaksi lausumaksi? Entä miten suhtautua siihen, että haastateltavat lapset useimmiten esittivät hyvin selvästi ja jopa uhmakkaasti sen, etteivät pitäneet haastattelutilanteessa tai sen ulkopuolellakaan luettuja kirjoja yhtään kauhistuttavina? Jos nämä lausumat olisi ottanut sellaisenaan, pelkästään informatiivisina, totuutta

³² Kaikki humoristisuus ei samalla tavalla liittynyt kauhuun tai kauhistuttamiseen, eikä ilmaan nyrkkeily välttämättä ole aina kommentti tai mielipiteen ilmaus, mutta joissain kohdin tätä aineistoa humoristinen kommentointi koski nimenomaan kauhistuttavia piirteitä (tukka tulossa = hienot hiukset). Päiväkodin sääntöjen ja kuvakirjojen normien kontekstissa nyrkkeily voidaan lukea myös näitä sääntöjä ja normeja mahdollisesti vastustavaksi ja siten kauhun rajoilla liikkuvaksi toiminnaksi.

kuvaavina lausumina ja jos tutkitun kentän olisi rajannut nimenomaan kauhistavuuden perusteella, haastatteluaineiston keräämisen olisi voinut lopettaa siihen toteamukseen ettei tutkittavaa kauhua yksinkertaisesti ole lapsille suunnatuissa kirjoissa. Päätin kuitenkin jatkaa ajatusta kysyen, minkä joku muu teosta lukeva henkilö voisi kokea kauhistuttavaksi. Tällä tavalla toteutettua haastattelua voidaan pitää ohjailevana, mutta onko sen tuottama tieto siksi vääristynyttä?

Jo haastatteluja litteroidessani tulin siihen tulokseen, että haastattelukykyt eivät itsessään tuottaneet erityisen mielenkiintoista tai ”luotettavaa” tietoa.³³ Kyse ei ole siitä, etteivätkö haastateltavat olisi kertoneet mitä he todella ajattelivat. Pikemminkin kyse oli minun kokemattomuudestani haastattelijana ja tutkijana sekä toisaalta laadullisen, suhteellisen pienen aineiston asettamista tutkimuksellisista rajoituksista. Lasten vastaukset esimerkiksi eivät olleet aina niin monipolvisia tai kuvailevia kuin olisin toivonut. Jotkut haastattelutilanteista tuntuivat myös epäonnistuneilta, koska sekä minua että haastateltavaa jännitti, jolloin tilanne jäi kohmeiseksi, eikä nauhalle tallentunut juurikaan keskustelua, kuvailevista kertomuksista puhumattakaan.³⁴ Toisinaan nauhalle tallentuneet keskustelut vaikuttivat puolestaan suoranaisesti absurdeilta ja välillä mietin olivatko kysymykseni edes olennaisia ja epäilin saako koko aineistosta mitään järkevää irti. Koska haastatteluissa sanotut asiat eivät suoraan vastanneet kysymykseen siitä miten haastateltavat kauhuun suhtautuvat, tajusin tarvitsevani asenteiden kartoitukseen avuksi erityistä määrällisistä tutkimustavoista eroavaa metodologiaa. Ehkä alussa jotenkin hämäästi kuvittelin, että pystyisin tutkimukseni lopussa sanomaan ”näin ajattelivat lapset” tai ”näin sanoivat päiväkotiohjaajat”, mutta samalla tiesin, ettei tällaisten tutkimustulosten saaminen ole mahdollista näin pienen, laadullisen tutkimuksen rajoissa. Tarvitsin siis haastatteluaineiston avaamiseen sopivan metodologisen linssin.

Yksi osa tätä metodologista linssiä syntyi halusta huomioida eri toimijoiden erilaiset intressit. Ensi näkemältä selkeimmin havaittavissa oleva haastatteluvien esittämä intressi oli päiväkotiohjaajien huoli ikärajojen pitämättömyydestä. Haastattelemani kaksi päiväkotiohjaajaa ilmaisivat haastatteluissa selkeästi kollektiiviseksi esitetyn huolen, jota olin kuullut tematisoitavan jo aiemmin kenttään tutustuessani – huolen siitä etteivät vanhemmat noudata ikärajasuosituksia. Myöhemmin haastattelemani *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* -kuvakirjan tekijöillä tuntui niin ikään olevan tarve kertoa itselleen tärkeistä asioista: siitä miten yllättävänä ja rajoittavana he pitivät kirjan vastaanottoa tai kustannusmaailmaa ja miten tärkeänä he toisaalta pitivät sitä, että lastenkirjoissa puhutaan myös vaikeista asioista. Molemmat tahot tuntuivat ajattelevan, että tutkimukseen osallistuminen suo heille kanavan tuoda mielipiteensä julkisuuteen. Tämä pitää tavallaan paikkansa, vaikkei tästä mitään suurta me-

³³ Näin koin sekä lasten että (vaikkakin vähemmän) aikuisten haastattelujen kohdalla.

³⁴ Näin tapahtui esimerkiksi usein niissä tilanteissa, joissa haastateltavaksi tuli vain yksi lapsi, mutta jännitystä ja kyvyttömyyttä tarttua haastateltavien keskustelunaloituksiin koin myös aikuisia haastatellessani.

diahuomiota saavaa tutkimusta tulisikaan, mutta silti tunsin etten pystynyt vastaamaan haastateltavien intresseihin suoranaisesti tutkimuspyyntöinä.³⁵

Haastateltujen aikuisten tavoin myös lapsilla oli omat intressinsä osallistua tutkimukseen, vaikka näitä intressejä ei ollut yhtä helppoa määrittää, eivätkä ne aina välttämättä liittyneet suoranaisesti tutkimuksen aiheeseen. Toisinaan haastattelutilanteiden järjestämisissä heijastui se, että sekä henkilökunta että lapset pitivät lasten haastatteluun osallistumista yksinkertaisesti ”ohjelmanumerona” joka toi osallistujille tekemistä vapaan leikin ja ohjattujen tuokioiden rinnalla. Joskus taas tuntui siltä, että lapsille oli tärkeää tulla yksinkertaisesti kuulluksi ja he saattoivat jutella niitä näitä varsin luottamuksellisesti – tutkimusaiheen ulkopuolelta. Ja ajoittain lapset tuntuivat käyttävän haastatteluhetkeä hyväkseen saadakseen koetella päiväkodin sääntöjä esimerkiksi hyvän käytöksen rajojen osalta.³⁶ Näiden pyrkimysten huomiointi on nähdäkseni olennaista, kun tutkimuksen keskiössä on kysymys siitä miten tietystä ilmiöstä puhutaan, eli tässä tapauksessa siitä miten kulttuuriseen kauhuun liittyviä asenteita ja arvotuserusteita kommunikoidaan.

Käytännössä seurailin siis metodologialtani Jukka Törrösen (2010) kuvaamaa etenemistapaa, jossa luokittelua käytettiin ensin tutkimusaihetta koskevien lausumien määrälliseen laskemiseen, minkä jälkeen aineistosta nostettiin analysoitavia otteita tarkempaan käsittelyyn (Törrönen 2010). Lausumien laskeminen toimii tässä kuitenkin lähinnä kokonaisuuden hallinnan ja suuntaa-antavan raportoinnin välineenä, eikä sille tule yksinään antaa kovin suurta painoarvoa. Voi olla, että jos tekisin tämän luokittelun uudelleen, kirjaisin jotkin asiat luokkiin eri tavalla, ja voi olla, että joku toinen olisi luokitellut asiat erilailla. Voi myös olla, että luokat itsessään ovat jonkun muun mielestä liian laveita tai epämääräisiä. Luokittelu onkin lopulta vain aineiston analyysin ensimmäinen askel. Viime kädessä analyysin onnistumisen arvotuserusteena voidaan pitää sitä miten itse analyysi lisää aihetta koskevaa ymmärrystämme. Tutkimustulosten luotettavuuden lisäämiseksi alustava luokittelu ja luokitteluperiaatteiden kuvaaminen on joka tapauksessa pyritty tässä dokumentoimaan mahdollisimman selkeästi, jotta lukija saisi kuvan haastatteluaineiston muodostamasta kokonaisuudesta.

Diskurssit ja asemoitumisen tarkastelu

Diskursseja voidaan pitää kielellisinä ja narratiivisinä struktuureina (McCallum & Stephens 2010, 362) puhumisen tapoina (Pennanen 2009, 192-196) ja/tai mo-

³⁵ Myös Anna Rastas kertoo, kuinka kentällä olevat ”intressit” näkyivät hänen tutkimuksessaan jopa suoranaisina pyyntöinä tutkia jotain tiettyä asiaa (Rastas 2010, 82). Itse koin, etten pystynyt vastaamaan kentältä nouseviin pyyntöihin, koska minun tutkimukseni keskiössä ei ole esimerkiksi kysymys siitä mistä lapset saavat tietää zombeista, enkä liioin koe asiakseni puolustaa ikärajoja tai sanan-/taiteenvapautta.

³⁶ Tähän liittyi tuolin selkänojilla istumista, ”likaisia” vitsejä ja rallatuksia (jotka kuitenkin minun näkökulmastani käsin olivat melko kilttejä ja lastenkulttuurissa tavallisia).

nista lausumista koostuvina, sosiaalista todellisuutta rakentavina merkityskokonaisuuksina (Foucault 2005, 46-48). Termin juuret ovat ranskan ”juttelua” tai puhetta kuvaavassa sanassa *discours*, mutta 1960- ja 1970-luvuilla tapahtunen kielellisen käänteiden myötä diskurssin käsite nousi esiin teoreettisempaan, suhteellisen vakiintuneisiin kielenkäytön muotoihin viittaavana terminä, kulttuurisesti jaettuna ajattelutapana, joka voi näkyä paitsi puhutussa tai kirjoitetussa kielessä, myös kuvissa ja yleisemmin tekemisen tai toiminnan tavoissa, esimerkiksi institutionaalisten rakenteiden ja ilmiöiden kehityksessä. (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 23-28, Hall 2002, 98-102.)

Kulttuurintutkija Stuart Hall liittää diskurssit representaatioihin. Hänen mukaansa diskurssi on ”ryhmä lausumia, jotka tarjoavat kielen sitä varten, että voitaisiin puhua tietynlaisesta jotakin aihetta koskevasta tiedosta – toisin sanoen representoida tätä tietoa.” Diskursseille onkin ominaista se, että niillä on ”yhteinen tyyli” ja ”strategia”³⁷, joka tukee jotakin tiettyä institutionaalista tai poliittista ”suuntaa tai kaavaa”. Sosiaalisen merkityksellistämisen mekaniikkana diskurssit myös tuottavat tietynnäköistä todellisuutta. (Hall 2002, 98-101.)

Diskursseja voidaan siis tarkastella resursseina, josta yhteisön eri toimijat voivat ammentaa eri tilanteissa – kielenkäyttönä ja laajemmin sosiaalisena merkityksen muodostamisen tapana. Ne havainnollistuvat tilannekohtaisesti ja niitä voidaan tarkastella kontekstuaalisesti monella tasolla. Yksittäisen tilanteen, esimerkiksi opetus- tai haastattelutilanteen, rinnalle voidaan tuoda myös institutionaalinen tai vaikka yhteiskunnallinen konteksti. (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 31.) Diskurssit voidaan myös liittää laajempiin ideologisiin toimintatapoihin ja ajankuviin, kuten Michel Foucault tekee esimerkiksi hulluutta, rangaistusjärjestelmiä tai epänormaaliutta käsittelevissä tutkimuksissaan (Foucault 1973, Foucault 1980, Foucault 2003, ks. myös Hall 2002, 100-102). Määritelmällisesti diskurssit voidaankin nähdä ”tunnistettavina” ja ”kiteytyneinä” merkityksellistämisen tapoina (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 22-28).

Diskurssianalyysillä voidaan puolestaan viitata tutkimustapaan, joka keskittyy tarkastelemaan sitä miten erityyppisiin diskursseihin ihmiset missäkin tilanteessa tukeutuvat. Diskurssianalyysia on monenlaista ja pohjimmiltaan sen tutkii usein samoja asioita kuin semioottinen analyysi: representaatioita, ideologioiden ilmenemistä ja viestimisen intertekstuaalisuutta tai interdiskursiivisuutta. Aineistonaan diskurssianalyysi voi käyttää esimerkiksi tekstejä, kuvia ja puhetta ja aineistossaan havaitsemiaan diskursseja ja se hahmottelee, vertailee ja tulkitsee enemmän tai vähemmän kriittisesti, paneutuen myös diskursien hierarkkisiin suhteisiin ja esimerkiksi ajallisiin ja paikallisiin muutoksiin. Kuten semioottinen tulkinta, etenee myös diskurssianalyysi pinnallisemmista, kuvailevammista tulkinnoista syvempiin, esitystapojen ideologisia pohjavirtoja ja puheessa havainnollistuvia vallankäytön muotoja analysoiviin havaintoihin. Ja kuten semiootikko, ei diskurssianalytikkokaan ei tavoittele tulkinnoissaan totuutta, vaan hahmottelee pikemminkin sitä miten totuus jostakin asiasta rakennetaan kussakin tilanteessa. Koska tutkijan esittämällä tulkinnoilla on voi-

³⁷ Tyylin ja strategian mainitsee myös Foucault (Foucault 2005, 49, 87-95).

maa muuttaa havaittua todellisuutta, on tutkijan oman position huomiointi ja itsereflektio tällaisissa tutkimuksissa tärkeää. (Pynnönen 2013.)

Diskurssianalyysi tuli mukaan tutkimukseeni vasta melko myöhäisessä vaiheessa ja vähä vähältä. Tutustuessani lastenkulttuurista ja kauhua koskevaan tutkimuskirjallisuuteen ja julkiseen keskusteluun, johon myös tutkimani kuvakirjat kuuluvat, aloin pikkuhiljaa nähdä useampia erilaisia, keskustelua ohjaavia pääjuovia. En siis lähtenyt alun perin tekemään diskurssianalyttistä tutkimusta, vaan päädyin avaamaan kauhuja koskevia puhumisen tapoja, koska ne tulivat vastaan niin tutkimuskirjallisuudessa kuin aineistossani tutkimuksen edetessä. Kokonaisuudessaan päädyin tähän lähestymistapaan siksi, että halusin tarkastella sitä miten kulttuurisista kauhuista voidaan puhua lastenkulttuurissa ja sen ympärillä samalla aikaa ”ihan kauheana”, ”hirveän hauskana”, ”sairaana” tai ”terapeuttisena” ja ”ei ollenkaan pelottavana”.

Alun perin oletin, että erilaiset suhtautumistavat voisi liittää puhujan yhteiskunnalliseen rooliin. Roolien tai Hillsin käsittelemien fani- tai tutkijaidentiteettien tarkastelu ei kuitenkaan tuntunut sopivan aivan mutkatta yhteen aineistoni kanssa. Rom Harre ja Nikki Slocum huomauttavat, että rooli on usein jokin kohtalaisen pysyvä rajoitteiden ja velvoitteiden luoma kehys, joka yhdistetään usein esimerkiksi henkilön työn kuvaan tai perhesuhteisiin (Harre & Slocum 2003, 104). Kun aloin tarkastella haastatteluaineistoani haastateltavien ottamien roolien valossa, huomasin, että minun oli helppo nähdä aikuishaastateltavien rooli, koska näin sen muodostuvan heidän työidentiteettinsä kautta. Haastattelinhan heitä nimenomaan päiväkotiohjaajina ja lastenkirjailijoina.³⁸ Lasten kohdalla roolit näyttäytyivät kuitenkin vähemmän selvästi ja muotoutuivat tilannekohtaisesti suhteessa päiväkodin sääntöihin ja haastattelutilanteeseen esimerkiksi kiltti-tuhma-akselilla. Haastattelin heitä lapsina, mutta minkälainen tarkalleen ottaen oli mahdollisesti odottamani ”lapsen rooli”? Tarkemmin ajateltuna lapsillekin on tarjolla erilaisia roolimalleja ja kuten leikki toimintana todistaa, he voivat valita niistä useita ja tasapainoilla eri vaihtoehtojen välillä jopa yhdessä ja samassa hetkessä (Stolp 2010).

Jukka Törrönen huomauttaakin, että olemukseen perustuvat identiteetti- ja rooliteoriat ovat joutuneet kasvavan kritiikin kohteeksi niin sanotun kielellisen tai diskursiivisen käänteiden myötä. Aikaisemmin identiteetikategorioita, kuten sukupuolta, ikää, luokkaa ja kansallisuutta tarkasteltiin sosiaalityöteissä tutkimusasetelman ulkopuolisina selittävinä tekijöinä, taustamuuttujina, mutta humanistisen tutkimuksen kiinnittäessä yhä enemmän huomiota havaitun ja kommunikoidun todellisuuden rakentuneisuuteen, myös näitä taustamuuttujia on dekonstruoitu. (Törrönen 2010, 180.) Sukupuolen osalta yksi tunnetuimpia kulttuurillisen rakentuneisuuden teoreetikoita on esimerkiksi Judith Butler, joka on kyseenalaistanut filosofian ja psykologian kenttiä hallitsevat ajatukset identiteetin sisäisestä rakentumisesta kirjassaan *Gender Trouble* esittämällä, että identiteettien muotoutumisessa kyse on ennemminkin ulkoisesti annettujen normatiivisten ideaalien tai käytettävissä olevien diskurssien tai identiteettimal-

³⁸ Pöysän mukaan jo haastattelupyynnön esittäminen on asemoiva akti, kutsu rooliin (Pöysä 2010, 155).

lien toistamisesta kuin henkilön sisäisen, essentialistisen olemuksen esittämisestä (Butler 1999). Jyrki Pöysän mukaan rooliteorian tarjoamille identiteettikäsitteille onkin sittemmin sosiaalipsykologiassa kehitelty notkeampi vaihtoehto, asemointiteoria (Pöysä 2010, 153).

Asemoinnin käsite on tilallinen metafora (Pöysä 2010, 169). Sillä voidaan havainnollistaa sitä, että arkemme on täynnä tekoja, jotka asemoivat meitä suhteessa muihin ihmisiin, asioihin ja ilmiöihin. Pöysän mukaan raja roolin ja aseman välillä on liukuva (Pöysä 2010, 159). Asemointi on tyypillisesti tiedostamaton ja huomaamaton, vaikka se voi olla myös tiedostettua, kuten esimerkiksi kun jotakuta pyydetään puhumaan tietyn asian tai alan asiantuntijana, kuten haastatteluissa usein käy. Metodisesti hyvä keino asemointien tarkastelussa on Pöysän mukaan puheenaiheiden valinnan ja keskustelun etenemisen seuranta. Puheaktien lisäksi asemointiin voivat vaikuttaa myös muut sosiaaliset aktit, kuten ilmeet, eleet ja elämänvalinnat sekä esimerkiksi mediatekstien tarjoamat diskursiiviset muodostumat. (Pöysä 2010.) Asemoinnin, identiteetin ja toimijuuden suhteesta Pöysä kirjoittaa:

Objekti- ja subjektiasemat eivät ole yksiselitteisen selkeitä sijainteja, vaan toisiinsa kytkeytyviä, valituista näkökulmasta käsin määräytyviä asemia. Toimijuus ei voi koskaan olla täysin vapaata diskursiivisista ja sosiaalisista rajoitteistaan. Henkilöt voivat silti itseään asemoidessaan muovata ottamiaan asemia vastaamaan paremmin omaa sen hetkistä identiteettiään. Näin on erityisesti silloin, kun henkilöt saavat itse esittää itseään omilla kertomuksillaan. Laadullinen haastattelu nykymuodossaan, avoimena tai puolistrukturoituna, antaa tähän runsaasti tilaa. (Pöysä 2010, 172.)

Vaikka asemointiteoriaa ei siis tule pitää erityisen konkreettisenä analyysimallina, se voi muodostaa analyysille tulkinnallisen kehyksen ja tarjota ”hyvän lähökohdan haastattelujen tuottamien identiteettikuvausten pätevyuden arviointiin.” (Pöysä, 2010, 172-173.) Asemointiteoria on toisin sanoen käyttökelpoinen väline laadullisiin haastatteluihin osallistuneiden haastateltavien toimijuuden tarkastelussa.

Käytännössä asemoiteja voidaan tarkastella esimerkiksi erilaisten lausumien performatiivisten tavoitteiden ja vaikutusten kautta.³⁹ Esimerkin tällaisesta havainnoinnista tarjoaa muun muassa Merja Karjalainen, joka on tutkinut 3- ja 4-vuotiaiden päiväkotilasten keskusteluja Suomen- ja saamenkielen väitöskirjassaan *”Täällä on hirviö, leikisti.”* (1996). Tässä tutkimuksessa Karjalainen tarkastelee päiväkotilasten keskusteluja aktien, puheenvuorojen, teemojen ja erityispiirteiden valossa. Hänen havaintojensa mukaan lasten keskusteluille oli tyypillistä omien tekemisten ja tapahtumien jatkuva selostaminen. Lisäksi hän eritteli lasten keskusteluista ”luonnehtivina piirteinä” esiin muun muassa fantasian käytön, kielileikit, toistamisen, vastaan väittämisen ja liioittelun sekä rehentelyn. Näiden lausumien tehtävä on hänen mukaansa tarpeiden esittäminen ja täyttämisen, sekä itseilmaisu ja ennen kaikkea tunteiden ilmaisu. Mielihyvän osalta

³⁹ Performatiiviset lausumat voidaan jakaa illokutiivisiin ja perlokutiivisiin puheaktihin. Illokutiivinen merkitys syntyy puhujan tarkoituksesta, esim. lupaaminen, määrääminen, kysyminen. Perlokutiivinen merkitys puolestaan syntyy lausuman aikaansaamasta vaikutuksesta, eli esimerkiksi kuulijoiden reaktioista. (Austin 1962, 98-107, Foucault 2005, 111-113, Loxley 2007, 18-21.)

Karjalainen huomioi, että lapsi saa tyydytystä siitä, että voi leikkisän kielenkäytön avulla ”huvittaa” sekä ”itseään että muita”. Hänen mukaansa lapset nauttivat myös selvästi fiktion ja faktan välillä leikkimisestä, mielikuvituksen käytöstä. (Karjalainen 219-222, lainaus sivulla 222.)

Mielihyvän osalta asemoinnin tarkastelu muistuttaa paljon kauhututkija Matt Hillsin käyttämää, kauhua koskevien lausumien performatiivisuutta tarkastelevaa tutkimusasetelmaa. Kuten Hills huomioi, voidaan kulttuurista kauhua koskevaa mielihyvää patologisoida, jolloin se näyttäytyy jollain tapaa sairaana ja huolestuttavana. Toinen tälle strategialle vastaiskuna toimiva vaihtoehto on korostaa kulttuurisen kauhun rakentumista ja käyttötarkoituksia tarkastelemalla esimerkiksi kauhuharrastuksen sosiaalisia puolia ja jaettua tietoa – asia, joka näkyy myös Karjalaisen huomioimassa leikkisessä kielenkäytössä ja ”huvittamisessa”. Hillsin käsittelemät kauhuun liittyvät mielipiteiden ja tiedon ilmaisut ovatkin performatiivisen linssin läpi katsottuna kulttuurillisia toimintoja tai tekoja, joilla rakennetaan ja jaetaan merkityksiä ja erottaudutaan muista, eli luodaan omaa fani- tai tutkijaidentiteettiä, omaa toimijuutta. Kuten asemointiteoria, on myös Hillsin konstruktivistinen ote on saanut vaikutteita niin J. L. Austinin puheaktiteoriasta kuin myös tavasta kyseenalaistaa pysyvänä pidetyt identiteetit. (Hills 2005, x-xii, Hills 2008.)⁴⁰

Puheaktiteorian isänä pidetty J. L. Austin käyttää termiä ”performative utterances” lausumista, joilla on tekevä eikä kuvaileva luonne. Esimerkkeinä hän käyttää muun muassa hääseremonian ”tahdon” lausahdusta, laivan kastamista, sekä lakiyhetyksissä käytettyjä todistuksia ja tuomioita. Toisin kuin Austin, joka keskittyy kirjassaan *How To Do Things With Words* lähinnä eksplisiittisiin performatiivisiin lausahduksiin, tarkastelevat myöhemmät tutkijat, kuten Hills ja Butler, myös implisiittisiä performatiiveja, eli puheakteja ja olemisen tapoja, jotka näyttävät ensinäkemältä kuvailevilta eivätkä tekeviltä. (Austin 1962, 32, Hills 2005, Butler 1999.) Ne eivät julista ”I bet..” tai ”I promise...” vaan imitoivat ja seurailevat yhä uudelleen toistettuja rakenteita ja malleja hiljaisesti ikään kuin jälkensä peittäen. Tämän vuoksi esimerkiksi sukupuolta tai lapsuutta rakentavien diskurssien tutkimus voi keskittyä esimerkiksi Foucaultn esimerkkiä seurailevaan genealogiseen salapoliisityöhön, joka selvittää näennäisesti henkilöiden omien halujensa perusteella tekemien valintojen taustalla vaikuttavia diskursiivisia rakenteita, malleja ja tapoja. Myös henkilökohtaisina pidetyistä, kuvaavista mielihyvän artikuloinneista voi siis tulla performatiivisen linssin läpi katsottuna poliittisen ja ideologisen asemoinnin välineitä. Implisiittisiä performatiiveja voivat olla esimerkiksi näennäisesti henkilön sisäistä maailmaa ja tunteita tai tietoa ilmentävät toteamukset, joilla kuitenkin voi olla kuvaavuuden ohella keskustelua ohjaava ja puhujaa ryhmässä asemoiva funktio.

Asemoinnin onnistumisen osalta on tärkeää, että esitetty lausuma sopii tilanteeseen ja puhujan suuhun. Asemointia harrastetaan siis aina jo lähtökohtaisesti jostakin asemasta käsin. Rom Harren ja Nikki Slocumin (2003) mukaan asemat rajaavat sitä mitä henkilö voi merkityksellisesti sanoa ja tehdä: ”Positi-

⁴⁰ Austinin ja Butlerin lisäksi Hills mainitsee inspiraation lähteenä Bourdieun sosiaalisia kenttiä ja habitusta koskevan ajattelun (Hills 2005, x).

ons constrain what one may meaningfully say and do.” (Harre & Slocum 2003, 106.) Tämän vakuuttavuuden osalta asemointiteoria voidaankin nähdäkseni yhdistää Austinin puheaktiteorian onnistuneisiin ja epäonnistuneisiin performatiiveihin. Onnistuneet performatiivit ovat Austinin mukaan oikeassa paikassa oikeaan aikaan ja oikean henkilön sanomina, ympäröivän yhteisön konventioiden mukaisesti toteutettuja lausumia. (Austin 1962, 12-24.) Konventioiden osalta voidaan viitata esimerkiksi siihen kuinka lausumat kierrättävät aina olemassa olevia kulttuurisia koodeja ja tekemisen tapoja. Hills huomioikin, että performatiivisuus on aina jonkinlaista lainailua:

Performativity, whether explicit or implicit, is always a form of iterated citationality (Derrida 1988, p. 18; Butler 1993, p. 12) depending on established cultural codes and ways of doing (or making do). (Hills 2005, xi.)

Kriittistä suhtautumista kulttuuriin kauhuihin voidaan siis Hillsin mukaan perustella esimerkiksi vetoamalla moraalisten paniikkien kierrättämiin diskursseihin, joissa kauhun miellyttävyyden mahdollisuus kyseenalaistetaan leimamalla se esimerkiksi sairaaksi tai epäluonnolliseksi. Kauhufanit puolestaan voivat perustella mielihyväänsä muun muassa estetiikanteorioihin ja taiteen historiaan nojaten. Olennaista on, että kauhua koskevat mielihyvän kuvaukset tai tämän mielihyvän epäluonnolliseksi leimaavat puheaktit on esitettävä oikeassa tilanteessa, jotta ne olisivat onnistuneita. Hillsin tutkimuksessa kauhufanien keskustelufoorumeilla esitetyt epäonnistuneet performatiivit oli mahdollista tunnistaa siitä, että ne joko haukuttiin kasaan tai jätettiin huomiotta. (Hills 2005.) Ne eivät siis onnistu johtamaan keskustelua siihen suuntaan, mihin lausuja on ne tarkoittanut. Akateemisena vastineena tällaiselle epäonnistuneelle performatiiville Hills esittää Schneiderin toimittamassa *Freud's Worst Nightmare* -kirjassa tieteenalojen välisen syntetisoivan position, jossa joutuu helposti kaikkien eri osapuolien kritisoimaksi tai kokonaan huomion ulkopuolelle, koska ei suoraan kuulu yhteenkään leiriin (Hills 2009).⁴¹ Lausuma muuttuu siis merkitykselliseksi tilanteen ja sanojan mukaan, onnistuen päämäärässään todennäköisemmin, jos valittu diskurssi tai tapa on tilanteeseen ja lausujan suuhun sopiva.

Mutta millaisia asemoinnin analyysit voivat käytännössä olla? Minkälaisen aineiston kohdalla asemointia voidaan lähteä tarkastelemaan? Silmäys *Haastattelun analyysi* -kirjan esittelemiin tutkimuksiin paljastaa, että sovellusvaihtoehtoja on yhtä paljon kuin itse tutkimuksia. Jyrki Pöysä esimerkiksi analysoi työpaikan juhliin liittyviä *kertomuksia* osana työpaikkakulttuureja käsittelevää lisensiaatintutkimustaan (Pöysä 2010, 157-158). Jukka Törrösen identiteetti- ja subjektiaseimia havainnollistavat esimerkit nousevat puolestaan 23-35-vuotiaiden, talouden ja hallinnon alalla työskentelevien nuorten aikuisten ravintolakäyttäytymistä käsittelevästä *haastattelututkimuksesta* (Törrönen 2010, 180-211). *Haastattelun analyysi* -kirjan ulkopuolella törmätään myös Michael

⁴¹ Ks. ennen kaikkea s. 212, jossa Hills puhuu siitä, kuinka kauhututkija Robin Woodin työn nihkeä akateeminen vastaanotto kielii liminaalisen asemoitumisen vaaroista tutkimuksen kentällä.

Bambergin ja Neill Korobovin teini-ikäisten televisiosarjaan liittyviä identiteetti-positioita käsittelevään artikkeliin "Strip Poker! They Don't Show Nothing! – Positioning identities in adolescent male talk about a television game show" (Korobov & Bamberg 2007) ja mielenkiintoisen esimerkin asemointiteorian sovelluksesta tarjoaa myös Charles Antakin rasististen tai tiettyjä ihmisryhmiä toiseuttavien ilmaisujen absurdeihin piirteisiin ja tämän absurdiuden tarkoitukseen keskittyvä artikkeli "The Uses of Absurdity" (Antaki 2003).

Asemointia voidaan siis tarkastella osana haastattelutilannetta (Pöysä 2010, 155-159), luonnollisissa havainnoiduissa keskusteluissa (Korobov & Bamberg 2007), tarinalinjoissa ja haastattelutarinoissa (Pöysä 2010, 160-170) tai vaikkapa liioitellun vahvoissa mielipiteen ilmaisuissa (Antaki 2003). Lisäksi sitä voi tarkastella myös laajemmin konfliktitilanteissa, kuten tekevät Harre ja Slocum tarkastellessaan Georgetownin yliopiston ja kaupungin asukkaiden välistä konfliktia (Harre & Slocum 2003). Koska minun aineistostani löytyy melkeinpä kaikkia näistä yllä mainituista puhuntatyypeistä (haastattelupuhetta, luonnostaan syntyviä keskusteluja ja tarinoita) ja koska minuakin kiinnostaa ennen kaikkea se mitä tavoitteita tietyt mielipiteenilmaisut palvelevat, tuntuu asemointumisen tarkastelu tutkimusasetelmaani nähden sopivalta valinnalta.

Mutta minkälaista tietoa asemointia tutkimalla voidaan tuottaa? Käytännössä näyttäisi siltä, että asemointia tutkimalla tuotettu tieto avaa lukijoiden silmiä erilaisille asemoitumista ohjaaville diskursiivisille tekijöille. Edellä mainittujen tutkimusten tulosten osalta voidaan esimerkiksi sanoa, että Törrösen ja Maunun (2005) alkoholin käyttöä selvittävä tutkimus, joka keskittyi osallistujia roolien analyysiin tuottaen tietoa siitä minkälaisissa subjektiasemissa alkoholi illanviettojen aikana voi toimia, tuottaa esimerkiksi havaintoja siitä, kuinka alkoholi voi esiintyä illanviettoa kuvaavissa esityksissä seitsemässä eri roolissa, *subjektina, objektina, vastasubjektina, auttajana, vastustajana, lähettäjänä, sekä vastaanottajana* (Törrönen 2010, 196). Harre ja Slocum puolestaan huomioivat Georgetownin yliopiston ja kaupungin asukkaiden välistä konfliktia tarkastelevassa tutkimuksessaan, että kaupunkilaisten piirissä dominantti diskurssi näki yliopisto-opiskelijat "villeinä" (savages) ja yliopiston kasvatusvastuutaan laiminlyövä vanhempana (Harre & Slocum 2003).

Anna Rastasta lainaten voidaan myös lopulta huomauttaa, että väitöskirja-tutkijana minulla on oikeus ja jopa velvollisuus valita kysymyksiä sillä perusteella, että ne sijoittuisivat jotenkin erityisen mielenkiintoisiin teoriakeskusteluihin (Rastas 2010, 82). Performatiivisuuden ajatus nauttii tällä hetkellä ainakin Matt Hillsin mukaan jonkinlaisesta akateemisesta nosteesta (Hills 2005, ix). Tutkimusfilosofisen orientoituneisuutensa puolesta performatiivisuus liittyy sosiologisessa lapsuudentutkimuksessa paljon korostettuun konstruktivismiin, eli eletyn ja koetun maailman rakentuneisuuden tarkasteluun, sekä toimijuuden käsitteeseen (Qvortrup 2009, James 2009). Koska tarkoitukseni on tarkastella asenteita laadullisen ja kohtalaisen pienen aineiston perusteella, ja koska pyrin asettamaan eri ikäiset haastateltavat toimijoina samalle linjalle, näkisin, että tämä lähestymistapa istuu metodologisenä linssinä niin tutkimusintresseihini kuin myös aineistooni ja tutkimusfilosofiaani.

Kauhun estetiikan topografia

Järjestääkseni kauhun estetiikan kenttää, olen kuten sanottu päätyynyt hahmottelemaan eräänlaista tilallista käsittekarttaa tai topografiaa, joka erottaa toisistaan kauhun nostattavat, pinnallistavat ja alentavat muodot. Estetiikan alalta poimimiani termejä seuraillessa puhun esteettistä ylevöittämisestä, estetisoinnista ja esteettisestä härmistämistä. Esteettinen ylevöittäminen voidaan tässä ymmärtää jonkinlaisena nostattamisena ja kauhulle antautumisena. Siihen liittyy ajatus pelottavan kokemuksen transsendentista, eli nähtävän läpäisevästä filosofisesta arvosta ja sen voidaan katsoa kattavan ylevän lisäksi myös unheimlich-outous ja kauhua yksityistävät ja mahdollisesti psykologisoivat romanttisen groteskin muodot. Estetisointi taas voidaan ymmärtää jonkinlaisena pintaan palauttamisena tai pinnallistamisena. Se liittyy kaunistamiseen ja se näkyy hyvin esimerkiksi kauhukitschin kohdalla. Kategorioista viimeinen, esteettiseksi härmistämiseksi nimeämäni lähestymistapa, puolestaan havainnollistuu ehkä parhaiten mustassa huumorissa ja groteskissa liioittelussa. Sille on ominaista ennemminkin rumentava kuin kaunistelevalta konkretisointi, sekä tarve järkyttää.

Tämän topografian tarkoitus on järjestää kauhun estetiikan kenttää tavalla, joka sitoo eri tieteenaloilla käytettyjä termejä ja lähestymistapoja yhteen. Avaan näitä kategorioita tarkemmin seuraavan pääluvun edetessä, mutta tässä vaiheessa on tärkeintä huomioda se, että ylevöittäminen, estetisointi ja härmistäminen näyttäytyvät minulle tässä tilallisina kokemuksina. Ylevä etäännyttää ja sulkee sisäänsä, tekee käsittelemästään asiasta mahtavan ja kaiken kattavan, laajan, laajentuvan, eteerisen, kohotetun ja arvostettavan. Kaunis taas palauttaa asiat pintoihin, tekee niistä käsitettäviä, hallittavia ja miellyttäviä. Härmistäminen puolestaan tuo asiat lähelle, liiankin lähelle, ihon alle. Se leikkaa, törkeilee ja inhottaa – ja saattaa jopa nauraa päälle.

Aiemmin estetiikan piirissä on tehty tämänkaltaisia jaotteluja esimerkiksi 1700-luvulla, kun kaunis ja ylevä asetettiin vastakkain, sekä romantiikan ja uudemman kirjallisuusteorian myötä kun groteskia ja ylevää tai groteskin eri muotoja alettiin pohtia suhteessa toisiinsa (Burke 1958, Kant 1922, Lyytikäinen 2000, Bahtin 2002). Omanlaisensa jaottelumallin tai esimerkin tässä tehdyille työlle on tarjonnut myös esimerkiksi saksalainen filosofi Max Dessoir, joka loi 1900-luvun alussa jaottelun, jossa estetiikan ala jakautui viiteen primääriseen esteettiseen tasoon tai muotoon. Näitä olivat ylevä, kaunis, traaginen, ruma ja koominen. Kauneutta määrittävät Dessoirin mukaan sisäinen harmonia ja tavoitteellisuus ja sen johdannaisia ovat lempeys, ornamentaalisuus, nättiys ja ylväys (grace). Ylevä puolestaan määrittyy Dessoirilla huumaavuuden kautta. Se huumaa meidät niin, että kaikki pienet henkilökohtaiset pelot kaikkoavat sielustamme ja unohdamme itsemme, antaudumme itseämme suuremmille voimille. Traagisuus nousee kärsimystä koskevasta ymmärryksestä ja sen sisäistämistä, että maailmassa on asioita, vastakkainasetteluja, joita emme voi muuttaa. Ja rumuutta, kauneuden vastaparia, leimaa epätasapaino ja epäjohdonmukaisuus. Komiikalle, tasoista viimeiselle, puolestaan on ominaista pie-

nuutta ja mitättömyyttä koskeva ymmärrys ja kyky kuvata asioiden yhdenmukaisuuksia terävästi, tavalla, joka auttaa meitä hyväksymään kohtalomme. (Emery 1967.)

Toisen esimerkin kyseisen laisesta estetiikan alan käsitteellisestä järjestämisestä tarjoaa Etiénne Souriau, joka jakaa esteettisen kokemuksen kentän peräti kahteenkymmeneenlajaan kategoriaan. Näiden kategorioiden joukossa on Dessoirin huomioimien tasojen tai muotojen lisäksi muun muassa kategorioita, kuten ”hengellinen”, ”ironinen” ja ”karikatyyrinen” sekä ”lyyrinen”, ”mahtailleva” ja ”ylväs”. (Dufrenne 1953, 575.) Kolmannen ja nykyaikaisimman esimerkin estetiikan alan järjestämisestä tarjoaa puolestaan Sianne Ngai, joka käsittelee tutkimuksissaan hullunkurisuutta (the zany), mielenkiintoisuutta (the interesting) ja söpöyttä (the cute). Ngain mukaan nämä kolme diminutiivista ja mitättömältä kuulostavaa kategoriaa muodostavat esteettisten kategorioiden joukossa kolmikannan, joka monia muita luokitteluja paremmin kuvaa nimenomaan nyky-yhteiskunnan kulutuksen leimaamaa estetiikkaa. (Ngai 2010, Ngai 2005.)

Uutta minun tarjoamassani mallissa on edellä mainittuihin jaotteluihin verrattuna ennen kaikkea se, että tarkastelen esteettisiä kategorioitani kohdetaan muokkaavina, eli tekevinä lähestymistapoina. Minua kiinnostaa siis toisin sanoen se, mitä asioiden esteettinen ylevöittäminen, estetisointi tai härmistäminen lopulta *tekee*, eli miten valittu esitystapa muuttaa tapaa, jolla asian näemme tai tunnemme tai ymmärrämme. Ylevän sijaan puhun esteettisestä ylevöittämisestä, kauneuden sijaan estetisoinnista ja härmistymisen sijaan esteettisestä härmistämisestä. Sanavalinta⁴² korostaa sitä, että kyse on kulttuurisesta toiminnasta. Kun siis esimerkiksi sanon, että kyse on esteettisestä härmistämisestä, korostan sanan metaforista osoittavuutta höyrymäisten, abstraktien asioiden tiivistäjänä ja konkretisoijana. Estetisointi puolestaan viittaa, kuten sanottu, tietynlaiseen pinnallistamiseen ja ylevöittäminen nostattamiseen. ”Esteettinen”-sanon lisääminen näihin termeihin korostaa kyseisten tekojen aistittavaa tai aisteja ohjailevaa aspektia.

Seuraavassa luvussa esittelen hieman tarkemmin sitä minkälaisiin teoretisointeihin tämä jaottelu perustuu ja miten siinä mainitut termit suhteutuvat muihin kauhunestetiikan termeihin, kuten pelkoon, inhoon, groteskiin ja abjektiin. Esimerkkinä siitä, miten ehdottamani jaottelu näkyy kulttuurisessa kauhussa, tarkastelen kuoleman kuvauksia.

⁴² Kieliopillisesti tästä sanamuodosta puhutaan ”teonnimenä”.

KAUHUN ESTETIIKAN MAASTOA KARTOITTAMASSA

Esteettinen ylevöittäminen

“In every sense of the word, Edward Gorey’s lines are sublime.” Näillä sanoilla James H. Duff, Brandywine River Museumin johtaja, kuvaa amerikkalaisen, goottiväritteisiä kuvatarinoita luoneen Edward Goreyn tuotantoa. “Gorey is a master of the sublimated and the rarified”, hän jatkaa. “Each image and phrase crafted by his unique, mysterious mind qualifies him as an artist whose very restraint speaks insightfully of human nature.” (Duff 2009.) Goreyn tuotantoa ei ehkä lueta lastenkirjallisuudeksi⁴³, mutta tapa, jolla hän aiheitaan käsittelee, muistuttaa lapsille osoitettuja abc-loruja ja kuvatarinoita ja hänen tarinoissaan on selkeä goottilainen sävy. Se, että hänen linjojaan voidaan luonnehtia yleviksi, johdattaa meidät siis hyvin kulttuurista kauhua, ja myös nimenomaan lastenkulttuurista kauhua, koskevan esteettisen ylevöittämisen pariin.

Lastenkirjallisuuden tulkinnassa käytetään harvemmin ylevän käsitettä. Ehkä näin on siksi, että lastenkirjoja pidetään tavallisesti pikemminkin arkihyödykkeinä kuin vakavasti otettavina, vaikuttavina ja mieltäylentävinä taide-teoksina. Lapsille osoitettu kulttuurin arvoetaan usein lähtökohtaisesti hieman matalammaksi ja populaarimmaksi kuin aikuisille suunnattu kulttuuri (Ylönen 2014b). Toisaalta saattaa myös olla, että ylevän käsite itsessään tuntuu monista nykylukijoista hieman epämuodikkaalta ja pompöösiltä ja sen tutkimukseen paneutuva estetiikka tutkimusalana rajoittuneelta. Estetiikan ja taiteentutkimuksen alalta lainattu termistö ja lähestymistapa saattavat siis vaikut-

⁴³ Tim Wigges tosin esittää, että Gorey tarkoitti kirjansa lastenkirjoiksi, mutta että kukaan ei julkaissut niitä sellaisina: “The books, of which he has now written more than sixty, were primarily meant as children’s books, although nobody would publish them as such.” (Wigges 1988, 183.)

taa lastenkirjoihin sovellettuna äkkiseltään sopimattomalta useammasta kuin yhdestä syystä.⁴⁴

Kauhun tulkinnassa ylevän käsitettä on kuitenkin käytetty jo pitkään. Tässä luvussa tarkastelen sitä miten käsitys ylevästä on rakentunut ja miten ylevän tunnetta on kokemuksena luonnehdittu, sekä sitä miten se on liitetty nimenomaan kauhuun. Tarkoitukseni on osoittaa, kuinka ylevästä puhumisen historia muodostaa pohjan lähestymistavalle, jota kutsun esteettiseksi ylevöittämiseksi – puhumisen mekaaniikaksi ja esteettiseksi valinnaksi, joka näkee kulttuurisen kauhun jonakin potentiaalisesti mieltä ylentävänä, abstraktina, muodottomana, vaanivana ja filosofisesti antoisana. Korostan kuitenkin, että tarkoitukseni ei siis ole syventyä ylevän käsittehistoriaan muutoin kuin oman mallini luomisen lähtökohtana – avaimena eräänlaisen ”nostattavan”, filosofisen ja psykologisesti kiinnostavan kauhukokemuksen kuvaamiseen.

Tämä lähestymistapa sitoo yhteen sekä arkiset ja jossain määrin retoriset, että teoreettisemmat ylevän ymmärtämistavat. Arkipuheessa ylevä esimerkiksi mielletään useimmiten mahtipontisuudeksi. Sen ajatellaan viittaavan suuriin ajatuksiin ja jalouteen, jonkinlaiseen korkealentoiseen tyyliin. Arkisesti ymmärrettynä ylevällä on siis korkea-arvoisuuteen ja nostattavuuteen liittyviä konnotaatiota. Terminä ylevä juontaakin juurensa kreikan kielten sanaan *hypsous* (korkea) ja latinan kielen sanaan *sublimis* (nostettu, ylhäinen). Filosofisesti katsottuna tähän nostattavuuteen liittyy kuitenkin myös tietynlainen ambivalenssi tai epäselvyys. Tämä ambivalenssi johtuu siitä, että käsitteellä ”ylevä” on useimmiten pyritty kuvaamaan myös jotakin sanoin kuvaamatonta ja ymmärryskyvyn ylittävää – jotakin, minkä lähteistä ja muodoista ei voida saada selkeää otetta.

Ylevän objektit vaihtelevat luonnosta moraaliin, matemaattisiin ideoihin ja kirjallisiin ilmaisuihin, runouteen, maalaukseen, musiikkiin ja arkkitehtuuriin (Brady 2013, 1), mutta yhteistä niille on kokemus, jonka ne saavat kokijassa aikaan.⁴⁵ Filosofisesti ymmärrettynä ylevöittäminen tavallaan nostaa kohteensa eräänlaiseen arvostettavaan, olemassa olomme arkipäiväisyyden läpäisevään asemaan. Näin se tekee myös kauhun kohdalla.

Käsitteellisesti hämmäntävää on esimerkiksi se, että ylevä on kunkin ajan hengessä ja kirjoittajan intressien mukaan valjastettu palvelemaan mitä erilaisimpia projekteja tai tavoitteita. Varhaisissa teksteissä, kuten Dionysos Longinuksen tekstissä *Peri Hypsous (Korkeasta tyylistä)*, ylevä näyttäytyy ennen kaikkea retorisenä keinona, tyylinä tai vaikutuksena, joka saa yleisön liikuttumaan ja vakuuttumaan (Longinus, Ashfield & De Bolla 1996, Shaw 2006, 12-26). 1700-luvulla ylevä puolestaan nousee estetiikan alalle keskeiseksi käsitteeksi ja saa näkyvän paikan modernin minäkuvan kehityksessä, missä sen katsotaan

⁴⁴ “The tendency in the discipline of children’s literature to avoid aesthetics can also be traced to traditional aesthetics’ rather limited focus – its inclination to concern itself with “fine art” to the exclusion of the “popular”, those agreeable arts designed to entertain.” (Thomas 2011, 7.)

⁴⁵ Tämän vuoksi ylevä onkin lopulta sijoitettu usein enemmän kokijan mieleen kuin objektien piirteisiin.

paljastavan esimerkiksi järjen voiman ja ihmisen moraalisen kyvyn (Kant 1922, Vainikkala 1990b, Brady 2013, Shaw 2006, 72-89). Edmund Burkesta lähtien ylevän kokemuksessa korostuu myös yhä vahvemmin tietynlainen psykologinen aspekti, itseymmärryksen ja itsen hetkellisen häviämisen vuorottelu (Shaw 2006, 48-71, Ashfield & De Bolla 1996) ja romantiikan myötä yleväksi kohottamisen prosessi suuntautui ennen kaikkea pieniin ja mitättömiin asioihin – kaikkeen mikä voitiin tulkita jonkin suuremman asian symboliksi (Lyytikäinen 2000 11, 15.) Postmodernismin piirissä ylevä on puolestaan tulkittu nimenomaan intensiiviseksi herkistymiseksi ”kertakaikkiselle erilaisuudelle, henkiselletodellisuudelle, jota ei voi tavoittaa aistittaviin tai kuviteltaviin muotoihin” (vainikkala 1990, 5).

Mahtipontisuuden ja hämäryyden lisäksi ylevää leimaavat kipu, raja, ponnistus, käsittämättömyys ja vieraus. Juuri nämä tekijät yhdistävät sen kauhuun. Ylevän piirissä esiintyvä kipu on kuitenkin ennen kaikkea henkistä ja rajat, joita se koskee ovat pitkälti näkymättömiä. Ylevä on siis jollain tapaa eteerinen kokemus. Se on vaikutusta ilman selkeää lähdeä; kauniin vastakohta, mutta ei kuitenkaan millään tavalla rumaa. Omalla tavallaan sen vaikutus on transendentti eli jotain muuta kuvaava, nähtävän läpäisevä. Lisäksi sen lähteet ja ilmenemismuodot ovat, kuten jo yllä esitin, häilyviä, jopa ristiriitaisia, eli sitä leimaa tietynlainen ambivalenssi. Haava ei esimerkiksi sinällään ole ylevä, mutta kuolettava haava voi saada yleviä piirteitä, jos se liitetään esimerkiksi sankarilliseen kuolemaan, kuolemaan jonkin suuremman asian puolesta. Tätä liikehdintää mutkistaa se, että yllä kuvattu yleväksi muuttamisen liike voi mennä myös toiseen suuntaan: sankarillinen kuolema voi latistua pelkäksi turhuudeksi, typeräksi uhkarohkeudeksi tai odotettavissa olevaksi juonikäänneeksi ja siihen liittyvä mahtipontisuus voi näyttäytyä pelkkänä ornamentaalisuutena tai retoriikkana, tyhjänä pullisteluna. Tämän esimerkin ja yllä mainitun eteerisyyden valossa voidaan ehkä ymmärtää mitä Shaw tarkoittaa esittäessään, että ylevä on koko ajan vaarassa luhistua pelkäksi kauneudeksi.⁴⁶

Ylevän ristiriitaisuutta kuvastaa myös se, kuinka se kokemuksena yhdistelee suuruutta ja pienuutta, merkityksellisyyttä ja merkityksettömyyttä. Tavallisesti yleväksi mielletään esimerkiksi vuoristomaisemat, tähtitaivaan ääretön avaruus, meri, korkealentoiset sanamuodot ja tietynlainen kunnioitettavuus. Kun näitä suuruuden ja mahtavuuden kokemuksia puretaan, voidaan niiden alta kuitenkin löytää pieni ja haavoittuvainen kokija. Ylevässä on siis kyse myös valtasuhteista. Näiden valtasuhteiden jännitteisyyttä lisää se, että ylevässä pienuuden kokemus voi poikia myös eräänlaista henkistä laajentumista. Ylevän kokemuksella on näin ollen siis myös nostattava ja siten miellyttävä vaikutus. Samanlaista liikettä ja ristiriitaista mielihyvää löytyy myös kuoleman ylevästä kokemisesta, jossa vaihtelevat kuoleman pelko ja kohtalolle antautuminen, it-

⁴⁶ ”As the taste for the sublime becomes fashionable, its ability to provoke awe or fear is diminished: after a while every mountain, even a Mount Blanc, fades into indifference.” (Shaw 2006, 59.) ”Ultimately, the sublime is under threat, always on the brink of conversion into customary beauty.” (Shaw 2006, 60.)

sesäilytyksen tarpeesta nouseva kauhu ja itsensä unohtava äärimmäisestä tuntemattomuudesta kiinnostuminen.

Ylevän hämärää viehätysvoimaa kuvaakin erinomaisesti seuraava, valistusfilosofi Edmund Burkelta poimittu lainaus:

“The ideas of eternity, and infinity, are among the most affecting that we have, and yet perhaps there is nothing of which we really understand so little, as of infinity and eternity.”

“And I think there are reasons in nature why the obscure ideas, when properly conveyed, should be a more affecting one than the clear. It is our ignorance of things that causes all admiration, and chiefly excites our passions.” (Burke 1958, 61, Part two, section [IV].)

Huumaavaa retoriikkaa, kauhun aiheuttamaa ”tietoisuuden sykkimistä” ja rationaalisen voiman osoittamista

Retoriikan osalta ylevän keskeisiin teoreetikoihin kuuluu jo yllä mainittu 200-luvulla elänyt antiikin reetori, Dionysos Longinus. Hänen mukaansa ylevää voidaan tavoitella liioittelevalla kirjoitustavalla, vertauskuvilla ja painokkuudella, mutta käytännössä se näkyy voimallisimmillaan hiljaisuudessa, pimeydessä, valossa ja sanattomuudessa, sekä eräänlaisessa nöyryydessä. Longinuksella ylevän keskeiseksi määrittäjäksi nouseekin vaikutus, eikä niinkään ilmaisutapa. Hänen mukaansa ylevän vaikutuksen aikaansaamisessa on kyse geniuksen kosketuksesta, joka nostattaa ajattelun lentoon ja ohjaa ihmistä puheessa ja kirjoittamisessa. Huoliteltua, pedanttia kieltä tärkeämmäksi nousee puheen tai tekstin intensiteetti, nopeus ja voima. Longinuksen mukaan ylevän tunne ravistelee kuulijaansa kuin isku tai myrsky. Se tuottaa ekstaattista ihmettelyä. Ja se nostattaa. (Longinus, Ashfield & De Bolla 1996, Shaw 2006, 13-24.)

Samalla ylevän kokemukseen liittyy Longinuksella kuitenkin myös tietty nöyryys. Nöyryys ja itsettämyys korostuvat hänen näkemyksessään, koska hän poimii esimerkkinsä paitsi antiikin perinteestä, myös kristinuskon piiristä. Vaikka ylevässä on siis jossain määrin kyse dominoinnin diskurssista (kuulijan sanoilla huumaaminen, jopa väkivaltainen ottaminen, eräänlainen sanoilla raiskaaminen), voi tuon efektin aiheuttaa retoriikan kannalta katsottuna myös mitä yksinkertaisin ilmaus. (Longinus, Ashfield & De Bolla 1996, Shaw 2006, 13-24.)

Ylevän käsitehistorian osalta tärkeimpiä teoreetikoita ovat kuitenkin valistusfilosofit Edmund Burke ja Immanuel Kant. Erkki Vainikkalan mukaan ”1700-luvulla, modernin tietoisuuden alkumurroksessa, ylevään alkoivat kertyä klasisismin estetiikassa kielletyt tunteet”. ”Kysymys ei ollut enää ”suuruudesta” sinänsä vaan psyykkisestä reaktiosta uhkaan, pelkoon, riipaiseviin tapahtumiin.” (Vainikkala 1990, 5.) Kauneuden vastakohtaksi nostettuna ylevästä tuli kategoria, johon voitiin sijoittaa ne mielihyvän muodot, joilta puuttui kauneudelle ominainen hallittu symmetria ja miellyttävyys, mutta jotka silti koettiin esteettisesti merkittäviksi. Näiltä osin ylevän käsite tarjosi siis omalla tavallaan hapuilevia vastauksia tragedian ja vaikean tai epämiellyttävän taiteen ongelmaan, kysymyk-

seen siitä miten voimme nauttia jostakin, mikä koetaan kivuliaaksi. (Burke 1958, Part I, section II "Pain and Pleasure", Brady 2013, 148-165.)

Filosofi Emily Bradyn mukaan 1700-luvulla oli tavanomaista ajatella, että esteettistä arvoa oli nimenomaan asioilla jotka olivat sekä kivuliaita, että miellyttäviä (Brady 2013, 148). Tämä selittää osittain sitä miksi Burke nostaa ylevän kauneutta korkeampaan arvoon.⁴⁷ Vuonna 1757 julkaistussa teoksessaan *A philosophical enquiry into the origin of the our ideas of the sublime and beautiful* hän asettaa vastakkain ylevän ja kauneuden ja esittää esteettisten arvostelmien pohjavan inhimillisiin perusvietteihin: itsesäilytysvaistoon tai itsesuojeluviettiin ja sosiaaliseen tai yhteisölliseen kanssakäymiseen, seksuaalisuuteen.

Itsesuojeluvaistoon liittyvästä ylevän aiheuttamasta mielihyvistä hän käyttää sanaa *delight*⁴⁸ erottaakseen tämän mielihyvätyyppin kauneuden sosiaalisuuteen ja seksuaaliseen kanssakäymiseen liittyvästä *pleasure* mielihyvistä (Burke part 1, sections IV "Of Delight and pleasure, as opposed to each other" ja VI-X "Of the passions which belong to self-preservation"... "Of the passions which belong to society"). Utta tai uraauurtavaa hänen lähestymistavassaan on kuitenkin ennen kaikkea se, että hän liittää ylevän nimenomaan kauhuun (Shaw 2006, 48-49) ja se, että hän näkee sen myös jossain määrin psyykkisenä kokemuksena, eräänlaisena tietoisuuden "sykkimisenä" (a pulsation of consciousness).⁴⁹ Tämä valmisti nykytutkijoiden mukaan tietä myöhemmille romanttisille ylevän tulkinnoille ja psykoanalyttisille, esimerkiksi alitajuntaa/tiedostamatonta koskeville teorioille. (Ashfield & de Bolla 128-130, Vainikkala 1990, 29, 31.)

Kauhun ja ylevän yhteyden osalta kuvaavaa on se, että Burke aloittaa ylevää käsittelevän osionsa sanoin:

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. I say strongest emotion, because I am satisfied the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure. (Burke, Part one, section VII.)

⁴⁷ Burke esittää esimerkiksi, että ylevä on voimallista, alistavaa siinä missä kauneus on voimatonta, alistuvaa. Ylevä on myös hämärää ja maskuliinista, siinä missä kauneus on selkeää ja naisellista. Ideoiden kohdalla selkeys tekee niistä näin ollen pieniä: "A clear idea is therefore a little idea" (Burke 1958, Part II, section IV.)

⁴⁸ Delight = "the sensation which accompanies the removal of pain and danger" (Burke part 1, section IV); pleasure = positive pleasure

⁴⁹ Ashfield ja de Bolla kuvaavat tämän sykkimisen johtuvan siitä, että ylevä sijoittuu vuoroin objektiin ja vuoroin kokijan mieleen. Sitä leimaa myös tietynlainen pidättyminen tai pysähtyminen: "The pulsation of consciousness marked above in the Burkean analysis could also be described as a suspension -- of the sublime moment, precisely the point at which experience of the outer world stops, producing a gap into which the sense of self rushes. The sublime, in fact, is constantly understood via reference to the arrestation of movement, sometimes figured quite literally in the progress over a mountain top, or more figuratively as in the notion that the eye 'moves' through a landscape and is suddenly arrested in its movement by a specific 'eye-catcher'. This notion of suspension, of hanging in mid air, will be developed in the romantic tradition, most especially in Wordsworth's poetry." (Ashfield & De Bolla 1996, 128- 130, lainaus sivulla 130.)

Ylevän tunteen voi siis Burken mukaan aiheuttaa mikä tahansa, mikä on kamaalaa tai mikä koetaan kauheaksi. Tapa, jolla Burke tässä hakee ylevän paikkaa ja sijoittaa sen lähteen niin objektin piirteisiin kuin myös objektien toimintatapaan, siihen miten ne koetaan, kuvaa hyvin jo aiemmin hahmottelemani ylevän paikan ambivalenssia, tapaa, jolla ylevän kokemus ikään kuin ”sykkiin” objektin ja mielen välillä. Samalla yllä esitetty lainaus hahmottaa myös Burken aistikkokemuksille hahmottelemaa, niiden (liikuttamis-) voimaan perustuvaa hierarkiaa; hierarkiaa, jonka hän näkee vahvasti sukupuolittuneena. Ylevä, joka herättää kunnioitusta ja havainnollistuu kohteen suuruudessa ja kompleksisuudessa, on hänen mukaansa maskuliininen asia. Kauneus puolestaan liittyy rakkauteen, jota tunnemme meille alistuvia, passiivisia objekteja kohtaan ja se on luonteeltaan feminiinistä. (Burke 1958, Hekanaho 2002, 30-31.)

Empiristinä Burke näki ylevää koskevan tietomme muodostuvan aistikkokemusten kautta. Kauneutta ja ylevää koskevat havaintonsa hän esimerkiksi perusti omille ja ystäviensä henkilökohtaisille kokemuksille sekä havainnoilleen (Shaw 48-49, Boulton xvii, xxxv). Tämä lähestymistapa sai hänet korostamaan esimerkiksi hämäryyttä (obscurity) kauhun ja siten ylevän kokemuksen keskeisenä tekijänä (part one section III, part two, sections III-IV). Muita ylevän tekijöitä ovat Burken mukaan yllättävyys tai yhtäkkisyys, äänien kovuus, äärettömyys, hetkellinen pidättyminen (privation, intermitting) ja kipu. Hajut ja maut eivät yleisesti ottaen tuota hänen mukaansa ylevän kokemuksia, mutta happamuus ja sietämätön löyhyys saattavat narratiivissa kuvattuina tai kielikuvina, kuten ”a cup of bitterness”, kyllä rakentaa ylevän kokemusta. (Burke 1958, 57-87, Part Two, ks. hajujen osalta myös Cokal 2010.) Myös mustuudella tai pimeydellä (blackness) on vahva asema Burken hahmottelemassa ylevässä (Burke 1958, 143-149, Part 4, sections XIV-XVIII), mikä osoittautuu ongelmalliseksi esimerkiksi neekerinaisen tapauksessa; esimerkissä, joka haastaa Burken sukupuolittuneen järjestelmän tarjoamalla esimerkkinä ylevästä feminiinisyydestä (Hekanaho 2002).

Burke siis yrittää ylevää ja kaunista koskevassa tutkielmassaan neuvotella diskursiivisen ja objekteissa piilevän subliimin välillä. Hän tuo ylevän teoriaan ajatuksen kauhusta ja näkee sen toisin kuin edeltäjänsä, ei niinkään vapauttavana suurenmoisuutena, vaan pikemminkin vieraannuttavana ja pienuuden kokemuksen herättävänä. (Shaw 2006, 53.) Välimatkaa ja representaatiota, sekä esimerkiksi tragediaa ja kuva- ja sanataiteen välistä hierarkiaa koskevilla huomioillaan hän raivaa tilaa kehitykselle, joka nostaa ylevän myös nimenomaan taiteen keskeiseksi tavoitteeksi. Tapaa, jolla hän hahmottelee ylevälle paikkaa mielen ja objektin välisessä tilassa, on myös pidetty myöhempien, psykoanalyttisten teorioiden kannalta olennaisena. (Ashfield & de Bolla 128.)

Immanuel Kantilla ylevä nivoutuu puolestaan osaksi laajempaa, rationaalisen ajattelun ja empiirisen tiedon välistä suhdetta hahmottelevaa teoriaa. Arvostelukykyyn, eli mielihyvän tai mielipahan alueeseen liittyvänä tunteena ylevällä on hänen teoriassaan tavallaan aistikkokokemuksen läpäisevä, transsendentti välittäjän rooli kokemuksena, joka osoittaa meille järjen lopullisen voiman. Kantin ajattelumallissa ylevä operoi tiedostuskyvyn, eli luontoon liittyvien

lainmukaisuuksien ymmärtämisen, ja järjen käsitteiden välillä (Kant 1922, 36, "Tafel der oberen Seelenvermögen", Vainikkala 1990b, 21-23). Näin ollen se näyttäytyy kokemuksena, jonka kautta ihmisen on mahdollista löytää kokemuksen *a priori* ehdot. Ylevän kokemuksen kautta ihminen voi siis Kantin mukaan ymmärtää muun muassa oman käsityskykynsä voiman.⁵⁰ Ylevää onkin se, mikä on niin suurta, että se ylittää aistimme ja kuvittelukykyämme, mutta jonka järkemme kuitenkin tavoittaa. Tämä tajuaminen, ideoiden juurille pääseminen, tekee ylevän kokemuksesta Kantin mukaan sen negatiivisuudesta huolimatta lopulta myös haluttavan. (Kant 1922, 87-113.)

Kant siis näki ylevän Burken tavoin negatiivisena tunteena ("Das Gefühl des Erhabenen ist also ein Gefühl der Unlust"), joka epämiellyttävyystään huolimatta tuottaa myös nautintoa, eräänlaista "negatiivista mielihyvää" (Kant 1922, 102). Vuonna 1790 julkaistussa *Arvostelukyöyn kritiikissään* Kant esittää ylevän kokemuksen lähtökohdaksi ennen kaikkea luontokokemuksen. Ylevän kokemuksella on hänen mukaansa myös kaksi muotoa. Matemaattinen ylevä liittyy kokoon, esimerkiksi siihen, miten vuoristo ja tähtitaivas taikka meren ulappa ylittävät havaintokykyämme mahdollisuudet. Sen tuottama mielihyvä liittyy ajatukseen, jonka mukaan nämä asiat on kuitenkin mahdollista käsittää rationaalisesti. Dynaaminen ylevä puolestaan liittyy koon sijasta voimaan, esimerkiksi tapaan, jolla myrsky uhkaa meitä ja täyttää meidät pelolla – pelolla, joka voidaan kokea yleväksi turvallisesta etäisyydestä käsin koettuna. (Kant 1922, 88, 106-109.)

Ylevän kokemuksen tuottama mielihyvä voi siis liittyä niin ajattelun voiman tajuamiseen, kuin myös jonkinlaiseen suurten voimien edessä tunnettuun turvallisuuden tunteeseen. Mielihyvä, jota dynaaminen ylevän tuottaa, liittyykin Kantilla matemaattisen ylevän tuottaman mielihyvän tavoin rationaalisen kyvyn tunnistamiseen, mutta tunnistamisen kohteena ovat tässä tapauksessa ennen kaikkea moraaliset ideat. Kohtaamme ylevän pelottavuuden, kuten hyveellinen uskovainen kohtaa jumalan – sen pelottavuuden käsittäen, mutta tietoisina siitä, että olemme tuomion yläpuolella, turvassa (Kant 1922, 106).⁵¹

Siinä missä Burke siis näkee ylevän aiheuttaman mielihyvän eräänlaisena psykologisena helpotuksena, pelosta vapautumisena, näkee Kant tämän mielihyvän pohjaavan olennaisella tavalla kokemuksen valaisevuuteen tai valistaavuuteen. Kantin filosofiassa ylevä näyttää meille järjen vapauden ja paljastaa siten ajattelumme perusteet, myös esimerkiksi moraalisen toiminnan periaatteet.⁵² Ylevä voi siis olla kokemuksena pelottava ja järkyttävä, ja sinänsä negatiiv-

⁵⁰ Transendentiaalifilosofia pyrkii läpäisemään aistihavainnon ja käsitteellisen a priori maailman välisen kuilun yhdistäen nämä kaksi. Se ei paneudu vain siihen mitä voidaan aistein mitata (empirismi, Hume), eikä myöskään perustu pelkästään abstraktille ajattelulle (rationalismi, Descartes), vaan se yhdistää kummatkin. Esim. näen kolme puuta (näkeminen, eli aistihavainto+käsitys numeroista). (Shaw 2006, 71.)

⁵¹ Kantilla dynaamisen ylevän kokemukseen liittyy myös elinvoimien hetkellinen piddättäytyminen, jota seuraa näiden voimien kahta voimakkaampi purkautuminen. Sanat kuten Gefahr, Gewalt, Kraft ja Macht kuvaavat niitä voimia, jotka ylevän kokemuksessa havainnollistuvat: vaaraa, väkivaltaa, voimaa ja mahtia. Jopa sota voi Kantin mukaan näyttäytyä ylevänä. (Kant 1922, 88, 106-109.)

⁵² "Sublimity enables moral action as an *emotion* produced by overcoming its limits -- and demonstrates our internal power to transcend nature." (Rayman 2012, 56.)

tiivinen, mutta siinä on myös positiivinen momentti. Sen lähtökohta voi olla luontokokemus, mutta se sijoittuu jonnekin objektinsa ja mielen välimaastoon. Valistusaikana ylevän käsitteestä tulikin Vainikkalan mukaan modernin subjektin muotoutumisen katalysaattori. Se auttoi rakentamaan kuvaa ihmisestä, joka oman kokemuksensa ja järkensä kautta hahmottaa maailmaa, kriittisesti, reflektoiden. (Vainikkala 1990b, 28-31.) Kaiken kaikkiaan ylevän kokemuksella voidaan siis katsoa olevan jossain määrin edifioiva vaikutus.

Kauhun tietoteoreettinen ja psykologinen arvo ja ylevöittäminen suhte sublimointiin

Tämän ylevää koskevan filosofisen perinteen pohjalta voidaan nähdäkseni ymmärtää myös niitä nykyisiä kauhua koskevia selityksiä, jotka lähestyvät kauhua jonakin esteettisesti mielenkiintoisena ja epistemologisesti tärkeänä. Hyvän esimerkin tarjoaa esimerkiksi filosofi Philip Nickel, joka liittää kauhugenren filosofisen skeptismin perinteeseen artikkelissaan "Horror and the Idea of Everyday Life: On Skeptical Threats in Psycho and The Birds". Nickelin mukaan tapa, jolla kauhuviihde saa meidät kyseenalaistamaan maalaisjärjen ja turvalliseksi koetun arkikokemuksen avaa mielemme vaihtoehtoisten maailmojen pohtimiselle. Se, että emme arkielämässämme kohta eläviä kuolleita ei esimerkiksi estä meitä kuvittelemasta miten zombiepideemia vaikuttaisi yhteiskuntaamme ja ihmisten mieliin. Monille kauhugenren käsittelemistä peloista on löydettävissä Nickelin mukaan todellista pohjaa ajallemme ja olemisellemme ominaisista jännitystiloista ja vastaamatta jääneistä kysymyksistä – asioista, joita emme ole kyenneet täysin selittämään. Kuoleman pelko ja kuolleita koskevat huolestumme, teknologian kehitys ja huoli siitä, että tämä kehitys riistyy vielä joskus käsistämme ovat ruumiidemme hajoavuuden ja mielemme tuntemattomuuden sekä mielenterveyden järkkymisen ohella kaikki asioita, joiden pohtiminen ei sinänsä auta meitä arkielämässä, mutta jotka yhtä kaikki askarruttavat meitä. Spekulaatiivisen luonteensa puolesta ne kuuluvat filosofian abstraktiin kenttään, joka arkisen touhuamisen sisältä käsin katsottuna saattaa näyttää kylmältä, väkinäiseltä ja naurettavalta tai jopa "melankoliselta hourailulta" (Nickel 2010, 19), mutta joka silti on tavallaan arvostettu toiminnan alue tai ala.⁵³

Filosofisen valaisevuuden lisäksi ylevää voidaan (-kin/kuitenkin) tulkita myös psykologisoiden. Psykologisen näkökulman osalta on huomioitava, että ylevän kokemukselle leimallinen kipu ja mielihyvä näyttäytyivät erottamattomina myös Sigmund Freudille. Hänen mukaansa mielihyvää esiintyy, kun kipu lakkaa tai kun jännitys purkautuu. Keskeinen jännityksen aiheuttaja on hänen mukaansa tyydyttymätön seksuaalinen impulssi.⁵⁴ Tarpeiden tyydyttymisen

⁵³ Kauhustuttavan taiteen filosofista antoisuutta käsittelee myös Carolyn Korsmeyer, mutta ylevän sijaan hän keskittyy inhon kokemukseen ja esteettiseen härmistämiseen, jota käsittelen myöhemmin. (Korsmeyer 2011.)

⁵⁴ "What we call happiness in the strictest sense comes from the (preferably sudden) satisfaction of needs which have been dammed to a high degree" (Freud 1981, 76)

estymisellä on siis keskeinen rooli mielihyvän kokemuksissa.⁵⁵ (Freud 1981, 76, Korsmeyer 2011, 127.)⁵⁶ Sublimaatiota käsittelevässä kirjoituksessaan *Civilization and its discontents* Freud kuvailee ensimmäisenä ystävänsä, Romain Rollandin kertomusta uskonnollisesta kokemuksesta. Rollandin mukaan kokemus oli valtamerimäinen, "oceanic", eli rajattomuuden ja äärettömyyden kokemuksia herättävä ("a sensation of 'eternity', a feeling of something limitless, unbounded"). Myöhemmin Freud kuvaa sitä myös kokemukseksi ykseydestä maailmankaikkeuden kanssa (a bond with the universe) (Freud 1981, 64, 68, Saarinen 2015, 9-10).

Kuvaillussa kokemuksessa on havaittavissa kaikuja Burkelaaisesta ylevän kokemuksesta, jossa vaihtelevat oman minän suojeluun liittyvä pakokauhu ja itsensä unohtaminen, ylevälle antautuminen. Freud tosin selittää tämän asian psykoanalyttisin termein. Hän puhuu egosta ja siitä miten se rajaa ihmisen omaksi, ulkomaailmasta erilliseksi entiteetiksi ja toimii näin suojaavana, itesesäilytykseen liittyvänä tekijänä. Hänen mukaansa kuvailtu rajattomuuden tunne saattaisikin olla jonkinlainen muistijälki ajalta, jolloin yksilön ego ei ollut vielä muodostunut ja yksilö tunsikin vielä olevansa yhtä esimerkiksi äitinsä mutta myös laajemmin ulkomaailman kanssa. (Freud 1981, 68-69, 71-72.)⁵⁷

Vastasyntyneillä ei Freudin mukaan ole vielä kokemusta omasta erillisyydestään. Tämä tunne hahmottuu vasta ajan myötä, kun ego rakentuu. Egon rakentuminen palvelee yksilöä, joka rajanvedon kautta pystyy suojelemaan itseään paremmin uhkaavilta tekijöiltä, kuten kivulta ja epämukavuudelta. Ego siis rajaa epämiellyttävät tunteet ikään kuin minän ulkopuolelle. Tämän rajauksen mukana menetetään kuitenkin myös alkuperäinen yhteys maailmankaikkeuteen. "Valtamerimäinen" kokemus voidaankin psykoanalyttisesti katsottuna ymmärtää tällaisen, kauan sitten koetun yhteyden hetkittäisenä muistamisena:

In this way, then, the ego detaches itself from the external world. Or, to put it more correctly, originally the ego includes everything, later it separates off an external world from itself. Our present ego-feeling is, therefore, only a shrunken residual of a much more inclusive - indeed, an all-embracing - feeling which corresponded to a more intimate bond between the ego and the world about it. If we may assume that there are many people in whose mental life this primary ego-feeling has persisted to a greater or lesser degree, it would exist in them side by side with the narrower and more sharply demarcated ego-feeling of maturity, like a kind of counterpart to it. In that case, the ideational contents appropriate to it would be precisely those of limitlessness and of a bond with the universe - the same ideas with which my friend elucidated the 'oceanic' feeling (Freud 1981, 68.)

⁵⁵ Freud lainaa Goethea: "Alles in der Welt lässt sich ertragen, Nur nicht eine Reihe von schönen Tagen." (Freud 1981, 76.)

⁵⁶ Korsmeyer huomauttaa, että Freudin tuotantoon kuuluu myös ajatus siitä, että mielihyvää tuottaa myös se kun tätä jännitettä puretaan vitseissä, fantasiassa ja unissa. Mielihyvän syvintä syytä ei kuitenkaan tunneta, sillä se on haudattu alitajunnan/tiedostamattoman syvyyteen. (Korsmeyer 2011, 127.)

⁵⁷ "originally the ego includes everything, later it separates off an external world from itself.", "what is past in mental life *may* be preserved", "Thus we are perfectly willing to acknowledge that the 'oceanic' feeling exists in people, and we are inclined to trace it back to an early phase of ego-feeling" (Freud 1981, 68, 71-72.)

Toisin kuin Burke – tai Freudin ystävä, Romain Rolland, jonka kokemuksesta Freudin pohdinta lähti – Freud ei kuitenkaan usko, että kyse on tässä uskonnollisesta kokemuksesta.⁵⁸ Hänen mukaansa kyse on ennemminkin psyykkisestä (ja jopa fyysisesti saavutettavissa olevasta) kokemuksesta, joka on yksinkertaisesti valjastettu uskontojen käyttöön. Tunteen juuret ovat ehkä hämärän peitossa, mutta se, että samaan tunteeseen voidaan päästä esimerkiksi fyysisten harjoitteiden, kuten joogan kautta, osoittaa hänen mukaansa, että tunne syntyy kokijan kehossa ja mielessä, eikä sitä siis tarvitse selittää ulkopuolisilla tekijöillä, kuten jumaluudella (viittaus Schillerin sukeltajaan, jolle hengittäminen ja valo ovat ilon aihe). (Freud 1981, 72-73.)

Freud siis lähtee sublimaatiota käsittelevässä ajattelussaan liikkeelle kokemuksesta, jota voitaisiin hyvinkin kutsua yleväksi. Kokonaisuudessaan *Civilization and its discontents*, jonka sisällä hän sublimaation eri muotoja hahmottelee, käsittelee kuitenkin ennen kaikkea yksilön viettien ja yhteiskunnan näitä viettejä rajoittavien sääntöjen välistä jännitettä. Yksi tapa purkaa näitä jännitteitä (päihteen ohella), on yhteisöä uhkaavien viettien (ennen kaikkea seksuaalisuuden ja sen tuhovoimaisten sisarusten) kanavoiminen johonkin muuhun kuin seksuaaliseen toimintaan. Tiede ja taide tarjoavat ehkä selkeimmän esimerkin tähän tarkoitukseen soveltuvista kanavista. Käytännössä sublimointi perustuu siis sille, että vietit ohjataan asioihin, joissa ne eivät kohta yhteisön vastustusta. Kuvaannollisesti näin saadussa mielihyvässä on jotakin 'hienompaa ja korkearvoisempaa', kuin viettien suorassa tyydyttämisessä, mutta mielihyvän intensiteetti on Freudin mukaan näin kanavoituna alkuperäistä purkutapaa heikompi. (Freud 1981, 79.)

Psykoanalyttisessa sublamaatiossa on siis havaittavissa yhteys nostattavuutta ja jaloutta korostaviin ylevän teorioihin, sekä kauhistuttavuutta ylevän lähteenä korostaviin teoretisointeihin. Samalla sublamaatio kuitenkin eroaa perinteisestä ylevöittämisestä siinä, että sillä viitataan kokemuksen voimaa vähentävään verhoiluun tavalla, joka liittyy sublimaation ennen kaikkea kulttuuriseen toimintaan (kuten taiteen tuottamiseen), eikä niinkään esimerkiksi luontokokemuksiin. Yllä kuvattu mystisille, egon rajat murtaville alkukokemuksille antautuminen, jonka voitiin havaita muistuttavan perinteistä ylevän kokemusta suuruuden ja rajattomuuden sekä minän rajojen hajoamisen tai järkkymisen osalta, voidaan siis yhdistää esteettiseen ylevöittämiseen, mutta sublamaatio sinänsä voidaan nähdä ehkä ennen kaikkea jonkinlaisena estetisointina.

Sublamaatio onkin Freudin mukaan kulttuurisesti tärkeää, sillä se mahdollistaa sivistyneen⁵⁹ elämän:

Sublimation of instinct is an especially conspicuous feature of cultural development; it is what makes it possible for higher physical activities scientific, artistic or ideological, to play such an important part in civilized life. (Freud 1981, 97.)

⁵⁸ Burke esimerkiksi liitti ylevän vielä vahvasti jumaluuteen tai jumalkokemukseen (Ashfield & De Bolla 1996, 128).

⁵⁹ Sivistystä ei tulisi Freudun mukaan kuitenkaan ymmärtää ihmiskunnan päämääränä tai perfektion hakemisena. Se on pikemminkin prosessi, jonka sisällä viettejä muokataan sellaisiksi että ne palvelevat yhteisöä paremmin. (Freud 1981, 96-97.)

Psykoanalyttisessa sublimaatiossa on siis pohjimmiltaan kyse hallinnasta. Koska minä ymmärrän esteettisen ylevöittämisen myös ennen kaikkea eräänlaiseksi hallinnan menettämiseksi, ei psykoanalyttinen sublimaatio siis termillisestä samankaltaisuudestaan huolimatta suoranaisesti istu esteettisen ylevöittämisen piiriin. Freud oli kuitenkin sinällään, kuten yllä näimme, kiinnostunut myös nimenomaan yleväksikin kutsuttavissa olevasta valtamerimäisestä tunteesta ja ylevän kokemuksen osittainen sijoittuminen ihmismieleen liittyy sen joka tapauksessa myös psykologian alaan. Siksi ei liene ihme, että esteettistä ylevöittämistä esiintyy myös nimenomaan romanttisen tai goottilaisen henkisen, terror-tyypin kauhussa ja sitä koskevassa puheessa sekä psykoanalyttisessä tai psykologisoivassa puheessa sinänsä.

Romantisointi ja postmoderni ylevä

Historiallisesti katsottuna ylevän teoreettinen perinne vaikuttaa vahvasti myös Romantiikan taiteessa ja kirjallisuudessa. Romanttinen ylevä, jonka vaikutuspiiriin Freudinkin laskisin, ammentaa inspiraationsa yllä kuvatusta valistusfilosofisesta perinteestä, mutta se hylkää aiemman filosofisen kriittisyyden ja lähestyy ylevää ennen kaikkea taiteen piirissä. Kirjallisuudentutkija Pirjo Lyytikäisen mukaan ylevän tavoittelusta tuli romantiikan aikana taiteen keskeinen tavoite. Se yhdistettiin ”taiteilijaneron luomisvoimaan” ja symbolien luomiseen, ja korkean subjektin rooli korostui siinä entisestään ”runojen lyyrisen minän” ja ”yksinäisyydessä reflektoivaksi melankolikon” muodossa. Romantiikan piirissä kukkivalle symbolismille oli ominaista se, että asia, joka ei ole itsessään ylevä, saattoi nousta symboloimaan jotakin itseään suurempaa. ”Kaikki minkä runoilija kelpuuttaa äärettömän ja transsendentin symboliksi, voi tulla sellaiseksi”. (Lyytikäinen 2000, 14-15, lainaus sivulla 15.) Romanttinen ylevä linkittyy edelleen näkyvästi kauhuun ja jonkinlaiseen henkisen kuilun ja erillisyyden kokemiseen, mutta samalla se nojaa myös vahvasti klassiseen ylevää jaloutena ja hiljaisena suuruutena pitävään perinteeseen (Vainikkala 1990b, 30).

Romantiikan ylevälle on siis ominaista jonkinlainen kauhusta ja rumuudesta inspiroitava, sisäänpäin vetäytyvä nostattavuus. Yksityisen, pienen kokemuksen suureksi korottamisen ja tähän liittyvän liioittelun kautta romanttisella ylevällä on myös yhtymäkohtia romanttiseen groteskiin, sellaisena kuin sitä tarkastelee esimerkiksi kirjallisuudentutkija Mihail Bahtin. Bahtin, joka käsittelee groteskia liioittelua osana keskiajan ja renessanssin naurukulttuuria kirjassaan *François Rabelais: keskiajan ja renessanssin nauru* erottaa keskiajan ja renessanssin naurukulttuuriin liittyvän groteskin romanttisesta groteskista sillä perusteella, että edellinen huokuu vapautta pelosta siinä missä jälkimmäinen pelottaa. Hulluuden teema esimerkiksi on keskeinen molemmille, mutta siinä missä naurukulttuuriin juhlintaan liittyvä groteski on pikemminkin hulluttelua ja tapa nähdä maailma toisin silmin, on romanttisen groteskin hulluus synkkää, traagista ja yksilöllistä. Jos keskiaika herkutteli pirun kuvilla ja esitti ne lihallsina ja maallisina, Rabelaisin ”juomaveikkoina”, näki romanttinen groteski pirun kauheana ja synkkänä ja infernaalisen naurun vahingoniloisena. (Bahtin 2002, 37-39.)

Bahtin viittaa myös Viktor Hugoon, jonka mukaan ylevä ja groteski täydentävät toisiaan (Bahtin 2002, 41). Romanttisen liikkeen manifestoksi nousseessa, *Cromwell*-näytelmäänsä (1827) kirjoittamassaan esipuheessa Hugo kirjoittaa että antiikin perinteitä vastaan nouseva uusi estetiikka ymmärtää, että epätäydellisyys on paras tapa tavoitella harmoniaa. Rumuus ja kauneus, paha ja hyvä, groteski ja ylevä ovat olemassa rintarinnan ja modernin miehen suurimpiin ideoihin kuuluu havainto ja ymmärrys siitä että kumpikin, sekä esteettisesti miellyttävä, että esteettisesti epämiellyttävä on tarpeen, jotta asia saavuttaisi korkeimman charminsa. (Hugo 2001.)

Ylevän ja groteskin toisiaan täydentävästä roolista tarjoaa esimerkin myös ihmismielen kaksinaisuus, sen yhtäläinen potentiaali sekä hyvään että pahaan. Siinä missä ylevä edustaa kristillisen moraalin puhdistamaa sielua, edustaa groteski ihmispetoa. Kun ylevä suurena ja tavoittamattomana kaihtaa määritelmiä eikä tarjota tarttumapintaa, tarjoilee rumuus meille Hugon mukaan lukemattomia esimerkkejä ja yksityiskohtia, joiden kautta myös sitä mitä sanat eivät tavoita voidaan ymmärtää. (Hugo 2001, 43.) Lyytikäinen, jonka mukaan sekä groteski että subliimi aletaan romantiikasta lähtien nähdä tavallaan kaksinapaisina (subliimi kauhun ja valon, groteski pelon ja huumorin yhdistävänä), esittääkin, että romantiikan groteskista voitaisiinkin ehkä puhua kauhusubliimina. Hän huomauttaa, että ”groteski ei välttämättä ole subliimia, eikä subliimi välttämättä groteskia, mutta on alue, jolla ne kohtaavat toisensa”. (Lyytikäinen 2000, 19.)

Tämä rumuuden ja ylevän kohtaaminen näkyy myös postmodernissa ylevässä sellaisena kuin sitä hahmottelee esimerkiksi ranskalainen filosofi Jean-François Lyotard. Ylevää ja avantgardea käsittelevässä esseessään hän kirjoittaa, että ylevälle on ominaista se, että se saattaa harmonian epäjärjestykseen, yllättää, järkyttää ja ”koskettaa tunteellisuutta”. Olennaista on, että epätäydellisyyksillä, makuvääristymillä ja rumuudella on tämän shokkivaikutuksen synnyttämisessä osansa. Avantgardistinen ylevyys piilee siinä, miten taide luo rinnakkaismaailman tai välimaailman, ”jossa kammottavalla tai muodottomalla on oma olemassaolon oikeutuksensa, sillä kumpikin niistä voi olla ylevää.” (Lyotard 1989b, 167.) Postmodernismin piirissä ylevää nouseekin leimaamaan nimenomaan sanomattomuus, merkkien murtuminen, esittämisen ja käsittämisen välinen konflikti:

Meillä on idea maailmasta (olevan totaliteettina) mutta emme kykene kuvaamaan sitä aistittavalla esineellä, joka olisi siitä yksi tapaus. Voimme käsittää äärettömän suuren, ehdottoman voimakkaan, mutta kaikki esitykset joiden tarkoitus on ”näyttää” tuo ehdoton suuruus tai voima ilmenevät tuskallisen epätäydellisinä. Nuo ovat ideoita, joista ei voi olla mitään mahdollista esitystä. (Lyotard 1989a, 152.)

Kantin vaikutus on Lyotardin hahmottelemassa ylevässä ilmeinen. Mutta siinä missä Kant edustaa valistusta, ja siten (Lyotardin näkemyksen mukaan) modernismin edistysajattelua ja idealismia, edustaa Lyotard itse sukupolvea, joka menetti uskonsa modernismin projektiin toisen maailmansodan kauhujen myötä. Lyotardille modernismi oli projekti, joka ”pyrkii tiedon, taidon ja tekniikan avulla inhimilliseen emansipaatioon ja vapautettuun yhteiskuntaan”. (Pulkinen 1989, 139.) Postmodernismille puolestaan on ominaista uskon menetyk-

suurten kertomusten ja haaveiden hylkääminen sekä marginaaleihin, hajoamiseen, paradokseihin ja aineettomuuteen uppoutuminen (Lyotard 1989a). Tämän uskon menetyksen kokemuksen valossa on ymmärrettävä Pulkkinen mukaan myös Lyotardin ”traaginen” tyyli ja hänen tuotannolleen keskeinen riidan tai konfliktin (le Différend) käsite – käsite, joka vaikuttaa myös hänen hahmottelemansa postmodernin ylevän taustalla. Pulkkinen avaa tätä käsitettä seuraavasti:

Riidan käsitteellä Lyotard kuvaa tilannetta, jossa tapahtuneen epäoikeudenmukaisuutta on mahdoton todistaa jäljellä olevin keinoin. Riita on kapitalismissa ilmaisua pakoileva totaalinen epäoikeudenmukaisuus, joka kohtaa työläistä jo pelkästään siinä, että hänen työvoimaansa pidetään tavarana. Riita on myös siirtomaavallan alaisen kulttuurin mykkyys hallitsevaan kulttuuriin nähden. Lyotardin riita on moraalinen idea, joka on laajentunut oivallukseksi kielellisen ilmaisun rajoista. (Pulkkinen 1989, 138.)

Riidan käsitteen tarkoitus onkin Pulkkinen mukaan ”virittää” moraalien ongelman uudelleen ”semanttiseen tilaan”, jotta moraalien puolesta voidaan kamppailla sielläkin, missä moraalit eivät voi ”perustua sääntöön, vaan korkeintaan tunteeseen epäoikeudenmukaisuudesta, joka pakenee kielellistä ilmaisua” (Pulkkinen 1989, 138). Postmoderni ylevä vie meidät siis esitettävyyden rajoille (Vainikkala 1990a, 5). Sen kenttää jäsentää ”kysymys rajasta ja rajan kohtaamisesta” (Lyytikäinen 2000, 10), merkitysten murtumisesta. Postmodernismi pakenee metafysiisiä, uskonnollisia ja poliittisia varmuuksia (Vainikkala 1990b, 33), eikä sen harjoittama ylevän estetiikka pyri miellyttämään olevassa olevaa makua.

Ylevän estetiikan kannustamana taiteet, riippumatta siitä mikä niissä on raakamateriaalina, voivat ja niiden myös täytyy luopua tavoittelemasta intensiivisiä vaikutuksia pelkkien kauniiden esikuvien matkimisen avulla ja niiden on etsittävä yllättäviä, epätavallisia ja shokeeraavia yhdistelmiä. (Lyotard 1989b, 171.)

Lyotardin mukaan ylevän estetiikka on siis nykytaiteen keskeinen voimanlähde (Vainikkala 1990b, 34). Postmodernismin piirissä epätavallisuutta ja shokeeraavuutta tavoitellaan haastamalla paitsi totutut sisällöt (banaalit asiat aiheina historiallisesti merkittävien tai sinällään mahtavien aiheiden sijaan), myös totutut muodot. Tarvitseeko kuvataide taulua, kehyksiä, värejä, kohdetta tai edes valmistuspaikkaa, Lyotard kysyy ja vastaa ettei tarvitse. Eikä se tarvitse hänen mukaansa myöskään katsojan ymmärrystä tai taiteen kentän eri toimijoiden välistä yhteishenkeä. Tätä näkemystä edustaa hänen mukaansa tavallaan myös Kant esittäessään, että ”yhteishenki voi syntyä ainoastaan kauneuden, ei ylevän kohdalla.” (Lyotard 1989b173-174.)

Yleväksi voidaan toisin sanoen tulkita tässä hengessä myös nimenomaan sellainen taide, joka ei nöyristele tai miellytä, vaan joka pyrkii järkyttämään ja jäämään tulkinnoille avoimeksi, intellektuaalisesti häiritseväksi. Siinä voi olla Vainikkalan sanoin myös kyse ”semioottisesta kuilusta, joka erottaa merkin *signifiant-* ja *signifié-*tasojen toisistaan”. ”Kun signifioija, jäsentynyt materiaallinen todellisuus, menettää hahmotettavuutensa, myös luonnollisen suhteen (doksen) signifioitu rikkoutuu”, hän kirjoittaa ja lisää, että tämä saa postmodernin ylevän muistuttamaan skitsofreenistä kokemusta. (Vainikkala 1990, 32.) Ylevä voi siis

myös olla eräänlaista oudoksi tulemista. Sukupuolentutkimuksen piirissä subliimi liitetäänkin usein "toiseuden kohtaamisen problematiikkaan" (Lyytikäinen 1999, 11, Hekanaho 2002).

Kuten edellä esitetystä käy ilmi, on ylevän käsitehistoria varsin polveileva. Se on ymmärretty milloin mahtipontiseksi huumaamiseksi, milloin pelon täyteiseksi valaistumiseksi. Romantiikan metaforisesta nostattamisesta on päädytty postmoderneihin merkitysten luhistumista ja rajakokemuksia painottaviin tulkintoihin. Ja kaiken takana vaikuttaa käsitys siitä, että ylevä on lopulta jotakin pelottavaa, hämärää ja eteeristä, sanoin kuvaamatonta ja objektitonta.

Mahdollisten maailmojen ja vaihtoehtoisten todellisuuksien pohtimiseen johdattavana kokemuksena ylevää voidaan pitää filosofisen pohdinnan katalyysaattorina. Järkyttävyydessään se johdattaa meidät rajalle, jolla näkyvä todellisuus muuttuu kyseenalaiseksi. Tämä liittyy sen myös luovuuteen. Ylevyys muuttaa jonkin sinällään kauhistuttavan arvostettavaksi näyttämällä, että kyse on itse asiassa jostakin muusta kuin pelkästä kauhusta – oli kyseessä sitten kauhun tunteessa havainnolistuva elinvoima tai yllättävä ymmärrys inhimillisen käsityskyvyn voimasta. Kauhun estetiikkaan ja tragedian paradoksin ymmärrysyrityksiin ylevä liittyy olennaisella tavalla siksi, että sen kokemisessa yhdistyvät sekä pelko että mielihyvä. Kuten ylevä, tarkastelee myös kauhugenre usein rajaa tunnetun ja tuntemattoman välillä. Affektiivisesti sen keskiössä on jonkin vielä tuntemattoman paljastuminen ja odotuksesta sekä epätietoisuudesta johtuva jännitys.⁶⁰

Minä tartun ylevään sen arkipuhemielessä eräänlaisena kohottamisena, ylentämisenä. Samalla kuitenkin hyödynnän myös sen filosofian historiassa keräämää merkityspotentiaalia ja näen sen eräänlaisena rajan merkitsijänä, jonaakin, millä kuvataan sitä, mikä ylittää ymmärryskykymme ja aistimme. Ylevällä (oli kyseessä sitten retorinen tyyli, asian olemus tai kokemus) onkin nähdäkseni potentiaalia herättää kokijassa reflektiivisiä ajatuksia, ajatuksia, jotka koskevat sitä mitä ylipäätään voimme ajatella tai ymmärtää. Tämän vuoksi sillä voidaan katsoa olevan myös jollain tapaa kasvattava vaikutus. Se pysäyttää meidät ajattelemaan. Se huumaa ja kirkastaa, avaa mahdollisuuksia, mutta ei tarjoa varmoja vastauksia. Se tarjoaa ymmärrystä, jota ei voi pukea sanoiksi. Ja sellaisena se tuottaa mielihyvää, vaikkakin pelon ja järkytyksen kautta.

Tärkeää ylevän kokemuksen kohdalla onkin nosteisuuden ja säkenöivän synkän eteerisyyden rinnalla jonkinlainen etäisyys. Etäisyyden merkitystä hahmottelee esimerkiksi Burken kuuluisaksi noussut ylevän kokemuksen ehto- ja hahmotteleva luonnehdinta:

When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are delightful. (Burke 1958, 40, Section VII.)

Etäisyyden huomioi myös Kant kuvatessaan turvallisuutta, josta käsin ylevän voima näyttäytyy nautinnollisena. Myös postmodernit, erillisyyttä ja toiseuden

⁶⁰ Tämä "tuntemattoman paljastumisen" ajatus näkyy selkeästi esimerkiksi Carrollin kauhua koskevassa teoretisoinnissa (Carroll 1990).

kohtaamista korostavat tulkinnat perustuvat tavallaan jonkinlaisen etäisyyden yhtäkkiseen tajuamiseen. Semioottinen kuilu on asia, joka "avautuu" eteemme tilallisesti ja odotus, jota Lyotard käsittelee olettaa sekin tietynlaisen ajallisen etäisyyden rakentaman jännitteen. Kuten yllä esitetty käsittely näyttää, voi ylevä sekoittua niin kauneuden kuin myös groteskin kokemuksiin. Lopulta esteettistä ylevöittämistä leimaa kuitenkin tilallisesti nähtynä aina myös jonkinlainen etäisyyden ottaminen ja tuohon etäisyyteen hukkuminen. Juuri tämä tilallinen aspekti erottaa sen selkeimmin esimerkiksi estetisoinnista, jota käsittelem seuraavaksi.

Estetisointi

Knowledge and acquaintance make the most striking causes affect but little. (Burke 1958, 61, Part two, section [IV].)

Ylevöittämisen lisäksi toinen varsin yleinen tapa kuvata kauhua on estetisointi. Sitä leimaa kauneuden konventioihin turvautuminen, halu esittää järkyttävä asia tavalla, joka ei kuitenkaan tee itse teoksesta sietämätöntä tai pelottavaa. Eufemismit ovat hyvä esimerkki estetisoivasta puhetavasta, sillä ne pyrkivät löytämään ikävälle asialle miellyttävämmän kiertoilmaisun. Myös metaforat voivat niin ikään tarjota tien esittää jokin sinällään ikävä asia kauniisti. Kaiken kaikkiaan estetisointi tekee kuitenkin asioista ennen kaikkea käsitettäviä. Jos ylevän kokemus vaatii kokemukseen uppoutumista ja siihen hukkumista, voidaan estetisointi ymmärtää eräänlaisena pinnallistamisena. Estetisoitu asia ei uhkaa tai haasta meitä, eikä se luisu käsistämme kuten ylevä.

Sanakirjamääritelmän mukaan estetisointi on jonkin asian esittämistä kauniina tai taiteellisesti miellyttävänä. Mitä tahansa voidaan estetisoida, mutta ennen kaikkea estetisoinnin voidaan katsoa koskevan asioita, jotka eivät sinänsä ole miellyttäviä, vaan jotka pyritään syystä tai toisesta näkemään miellyttävinä tai tekemään miellyttäväksi. Estetisoinnin kohteita voivat olla esimerkiksi sota, väkivalta, köyhyys ja voimattomuus tai joidenkin yhteiskunnan jäsenien alisteinen asema. Voimme ihaila fyysistä voimaa, vaikka sitä käytettäisiin toisten satuttamiseen tai alistamiseen, ja saatamme romantisoida vaikkapa Rio de Janeiron kukkuloille rakennettuja hökkelikyliä. Saatamme myös yhdistää kauneuden tietynlaiseen naiseuteen, jolle on ominaista heikkous ja nöyryys, vaikka tämä yhdistelmä pitäisi yllä epätasa-arvoisia sukupuolirooleja. Estetisointi siis tavallaan rajaa arvottamisen piiristä pois esimerkiksi moraaliset kysymykset, vaikka sitä voidaan käytäntönä moralisoida juuri tästä syystä.

Taiteessa ja sen tutkimuksessa kauneuden voidaan väittää menneen ikään kuin pois muodista 1900-luvun aikana. Crispin Sartwell kirjoittaa:

for the most part, beauty came in the twentieth century to seem like a flimsy and obsolete of even trivial value, a kind of frippery, perhaps nothing more than a particularly poignant or elaborate prettiness. In a world dedicated to industrial production

and its critique, in a world beset by war, genocide, and nuclear holocaust, beauty as an occasion for pleasure seemed frivolous and politically suspect. (Sartwell 2006, 13.)

Rumien, inhottavien ja moraalisesti arveluttavien asioiden estetisointi ei ole kuitenkaan kadonnut mihinkään. Sen rinnalle on vain noussut tendenssi käsitellä rumia ja kauhistuttavia asioita eri tavalla – rumasti ja kauheudesta jonkinlaista filosofisempaa kauneutta löytäen. Tavallaan voidaankin väittää, että vasta rumuuden estetiikka on luonut puitteet estetisoinnista puhumiselle sellaisena pinnallistamisena kuin minä sen tässä ymmärrän. Filosofin Roger Scrutonin mukaan juuri 1700- ja 1800-lukujen viralliselle taiteelle tyypillinen kaunistelu ajoi impressionistit ja kubistit etsimään taiteen sisältöä kauneuden ulkopuolelta. Hänen mukaansa kitschiä ei ollut ennen 1700-lukua, ennen Milletin ja esirafaelistien töitä ja kulttuurista massatuotantoa. Näitä seuranneille uuden taiteen edustajille edeltäjien kauneuden tavoittelu näytti kuitenkin pinnalliselta ja hengettömältä kitschiltä.⁶¹ Kitsch on stereotyyppittävää, helposti kulutettavaa affektien juhlaa, tunnetyhjää pintaimelyyttä. Läheltä, kitschmenschin silmin nähtynä, se saattaa näyttää yksinkertaisesti viehättävältä, jopa taiteellisesti arvokkaalta (Kulka 1997, Dorfles 1969, 15), mutta valistuneemman, astetta kyynisemmän arvostelijan näkökulmasta katsottuna se on imelää, valheellista pinnallisuutta. Kitschin, kuten estetisoinnin, voidaan siis katsoa näyttäytyvän kitschinä ennen kaikkea niille, jotka tarkastelevat sitä sen ulkopuolelta, esimerkiksi rumuuden estetiikan piiristä käsin.

Estetisointia koskevat lähestymistavat voidaankin jakaa karkeasti ottaen kahtia. Yhtäältä on olemassa edellä Sartwellin lainauksessa havainnollistuva näkemys, jonka mukaan kauneus muuna kuin kukkiin ja elokuvatähtien kauneuteen viittaavana asiana kuoli joskus 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Ja toisaalta on olemassa näkemys, jonka mukaan kauneus ei ole hävinnyt mihinkään, vaan se on yksinkertaisesti ymmärrettävä eri tavalla, syvällisemmin, filosofiseen ymmärrykseen, eikä niinkään yksinkertaiseen mielihyvään liittyvänä asiana. (Sartwell 2006, Scruton 2009.) Ensimmäisen ryhmän nihilismia edustavat Scrutoniin mukaan ne, jotka hylkäävät kauneuden tavoittelun häpäisten sitä joko rumuuden tai tunneköyhän kitschin nimissä tai muodossa. Toista ryhmää edustaa puolestaan esimerkiksi Carolyn Korsmeyer, joka ehdottaa, että unohtaisimme mielihyvän ja kivun dikotomian ja hyväksyisimme sen, ettei kauhusta nauttiminen ole millään tavalla paradoksaalista, vaan esimerkki niin sanotusta ”kauheasta kauneudesta” (terrible beauty). (Sartwell 2006, Scruton 2009, Korsmeyer 2011.)

Koska estetisointi näin ymmärrettynä liittyy nimenomaan paan ”rumuuden estetiikkaan” ja siten uudempaan taideteoriaan, edustavat käyttämäni lähteet tässä alaluvussa edellisluvun ”klassikoihin” verrattuna suurelta osin uudempaa tutkimusta. Keskeisen aseman saavat esimerkiksi elokuvantutkija Margaret Bruder ja kulttuurintutkija Lilie Chouliaraki, jotka ovat tarkastelleet väkivallan estetisointia esimerkiksi Hollywood-elokuvien ja sotautisoinnin kohdalla. Lisäksi estetisointia sellaisena kuin minä sen tässä ymmär-

⁶¹ Ks. myös Hugo edellisessä luvussa ”sublime upon sublime...”

rän käsittelee myös Thomas Leddy taiteellistamisen (artificalization) ja estetiikan välistä yhteyttä hahmottelevassa artikkelissaan. Estetiikkaa eräänlaisena syvempään, filosofisempaan aistiymmärrykseen liittyvänä asiana (joskin hyvin eri lähtökohdista käsin) tarkastelevat puolestaan esimerkiksi jo yllä mainittu Korsmeyer, abjektin teoreetikot kirjassa *The object of desire: the aestheticization of the unaesthetic in contemporary literature and culture* (Kutzbach & Mueller 2007) ja konservatiivisempia näkemyksiä edustava taidefilosofi Roger Scruton.

Vaikka tutkimuksessani muuten siis ymmärrän estetiikan laajasti aistiko-kemuksia koskevaksi tieteenalaksi, liitän sen tässä estetiikan yhteydessä kapeasti kauneuteen. Lisäksi kauneus on tässä yhteydessä määritelty kapeasti muotoon ja mielihyvään liittyväksi asiaksi. Ongelmallista estetiikasta puhuttaessa onkin ennen kaikkea se, että termi voidaan ymmärtää hyvin eri tavoin, joko eräänlaisena positiivisena taiteistamisena tai eräänlaisena negatiivisena, pinnallisena peittelynä riippuen siitä miten kauneus käsitetään. Kauneuden määrittelyminen sisäiseksi, eteeriseksi ja moraaliseksi ilmiöksi tai Korsmeyerin sanoin ”kauheaksi kauneudeksi” saa estetiikan näyttämään ylentävänä tavalla joka sekoittaa sen ylevöittämiseen. Tällainen määritelmä ei palvelisi tässä hahmottelemani topografiaa. Kauneuden ymmärtäminen muotona tai pinnana puolestaan mahdollistaa estetiikan tarkastelun sellaisena kuin minä sen tässä ymmärrän: eräänlaisena ylevän ja härmistyneen väliin sijoittuvana arkisena, yksinkertaiseen ja tavanomaiseen tai helppoon miellyttävyyteen pyrkivänä toimintana.

Kauneuden tärkeys ja peittävyys

Useimmat kauneutta koskevat teoriat yhdistävät kauneuden mielihyvään. (Korsmeyer 2011, 162). Immanuel Kant esimerkiksi liittyy kauneuden tuottaman mielihyvän makuarvostelmiin. Samalla hän kuitenkin erottaa sen miellyttävyyden ja hyvyyden tuottamasta mielihyvästä esittämällä, että kauneuden parissa koettu mielihyvä on intressitöntä. Hyvän esimerkin tästä tarjoaa ruoka. Nälkä saa ruuan maistumaan hyvältä, mutta nälällä ei ole mitään tekemistä varsinaisen makuarvostelman kanssa. Sama pätee hyviin käytöstapoihin. Makuarvostelmiin liittyvät käytöstavoista vain ne, joilla ei ole pohjaa moraalisissa. Kantia seurailleen kauneus liittyy siis asian *laatuun*, siihen *minkälaista mielihyvää* se meissä herättää. Lisäksi kauneus on Kantin mukaan myös universaalia, sillä sen mikä nimetään kauniiksi oletetaan olevan kaunista myös muille. (Kant 1922, §6, 48.)

Laadun lisäksi kauneus liitetään myös usein *muotoon*. Näin tekee muun muassa Edmund Burke, joka pitää malliesimerkkinä kauneudesta naisruumiin vaihtelevia muotoja.⁶² Lisäksi Burke yhdistää kauneuden rakkauteen ja pitää sitä, kuten jo ylevän kohdalla esitin, sosiaalisena passiona. (”By beauty, I mean

⁶² Kohdassa, jossa Burke kuvailee vaihtelevuuden (variaation) merkitystä kauneudelle, hän kirjoittaa: ”Observe that part of a beautiful woman where she is perhaps the most beautiful, about the neck and the breasts; the smoothness; the softness; the easy and insensible swell; the variety of the surface, which is never for the smallest space the same; the deceitful maze through which the unsteady eye slides giddily, without knowing where to fix...” (Burke 1958, 115.)

that quality or those qualities in bodies by which they cause love, or some passion similar to it.” (Burke 1958, 91)) Kyse ei ole kuitenkaan seksuaalisesta halusta, vaan mielihyvystä, jota tunnemme seuratessamme silmillämme esimerkiksi naisen kaulan muotoja. Mittasuhteet, terveys ja täydellisyys eivät ole Burken mukaan kauneuden lähteitä. Pienuus, pehmeys, vaihtelevuus ja hienostuneisuus, sekä puhtaat, kirkkaat (ei liian vahvat) värit sen sijaan ovat. (Burke 1958, 91-117.) Burken teoriassa kauneus hillitseeikin voimakkaita tunteita (Hekanaho 2002, 33-34) ja muodostaa näin vastakohtan ylevän kokemukselle.

Burkelle kauneus on siis nöyrää, vaatimatonta ja naisellista. Samalla se voi kuitenkin olla myös tarkoituksenmukaista ja peittävä. Kirjassaan *A Philosophical Enquiry into the Origins of the Beautiful and Sublime* Burke kirjoittaa:

[Beauty] almost always carries with it an idea of weakness and imperfection. Women are very sensible to this; for which reason, they learn to lisp, to totter in their walk, to counterfeit weakness, even sickness. In all this, they are guided by nature. Beauty in distress is much the most affecting beauty. Blushing has little less power; and modesty in general, which is a tacit allowance of imperfection, is itself considered as an amiable quality, and certainly heightens every other that is so. (Burke 1958, 110, section IX “Perfection not the cause of beauty”.)

Vaikka Burken näkemys edustaa omaa aikaansa, ja rakentuu nykyään usein kyseenalaistetuille sukupuolirooleille, voi sen edustama kauneuskäsitys nähdäkseni edelleen hyvin. Kauneutta voidaan edelleen pitää paitsi miellyttävänä, myös peittävä ja pinnallisena asiana, muotoseikkana. Oscar Wilden *Dorian Grey'n muotokuvassa* kanssaihminen on esimerkiksi vaikea uskoa että enkelimäinen ulkomuoto peittää alleen saastaisen sielun (Wilde & Kaila 1982, Scruton 2009, 2-3). Grimmin saduista tuttu *Lumikki* puolestaan rinnastaa pahan äitipuolen itsekeskeisen ja julman kauneuden Lumikin viattomaan ja tavoitteettomaan kauneuteen. Kauneus voidaankin yhdistää paitsi hyvyyteen ja jonkinlaiseen totuudellisuuteen,⁶³ myös peittävyteen.

Koska kauneus on liitetty myös totuuteen, uskonnollisuuteen ja pyhyyteen, sitä on antiikista lähtien pidetty itseisarvona, tavoittelemisen arvoisena sinällään (Scruton 2009, 175-176). Ja kuten kauneuden kokemuksen, voidaan myös kauneuden tavoittelun ajatella olevan universaalia. Näiltä osin on mielenkiintoista huomioida, että sekä Scruton että Sartwell liittävät kauneuden ihmisenä olemisen perustavanlaatuisiin kysymyksiin, kuten kuolevaisuuteen ja ajatuksiin hetkellisyydestä sekä menetyksestä.

Sartwell esimerkiksi kirjoittaa:

Beauty is the string of connection between a finite creature and a time-bound world. Beauty is an artifact of our jointure with the world, as well as our inextricability from it, our being trapped, our inability to achieve a transcendence or an eternal satisfaction. It may be a dark thought, but perhaps we bring cut flowers to a funeral or yearn after the monetary perfection of the young Diana Rigg as a celebration of death, the fact of our mortality and our continuous irremediable experience of loss – our boundedness and the permeability of boundaries – that opens us into the beauty of the

⁶³ Totuudellisena ja hyvänä sen näki esimekiksi Platon, joka Sartwellin mukaan esitti, että seksuaalisesti viehättävien ihmisten kauneus saattaa meidän tekemisiin myös eräänlaisen puhtaan ja abstraktin totuuden kanssa (Sartwell 2006, 8).

world. Though death itself is often ugly, we must be grateful to it as the source of the possibility of beauty. (Sartwell 2006, 150.)

Tämän näkemyksen mukaan kauneudella voidaan siis ajatella olevan merkitystä transsendentaalisten kokemusten, kuten kuoleman läheisyyden ja menetyksen väistämättömyyden osoittajana. Roger Scruton, konservatiivisesta elitismistään tunnettu taidefilosofi, kuvaa jossain määrin samaa asiaa kirjoittaessaan, että inhimillinen muoto on meille pyhä, koska se on olemassaolomme ruumiillistuma ("The human form is sacred to us, because it bears the stamp of our embodiment." Scruton 2009, 178.) Nykyinen rumuuden taide, joka pyrkii häpäisemään kaiken mikä on kaunista, tekeekin Scrutonin mukaan niin, koska se pelkää kauneuden ideaalin muodostamia odotuksia. Pohjimmiltaan rumuuden taiteen harjoittama kauneuden häpäisy kohdistuu kuitenkin asiaan, jota emme voi välttää, koska se on olennainen osa ihmisenä olemista: pyhyiden kokemukseen. Kauneuden väistämättömyys ja tarpeellisuus näkyekin Scrutonin mukaan esimerkiksi siinä miten koemme kuoleman ja miten käsittelemme tätä kokemusta:

According to many philosophers and anthropologists – – the experience of the sacred is a universal feature of the human condition, and therefore not easily avoided. – – every now and then we are jolted out of complacency, and feel ourselves to be in the presence of something vastly more significant than our present interests and desires. We sense the reality of something precious and mysterious, which reaches out to us with a claim that is in some way not of this world. This happens in the presence of death, and especially the death of someone loved. We look with awe on the human body from which all life has fled. This is no longer a person, but the 'mortal remains' of a person. And this thought fills us with a sense of the uncanny. We are reluctant to touch the dead body; we see it as in some way not properly a part of our world, almost a visitor from some other sphere. (Scruton 2009, 176-177.)

Läheisen ihmisen kuolema on siis Scrutonille pyhän kokemuksen malliesimerkki. Se rikkoook jokapäiväisen elämämme ja muuttaa tutun tuntemattomaksi. Tässä mielessä se yhdistyy ylevään, johon myös Scrutonin käyttämät sanat kuten "awe" ja "uncanny" viittaavat. Tapa, jolla käsittelemme kuolleiden ruumiita – estetisoiden! – vaikuttaa kuitenkin vahvasti siihen miten tuo outo ja järkyttävä, kunnioitusta herättävä pyhyiden kokemus otetaan haltuun. Seremoniat ja rituaalit pyrkivät auttamaan menehtynyttä matkalla tuonpuoleiseen, mutta yhtälailla ne pyrkivät palauttamaan jäljelle jääneiden omaisten ja ystävien todellisuuden sellaiseksi kuin mitä se oli ennen kuin kuolema paljasti läsnäolonsa uncanny-outouden kautta. Kuoleman rituaalit siis tavallaan siunaavat kuolleen ruumiin, palauttavat sen pyhyiden ja estetisoivat sen. Näin ne rakentavat arjen rajat uudelleen. Scruton jatkaakin edellistä lainausta sanoin:

This experience is a paradigmatic of our encounter with the sacred. And it demands from us a kind of ceremonial recognition. The dead body is the object of rituals and acts of purification, designed not to just send its former occupant happily into the hereafter – for these practices are engaged in even by those who have no belief in the hereafter – but in order to overcome the eeriness, the supernatural quality, of the dead human form. The body is being reclaimed for this world, by the rituals which acknowledge that it also stands apart from it. The rituals, to put it in another way,

consecrate the body, purify it of its miasma and restore it to its own former status as an embodiment. (Scruton 2009, 177.)

Tässä kauneus näyttäytyy siis jonkinlaisena epävarmuutta poistavana tekijänä, tapana palauttaa kuoleman selittämättömyys pyhyteen ja kauneuteen tai tarkoituksellisuuteen niin, että voimme jatkaa jokapäiväistä elämäämme. Kauneudella on näin ollen Scrutonin näkemyksissä yhtä aikaa sekä ylevöittävä, että ”ankkuroiva” funktio. Olennaista kauneudelle on näin ymmärrettynä jonkinlainen kunnioitus ja uhrautuvuus, uskallus tavoitella parempaa, nöyrästi, olemassaolon epätäydellisyydelle alistuen. (Scruton 2009, 192-194.) Lisäksi on huomionarvoista miten kauneus tavallaan tasapainoilee ylevän ja arkisen rajalla ja miten se muuttaa tuntemattoman asian, kuten kuoleman hallittavaksi ja konkreettiseksi. Sartwellin ja Scrutonin esimerkkien perusteella kauneuden kokemukseen liittyy paitsi jonkinlaista ylevöittämistä, myös jonkinlaista arkistamista, ylevän kokemuksen pinnallistamista. Tämä arkistaminen johdattaa meidät ymmärtämään kaunistamisen pinnallistamisena siten kuten minä sen ymmärrän kauhuun kohdistetusta estetisoinnista puhuessani.

Kauneudelle voidaan siis antaa melko korkea, totuutta tavoitteleva ja nähtävän läpäisevä rooli ja sitä voidaan pitää ihmisyydelle keskeisenä kokemukse-⁶⁴ na. Samalla se voidaan kuitenkin Burken tavoin liittää myös eräänlaiseen viettelevään pinnallisuuteen, teeskentelyyn. Performatiivisesti tarkasteltuna kauneuden peittävyydellä voikin olla sekä positiivinen, että negatiivinen rooli. Kauneus voi ikään kuin ”sokeroida lääkkeen” (Korsmayer 162), jotta sen annostelusta tulee helpompaa. Samalla se on kuitenkin tapa saada ihmiset nielemään jotakin mitä he eivät itse asiassa haluaisi niellä. Tämä sokeroinnin ”ongelmallisuus” havainnollistuu hyvin myös siinä miten lastenkirjallisuus on muuttunut kasvatuskäsitysten muutosten myötä miellyttävämmäksi ja viihdyttävämmäksi hukkaamatta kuitenkaan alkuperäisiä epätasa-arvoisiin valtasuhteisiin liittyviä, kasvattavia päämääriään.

Kauneus voidaan siis liittää niin hyvyyteen ja pyhyteen kuin myös pinnallisuuteen ja pettävyyteen. Se voi lohduttaa ja se voi peittää. Epäilyttäviin asioihin liitettyinä se herättää kysymyksiä siitä mitä me oikeastaan yritämme kaunistella ja miksi, mutta toisaalta sitä voidaan pitää myös tavoittelemisen arvoisena sinällään, transsendentaalisena ja filosofisesti merkittävänä tekijänä, hyväätahtoisena elämän helpottamisena. Seuraavaksi tarkastelenkin sitä miten tällaiseen kauneuskäsitykseen nojaavaa estetisoinnin käsitettä on sovellettu esimerkiksi elokuvaväkivallan ja sotauutisoinnin kohdalla.

⁶⁴ Kauneuden tärkeyttä voidaan perustella myös evoluutiobiologialla, ajatuksilla, jotka liittävät kauneuden esimerkiksi lajijominaisuuksiin ja terveyteen (ks. Navajo-intiaanien kauneutta tarkoittava sana "hozho", joka pitää sisällään myös terveyden ja harmonian konnotaatiot. (Sartwell 2006, 133-152)). Tällä perusteella meitä miellyttäisi se, mikä olisi meille hyväksi ja lajimme selviytymisen kannalta optimaalista (Scruton 2009, 34-37).

Elokuvaväkivallan ja sotauutisoinnin estetisointi

Elokuvantutkija Margaret Bruderin mukaan väkivallan estetisointi on väkivallan esittämistä tyylytietoisesti siten, että katsoja keskittyy ilmaisun teknisiin valintoihin ja havaitsee esimerkiksi viitteitä muihin teoksiin, genrekonventioihin, käsitteisiin ja kulttuurisiin symboleihin. Estetisointia ei siis ole vain se, että elokuvassa on paljon väkivaltaa. Pikemminkin on kyse siitä miten väkivalta esitetään. (Bruder 1998)

Estetisoidun väkivallan on myös katsottu olevan jossain määrin ”heikkoa”. Bruderin mukaan se ei saa meitä pohtimaan omaa moraalista positiotamme, eikä ”todellisuutta” kuvien takana. Devin McKinneyn ”heikon” ja ”vahvan” väkivallan erottelua seuraillessa se voidaan liittää pikemminkin elokuvateollisuuden toistamiin kaavoihin, eräänlaiseen ”tyhjään” performatiivisuuteen tai camp-maiseen asenteseen, kuin todella havahduttavaan järkyttävyyteen (McKinney 1993, 19). Tämä tyhjöpäinen itseriittoisuus ei kuitenkaan tee estetisoinnista epäpoliittista. Bruderin mukaan väkivaltaa estetisovien elokuvien, kuten *Hard Target*, *Tomstone* ja *True Romance* (kaikki vuodelta 1993) lähestymistapaa voidaan verrata politiikkaan⁶⁵, joka tarttuu affektiivisiin aiheisiin kääntäkseen kansalaisten huomion pois ajankohdan vaikeammista poliittisista kysymyksistä. (Bruder 1998)⁶⁶ Tapa, jolla Bruder sitoo analyysinsä kirjoittamisajankohdan politiikkaan muistuttaakin Lauren Berlantin tapaa käsitellä kulttuurin infantilisoitumista reaganilaisen politiikan ajamana ja aikaansaamana asiana. Kuten estetisointi, edustaa myös infantilisointi affektiivista puhetapaa, jolla katsojaa ohjailaan omaksumaan tietty katsojaposition (Berlant 1997).

Tyyllillä ei Bruderin hahmotteleman estetisoinnin kohdalla siis tarkoiteta Godardin tai Brechtin vieraannuttavaa tyyliä, vaan pikemminkin jotain pinnallista, ei-vakavaa ja epäintellektuellia. Elokuvat, joita Bruder käsittelee, ovat niin sanotusti ”typerää”. Ne eivät pyri käynnistämään moraalisia tai eettisiä keskusteluja, eivätkä pyri kiinnittämään kriittistä huomiota keinoihin, joilla väkivaltaa kuvataan. Sen sijaan ne pyrkivät ihmetyttämään, hämmästyttämään ja luomaan speaktaakkelin, jossa räjähdykset, väkivalta, aseet ja tähtinäyttelijät ovat pääosassa. Lisäksi väkivallan estetisointia edustavat elokuvat ovat myös usein ge-

⁶⁵ Bruder vertaa analysoimiensa elokuvien väkivaltaa presidentti Bill Clintonin 1990-luvun alussa julistamaan rikollisuuden vastaiseen sotaan. Kuten edellä mainitut elokuvat, edusti myös Clintonin kampanja lakialoitteineen Bruderin mukaan lähestymistapaa, jota kiinnosti enemmän representaatio kuin itse käsiteltävä asia. Kummassakin tapauksessa on kyse speaktaakkelista, jonka on tarkoitus vetää katsojan huomio pois historiallisesta todellisuudesta ja asian kompleksisuudesta.

⁶⁶ Tässä mielessä se muistuttaa poliittista infantilisoitua sellaisena kuin sitä käsittelevät esimerkiksi Lauren Berlant ja Anu Silverberg. Infantilisoinnissa on kyse holhoavasta ja viihdyttävästä diskurssista, joka tekee yksityisestä poliittisesta ja joka lopulta palauttaa kohteensa puhekyvyttömän vauvan tasolle. Anu Silverberg kuvaa samaa ilmiötä kirjassaan *Äitikortti* kirjoittaessaan: ”Feministinä ja myös journalistina olen toivottanut henkilökohtaisen kokemuksen ja yksilöiden narratiivit tervetulleiksi julkiseen keskusteluun. Olen toivonut, että arkisista valinnoista puhuttaisiin, että journalismi tarkastelisi tarinoita, että tunteiden merkitystä ihmisten liikuttelijana ei vähäteltäisi. Nyt minusta tuntuu, etten tiennyt mitä pyysin. Yksityinen on tullut yhteiskunnallisen tielle, seisoo sen tukkeena. Ja pahoin pelkään, että tärkeä osasyllinen on oma rakkaani, media.” (Berlant 1997, Silverberg 2013, 114.)

neerisiä. Ne hakeutuvat selkeästi tiettyyn kategoriaan, kuten lännenelokuvaan tai muskelielokuvaan, mutta tapa, jolla ne valitsemaansa genreen viittaavat, on lähinnä imitoiva, ei tarkasti konventioita seuraava. Bruderin analysoima George P. Cosmatosin ja Kevin Jarren *Tombstone* (1993) esimerkiksi imitoi lännenelokuvaan, muttei tartu genrelle tyypillisiin aiheisiin, kuten 'sivilisaation levittäytymiseen' muutoin kuin tyylin vuoksi. (Bruder 1998.)

Estetisoinnin tyyli on tavallaan myös kielellinen valinta. Väkivaltaa estetisoiden elokuvien kieli edustaa Bruderin mukaan usein eräänlaista "huvin diskurssia", jolle ovat ominaisia epärationaaliset assosiaatiot, sanaleikit ja maskulttuurille tyypillinen kuvien, sanojen ja ideoiden virta. Estetisoinnin kieli on myös usein yksinkertaistavalla tavalla metonymistia.⁶⁷ Itseensä ja ympäristönsä kevyesti ja leväperäisesti viittaavana asiana tyyllitelty väkivalta on Bruderin mukaan hälyttävä ilmiö. Vaikka se ei tuhoa yksilön ja yhteisön moraalialueita, se rapistaa yksilön ja yhteisön käsityksen itsestään ja historiastaan. Kiinnittäessään huomion koko ajan pintaansa ja teennäisyyteensä, estetisoi väkivalta rikkoo myös lopulta metaforisen uskomme siihen, että elokuva voi kuvata totuutta. Tämän uskon voi Bruderin mukaan palauttaa vain paluu "typerien" elokuvien parista todellisen tyylin pariin (joskin se, mitä tämä todellinen tyyli Bruderin mielestä kattaa, jää sanomatta). (Bruder 1998.)

Lastenkirjallisuuden alalla esimerkin tällaisesta yksinkertaistavasta väkivallan estetisoinnista tarjoaa ehkä Andrea Patelin 9/11 -terrori-iskuja käsittelevä kuvakirja *On that day: a book of hope for children* (2001). Kirja kuvaa terrori-iskujen herättämää järkytystä maapallo-vertauskuvan kautta. Kirjassa maapallo, joka hajoo, edustaa amerikkalaista maailmankuvaa, joka järkkyy. Vaikka maapallo toimii ehkä sinänsä hyvin jonkun yksityisen maailman rikkoutumisen vertauskuvana, tulee valittu kerrontatapa poliittiseen, kansalliseen tragediaan liitettyinä edustaneeksi melko itsekeskeistä näkemystä, jonka mukaan Yhdysvallat ja kohdanneet iskut olivat maailmanlaajuinen järkytys.⁶⁸ Kuten eräs kirjaa Amazon.com sivustolla kommentoineista lukijoista huomauttaa, ei Yhdysvallat ole koko maailma.⁶⁹ (Patel 2001, Connolly 2008.) Myös suuri osa kuolemaa käsittelevistä kuvakirjoista tukeutuu tietylaiseen estetisointiin (enemmän tai vähemmän institutionaalistuneiden tai ainakin tavallisiksi muotoutuneiden surunhallinta tekniikoiden ja -tapojen esittelyn kautta), mutta yksityisempien kokemusten kohdalla estetisointi ei välttämättä herätä samanlaista poliittista kritisoinnin halua kuin mitä se tekee yhteisöllisten, poliittisten traumojen käsitteilyn kohdalla.

⁶⁷ Metonymia on ilmaus, jossa osa edustaa kokonaisuutta, eli asia tai nimi nostetaan edustamaan jotakin laajemminkin siihen liitettyä. David Scott tarjoaa esimerkkinä sen, kuinka nyrkkeilyhanska voidaan nostaa edustamaan nyrkkeilyä, tai päättäväsyyttä ("be the glove") - tai tietyin attributein varustettuna tiettyä nyrkkeilijää. New Oxford American Dictionary puolestaan antaa esimerkkinä sen, kuinka "Washington" voi nousta edustamaan Yhdysvaltain liittovaltion hallintoa. (Scott 2008, 101-107.)

⁶⁸ Ja tavallaan näin olikin, poliittisessa mielessä. Kirja kuitenkin käsittelee tapahtumia henkilökohtaisena tragediana, hyvin yksipuolisesta perspektiivistä käsin, mikä, kuten Kidd ja Connolly huomioivat, ei kerro mitään siitä miten iskut todella vaikuttivat koko maailmaan (saatika siitä mikä johti iskuihin eli mikä oli niiden syynä).

⁶⁹ http://www.amazon.com/review/RM5U1R3O6M1WW/ref=cm_cr_pr_viewpnt#RM5U1R3O6M1WW, 28.1.2015.

Bruderin ohella toisen, yhtäläillä politisoivan näkemyksen estetisoinnista tarjoaa Lilie Chouliaraki artikkelissaan "The aestheticization of suffering on television" (2006). Tässä artikkelissa Chouliaraki, joka käsittelee kärsimyksen kuvauksia ja niiden suhdetta sääliin ja katsojien toimijuuteen myös kirjassaan *The Spectatorship of Suffering* (2006), tarkastelee tapaa, jolla Yhdysvaltojen ja sen liittolaisten Irakin sodan aikaisia Bagdadin pommituksia käsiteltiin BBC:n uutislähetyksessä 23. maaliskuuta 2003. Chouliarakin mukaan pommitusten uutisointi rakennettiin siten, että raportointi näytti suhteellisen objektiiviselta, vaikka se samalla kuvasi iskuja hyvin puolueellisesti, liittoutuneiden toiminnalle hyväksyntää hakien. Pommituksia kuvattiin esimerkiksi kaukaa, yöllisenä kaupunkipanoraamana, jossa räjähdyskset ja kamera-ajot muodostivat ainoan liikkeen herättäen mielikuvan jonkinlaisesta elävästä taulusta, tableau vivantista. Uutisen verbaalinen osa puolestaan yhdisteli kuvailua, narratiivia ja arvottavia selityksiä, ja kuvasi hyökkääjän toimintaa passiivissa sekä esitti kärsijänä Bagdadin asukkaiden sijaan itse kaupungin.⁷⁰ Kokonaisuudessaan uutisointi tavallaan ylevöitti esittämänsä toiminnan. Samalla se etäännytti Chouliarakin mukaan katsojan ja rajasi katsojien mahdollisuuksia tuntea sääliä Bagdadin kärsiviä asukkaita kohtaan. (Chouliaraki 2006b, Chouliaraki 2006a.)

Chouliarakin analyysissa estetisointi ja ylevöittäminen kietoutuvat toisiinsa. Hänen mukaansa Bagdadin pommitusten uutisointi oli implisiittisesti moralisoivaa, mutta tämä moralisointi toteutettiin eräänlaisen ylevöittämisen tai sublimaation kautta, estetisoiduna. Katsojia kutsuttiin pohtimaan pommitus uutisointia kauhistuttavana spektaakkelinä sen sijaan, että heidät olisi kutsuttu ottamaan kantaa itse pommituksiin. Luc Boltanskiin viitaten Chouliaraki kirjoittaa:

In spectacularizing suffering, then, the sublime seeks to create the public space of emotion and deliberation in the face of suffering not through political or moral argument but through aesthetic representation, through 'an aesthetic grasp of the world'... (Chouliaraki 2006b, 276-277.)

Kyseisenlaisen uutisoinnin vaikutus on siis passivoiva. Ylevöittävä uutisointi ei nimittäin Chouliarakin mukaan herätä katsojissa halua toimia:

...this is a regime of pity that does not dispose the spectator towards action. Unlike the regimes of 'care' or 'justice', which enable the imaginary identification of the spectator with the figures for pity -- the regime of the sublime is founded upon the condition of inaction. This is because, in order to grasp the suffering, the spectator must do nothing but 'be subjected to the gaze' and to 'feel penetrated and possessed by the other'... (Chouliaraki 2006b, 277.)

Estetisoidun, ylevänä kuvatun sotauutisen on siis tarkoitus jättää katsoja jonkinlaisen pysähtyneen vaikuttuneisuuden valtaan. Näiltä osin tapa, jolla uutisointi pyrkii ottamaan katsojan haltuunsa yhdistää sen toimintatavan aiemmin

⁷⁰ *Kuvailua* edustaa esimerkiksi ohjustyypin erittely ja sen tarkoitus on osoittava, indeksinen. *Narratiivi* puolestaan syntyy tapahtumia yhteen sitovista kommentteista, kuten "But seconds later..." ja "this is not the end". *Arvottavat selitykset* taas havainnollistuvat superlatiiveja käyttävissä sanavalinnoissa kuten "even this city that has been through so much". (Chouliaraki 2006b, 269-270.)

käsittämäni ylevöittämissä mekaniikkaan. Silti Chouliaraki puhuu Bagdadin pommitusten uutisoinnista myös nimenomaan estetisointina. Estetisointi voidaan tässä ehkä ymmärtää yläkäsitteeksi, jonka alle myös ylevöittäminen kuuluu. Tapa, jolla uutinen rakentaa etäisyyttä katsojan ja uutisessa kuvatun kaukaisen kärsijän välille ja tapa, jolla se kiinnittää katsojan huomion kuvaan nimenomaan kuvana, ja uutiskokonaisuuteen speaktaakkelina, voidaan tulkita kokemuksen hallittavuutta lisääväksi. Ja koska hallittavuus on osa estetisointia, voidaan Chouliarakin tässä kuvaama uutisointi nähdä estetisointina myös juuri siinä mielessä, missä minä sen tässä ymmärrän. Kyseisessä uutisoinnissa onkin siis lopulta kyse jokin sinällään järkyttävä pakkaamisesta muotoon, joka mahdollistaa tapahtuneen etäännyneen tarkastelun, rauhallisen kontemplaation. Tämä tekee sen estetiikasta minun nähdäkseni, tai minun tässä hahmottelemani kauhun estetiikan kartalla, pikemminkin estetisoivaa kuin ylevöittävää.

Vaikka Bruderin ja Chouliarakin aineistot eroavat toisistaan, on niiden toimintamekanismeissa siis havaittavissa yhtäläisyyksiä. Kummassakin tapauksessa katsoja etäännytetään kuvatun tapahtuman ”todellisuudesta” ja kutsutaan kokemaan kuvaus eräänlaisena koreografioituna speaktaakkelina, pinnallisena tunne- tai aistielämyksenä. Hollywood-elokuvalta, toisin kuin uutiskuvalta, ei tosin ehkä totuudenmukaisuutta odotetakaan. Estetisoinnin eettisyydestä voidaan siis olla eri mieltä riippuen siitä mihin se kohdistuu.

Estetisoinnin sosiaalinen hyöty ja pahuuden kirjallisuus

Kuten yllä luonnehditusta keskustelusta käy ilmi on estetisointi asia, jonka pohdittaminen ja arvottaminen herättää nopeasti myös kasan eettisiä kysymyksiä. Jotta voitaisiin esittää kysymys ”onko oikein esittää tämä asia kaunistellen?”, on kuitenkin ensin päästävä yhteisymmärrykseen siitä miten kauneus tai kaunistaminen ymmärretään. Jos kauneus ymmärretään pinnallisena muotoseikkana, voidaan estetisointiakin pitää pinnallistavana ja siten mahdollisesti harhaanjohtavana tai peittelevänä toimintana. Jos kauneus taas puolestaan ymmärretään nähtävän läpäisevää arvoa omaavaksi itseisarvoksi, ja asiaksi, joka saa meidät pohtimaan inhimillisen olemisemme lähtökohtia, voidaan estetisoinnillakin nähdä olevan esityksen arvoa kohottava vaikutus. Tällöin estetisointi alkaa kuitenkin muistuttaa vahvasti ylevöittämistä.

Minä tartun estetisointiin, kuten sanottu ensin mainitussa, pinnallistavassa mielessä. Pinnallisuutta ei kuitenkaan mielestäni tarvitse pitää välttämättä negatiivisena asiana. Vaikka estetisointi ymmärrettäisiin eräänlaisena pintaan sidottuna affektien hallinnan keinona, ei sitä tarvitse pitää turhana tai valheellisena. Totuudellisuus ja objektiivisuus saattavat olla uutislähetykselle tavoiteltavan arvoisia ja toivottavia ominaisuuksia, mutta totuus on harvemmin mustavalkoinen ja on olemassa myös tilanteita, joissa kaunistaminen palvelee yhteisön etuja. Yhden esimerkin tarjoavat muun muassa yllä mainitut kuoleman rituaalit (ks. Sartwell ja Scruton), joilla kuoleman järkyttämä arki palautetaan totuudelle urilleen. Toisen esimerkin tarjoaa nähdäkseni tuhovoimaisten viettien sublimointi.

Onkin huomioitava, että estetisoinnilla voi olla myös sosialisoiva merkitys. Kuten Scruton huomauttaa, voidaan kauneutta lähestyä myös kulttuurisena yrityksenä määrittää asioille standardit, yleisesti hyväksytyt päämäärät. Scrutonin mukaan kulttuuri on sukupolvet ylittävä projekti, johon kuuluu se, että tavoittelemme parempaa ja pyrimme kehittämään itsestämme parempia kuin olemme. Tavat, moraalisaännöt, uskomukset ja makuarvostelmat ovat kaikki osa tätä projektia. Näin ymmärrettynä kulttuurinen kehitys johtaa siihen, että asioilla on hierarkia. Jotkin asiat ovat yksinkertaisesti toisia parempia, mielenkiintoisempia ja haluttavampia. Kauneus, joka osoittaa haluttavuutta, onkin Scrutonin mukaan eräänlainen kaukainen raja-arvo, joka saa meidät pyrkimään parempaan. Kauneuden ainoa varjopuoli on se, että se saa meidät tuntemaan itsemme usein riittämättömiksi. Jatkuva paremmuuden tavoittelu voi olla ahdistavaa ja se voi saada aikaan tiettyä kauneuden normeja vastaan suunnattua kapinointia. Mielenkiintoista onkin se, että Scruton nostaa tästä kapinoinnista esimerkkinä esiin juuri lapset, joiden inhottaviin asioihin kohdistuvan mielihyvän hän tulkitsee kapinaksi aikuismaailman normeja vastaan:

Secondly, because the democratic attitude is invariably in conflict with itself -- aesthetic judgement begins to be experienced as an *affliction*. It imposes an intolerable burden, something that we must live up to, a world of ideals and aspirations that is in sharp conflict with the tawdriness of our improvised lives. -- The temptation is to turn on it and shoo it away. The desire to desecrate is a desire to turn aesthetic judgement against itself, so that it no longer seems like a judgement of *us*. This is what you see all the time in children -- the delight in disgusting noises, words, allusions, which helps them to distance themselves from the adult world that judges them, and whose authority they wish to deny. (Hence the appeal of Roald Dahl.) (Scruton 2009, 184.)

Koska kasvattavuus on yksi lastenkirjallisuuden keskeisistä tehtävistä, istuu suurin osa lastenkirjoista ehkä tavalla tai toisella estetisoinnin kategoriaan – eräiden kirjailijoiden, kuten Roald Dahlin, pistäessä esiin ”erilaisina” härmistävän otteensa vuoksi. Kasvattavuuden näkökulmasta katsottuna lastenkirjojen onkin hyvä näyttää mihin yhteisössä pyritään, eli mikä on tavoittelemisen arvoista, hyvää ja kaunista. Käytännössä tämä kasvatuksellisuuden vaatimus voidaan tulkita myös nimenomaan kirjojen muotoa koskevaksi ohjenuoraksi. Edustaakseen hyvää, lastenkirjan tulee tavoitella kauneutta myös ulkomuodossaan.⁷¹

Tämä johtaa kuitenkin helposti näkemykseen, jonka mukaan olisi myös loogista esittää kaikki epätoivottava rumana, jos kauneus kerran sidotaan hyvyteen. Rumuus on esitystapana kuitenkin ongelmallinen, sillä se voidaan kokea loukkaavaksi ja huonoksi, vaikka sen päämäärä olisi palvella kauneuden tavoittelua, eli yhteisön normien ymmärtämistä. Sillä kukapa todella haluaisi ostaa kuvakirjan, joka käsittelisi ikäviä asioita rumasti?

Tämä kauneuden, kasvattavuuden, rumuuden ja moraalittomuuden pyörittely johdattaa meidät hyvin pahuuden kuvaamisen ongelmallisuuden pariin. Saksalaisen kirjallisuushistorioitsijan, Karl-Heinz Bohrerin mukaan pahuus on

⁷¹ Hoffmannin Jörö-Jukkaahan esimerkiksi kritisoitiin aikanaan siitä, että sen rumien kuvien ajateltiin pilaavan lasten maun (Hoffmann 1978).

asia, jota taide ja kirjallisuus käsittelevät yhä uudelleen niin teemana kuin tyylinä. Sen viehätystä ovat pohtineet filosofit ovat pohtineet Aristoteleesta lähtien ja sen motiiveja on Bohrerin mukaan selitetty usein esimerkiksi valistavilla ja moralistisilla tai moralisoivilla pyrkimyksillä tai taiteellisen autonomian tavoittelulla. Tyyllillisesti pahuudenkuvaukset voivat Bohrerin mukaan lähestyä aihettaan kolmella tavalla: 1) kauneuden kautta tai kauneuden ehdoilla, 2) luovana (psykologisesti vapauttavana) vapautena ja 3) tyhjyytenä, hiljaisuutena, selittämättömyytenä. (Bohrer 2004.)

Estetisointia sellaisena kuin minä sen ymmärrän edustaa näistä ennen kaikkea ensimmäinen ryhmä. Bohrerin käsittelyssä yllä esitetyt lähestymistavat kietoutuvat kuitenkin toisiinsa siten, ettei kauneuden kautta esittämistä oikeastaan voida erottaa luovan vapauden harjoittamisesta tai intohimottomasta realismista (muuta kuin ehkä jossain määrin historiallisesti, jo aiemmin hahmottelemaani taiteen historiassa tapahtuneeseen kehitykseen liittyen). Bohrer puhuu näistä lähestymistavoista suurimmaksi osaksi yhtenä kokonaisuutena ja viittaa pahuuden estetiikalla niihin kaikkiin, yksittäin ja yhdistelminä. Tässä mielessä hänen tapansa puhua pahuuden estetiikasta vastaa minun tapani puhua kauhun estetiikasta eräänlaisena kattoterminä, joka sulkee sisäänsä niin esteettisen ylevöittämisen kuin myös estetisoinnin ja esteettisen härmistämisen. Bohrerin kategoriat voisikin kai halutessaan ymmärtää minun topografiaani vastaavasti yrityksinä järjestää pahuuden estetiikan kenttää, mutta koska hän ei suoranaisesti rakenna käsittelyään niiden varaan – ja koska hän korostaa nimenomaan viimeisintä kategoriaa, jota pitää kiinnostavimpana – jää lähestymistapojen suhde toisiinsa lopulta melko epäselväksi.

Kaunistamisen osalta Bohrerin esimerkit edustavat pitkälti romanttista ja esiromanttista kauhua.⁷² Miltonin *Kadotetussa paratiisissa* ja Baudelairen *Pahan kukissa* sekä eurooppalaisessa gothic novelissa ja Schauerromanissa pahuuden kuvaukset liittyivät Bohrerin mukaan vielä kauneuden retoriikkaan.⁷³ Tähän retoriikkaan liittyy hänen mukaansa myös ylevän käsite, joka legitimoii jo pitkään olemassa olleen kiinnostuksen kauhuun. Keskeiseen asemaan nousee Baudelaire, joka, liittäessään unen ja unelman rivouteen mystisellä tavalla, loi Bohrerin mukaan pohjan esteettis-antropologiselle diskurssille, jota tarkastelivat myöhemmin niin Sartre kuin Bataillekin. Baudelairen tyyllissä havainnollistuu hyvin eräänlainen etäännytynyt lyyrisyys, traagisuuden estetisointi. (Bohrer 2004, 22, Bataille 1957/2012) Bataille kuvaa tätä Baudelairen lähestymistavassa havaittavissa olevaa etäännyttämistä eräänlaisen reflektiivisyyden tuottamaksi (“He watched himself seeing, he watched in order to see himself watching”) ja lisää, että tähän liittyi eräänlainen kirkkauden ja kesän henkäyksen kaltainen etäännyttäminen:

Between the objects and himself there was always a somewhat cloying lucidity, like a breath of warm summer air. (Bataille 1957/2012, 31.)

⁷² Vaikka Miltonin osalta kyse on aiemmasta aikakaudesta ja eepisestä runoudesta.

⁷³ “In diesen -- Beispielen erscheint das Böse vornehmlich als eine Rhetorik des Bösen im Schönen.” (esim. Miltonin saatanan sanat “Böses, sei du mein Gutes!”) Bohrer 2004, 17.

Huomion arvoista on tässä yhteydessä tapa, jolla Bataille kuvaa Baudelairen tuotannossa havainnollistuvaa etäisyyttä tai etäännyttämistä. Bataillen mukaan ei ole olemassa Baudelairen runoutta parempaa tapaa kuvata poeettisen katseen ja arkielämän välistä etäisyyttä. Ihailen hän esittää, että Baudelairen edustama poeetikka saa meidät ikään kuin unohtamaan itsemme ja siten se ajaa meidät kokemukseen, jota filosofit kutsuvat transsendentaaliseksi (Bataille 1957/2012, 31):

The essence of Baudelaire's poetry is to affect, at the cost of an agonizing tension, the fusion between the subject (immanence) and those objects which lose themselves both in order to cause anguish and to reflect it. (Bataille 1957/2012, 33.)

Ylevä ja kaunistaminen limittyvät tässä siis jälleen kerran toisiinsa. Vaikka Bataillen Baudelairen tyylistä esittämät huomiot istuttaisivat Baudelairen tyylin helposti myös ylevä-osioon, edustaa Baudelaire kuten sanottu kuitenkin niin Bohrerilla kuin myös Scrutonilla nimenomaan kaunistamisen perinnettä. Scrutonin mukaan tähän ryhmään kuuluvat myös muun muassa T. S. Eliotin *Autiomaan*, Flaubertin *Madame Bovary* ja Henry Jamesin *The Golden Bowl* sekä ylipäänsä varhaiset modernistit, jotka pyrkivät uudistamaan taiteen kenttää kauneuden ehdoilla toisin kuin kauneuden täysin hylkäävät postmodernistit. (Scruton 1689, 167-172.) Mieltäylentäväksi pahuuden kauniissa käsittelyssä koetaankin usein myös luovuus, jota se osoittaa – sikäli kun luovuus ymmärretään eräänlaisena pakona arjen harmaudesta. Vaikka tuo pako suuntautuisi kohti mieltä järkyttäviä mielikuvia, tarjoaa se silti tietynlaista viihdyttävää mielihyvää. Imaginatiivisen pahuuden yhtäkkistä kukkimista voidaankin Bohrerin mukaan pitää porvarillisen pitkästyksen synnyttämänä. Baudelairea lainaten hän kirjoittaa: "in radikaler Gegenwehr zur bürgerlichen Langeweile [entsteht] der "Traum von Blutgerüsten"" (Bohrer 2004, 17).

Merkityksellistäminen, taiteistaminen ja arjen estetisoituminen

Väkivaltaisten elokuvien, sotautusten ja pahuuden kirjallisuuden lisäksi esimerkkejä estetisoinnin toimintamekanismeista ja näiden mekanismien mukanaan tuomista mahdollisista eettisistä ongelmista tarjoavat dokumentaarivalokuvaus ja taiteistamisen ajatus. Jonathan Friday, joka käsittelee dokumentaarivalokuvauksen taiteeksi nostamista artikkelissaan "Demonic curiosity and the aesthetics of documentary photography" esittää, että valokuvaajan taiteellinen nerous voi muuttaa psykologisen järkyttävyyden joksikin taiteellisesti ja esteettisesti arvokkaaksi myös alun perin raportoivana (indeksisenä) pidetyn dokumentaarivalokuvan kohdalla. Kärsimyksen taiteellistamisessa esimerkiksi on kyse siitä miten dokumentaarivalokuvaus merkityksellistää kuvaamansa kärsimyksen. Esteettisen merkityksellistämisen kautta valokuva, jonka tarkoitus on ehkä alun perin ennen kaikkea raportoiva, voikin muuttua kuvaksi, joka alkaa edustaa jotakin itseään suurempaa ja joka voidaan näin ollen ripustaa gallerian tai museon seinälle symboliikkaa hohkaavana taideteoksena.

Havainnollistaakseen tätä merkityksenmuodostumisprosessia Friday erottaa toisistaan "demonisen" ja "esteettisen" kiinnostuksen. Demonisen kiinnos-

tuksen kohdistuessa itse kuvattuun asiaan (subject matter), esimerkiksi kärsimykseseen, kohdistuu esteettinen kiinnostus siihen miten asia on kuvattu (representation). Demonisen kiinnostuksen tyydyttää myös taiteellisesti huono kuva, kunhan se voidaan ajatella kuvaavan jotakin todella kauhistuttavaa, jotakin, joka kiinnostaa meitä jo itsessään ja jonka katsomisen kuva yksinkertaisesti mahdollistaa. Esteettisen kiinnostuksen puolestaan syyttää vasta kuva, jota voidaan tarkastella myös taiteena, tietynlaisena kuvaamisentapana; kuvaamisen tapana, jota leimaa kuvaajan intention lisäksi myös kulttuurinen traditio. (Friday 2000, 366.)

Tätä taiteistumisen tai estetisoitumisen prosessia kuvaa myös Susan Sontag tuhoa ja kuolemaa kuvaavia valokuvia käsittelevässä, *The New Yorker*issa joulukuussa 2002 ilmestyneessä tekstissään "Looking at War: Photography's view of devastation and death". 9/11-terrori-iskujen jättämään tuhoon ja siitä otettuihin kauniisiin valokuviin viitaten Sontag kirjoittaa:

That a gory battlescape could be beautiful – in the sublime or awesome or tragic register of the beautiful – is a commonplace about images of war made by artists. The idea does not sit well when applied to images taken by cameras: to find beauty in war photographs seems heartless. But the landscape of devastation is still a landscape. There is beauty in ruins. To acknowledge the beauty of photographs of the World Trade Center ruins in the months following the attack seemed frivolous, sacrilegious. The most people dared say was that the photographs were "surreal," a hectic euphemism behind which the disgraced notion of beauty cowered. But they *were* beautiful, many of them – by veteran photographers such as Gilles Peress, Susan Meiselas, and Joel Meyerowitz and by many little-known and nonprofessional photographers. The site itself, the mass graveyard that had received the name Ground Zero, was, of course, anything but beautiful. Photographs tend to transform, whatever their subject; and as an image something may be beautiful – or terrifying, or unbearable, or quite bearable – as it is not in real life. (Sontag 2002.)

Kuten Chouliaraki, turvautuu myös Friday analyysissään semioottiseen tulkintamalliin. Esteettinen tarkastelutapa on hänen mukaansa mahdollista ja paikallaan silloin, kun valokuva on muutakin kuin pelkkä kauhun indeksi – eli silloin kun sitä voidaan lähestyä symbolisten elementtien harkittuna kompositiona. Esimerkkinä Friday tarkastelee esimerkiksi Nick Utin Vietnamin sotaa kuvaavaa valokuvaa *Accidental Napalm Attack* (1972). Hänen mukaansa kuva rakentuu viidestä tilallisesta ja symbolisesta tasosta, joista kolme ensimmäistä koostuu pelkäävistä, kärsivistä, hyökkäyksen kohteena olevasta kylästä pois päin juoksevista lapsista, neljäs sotilaista ja viides palavasta kylästä. Päällisin puolin kyse on kuvasta, joka raportoi sodan vaikutuksista paikalliseen väestöön, mutta valokuvan asetelma ja tapa, jolla merkityksellistämme sen eri elementtejä ja esimerkiksi siinä esiintyvien henkilöiden asentoja muuttaa filmille tallentuneen tilanteen kuvaksi, jolla on vahva sodan vastainen viesti. Tärkeämpää kuin se mitä kuva kuvaa on siis se *miten* se sen kuvaa. Kyseinen valokuva vaikutti Fridayn mukaan vahvasti sodanvastaisen ilmapiirin kehittymiseen, mutta se ei olisi pystynyt tähän, ellei sitä olisi voitu tulkita symbolisesti tavalla, joka esitti sodan viattomille kärsimystä tuottavana asiana. (Friday 2000, 369-370.)

Estetisoinnissa on siis tavallaan myös kyse jonkinlaisesta fiktionaalistamisesta. Kärsimystä kuvaavat henkilökuvat eivät ole esteettisesti arvotettuina

enää pelkästään henkilökuvia tai todisteita tämän tietyn ihmisen kärsimyksistä. Sen sijaan niistä tulee niiden kuvaaman kärsimyksen symboleita, oli kyse sitten sodan runtelemasta sotilaasta, köyhästä äidistä lapsineen tai jengiväkivallan tuloksena sivukujalle kuolleesta miehestä. (Friday 2000, 372-274.)

Tapa, jolla estetisoitu dokumenttivalokuva voi nousta taiteeksi ja päätyä museoon herättää siis lopulta myös kysymyksiä estetisoinnin ja taiteistumisen välisistä yhteyksistä. Taiteistumisella voidaan kuvata ei-taide-objektien käsitteilyä taiteena. Thomas Leddy, joka tarkastelee taiteistumisen ja estetisoinnin yhteyksiä artikkelissaan "Aesthetization, Artification and Aquariums", erottaa estetisointia koskevia teorioita seuraillen toisistaan kaksi taiteellistamisen muotoa: syvän ja pinnallisen taiteellistamisen. Syvä taiteellistaminen liittyy tässä eräänlaisen syvemmän esteettisen lisäarvon saavuttamiseen. Näin käy esimerkiksi, kun graffiti tai kirkollisen rituaalit yhdistetään luovuuteen ja ilmaisun tarpeeseen siten, että ne voivat näyttäytyä esteettisesti arvokkaina myös niitä harjoittavien piirien ulkopuolisille. Pinnallinen taiteellistaminen puolestaan liittyy käsitykseen siitä, että taide on itsessään pinnallinen asia. Graffittien kohdalla tätä havainnollistaa käsitys, jonka mukaan katutaide menettää autenttisuutensa, kun se erotetaan alkuperäisestä käyttöyhteydestään ja nostetaan taiteeksi tai museoidaan. Syvän taiteistamisen tapauksessa voidaankin ajatella, että kyse on jonkin arkisen asian arvon kohotuksesta, prosessista, jossa tuolle asialle annetaan taiteellista lisäarvoa ymmärrystä edistävän (syvän) estetisoinnin kautta. Pinnallisessa taiteistamisessa puolestaan on kyse prosessista, jossa asian arvo madalletaan, muutetaan pinnalliseksi ja tuotteistetaan markkinoitavissa olevaksi "teokseksi". (Leddy 2012.)

Leddy käsittelee taiteistamista tässä siis eräänlaisena estetisoinnin synonyymina – tai ainakin asiana, joka saattaa tarkoittaa pitkälti samaa asiaa, niin hyvässä kuin pahassa. Kuten estetisoinnilla, voidaan myös taiteistamisella katsoa olevan paitsi positiivisia, myös negatiivisia konnotaatiota. Termien arvolaus määrittäytykin pitkälti sen mukaan mistä lähtökohdista käsin niitä tarkastellaan. Leddy huomauttaa, että estetisointia tarkastellaan useimmiten tapauksissa, joissa lähtökohta on jollain tapaa ikävä, mutta lopputulos on söpö, viehättävä tai nätti. Tällöin unohdetaan hänen mielestään kuitenkin se, että myös traagisuus voi olla estetisoivaa (ylevöittävässä mielessä?).

Positiivisessa mielessä estetisointi voidaankin ymmärtää merkityksen lisäämisenä, kuten yllä käsitellyn, dokumentaarivalokuvien taiteistamisen kohdalla. Erityisen hyvin tätä havainnollistavat sotaa kuvaavat dokumenttivalokuvat. Sodan puolustajalle sotilasta ihannoiva sotavalokuva on esteettisesti ja eettisesti täysin hyväksyttävä. Sodan vastustajalle se saattaa puolestaan olla eettisesti arveluttavaa propagandaa, pinnallista estetisointia. Tapa, jolla Leddy erottaa toisistaan syvän ja pinnallisen taiteistamisen seurailee siis jossain määrin yllä hahmottelemaani estetisointia koskevaa teoretisointia. Pinnallinen taiteistaminen on hänen mukaansa dekoratiivista ja ornamentaalista tyyllittelyä, joka pahimmillaan johtaa luonnollisten vaistojemme vääristämiseen ja hyväksikäyttöön, eräänlaiseen tyhjään superstimulaatioon. Syvä taiteistaminen puolestaan tarttuu siihen, mikä taiteessa on merkityksellistä, itsetietoista, reflektiivistä ja

ihmisenä olemisen ehtoja luotaavaa. Esimerkkinä tästä Leddy mainitsee Scrutonin tavoin seksin ja pornon välisen eron sekä taiteen ja kitschin dikotomian. (Leddy 2012.)

Väkivallan ja sodan lisäksi estetisointia onkin käsitelty myös nimenomaan arjen estetisoitumiseen liittyvänä, sosiohistoriallisena ilmiönä. Tällaisena se liittyy kulttuurin tuotteistumiseen, kulutusvalintojen estetisoitumiseen ja taiteen ja käyttötavaroiden välisen eron hämärtymiseen. Jukka Gronowin mukaan saksalaisessa nykyteoriassa on puhuttu arjen estetisoinnista melkein yhtä paljon kuin anglo-saksisen kulttuurintutkimuksen piirissä on puhuttu postmodernismista. Systemaattisimman empiirisen tutkimuksen aiheesta tarjoaa Gronowin mukaan Gerhard Schultze, joka erittelee kirjassaan *Die Erlebnisgesellschaft* (1992) sitä miten erilaiset elämäntapavalinnat muodostuvat pitkälti estetisoiduista kulutusvalinnoista. Schulzen mukaan elämme ”sisäisen kokemuksen kulttuuria”, jossa yksilöllisen maun ilmaisusta on tullut yhä kasvavassa määrin yhteisöllisen asemoitumisen väline. Hänen mukaansa nykyihmiset pelkäävät enemmän sitä, että jäävät jostain paitsi kuin sitä että tekisivät itsensä naurunalaisiksi käyttäytymällä asiaankuulumattomalla tavalla. Yhteisöllisyydellä on elämäskulttuurissa yksilöllisten makuvalintojen ohella suuri rooli, koska yhteisön jäseniltä voidaan saada vaikutteita ja tukea omien makuarvostelmien ja oman identiteetin rakentamisessa. Elämysyhteiskunnalle onkin tyypillistä ajatella, että henkilökohtainen mielihyvä on yhtä aikaa yksilöllinen asia ja muiden yhteisön jäsenten kanssa jaettavissa. Tämä korostaa kulttuurin leikkillisyyttä - tapaa, jolla kulttuurinen toiminta seurailee eräänlaisia kirjoittamattomia sääntöjä. (Gronow 1997, 161-163, Schulze 1996, 435-436, Huizinga 1984.)

Arjen estetisoinnin piirissä elämäntapavalinnat voivat siis näyttäytyä eräänlaisena leikkinä jolla toteutamme identiteettiämme eri yhteyksissä ja eri foorumeilla, vaihtelevan vaatetuksen ja vaihtelevien harrastusten kautta. Näiltä osin elämäntapavalintoihin liittyvä estetisointi voidaan liittää esimerkiksi fanikulttuuriseen identiteetin muokkaukseen; toimintaan, jota kulttuurintutkija Matt Hills pitää tärkeänä tekijänä esimerkiksi kauhusta saatavan mielihyvän selittämisessä. Hillsin mukaan kauhuviihteen parissa koettu mielihyvä muodostuu nimittäin fanipiireissä ainakin osittain, ellei jopa suurimmalta osin, jaetun tiedon ja alakulttuurisen osaamisen osoittamisen kautta. Hills siis pitää kauhusta saatavaa mielihyvää eräänlaisena sosiaalisena mielihyvä; mielihyvä, jota tunnemme lunastaessamme paikkamme yhteisössä. (Hills 2005) Tällöin kauhun tarjoama mielihyvä ei tosin lopulta eroa millään tavalla esimerkiksi käsityöharrastajien tai autoharrastajien harrastajapiireissään kokemasta mielihyvästä.

Arjen estetisoinnista pohdittaessa herääkin lopulta myös kysymys siitä, kokeeko kauneus inflaation, kun kaunistamisesta tulee kaikkea koskeva projekti. Johtaako arjen estetisointi anestesiaan (Welsch 2007, 104), jossa kauneudella ei ole enää mitään arvoa - Victor Hugon ”sublime on sublime” visioon (Hugo 2001)? Kun arjen kaunistamisen piiriin lasketaan myös oluen juonti ja pyykkien silittäminen, eikö kauneus silloin menetä mahdollisen ylevöittävyytensä (Maase

2011, 243-245)? Ja mikä silloin jää taiteen tehtäväksi? Minkälaisia arvoja se voi tavoitella arjen kaunistamisen ja transsendentaalisen hyvyyden sijaan?

Esteettinen härmistäminen

The universal beauty which the ancients solemnly laid upon everything, is not without monotony; the same impression repeated again and again may prove fatiguing at last. Sublime upon sublime scarcely presents a contrast, and we need a little rest from everything, even the beautiful. (Hugo 2001.)

Romanttisen liikkeen manifestiksi nousseessa, *Cromwelliin* kirjoittamassaan alkupuheessaan Victor Hugo kuvaa yllä esitetyllä tavalla sitä, mikä klassisen taiteen kaanonissa on hänen edustamansa sukupolven mukaan vikana. Kuten yllä esitetystä lainauksesta käy ilmi, voivat kauneus ja ylevyys muuttua hänen mukaansa puuduttaviksi. Tämä näkyy ennen kaikkea antiikin taiteessa, joka tarjoaa katsojilleen kauneutta ja ylevyyttä mahtipontisella, itseänsä toistavalla kaavalla. Modernille ajalle leimallinen groteski tarjoaakin Hugon mukaan vastaiskun tälle puuduttavaksi muuttuneelle mahtipontisuudelle. Groteski tuo taiteeseen tarttumapintaa. Toisin kuin ylevällä ja kauneudella, joilla on hänen sanonsa mukaan vain yksi olotila, on groteskilla ja rumuudella tuhansia muotoja. Groteskius voidaankin Hugon mukaan jäljittää kokonaisuuden sijaan yksityiskohtiin. (Hugo 2001.)

Kauhun estetiikkaa koskevan topografian kolmas osa liittyy tähän groteskin tuomaan tarttumapintaan. Käytän siitä taidefilosofi Carolyn Korsmeyerin käyttämää "sublate" -termiä seurailleen käsitettä *esteettinen härmistäminen*. Kemiassa härmistyminen kuvaa prosessia, jossa aine muuttuu höyrystä kiinteäksi ilman että se käy välissä nestemäisessä olotilassa. Luonnossa tai luonnontieteissä härmistyminen tarjoaa siis vastakohtan sublimoitumiselle, jossa aine muuttuu suoraan kiinteästä olotilasta kaasuksi. Taiteessa härmistäminen toimii jokseenkin samoin. Esteettisiin ilmiöihin sovellettuna härmistäminen tarjoaa nimittäin vastakohtan ylevöittämissä mekaniikalle. Toisin kuin ylevöittäminen, joka tekee käsittelemästään konkreettisesti asiasta abstraktin ja filosofisen, kaiken kattavan ja muodottoman, tekee härmistäminen käsittelemästään suuresta ja abstraktista asiasta materiaalisen, jollain tapaa konkreettisen. Kuolema esimerkiksi voidaan ylevöittää tekemällä esimerkiksi luista symbolisesti merkittäviä, mystisiä. Kuolema voidaan kuitenkin myös härmistää palauttamalla sen eteerisyys johonkin konkreettiseen, kuten esimerkiksi mätänävään ruumiiseen. (Korsmeyer 2011, 130-135.) Ero estetisointiin, joka on myös eräänlaista konkretisointia, on siinä, että härmistäminen on jossain määrin epäkunnioittavaa, terävää, läpikäynnä ja inhottavaa. Se ei palauta asioita vain arkisuuteen ja pintoihin, vaan pyrkii rikkomään myös tuon pinnan. Sellaisena härmistäminen haastaa paitsi ylevän, myös kauneuden.

Esteettinen härmistäminen liittyy kauhuun siis ennen kaikkea inhon kautta. Jos kauhun määrittelyn osalta seurataan Noël Carrollia, joka määrittelee kauhun pelon ja inhon affekteja yhdisteleväksi ilmiöksi, liittyy ylevä vahvem-

min pelkoon ja härmistäminen vahvemmin inhoon (Carroll 1990, Korsmeyer 2011, 130-135). Näin ollen härmistämisen alle asettuu groteskin lisäksi nähdäkseeni myös abjektin käsite. Kuten edellisissä, esteettistä ylevöittämistä ja esteetisointia käsittelevissä alaluvuissa, tartun tässäkin luvussa olemassa olevaan tutkimukseen lähinnä suuntaa-antavasti ja käytän sitä lähinnä omien ajatusteni kasvualueena. Härmistäminen, sellaisena kuin minä sitä tässä käsitteelen, onkin lopulta mitä erilaisempien lähestymistapojen tilkkutäkki - tai keitos, joka sekoittaa yhteen eri aloilta tai eri yhteyksistä poimittuja käsitteitä.

Ymmärrystä inhottavan kosketuksen äärellä

K. T. Strongman, joka käsittelee inhotusta Rom Harrén ja Gerrod Parrotin toimittamassa, tunteiden sosiaalisia, kulttuurisia ja biologisia ulottuvuuksia käsittelevässä kirjassa, aloittaa inhon biologisia аспекtejä koskevan "kainalojuttunsa" (vignette) salapoliisitarinasta, jossa yksityisetsivä tuntee inhotusta nähdesään - ja ennen kaikkea koskettaessaan - kuolleen henkilön aivomassaa. Stringman liittyy tämän kuvauksen lastenleikkiin "something to do with Nelson", jossa siteellä silmänsä peittänyt osallistuja kokeilee Nelson-hahmon eri ruumiinosia. Kun osallistuja tulee silmän kohdalle, hänen sormensa työnnetään tomaattiin. Leikissä havainnollistuu se, että inhossa keskeistä on nimenomaan kosketus. Salapoliisitarina puolestaan tuo esiin sen, että koskettamisen laukaisema inhotus on vahvimmillaan silloin, kun kyse on kuolemasta, tai sen likaisimmasta osiosta, maatumisesta. (Strongman 1996.)

Härmistäminen liittyy siis ensinnäkin inhoon. Tämä inho liittyy nähdäkseeni usein jonkinlaisiin rajarikkomuksiin. Märkä tomaatti, johon sormi uppoaa ei sinänsä ole inhottava, mutta silmään liitettynä tomaattiin työnnetty sormi assosioituu kehon sisä- ja ulkopuolta rajaavan pinnan rikkomiseen. Inhottavaa ei siis ole tomaatin märkyys itsessään, vaan ajatus siitä, että sormi voisi upota jonkun silmään. Erityisen ällöttävän tästä ajatuksesta tekee se, että näin periksi antavassa silmässä on ehkä jotain vikaa, sillä juuri tällaiset ruumiin viat, kuten sairaus ja loukkaantumiset muistuttavat meitä ruumiin särkyvyydestä ja elämisen taustalla seisovasta lopullisesta rajasta, kuolemasta. Maatuminen tai mätäneminen puolestaan ovat merkkejä jo tapahtuneesta, mutta edelleen melko tuoreesta rajanylityksestä.

Carolyn Korsmeyer, joka tarttuu härmistymisen käsitteeseen kirjassaan *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics* tuodakseen ylevälle inhottavaan keskittyvän vastaparin, käyttää siitä, kuten sanottu, englannin kielistä sanaa 'sublate'. Hän esittää, että härmistäminen tarjoaa ylevän tavoin tietynlaisia ymmärryksen hetkiä.

Just as the experience of sublimity is likened to an elevation and expansion of spirit - free from earthly weight - so the sublimate signals aesthetic insight in a bodily, visceral response. (Korsmeyer 2011, 131.)

Toinen härmistämisen ominainen piirre on tietynlainen ruumiillisuus. Kuten ylevän kokemus, joka perustuu pelon tunteeseen, mutta pitää sisällään ajatuk-

sen siitä että tuo pelko muuttuu joksikin muuksi, esimerkiksi kunnioitukseksi, perustuu myös härmistymisen kokemus eräänlaiselle tunteen muutokselle, ajatukselle siitä, että jokin inhottava ja ruumiillinen kokemus voi muuttua jollain tapaa arvostettavaksi. Kyse on siis jonkinlaisesta konversiosta. Härmistämisen kohdalla tällä konversiolla on kuitenkin selkeästi ruumiillinen ulottuvuus. Ruuan piirissä tällaisen ”muuntumisen” tai ”kääntymisen” esimerkkinä voidaan pitää vaikkapa inhottavia ruokia, joita on alettu pitää herkullisina, eli joiden kohdalla kavahtaminen on käännetty maisteluksi. Kuvataiteen piirissä kyse voi puolestaan olla vaikkapa kuvista, jotka saavat meidät voimaan pahoin, mutta jotka silti vetävät meitä puoleensa. (Korsmeyer 2011, 130-132.) Härmistämisen ja ylevöittämisen toimintamekanismeissa on siis nähtävissä samankaltaisuuksia. Tilallisesti hahmotettuna esteettinen härmistäminen voidaan kuitenkin ymmärtää esteettisen ylevöittämisen vastakohtaksi. Jos ylevä nousee kauhun kokemuksesta ja viittaa nostattavuuteen, näyttäytyy härmistäminen ennen kaikkea eräänlaisena inhoon liittyvänä madaltamisena tai maallistamisena.

Kirjassaan *Savoring Disgust* Korsmeyer kuvaa ylevän ja härmistävän lähestymistavan eroa käyttäen esimerkkinään kuoleman kuvauksia. Härmistävä kuoleman kuvaus ei hänen mukaansa herätä mielikuvia mistään elämää suuremmasta, mahtavasta voimasta, vaan märkimisestä, hajoamisesta, irtoavista raajoista, madoista ja mikrobeista. Härmistämisen ruumiillisuus näyttäytyy siis fyysistä pahaa oloa tuottavina kuvina, inhottavuutena ja loukkaavuutena. Härmistävästi kuvattu kuolema onkin ennen kaikkea inhottavaa hajoamista:

Death is realized differently in the experience of disgust. Here we have not the destructive sweep of mighty forces but the dismemberment, putrefaction, or the slow and demeaning disintegration of individual bodies, even the most complex forms of which are eventually overtaken by hordes of proliferating microbes and vermin. Disgust apprehends not just destruction but reduction - of the noblest life to decaying organic matter in which all traces of individuality are obliterated. (Korsmeyer 2011, 134.)

Ylevä kuolema näyttäytyy meille siis jonakin suurena ja käsittämättömänä; jonakin, jonka edessä tunnemme itsemme pieniksi ja voimattomiksi, mutta josta yhtä kaikki voimme myös liikuttua ja nauttia, jos vain osamme hetkeksi astua henkilökohtaisten pelkojemme ja oman itsemme ulkopuolelle. Härmistämisen kohdalla prosessi on kuitenkin aivan vastakkainen. Sen sijaan, että kuolema näyttäytyisi meille jonakin abstraktina ja kaiken kattavana, se näyttäytyy meille härmistyessään jonakin hyvin konkreettisenä, inhottavana ja jopa naurettavana. Se näyttää meille, että juuri meidän ruumiimme on lopulta aleneva pelkäksi luonnon raaka-aineeksi. Intellektuaalisilla saavutuksillamme ja elämäkokemuksellamme ei ole härmistävän kuoleman sisällä mitään sijaa, eikä meillä ole kuoltuamme enää mitään valtaa maallisten jäännöstemme yli. Tämän huomioi myös Scruton, joka kuolleen ruumiin ”siunaamisen” yhteydessä mainitsee myös sen vastakohtan, kuolleen ruumiin häpäisyn:

...rituals, to put it another way, consecrate the body, purify it of its miasma and restore it to its former status as an embodiment. By the same token, the dead body can be desecrated, when it is displayed to the world as a mere heap of discarded flesh -

and this is surely one of the primary acts of desecration, one to which people have been given from time immemorial, as when Achilles drags the body of Hector in triumph around the walls of Troy. (Scruton 2009, 177.)

Alentavuudestaan huolimatta myös härmistyminen voi kuitenkin tarjota meille samantapaisia ymmärryksen hetkiä kuin ylevä (Korsmeyer 2011). Sen esteettinen lähtökohta vain on erilainen. Inho voi pelonsekaisen kauhun tavoin pysäyttää meidät ja toimia metafysisen ajatusten lähteenä. Ja jos ylevää leimaa hetkellinen pidättäytyminen, ilmassa roikkuminen, leimaa inhoa eräänlainen magnetismi, joka pysäyttää meidät yhtälailla, koska se samalla sekä vetää meitä puoleensa, että työntää meitä pois. Korsmeyerin huomioima ”magnetismi” voidaankin ymmärtää jonkinlaiseksi mielihyvän-sanan korvikkeeksi. Hänen mielestään on ongelmallista, että tragedian paradoksia on käsitelty lähinnä ”mielihyvän kielellä” tai mielihyvän kautta, sillä mielihyvää on monenlaista. On nälän tai väsymyksen tyydyttämisestä saatavaa mielihyvää (mielihyvää, joka liittyy sitä edeltävään epämukavuuteen). On kukkasten tuoksuista tai auringon noususta saatavaa mielihyvää, joka ei vaadi epämukavuuden poistoa, vaan jota tunnetaan sellaisenaan. Ja on hieronnan tuottamaa mielihyvää; mielihyvää, joka lomittuu kipuun. (Korsmeyer 2011, 113-116.)

Korsmeyerin mukaan mielihyvä onkin ennen kaikkea jotakin, mikä saa meidät tekemään asioita. Ihminen, joka nauttii matematiikasta pystyy keskittymään siihen paremmin ja saa siitä ”enemmän irti”. Mielihyvän sijaan voisimmekin hänen mukaansa puhua paneutumuksesta, kiinnostumisesta ja keskittymisestä – tai uteliaisuudesta, syventymisestä ja emotionaalisesta sitoutumisesta (emotional engagement). Kyse on siis ennemminkin tekemisestä, tunteen muutoksista ja kokemuksesta kuin mistään yksittäisestä, universaalista tunteesta:

Rather than rendered as a noun, ”pleasure” seems to behave more like a modifier of attention, intensifying for a host of reasons some experience that the participant would rather have continue than not. – – Although it would be awkward to dispense altogether with the language of pleasure, we do not need to think of pleasure as anything like a sensation – – We can cease worrying about a common causal source of pleasure and redirect our attention to the idea that what satisfies is also what absorbs attention in artworks. (Korsmeyer 2011, 118.)

Evolutiivisesta perspektiivistä käsin katsottuna inhotuksesta nauttiminen voi tuntua täysin järjettömältä. Se, mikä inhottaa meitä, saa meidät kavahtamaan sitä mikä on meille haitallista, oli sitten kyse ulosteista, mädästä lihasta tai myrkkykäärmeistä. Inhoa voidaan siis pitää jonkinlaisena hälytysjärjestelmänä. (Kolnai, Korsmeyer & Smith 2004, 14-16.) Silti juuri kauhun ympärille on kehittynyt alakulttuureita, joita kiinnostaa nimenomaan ällöttävyys. Korsmeyer puhuu ”kirjallisesta ällötyksestä” (literary gross-out) ja viittaa siihen, kuinka [esimerkiksi slasher-elokuvien] ruumiskauhua pidetään usein nuoreen ja kehittymättömään makuun vetoavana asiana (tätä näkemystä edustaa myös Forselius & Seppo 1989, ensimmäinen osio: ”Murrosiän riittejä”). Kyseisenlaista ruumiillista kauhua ja inhottavuutta löytyy kuitenkin myös gallerioista ja virallisen taiteen piiristä ja jopa kauhun kuningas, Stephen King myöntää, että hän tyytyy

myös ällöttämään, ellei hän löydä mitään millä kauhistuttaa tai pelottaa lukijoitaan. (Korsmeyer 2011, 119.)

Inhottavuus sijoittuu siis kauhun hierarkiassa usein alimpaan kategoriaan, sinne, minne myös pikkumainen, järjetön väkivaltaisuus ja vaikkapa ruma käytös voidaan sijoittaa. Sitä voidaan pitää lapsellisena, kuten Scruton tekee (ks. edellinen alaluku) ja se voidaan sivuuttaa ala-arvoisena. Korsmeyer esittää kuitenkin, että juuri lapsellinen ”hyyyi” (eew) edustaa venyvyydessään eräänlaista metatason toimintaa tai reaktiota, reflektiivistä taukoa tai viehätystä, joka saa meidät hakeutumaan inhottavan äärelle tai pariin. Korsmeyerin mukaan inhon kokemuksessa onkin myös jotain henkisesti kasvattavaa, ainakin potentiaalisesti:

I venture that the gross-out can be a kind of self-exploration that teases out the edges of our tolerance, bringing us to the brink not only of our individual psyches but also of what creatures such as ourselves can countenance. (Korsmeyer 2011, 121.)

Tässä kokemuksessa, joka siis saattaa vaikuttaa ruumiillisuudessaan sinällään varsin pinnalliselta, on siis silti parhaimmillaan jotain, mikä menee pintaa syvemmälle, henkiselletasolle:

...although one should not make too much of the gross-out, which is a pretty crude experience, speculation about its aesthetic power leads to a deeper and more important territory: the realization that there is something made available by means of disgust that lies beneath the surface of both the recoil of revolt and the loathsome presentational qualities of objects. (Korsmeyer 2011, 121.)

Esimerkkinä voidaan tarkastella jälleen mätänevää ruumista. Mätänevä ruumis on lähempänä meitä eläviä ihmisiä kuin kuin katakombien järjestetyt luut tai Gunther von Hagenin *Body Worlds*-näyttelyn plastinoidut ihmiskehot. Vuosisaatoja vanhat luut ja von Hagenin esille laittamat kehot kertovat säilyvyydestä, kuoleman jälkeisestä ”elämästä”, jos näin voi sanoa. Ne voivat olla pelottavia tai jännittäviä tai outoja ja vieraita, mutta ne eivät ole samalla tavalla inhottavia kuin matojen ja kärpästen peittämä, haiseva ruumis. Mätänevä ruumis kertoo kuitenkin Korsmeyerin mukaan enemmän kuolemaan liittyvästä rajankäynnistä kuin kuoleman jälkeisestä elämästä. Se kertoo hajoamisesta ja menetyksestä, siitä kuinka yksilöllisyytemme hajoaa ja lihamme tulee matojen syömäksi, muuttuu osaksi matoa (”the exalted human will become one with the worm”). Mätänemisen prosessia voidaan hänen mukaansa verrata myös Nietzschen dionyysiseen impulssiin, orgastiseen hajoamiseen ja ympäristölle antautumiseen, mutta erona dionyysiseen impulssiin se ei lupaa samanlaista nostattavaa mielihyvää, vaan pelkkää nöyryyttävää alenemista. (Korsmeyer 2011, 123.)

Härmistävästi käsitelty kuolema tai kauhu ei siis ole millään tavalla mieltä ylentävä asia. Se ei saa meitä tavoittelemaan kuolemaa kunniakkaana asiana, mutta se voi silti herättää kiinnostuksemme ja pitää meitä otteessaan. Tavallaan härmistäminen, sellaisena kuin Korsmeyer sitä kuvaa, toimii siis kuten ylevä, mutta eri tasolla. Se voi pysäyttää meidät ja tarjota meille ymmärryksen hetkiä, mutta se tekee niin myös mitä arkisimpien objektien kohdalla – ja se toimii aina jollain tapaa alentaen.

Härmistävä abjekti

Näiltä osin härmistäminen kattaa myös Julia Kristevan hahmotteleman abjektin käsitteen. Kuten härmistyminen, omaa abjektikin jollakin tapaa magneettiseksi kuvailtavissa olevaa vetovoimaa. Ja kuten kuolema härmistävästi käsitettynä, liittyy myös abjekti identiteetin menettämisen uhkaan. Lisäksi abjektia määrittää härmistymisen tavoin inho. Abjektin piirissä tämä inho suuntautuu asioihin, jotka koskettavat meitä ja ovat ikään kuin osa meitä, mutta joista on luovuttu tai joista halutaan päästä eroon (jotka koskettavat meitä vaikkamme haluaisi koskettaa niitä). Abjekti ei ole subjekti tai objekti, vaan jotain näiden välissä: joko asia, joka on meistä lähtöisin, mutta muuttunut jätteeksi (kuten ulosteet, leikatut hiukset, kynnet) tai asia, josta meidät/minus on poistettu (kuten ruumis, jonka jätämme jälkeemme kuollessamme). Abjekti on siis ambivalentti abjektin ja subjektin välille sijoittuva asia tai kokemus – tai vaikutus, joka ei ole saanut vielä merkitystä. (Kristeva 1982, 10, 14.)

Kristeva selittää abjektin ennen kaikkea yksilökehityksen kautta, psykoanalyttiseen teoriaan turvautuen. Hänen mukaansa abjektin kokemus on lopulta jäljitettävissä äidistä irtautumiseen. Abjekti siis leimaa prosessia, jossa semioottisesta varhaislapsuuden tilasta siirrytään symboliseen, kielelliseen tilaan. Nuori lapsi tai vauva ei tämän teorian mukaan vielä tiedä omaa erillisyyttään, vaan kokee olevansa yhtä äitinsä kanssa. Kehittyessään hän kuitenkin kehittää kielen ja sen myötä oman itsensä rajat. Tähän prosessiin liittyy menetyksen tunne ja halu palata takaisin aiempaan tilaan. Mutta koska paluu merkitsisi myös oman minuuden menettämistä, halu koetaan samalla uhkaavaksi. Käytännössä tämä prosessi ei koskaan täysin pääty, vaan palaa aina kummittelemaan meille muissa yhteyksissä koettujen abjektin kokemusten muodossa. Asioita, jotka uhkaavat minuuttamme on nimittäin lukemattoman monia. Ja yksi selkeimmistä on kuolema.

Abjektin tunnetta ei kuitenkaan tuota vain fyysistä terveyttämme tai koskemattomuuttamme koskeva uhka, vaan sen tuo esiin myös se, mikä uhkaa identiteettiämme tai käsityksiämme itsestämme. Kristevan teoriassa abjekti onkin primääritorjunnan rajoilta löydettävissä oleva, kielellisyyden rajaa kuvaava, tabuja luova tekijä. Kirjassaan *Powers of Horror: An Essay on Abjection* Kristeva tulkitsee abjekteiksi myös moraaliset väärintekijät, jotka eivät kunnioita rajoja, asemia ja sääntöjä:

It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite. The traitor, the liar, the criminal with a good conscience, the shameless rapist, the killer who claims he is a savior... (Kristeva 1982, 4.)

Abjektilla on siis myös moraalinen, eettinen ja kulttuurinen ulottuvuus. Kuten Kristeva huomauttaa, pitävät juuri kiellot, säännöt, lait ja tabut abjektia paikallaan minän ulkopuolella (Kristeva 1982, 16). Yhtenä esimerkkinä abjektin herättävästä kokemuksesta Kristeva mainitsee Auschwitz-museon lasten kenkiä täynnä olevan huoneen. Kristevan mukaan tuo huone herättää abjektin tunteen,

koska se haastaa käsityksemme siitä, että lapsuus ja tiede voisivat pelastaa meidät kuolemalta (Kristeva 1982, 4) – lapsuus nähdäkseni siksi, että se edustaa elämän alkua ja tiede siksi, että sen tulisi parantaa – ei tuhota. Auschwitzin lastenkenkäkokoelma järkyttää, koska se toimii uskoamme loukkaavan vääryyden konkreettisenä indeksinä. Se näyttää miten tieteessä arvostettu järjestelmällisyys voi kääntyä keskeisimpiä arvojamme, kuten elämän kunnioitusta vastaan.

Abjekti voidaankin tulkita samalla sekä jollain tapaa universaaliksi psyykkiseksi kokemukseksi, että kulttuurisesti tuotetuksi asiaksi. Yhtäältä Kristeva jäljittää sen aikaan, jolloin erottauduimme omasta äidistämme ja astuimme näin semioottisen piiristä symbolisen piiriin, aikaan, jolloin egomme alkoi rakentua. Tämä ensimmäinen suuri eron kokemus, prosessi, jonka aikana huomaamme oman minämme erillisyyden, on Kristevan mukaan väkivaltainen ja kömpelö ja se seuraa meitä läpi koko elämämme. (Kristeva 1982, 13) Kristevan teoriaa on kuitenkin sovellettu myös sosiaalisen teorian puolella, missä sillä on pyritty selittämään sitä miten tietyt ihmisryhmät konstruoidaan abjekteiksi. Näiltä osin voidaan ajatella, että abjektius on myös kulttuurisesti tuotettua. Se on toiseuden ja muukalaisuuden pelkoa, yksilöllistä ja kollektiivista inhoa, joka kohdistetaan omaa identiteettiä uhkaaviin väestön ryhmiin. (Kutzbach & Mueller 2007, 9.)

Topografisesti tai topologisesti katsottuna abjekti sijoittuu siis aina rajalle, subjektin ja objektin väliin, missä se uhkaa ja häiritsee subjektin psyykkistä ”tilaa”. Se merkitsee rajaa, ja välitilaa, jotakin, missä sisäpuoli on käännetty ulos. Se tuottaa ambivalenssia, joka uhkaa eheän psyykeen konstituutiota. Hanjo Beressem, joka käsittelee objektin topologiaa artikkelissaan ”On the Matter of Abjection”, kirjoittaa, että abjektit eroavat objekteista, koska ne eivät ole meistä selkeästi erillisiä, vaan häiritsevällä tavalla kosketuksissa kanssamme. Ne koskettavat, mutta toisin kuin kauneuden kohdalla, tämä kosketus ei ole pinnallista, eikä se tuota yksinkertaista mielihyvää, vaan kavahtavan somaattisen reaktion. Tässä abjektit eroavat Beressemmin mukaan myös esimerkiksi ylevästä ja yleensäkin objekteja koskevista makuarvostelmista, joille on leimallista arvottava etäisyys:

Too close to the subject to be experienced as either sublime, beautiful or ugly objects, objects cannot be assimilated (Beressem 2007, 20-23, lainaus sivulla 21.)

Abjektit koetaan siis aina (liian) läheltä. Ylevästä abjektit eroavat myös ennen kaikkea siksi, että niillä on usein materiaallinen ulottuvuus.

The fact that *abjects* are not objective, however, does *not* mean that they are immaterial. It merely means that *abjects* cannot be contained within the registers of the subject’s psychic reality – unlike *objects* which are, as the subject’s reflection of “other”, always already integrated into the subject’s psychic reality and its representational logics/economics and thus always domesticated/humanized. Actually, *abjects* are extremely, one might even say *excessively*, material. Not only are they material things/events, they also relate to physical/material realities, such as life’s uneconomical disruptions and ultimately to death as the end of the subject’s material economy. (Beressem 2007, 21.)

Ongelmallista abjektin, kuten ylevänkin kohdalla, on siis se, että sillä ei ole selkeää sijoituspaikkaa. Kuten tätä äärettömyyden tunnetta, ei abjektiakaan ei ole helppo sijoittaa pysyvästi mihinkään, sillä se on samalla asian piirre, kokemus ja vaikutus. Jokin asia voi saada aikaan abjektin tunteen, tai se voidaan hahmottaa abjektiksi, mutta tuo hahmottaminen kulkee aina affektiivisen kokemuksen kautta, eikä se välttämättä näyttäydy kaikille samanlaisena. Lyyristä ulottuvuutta abjektille antaa se, että se havainnollistuu inhon lisäksi myös menetyksen ja yksinäisyyden tunteissa.

Pistävä punctum

Abjekti saattaa siis sinällään olla abstrakti psyykkinen ilmiö, mutta käytännössä se löytää ilmaisunsa useimmiten jostain konkreettisesta (esim. sosiaalisesta todellisuudesta), kuten psykoanalyttisessa teoriassa tiedostamattomaan suljetut vietitkin tekevät (Kristeva 1982, 7).⁷⁴ Tämä konkreettisuus koetaan usein häiritseväksi ja sellaisena se voidaan liittää nähdäkseen myös Roland Barthesin *punctumin* käsitteeseen, selittämättömään, vavahduttavaan pisteeseen, joka pistää esiin rauhallisesta kuvan lukemisen prosessista, *studiumista*. Studium on kulttuurin viitekenttään kuuluvaa, keskinkertaisesti liikuttunutta kuvan hahmojen, ilmeiden, ympäristön ja tapahtumien tarkastelua. Punctum puolestaan on tekijä, joka keskeyttää ja rikkoo tämän prosessin haavan tai pistoksen tavoin. Se on asia tai huomio, joka ruhjoo ja kirvelee. Jos studium on kohteliasta, "tasaista, edesvastuutonta kiinnostusta, jota tunnetaan "hyväksyttäviä" ihmisiä, näkymiä, vaatteita ja kirjoja kohtaan", on punctum on jotain satunnaista, yksityiskohtiin piiloutunutta - jotain, minkä havaitsemisessa "ei ole apua minkäänlaisesta analyysistä". (Barthes 1985, 33, 48, 51.)

Altti Kuusamon mukaan punctum on "häiritsevä yksityiskohta, joka katkaisee vieraantumisen tunteen". Se on vastustava elementti (Kuusamo 2007, 26), mutta samalla se aktivoi empaattista katsomistapaa ja rikkoo rajan kuvan todellisuuden ja katsomishetken todellisuuden välillä. Sitä voidaan jopa kuvata "eräänlaisena *fistulana* "madonreikänä", josta mennyt vuotaa nykyisyyteen" (Knuuttila 2007, 36).

Punctum saa meidät myös muistelemaan, uneksimaan. Se aktivoi meidät, muuttaa kuvaan kohdistuvan lukemisemme hetkeksi aktiivisemmaksi. Tavaltaan tämä aktivoituminen johtuu siitä, että jokin asia koetaan kummalliseksi. Se mitä emme pysty nimeämään tai selittämään, saa meidät levottomiksi. Tässä punctum toimii kuten abjekti. Ja kuten abjekti, ei punctumkaan pysy välttämättä paikallaan. Osa kuvien yksityiskohdista voi olla Barthesin mukaan tarkoituksellisia, esim. valokuvaajan valitseman kuvakulman seurausta, mutta punctumia ei tunteena voi rakentaa pelkästään tarkoituksellisesti. Sille on ominaista myös se, että se syntyy myös yksinkertaisesti läsnäolosta ja näyttäytyy eräänlaisena kuvaan sattuneena lisänä tai katsojan kuvaan liittämänä henkilökohtaisena

⁷⁴ "The theory of the unconscious, as is well known, presupposes a repression of contents (affects and presentations) that, thereby, do not have access to consciousness but effect within the subject modifications, either of speech (parapraxes etc.), or of the body (symptoms), or both (hallucinations etc.)." (Kristeva 1982, 7.)

asiana. Niinpä voidaan sanoa, että punctum on aina myös jollain tapaa henkilökohtainen. Se on jotain, minkä katsoja itse lisää kuvaan, vaikka se periaatteessa on kuvassa jo valmiiksi. Se saattaa myös jatkaa työtään katsojan sisällä kunnes sille voidaan antaa nimi, kuten eräs Barthesin analysoimista valokuvista jatkoi hänen sanojensa mukaan työtään hänen sisällään, kunnes hän sai sanallistettua sen mikä kuvassa resonoi juuri hänen kohdallaan niin voimakkaasti.⁷⁵ (Barthes 1985, 55-61.)

Barthesin mukaan punctum on myös tekijä, joka erottaa esimerkiksi estetisoidun ja "todella koskettavan" kuvan toisistaan. Täysin estetisoitu kuva ei sisällä punctumia. Se näyttää kuvaamastaan aiheesta kaiken ja kuten pornografia se alkaa helposti tylsistyttää, koska se ei lopulta tarjoa minkäänlaista "sokeaa kenttää" tai tilaa, johon katsoja voisi liittää omia tulkintojaan ja laajentaa kuvaa. Eroottinen kuva puolestaan johdattaa katsojansa itsensä ulkopuolelle tarjoten tarttumapintaa ja laajentumismahdollisuuksia. Eroottisessa valokuvassa kuvaa ja onkin Barthesin mukaan löytänyt "oikean silmänräpäyksen, halun kairoshetken". Punctumin läsnäolo on siis Barthesin mukaan syy siihen, että erotiikka koskettaa meitä eri tavoin kuin porno. (Barthes 1985, 63-65.)

Groteski ilottelu

Toisin kuin ylevöittäminen ja estetisointi, on härmistäminen myös jollain tapaa itsetietoista, puutteensa huomioivaa. Härmistäminen ei siis liity vain inhoon ja abjektiin vaan myös nauruun ja Dessoirin mainitsemaan koomisuuteen. Kuten ylevällä, joka on aina vaarassa luhistua pelkäksi pompöösiksi liiotteluksi, tai kauneudella, joka saattaa muuttua kitschiksi, on myös härmistymisen alle sijoitettavalla, silmiä avaavalla inholla oma vähemmän vakavasti otettava muotonsa: naurettavuus. Minun topografiassani härmistäminen onkin myös huumoria sisältävä kategoria.

Naurettavaa kauhua käsittelee esimerkiksi Noël Carroll, joka tarkastelee kauhun ja huumorin yhtymäkohtia vuonna 1999 *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* -lehdessä julkaistussa artikkelissaan "Horror and Humor". Tässä artikkelissa Carroll esittää, että kauhua ja komiikkaa yhdistää inkongruenssi. Päällisin puolin kauhu ja komiikka näyttäisivät ehkä toimivan toisilleen vastakkaisin tavoin, sillä kauhu ahdistaa ja painaa siinä missä huumori poistaa paineita. Käytännössä monet pelottavat asiat saattavat kuitenkin muuttua naurettavaksi, kun ne asetetaan uuteen valoon tai irrotetaan asiayhteydestään. (Carroll 1999.) Esimerkkinä voidaan pitää esimerkiksi zombeja, jotka ovat usein äärimmäisen hitaita. Ne voidaan kokea myös pelottaviksi, mutta jos niiden puutteet huomioidaan, ne näyttävät helposti naurettavina. Tavallisin tapa leikkiä zombia on kävellä jalat jäykkinä ja kädet ojossa. Tämä tekee kävelystä kankeaa ja jos esitykseen lisätään vielä muunlaista motorista kömpelyyttä, on lopputulos helpos-

⁷⁵ "Van der Zeen valokuvaa lukiessani luulin erottavani mikä siinä minua liikutti; parhaissa pyhävaatteissa olevan mustan naisen nauhakengät; mutta tämä valokuva jatkoi työtään sisälläni, ja myöhemmin oivalsin että todellinen punctum oli hänen kaulanauhansa; sillä (epäilemättä) samanlaista kaulanauhaa olin nähnyt erään perheenjäseneneni kantavan..." (Barthes 1985, 59.)

ti hölmönoloinen. Hirviöiden puutteiden huomiointi alentaakin ne helposti koomisiksi ja tämä koomisuus riistää niiltä niiden pelottavuuden (Carroll 1999, 156). Kun pelko poistetaan, jää jäljelle vain hahmojen puutteellinen outous.

Juuri hirviöille ominainen outous tai epäsopivuus yhdistää kauhun siis Carrollin mukaan huumoriin. Huumorityyppi, johon kauhu liittyy onkin niin sanottua inkongruenssihumoria; huumoria, joka perustuu kahden toisiinsa sopimattoman asian yhdistämiseen ja tästä syntyvään ristiriitaisuuteen. Tällaiset yhtälöt koetaan Carrollin mukaan luonnostaan koomisiksi. Tavallisesti kauhu ei näyttäyty meille humoristisena tai huumori kauheana, koska ne erottaa toisistaan pelon tunne, mutta kohdissa, joissa hirviön pelottavuus kyseenalaistuu, naurettavuus on aina lähellä. Esimerkkinä Carroll viittaa Mary Rothbartin tekemiin psykologisiin kokeisiin, joiden mukaan inkongruenssi saa aikaan kolmenlaisia reaktioita: pelkoa, naurua ja halua ratkaista yhteensopimattomuuden ongelma. (Carroll 1999, 157.)

Kauhu ei siis suinkaan ole genre, joka hylkisi huumoria (ks. myös Spoonerin huomio, jonka mukaan jo antikvaari Horace Walpolen *Castle of Otranto* oli itsetietoinen ja jopa camp-henkinen. Spooner 2006, 23). Eikä huumori ole alue, josta pelko ja uhka olisi välttämättä rajattu ulos. Komiikka voi käsitellä hyvinkin moraalittomia asioita, esimerkiksi loukkaantumista, kipua ja kuolemaa. Humoristinen kehys saattaa vain saada asian moraalisen taakan ikään kuin haihtumaan (Carroll 1999, 157-158). Olennaista on kuitenkin huomioida se, että jos huumoria ei ymmärrä, voi tarkasteltu asia näyttäytyä edelleen kauheana.

Abjektin ja punctumin käsitteiden ohella härmistämisen kategoria kattaa-kin myös Mihail Bahtinin käsittelemän *groteskin realismin*. Myös groteskin realismin pääpiirre on alentaminen, kaiken ylevän ja abstraktin ja ideallisen kääntäminen materiaalis-ruumiilliselle tasolle. Sille on ominaista yleiskansallisuus, juhliisuus ja utooppisuus ja kokonaisvaikutelmaltaan se on iloista ja hyväntuulista, maallistavaa. Lisäksi siihen kuuluvat vastakkainasettelu, nurinpäin tai ylösalaisin kääntäminen ja leikillisuus sekä muuntuvuuskyvystä johtuva ambivalenssi. Bahtinin mukaan realistinen groteski liittyy ennen kaikkea karnevaalikulttuuriin ja karnevaalinauruun, joka kumoaa tilapäisesti kaikki hierarkkiset suhteet. Ilmiönä se leimaa varsinkin keskiaikaista torikieltä ja naurukulttuuria, jota värittivät kiroukset, rivoudet ja hetkellinen tasa-arvo puhujien välillä. Kirjailijoista karvevaalinauria ja groteskia realismia edustaa Bahtinin mukaan hyvin esimerkiksi ranskalainen satiirikko François Rabelais (1494-1553), jonka tuotantoa hallitsevat elämän materiaalis-ruumiilliset ulottuvuudet: syöminen, juominen, tarpeenteko ja sukupuolinen kanssakäyminen. (Bahtin 2002, 11-13, 19-20.) Kun edellistä kuvausta tai listausta tarkastellaan, käy ilmi, että realistisella groteskilla, inkongruenssihumorilla ja abjektilla on paljonkin yhtymäkohtia. Kaikkien kohdalla on kyse rajanylityksistä, kategoriarikkomuksista ja jostain, mikä voidaan mahdollisesti kokea inhottavaksi tai loukkaavaksi.

Groteskin realismin piirissä esiintyvää kauhua havainnollistavat esimerkiksi keskiaikaiset pirunkuvat. Bahtin puhuu piruista Rabelaisin ”juomaveikkoina” ja kiinnittää huomiota niiden lihallisuuteen. Myöhemmästä, romanttisesta groteskista groteskin realismin erottaakin ennen kaikkea sen materiaali-

suus ja ambivalenssi. Myöhempi romanttinen groteski, joka yhdisti groteskin vahvemmin yksityiseen, pelottavaan kauhukokemukseen, muutti groteskin Bahtinin mukaan myös jollain tapaa staattisemmaksi. ”Aito” groteskius ei kuitenkaan ole hänen mukaansa staattista. Niinpä esimerkiksi Viktor Hugo tulkitsee Rabelaisin naurun Bahtinin mukaan väärin, koska yritti antaa sille abstraktin moraalisen-filosofisen luonteen, vaikka torikieli on tarkoituksella säädyttöä ja naiivia viattomuutta korostavaa. (Bahtin 2002, 42-49, 113.)

Tämän tutkimuksen lastenkulttuuristen painopisteiden osalta groteskin liioittelun huomioimisella on merkitystä siksi, että se on lasten harjoittaman kulttuurisen vastustuksen olennainen osa. Lastenkirjallisuudessa esiintyviä anarkistisia elementtejä voidaan esimerkiksi pitää mielihyvän lähteinä (Nodelman 2009, 133). Lastenkulttuurille ominainen vastustaminen voidaankin torikielen tavoin sallia sen tuottajien oletetun naiiviuden ja viattomuuden varjolla ja tiettyinä aikoina tai tietyissä paikoissa. Ja kun asiaa tarkastellaan lähemmin, edustaa myös lastenkulttuurinen vastustus jonkinlaista hetkellistä normeista vapautumista, huonon käytöksen ja ruman kielen hetkellistä sallimista – tai tuon vapauden ottamista. Lapsellinen maku on myös karnevaalinaurun tavoin helppo liittää kansanomaisuuteen tai rahvaanomaisuuteen (Ravenwood 1999). Lisäksi esimerkiksi räävittömien vitsien kerronta näyttäytyy helposti eräänlaisena vertaiskulttuurisena asemoitumisena⁷⁶. Tässä korostuu siis myös härmistävän puheen performatiivisuus: sen tarkoitus on viihdyttää ja naurattaa alarvoisella ja epäkorrektilla, hyviä tapoja haastavalla tavalla. Bahtinin mukaan Rabelaisin edustamasta groteskista realismista puuttuukin täysin esimerkiksi kyynisyys. Tämä groteski on ennen kaikkea iloista ja uutta luovaa – myös silloin kun sen aiheet ovat rankkoja. (Bahtin 2002, 156.)⁷⁷

⁷⁶ Myös Bahtin viittaa naurukulttuurille ominaisiin ”esiintymisiin”. (Bahtin 2002, 136.)

⁷⁷ Kirjansa *François Rabelais: keskiajan ja renessanssin nauru* kolmannessa luvussa Bahtin kuvaa esimerkiksi Rabelaisin tuotannossa kuvattuja pieksämiä. Hänen mukaansa veri muuttuu Rabelaisilla viiniksi, julma pieksäminen ja kauhea kuolema ”iloiseksi pidoiksi”, ”polttoroviot keittiön liedeksi”. (Bahtin 2002, 188.)

TUTKIMUKSEN DISKURSIIVINEN KONTEKSTI

Sen lisäksi että kulttuurinen kauhu voidaan aistia ja kuvata eri tavoin joko ylivoittain, estetisoiden tai härmistään sitä voidaan myös lähestyä eri diskurssien piiristä käsistä. Tätä havainnollistaa se, että kulttuurisesta kauhusta⁷⁸ puhutaan eri tavoin eri piireissä ja eri tilanteissa. Eräät lähestymistavoista korostavat kulttuurisen kauhun välinearvoa esimerkiksi paineiden poistajana tai tunteiden puhdistajana ja toisissa kulttuurinen kauhu näyttäytyy ennen kaikkea makuasiana, josta kiistelyä voidaan pitää joko antoisana vapaa-ajan viihteenä tai täysin turhana. Suhtautuminen kulttuuriseen kauhuun vaihtelee siis paitsi puhujan yhteiskunnallisen roolin tai aseman ja arvottamisen kontekstin, myös yksittäisen kulttuurituotteen lajin ja piirteiden, mukaan. Huolen ilmapiirissä kulttuurinen kauhu voidaan leimata pelottavaksi paitsi sisällöiltään myös vaikutuksiltaan⁷⁹, nuorisokulttuureissa kauhun kestämistä voidaan pitää eräänlaisena initiaatoriittinä ja fanipiireissä genrentuntemus voi olla arvostettua kulttuurista pääomaa, jolla erotaudutaan valtakulttuurista ja ”ostetaan” oma paikka yhteisön sisällä. Vaikutusten tai merkitysten puinnin lisäksi kulttuurista kauhua koskevissa diskursseissa määritellään jatkuvasti myös sitä mikä on todella kauhistuttavaa ja mikä ei.

Tässä osiossa tarkastelen tarkemmin niitä diskursseja, jotka vaikuttavat siihen miten kauhua käsitellään ja arvotetaan lastenkulttuurin piirissä. Olen ottanut tarkempaan käsittelyyn neljä eri puhumisen tai merkityksellistämisen tapaa ja käsittelen niitä tässä siinä järjestyksessä jossa ne tutkimusta tehdessäni kohtasin. Ensimmäinen puhumisen tavoista on ”huolipuhe”, yleisesti tunnistettu kauhusta puhumisen tapa, joka ei rajoitu kulttuuriseen kauhuun, mutta joka jossain määrin edustaa kauhun kulttuurista tuotantoa jo itsessään. Toisesta

⁷⁸ Puhun, kuten sanottu, kulttuurisesta kauhusta korostaakseni sitä, että kyse on tarinoissa ja taiteessa välittyvästä kauhusta. Ihmisten tosielämässä kokemat kauhut eivät ole tällaista kauhua ennen kuin niistä tulee tarina-ainesta, henkilöltä toiselle välittyvää, kerrottua, tyyliteltyä sisältöä. Noël Carrollin käyttämä ”taidekauhun” käsite on, kuten jo johdannossa esitin, mielestäni tässä liian kapea, sillä kulttuurisen kauhun taidearvosta voidaan kiistellä, eikä taideaspekti ole tässä tärkeä muuta kuin kulttuurituotteen arvoa mahdollisesti lisäävänä tekijänä.

⁷⁹ Huolipuhehan on myös tavallisesti ulkopuolelta tulevaa ja vieraaksi tekevää

käytän termiä ”vertaiskulttuurinen merkityksellistäminen” ja sillä haluan nostaa esiin huolipuheeseen vastaavat vastadiskurssit – eritoten sellaisina kuin ne nousevat esiin kulttuurintutkimuksen ja uuden lapsuuden tutkimuksen piirissä sekä fanitoiminnassa. Kolmas tarkastelemani puhumisen tapa, ”psykologisointi” seurailee havaintoa, jonka mukaan kulttuurimme on läpeensä psykologisoitunut. Tämän diskurssin piirissä myös kulttuurisesta kauhusta tulee asia, jota tulkitaan yksilön psyykettä ilmentävänä ja ihmisten mielenterveyteen vaikuttavana asiana. Neljäs puhumisen tapa – puhe, jota kutsun söpöilyksi – puolestaan nousee uuden lapsuuden tutkimuksen kentällä tehdyistä havainnoista ja paneutuu siihen miten se, minkälaisena nykyinen länsimainen lapsuus nähdään tai halutaan nähdä, vaikuttaa siihen, minkälaiseksi kulttuurinen kauhu lapsille osoitettuna usein muutetaan.

Diskurssi-termin käyttö on mielestäni perusteltua, koska kaikki nämä neljä ”juonetta” ovat selkeästi havaittavissa olevia puhumisen tai merkityksellistämisen tapoja. Jos on niin, että samasta asiasta on olemassa useampia toisistaan selvästi eroavia tulkintoja (kuten kulttuurisen kauhun arvon ja lapsuuden määrittämisen osalta voidaan todeta olevan) tai jos aiheen käsittelyssä on havaittavissa selkeä historiallinen muutos (kuten lapsuuden osalta havaitaan käyneen), voidaan olettaa, että kyse on erilaisista, historiallisesti tai sosiaalisesti kehittyneistä merkityksellistämisen strategioista ja niiden piirissä tapahtuneista muutoksista, kehityksestä ja valtataistelusta, eli erilaisista kauhua ja lapsuutta rakentavista diskursseista. Tässä tutkimuksessa diskurssien erittely palvelee sosiaalisen konstruktivismiin leimaamaa tutkimusfilosofiaani ja tarjoaa tien käsitellä sekä kuvakirjoja että haastatteluaineistoa saman diskursiivisesti rakentuneen tulkintarakenteen sisällä. Tässä esiteltyjen diskurssien erottelu ei kuitenkaan pyri kattamaan koko kauhusta puhumisen kenttää tai kaikkia sen nyansseja, vaan sen merkitys on lähinnä välineellinen. Se auttaa järjestämään kauhua koskevan keskustelun kenttää siten, että on mahdollista sanoa jotakin siitä, miksi kauhua lastenkulttuurin yhteydessä arvotetaan niin erilaisin tavoin.

Huolipuhe

Ensimmäinen kohtaamistani kauhua koskevista diskursiivisista ”juovista” oli erityisesti haastattelemieni päiväkotiohjaajien puheessa kuultava huoli lasten hyvinvoinnista. Huoli näkyy innoittajana myös suuressa osassa väkivalta- ja kauhuviihdettä koskevaa tutkimusta ja se leimasi myös omaa tutkimustani sen alkuvaiheessa esimerkiksi tutkimusetiikkaan liittyvien kysymysten ja tutkimukseni kuulijoissa herättämien odotusten osalta.⁸⁰ Yleinen kohtaamani oletus oli se, että kykenisin asiaa tutkittuani sanomaan onko kauhu lapsille hyväksi vai pahaksi. Huoli näkyy diskurssina myös esimerkiksi Lastenkirjainstituutin lastenkirjojen sensuuria koskevassa näyttelyssä (Lastenkirjainstituutti 2013).

⁸⁰ Mietin esimerkiksi kuinka voisin keskustella kulttuurisesta kauhusta lasten kanssa altistamatta heitä sille.

Kauhuviihdettä koskeville keskusteluille onkin usein ominaista huoli siitä, miten kauhu vaikuttaa lapsiin ja nuoriin. Tämä, medioitujen kulttuurielämysten negatiivisiin vaikutuksiin keskittyvä diskurssi on hyvin vanha. Sen voidaan katsoa näkyvän jo Platonin ajatuksissa hänen kirjoittaessaan kasvatuksen tärkeydestä ja siitä kuinka tärkeää on valvoa sitä minkälaisille tarinoille nuoret mielet altistuvat. Nykyisin sen voidaan katsoa näkyvän esimerkiksi siinä miten paljon median vaikutuksia on tutkittu viime vuosikymmeninä esimerkiksi psykologian, kasvatustieteen ja mediakasvatuksen saralla. Siinä missä Platonia huolestutti ennen kaikkea se, että kertomukset saattoivat istuttaa nuorten ja muovattavien mieliin epätosia uskomuksia (Platon 2011, 74-81, Eagleton 2003, 24), puhuttaa nykykasvattajia ennemmin esimerkiksi se, miten media vaikuttaa lasten käytökseen ja keskittymiskykyyn (Signorielli 2005) tai mielenterveyteen ja yleiseen hyvinvointiin (Martsola & Mäkelä-Rönnholm 2006). Käytännössä huolen pohjalla voidaan kuitenkin havaita ajasta ja paikasta toiseen samoja tekijöitä, esimerkiksi uusien medioiden pelkoa (Springhall 1998, Frilund 1989). Selkeimmin tämä mediasisältöihin varautuneesti suhtautuva, huonojen sisältöjen vaikutusta korostava, ja uskaliaampaa rajojen vetoa tai sensuuria toivova asenne näkyy nykyisin ehkä videopelejä ja niiden väkivaltaisuutta koskevan keskustelun kohdalla, mutta osansa saavat myös sopimattomiksi koetut lastenkirjat.

Huolipuhe on siis yleisesti tunnettu ja tunnistettu puhumisen tapa. Leena Alanen esimerkiksi kirjoittaa kirjan *Lapsuus, lapsuuden instituutiot ja lasten toiminta* (2009) esipuheessa, että lapsuuden muuttuminen on huomattu ja että ”huolipuhetta on julkisessa keskustelussa runsaasti” (Alanen & Karila 2009, 7). Marjatta Bardy, Minna Salmi ja Tarja Heino puolestaan puhuvat vuonna 2001 hallitukselle jättämässään lapsipoliittisessa selonteossa siitä, kuinka ”[j]ulkisessa keskustelussa on jo pidempään ilmaistu suurta huolta vanhemmuudesta ja lapsuudesta”. Olennaista onkin huomioida se, ettei huolipuhe suuntaudu pelkästään kauhuun, vaan että sille ovat leimallisia myös yleisesti poikkavuuden ja sopeutumattomuuden (Goode & Ben-Yehuda 1994), sekä uusien toimintatapojen ja uusien medioiden pelko (Springhall 1998, Frilund 1989), pelko lapsuuden lyhenemisestä (Postman 1985) ja käsitys lastenkasvatuksen heikosta tilasta (ks myös Alanen 2009, 12). Juuri kauhistuttavaksi koetut mediasisällöt ja tyylikelementit ovat kuitenkin usein se asia, johon huoli sidotaan, oli kyse sitten kauhusta, väkivallasta tai seksistä (ks. Cohen ja myös Williams 1-2, 107-125). Vaikka alakulttuureita ja poikkeavia makuja koskevien mediapaniikkien voidaan katsoa koskevan perinteisesti ennen kaikkea nuorisoa (ks. Williams), valuu huoli huonon maun leviämisestä lapsuuden lyhentymisen (esim. esiteiniyden käsitteen kehitys) ja rajojen hämärtyamisen (aikuisten infantilisoituminen, ”nuoret aikuiset” -käsitteen yleistyminen) (ks. myös Vänskä 2012) myötä myös helposti lapsille suunnatun ja lasten kuluttaman kulttuurin puolelle.

Seuraavissa alaluvuissa tarkastelen tarkemmin erilaisia huolipuheen rakentumista ja siihen liittyviä käsitteitä, kuten esimerkiksi riskiä ja suojelua. Pyrin tarkastelemaan huolipuhetta sekä teksteissä, jotka toteuttavat sitä ”sisältä päin”, sitä tuottaen, että teksteissä, jotka tarkastelevat sitä ”ulkoa päin”, dis-

kurssina, johon turvaudutaan tietyistä, esimerkiksi hallinnollisista syistä. Lopuksi esitän huomioita huolipuheen estetiikasta.

Suojelu, riski, vaikutus

Huolipuhetta edustaa esimerkiksi Riitta Martsolan ja Minna Mäkelä-Rönnholmin teos *Lapsilta Kielletty: kuinka suojella lasta mediatraumalta*. Tässä kirjassa kirjoittajat, jotka tulevat psykologian ja kasvatustieteen aloilta, ja joilla kummallakin on kokemusta valtion elokuvatarkastamon leivissä toimimisesta, kokoavat yhteen mediavaikutuksia koskevaa tutkimustietoa lähinnä mediapelkojen negatiivisiin vaikutuksiin keskittyen. Kirjan kohdeyleisönä mainitaan lastensuojelusta kiinnostuneet tahot ammattikasvattajista vanhempiin. Tarkastelun kohteeksi puolestaan nousevat negatiivisten mediavaikutusten osalta esimerkiksi aggressiivisuus, jäljittely, tunteiden turtuminen, riippuvuus ja traumatisoituminen. Lisäksi kirja esittelee myös lasten mediaan liittyvästä suojelusta vastaavat institutionaaliset vastuunkantajat, kuten valtion elokuvatarkastamon ja viestintä- ja liikenneministeriön sekä niiden toimintaperiaatteet. (Martsola & Mäkelä-Rönnholm 2006.)

Suojelun, jonka puolesta Martsola ja Mäkelä-Rönnholm argumentoivat, voidaan katsoa olevan ”lapsen oikeuksista perinteisin, vakiintunein ja tunnetuin” (Aalto et al. 2012, 6). Suojelun tarve nousee riskin käsitteestä ja käsityksestä, joka näkee lapset viattomina, haavoittuvaisina ja suhteellisen kyvyttöminä ihmisenalkuina. Lasten suojelua voidaankin pitää aikuisten velvollisuutena. Todellisten lasten lisäksi suojelun ajatus kattaa kuitenkin myös itse lapsuuden ja eritoten sen, mitä pidetään ”hyvänä lapsuutena” ja lopulta sillä on myös lasten vapautta ja toimijuutta rajoittavia vaikutuksia, eli vaikutuksia, jotka rajoittavat lasten muita oikeuksia, esimerkiksi itseilmaisun ja itsemääräämisen oikeutta. Siksi suojelun itsestään selvänä pidetty hyvyys on problematisoitu nimenomaan uudemman, sosiologisesti suuntautuneen lapsuudentutkimuksen kentällä. (James 2012, 9.)

Martsolan ja Mäkelä-Rönnholmin teos toimii tässä siis esimerkkinä lähestymistavasta, joka operoi huolipuheen ”sisällä”. Tämä näkyy siinä miten Martsolan ja Mäkelä-Rönnholm omalla tavallaan luovat ja ylläpitävät huolipuheelle tyypillistä ajatusta lapsen kehitykselle haitallisista ”riskeistä” tai ongelmille altistavista ”riskitekijöistä”. Kohdassa ”internetin riskit lapselle” he esittävät esimerkiksi, että lapset voivat törmätä internetissä paitsi väkivaltaiseen ja pornografiseen sisältöön, myös rikollisiin, kuten pedofiileihin. He voivat myös ladata aineistoja vahingossa, mikä altistaa heidän käyttämänsä koneet viruksille ja lopulta verkkoyhteisöllisyys voi ”viedä” heitä myös ”harhaan”, millä viitataan esimerkiksi sinisilmäiseen omakuvien levittämiseen, sosiaalisten suhteiden verkkopohjaiseksi (ja siten epäluonnolliseksi) muuttumiseen ja yleisesti elämänrytmin häiriintymiseen, eli asioihin, jotka saattavat kirjoittajien mukaan aiheuttaa eristäytymistä, vuorovaikutustaitojen nahistumista, tunteiden säätelyn vaikeuksia ja kiusaamista tai häpeää. 7-9-vuotias ei esimerkiksi osaa heidän mukaansa olla varuillaan internetissä tapahtuvan ”kaupankäynnin suhteen, vaan on luottavainen, niin kuin tuonikäisen kuuluukin olla”. Internetin lisäksi

ongelmaksi kuvataan kirjassa myös nimenomaan lapsille tuotettu ”luvattoman huono” ja väkivaltainen mediasisältö yleisesti. (Martsola & Mäkelä-Rönnholm 2006, 17, 104.)

Vaikka kirjoittajien erittelemät vaarat ovat todellisia, voidaan heidän kuvaamansa syy-seuraussuhde, esimerkiksi emotionaalisesti häiritsevien ja stressaavien mediasisältöjen vaikutus lasten mielenterveyteen, ja riskien hallintaan ehdotetut toimintatavat, sekä heidän edustamansa normittava lapsuuskäsitys kyseenalaistaa. Suojeluvaatimusten taustalla toimii esimerkiksi oletus siitä, että liian varhainen altistuminen tietyille mediasisällöille voi aiheuttaa lapselle traumoja, eli ”normaalialue elämää häiritseviä reaktioita”. Trauma onkin tässä yleisnimitys kaikista pelottavimmalle, pelossa tai pelkona havainnollistuvalla vaikutuksella tai riskillä, jonka hallinnanpuutetta osoittavat aikuistahot ottavat antaessaan lapsille liikaa vapauksia median suhteen. Samalla trauma on kuitenkin myös psykologinen termi, jolla viitataan kirjoittajien mukaan stressireaktioon, jonka Amerikan psykiatriyhdistys tunnusti virallisesti vasta vuonna 1980 ja jonka tutkimus on median vaikutusten osalta vielä kesken, kuten kirjoittajat itsekin huomauttavat. (Martsola & Mäkelä-Rönnholm 2006, 70-79, 81.)

Kaiken kaikkiaan huolipuhe tasapainotteleekin hallitsemattomuuden kuvaamisen ja hallinnan tarpeen perustelun välimaastossa. Kyse on pitkälti siitä, miten vapaasti kelluva huoli ja sen pohjalla piilevä käsitys vaarasta voidaan eritellä yhä uusiin, hallittavissa oleviin riskeihin. Sosiologi Zygmunt Baumanin mukaan riskiajattelu on tapa muuttaa vaaroja hallittavampaan muotoon. Laskeisammalla todennäköisyyksiä sairastua syöpään tai tulla ryöstetyksi pyrimme hallitsemaan jotakin, mikä todellisuudessa ei ole hallinnassamme. Riskiajattelu onkin Baumanin mukaan lopulta itsepetosta. Kirjailija Milan Kunderaa lainaten hän kirjoittaa, että riskien laskemisen parissa puuhailu pitää meidät kiireisenä niin että voimme ohittaa ne suuremmat huolet, joille emme voi tehdä mitään. Ongelmallista riskiajattelussa onkin se, ettei se lopulta millään muotoa vähennä pelkoja. Se pikemminkin vain hajottaa ne lukuisiin pienempiin osiin. Esimerkkinä voidaan käyttää vaikkapa kuolemanpelkoa, joka kuolemaa tuottaviksi riskeiksi dekonstruoituna tuottaa laajan luettelon vältettäviä aineita ja tapoja tavalla, joka ei kuitenkaan suojele meitä itse kuolemanpelolta. (Bauman 2006, 10-11, 20, 39-41.)

Lasten suojelun osalta riskiajatteluun liittyy huolipuheessa myös usein vahva normittavuus. Tämä näkyy Martsolan ja Mäkelä-Rönnholmin puheessa esimerkiksi jo aiemmin mainitussa ”kuten tuonikäisen kuuluukin olla” -muotoilussa. Medianlukutaitojen opettaminen ei Martsolan ja Mäkelä-Rönnholmin mukaan sinällään suojaa lasta riittävästi median vaikutuksilta vaan suojele vaatii aikuisten väliintuloa myös institutionaalisessa mielessä, esimerkiksi lapsuuden rajoja valvovien viranomaisten kautta. (Martsola & Mäkelä-Rönnholm 2006, 9, 13.) Nämä instituutiot toimivat pitkälti ikärajojen asettamisen kautta ja ikärajat puolestaan perustuvat pitkälti kehityspsykologiselle ajattelulle, joka kategorisoi ja normittaa lapsuuden iän perusteella. Martsola ja Mäkelä-Rönnholm itse esimerkiksi rajaavat lapsuuden koskemaan ”alle 12-vuotiasta” ja kritisoivat paitsi varhaisnuoren käsitettä myös sen käytön seura-

uksia, eli esimerkiksi sitä, miten ”kasvatusvastuussa olevat aikuiset sijoittavat aikuismaisia ominaisuuksia lapsiin eivätkä näe heidän suojelun tarvettaan”. Muotoiluissa huomionarvoisia ovat ennen kaikkea yksikkömuoto ”alle 12-vuotiasta” ja se, kuinka kirjoittajat näyttäisivät essentialistisen lapsikäsitteensä rinnalla uskovan myös tietynlaiseen konstruktivismiin, eli siihen, että käsitteen käyttö saattaa vahvistaa ilmiötä. Piispa Ilkka Kantolaa siteeraten he toteavat, että ”[h]yvä yhteiskunta kunnioittaa lapsuutta” (huom. lapsuutta, ei lapsia). Lapsuuden lyheneminen nähdäänkin tässä Neil Postmanin hengessä kriisitehtoisesti ja pelkästään hälyttävänä asiana, eikä niinkään sosiohistoriallisena lapsuuden käsitteen kehittymisenä, jollaisena esimerkiksi Patricia Holland tai Gary Cross sitä tarkastelevat. (Martsola & Mäkelä-Rönnholm 2006, 25-30, Postman 1985, Holland 2004, Cross 2004.)

Luonnolliset pelot ja mediapelot

Pelkojen osalta on olennaista, että Martsola ja Mäkelä-Rönnholm erottavat toisistaan lasten ”iänmukaiset pelot” ja ”median lapsille aiheuttamat pelot”. *Normatiivisiin, eli lapsen kehitykselle tavallisiin pelkoihin* kuuluvat Martsolan ja Mäkelä-Rönnholmin mukaan esimerkiksi kolmevuotiaalle tyypillinen pelko joutua eroon äidistä, viisivuotiaalle tyypillinen sängyn alla piileskelevää hirviötä kohtaan tunnettu pelko ja kuusivuotiaalle tyypillinen pelko siitä, ettei opi mitään koulussa. Näiden, kehityksellisten pelkojen vastapariksi asettuvat *mediapelot* puolestaan liittyvät mediassa nähtyihin hahmoihin, tehosteisiin ja kuviin. Ne eivät tule lapsesta itsestään, vaan lapsen ulkopuolelta, mediamaailmasta, joka on useimmiten aikuisten tuottamaa ja jolta näin ollen saattaa puuttua tieto ja herkkyys siitä mikä lapselle on hyväksi. Siinä missä ”luonnolliset” kehitykselliset pelot palvelevat lapsen kehitystä, koska ne luovat etäisyyttä lapsuuden kaikkivoipaisuuden ajatukseen, ovat ”luonnottomat”, kulttuurisesti tuotetut pelot lapsen kehitykselle kirjoittajien mukaan haitallisia ja jopa traumaisten lähde. (Martsola & Mäkelä-Rönnholm 2006, 57-58.)

Media näyttäytyykin Martsolan ja Mäkelä-Rönnholmin puheessa ylipääntään toistuvasti epäinhimillisenä, lapsen tarpeet huomiotta jättävänä asiana, eräänlaisena kasvottomana ulkopuolisena – eli eräänlaisena hirviönä. Käsitteistä, ettei media ymmärrä lasta näkyy esimerkiksi seuraavassa lainauksessa:

Itse tuottamansa mielikuvat, esimerkiksi hirviöistä sängyn alla, lapsi tarvitsee kehittääkseen kykyään kuvitteellisuuteen ja oppiakseen hallitsemaan ympäröivä maailmaa. Lapsen oma psykofyysinen mekanismi säätelee tämän pelon toimivuutta. Media taas säätelee antiaan lapselle, ei ota huomioon lapsen tarpeita. Lapsen tarpeita voi ottaa huomioon vain lasta ymmärtävä ihminen. (Martsola & Mäkelä-Rönnholm 2006, 58.)

Näin hahmoteltuna teknologiahirviöstä nimeltä media puuttuu siis ymmärtävyys ja inhimillisuus. Se pelottaa lasta ja siksi lasta tulee suojella siltä. Lapsi pysyy tämän näkemyksen mukaan työstämään itse kuvittelemansa pelottavat asiat, muttei niitä, mitä näkee ympärillään.

Jako kehityksellisiin ja mediapelkoihin ei kuitenkaan ota huomioon kysymystä siitä, mitä kehityksellisille peloille tapahtuu, kun ne muutetaan kulttuu-

risesti välittyviksi kuviksi ja tarinoiksi, eli kun niitä käytetään esimerkiksi kuvakirjojen lähtökohtina. Suuri osa kuvakirjojen kauhuista käsittelee nimittäin nimenomaan ”kehityksellisiä pelkoja”, kuten yksin jäämistä, pimeänpelkoa tai sängyn alla vaanivia hirviöitä. Nämä, usein kasvatuksellisesti tai terapeuttisesti suuntautuneet ”pelkokirjat” edustavat nähdäkseni mediamaailmaa yhtäläillä kuin televisio-ohjelmat. Nekin tulevat lapsen ulkopuolelta, vaikka ne ovat usein inspiroituneet juuri lapsen sisältä kumpuavista ”kehityksellisistä”, tai luonnollisista ja siten normaaleista, peloista.

Jos tälle normaalien ja kulttuurisesti tuotettujen pelkojen erittelyn tielle lähdetään, onkin lopulta kysyttävä eroavatko lasten sisältä kumpuavat pelot lopulta niin suuresti aikuisten sisältä kumpuavista ja siten kauhuviitteelle muutenkin keskeisistä pelonaiheista. Pimeys, yksin jääminen ja hirviöthän ovat tavallista kauhukuvastoa myös lastenhuoneen ulkopuolella. Yllä esitetyn eron teon, eli luonnollisten ja mediapelkojen erottelun, sijaan onkin ehkä lopulta mielenkiintoisempaa paneutua siihen ketä nämä pelon riskin ja trauman kuvaukset lopulta palvelevat, eli kuka huolen ilmapiiristä siis lopulta hyötyy.

Huolipuhe estetisoiduna vallankäytön välineenä

Koska mediaväkivallan vaikutukset kiinnostavat monia eri tahoja poliitikoista kasvattajiin, on näitä vaikutuksia tutkittu paljon. Yleisimpiä väkivaltaisiin mediasisältöihin liitettyjä huolestuttavia vaikutuksia ovat jo Martsolan ja Mäkelä-Rönnholminkin tekstissä havaittavissa olevat tekijä, kuten väkivaltainen käytös, turtuminen ja pelkääminen (ks. myös Signorielli 2005, Potter 2003, 31-52). Väki- valtaisen käytöksen osalta mediaväkivallan vaikutuksia on tutkinut Suomessa esimerkiksi kasvatuspsykologi Anu Mustonen (1997), jonka väitöskirjatutkimus ei kuitenkaan osoittanut suoraa yhteyttä väkivaltaisen mediasisällön ja väkivaltaisen käytöksen välillä. Siihen miten katsoja väkivaltaisia mediasisältöjä käyttää, vaikuttaa Mustosen mukaan vahvasti esimerkiksi katsojan persoonallisuustyyppi. Turtumisteorian kovaäänisimpiin kannattajiin puolestaan kuuluu esimerkiksi David Grossman, eläköitynyt Yhdysvaltojen armeijan psykologi, jonka mukaan videopelit – ennen kaikkea ensimmäisen persoonan ampumispelit eli ”first person shooterit” – opettavat lapsia tappamaan aivan kuten armeijan harjoitukset: totuttamalla ja palkitsemalla – eli suoraviivaisen behavioristisesti (Grossman 2000). Lisäksi lasten tv-johteisia pelkoja ovat tutkineet muun muassa viestintätieteiden puolelta mediavaikutusten tutkimuksen amerikkalaisiin kärkinimiin noussut Joanne Cantor, brittiläinen mediakasvatuksen tutkija David Buckingham ja heidän vanavedessään Suomessa esimerkiksi sosiologi tai sosiiaalipsykologi Piia Korhonen. (Cantor 1998, Buckingham 2000, Korhonen 2008.)

Kaikki edellä mainituista tutkijoista tarkastelevat tavallaan huolipuheen keskeisiä argumentteja ja niiden totuudellisuutta. Sellaisenaan ne osallistuvat huolipuheen ylläpitoon, vaikkeivät suoraan sitä edustaisi, eli vaikka pyrkisivät purkamaan sitä esimerkiksi vasta-argumentein, kuten vaikkapa Buckingham tekee. Tätä ajattelutapaa seuraillen myös pelejä ja kulttuurisen kauhun kulutusta puolustelevien toimijoiden, kuten Henry Jenkinsin ja Gerard Jonesin (Jenkins

2006a, Jones 2002) voidaan nähdä tekevän itsestään tarpeellisia huolipuheen sisällä, sen ehdoilla, vaikka he edustavatkin sille vastakkaista leiriä.

Diskurssianalyttisen, selvästi yllä kuvatun keskustelun totuudellisuusargumenttien ulkopuolelle pyrkivän näkökulman tarjoaa esimerkiksi sosiaalipoliitiikan tutkija Timo Harrikari. Teoksessaan *Riskillä merkityt* Harrikari esittää, että huolipuheessa on kyse hallinnan strategiasta. Ominaista tälle strategialle on se, ettei sen hallintavalta rajoitu vain tavallisesti yhteiskuntajärjestyksestä vastaavien instituutioiden piiriin tai käsiin. Oikeutettuja puhujia ovat lapsiperheitä koskevan huolen ja riskin saralla perinteisten asiantuntijoiden, kuten sosiaalityöntekijöiden, psykologien ja psykiatrien lisäksi myös kovaäänisimmät, usein matalasti koulutetut ja poliittisesti konservatiiviset puhujat sekä keltainen lehdistö. Riskillä merkityt -kirjansa luvussa ”hiljaiset muokkaajat ja metelinpitäjät” Harrikari tarkasteleekin esimerkiksi lapsiasiaa koskevien eduskuntaesitysten muutoksia niihin tarttuneiden kansanedustajien sosiaalisen taustan valossa.⁸¹ Harrikarin havaintojen valossa huolipuhetta ja siihen liittyvää kontrollipoliitikkaa näyttäisivätkin pitävän yllä eduskuntatasolla eritoten iältään vanhemmat, maalaisperhetaustaiset, matalasti koulutetut ja miehet.⁸² (Harrikari 2008.)

Kun huolipuhetta tarkastellaan Harrikarin tapaa diskurssina, ikään kuin sen ”ulkopuolelta” on helpompi havainnoida myös sen piirissä käytettyjä esteettisiä valintoja. Huolipuheen estetiikan kannalta mielenkiintoista on se, että kansanedustajien lapsia, nuoria ja lapsiperheitä koskevat esitykset näyttäytyvät Harrikarin mukaan ennen kaikkea ”maun manifestaatioina”. (Harrikari 2008, 63.)⁸³

Makuarvioiden merkitys näkyy myös Martsolan ja Mäkelä Rönholmin tekstissä. Media, johon *Lapsilta kielletty* -kirjassa viitataan, näyttäytyy toistuvasti eräänlaisena korvikkeena ja harhaanjohtavana viihteenä. Sitä verrataan paitsi luontoon ja luonnollisuuteen, myös ”korkeampaan” kulttuuriseen tuotantoon, taiteeseen. Tämän asetelman läsnäoloa kuvaa hyvin Martsolan ja Mäkelä-Rönholmin lainaaman ohjaaja Leea Klemolan lausahdus: ”Taide nousee ihmisen haavoittuvuudesta, viihde taas peittää sitä.” (Martsola & Mäkelä-

⁸¹ Hänen mukaansa lapsiasiaesityksissä nousi 1990-luvun puolivälistä lähtien esiin ”maatalousperhetaustaisten” kansanedustajien ääni. Esitysten tekijöiden koulutustaso laski myös tarkasteltavan aikavälin (1970-2006) aikana. Lisäksi esityksissä näkyy keskustakonservatiivien ja kristillisten aktivoituminen. Lapsiasiaesitykset ovat olleet myös tyypillisiä kansanedustajan uran alkutaipaleella. Demografian osalta lapsiasiaesityksiä tekivät kyseisellä ajanjaksolla kasvavassa määrin vanhemmat miehet. (Harrikari 2008, 64-68, 70-75.)

⁸² Sosiaalinen tausta, jota tässä tarkastellaan, rakentuu Bourdieun mallin mukaan kulttuurisen ja poliittisen pääoman, sekä demografisen profiilin varaan. Kulttuurisen pääoman muodostavat esimerkiksi kansanedustajan isän asema ja kansanedustajan koulutustaso. Sosiaalisen pääoman osalta muuttujina mainitaan kansanedustajan puolue, eduskuntakokemus ja vaalipiiri. Demografisia muuttujia ovat ikä ja sukupuoli. (Harrikari 2008, 63.)

⁸³ Frilundin mukaan populaarikulttuurin huonoa makua koskevaa esteettistä kritiikkiä on esitetty 1600-luvun keskivaiheilta lähtien. Eri aikojen moraalisisissa kritiikeissä ja niiden esittäjissä on hänen mukaansa paljon yhteisiä piirteitä ajasta toiseen. Näihin piirteisiin kuuluvat mm. Ylemmyudentunto ja alentuva suhtautuminen populaarikulttuurin yleisöön. (Frilund 1989, 180.)

Rönholm 2006, 42) Arvottavaa näkökulmaa hahmottavat tämän lisäksi myös toteamukset, joissa kirjoittajat kuvaavat suuren osan lapsille suunnatusta tuoteistosta olevan huonolaatuista (Martsola & Mäkelä-Rönholm 2006, 21). Sopi-
van ja epäsovi-
van mediasisällön kohdalla on siis kyse lopulta myös hyvän ja huonon, tai korkean ja matalan kulttuurin välisestä erottelusta. Huonous yksin ei kuitenkaan näyttäisi olevan syy kielloille tai ikärajasuositusten nostamiselle. Se vain tarjoaa yhden huolenaiheen lisää.

Huolipuheen alentava ja ylentävä mekaniikka

Esteettisesti katsottuna huolipuheen voidaankin ajatella toimivan paradoksaalises-
tisesti yhtä aikaa sekä alentavaan, että ylentävään suuntaan. Ensinnäkin sen kautta mikä tahansa pieni ja mitätön kulttuurituote voidaan nostaa itseensä suurempaan symboliseen arvoon –mahdollisena lapsuuden tai nuorison pilaajana tai lukemattomina tulevaisuutta pilaavina riskeinä. Toisekseen huolissa kuultava pelko ikään kuin sumentaa kohteensa, muuttaa sen muodottomaksi ja vaanivaksi. Se katsoo tuotteen ohi tai läpi sen vaikutusta ja tuon vaikutuksen kohdetta, salaperäistä, tuntematonta, heikkoa ja helposti tahriutuvaa ihmismiel-
tää.⁸⁴ Näiltä osin huolipuheen estetiikka mahdollistaa sen, että siihen voidaan niin sanotusti ”hukkuu”.

Kauhun ilmapiiriä luovan ja siihen hukkuvan ylentämisen lisäksi huolipuhe pyrkii kuitenkin myös alentamaan syntipukiksi valitsemansa kulttuuri-
tuotteet roskaksi, jota voidaan hallita esimerkiksi erilaisten instituutioiden ja toimijoiden ehdottamalla ja valvomilla rajoituksilla. Tämä yhtä aikaa alentava ja ylentävä mekaniikka näkyy hyvin myös kuvapelossa. Jos Edmund Burke oli vielä sitä mieltä, että sanat, joilla voidaan kuvia paremmin ilmaista esimerkiksi ikuisuutta ja äärettömyyttä, ovat hämäämpiä ja siten ylevämpiä – ja siten Burken teorian mukaan vaikutusvaltaisempia ja kauhistuttavampia – kuin kuvat, painottaa nykyinen huolipuhe sanojen vallan sijaan useimmiten nimenomaan kuvien vaikutusta (Rönberg 1990, 7-18, ”Esipuhe ja vastakuva: Sanan puolesta – kuvaa vastaan?”). Voidaan ehkä sanoa, että kuvat ovat ajaneet huolipuheessa sanojen ohi sitä mukaan kun yhteiskuntamme on muuttunut kuvapainotteisemmaksi (kuvapainotteisuudesta ks. esim. Holland 2004, Vänskä 2012, Nancy 2005).

Nykyään puhutaan paljon nimenomaan kuvien väkivallasta ja väkivaltaisten kuvien paljoudesta. Yhtäältä jo kuvien paljous koetaan ”pommituksena” ja toisaalta itse kuvasisältöjen on katsottu muuttuneen väkivaltaisemmiksi. (Nancy 2005) Kuvien katsotaan vaikuttavan turmelevasti, pakottavan likaisen ja järkyttävän todellisuutensa tai fantasiansa alun perin viatoman puhtaille silmämunille. Ja silti sitä miten kuvat toteuttavat väkivaltaansa on yllättävän vaikeaa selittää turvautumatta shokki- ja traumateorioihin.

⁸⁴ Huolipuheessa näkyvä esteettinen arvottaminen sekoittuu näin mielenkiintoisella tavalla psykokulttuurille ominaiseen (ja jo itse asiassa Rousseauin kasvatuskäsityksissä havainnollistuvaan) luonto-kulttuuri dikotomiaan, jossa kulttuuri uhkaa pilata sen mikä on luonnostaan hyvää.

Huolipuheessa kuultavan kuvapelon osalta yhden selitysyhteyden tarjoaa kuitenkin esimerkiksi filosofi Jean-Luc Nancy, jonka mukaan kuvan ja väkivalan oletettu suhde johtuu kuvien totuudellisuudesta, niiden osoittavuudesta. Ensinnäkin totuus itsessään voidaan Nancyn mukaan määritellä jollain tapaa väkivaltaiseksi, sillä jo Platonin teoriassa totuus saa ihmisen lähtemään luolasta ja sokaistumaan auringonvalossa, ja toisekseen kuvat voidaan määritellä "monstratiivisiksi", hirviömäisen esimerkillisiksi. Niin totuudella kuin kuvillakin on siis valta "paljastaa", avata, rajata ja sulkea.⁸⁵ Kuvan väkivalta liittyy siis siihen, että kuva tekee kuvaamastaan asiasta kouriintuvan, läsnä olevan, todellisemman. Se näyttää että asia on olemassa ja se kertoo millaisena tuo asia on olemassa. Se voi jopa kurottua aistimellisen läpi ideamaailmaan ja pakottaa jonkin sielä havaitun esitettävään muotoon. Tämän vuoksi kuvia voidaan Nancyn mukaan pitää väkivaltaisina, jopa julmina. (Nancy 2005.)

Toisen selityksen näille, nimenomaan kuviin kohdistuville peloille ja niitä seuraavalle sensuurille ja ikonoklasmille tarjoaa taidehistorioitsija David Freedberg. Freedbergin mukaan kuvia on käytetty aina myös primitiivisesti, taikauskoisesti ja uskonnollisesti: niitä käytetään seksuaalisen kiinnostuksen herättämiseen, meditointiin, lohduttamiseen, parantamiseen ja häpäisemiseen. Tämä tekee niistä käyttöesineitä – vaikuttavia ja pelottavia – tavalla, jonka taidemaailma pyrkii (Freedbergin mukaan) usein muutoseikkoihin paneutumalla kieltämään. Freedbergin mukaan kuvat vertautuvatkin viettelevyydessään ja vaarallisuudessaan helposti naisiin. Ja juuri tätä viettelevyyttä on taiteen historiassa pyritty hallitsemaan esimerkiksi sensuurin ja tuhoamisen (ikonoklasmin) sekä erilaisten taiteen arkielämästä erottamaan pyrkivien esteettisten teorioiden, kuten pyyteettömyyden ajatuksen kautta. (Freedberg 1989, xix-xxiv, 345-428.)

Nämä kuvapelkoa käsittelevät ajatukset avaavat nekin osaltaan huolipuheen esteettistä mekaniikkaa. Yllä esitettyjä selitysmalleja vertailemalla voidaan todeta, että Nancyn selitysmalli ylentää kuvien pelottavuuden, koska se sitoo ne abstraktien ajatusten todeksi tekemiseen (kuva *on* väkivaltainen, eli kuvan *vaikutus* painottuu). Tämä argumentointitapa on omiaan pitämään yllä kuviin kohdistettua huolta ja siihen hukkumista. Freedbergin selitysmalli taas maallistaa kuvat ja näkee niiden pelottavuuden liittyvän niiden ruumiillisia haluja ja tarpeita ruokkivaan potentiaaliin, mikä korostaa kuvien *käyttöaspektia*. Freedbergin tarkastelema kuvien käyttöarvoon suuntautuva kuvapelko ei tee kuvista nähdäkseni pelottavia kuten Nandyn tarkastelema monstratiivisuus, vaikka sekin edustaa huolipuhetta. Siinä missä Nandy tarkastelee sitä, miten kuvat hallitsevat meitä, tarkastelee Freedberg sitä miten me hallitsemme kuvia.

Yhteenvedon voidaan todeta, että huolipuhe on siis kauhisteluun hukkuva ja siten pitkälti esteettisen ylevöittämissä mekaniikkaa toteuttavaa, vaikka siinä on myös esteettisesti härmistäviä, eli esimerkiksi kauhua roskaksi leimattavia piirteitä. Piruja seinille maalailevassa ylevöittävydessään huolipuhe on

⁸⁵ Nancy erottaa toisistaan väkivallan totuuden, joka on "lihavan lapsen" (tai koulu-kiusaajan?) totuutta, ja totuuden väkivaltaisuuden, eli tavan, jolla totuus joskus tekee tilaa itselleen väkivalloin. Näiden ero on siinä, että siinä missä väkivallan totuus pakottaa oman totuutensa muiden ylle, rajoja vetäen, on totuuden väkivalta tavallaan uutta tilaa luovaa. (Nancy 2005.)

tavallaan itsessään yksi kulttuurisen kauhun tuotannon muoto ja affektiivisuudeltaan se turvautuu hyvin samankaltaiseen sävyyn kuin itse kauhugenre. Diskurssina sitä merkitseväksi nousevat huolen, riskin ja suojelun käsitteet sekä vaikutusten painottaminen ja performatiivisesti luettuna se näyttäytyy lapsuuden hallinnan välineenä. Tämä ennen kaikkea Harrikarin tutkimusten kautta esiin nostettu, huolipuheen välinearvoa painottava näkökulma saakin toimia tässä aasinsiltana, joka johdattaa meidät kauhua koskevista puhetoivoista seuraavan, vertaiskulttuurisen merkityksellistämisen pariin. Sillä jos huolipuhe itsessään tukeutuu esteettisen ylevöittämissä mekaniikkaan hukuttaen kuulijansa pelkoihin, miten tähän vastaavat ne pelkoihin hukkumista aivan eri syistä harrastavat tahot, jotka tuottavat tai kuluttavat kauhua viihteellistä tai vertaiskulttuurisista syistä?

Vertaiskulttuurinen merkityksellistäminen

Huolipuheen rinnalla seuraavan kulttuuriseen kauhuun liittyvän diskursiivisen juovan muodostavat nähdäkseni huoleen liittyvät ja sen piiristä kumpuavat, mutta sitä vastaan asettuvat, yhtäältä sitä vastustavat ja toisaalta sitä lietsovat kannanotot. Tämä huolipuhetta vastustava merkityksellistäminen näkyy esimerkiksi siinä, miten kauhistuttavia sisältöjä tuotetaan ja käytetään tai kierrätetään niihin liittyvästä huolesta riippumatta tai ehkä jopa sen vuoksi, joko mielenkiinnosta tai vastustusmielessä. Huolen, riskin ja suojelun sijaan kulttuurisen kauhun piiriin kuuluvia sisällöllisiä elementtejä voidaankin tulkita myös toisin, mielihyvää ja kauhuviihteen kulutuksen yhteisöllisyyttä korostaen. Tätä tulkintatapaa kutsun paremman termin puutteessa vertaiskulttuuriseksi merkityksellistämiseksi.

Sosiologi ja alakulttuurien tutkija Patrick J. Williams huomauttaa kirjassaan *Subcultural Theory. Traditions and Concepts*, että alakulttuureihin yhdistetyt moraaliset paniikit alkavat usein ilmiön ”ulkopuolella”, asiaan vihkiytymättömien parissa nousevasta huolesta. Nämä tahot ovat hänen mukaansa yhtä aktiivisia alakulttuuristen rajojen luojia kuin alakulttuureihin osallistuvat toimijat, sillä hekin saattavat leimata näkemänsä punkkariudeksi tai hippidydeksi. (Williams 2011, 107-125.) Koska kulttuurisen kauhun ja siihen liittyvän estetiikan ympärille on sillekin muodostunut omia alakulttuurejaan (ks. esim. Baddeley 2002) ja koska alakulttuureilla ja (lasten) vertaiskulttuurisilla käytännöillä on paljon yhtymäkohtia, on alakulttuurien tutkimuksen tarjoaman näkökulman huomioiminen tässä paikallaan. Jos edellä esitelty huolipuhe siis lähestyy kulttuurista kauhua ilmiönä eräällä tapaa sen ulkopuolelta, sen ulkopuolelle asettuen, jää kysyttäväksi kuinka ja miten kulttuurista kauhua käsitellään ja merkityksellistetään sen sisäpuolelta käsin, esimerkiksi kauhusta inspiroituvien kulttuurin tuottajien ja sen kuluttajien piirissä.

Tämä ”sisältöpäin” katsominen on kulttuurintutkimuksen piirissä edellä esitettyyn suojelu-näkökulmaan verrattuna suhteellisen uusi tarkastelutapa. Kulttuurintutkija Henry Jenkins kirjoittaa, että hänen aloitellessaan uraansa

pidettiin itsestään selvänä sitä, että tutkija tarkasteli tutkimaansa ihmisryhmää sen ulkopuolelta, etnografisesti. Faniksi paljastautuva tutkija kohtasi 1990-luvun alussa vielä objektiivisuuden puutteeseen perustuvaa kritiikkiä, koska ilmapiiri pyrki tuolloin häivyttämään tutkimuksesta tutkijan omat kokemukset ja tunteet. (Jenkins 2006a, 1-5.) 2000-luvulle tultaessa alakulttuurien tutkimus on kuitenkin muuttunut. Sopeutumattomuuden (deviance) ja etnografisten nimitäjien, kuten luokan ja rodun rinnalle on nostettu sukupuolittuneisuutta ja identiteettien tilannekohtaista rakentuneisuutta painottavia näkökulmia ja tutkimuksessa on alettu painottaa kulttuurisen toiminnan leikillisyyttä, ja mahdollista ironiaa, sekä ylipäättään kulttuurin tuotantoon osallistuvien ihmisten omaa toiminnallista osallisuutta, heidän tapaansa tulkita ja käyttää edustamalleen vertaiskulttuurille ominaisia tyyllisiä ja ideologisia sisältöjä. (Williams 2011, 17-43, 65-86.)

Huolipuheen vastadiskurssina näyttäytyvä vertaiskulttuurinen merkityksellistämisen nouseekin nähdäkseni tämän, fanitutkimuksen piirissä tyyppillisen, asioita niiden ”sisältä” käsin lähestyvän tutkimussuuntauksen piiristä. Lisäksi sillä on vahva resonanssipohja myös uuden lapsudentutkimuksen kentällä.

Ensimmäisenä kohtasin merkityksiä korostavan näkökulman Henry Jenkinsin tekstissä ”The War Between Effects and Meanings. Rethinking the Video Game Violence Debate”. Tässä artikkelissa Jenkins hahmottaa *merkityksellistämisen* (meaning making) eräänlaiseksi huolipuheen painottamien *vaikutusten* vastadiskurssiksi ja tarkastelee sitä lähinnä videopelien pelaamisen kautta, asiana, joka selittää sitä miten samaakin peliä voidaan pelata hyvin eri tavoin. Hänen mukaansa jo pelien suunnittelijat ottavat huomioon sen, että pelaajilla on pelien suhteen erilaisia tavoitteita ja mieltymyksiä. Pelitilanteessa tapahtuva pelaajien välinen interaktio, eli meta-pelaaminen, vaikuttaa sekin lisäksi vahvasti siihen minkälaisia merkityksiä pelissä tapahtuvalle toiminnalle annetaan. (Jenkins 2006b, 212-215.)

Vertaiskulttuurinen merkityksellistämisen nojaa diskurssina vahvasti sosiaalisen konstruktivismin perinteeseen ja sen myötä niin sanottuun kielelliseen käänteeseen ja semiotiikan alaan. Kun merkin katsotaan Ferdinand de Saussurea seurailleen muodostuvan merkitsijästä, kuten kuvasta tai sanasta, ja siihen liitetystä merkityksestä, eli käsityksestä tai mielikuvasta (merkitty), huomataan, että se mitä merkin katsotaan kussakin yhteydessä edustavan, on sosiaalisen sopimuksen varainen asia. Merkitykset voidaan tällöin erottaa itse merkeistä, jolloin ne avautuvat esimerkiksi leikille ja muuttuvat notkeammiksi, neuvoteltaviksi. Tälle eronteolle perustuu myös ajatus siitä, että asioihin voidaan liittää kulttuurisesti määrittyviä konnotaatioita, eli lisämerkityksiä, kuten esimerkiksi punaviiniin voidaan liittää käsitys siitä, että se on paitsi erityisen ranskalaista myös terveellistä ja jollain tapaa yläluokkaista. (Williams 2011, 27, Barthes 1994.) Tällainen merkkien tulkitseminen vaatii tulkitsijalta kuitenkin jonkinlaista yhteisesti sovitun merkkivaraston tai merkkisysteemin hallitsemista, eräänlaista yhteisen koodiston tuntemusta.

Seuraavaksi käsitelen tarkemmin sitä miten vertaiskulttuurista merkityksellistämistä voidaan pitää lastenkulttuurin erityispiirteitä ja kauhusta mahdol-

lisesti saatua nautintoa ymmärtämään pyrkivänä diskurssina. Tarkastelen tarkemmin vertaiskulttuurin käsitettä, ja hahmottelen tiedon ja vastustuksen merkitystä nimenomaan lastenkulttuurin⁸⁶ ja kauhufanien sekä kulttuurintutkijoiden tai vaihtoehtoisesti suuntautuneiden kulttuurintuottajien muodostamien vertaiskulttuurien toiminnan kautta. Pysin kuvaamaan sitä miten kulttuurinen kauhu ja kauhustaminen toimivat "valtavirrasta" tai "massasta" erottautumisen ja "meidän" ja "muiden" välisen rajan vetämisen keinoina ja tarkastelen lopuksi myös sitä minkälaisia esteettisiä lähestymistapoja vertaiskulttuurisen merkityksellistämisen piirissä hyödynnetään kulttuuriseen kauhun osalta. Lasten ja fanien lisäksi vertaiskulttuurista (vastustavaa) merkityksen muodostamista harjoittavat nähdäkseni myös esimerkiksi "toisenlaisten", valtavirtaa vastaan asettuvien kuvakirjojen tekemiseen ryhtyvät kirjailijat ja kuvittajat.

Vertaiskulttuuri, tieto ja vastustus

Vertaiskulttuurisen merkityksellistämisen⁸⁷ diskursiiviset juuret voidaan siis johtaa semiotiikan sekä alakulttuureiden tutkimuksen ja fanitutkimuksen aloille. Puhun tässä kuitenkin vertaiskulttuureista, enkä Williamsin tai Jenkinsin tavoin ala- tai fanikulttuureista, koska vertaiskulttuurin käsite sopii nähdäkseni paremmin lapsuudentutkimuksen piiriin.⁸⁸ Vertaiskulttuurin käsitettä on tehnyt lapsuudentutkimuksen alalla näkyväksi esimerkiksi sosiologi William A. Corsaro (Corsaro 1985). Hänen mukaansa vertaiskulttuurilla tarkoitetaan pysyvää toiminnoista, rutiineista, esineistä, arvoista ja kiinnostuksen kohteista tai huolista (concerns) koostuvaa kokonaisuutta, jota esimerkiksi lapset ja nuoret tuottavat ja jakavat toistensa kanssa (Corsaro & Eder 1990). Vertaisryhmän sosiaalista "polttoainetta" voivat perinteisemmän (mutta jatkuvasti uusiutuvan) loru- ja leikkietoutuden lisäksi olla lasten osalta esimerkiksi ne mediasisällöt, joiden varaan esimerkiksi medialeikit rakennetaan (Ylönen 2012, 91, Opie & Opie 1960, Opie & Opie 1969). Vertaiskulttuureista puhuttaessa täytyy kuitenkin muistaa, että vertaiskulttuuri ei ole sama asia kuin vertaisryhmä (Corsaro & Eder 1990). Vaikka vertaiskulttuurit syntyvätkin käytännössä erilaisten vertaisryhmien piirissä, on termien ero siinä, että siinä missä ryhmä on toiminnan mahdollistava rakenne, on kulttuuri kollektiivisesti tekojen, materiaalien ja tapojen kautta tuotettu asia. Sama henkilö voi siis osallistua useammankin vertaiskulttuurin tuot-

⁸⁶ Terminologiaan liittyen täytyy sanoa, että pyrin puhumaan lasten vertaiskulttuurisesta vastustuksesta tai lasten kulttuurisesta vastustuksesta. Vaikka välillä saatan puhua myös "lastenkulttuurisesta vastustuksesta" en halua herättää mielikuvia yhdestä, kaiken kattavasta lastenkulttuurista. Voi olla, että vastustus on lasten vertaiskulttuurien piirissä yleistä ajasta ja paikasta toiseen, mutta ainakin sen muodot ja ilmenemistavat vaihtelevat tilanteesta ja kulttuurisesta kontekstista riippuen. Lisää tähän liittyvää keskustelua tarjoavat esimerkiksi Chen, French ja Schneider (Chen, French & Schneider 2006).

⁸⁷ Tämän performatiivista, sosiaalista merkityksenmuodostamista painottavan diskurssin.

⁸⁸ Marleena Stolpin mukaan lastenkulttuuria ei voida pitää alakulttuurina, koska sen ei voida sanoa "vastustavan yhteiskunnallista järjestystä organisoidusti, intentionaalisesti ja aktiivisesti" ja koska lapsia ei voida pitää kovin yhtenäisenä kulttuurisena ryhmänä. (Stolp 2011, 24, viittaa Fornäsiin, Fornäs 1998, 150-151.)

tamiseen ja ylläpitoon riippuen siitä minkälaisissa konteksteissa hän toimii ja saman vertaisryhmän sisältä voi löytyä eri vertaiskulttuurien edustajia.

Corsaro, joka on tarkastellut tutkimuksissaan esimerkiksi lasten vertaiskulttuurien piirissä tapahtuvaa sosialisatiota, on tehnyt näin paneutumalla muun muassa statuksen, roolin, normien ja ystävyys-suhteiden rakentumiseen. Kuten edellä esiteltyt fani- ja alakulttuurien tutkijat, hänkin painottaa sitä, että tutkittu ilmiö, eli tässä esimerkiksi sosialisatio, tulisi ymmärtää ”sisältä” käsin, eli sen mukaan miten lapset itse merkityksellistävät toimintaansa. Corsaron ajatus lasten toiminnalle tyypillisestä tulkitsevasta uudelleen tuottamisesta (interpretive reproduction) tekeekin hyvin näkyväksi ajatuksen siitä, kuinka uusi lapsuuden tutkimus näkee lapset aktiivisina merkityksen tuottajina, eikä vain passiivisina vaikutusten vastaanottajina. Tulkitseva uudelleen tuottaminen kuvaa sitä, että lapset eivät vain imitoi ympärillään näkemäänsä kulttuuria, vaan myös muokkaavat sitä vertaiskulttuuriin tarkoituksiinsa sopivaksi. (Corsaro 1985, Corsaro 1997). Tämä lasten toimijuutta korostava lähtökohta on sittemmin vakiintunut yhdeksi uuden lapsuudentutkimuksen keskeisistä lähtökohdista (James 2009).

Jaettu koodisto vertaiskulttuurisena polttoaineena

Vertaiskulttuurit rakentuvat ala-, fani- ja valtakulttuurien tavoin jaetun koodiston ympärille. Annamari Vänskä puhuu lapsia mainoskuvissa käsittelevässä tutkimuksessaan mainoskuvien ”hyperrituualisuudesta” ja esittää, että juuri mainoskuvien käyttämän koodiston tuttuus saa ne näyttämään luonnollisilta ja luontevilta, vaikka tietäisimme niiden olevan pitkällisen suunnittelun tulosta (Vänskä 2012, 79). Tähän hyperrituualisuuteen verrattuna vertais- ja ala- tai fanikulttuureissa tavalliset merkityksellistämisen tavat saattavat näyttäytyä ulkopuolisille katsojille (eli suurimmalle osalle valtaviirtakulttuurin edustajista) outoina, vieraina ja jopa sairaina tai vaarallisina juuri siksi, että ulkopuoliset eivät välttämättä hallitse niiden tulkitsemiseen tarvittavaa, ryhmän sisällä käytettyä koodistoa, joka on näissä yhteyksissä lähtökohtaisesti pienemmän piirin jakamaa tai pienemmän piirin ”tiedossa”.⁸⁹

Kaikkein selkeimmän tai näkyvimmän esimerkin jaetusta koodistosta tarjoavat erilaiset alakulttuuriset pukeutumistyyli (Williams 2011, 65-86), mutta yhtäläillä merkityksellistä on se, että tietää ylipäätään mistä puhutaan. Suvi Ylönen, joka on tutkinut lasten päiväkodissa leikkimiä medialeikkejä, esittää esimerkiksi, että mediaa koskeva tietämys tai *mediatieto* rajaa leikkeihin osallistumista ”sulkien” ja ”aukoen” ovia. Tätä havainnollistaa se, ettei hän itse tutki-

⁸⁹ Gerard Jonesin *Killing Monsters* -kirjan luku nimeltä ”Not So Alone” tarjoaa monia henkilötarinallisia esimerkkejä siitä, miten väkivaltaviihde ja kauhistamisen affektiviisuuteen turvautuvat alakulttuurit (punkista gotiikkaan) tarjoavat niihin hakeutuville yksilöille yhteisöllisen kehyksen, jossa käsitellä aiheita kuten kuolemaa ja erilaisuuden kokemuksia. Gootteista (Goth kids) hän esimerkiksi kirjoittaa, että heidän kuoleman ja fetisismin värittävä symboliikkansa (kalmanvalkea meikki, mustat vaatteet ja raskas, hautajaismaisia lyriikoita suosiva musiikki) saattaa olla valtaviirtakulttuurin edustajista häiritsevää ja pinnallista, mutta että se lähemmin katsottuna paljastuu tarinanankerrontaa ja haavoittuvaisuutta korostavaksi, rauhanomaiseksi symbolismiksi. (Jones 2002, 205-217.)

jana päässyt havainnoimaan päiväkotityttöjen Winx-leikkiä ennen kuin pystyi todistamaan, että tunsi sarjan hahmojen nimet ja tiesi mitä viime jaksossa tapahtui. (Ylönen 2012, 97-98.)⁹⁰

Tiedolla ja tietämisen osoittamisella on siis suuri merkitys vertaiskulttuurisen merkityksellistämisen piirissä. Vertaiskulttuurisen tiedon hallinta mahdollistaa esimerkiksi sen, että yksilö voi nousta kyseisen kulttuurin sisäisessä hierarkiassa korkeampaan statusasemaan. Kuten Williams ja Hills huomauttavat, on tiedon osoittaminen tapa, jolla erilaisten kulttuuristen piirien edustajat voivat todistaa faniutensa tai alakulttuurisen identiteettinsä autenttisuutta. Tiedon puute puolestaan toimii rajanvedon välineenä ”meidän” ja ”muiden” välillä. (Williams 133-135, Hills 73-85.)

Vastustus vertaiskulttuuristen rajojen vetäjänä

Tiedon lisäksi vertaiskulttuurista merkityksellistämistä leimaa usein myös vastustus.⁹¹ Vastustusta löytyy tavallisesti sieltä, missä rajat ja normit koetaan liian tiukiksi ja ahdistaviksi ja valtasuhteet epätasaisiksi. Williamsin mukaan vastustuksen ajatus liittyy kulttuurisen hegemonian ilmiöön, eli valtaapitävien tahojen kykyyn pitää yllä käsityksiä siitä, että jotkin asiat ovat luonnollisia tai tosia tai parempia kuin toiset. Vastustus voidaankin nähdä esimerkiksi näiden hegemonisten käsitysten kyseenalaistamisena. (Williams 2011, 89-92.) Vastustus liittyy siis aina valtaan. Koska lapset ovat yhteiskuntamme valtahierarkiassa yleisesti katsottuna alimman tason edustajia (muista riippuvaisia) ja koska heillä on tutkimusten mukaan todettu olevan aikuisista poikkeava tapa kokea ja tulkita maailmaa (Gopnik 2009) ei ole yllättävää, että lasten vertaiskulttuurista toimintaa leimaa usein myös juuri valtaa pitävien aikuisten asettamien normien ja sääntöjen tai lapsuutta koskevien oletusten vastustus tai eräänlainen toisin tulkinta. Samalla tavalla vastustaviksi voidaan lukea myös tietyt nykytaiteelle ominaiset, taiteen rajoja ja taideinstituutiota kyseenalaistavat toimintatavat.

Toimintamekanismeiltaan vastustus voidaan jakaa aktiiviseen ja passiiviseen vastustamiseen, mikro- ja makro tason vastustamiseen, sekä avoimeen ja piilotettuun vastustamiseen (Williams 2011, 87-106). Lastenkulttuurisen vastustamisen osalta aktiivista ja avointa vastustusta olisi tällöin esimerkiksi selkeästi artikuloitu ”ei, en tee” -tyyppinen kieltäytyminen ja passiivista tai piilotettua esimerkiksi kiellettyjen medialeikkien leikkiminen kiellon asettaneilta aikuisilta piilossa. Avoimen ja piilotetun vastustuksen välimaastoon sijoittuvat nähdäkseni esimerkiksi leikiksi naamioitu vastustus (Stolp 2011, 19-21) ja humoristiset, absurdiudella verhoillut ”vaaralliset” mielipiteet (Antaki 2003). Mikro-/makrotason akselilla tarkasteltuna lasten vertaiskulttuureissa havainnollistuva vastustus voidaan puolestaan ehkä Williamsia seurailleen luokitella jonkinlai-

⁹⁰ Lisäesimerkin tavasta, jolla tieto rajaa ihmisiä ulko- tai sisäpuolelle tarjoavat ironia ja absurdius, joka voi näkyä myös esimerkiksi vertaiskulttuurista naurua tuottavassa groteskissa liioittelussa, esimerkiksi tietona siitä milloin ylimenevä söpöily tai kauhulla mässäily tulee tulkita camp-henkisenä, huvittuneisuuteen tähtäävänä toimintana.

⁹¹ Ks. myös Veivo (2007, 7-11), jonka mukaan merkityksellistäminen pitää jo sinänsä sisällään toisin tulkinnan ja siten vastustuksen mahdollisuuden.

seksi mesotason toiminnaksi. Mesotasolla tarkoitetaan pienten ryhmien ja organisaatioiden tai verkostojen muodostamaa yhteiskunnallista tasoa ja sen piiriin istuvat muun muassa perhe ja kaverisuhteet. Williamsin mukaan mesotason vastustus voi näyttäytyä muun muassa yhteisissä rituaaleissa, kuten konserteissa tai muissa "sisäpiiriläisten" tapaamisissa (Williams 2011, 100-101). Lasten kohdalla tällaisen yhteisen rituaalin muodostaa esimerkiksi leikki. Vastustuksen rituaali-aspekti näkyy lisäksi myös karnevaalikulttuurissa ja sille ominaisessa, valtasuhteet pääläelleen kääntävässä naurussa, jolle on olemassa oma, institutionaalisesti siunattu paikkansa karnevaaliajan kehyksissä, sekä kirjallisuuden muodoissa, kuten parodiassa ja satiirissa (Bahtin 2002).

Lapsuuteen liittyvää vastustusta on tutkittu jo 1930-luvulta lähtien (Ladd 2005, 27). Varhaisessa tutkimuksessa sitä lähestyttiin ehkä ennemmin yksilötasolla ja kehityspsykologisesti esimerkiksi "uhmaiän" käsitteen kautta tai erityisesti murrosikään liittyen sekä sukupuolittuneesti tyttöjen ja poikien välisiin eroihin paneutuen (ks. Ladd), mutta uudemman lapsuuden tutkimuksen piirissä vastustuksen käsite palvelee tutkimusta ennen kaikkea lasten ja aikuisten epäsymmetristen valtasuhteiden avaajana ja lasten vertaiskulttuurista toimijuutta kuvaavana käsitteenä. Marleena Stolp, joka on tutkinut lasten kulttuurista vastustusta 6-vuotiaiden toteuttaman teatteriprojektin puitteissa, kertookin tarkastelevansa "lasten toiminnan vastustavaa luonnetta esimerkiksi suhteessa aikuisen ohjaajan päätöksiin, projektin toimintaan ja asianmukaiseen käyttäytymiseen." Vastustus voi tällöin näyttäytyä esimerkiksi "toiminnan estämisenä, vaikeuttamisena tai torjumisena". (Stolp 2011, 18.) Näin tarkasteltuna vastustus ei jää kuvaamaan vain tilannekohtaisia tyytymättömyyden ilmauksia tai henkilöiden välisiä turhautumisia, vaan nousee asiaksi, joka kuvaa lasten ja aikuisten kulttuurisesti epätasaista asemaa ja leimaa lasten vertaiskulttuurista toimintaa.⁹²

Tällaisenaan vastustuksen käsite onkin nähdäkseni jo suhteellisen vakiintunut termi nimenomaan uudemman lapsuudentutkimuksen saralla. (ks. myös Pennanen 2009) Uuden lapsuudentutkimuksen paradigmojen mukaan lastenkulttuuria määrittää jo lähtökohtaisesti jonkinlainen lasten- ja aikuiskulttuurin vastakkainasettelu, joten ei ole yllättävää että lasten kulttuurinen toiminta saa merkityksensä useimmiten nimenomaan suhteessa aikuisten kulttuuriseen toimijuuteen⁹³ (Maase 2002, 161). Lasten kulttuurisessa toiminnassa voidaankin havaita olevan vastustavia piirteitä ajasta ja paikasta riippumatta. Vaikka ilmiötä voitaisiin eri yhteyksissä kuvata myös termeillä, kuten "pelleily", "sopimaton käytös", "ilkikuruisuus" ja "vastarinta", on vastustus käsitteenä näitä parempi, koska se ei ole sen kummempaa järjestäytyneisyyttä ja koska se kattaa myös

⁹² Stolpin mukaan lastenkulttuuriselle vastustukselle on ominaista esimerkiksi leikkilisyys. Lasten osoittama vastustus voidaan naamioida leikiksi ja leikkiä voidaan käyttää tapana saada oma näkemys esiin. Valinta näyttäytyy luonnollisena, koska leikki on totuttu yhdistämään lapsuuteen. (Stolp 2011, 19-21) Esimerkkinä siitä miten vastustus liittyy myös taiteelliseen leikkilisyys Stolp mainitsee teatteriesitysten viimeiset näytökset, joissa näyttelijät saattavat innostua "kujeilemaan ja toteuttamaan käytännön piloja toistensa riemuksi". (Stolp 2011, 19-21, 27-28.)

⁹³ ...aivan kuten lapsuus määrittäytyi suhteessa aikuisuuteen.

vastustuksen vakavat muodot. Pelleily ja sopimaton käytös eivät nimittäin välttämättä edes ole aina luonteeltaan vastustavia ja "sopimaton käytös" on terminä puolestaan turhan pedagoginen ja arvottava. (Stolp 2011, 22.)⁹⁴

Mutta millä tavoin vertaiskulttuurinen, vastustava merkityksellistäminen liittyy nimenomaan kulttuuriseen kauhuun?

Koska huolipuhe ja siihen liittyvä suojele voidaan kokea rajoittaviksi, saattaa lasten vertaiskulttuurinen vastustus käyttää polttoaineenaan nimenomaan huolipuheen piirissä pahaksi tai roskaksi leimattuja sisältöjä. Tämä on huomattu myös lapsille suunnatun kulttuurisen tuotannon piirissä. Söpöyden rinnalla lapsille suunnatuissa sisällöissä on 1900-luvun aikana alkanut näkyä myös "viileitä" piirteitä, kuten kylmäpäistä tunteiden hallintaa, uskallusta ja omatoimisuutta (Cross 2004) ja lasten toimijuuden korostamisen sekä liikkuvan kuvan mukanaan tuoman kilpailun myötä myös lastenkirjoissa korostuvat yhä vahvemmin esimerkiksi toiminnallisuus ja itsenäisyys. Esimerkkinä voidaan mainita esimerkiksi Timo Parvelan ja Jussi Kaakisen *Taro*-kirjat ja Aino Havukaisen ja Sami Toivosen *Tatu ja Patu* -kirjat. (Tähän liittyvien tutkimusten osalta ks. myös Hood 2008, jonka mukaan Dr. Seussin *Cat in the Hat* on lastenkirjojen kauhujen historian osalta keskeinen, koska se tuo lastenkirjallisuuteen pysäyttämättömän "vihollisen", jonka kanssa lasten pitää tulla toimeen itsenäisesti.) Kauhustuttavuuden positiivisesta toisin merkityksellistämisestä kieli myös se, että tuottajat tarttuvat yhä hanakammin myös "vaikeisiin aiheisiin", sekä se, että nämä "rohkeat" kirjat ovat usein myös palkittuja (Reynolds 2007). Tyyllisesti "toisin tulkinnan" mahdollisuuden korostaminen näkyy esimerkiksi counterpoint-tyyppisissä kuva-sana-ratkaisuissa (Nikolajeva & Scott 2006, 184-209, Nikolajeva 2005, 226), tuplayleisön puhuttelussa, sekä yleisesti tiedon ja merkien hallinnalle perustuvassa humoristisuudessa, esimerkiksi ironisuudessa.

Kuten sotauutisoinnin kohdalla, on myös lasten kirjallisuudessa esiin nousevien vaikeiden, kauhustuttavien ja tabuaiheiden käsittelyssä siis kyse pitkälti mielikuvista ja niiden muokkaamisesta ja haastamisesta (ks. estetisointia käsittelevä alaluku ja Veivo 2007, 8). Väkivallan sijaan voidaan puhua taistelusta tai kamppailusta. Ja hirviöydestä voidaan yrittää tehdä "erilaisuutta" tai "erikoisuutta"; säälittävää tai tavoiteltavaa; suvaittavaa tai juhlittavaa – tai vain yksinkertaisesti "hirveän hauskaa". Merkityksellistämisen tavat kietoutuvatkin myös tässä selkeästi yhteen arvottamisen kanssa.

⁹⁴ Stolpin tarkastelemassa aineistossa vastustus näyttäytyy esimerkiksi tilanteessa, jossa lapset haastavat ohjaajien suunnitelmat ja näiden lapsuutta tai teatterin tekemistä koskevat käsitykset. Leikin ja performatiivisen huvittelun (esimerkiksi alastomuutta koskevien normien uhmaamisen) lisäksi vastustus näkyy myös esimerkiksi kuvittelusta kieltäytymisessä (eräs näytelmää tekevistä pojista kieltäytyy peseytymästä kuvitteellisella vedellä) ja tylsistymisen osoittamisessa (lapsia ei kiinnostanut jakaa näytelmää kohtauksiin ja ehdotetun toiminnan vastustus tuntui innottomuudessa). Lasten kulttuurinen vastustus suuntautuu siis eri asioihin ja näkyy eri tavoin. Se koskee paitsi aikuismaailman normeja ja lapsen ja aikuisen välisiä valtarakenteita, myös lapsuuteen liitettyjä piirteitä, kuten kuvittelunhalua. (Stolp 2011.)

Yhden roska, toisen aarre – vastustavan merkityksellistämisen esteetiikkaa

Hyvän esimerkin vertaiskulttuurisesta, vastustavasta merkityksellistämisestä tarjoaa esimerkiksi kulttuurinen ”roska”. Kuten aiemmin esitin, leimaa huoli-puhe sopimattomiksi katsomansa mediasisällöt usein roskaksi – joksikin esteettisesti ala-arvoiseksi, mikä pyritään siisteyden nimissä lakaisemaan pois silmistä. Roskaksi leimaaminen ei kuitenkaan ole vain esteettinen, vaan myös psykososiaalinen, toiseuttava teko. William A. Cohen muotoilee asian hyvin kirjassaan *Filth: Dirt, Disgust and Modern Life* (2004) kirjoittaessaan:

In a general sense, *filth* is a term of condemnation, which instantly repudiates a threatening thing, person, or idea by ascribing alterity to it. Ordinarily, that which is filthy is so fundamentally alien that it must be rejected; labeling something filthy is a viscerally powerful means of excluding it. Objects are filthy – polluting, infectious, fearful – the nearer they approach the ultimate repositories of decay and death, feces and corpses. People are denounced as filthy when they are felt to be unassimilably other, whether because perceived attributes of their identities repulse the onlooker of because physical aspects of their bodies (appearance, odor, decrepitude) do. Actions, behavior, and ideas are filthy when they partake of the immoral, the inappropriate, the obscene, or the unaccountable – assessments that, while often experienced viscerally, are culturally constrained. All of these versions of filth have one thing in common: from the point of view of the one making the judgement, they serve to establish distinctions – “That is not me.” (Cohen & Johnson 2005, x.)

Cohenin mukaan likaisuus voidaan siis kiinnittää niin objekteihin, ihmisiin kuin tekoihinkin. (ks. myös Douglas 2006, Kristeva 1982, Bauman 2004) Roskasta puhumisesta onkin lopulta kyse rajanvedosta, affektiivisesta eron tekemisestä itsen toisen, meidän ja muiden, hyvän ja huonon, halutun ja kartetun välille. Tässä eron teossa roska näyttäytyy likaisena ja tahraavana ja sen pelkkä läsnäolo uhkaa saastuttaa puhtaan minän.

Margareta Rönnerberg, joka tarkastelee roskan käsitettä lastenkulttuurissa kirjassaan *Siistiä! Ns. roskakulttuurista* esittää, että kulttuurisesta roskasta puhutaan kuten huorasta, lapsesta tai massasta puhutaan. Sitä kuvataan vietteleväksi, kaupalliseksi, pinnalliseksi, halvaksi ja ruumiilliseksi; naiiviksi, yksinkertaiseksi, makeaksi ja heikoksi; sekä keskinkertaiseksi, persoonattomaksi, harmaaksi, väkivaltaiseksi ja likaiseksi. Näissä määritelmässä on kuitenkin kyse ulkopuolisen näkökulmasta – eikä niinkään asiakkaan, leikkikaverin tai samaa ”massaa” edustavan työkaverin antamasta kuvauksesta. Lastenkulttuurisen ”roskan” määrittelyssä onkin usein kyse kasvatukselta vastaavien tahojen normeja ja opettavaisuutta painottavasta näkemyksestä. Kulttuuri-ilmiöiden ymmärtämiseksi on Rönnerbergin mukaan tarkasteltava kuitenkin myös sitä mitä niitä ilmentävät tuotteet ”merkitsevät yksittäiselle vastaanottajalle”, kuten esimerkiksi lapselle⁹⁵. (Rönnerberg 1990, 21-25, lainaus sivulla 25.) Lastenkulttuurin kauhujen

⁹⁵ Tässä yhteydessä on huomautettava, ettei Rönnerberg kuitenkaan tässä keskity yksittäisten lasten tulkintoihin, vaan pikemminkin joukossa tapahtuvaan vertaiskulttuuriseen merkityksellistämiseen. Monet hänen esittämistään teeseistä näkevätkin lapset ennen kaikkea ryhmänä. Tämä havainnollistuu esimerkiksi sivulla 29, jossa Rönnerberg kommentoi roskan massakulttuurisia aspekteja ja kirjoittaa, että toisin kuin aikuiset, jotka pitävät ”laatuna” sitä mikä erottuu massasta, arvostavat lapset yksityi-

tapauksessa tämä saattaa tarkoittaa esimerkiksi sitä, että tarkastellaan sitä, mistä tällaisen "roskan" arvo sen kuluttajapiireissä syntyy.

Yksi tapa parantaa roskan arvoa on yrittää siistiä sitä tai sen imagoa. Väkiältä voidaan esimerkiksi nähdä hyväksyttävänä, kun se esitetään itsepuolustusena ja kuoleman esittämisen järkyttävyyden saatetaan todeta vähenevän, kun siitä tulee lajityypin vaatimus ja siten tuttu ja odotettavissa oleva asia (Rönnberg 1990, 66-68). Tutkija- ja fanitahoilla huolipuheen piiristä nousevaan roskaksi leimaamiseen onkin vastattu muun muassa korostamalla jakoa hyvään ja huonoon kauhuun ja puolustamalla esimerkiksi hyvien kauhuelokuvien taiteellisia puolia. Kauhututkija Steffent Hantke esimerkiksi kirjoittaa, että amerikkalainen kauhuelokuva on ollut 1990-luvulta lähtien aallon pohjalla. Vaikka kauhuelokuvia tuotetaan paljon ja vaikka niiden menekki on hyvä, on tuotanto hänen mukaansa siirtynyt itseriittoisen postmodernin leikittelyn tasolle, eikä aikaisempien kauhuelokuvien poliittisuudesta ole aivottomissa uusintafilmitisoinneissa jäljellä enää mitään. Hantken mukaan genren uusi nousu onkin pitkälti akateemikko-fanien käsissä: heidän analyysinsä uusintafilmitisointien estetiikasta ja poliittisuudesta saattaisivat auttaa kauhuelokuvaa nousemaan tästä tämänhetkisestä, luovuuden puutteesta johtuvasta kriisistä. (Hantke 2007.)

Kauhututkija Matt Hills puhuu tästä, Hantkenkin edustamasta arvottavasta merkityksellistämistavasta asiantuntemuksen osoittamisena:

Discourses of aestheticization and authentication – 'underground' horror-as-art versus 'mainstream', commercial horror – allow fans to pleasurably imagine and demarcate the boundaries of horror fan culture, indicating the knowledge that one must share in order to 'properly' be a horror fan. Such discourses do not only work to culturally separate out fans and non-fans, or long-term fans and inauthentic (new) teen fans --. They also allow horror fans to bid for the wider cultural value of their text by aligning 'horror-as-art' discourses with discourses of 'legitimate' aesthetics. Horror as art is thus an over-determined tactic, allowing fans to position themselves against a range of imagined Others (state censors/moral campaigners/critics of horror). (Hills 2005, 73-74.)

The Pleasures of Horror -kirjansa luvussa "Displaying Connoisseurship, Recognizing Craftmanship" Hills esittääkin, että kauhufanit rakentavat kauhun parissa kokemaansa mielihyvää ennen kaikkea asiantuntemuksensa kautta. Yhtäältä kauhun parissa kauhustumista mytologisoidaan sijoittamalla se kaukaiseen lapsuuteen ja yhdistämällä se lumoutumiseen, joka alun perin laukaisi faniuden ja toisaalta se sijoitetaan usein faniuden ulkopuolelle, asiaan vihkiytymättömien reaktioiden kuvaajaksi. Kumpikin tapa etäännyttää fanien kauhun parissa kokeman mielihyvän ulkopuolisten patologisoimasta kauhustumisen tunteen nautinnollisuudesta samalla kun se luo fani-identiteettiä ja tekee eroa fanien ja eifanien välille. Estetisointi, josta Hills puhuu, havainnollistuu fanitoiminnassa siis ennen kaikkea tiedon korostamisessa. Asiantunteva tieto korostaa esimerkiksi elokuvien metaforisia ja allegorisia luentoja ja palauttaa keskustelun tuotannollisiin tekijöihin ja taiteellisiin valintoihin. (Hills 2005, 73-90.) Se ei siis ylevöittämissä tavoin "huku" kauhun tunteeseen.

sen kokemuksen sijaan ennemmin sellaisia kulttuuritapahtumia, "joiden merkitys voidaan rakentaa joukolla, ei yksin ja ainutkertaisesti." (Rönnberg, 1990, 29.)

Estetisoivien (roskaa siistivien) lähestymistapojen lisäksi roskan symbolista ja välineellistä arvoa saattaa nostaa kuitenkin myös se, että siitä voi tulla sellaisenaan, roskana (kulttuurisen) vastustuksen keskeinen symboli. Hyvän esimerkin tästä tarjoaa esimerkiksi sosiologi Allison Jamesin tutkimus ket-estetiikka. Vaikka ket-estetiikassa ei ole kyse suoraan kauhuviihteestä, vaan aikuiskulttuurin halvaksi roskaiksi leimaamasta ja lasten arvostamasta materiaalista ("an assortment of useless articles"), on ket-estetiikka välineellisesti kiinnostava termi myös kauhun estetiikan avaamisen kannalta. Sanalla "ket" viitattiin vanhassa englannin kielessä nimittäin myös luonnollisen kuoleman kohdanneiden eläinten ruumiisiin. (James 1998, 394.)

Ket-estetiikka perustuu siis roskan arvostukseen. Allison James käyttää ket-estetiikan kuvauksessaan esimerkkinään ennen kaikkea lasten omaa ruokakulttuuria ja siihen liittyviä (irto)karkkeja. Jamesin mukaan perinteisten ruoka-aikojen ulkopuolella tapahtuva syöminen, jossa pureskeltava tai imettävä objekti otetaan suusta pois ja laitetaan takaisin tai jossa yhden ihmisen suussa käynyt asia annetaan eteenpäin seuraavalle, voidaan tulkita tavallaan myös aikuiskulttuurin "siistiksi" määrittelemiä ruokailunormeja vastustavaksi toiminnaksi. Ruokailua ohjaavia normeja vastaan puhuvat myös karkkien esine- ja henkilönimet (suomalaisista irtokarkeista esimerkin tarjoavat esimerkiksi "vanhat autot" tai salmiakkipääkallot), sekä niiden tarjoamat erikoiset kokemukset, kuten vaahtoaminen tai värjääminen tai jopa nielemisen vaikeus. (James 1998)⁹⁶ Minna Ruckenstein on kääntänyt termin "ket" "mässyksi", mutta minun nähdäkseni sen piiriin voitaisiin lukea myös esimerkiksi pullonkorkkien keräily tai alkoholi juomien oheistuotteilla leikkiminen, eli ylipäätään kaikenlainen roskan ja epäsovikkaan kohottaminen arvokkaaksi, joten käyttäisin siitä enemmän sanaa "roska".

Tällainen roskan-estetiikka toteuttaa nähdäkseni esteettisen härmistämisen mekaniikkaa. Se on hyvin ruumiillista ja konkreettista ja se pyyhkii takapuolensa normeilla ja hyvällä tai hienostuneella maulla. Kuten James asian muotoilee: "The eating of 'kets' thus represents a metaphoric chewing up of adult order" (James 1998, 404). Härmistämisen mekaniikkaa seurailee myös se, että se saattaa ottaa lähtökohdakseen jonkin tavallisesti kauhistuttavaksi koetun asian, kuten esimerkiksi kannibalismiin (ihmisiin viittaavat karkkien nimet, ks James 1998, 398). Ket-estetiikan välinearvo rakentuukin nimenomaan ambivalentille merkitysten muodostumiselle: syömällä jotakin, minkä aikuismaailma tuomitsee ja tavalla, joka rikkoo ruokailunormeja, lapset luovat vaihtoehdoisen merkitysjärjestelmän tavalla, joka antaa heille "parempaan" tai "salaiseen" tietoon perustuvaa valtaa ainakin tällä tietyllä kulttuurin saralla.

⁹⁶ Jamesin ket-estetiikkaa käsittelevä artikkeli julkaistiin alunperin vuonna 1982 teoksessa *Popular Culture: Past and Present* (toim. B. Waits, T. Bennett, G. Martin) ja se perustuu Jamesin jo yli kolmekymmentä vuotta sitten Koillis-Englannissa tekemään kenttätutkimukseen. Olisi mielenkiintoista tarkastella sitä miten Jamesin tässä muotoilemat ajatukset istuvat nykyiseen suomalaiseen karkkikulttuuriin, jossa irtokarkkeja kuluttavat intohimolla myös aikuiset, mutta tähän kysymykseen paneutuminen veisi käsitteilyä tässä yhteydessä sivu-urille.

Vertaiskulttuurisen merkityksellistämisen diskurssi tukeutuukin nähdäkseen estetiikkansa osalta ennen kaikkea estetisointiin ja härmistämiseen. Kauhistumisen tunteen mytologisoiminen – sen sijoittaminen fanibiografian hämärään alkupäähän – tosin seurailee hieman myös esteettisen ylevöittämissä mekaniikkaa, mutta tiedostavan kuluttajuuden korostaminen etäännyttää tämän sinänsä ylevöitetyn kokemuksen lopulta tästä hetkestä tavalla, joka voidaan lukea pääpiirteissään kuitenkin ennemmin estetisoivaksi. (ks. esim. Hills 2005, 73-90.) Menneisyyteen sijoitettuna, arvostettuna ja kaivattuna asiana kauhistumisesta tulee romantisoitu asia, aivan kuten lapsuudesta, jonka piiriin se fanipuheessa sijoittuu. Ja lapsuuden tavoin se on asia, joka on korvautunut henkilökohtaisen kasvun myötä paremmalla tiedolla. Vertaiskulttuurista merkityksellistämistä edustaa siis myös ennen kaikkea järkevä ja asiantuntemusta osoittava, kauhua estetisoiva ”päteminen”. Lisäksi sen piiriin kuuluvat myös olennaisella tavalla parodia ja satiiri ja rennon leikkisä camp-henki. Yhteistä näille lähestymistavoille on eräänlainen välineellisyyden aspekti, tietoisuus asioiden ”pinnoista” ja havainto siitä, että näitä pintoja voidaan hallita tiedon ja leikin kautta, muokkaamalla ja jakamalla. Vertaiskulttuurisessa merkityksellistämisessä painottuvatkin myös kauhun osalta tyylitietoisuus, me-henki ja kauhun positiiviseksi hahmoteltu affektiivisuus, kauhun parissa *viihtyminen*.

Jos huolidiskurssi siis keskittyy kehityspsykologian hengessä ennen kaikkea yksittäisen lapsen tai essentialisoidun, kaikkia lapsia edustavan ”lapsen” kasvuun ja hyvinvointiin ja kauhun huonoihin vaikutuksiin, keskittyy vertaiskulttuurisen merkityksellistämisen diskurssi ennen kaikkea niihin sosiaalisiin tekijöihin, jotka vaikuttavat erilaisten kulttuurituotteiden positiiviseen arvottamiseen nimenomaan tietyn vertaiskulttuurin piirissä. Tällaisenaan vertaiskulttuurinen merkityksellistäminen näyttäytyy jonkinlaisena huolidiskurssia vastaan asettavana, vertaiskulttuuristen ”sisäpiirien” makumieltymyksiä puolustavana vastadiskurssina. Se voi tukeutua kauhua koskevaa mielihyvää puolustaessaan esimerkiksi kulttuurisen tiedon yksityiskohtaiseen hallintaan ja kylmäpäiseen estetisointiin. Ja vastustuksen osalta se voi näkyä esimerkiksi vaihtoehtoisten näkemysten ja tulkintojen esittämisenä, tai karnevalistisena, härmistävänä parodiointina. Huolidiskurssin perustuessa behavioristisille oletuksille lapsista passiivisina vaikutuksen kohteina, korostaa vertaiskulttuurinen näkökulma niitä sosiaalisia, henkilöiden välisiä prosesseja, joissa merkitys muodostuu.

Psykologisointi

Kolmantena diskursiivisena juonteena lastenkulttuuria ja kauhua koskevasta puheesta, eli aiemmasta tutkimuksesta, haastatteluista ja kuva- sekä tekstimateriaalista (itse kuvakirjoista) nousi esiin psykologisoinnin juonne. Psykologisointi voidaan määritellä diskurssiksi, joka kattaa psykoanalyttisen taiteen ja kulttuurin tulkinnan ja laajemminkin psykologian alan piiristä lainattujen termien ja selitysmallien arkikäytön. Se näkyy kulttuurintutkimuksessa esimerkiksi tar-

kastelutavoissa, jotka pyrkivät yhdistämään ”sisäisen”, eli psykologisen, ja ”ulkoisen”, eli sosiaalisen maailman ja arki ajattelussa se vaikuttaa myös usein luonto-kulttuuri -jaottelujen taustalla, sekä tulkinnoissa, joiden mukaan taide, luovuus ja unet nousevat mielen tiedostamattomasta osasta, ihmisen piilotaunnasta. (Kidd 2011, xx-xxi, Kivivuori 1992, 19, Walkerdine & Blackman 2008, Saarinen 2012.)

Psykologisoiva selitysmalli on erittäin näkyvästi läsnä kauhuelokuvan tutkimuksessa (Schneider 2004) ja se näkyy myös satujen tutkimuksessa (Betelheim 1984, Tatar 2003) ja lastenkirjojen tutkimuksessa yleisemmin (ks. esim. Rollin 1994, Mills 2008, Kidd 2011, Heikkilä-Halttunen 2010). Psykoanalyttisten luentojen lisäksi psykologisointi näkyy lastenkirjoissa ja niiden tutkimuksessa paitsi sopivuuskysymyksistä käytävässä keskustelussa ja sitä ohjaavassa kehityspsykologisessa ajattelussa, myös esimerkiksi terapeuttisuuden ajatuksessa. Hyvän esimerkin tarjoaa esimerkiksi pahuuden kuvaamisesta lastenkirjallisuuden tutkimuksen piirissä käyty keskustelu (Baer 2000, Connolly 2008, Kidd 2005).

Diskurssina psykologisointia ovat lähestyneet esimerkiksi Janne Kivivuori, joka puhuu ”psykokulttuurista” ja tarkastelee psykologian käsitteiden arkipuheeseen jalkautumista suomalaisessa populaarikulttuurissa ja Kenneth Kidd, joka tarkastelee psykoanalyttisen ajattelun ja lastenkirjallisuuden yhtymäkohdita anglo-amerikkalaisen lastenkirjallisuuden ja sen tutkimuksen piirissä kirjassaan *Freud in Oz: At the Intersections of Psychoanalysis and Children's Literature*. Ensimmäisten joukossa psykologian alan vaikutusta länsimaisen ajattelun piirissä tarkasteli myös Philip Rieff, joka huomioi jo 1960-luvulla, kuinka psykologian ala oli alkanut täyttää maallistumisen jättämää henkistä tyhjiötä länsimaisessa ajattelussa. (Kivivuori 1992, Kidd 2011, Rieff 1966.)

Kivivuori määrittelee ”psykokulttuurin” ilmiöksi, josta on kysymys silloin, kun ”arkitajunnan käyttöön valuu käsitteitä ja ajatusmalleja, jotka juontavat juurensa psykologisen ajattelun perinteestä ja etenkin sen popularisoinneista”. Hän esittää, että psykokulttuurinen kieli on ”edifioivaa” ja viittaa tällä siihen, että se on ihmis- ja kasvatusihanteita rakentavaa ja siten normatiivista. Psykokulttuuriselle puheelle onkin hänen mukaansa esimerkiksi ominaista pohtia sitä millainen on luonnollinen, aito ja terve ihminen. Lisäksi sitä leimaavat Kivivuoren mukaan persoonallisuuden ja kokemuksellisuuden kultit sekä tunnustuksellisuus. (Kivivuori 1992, 19-20, 31-33.)

Kidd puolestaan lähtee ajatuksesta, jonka mukaan lastenkirjallisuudella on psykologinen funktio kasvattavuuden ja viihdyttävyyden ohella. Tämä funktio havainnollistuu hyvin esimerkiksi kirjallistoissa, jotka esittelevät ”elämän hankaliin tilanteisiin” sopivia tarinoita, mutta se näkyy myös tavassa, jolla lastenkirjallisuus palvelee nimenomaan aikuislukijoita ja puhuttelee aikuisen ”sisäistä lasta”.⁹⁷ Toisin kuin Jacquelin Rose (Rose 1984), ei Kidd kuitenkaan patologisoi tätä aikuislukijan sisäistä lasta puhuttelevaa tendenssiä sinänsä. Sen sijaan hän

⁹⁷ Suomalaisen esimerkin tällaisista Kiddin esittelemistä kirjallistoista tarjoavat esimerkiksi Järvenpään kaupunginkirjaston lastenosaston sivut ja Päivi Heikkilä-Halttunen (Kidd 2011, 136, Järvenpään kaupunki, Heikkilä-Halttunen 2010).

kritisoi psykologisointia esimerkiksi niin sanotun lapsille suunnatun traumakirjallisuuden kohdalla ja esittää, että ”lapsellistetut”⁹⁸, todellisia historiallisia kauhuja kuvaavat tarinat saattavat kyllä tuottaa psykologista helpotusta, mutta että ne tekevät näin usein historiallisten tosiasioiden kustannuksella. Kiddin mukaan psykologisointi toimiikin hämäävällä tavalla kahteen suuntaan. Satuja esimerkiksi pidetään yhtäältä potentiaalisesti traumatisoivina niissä kuvatun väkivallan, lapsenmurhien ja heitteillejätöjen vuoksi ja toisaalta terapeuttisina juuri siksi, että niissä kuvatut konfliktit auttavat lukijoita tai kuulijoita käsittelemään elämässä kohdattuja vaikeita tilanteita. (Kidd 2005, Kidd 2011.)

Terminä psykologisointi viittaa siis psykokulttuuriseen puhetapaan, joka toistaa paitsi psykoanalyttisiä tulkintamalleja myös psykologian alalta tuttuja sisäisyyttä ja terapeuttisuutta korostavia ajattelu- ja tulkintatapoja. Koska psykoanalyttiset tulkintamallit ovat kohdanneet viime vuosikymmeninä kasvavaa kritiikkiä ja koska psykologisoinnista toisaalta on tullut myös varsin arkipäiväistä, eivät kaikki psykoanalyttiseen tai psykologisoivaan tulkintaan tarttuvat tahot välttämättä halua tai edes huomaa tuoda eksplisiittisesti esiin tulkintansa psykologisoivia kehyksiä tai pohjavirtoja. Nämä syyt (psykoanalyysin kiistelty asema ja psykologisoinnin arkisuus) ovatkin johtaneet erilaisten, valikoiden psykologisoinnin perinteeseen tukeutuvien tulkintamallien kehittämiseen. Schneider esimerkiksi puhuu 1) ”minimaalisesta” tavasta soveltaa psykoanalyysia viitaten tällä esimerkiksi yleiseen käyttöön vakiintuneiden psykoanalyttisten termien teoreettisesti vähemmän sitoutuneeseen soveltamiseen ja 2) tutkimusotteista tai selitysmalleista, jossa hyväksytään ainakin jotkin käytetyn psykoanalyttisen mallin keskeisimmistä teeseistä (Schneider 2004, 11). Psykologisoinnin vaikutusta lastenkirjallisuudessa kartoittanut Kenneth Kidd taas jakaa psykologisoivat lähestymistavat niihin, jotka a) pyrkivät selittämään lastenkirjallisuuden funktion psykoanalyttisen mallin avulla, b) niihin, jotka käyttävät lastenkirjallisuutta selittääkseen psykoanalyysia ja c) niihin, joiden mukaan lastenkirjallisuus auttaa lapsia näiden psyykkisessä kehityksessä sekä d) niihin, jotka tarkastelevat lastenkirjallisuuden ja psykoanalyysin yhtymäkohtia historiallisesti ja diskursiivisesti (Kidd 2011, xiv).

Itse asemoin itseni tässä lähinnä viimeisimpään, Kiddin edustamaan, psykologisointia eräänlaisena yleisesti vaikuttavana arkidiskurssina tarkastelemaan ryhmään. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että olen huomannut, ettei psykologisointia ja sen psykoanalyttisiä juuria voi jättää huomiotta lastenkirjallisuudenkauhuja käsittelevässä tutkimuksessa, vaikka tutkimustaan ei haluaisikaan perustaa vain esimerkiksi psykoanalyttisille tulkinnoille. Psykologisointi on läsnä kaikkialla länsimaisessa kulttuurissa ja se vaikuttaa vahvasti siihen miten kulttuurituotteita ja varsinkin kulttuurista kauhua merkityksellistetään.⁹⁹ Vähimmillään psykologisoivan lähestymistavan huomiointi saattaa tarkoittaa esimerkiksi sitä, ettei yhdenmukaisuuksia freudilaisen ajattelun ja gotiikan vä-

⁹⁸ ”Lapsellistaminen” viittaa tässä yhteydessä yksinkertaistamiseen.

⁹⁹ Hyvän esimerkin psykologisoivasta merkityksellistämisestä tarjoaa suomalaisen lastenkirjallisuuden tutkimuksen kentällä myös Anna-Maija Koskimies-Hellmanin kuvakirjojen kuvaamia ”sisäisiä” maisemia tarkasteleva väitöstutkimus *Inre landskap i text och bild* (Koskimies-Hellman 2008).

lillä jätetä huomiotta (Schneider 2004, 7, 12 ks. myös Creed samassa teoksessa s. 188), mutta tämän tutkimuksen yhteydessä se tarkoittaa myös kehityspsykologialle perustuvien ikärajakysymysten ja kauhun nimenomaan ihmismieleen vaikuttavan affektiivisuuden esiin tuomisen huomioimista.

Seuraavaksi erittelen hieman niitä teemoja, jotka auttavat meitä huomaamaan psykologisoivan puheen läsnäolon kauhua koskevassa puheessa yleensä ja lastenkirjallisuudessa esiintyvän kauhun kohdalla erityisesti. Tarkastelen ennen kaikkea niin sanottuja id-lähtöisiä selitysmalleja, jotka näkevät kauhun jonkinlaisena torjuttujen mielen sisältöjen hetkellisenä ulkoiluttamisena ja yhdistän tämän tulkintamallin terapeutisuuden ajatukseen, eli käsitykseen siitä, että taide ja kirjallisuus voivat auttaa meitä käsittelemään tuhovoimaisia tunteitamme ja pelottavia kokemuksiamme yhteiskunnallista tai sosiaalista järjestystä ylläpitävällä, tai ylipäätään henkilön mielenrauhaa edistävällä, ”parantavalla” tavalla. Luvun lopuksi tarkastelen edellisten lukujen tavoin tämän diskurssin piirissä käytettyjä esteettisiä valintoja ja esitän, että psykologisointi toimii estetiikaltaan usein kauhua ylevöittävästi.

Torjunta ja terapeutisuus - psykologisointi taiteen ja kulttuurin tulkinnan välineenä

Kulttuurista kauhua ymmärtämään pyrkivissä selitysmalleissa psykologisointi näkyy nähdäkseni ensinnäkin niin sanotuissa id-lähtöisissä¹⁰⁰, torjuntaa ja terapeuttisuutta korostavissa tulkintamalleissa. Ne perustuvat Freudin mielen topografiaa koskeville erotteluille, eli psyyken tietoiseen ja tiedostamattomaan tai superegoon, egoon ja idiin jakavalle jaottelulle ja ne esittävät, että kulttuurinen kauhu, kuten taide yleensäkin, on tiedostamattomaan suljettujen torjuttujen mielikuvien, fantasioiden, toiveiden ja yllykkeiden ulkoilutuskanava. Tiedostamattomaan suljetaan tässä mallissa kaikki se, mikä häiritsee jokapäiväistä sosiaalista toimintaa. Tiivistetysti voidaan puhua tiedostamattomaan suljetusta seksuaalis-aggressiivisesta viettienergiasta, joka mielen kehittyessä ajautuu enenevässä määrin ristiriitaan kulttuuristen tavoitteiden ja rajoitteiden kanssa, jolloin ”tyydytyksen tavoittelusta tulee”, Jussi Saarisen sanoja lainatakseni, ”erilaisten konfliktien sävyttämää”. Taiteessa ja muussa kulttuurisessa tuotannossa nämä torjutut sisällöt pullahtavat psykoanalyttisesti tulkittuina esiin erilaisina (sublimoituina) symboleina ja kuvallisina representaatioina tuottaen terapeutti-seksikin katsottavissa olevaa mielihyvää niin tekijöilleen kuin katsojillekin. (Saarinen 2012, 260-261, lainaus sivulla 260, Jacobs 2003, 33-66, Freud 2003, Freud 1981.)

Vaikka Freud ei koskaan kirjoittanut mitään *Unien tulkintaansa* verrattavissa olevaa *Taiteen tulkintaa*, on psykoanalyttinen teoria vaikuttanut vahvasti myös siihen miten tulkitsemme taidetta. Kirjallisuudentutkija Hugh Haughtonin mukaan Freudin harvat yritykset ”esteettisten tutkimusten” saralla ovat – hyvässä ja pahassa – muuttaneet tapaa, jolla puhumme taiteesta ja harjoitamme taidetta. Ihmisten psyykkisiin ongelmiin keskittyvänä terapeutina Freudia

¹⁰⁰ Termi on poimittu Jussi Saariselta. (Saarinen 2012)

kiinnosti mielen patologia, joten hänen lähestymistapaansa uniin ja muistoihin leimaa ongelmien lähteiden psykopatologinen jäljittäminen, eräänlainen ihmismielen salattuihin tekijöihin keskittyvä salapoliisityö. Vahvoja tai traumaattisia lapsuuden kokemuksia peittämään generoidut, näennäisen merkityksettömät peitemuistot, joita Freud käsittelee tekstissään *Über Deckerinnerungen* (1899, englannin kielinen käännös: *Screen Memories*) ovat hyvä esimerkki aiheista, jotka kutsuvat psykoanalyttisesti suuntautunutta analyysoijaa tällaiseen salapoliisityöhön. Samaa analyttistä salapoliisityötä voidaan kuitenkin soveltaa myös esimerkiksi uniin tai taideteoksiin. (Haughton 2003, ix., Freud 2003, 1-22, Freud 2001.)

Kauhututkimuksen saralla yksi tällaisen, torjuttuihin sisältöihin paneutuvan psykologisoinnin näkyvimmistä edustajista on Robin Woodin psykologista repressiota ja sosiaalista oppressiota yhdistelevä ”torjutun paluu” selitysmalli. Se yhdistää freudilaisen tulkintamallin ja marxilaisen yhteiskuntakritiikin. Woodin mukaan kauhuelokuvissa ilmeneviksi torjutuiksi sisällöiksi voidaan lukea vaistonvaraisten alkupelkojen ja traumojen lisäksi myös ideologisesti tai kulttuurisesti kielletyt asiat, kuten esimerkiksi yhteiskunnallinen sorto tai halu rikkoo olemassa olevat normit, oli näissä sitten kyse ydinperhemallista, naisten emansipaatiosta tai hypermaskuliinisen kulutusyhteiskunnan hulluudesta. Tähän torjuntaan liittyy Woodin soveltaman psykoanalyttisen teorian mukaan myös ajatus, jonka mukaan me toiseutamme sen, mitä yritämme torjua itsesämme. Kauhuelokuvissa torjunta dramatisoituinkin usein hirviön, tuon ultimateittisen ja uhkaavaan toiseuden muotoon. (Wood 1989, 113-144, Wood 2004, xv-xvi.)

Kauhugenren hirviöt voidaan siis tämän selitysmallin mukaan tulkita esimerkiksi jonkin torjutun idean tai uskomuksen ruumiillistumiksi. Kun hirviö päästetään rellestämään tarinassa, torjunta pidättyy tai häiriintyy hetkeksi tavalla, jonka selitetään tuottavan katsojalle mielihyvää. Halu katsoa kauhuelokuvia selittyy näin ollen halulla rikkoo hetkellisesti yhteisöä hallitsevat, ahdistavat normit. Hirviön voittaminen tarinan lopussa puolestaan merkitsee olemassa olevan alkutilanteen, eli torjunnan tai status quon palauttamista. Tähän toimintamekanismiin nivoutuu myös Stephen Kingin toteamus, jonka mukaan kauhu onkin lopulta genrenä usein haastavuudestaan huolimatta konservatiivinen kuin pankkiiri kolmiosaisessa puvussa (”as republican as a banker in a three-peice-suit”) (Nodelman 1997, 121, Carroll 1990, 199).

Kokonaisuudessaan tämä tapa selittää kauhusta saatavaa mielihyvää seurailee melko suoraan psykoanalyttisen teorian tapaa selittää kirjallisuudesta tai luovasta toiminnasta ylipäättään saatava mielihyvä asiaksi, joka nousee nimenomaan materiaalin kiellettyydestä, eli käsityksestä, jonka mukaan taide toteuttaa jollain tapaa tiedostamattomat toiveemme (kuvatun esimerkiksi infantii- lit fantasiamme tavalla, joka antaa meidän elää niitä hetken – vaikka sitten fiktiivisesti) (Haughton xxiii-xxiv). Kauhututkimuksen kentällä tästä tulkinnasta on kuitenkin olemassa monia erilaisia versioita, jotka ovat osittain myös ristiriidassa keskenään. Tutkimuksissa on esimerkiksi esitetty, että kauhuelokuvat pyrkivät kontrolloimaan naisten pelottavaa seksuaalisuutta. Tähän päätelmään

voidaan päätyä, vaikka yksi tulkinnan teistä perustuu käsitykseen siitä, että kauhugenren hirviöt ovat naispuolisia ja niitä vastaan käyty taistelu johdettavissa äidistä erottautumisen primääriseen abjektikokemukseen, ja vaikka toinen tulkinta perustuu oletukseen siitä, että elokuvien hirviöt ovat useimmiten miespuolisia ja naiset näiden uhreja. Samantyyppisesti toistensa kanssa riitelevät selitysmallit, jotka näkevät kauhuelokuvien katsojien asemoitumisen joko sadistisena samaistumisena hirviöön tai masokistis-empaattisena samaistumisena tarinan viimeiseen elossa olevaan naispäähenkilöön. (Schneider 2004, 3-5 viittaa tässä muun muassa Mulveyn Cloverin, Creedin ja Nealen tutkimuksiin, Mulvey 1975, Clover 1987, Creed 1986, Neale 1980.)

Psykologisoivien tulkintojen suosio selittyy siis osittain esimerkiksi sillä, että niillä voidaan puolustaa kulttuurisen kauhun yhteiskunnallista tärkeyttä eräänlaisena kerääntyneiden paineiden purkajana, luovuuden osoituksena ja ihmistä kahlitsevissa normeissa piilevien epäkohtien osoittajana. Selitysten suosiota saattaa lisätä myös se, että niissä kuultavat myös muut melko lailla paikansa vakiinnuttaneet ajattelumallit, kuten katharsis-ajattelu ja lapsuutta romantisoivat ja toiseuttavat näkemykset. Samalla psykologisoivia luentoja voidaan kuitenkin kritisoida siitä, että ne saattavat lukea kulttuurista kauhua "pakonomaisena oireiluna" tavalla, joka pahimmillaan typistyy pelkäksi psykopatologisten ilmausten metsästämiseksi ja siitä, ettei niissä ole myöskään välttämättä jätetä tilaa teosten esteettisten ulottuvuuksien pohdinnalle (Saarinen 2012, 264-265). Lisäksi kritiikkiin voidaan lisätä huomio, jonka mukaan yllä kuvattu "torjutun paluu" -selitysmalli jättää huomiotta myös sen, miten taide voi pyrkiä käsittelemään myös kipeää todellisuutta kiellettyjen, infantiilien toiveiden lisäksi (Haughton xxiv).

Lastenkirjallisuuden kohdalla tämä yllä esitetty, jossain määrin patologi-soiva psykoanalyttinen tulkintamalli vaikuttaa esimerkiksi lastenkirjallisuuden mahdottomuutta, tai sen "aikuista varjoa" koskevan keskustelun taustalla. Tämä keskustelu on nostanut esiin esimerkiksi sen, kuinka lastenkirjallisuus genrenä rakentaa ihannekuvaa lapsista ja lapsuudesta ja torjuu vaihtoehdot, vähemmän ihannoitavat lapsuudet piilotellen tai silotellen esimerkiksi nykyisen länsimaisen lapsikuvan pelottavan dionyysisiä puolia (ks. ensimmäinen analyysiluku), mikä tekee siitä pohjimmiltaan konservatiivista. Keskustelun aloitti Jacquelin Rosen psykoanalyttinen tutkielma *Peter Pan, or, The Impossibility of Children's Fiction* (1984), jossa Rose esitti, että lastenkirjallisuus on mahdottomuus, koska se rakentuu aikuistuuttajien muistojen ja nostalgisoivan halun varaan ja palvelee nimenomaan aikuisia, eikä niinkään genren nimenperusteella omistajaksi hahmottuvaa lapsiväestöä. Aikuisten projektiona lastenkirjallisuus toistaa Rosen mukaan ajatusta lapsuudesta menetettynä totuuden hetkenä; jonakin, minkä jätämme taaksemme, mutta mihin pyrimme palaamaan yhä uudelleen haaveidemme ja esimerkiksi lapsille osoittamamme kirjallisuuden kautta. (Rose 1984, Rudd teoksessa Hunt 2009, 16, Lassén-Seger 2006, 10-12, Kidd 2011, viii-x.)

Tällainen, tekstissä ja sen tuotannossa piilottelevaa aikuislukijaa metsästävä tulkintatapa selittää sitä, miksi tietyn aiheet, kuten seksuaalisuus ja väkivalta

koetaan lastenkirjallisuudessa niin epäsoviviksi. Samalla se maalaa kuitenkin varsin negatiivista kuvaa koko lastenkirjallisuuden alasta hankaloittaen tavallaan myös lastenkirjailijoiden työtä. Kirjoittamisenopettaja Andrew Melrose käyttääkin esimerkiksi huomattavasti energiaa kyseisen mahdollisuusajatuksen pohtimiseen ja sen kyseenalaistamiseen, koska hänen päämääränsä on avata kentällä toimiville tuottajille väylä toimia ilman että heidät leimattaisiin lapsuutta koskevien halujensa orjiksi (Melrose 2012, 33-41). Lastenkirjallisuuden tutkija Kimberly Reynolds puolestaan kyseenalaistaa Rosen teorian lastenkirjallisuuden konservatiivisuuden osalta ja pyrkii todistamaan, ettei lastenkirjallisuus suinkaan ole aina niin konservatiivista kuin miltä se ensi näkemältä saattaa vaikuttaa. Hän tekee näin tarttumalla lastenkirjallisuudessa esiintyviin, lapsuuden ja lastenkirjallisuuden normeja murtamaan pyrkiviin avantgardistisiin tai radikaaleihin piirteisiin. (Reynolds 2007.)

Haudattu, löydettävissä oleva "sisäinen lapsi" ja psykologisoinnin estetiikka

Yllä mainittujen patologisoivien selitysmallien rinnalla lastenkirjoja ja lastenkirjallisuuden kauhuja psykologisoivia lähestymistapoja värittää myös terapeutisuuden ajatus. Terapeuttisuus viittaa tässä yhteydessä taiteen ja kirjallisuuden kykyyn "parantaa" tai ylläpitää mielenterveyttä. Jos taiteen nähdään viestivän meille asioita, jotka vaikuttavat jokapäiväiseen elämäämme, mutta joita emme tiedosta ja joita emme osaa kohdata ennen kuin vasta taiteen kautta, voidaan taiteella nähdä olevan myös yhteiskunnallista ja filosofista tai psykologista ja kansanterveydellistä arvoa nimenomaan ihmisten itseymmärryksen syventäjänä. Lastenkirjallisuuden piirissä tämä ajatus on vakiinnuttanut paikkansa esimerkiksi satujen kohdalla. Jo Freud itse käytti satuja teoreettisten ajatustensa selventäjinä¹⁰¹, mutta parhaiten tunnetun esimerkin satujen terapeuttisen arvon puolustuksesta tarjoaa, kuten sanottu, lapsipsykologi Bruno Bettelheim. Kirjassaan *The Uses of Enchantment* (1975 suom. *Satujen lumous, merkitys ja arvo*) Bettelheim esittää, että "[j]okainen satu on kuin taikapeili, joka heijastaa jotakin sisäisestä maailmastamme". Satujen pelottavat ja kauhistuttavat sisällöt ovat tässä heijastamisessa keskeisessä asemassa, sillä vaikka vanhemmat "haluaisivat lastensa uskovan, että sisimmässään kaikki ihmiset ovat hyviä", tietävät lapset Bettelheimin mukaan itse, että "he eivät aina ole hyviä" ja että he eivät aina edes haluaisi olla hyviä myöskään silloin kun he sitä ovat (Bettelheim 1984, 15).

Satujen arvo tai terapeuttisuus ei siis Bettelheimin tulkinnoissa nouse niinkään satujen esittämistä epärealistisista toiveiden toteutumista kuin niiden

¹⁰¹ Ennen Bettelheimia satuja yhdistivät psykoanalyysiin paitsi Freud itse, myös psykoanalyytikot, kuten Franz Rickl, Melanie Klein ja Carl Gustav Jung. Freud itse viittasi satuihin esimerkiksi artikkelissaan "The Occurrence in Dreams of Material from Fairy Tales" (1913). Se kertoo tarinan potilaasta, joka näki unta Tittelintuuresta. Punahilkalla ja sadulla sudesta ja seitsemästä vuohenpojasta on puolestaan tärkeä asema esimerkiksi susimiehen (the Wolf Man) tapauksessa (1918). Melanie Klein puolestaan käsittelee satuja vuonna 1921 julkaistussa artikkelissaan "The Development of a Child" ja C. G. Jung esimerkiksi kirjoituksissaan "The Phenomenology of the Spirit in Fairy Tales" (1948) ja "On the Psychology of the Trickster-Figure" (1954). (Kidd 2011, 4, 8-9.)

kuvaamista konflikteista. Tämä on linjassa psykoanalyttisen ajattelun kanssa. Psykoanalyysin tarkoitus ei nimittäin ole Bettelheimin mukaan tehdä elämää helpoksi, vaan sen tarkoitus on auttaa ihmistä hyväksymään elämän ongelmallinen luonne tavalla, joka estää ongelmiin hukkumisen, mutta joka ei myöskään pakene niitä. Bettelheimin mukaan onkin ongelmallista, että lapsia pyritään suojelemaan pahuutta ja kuolemaa käsitteleviltä sisällöiltä¹⁰² ja kirjansa johdannossa hän kirjoittaa, että juuri "aidot" vanhat sadut palvelevat lasta "kilttejä" ja "turvallisista" nykysatuja paremmin. Ne esittävät eksistentiaaliset ongelmat yksinkertaistettuna ja tyyppillisten hahmojen sekä selkeän hyvä-paha-jaon kautta ja lisäksi ne näyttävät lapselle, että hän ei voi voittaa eron pelkoaan ja saavuttaa tyydyttäviä ihmissuhteita muuta kuin irtautumalla vanhemmistaan. (Bettelheim 1984, 15-16, 19.)

Ilo, jota satu lapselle tuottaa onkin Bettelheimin mukaan yhdistelmä sadun psykologisia ja taiteellisia piirteitä. Satu kasvattaa lapsen itseymmärrystä ja edistää hänen persoonallisuutensa kehitystä, mutta se tekee näin nimenomaan kirjallisuutena tai taideteoksena, tulkintaan kutsuvien merkkiensä kautta. Vastarinta vanhempia kohtaan ja aikuiseksi kasvamisen pelko ovat kehitysvaiheita, jotka jokaisen lapsen tulee käydä läpi, jotta hän lopulta saavuttaa (sadun sankareiden tavoin) psyykkisen riippumattomuuden ja moraalisen sekä sukupuolisen kypsyyden. Satu tarjoaa näille kehitysvaiheille tulkintapinnan. Se, mikä satu palvelee lasta missäkin iässä parhaiten, tulee kuitenkin jättää lapsen itsensä päätettäväksi - Bettelheimin mukaan lasta palvelee luultavasti parhaiten se satu, josta hän kulloinkin eniten innostuu. Sadun lumousta ei myöskään pidä rikkoa selittämällä lapselle sitä miksi kyseinen satu kiehtoo häntä. Bettelheimin sanoin "Aikuisten tulkinnat -- riistävät lapselta tuntea, että hän on omin päin -- pystynyt selvittämään vaikean tilanteen." (Bettelheim 1984, 20-27, lainaus sivulla 27.)

Olennaista on, että psyykkistä kypsymistä ei tämän satujen terapeuttisuutta korostavan näkemyksen mukaan voida opettaa, vaan se täytyy saavuttaa itse pohtimalla ja oman - vaikkakin ehkä kuvitteellisen (taide)kokemuksen ja/tai tunnustuksellisen itsetutkiskelun kautta. Lapsi, jota satu puhuttelee, ei myöskään ole välttämättä aina todellinen, alaikäinen ihminen, vaan kyse saattaa olla myös populaaripsykologian piirissä yleisesti huomioidusta "sisäisestä lapsesta". Tämä sisäinen lapsi on mieleemme luova puoli, "keksijä", joka piilottelee jokaisessa meissä myös aikuisiällä. Se saatetaan liittää tiedostamattomaan suljettujen viettien luovaan voimaan, tai oikean aivopuoliskon toimintaan, mutta olennaista on, että se rinnastetaan usein mielen rationaaliseen puoleen, käytännönjärjestelyistä vastaavaan tuottajaan tai "tarkastajaan", jonka ikeestä se pitää vapaut-

¹⁰² "Varsin yleisesti lapsilta pyritään peittämään se tosiasia, että elämän meneminen vikaan johtuu paljossa ihmisen omasta luonteesta - kaikille ihmisille ominaisesta taipumuksesta toimia hyökkäävästi, epäsosiaalisesti, itsekkäästi, vihan ja ahdistuksen pohjalta." (Bettelheim 1984, 15.)

"Monet vanhemmat uskovat, että lapselle on esitettävä vain tietoista todellisuutta ja sellaista, mikä vastaa lapsen toiveita - toisin sanoen näytettävä vain elämän aurinkoinen puoli. Tällainen yksipuolinen ravinto ruokkii kuitenkin mieltä yksipuolisesti, eikä todellinen elämä ole pelkästään aurinkoista." (Bettelheim 1984, 15.)

taa, jotta luovuus kukkisi. (Kivivuori 1992, Gopnik 2009, Cameron 2010, McGilchrist 2009.)

Sisäisen lapsen ajatus tarjoaakin lopulta sillan, joka selittää sitä, miten lapsuuteen yhdistetyt sadut ja tarinat voidaan lopulta nähdä myös aikuisyleisöä palvelevina. Bettelheimin edustama psykoanalyttinen satujentulkinnan perinne elää edelleen vahvasti, mutta samalla se on sekoittunut nähdäkseni myös populaaripsykologiseen ihmisenä kasvamisen ajatukseen ja luovuus ajatteluun. Maria Tatarin mukaan yleisimpiä satuja koskevia käsityksiä ovat edelleen paitsi ajatus siitä, että sadut kuvaavat aikaansa, myös ajatus siitä, että ne käsittelevät universaaleja ihmistä askarruttavia pulmia. Yksilökehitykseen kuuluvien toiveiden ja pelkojen rinnalla satujen katsotaan usein käsittelevän myös kollektiivisia totuuksia. (Tatar 2003, xxvii.) Psykoanalyttisten tulkintojen ja populaaripsykologian sekoittuessa näin, muuttuvat syvälle tiedostamattomaan haudatut infantiilit toiveet löytämisen arvoiseksi luovaksi energiaksi, jolle vaalimisen arvoinen sisäinen lapsi antaa kasvot. Ei siksi liene yllättävää, että saduista ja muusta lastenkirjallisuudesta on tullut 2000-luvulle tultaessa myös eräänlainen aikuisten hyvinvointia parantava, terapeuttinen (self help-) väylä.

Kenneth Kiddin mukaan aikuisille suunnatut populaaripsykologiset tai populaarifilosofiset oppaat tarttuvatkkin usein lastenkirjoista tuttuihin hahmoihin ja klassikko tarinoihin, koska kaikkien oletetaan tuntevan ne. Ne tarjoavat satujen tavoin yksinkertaistuksia elämän syvistä opeista, mutta vaikka esitystapa olisi lapsellinen, on puhuteltu henkilö yhä useammin aikuinen. (Kidd 2011, 35-63.)

Kidd kutsuu tällaisia, lastenkulttuuriin tukeutuvia valistusoppaita poohologisiksi ja esittelee niistä esimerkkeinä esimerkiksi Benjamin Hoffin taolaisuutta länsimaiselle yleisölle esittelevän teoksen *The Tao of Pooh* (1982) ja sitä seuranneen jatko-osan *the Te of Piglet* (1992) (Kidd 2011, 36, Hoff 1999). Samaa perinnettä edustavat nähdäkseni suomalaisen, lastenkirjallisuuteen tukeutuvan opaskirjallisuuden osalta esimerkiksi Jukka Laajarinteen ja Sirke Happonen Muumi-aiheiset kirjat *Muumit ja olemisen arvoitus* (Laajarinne 2011) ja *Muumi miopas* (Happonen 2012), joista ensimmäinen tukeutuu muumeihin avatakseen lukijoilleen eksistentiaalifilosofiaa ja joista toinen tukeutuu leikkisiin, populaaripsykologisiin harjoituksiin avatakseen lukijoille erilaisten muumihahmojen olemusta (Ylönen 2014).

Sisäisen lapsen etsimistä ja vaalimista voidaan kuitenkin pitää myös jonkinlaisena aikuisuuden velvollisuuksia ja vastuuta välttelevänä regressiona ja naiiviin lapsimaisuuteen kannustamista infantilisoitina. Kiddin mukaan henkilökohtaisen kokemuksen korostaminen, sellaisena kuin se näyttäytyy esimerkiksi lapsille suunnatussa, kansallisia tragedioita käsittelevässä traumakirjallisuudessa¹⁰³, on infantilisoivaa, koska se ei pyri kertomaan kuvaamastaan asiaa koko totuutta. Suojelun ja yleisönsä kehittymättömyyden nimissä lapsille suunnattu traumakirjallisuus jättää asioita sanomatta, rajaa tietyt asiat keskustelun ulkopuolelle, eikä siten luo puitteita todelliselle dialogille. (Kidd 2005.)

¹⁰³ Kiddin käsittelemään traumakirjallisuutta edustavat esimerkiksi holokaustia ja 9/11-terrori-iskuja käsittelevät kuvakirjat.

Tässä Kidd tukeutuu Lauren Berlantin huomioihin, joiden mukaan infantilisointi on poliittinen strategia ja keino, jolla pyritään välttämään kriittiset kysymykset. Berlantia seuraillen voidaan esittää, että psykokulttuurille ominainen yksityisen julkiseksi tekeminen on vaikutuksiltaan infantilisoivaa, koska se kiihdyttää poliittisen keskustelun kentän sarjaksi henkilökohtaisia tunnustuksellisia lausuntoja ja sokeita isänmaallisuuden osoituksia, jotka lapsikin voisi tehdä. Henkilökohtaisuus, tunnustuksellisuus ja isänmaallisuus ovat siis tämän strategian osatekijöitä tunteellisuuden ja naiivin, lapsellisen uskon ihannoinnin ohella. (Berlant 1997.)¹⁰⁴ Huomionarvoista on kuitenkin myös se, että infantilisoinnin taustalla vaikuttava naiviin ja viattoman lapsuuden ihailun rinnalla on havaittavissa myös jossain vapaaehtoisen infantilismin ilmiö, jossa ihmiset omaksuvat holhokin roolin, koska haluavat välttää vastuuta ja vaikeita asioita. (Bywater 2008.)

Tunnustuksellisuuden merkityksen psykokulttuurisen puheen piirissä huomioi myös Janne Kivivuori. Hän kritisoi sitä, että luonnollisen, aidon ja terveen elämäntyylin metsästys voi saada myös normittavia piirteitä. Tämä normittavuus näkyy ennen kaikkea siinä, miten psykokulttuuri asettaa vastakkain luonnollisen (hyvän) ja onnellisen ihmisen ja (pahan) kulttuurin ja siinä miten se hakee sovutusta ja tietä palata jälleen luontoon esimerkiksi terapeuttiseksi koetusta puhumisesta ja itsereflektiosta. Kivivuoren mukaan sovituksen tai parannuksen hakemisen voidaan katsoa alkavan siitä, että unohdettu menneisyys ”palautetaan kielelliseen tietoisuuteen”. Tämä tapahtuu mieleen palautettua asiaa koskevan, helposti tunnustuksellisia piirteitä saavan puheen muodossa. Jaettu tunnustuksellinen puhe luo yhteisöllisyyden kokemusta ja vahvistaa ihmissuhteita tavalla, jonka voidaan tulkita palauttavan ihminen suurempaan yhteyteen ympäröivän maailman kanssa, mikä tulkitaan luontoon tai ”aidompaan olemiseen” paluiksi. (Kivivuori 1992.)

Kun tätä oman turmeltuneisuuden tunnustavaa ”aitouteen palaamista” tarkastellaan lastenkirjallisuudentutkimuksen alalta käsin, se näyttäytyy ennen kaikkea oman lapsuuden muistamisena ja lapsimaisen ajattelutavan tavoitteluna, sekä näiden muistojen ja niille perustuvien ajattelutapojen yhteisöllisenä jakamisena. Tämänkaltaisesta muistelua tai mieleen palauttamista kuvaa terminä myös nostalgisointi. Aikuisen tekijän ja käyttäjän rooli, joka on kuten sanottu, noussut lastenkirjallisuuden tutkimuksessa keskeiseksi lähtökohdaksi Jacquelin Rosen *The Case of Peter Pan* -tutkimuksen vanavedessä, nostaa esiin myös nostalgisoinnin performatiiviset ulottuvuudet. Sanomatta jättämistä ja aikuisluki-ajan ”esiliinamaista” läsnäoloa on ehdotettu jopa koko lastenkirjallisuutta, ja ennen kaikkea kuvakirjoja, määrittäväksi tekijäksi. (Nodelman 2008, Sandler 2013.) Joe Sadlerin mukaan nostalgisointi on asenne, joka asettaa ensisijalle muistele- van aikuisen. Se näyttää menneisyyden muistelijalle tavalla, joka palvelee muistelevan henkilön sen hetkisiä tarpeita ja edustaa siksi valikoivaa muistamista. (Sanders 2013, 66.) Käytännössä se siis rajaa lapsuuden piiristä pois sellaiset asiat, joita ei haluta muistaa. Tämä antaa lapsuuteen aitouden lähteenä turvautuvalle psykologisoinnille romantisoivia piirteitä.

¹⁰⁴ Infantilisoinnin sijaan tai lisäksi voidaan puhua myös feminisaatiosta (Burman 2012.)

Tässä tunnustavassa romantisoinnissa piilee kuitenkin myös psykologisoinnin positiivinen, kasvattavaksi ja terapeutiseksi koettu potentiaali. Olen aiemmin (Ylönen 2014) Muumi-kirjojen psykologisointia käsittelevässä artikkelissani tarkastellut sitä, miten *Muumi*-kirjojen Mörön sisäistäminen ja sen näkeminen synkkänä olotilana, johon jokainen voi samastua, vaikuttaa siihen miten Möröstä on tullut ymmärrettävä ja traaginen, eikä vain pelottava hahmo. Populaaritieteellisten, muumikirjoja sekä aiheiltaan (sisällöllisesti) että tyyllisesti seurailevien tietokirjojen kuten Sirke Happonen *Muumioppaan* ja Jukka Laajarinne *Muumit ja olemisen arvoitus* -kirjan tarkastelun kautta päädyin toteamaan, että juuri psykologisointi tekee muumikirjojen kauhuista tavallaan hyväksyttävämpiä. Psykologisointi ikään kuin edifioi Muumi-kirjoissa esiintyvän eksistentiaalisen kauhun ja tekee siitä opettavaista ja mieltäylentävää. (Ylönen 2014, Happonen 2012, Laajarinne 2011, Kivivuori 1992, 19-20.)

Vaikka psykologisoivaa puhumisen tai merkityksellistämisen tapaa voidaan kritisoida esimerkiksi siitä, että sen korostama henkilökohtainen kasvu saattaa johtaa itsekkääseen sisäänpäin kääntymiseen ja jonkinlaiseen vapaaehtoiseen poliittiseen hiljenemiseen, voi psykologisointi siis kuitenkin tarjota tietynlaisen turvan eksistentiaalisten kriisien parissa kamppailevalle modernille ihmiselle (Rieff 1966). Pahuuden osalta psykologisoinnin voidaan esimerkiksi katsoa olevan samalla sekä moraalisesti ylevöittävää että estetisoivaa, sillä se saattaa johdattaa lukijan tuomitsemisesta ja pelkäämisestä esimerkiksi pahuuden sosiaalisten syiden tarkastelun ja ymmärtämisen pariin. Ymmärryksen tavoittelun lisäksi esteettisen ylevöittämisen mekaniikka havainnollistuu psykologisoinnissa myös siinä, psykologisoinnilla kurotetaan kohti ihmismielen näkymättömiä ja mahdollisesti synkkiä puolia ja toiminnan salattuja motiiveja. Näiltä osin psykologisointi navigoikin sen ”valtamerimäisen tunteen” piirissä, josta Freud kirjoittaa *Civilization and its Discontents* tekstissään. Vaikka kyse ei olisi psykoanalyttisesti katsottuna uskonnollisesta kokemuksesta, vaan pikemminkin jonkinlaisesta primitiivisestä, varhaislapsuuteen liittyvästä, egon rajojen hämärtyemisellä selittyvästä rajattomuuden tunteesta, voidaan kokemuksesta itsessään kuvata nimenomaan tunteeksi siitä, että yksilö kokee olevansa osa jotain itseään suurempaa. Psykologisoinnin estetiikka seurailee siis esteettisen ylevöittämisen mekaniikkaa paitsi nostattavuuden, myös tuntemattomaan uppoutumisen ja hämäryydestä kiinnostumisen osalta.

Satuja ja lastenkirjallisuuden klassikoita käytetään siis psykologisoivien ja eräänlaiseen itsekasvatukseen pyrkivien oppaiden ja lähestymistapojen piirissä malliesimerkkeinä, koska ne tarjoavat opetuksia helpottavia yksinkertaisuuksia ja koska ne tunnetaan hyvin. Tällaisen poohologisen tai populaaripsykologisen tulkintakehyksen piirissä negatiivisia konnotaatioita kantava lapsellisuus muuttuu positiiviseksi, tavoiteltavaksi lapsimaisuudeksi ja infantiilien toiveiden ja halujen ulkoiluttamisen sijaan aletaan puhua ”sisäisen lapsen” löytämisestä. Olennainen ero aiemmin esiteltäviin id-lähtöisiin, kauhua ja taidetta patologisoiviin psykoanalyttisiin tulkintoihin lienee se, että sisäisen lapsen löytäminen ja vapauttaminen nähdään tavoittelemisen arvoisena päämääränä. Luovuusopas *Tie luovuuteen* esittää esimerkiksi, että kaikissa meissä asustaa ”taitei-

lijalapsi”, jota pitää vain oppia ruokkimaan ja jota pitää suojella loogisen aivo-puoliskon edustaman ”tarkastajan” kritiikiltä. Terapeuttisena voidaan pitää esimerkiksi sitä, että tämän lapsen löytäminen ja sen kuuntelu voidaan kuvata luovuutta estäviä blokkeja purkavaksi toimintatavaksi. (Cameron 2010, 36-37, 46-47, 61.)

Edifioivaa, romantisoivaa, kiehtovaa

Estetiikaltaan psykologisointi seurailee nähdäkseni pitkälti esteettisen ylevöittä-misen mekaniikkaa. Ihmismieli näyttäytyy siinä asiana, joka piilottelee sisäl-lämme ja tarjoaa meille kiehtovan mysteerin. Luontoon ja luonnollisuuteen ja lapsuuteen yhdistettynä psykologisointi toimii myös romantisoivasti ja lisäksi tapa, jolla se tulkitsee esimerkiksi unessa ja taiteessa esiintyvät symbolit sy-vempien elämäntotuuksien avaimiksi, nostaa niin taiteen kuin unienkin arvoa. Edifioivuuden ja sublimoinnin osalta psykologisoinnin diskurssissa on tosin ehkä havaittavissa myös estetisoivia piirteitä, mutta kokonaisuudessaan myös edifiointi ja sublimointi vaikuttavat nekin psykologisoidun kauhun tulkintaan kauhun arvoa nostavasti. (ks. esteettistä ylevöittämistä käsittelevä luku) Psyko-logisointi on siis paitsi päättymätön ja kiehtova, myös mieltäylentävä ja ym-märrystä lisäävä lähestymistapa. Se sijoittaa kauhun juuret järkemme tavoittamattomiin, piilotajuntaan, ja se tarttuu kauhun kulttuurisiin ilmenemistapoihin kuin johtolankoihin. Ja lisäksi se voi väittää tukeutuvansa ”tieteellisiin” selityk-siin, psykologian alaan.

Psykologisoivan diskurssin edifioivuus (ks. Kivivuori 1992) ei siis synny niinkään suorasta opettavuudesta kuin tavasta, jolla se pyrkii lisäämään ym-märrystämme. Malliesimerkin tarjoaa pahuus. Pahuushan on lähtökohtaisesti jotakin ymmärryksen ylittävää, moraalisesti hirvittävää. Siitä puuttuu motiivi ja vaikka sille on aikojen saatossa tarjottu erilaisia kasvoja niin uskonnoissa kuin saduissa ja taiteessa, ovat pirut, demonit ja noidatkin lopulta lyyrisiä satuolen-toja, eräänlaisia henkimaailman tai tuonpuolen edustajia tai ainakin tuon toisen maailman käyttämiä välineitä, joita eivät arkielämän normit tai sosiaaliset suh-teet sido. Pahuuden pysäyttävyyden antaa sille helposti kiehtovuudesta kumpua-vaa glamouria, mutta filosofiassa pahuutta on pidetty myös tyhjyyden ja merki-tyksettömyyden ilmentymänä ja yksinkertaisesti banaalina. (Eagleton 2010, 93, 120, 123, 129.)

Pahuuden tai hirviöyden kohdalla psykologisointi saattaakin lopulta tar-koittaa esimerkiksi saduista tutun mustavalkoisuuden ja myyttisyyden mure-nemistä. Psykologisoituna Muumien Mörkökään ei ole enää yksinkertaisesti toiseudessaan pelottava, vaan myös yksinäisyydessään säälittävä. Hän on sosi-aalisen kuoleman ruumiillistuma, hyljeksitty ulkopuolinen. Ja olemassaolollaan hän muistuttaa meitä siitä, että hirviöys voi osua jokaisen kohdalle, olla mitä arkipäiväisintä. Kun näemme Mörön näin toisin silmin, voimme ajatella kasva-vamme yksilöinä kohti suurempaa ymmärrystä. (Ylönen 2014.)

Ja lopulta, jos kauhun katsotaan kumpuavan Freudin tavoin unheimlich-outouden tunteesta, ”tutuissa asioissa piilevästä levottomuutta herättävästä vieraudesta” (Kilpeläinen 2015, 27) on kyse silloin eräänlaisesta hallinnan me-

nettämisestä. Esteettisesti katsottuna vain ylevöittäminen mekaniikka antautuu siis kauhulle hallinnasta luopuvalla tavalla. Kokonaisuudessaan psykologisoinin estetiikka seurailee siis esteettisen ylevöittäminen mekaniikkaa paitsi nostattavuuden, myös tuntemattomaan uppoutumisen ja hämäryydestä kiinnostumisen osalta.

Söpöily

Neljäs lastenkulttuurin kauhuista puhumisen juonne, jonka havaitsin tutkimusta tehdessäni havainnollistuu ajatuksessa, jonka mukaan lastenkulttuurin sisältämä ”kauhu” ei oikeastaan ole edes erityisen pelottavaa. Yksi ensimmäisistä ongelmista, jonka lastenkirjallisuuden kauhujen tutkija kohtaa, onkin käsitys siitä, ettei lastenkirjallisuudessa käsitellä mitään todella kauheita asioita tai ainakaan todella kauhistuttavalla tavalla. Tämä käsitys ei ehkä vastaa täysin todellisuutta, mutta se kertoo ehkä jotakin todella kauhistuttavien asioiden todella kauhistuttavan käsittelyn harvinaisuudesta – ainakin pienemmille lapsille suunnatuissa kuvakirjoissa. Yleisesti ottaen voidaan esittää, että mitä pienemmille lapsille kauhu suunnataan, sitä vähemmän todentuntuista ja kaavamaisempaa se on.

Hyvän esimerkin tästä tarjoavat erilaiset hirviökirjat ja kuolemaa käsittelevät kuvakirjat. Aiheeseen paneutuvan tutkijan silmään hirviökirja toisensa jälkeen näyttää lähinnä huvittavalta, koska hirviöt pehmennetään niissä usein puhuvien eläinten kaltaisiksi fantastisiksi olioiksi. Kuolemaa taas käsitellään kuvakirjoissa usein elämän jatkumisen kautta tavalla, joka etäännyttää sen ja antaa käsittelylle positiivisen sävyn. Tämän voidaan katsoa perustuvan sille tosiasialle, että lapsille suunnatut tuotteet muokataan useimmiten jo tuotantovaiheessa lapsille sopiviksi.¹⁰⁵ Sopivaksi muokkaaminen tarkoittaa sitä, että toisinnetaan lapsuutta, lapsia ja lastenkirjallisuutta koskevia oletuksia. Lastenkirjallisuuden edustajien, varsinkin kuvakirjojen, oletetaan esimerkiksi usein olevan sanastoltaan yksinkertaisempia, kerronnaltaan suoraviivaisempia ja toiminnallisempia ja teemoiltaan kotoisampia kuin aikuisten kirjojen (Nodelman 2008, Nikolajeva 2005). Lisäksi sopivaksi muokkaaminen tarkoittaa myös sitä, että vaikka lastenkirjoissa käsitellään vaikeita asioita, kuten kuolemaa ja pelkoja, käsittelyä pehmennetään ja ilmaisua sensuroidaan usein tavalla, joka tekee siitä miellyttävämpää. Tappaminen on esimerkiksi lapsille osoitetussa kulttuurituotannossa tabu, jonka esittämistä vältetään, eli vaikka väkivaltaa tai taisteluita kuvataan, niitä kuvataan usein epätodellisiksi ja abstrakteiksi paisuneessa muodossa eivätkä ne johda kuolemaan tai veren virtaamiseen (Rönnberg 1990, 93). Yksi selkeimmistä lapsille sopivaksi muuttamisen muodoista onkin näh-

¹⁰⁵ Tämä lapsille sopivaksi muokkaaminen näkyi aikanaan jo Grimmin satujen kohdalla, kun niiden toisesta, lapsille ja kotikäyttöön suunnatusta painoksesta poistettiin sopimattomina pidetyt seksuaalisuuteen viittaavat kohdat. (Tatar 2003.)

däkseni söpöyttäminen, eräänlainen nykyaikaiseen lapsikuvaan liittyvä miellyttäväksi muuttaminen.

Söpöys on suhteellisen uusi ilmiö. Se on noussut lapsuuden keskeiseksi merkittäväksi vasta 1900-luvun aikana ja se liitetään paitsi lapsiin myös viattomuuteen ja yleensäkin mukavan näköisiin, viehättäviin, positiivisia tuntemuksia herättäviin asioihin, kuten esimerkiksi kissanpoikasiin. Anne Geddesin vauvojen ja Teletappien suosio perustuu pitkälti söpöyden viehätökselle ja japanilaisen kulttuurin levittäytyttyä maailmalle söpöys on myös alkanut yhdistyä myös yhä vahvemmin mangasta ja animesta tuttuihin hahmoihin sekä gyaru – tyyliin pukeutumiseen, jonka suojissa myös lapsuuden jo ohittaneet nuoret naiset voivat antautua leikilliselle lapsimaisuudelle. Söpöilyä ja sen tavoittelua voidaankin pitää vastaiskuna länsimaisen nykykulttuurin kilpailullisuudelle ja aikuismaailman kovuudelle (Holland 2004, 26, Eväsoja 2009). Samalla söpöys liittyy kuitenkin myös mielenkiintoisella tavalla paitsi markkinatalouden intresseihin myös länsimaisen lapsikuvan kehitykseen, lapsuuden arvostuksen nousuun ja lapsuuden diskursiiviseen hallintaan.

Koska söpöily on ilmiönä varsin uusi, sitä voidaan tarkastella historiallisesti ja sosiaalisesti rakentuneena puhumisen ja merkityksellistämisen tapana, eli diskurssina. Kun mietimme mistä tiedämme, että jokin kulttuurituote on suunnattu lapsille tai kun pohdimme sitä miksi lapsille suunnattu kirjallisuus ”maistuu” jollain tapaa erilaiselta kuin aikuisille suunnattu kirjallisuus, päädyimme nopeasti asioita pehmentävän söpöilyn pariin. Usein lapsille suunnatun kulttuurin voikin tunnistaa jo ulkonäön tai affektiivisen ”tuntuman” perusteella, aivan kuten lässyttävän kielenkäytön. Seuraavaksi tarkastelenkin sitä miten söpöys ja söpöily ovat nousseet lapsuutta ja lastenkulttuuria leimaaviksi tekijöiksi. Aloitan söpöyden historiasta, minkä jälkeen tarkastelen söpöyden edustamaa lapsikäsitystä ja söpöilyä leimaavia tekijöitä sekä japanilaisen kulttuurin söpöä edustavaa käsitettä, kawaiiita. Näiden jälkeen hahmottelen söpöilyn estetiikkaa ja esitän, että se seurailee pitkälti estetisoinnin mekaniikkaa. Tutkimuksellisesti mielenkiintoista onkin kysyä, mitä tämä ”lapsellistaminen” tai estetisointi tekee kauhun affektiivisuudelle? Menettääkö somaksi ja vähemmän pelottavaksi muutettu kauhu jotakin kauhun estetiikalle ominaisista, vai säilyttääkö se yhteytensä valtavirtakauhuun?

Ilkikurinen toimijuus, viattomuus, kawaii

Suomalaisen sivistyssanakirjan mukaan söpö on arkikieltä ja tarkoittaa jokseenkin samaa kuin sievä, soma, suloinen ja viehättävä.¹⁰⁶ Historiallisesti katsottuna söpöydellä on kuitenkin myös terävämpi puolensa. Historioitsija Gary Cross esimerkiksi esittää, että ”cute” sanalla viitattiin alun perin sanan akuutti (acute) lyhenteenä terävyyteen ja nopeaan älyyn sekä juonikkaaseen henkilöön (ks. myös NCTE Committee on Current English Usage 1954). Ihailtavaa viattomuutta tarkoittavana sanana ”cute” nousi käyttöön vasta 1900-luvun alkupuolella, ja silloinkin siihen liittyi vielä olennaisella tavalla tietty ilkikuruisuuden aspekti,

¹⁰⁶ <http://www.suomisanakirja.fi/söpö>, 5.7.2014.

eräänlainen omaa tahtoa osoittava toimijuus, joka havainnollistuu hyvin esimerkiksi Charlie Chaplinin kuvaamassa katupojassa elokuvassa *Chaplinin poika* (1921). (Cross 2004, 43, 53-66.) Tämä toimijuus erottaa söpöyden pelkästä sulaisuudesta.¹⁰⁷

Jos viattomuus on perinteisesti ymmärretty jonkinlaiseksi suojeltavaksi puhtaudeksi, on söpöydessä havainnollistuva viattomuus Crossin mukaan pikemminkin eräänlaista loistetta tai riemua (Cross 2004). Kulttuurintutkija Annamari Vänskä esittää, että viattomuuden moderni historia alkaa varsinaisesti vasta 1600-luvulla, kun käsitys lapsesta puhtaana ja viattomana, enkelimäisenä oliona alkoi kilpailla yhä vahvemmin vanhempien kirkollisten, esimerkiksi perisyntiä painottavien ajatusten kanssa. Tätä ennen lasten viattomuuden ajatusta sivusivat jo Aristoteles potentiaalisuuden ajatuksellaan, eli käsityksellä siitä, että lasta tulee ihailta, koska hänestä voi tulla mitä vain ja Platon, joka puhui lapsen ”sisäisestä hyvyydestä”, mutta vasta 1600-luvulta lähtien lapset alettiin erottaa aikuisista puuttuvan rationaalisuuden, tietoisuuden ja itsenäisyyden perusteella ja nimenomaan lasten viattomuutta korostaen. 1600- ja 1700-lukujen taitteeseen lapsuutta koskevan paradigman muutoksen on paikantanut esimerkiksi ranskalainen historioitsija Philippe Ariès, joka esittää maalaustaiteen ja aikalaismuistiinpanojen analyysin perusteella, että tätä ennen lapset nähtiin pitkälti pieninä aikuisina. (Vänskä 2012, Ariès 1996.)

Nykyään ajatus lapsista viattomina tulevaisuuden toivoina on vakiinnuttanut paikkansa niin arkiajattelussa kuin poliittisessa kielessä (Vänskä 2012, 82-86, Jenkins 1998). Semioottisesti katsottuna viattomuus on totuttu esittämään pyöreiden, vaaleuden ja sinisilmäisyyden kautta. 1700-luvulle juontuvaan kuvaustyylisiin pohjautuen lapset kuvataan myös usein poissaolevina ja vaaleisiin, löysiin vaatteisiin pukeutuneina (Vänskä puhuu ”viattomuuden visuaalisesta muotokielestä”, Vänskä 2012, 81, 90). Cross kuitenkin erottaa, kuten sanottu, toisistaan tällaisen, yllä kuvatun, lasten puhtauteen ja suojelemiseen perustuvan viattomuuden ja söpöyden käsitteelle ominaisen viattomuuden loisteen tai riemun. Jos ensimmäinen näistä on asia, jonka ylläpitäminen perustuu rajoitteisiin, on toinen asia, jota pyritään lietsomaan esimerkiksi lahjoin.

Ilkikiraisuuden ihailun osalta söpö-sanana käyttöönotto kuvastaa tavallaan hyvin 1900-luvun alkuun tultaessa tapahtunutta lapsikuvan muutosta (Cross 2004, 43-44).¹⁰⁸ Jos valistusfilosofit, kuten John Locke olivat vielä korostaneet kunnioitusta, jota lasten tuli tuntea aikuisia auktoriteetteja kohtaan, korostivat romantikot Rousseauin hengessä ihailua, jota aikuisten tuli tuntea lapsuudessa havainnollistuvia luonnollisia voimia kohtaan. Erityisen hyvin tämä näkyy nimenomaan tahtoon ja haluihin liittyvien ajatusten kohdalla. Locken pedagogiassa tahto oli asia, joka tuli pehmittää, kouliu tottelevaiseksi ja alistaa opituille tavoille (tarvittaessa väkivalloin) siten että hyvistä tavoista tulisi tahdon asia

¹⁰⁷ Terävyyden lisäksi sanalla ”cute” on 1900 alkupuolen amerikan englannissa viitattu myös länkisäärisyyteen (Meyers 1975)

¹⁰⁸ Modernin, keskiluokkaisen lapsikuvan kehitys alkaa jo 1700-luvulta (ja sijoittuu siten ajalle, jota Foucaultkin tutkii instituutioita, kuten hulluutta ja vankilajärjestelmää koskevien diskurssien osalta) ja jatkuu edelleen tänäkin päivänä, mutta söpöyden kehityksen osalta keskeiseksi voidaan nostaa 1900-luvun alku.

(Ahmed 2011, 236-238, Locke 1914). Rousseau mukaan tahdon koulumisen tuli puolestaan olla piilotetumpaa ja tapahtua tavalla, joka pitäisi yllä ajatusta tahdon vapaudesta (Rousseau 1905). Vaikka molemmat filosofit olivat siis sitä mieltä, että tahtoa tulee ohjailta, erosivat heidän lähtökohtansa siis paitsi kasvatustietojen (ohjailun tavan ja määrän) puolesta, myös siltä osin, miten he tahdon ja siihen liittyvät henkilökohtaiset halut ymmärsivät. Locken näkemyksissä halut näyttäytyivät lähinnä negatiivisina moraalikasvatuksen kohteena ja oimien halujen kieltäminen oli olennainen osa hyveellisyyden kehitystä. Rousseau ajatuksissa tahto ei puolestaan ollut pelkästään negatiivinen asia, vaan yhteydessä tiedonhaluun, joka ohjaa lasta löytämään, kokemaan ja oppimaan uusia asioita ilman varsinaista ohjausta. (Ahmed 2011, 236-238.)

Rousseau kasvatuskäsitysten vaikutus länsimaisen lapsikuvaan oli mulistava. 1900-luvulle tultaessa ihailun kohteeksi oli noussut nimenomaan lapsuuteen yhdistetty luonnollisuus sekä siihen liitetty löytämisen, näkemisen ja keksimisen riemu. Historioitsija Gary Cross, joka tarkastelee söpöyden käsitteen kehitystä lapsia kuvaavien mainosten, lehtikuvien ja lelujen kautta, esittääkin, että lasten ihailtavan, luonnollisen elämellisuuden korostuminen näkyy hyvin esimerkiksi nallekarhun kehityksessä. 1800-luvulla karhu oli vielä pelottava asia, jolla peloteltiin lapsia, mutta 1900-luvun alussa siitä tehtiin halittava lelu, joka heijasti pikkupoikien söpöä elämellisyyttä. 1930-luvulle tultaessa lapsille osoitetuista eläinhahmoista tuli yhä lapsimaisempia, kuten Mikki-Hiirenkin kehitys osoittaa. Söpö, domestikoitu eläin, joka leimaa Disneyn tuotantoa, edustaa kuitenkin lähinnä poikalasta. Tytöt on söpöyden nimissä kuvattu ennemmin ilkkuriksi enkeleiksi, jotka silmäripsäänsä räpsyttämällä saavat haluamansa. (Cross 2004, 53-56.)

Lasten luonnollisten halujen ja niissä havainnollistuvan riemun ruokkimista voidaankin pitää Crossin mukaan söpöilyn ytimenä.¹⁰⁹ Tässä näen yhteyden söpöyteen liitetyn riemukkaan viattomuuden ja Eeva Jokisen lanseeraaman tohkeisuuden käsitteen välillä. Vaikka Jokinen tarkastelee tohkeisuutta nimenomaan nykyajan nuorille naisille tyypillisenä olemisen tapana, eräänlaisena innostuneena asioihin heittäytymisenä (Jokinen 2015), voidaan sitä tarkastella nähdäkseni myös eräänlaisena infantilismien muotona, lapsellisena tai lapsimaisena innostumisena. Crossin kuvaamaa toiminnallisempaa viattomuutta ja lapsellisen heittäytymisen arvostustamista voidaan tarkastella myös esimerkiksi *Persil*-pesuaineen ”lika on hyväksi!”-kampanjan puitteissa (Burman 2012).

Riemukasta ja tohkeisen söpöä olemista ja olemusta edustaa nähdäkseni myös japanilainen ”kawaii”, joka on levinnyt 2000-luvulla internetin ja vertaisverkkojen kautta maailmanlaajuisesti ilmiöksi (Valaskivi 2009, Yano 2009). Minna Eväsoja, joka tarkastelee kawaii-söpöyttä kirjoituksessaan ”Söpöjen valtakunta” (2009) kirjoittaa, että söpöys on japanilaisessa nuorisokulttuurissa ja katumuodissa tavoiteltavaa. Etenkin nuorten naisten ja tyttöjen voi hänen mu-

¹⁰⁹ On huomioitava, että Cross erottaa toisistaan kaksi tapaa ymmärtää lasten viattomuus: ensimmäinen tapa näkee viattomuuden jonakin, mitä pidetään yllä suojelemalla lapsia ulkomailman turmelevalta vaikutukselta ja toinen tapa näkee viattomuuden loisteena tai riemuna, joka houkuttelee esiin esimerkiksi lahjojen (Cross 2004, 19-42).

kaansa kuulla huudahtelevan ”kawaii!”. Terminä kawaii pohjautuu termiin *kawaiyushi*, joka esiintyy japanilaisissa sanakirjoissa vuodesta 1945 alkaen ja viittaa ”noloon”, ”ujoon”, ”pieneen”, ”pateettiseen”, ”haavoittuvaan” ja ”rakastettavaan”. Sanan etymologia viittaa sanoihin *koa* (kasvot) ja *hayushi* (kirkkaat tai loistavat). Sosiaalisissa suhteissa kawaii-rooli antaa nuorille naisille mahdollisuuden paeta ”aikuisuuden vastuuta, sääntöjä ja kovaa työtä. Samalla se vaatii kuitenkin tietyn huollettavana olemisen, eli tavallaan lapsen roolin, hyväksymistä. Aikuinen nainen, joka käyttäytyy miesten ja vanhempien naisten seurassa korostetun lapsellisesti, eli pitää suun ja silmät auki, liikkuu levottomasti ja kikattelee, hakee näiden ”hyväksyntää, huolenpitoa ja hoivaa” tavalla, jonka jo valistusfilosofi Edmund Burke huomioi kauneutta käsittelevässä tutkimuksessaan (Eväsoja 2009, 165-166, Burke 1958, section IX "Perfection not the cause of beauty", 110).

Kawai-ilmio pitääkin sisällään japanilaisen normiston, jonka mukaan nuorten naisten tulee käyttäytyä alemman arvonsa osoittavalla tavalla ylempiensä ja vanhempiensa – ennen kaikkea mieshenkilöiden – seurassa (Eväsoja 2009, 163-164). Japanilaisessa katumuodissa kawaii näkyy esimerkiksi guary-trendeissä, tyttökulttuurisessa roolipukeutumisessa, josta on lukemattomia eri variaatioita.¹¹⁰ Lisäksi kawaiilla on affektiivisesti koskettavana ja helposti lähestyttävänä tekijänä markkina-arvoa ja siksi sillä on näkyvä asema myös japanilaisessa yritysmaailmassa, jossa erilaisia söpöjä maskotteja käytetään niin luotokorttien kuin kaapelitelevision markkinoinnissa (Occhi 2012, 120-126).

Kawai kuvaa siis jotain pehmeää, suloista, pyöreää tai pörröistä hahmoa tai esinettä, joka ilmenee meille samaan aikaan avuttomana ja rakastettavana – asiana, joka herättää suojelunhalua. Koska kawai-hahmo on usein isopäinen ja lyhyt raajainen, se vertautuu helposti lapseen. Populaareissa hahmoissa tämä lapsimaisuus yhdistyy myös usein eläimellisyyteen. Esimerkkinä voidaan mainita Miffy-pupu ja Hello Kitty -kissa, tai vaikkapa jalattomat ja sormettomat pandat (Eväsoja 2009, 155-156). Jalattomuus, sormettomuus ja yleisemmin myös puhumattomuus, tai epäselvä puhe ja kömpelyys osoittavat kuitenkin myös sen, että söpöilyyn liittyy myös usein tietynlaista väkivaltaa. Sianne Ngai huomioikin, että söpöt hahmot ovat usein ”syötävän söpöjä” (Ngai 2005, 820) ja myös psykologian saralla on kiinnostuttu söpöyden ja aggressiivisuuden yhteydestä (Aragón et al. 2015).

Kaiken kaikkiaan söpöilyä leimaa siis lapsimaisen, aktiivisessa toimijudessa havainnollistuvan, osin kurittomankin viattomuuden arvostaminen ja lapsista nauttiminen. Söpöilyn piirissä lapsuus muuttuu myös ihailtavaksi, tavoiteltavaksi fantasiaksi, riemukkaaksi loisteeksi, josta aikuisetkin voivat päästä osallisiksi joko roolileikein tai lapsia lahjomalla. Edellä avasin hieman söpöyden käsitteen historiaa ja sen yhteyttä länsimaisen lapsuuskuvan kehitykseen nostoen esiin muutamia sitä leimaavia piirteitä. Seuraavaksi siirryn sen toteuttaman estetiikan käsittelyyn.

¹¹⁰ Eväsoja mainitsee esimerkiksi Lolita-tyylin ja geishamaisen valkoisesta ihosta tunnetun ganjiro-tyylin sekä mamba-tyylin, jolle ovat ominaisia syvä rusketus ja silmien ympärille vedetyt pandarenkaat (Eväsoja 2009).

Lapsimaista vai lapsellista? – söpöilyn estetiikka

Taiteellisessa mielessä söpöys on epäilyttävän helppoa. Se puhuttelee ihmisen pienempiinsä kohdistamaa luonnollista suojelunhalua näyttämällä kohteensa heikkona ja diminutiivisena ja samalla se naamioi alleen söpöyttämisen essentialisoivat, poliittisesti ja sosiaalisesti kyseenalaiset aspektit.¹¹¹ Helppoudessaan se silittää vastakarvaan paitsi lapsuudentutkijoita¹¹², (Cook 2009), myös taiteen kyseenalaistavaa tehtävää korostavia tahoja ja modernia, pikemminkin härmistävään haastamiseen kuin miellyttämään pyrkivää, taidekäsitystä. Söpöyttä ei yksinkertaisesti pidetä kovin vakavasti otettavana.

Taidekasvattaja Karolina Kiil esimerkiksi kertoo havainneensa kuvataideopetuksen kiellettyjä kuvia käsittelevässä tutkimuksessaan, että yksi suomalaisten ja virolaisten koululaisten taideopetuksessa kielletyksi katsomista aiheista on nimenomaan söpöys. Tyttöjen kuvissa söpöys näkyi esimerkiksi rakkauden symboleissa, sekä luonto- ja lemmikkiaiheissa ja pojilla puolestaan autokuvissa. Yhteistä näille kuville oli se, että niissä esitettiin ”jotakin harmitonta ja vähäpätöistä, ei mitään suurta ja ylevää”. (Kiil 2009, 214-223, lainaus sivulla 219.) Kiilin mukaan koululaisten kuvista välittyikin käsitys siitä, että söpöjä aiheita pidetään peruskoulun kuvataideopetuksessa (Suomessa ja Virossa) taiteellisesti ala-arvoisina ja epätoivottuina.¹¹³

Yksi syy siihen, että ”söpöyttä” pidetään taiteellisesti ala-arvoisena, on sen yhteys kitschiin. Kitsch on esteettinen termi, jolla voidaan viitata paitsi alempiarvoisiin, matalan maun tuotteisiin, myös tiettyyn esteettiseen miellyttävyyteen ja kulutuksen helppouteen (Ryynänen 2009, 179-205). Taidefilosofi Tomas Kulkan mukaan kitschiä määrittää ennen kaikkea esittävyys, tunnistettavuus ja se, ettei se olennaisesti rikastuta aiheeseen liittyviä assosiaatioita. Kitsch voi olla hyvinkin taidokasta, joten siitä nauttivat voivat kuvitella nauttivansa jostakin laadullisesti korkea-arvoisesta, mutta käytännössä kitsch on pinnallista, ylensentimentaalista ja konventionaalista sekä esteettisesti vajavaista – arvoiltaan eräänlainen modernin taiteen pyrkimysten vastakohta. Jos moderni taide esimerkiksi pyrkii herättämään meissä assosiaatioita, jotka tarkemman pohtimisen kautta muuttuvat toisiksi, ja jos se lopulta näyttää maailman meille toisenlaise-

¹¹¹ Essentialisoivilla ja poliittisesti sekä sosiaalisesti kyseenalaisilla aspekteilla viitataan tässä esimerkiksi Ngain käsittelemään söpöilyn ja väkivallan yhteyteen, sekä siihen, kuinka söpöydestä voidaan tehdä lapsuudelle ominainen, normittava ominaisuus, vaikka söpöksi kutsumisessa on fenomenologisesti katsottuna useimmiten kyse tietyn, söpöyden ulkopuolelle sijoittuvan asenteen ja intentionaalisuuden osoittamisesta (Ngai 2005, Gibbard 1996, 702-703). Söpöilyn poliittista puolta havainnollistavat puolestaan esimerkiksi Lauren Berlant ja Lori Merish, ensimmäinen infantilisoinnin ja toinen rotukysymyksenäkin näyttäytyvän söpöyden performanssin osalta (Berlant 1997, Merish 1996).

¹¹² joiden ”valistunutta”, antiessentialistista, sosiaalisen konstruktivismin läpitunkemaa näkökulmaa voisi tosin hyvin pitää myös jonkinlaisena kulttuurielitisminä

¹¹³ Tähän väliin on huomautettava, että Kiilin oma asennoituminen söpöyteen on koululaisten kuvista välittyviä koulumaailman arvoja monimutkaisempi – käyttäähän esimerkiksi nykytaide kitschin käsitettä hyväkseen myös varsin oivaltavasti ja haastavasti.

na, tarjoaa kitsch meille vain sen mitä me siinä odotamme näkevämme. (Kulka 1997.)

Söpöilystä voidaan puhua myös domestikaationa tai disneyfikaationa. Domestikaatiosta puhuu esimerkiksi Harvey Roy Greenberg, joka kuvaa tällä termillä sitä miten kauhugenrelle ominaiset hirviöt ”kotoistetaan” eli muutetaan perhevihteeksi siten, että ne kuvataan hassuiksi, ystävällisiksi ja joko suojelua tarvitseviksi tai suojelua tarjoaviksi hahmoiksi (Greenberg 2009). Tutuiksi ja liioitelluiksi tai hassuiksi muutettuina hirviöt herättävät enemmän sympatiaa kuin kauhua, mutta samalla ne saattavat säilyttää ainakin referentiaalisen tai viitteellisen yhteyden niihin varsinaisiin genre-edustajiin, eli oikeasti pelottaviin hirviöihin, joista ne on johdettu, millä saattaa olla lopulta jossain määrin kauhugenreä tai sen suosiota ylläpitävä vaikutus (Ylönen 2015). Greenbergin mukaan domestikaatio saattaa palauttaa unohdetuille hirviöhahmoille niiden joskus aiemmin nauttiman arvostuksen, vaikka se samalla palvelee useimmiten nimenomaan taloudellisia päämääriä (Greenberg 2004).

Taloudelliselle voitontavoittelulle perustuu myös Walt Disneyn tuotantoon perustuva disneyfikaation ajatus. Terminä disneyfikaatio pohjautuu Disneyn ja hänen studiosa tapaan käsitellä esimerkiksi satuja siten, että ne olisivat helpommin nieltäviä ja vastaisivat paremmin modernia lapsikuvaa ja esimerkiksi olemassa olevaa sukupuolinormistoa. Disneyfikaatiota edustaa esimerkiksi moraalisen monitulkintaisuuden tai ristiriitaisuuden vähentäminen ja eläinhahmojen tai antropomorfinen hahmojen sekä onnellisten loppujen suosiminen. Toimintatapana disneyfikaatiota on kritisoitu muun muassa yksinkertaistamisesta ja vanhoillisten sukupuoliroolien ylläpidosta.¹¹⁴ Käytännössä Disneyn tuotantotapa on kuitenkin ollut erittäin menestyksenkäs ja sen vaikutus lastenkulttuurin tuotantoon on ollut merkittävä. (Hastings 1993.)

Sekä domestikaatiossa että disneyfikaatiossa on siis kyse eräänlaisesta helpommin lähestyttäväksi tekevästä, miellyttämään pyrkivästä lapsiystävälliseksi tekemisestä – jonkinlaisesta markkinointimielessä tehdystä söpöyttämisestä. Kauhuun kitsch on ujuttautunut esimerkiksi kauhuteemaisten baarien, kuten Eerie Pub Co:n tai lelujen, kuten Living Dead Dollsien kautta. Nämä tuotteet pyrkivät täyttämään kuluttajien gotiikkaa tai kauhua koskevat odotukset kierrättämällä kaikille tuttuja goottilaisia hahmoja ja efektejä, kuten esimerkiksi hauta-arkkuja (joissa nuket voi ostaa) ja kumeaa naurua (joka Spoonerin mukaan soi Eerie pubin vessassa) ja tarjoamalla ylipäätään gotiikkaan liittyviä afefekteja, kuten unheimlich tunnetta – vaikkakin usein itsetietoisien etäännyneessä muodossa. (Spooners 2006, 31-37.)

Kulttuurintutkija Catherine Spoonerin mukaan tämä enemmän tai vähemmän ironinen itsetietoisuus tai camp-henki on nykygotiikalle ominaista. Hänen mukaansa gotiikka on otollista maaperää pintapuoliselle, performatiiviselle kulutukselle, koska se perustuu jo historialtaan lainailulle, jolla ei ole sel-

¹¹⁴ Jack Zipesin Disneyn tuotantoa koskeva kritiikki nostaa esiin myös monia kitschille ominaisia piirteitä, kuten esimerkiksi tekniseen taidokkuuteen ja ”vietteleviin kuviin” keskittymisen, harmonian ja kodikkuuden (domestikaation), sekä ennalta-arvattavuuden ja kaavamaisuuden (Zipes 1999, 351-352).

keää alkuperäistä kohdetta ja joka siten on tavallaan jo lähtökohtaisesti pinnalista tai epäaitoa. Spooner käyttää tämän pintapuolisuuden kuvailussa hyväkseen Eve Kosofsky Sedgwickin tekstuuria koskevia ajatuksia ja faniteoriaa käsitellen lopulta muun muassa sitä miten gotiikka näkyy eräänlaisena synkistelevänä nostalgiana esimerkiksi muodissa ja kulutuskulttuurissa yleensä. Toisin kuin goottikulttuuriin erikoistunut kirjailija David Baddeley, joka kirjassaan *Goth Chic* esittää, että nykygoottien suosimat epäkäytännölliset, mutta tyylikkään viktoriaaniset asut kertovat camp henkisinäkin halveksunnasta ”modernia, moukkamaista estetiikkaa kohtaan”, ei Spooner näe gotiikkaa vain alakulttuurisena virtauksena, vaan jo täysin valtavirtaan kuuluvana länsimaisen kulutuskulttuurin piirteenä. (Spooner 2006, Baddeley 2002.) Kauhukitschin arvottamisen voidaankin nähdä liittyvän vahvasti siihen, miten arvottaja suhtautuu kulutuskulttuuriin ja kulttuuriseen massatuotantoon yleensä.

Joidenkin mielestä kulttuuriteollisuus, jolla on käytettävissään myös huomattavia tutkimuksellisia resursseja, tietää muita paremmin mitä lapset haluavat. Toisten mielestä se puolestaan palvelee lähinnä ihmisten matalimpia haluja ja lypsää kuluttajien ostovoimaa ala-arvoisilla tuotteilla. Satujen tutkija Jack Zipes esimerkiksi kritisoi sitä miten kulttuuriteollisuus on kapitalistisen voitontavoittelun ajamaa ja sen tuotteet kuluttajia tasapäistäviä. Koska lapsille tarjoamamme tuotteet ovat osa sosialisaatioprosessia, jonka kautta tutustutamme meitä seuraavat sukupolvet arvoihimme ja toimintatapoihimme, on meidän hänen mukaansa kiinnitettävä enemmän huomiota siihen minkälaisia arvoja lapsille osoittamamme kulttuurituotteet välittävät. Zipesin vahvasti Theodor Adornon ja Frankfurtin koulukunnan ajatteluun pohjaava näkökulma edustaa-kin kulutuskulttuuriin kriittisesti suhtautuvaa leiriä. (Zipes 1997, Zipes 1999, Zipes 2002, Zipes 2009.) Samantyyppisiin ajatuksiin päättyy lastenkirjallisuudentutkija Perry Nodelman, joka esittää R. L. Stinen supersuosittua *Goosebumps*-sarjaa käsittelevässä artikkelissaan, että sarja tuntuu kasvattavan lapsilukijoita kohti ”tavanomaista hirviömaisyyttä” - kuluttajuutta, kilpailullisuutta ja kovia arvoja, mikä on paljon huolestuttavampaa kuin sarjan kauhuviihteelliset piirteet sinänsä. Nodelmanin mukaan *Goosebumps*-sarjan kirjoissa ei esimerkiksi itketä, halata, tai opita mitään ja egoismi kuvataan selviytymiskeinona. (Nodelman 1997, 120.)¹¹⁵

Kulutuskulttuuria puolustavan näkökulman puolestaan tarjoaa esimerkiksi filosofi Richard Shusterman. Hänen mukaansa viihteellä on negatiivisia konnotaatioita, koska se rinnastetaan usein taiteeseen ja työhön, jolloin se näytetään jonakin vähemmän vakavasti otettavana ja vähemmän tuottavana. Viihde-sanaa vastaavien saksan-, englannin- ja ranskankielisten termien etymologiaan viitaten Shusterman esittää, että viihteellä on kuitenkin tärkeä tehtävä keskittymiskyvyn ylläpitäjänä. *Untehaltung*, *recreation* ja *divertissement* viittaavat

¹¹⁵ Tätä Zipesin ja Nodelmanin esiin tuomaa kulttuuriteollisuuden normittavuutta painottavaa näkemystä tukee myös Stephen King, joka esittää että kauhu on perusteiltaan konservatiivista (”horror fiction is really as Republican as a banker in a three-piece-suit”) ja olemassa olevia arvoja ylläpitävää (”It has the effect of reconfirming values”) (Carroll 1990, 199).

nimittäin kaikki myös mielenkiinnon ylläpitämiseen, vaikkakin hetkellisen tuultumisen kautta:

To sustain, refresh and even deepen concentration, one also needs to distract it; otherwise concentration fatigues itself and gets dulled through monotony. (Shusterman 2003, 293.)

Shustermanin käyttämää viihteen ja työn rinnastusta voidaan soveltaa myös lastenkulttuurin tai lapsimaisen, helpon (kitsch-) kulttuurin arvottamisperiaatteiden hahmotteluun: lapset ja lapsuus rinnastetaan usein aikuisiin ja aikuisuuteen tavalla, joka antaa lastenkulttuurille viihteellisemmän ja vähemmän vakavasti otettavan aseman. Tämä viihteellisyys voidaan esittää joko positiivisesti "lapsimaisuutena" tai negatiivisesti "lapsellisuutena". Lapsimaisuus pitää sisällään juuri Shustermanin viihteelle hahmotteleman, aikuismaista monotoniaa rikkovan miellyttävyyden konnotaation (ja tärkeän yhteiskunnallisen tehtävän). Lapsellisuus puolestaan on negatiivinen piirre jopa lapsessa. (Nandy 1987/1992, 56-57.)¹¹⁶

Kaiken kaikkiaan söpöily on siis eräänlainen miellyttäväksi tekemisen diskurssi. Näiltä osin se seurailee estetisoinnin mekaniikkaa, jota, kuten kitschiä ja viihteellisyyttä, voidaan syyttää eräänlaisesta pinnallistamisesta (mikäli pinnallistamista pidetään huonona). Ongelmallista söpöyden kohdalla onkin se, että sen ylläpitäminen palvelee lopulta lähinnä aikuisten romantisoitua kuvaa lapsuuden riemukkaasta viattomuudesta – viattomuudesta, jota aikuiset voivat pitää yllä ostamalla lapsilleen yhä uusia leluja. Näin söpöily tavallaan verhoaa niin aikuisten kuin lastenkin halut ja tekee näistä haluista söpöyden performanssin – ihanan ja viihdyttävän, mutta ei vakavasti otettavan asian. (Cross 2004, 43-81).

Vaikka söpöily siis perustuu historiallisesti nimenomaan lasten haluista ja omapäisyydestä viehättymiselle, se ei lopulta tarjoa lapsille esimerkkiä siitä miten kasvaa aikuiseksi. Tavallaan se jättää näin huomiotta yhden todellisten lasten pääasiallisista tavoitteista. (Cross 2004, 43-48, 83-119, 124.) Lapsellisen tahdon ja toimijuuden arvostuksen lisääntymisen¹¹⁷ lisäksi söpöily voidaan siis liittää myös rajoitukseen ja hallintaan. Söpöilyn diskurssia voidaan toisin sanoen käyttää myös ohjailun ja rajanvedon välineenä.

¹¹⁶ Aikuisten ja lastenkulttuurin erilaisia arvotusperiaatteita pohtii myös Emily Ravenwood, joka käsittelee asiaa vulgaariuden kautta Southpark-sarjaa koskevan arvottamisen osalta (Ravenwood 1999).

¹¹⁷ Toimijuus ei tässä tarkoita täysivaltaista yhteiskunnallista osallisuutta (esim. poliittista toimijuutta), vaan myös havainto siitä, että ihmiset tekevät asioita syystä ja pyrkivät toiminnallaan vaikuttamaan esimerkiksi lähiympäristöönsä. Toimijuuden voidaan tässä yhteydessä katsoa viittaavan pienemmän skaalan, esim. perhepiirin tai välittömän ympäristön tapahtumiin osallistumiseen ja tässä piirissä vaikuttamiseen. Tällaisena toimijuuden ajatus murtaa jossain määrin ajatusta siitä, että lapsi olisi pelkästään passiivinen toiminnan kohde.

Muutamia huomioita näiden diskurssien keskinäisistä suhteista

Koska diskursseja tuotetaan ja pidetään yllä koko ajan lukuisten arkisten käytäntöjen, representaatioiden ja tulkintojen kautta, ne muuttuvat, limittyvät ja haastavat toisiaan. Tässä esitellyt huolen, vertaiskulttuurisen merkityksellistämisen, psykologisoinnin ja söpöilyn diskurssit muuttuvat ja lomittuvat nekin muodostaen lastenkirjallisuuden kauhujen tutkimukselle alati elävän, diskursiivisen kontekstin. Olenkin hahmotellut näitä kauhusta puhumisen tapoja lähinnä luodakseni kehyksen käsittelemälleni ilmiölle ja sille aineistolle, jonka kautta tätä ilmiötä tarkastelen. En pyri tässä tutkimuksessa tarkastelemaan erityisen syvästi hahmottelemieni diskurssien hierarkkisia suhteita, vaikka huomioon kyllä esimerkiksi sen, miten huoli, vertaiskulttuurinen merkityksellistämisen, söpöily ja psykologisointi limittyvät toisiinsa tai miten ne asettuvat toisiaan vastaan. En siis ole pyrinyt asettamaan tässä esittelemiäni kauhusta puhumisen tapoja minkäänlaiseen järjestykseen, kuten teen esteettisten lähestymistapojen kohdalla. En myöskään tarjoa muuta kuin viitteellisiä tulkintoja siitä mitkä tässä esitellyistä diskursseista ovat mahdollisesti missäkin piireissä tai aineisto-osassa hegemonisessa, eli itsestään selvän aseman saavuttaneessa, valtadiskurssin roolissa.

Tässä hahmotellut diskurssit eivät myöskään ole erityisen yhteismitallisia. Jos niitä yritettäisiin järjestää, huolipuheen, söpöilyn ja psykologisoinnin voisi esimerkiksi nähdä eräänlaisina vertaiskulttuurisen merkityksellistämisen alalajeina, sillä osallistuvathan myös huolipuheet toisintajat tietynlaiseen merkityksellistämiseen oman vertaisryhmänsä sisällä. Tässä vertaiskulttuurinen merkityksellistämisen nähdään kuitenkin kattokäsitteenomaisen lähestymistavan sijaan ennen kaikkea eräänlaisena vastadiskurssina tai reaktiona, huolipuheen synnyttämänä diskursiivisena valintana. Tämä näkökulma korostuu esimerkiksi silloin kun sitä tarkastellaan lapsuudentutkimuksen ja lastenkulttuurisen vastustuksen keskeisenä työkaluna. Söpöilyä ja psykologisointia voidaan puolestaan käyttää argumentatiivisina teknikkoina sekä huolipuheen, että vertaiskulttuurisen merkityksellistämisen piirissä. Söpöilyllä voidaan esimerkiksi piirtää toivotun ja hyvän lapsuuden rajaa vaikkapa huolipuheen piirissä ja toisaalta sillä voidaan riisua kauhun pelottavuutta huolipuhetta vastustavien vertaiskulttuurien piirissä. Psykologisoinnilla voidaan puolestaan perustella niin kauhuviihteen turmelevuutta kuin myös sen tarpeellisuutta.

Se millaisena kukin diskurssi näyttäytyy vaihtelee myös valitun näkökulman ja tarkastelun kontekstin, eli aineiston ja sen tarkastelussa sovelletun metodologisen linssin mukaan. Diskurssien ilmenemiseen vaikuttaa esimerkiksi se liikutaanko tarkastelussa mikro-, makro- vai mesotasolla. Huolipuhetta on esimerkiksi käsitelty aikaisemmassa tutkimuksessa selkeästi enemmän kuin söpöilyä, ja se on tavallaan jo valmiiksi tunnistettu ja tunnustettu puhumisen tapana myös institutionaalisella tasolla. Söpöily puolestaan on puhumisen tapana arkipolitiikasta helpommin havaittavissa, vaikka se on yhteiskunnallisesti, esim. sosiaalipoliittisesti, vähemmän tutkittu ja ehkä myös vähemmän näkyvä diskurssi.

Psykologisoinnin performatiivisia ulottuvuuksia ei puolestaan niitäkään voi mielestäni nähdä ennen kuin sen alkaa nähdä nimenomaan diskursiivisena valintana totuudellisen selitysmallin sijaan (mikä pätee kyllä diskursseihin yleisesti). Esittelemäni diskurssit korostuvat siis eri tavoin eri aineistotyypeissä. Yksi diskursseista on ehkä helpommin hahmotettavissa kuvamateriaalin kautta, toinen tiettyjen haastateltavien puheessa ja kolmas tutkimuskirjallisuudessa.

Tässä valittua tarkastelun tapaa voidaan perustella sillä, että puhumisen tapoja tarkastelemalla voidaan tehdä näkyväksi itsestään selvyyksinä pidettyjen "totuuksien" sosiaalinen rakentuneisuus. Diskurssianalyyseissä keskitytäänkin usein kysymykseen siitä *miten* tietyt puhumisen tai tekemisen tavat vaikuttavat siihen millaisena jokin asia jonakin tiettyinä aikana tai jossakin tiettyssä kontekstissa nähdään. Koska yllä mainittuja puhumisen tai merkityksellistämisen tapoja voidaan tarkastella niin kuvissa kuin myös tekstissä ja puheessa – eli ylipäätään tilanteissa, joissa merkityksiä muodostetaan ja välitetään – ne toimivat eräänlaisena kehikkona, joka sitoo yhteen erilaiset ilmiötä rakentavat tekijät. Itse päädyin tarkastelemaan lastenkulttuurin kauhuja niitä rakentavien diskurssien kautta, koska koin tarvitsevani tutkimuksessani lähestymistavan, joka valaisisi kysymystä siitä *miksi* kauhusta puhutaan lastenkulttuurin yhteydessä ja sen sisällä niin eri tavoin. Tämä kysymys ohjasi minut tarkastelemaan tarkemmin sitä *miten* kauhusta ylipäätään puhutaan lapsille suunnatuissa kuvakirjoissa ja niiden ympärillä.

Tutkimukseni lähtökohtana on siis toteamus, jonka mukaan kauhua on ensinnäkin monenlaista ja jonka mukaan samoistakin kauhuelementeistä puhutaan lisäksi hyvin eri tavoin. Diskurssien havainnoinnista löysin lähestymistavan, joka mahdollistaa paitsi erilaisen kuvia, tekstiä ja puhetta sisältävän aineiston, myös erilaisten tulkinnallisten lähestymistapojen yhteen sitomisen.

LASTENKIRJOJEN KAUKUJA

Söpö pikkuhirviö

Kuvakirjat vilisevät hirviöitä aivan kuten populaarikulttuuri muutenkin. Hirviöt eivät siis ole kuvakirjoissa millään muotoa harvinaisia. Niitä esiintyy tarinan päähenkilöinä eli protagonisteina, vastustajina eli antagonisteina, ystävinä ja auttajina ja tunteiden kuvaajina sekä sivurooleissa. Niitä löytyy siis monessa muodossa ja niiden tehtävät ovat moninaisia. Yksi mielenkiintoisimmista kuvakirjahirviöiden käyttöulottuvuuksista on psykologinen ”hirviöt tunteiden kuvaajina” -malli, joka havainnollistuu hyvin esimerkiksi yksinäisyyden tai erillisyyden kuvauksissa, öisten pelkojen käsittelyssä ja kiukun tai vastustuksen kuvauksissa.¹¹⁸ Tämä tapa tarttua hirviöihin on muodostunut kuvakirjoissa hyvin tavalliseksi sitten Maurice Sendakin suuren suosion saaneen *Hassut hurjat hirviöt* -kuvakirjan ilmestymisen vuonna 1963. Sendakin kirja on kuitenkin sekin tavallaan vain jatkoa aiemmille lapset hirviöihin yhdistäville ajattelutavoille. Se vain nosti näkyvämmäksi hirviömaisyyden psykologisen tunne-olottuvuuden ja esitti hirviönsä myös hassuina ja tavallaan hurjuudessaan ihailtavina. Nykyisille kuvakirjojen hirviöille onkin *Hassujen hurjien hirviöiden* vanavedessä ominaista eräänlainen hupaisa ja ihailtava villiys.

Esteettisesti katsottuna lapsille suunnatut hirviöhahmot ovat usein lapsimaisia, eli söpöjä. Kuvakirjojen hirviöihin kohdistuvaa söpöyttämistä voidaan perustella esimerkiksi sillä, että söpöinä hirviöt ovat lapsilukijoille helpompia samastumiskohteita. Söpöyshän on, kuten sanottu, melkein pä halutun ja ihailun lapsimaisuuden synonyymi. Päähenkilöinä toimivien hirviöiden söpöyttä voidaan siis perustella sillä, että söpöys tekee niistä lapsimaisempia ja siten kohdeyleisöä puhuttelevampia. Muiden, esimerkiksi antagonisteina toimivien hirviöiden kohdalla söpöys saattaa puolestaan palvella ennen kaikkea hirvi-

¹¹⁸ Yksinäisyyttä ja erillisyyttä tai näkemättä jäämistä kuvaavat esimerkiksi Muumien Mörkö ja David McKeen *Not Now Bernard* (1980), pelkoja, kiukkua ja vastustusta esimerkiksi Mervi Lindmanin *Urhea pikku Memmuli* (2009), Thierry Ribberechtin *Kiukku-hirviö* (2009) ja Babette Colen *Pieni hirviö, eli miten Emma Henkonen parantaa tapansa*.

öt ”lapsille sopiviksi” tekevää pelon hallintaa, sillä söpöilyhän toimii, kuten sanottu, myös diminutiivisesti, eräänlaisena aikuisillekin tietynlaisen regressioväylän tarjoavana vähättelynä. Päähenkilöitä uhkaaviin hirviöihin sovelletuna söpöily tarjoaa näin ollen tien, jolla isot ja pelottavat hahmot saadaan esitettyä lastenkirjaan sopivalla, vähemmän uhkaavalla tavalla.

Tässä luvussa paneudun kirjaan, joka turvautuu söpöilyyn sekä esittelemiensä hirviöhahmojen, että käsittelemiensä eksistentiaalisten pelkojen osalta. Kyseessä on lapsihirviö päähenkilönä -kirjojen kastiin kuuluva Suna Vuoren ja Katri Kirkkopellon *Hirveää, parkaisi hirviö* (WSOY 2005), kirja, joka voitti jaetun ensimmäisen sijan pohjoismaisen kuvakirjakilpailun kotimaisessa sarjassa vuonna 2004 ja joka oli myös Finlandia-junior ehdokkaana vuonna 2005 (Liite 1). Ensiksi paneudun siihen miten hirviöt tässä kirjassa esitetään ja vertaan tätä esitystapaa hirviön määritelmään. Koska pikkuhirviöistä puhuminen on varsin yleistä, on mielenkiintoista pohtia sitä minkälaiseen lapsikuvaan tällainen esitystapa tukeutuu ja minkälaista lapsikuva se pitää yllä. Tämän jälkeen siirryn käsittelemään kirjan varsinaista kauhua, joka rakentuu pikkuhirviön eksistentiaalisten pohdintojen ympärille. Huomioin sen, kuinka söpöily tavallaan pinnallistaa ja kaunistaa syvinä ja ahdistavina pidetyt aiheet, kuten olemassaolon ja kuoleman ajattelemisesta nousevat pelot. Ja lopulta esitän, että söpöily on kauhua estetisoiva ja sitä sillä tavoin hallitsemaan pyrkivä esitystapa.

”Paljon karvaa, sarvia ja hampaita”

Hirveää, parkaisi hirviö on kustantajan mukaan 4-8-vuotiaille lapsille suunnattu kuvakirja. Tarinan päähenkilö on pikkuhirviö, eli lapsi, jonka lapsi-identiteetti muodostuu etuliitteestä ”pikku” ja suhteesta tarinan muihin hahmoihin, äiti- ja isähirviöön. Juoni koostuu pitkälti pikkuhirviön ja sen vanhempien välisestä öisestä keskustelusta, joka alkaa, kun pikkuhirviö herää pahaan uneen – uneen, jossa ihmislapsi kyseenalaistaa sen olemassaolon. Kirjan kieli on yksinkertaista, lauseet lyhyitä ja kuvat miellyttäviä. Kuvat levittäytyvät useimmilla aukeamilla yli koko suurehkon (30x60cm) aukeaman, ”vuotaen” yli sivujen rajojen, mikä lisää Lawrence R. Sipeen mukaan tunnetta siitä, että katsoja on tarinassa sisällä ja osallistuu siihen, eikä vain seuraa sitä ikään kuin ikkunan läpi.¹¹⁹ Sivuja kirjassa on kuvakirjoille tyypillisesti parisenkymmentä. Ensisijainen väri, jonka lukija kohtaa jo kansikuvassa, on tumma, lämmin, öinen sininen.

Lähiluvun ensimmäisiä tekstiin liittyviä huomioita on se, että sanat ja lauseet kuvaavat hyvin tiiviillä tavalla sekä hätää että kotoisuutta. Teksti yhdistää hirviöyden ja inhimillisyyden esittelemällä lukijoille hirviön, joka pelkää. Kerromus alkaa, kuten sanottu, pikkuhirviön herätessä yöllä pahaan uneen. Jo ensimmäiset hirviön suusta kuullut sanat ”APUA! – – HIRVEÄÄ!” korostavat hirviön hätää. Isot kirjaimet ja huutomerkki viittaavat huutamiseen ja niiden väliin sijoitettu kertojaääni lisää huodon äänensävyyn nyansseja kuvaamalla sitä ”parkaisuksi” ja lisäämällä siihen ”nyyhkyttävän” ulottuvuuden (Liite 2).

¹¹⁹ ”Illustrations without frames engage the the viewer more directly, making the viewer more a part of the action.” (Sipe 2008, 17-18.)

Pikkuhirviö ”puskee” päättään unirotan alle, mikä korostaa sen eläimellisyyttä, aivan kuten karvaisuus ja sarvet. Tämä hirviö osaa kuitenkin puhua ja se nukkuu peiton alla öisin, joten käytännössä se ei ainakaan tavoiltaan eroa erityisen paljon ihmisestä, ihmislapsesta. Heti tämän, tarinan päähenkilön ja päähenkilön pelon ja ahdistuksen esittelevän aloituksen jälkeen tarinaan ”tassuttelee” äiti-hahmo, äitihirviö. Äitihirviö ”murisee rauhoittavasti” ja ”paijaa” pikkuhirviötä, jonka sydän läpättää ”niin kovaa, että ääni kantoi yön hiljaisuudessa luolan oviaukolle asti”. Tarinan puitteet on siten luotu. Se sijoittuu yöaikaan, luolaan ja sen keskeiset toimijat ovat hirviöitä, jotka muodostavat ydinperheen.

Ensimmäisen aukeaman kuvamaailma on sävyltään lämmin. Värit vaihtelevat keltaisesta oranssin kautta mustalla taitettuun tummaan violettiin ja päällimmäisenä väreistä nousee esiin intensiivinen puna. Kuva näyttää peiton alla vatsallaan kyyhöttävän pikkuhirviön, joka suojaa pitkäkyntisellä kädellä karvaisia kasvojaan. Hirviön silmät ovat kiinni, mutta sen suu on auki paljastaen punaisen kielen ja neljä terävää kulmahammasta. Kuvan perusteella pikkuhirviön voisi ajatella myös nukkuvan, mutta tekstin perusteella hän on hereillä, joten silmien sulkeminen on tulkittava yritykseksi ”olla näkemättä”. Hirviön päänvieressä on lisäksi kaksi hahmoa, joiden huolestuneet ilmeet ja diagonaalisesti oikeaan yläkulmaan ja toisaalta alas hirviöön kulkevat katseiden suunnat tukevat luentaa, jonka mukaan hirviö pikemminkin pusertaa silmiänsä kiinni ja painaa päätään alas, kuin lepää rauhassa nukkuen. Toinen hahmoista on hiirimäinen ja harmaa ja osoittautuu tekstin perusteella unirotaksi. Toinen on punamusta koppakuoriainen. Koppakuoriaisen katseen kiinnittyessä pikkuhirviöön, johdattaa unirotan katse lukijan aukeaman oikeassa ylä laidassa kuvattuihin hirviöjalkoihin. Ne kuuluvat oletettavasti äitihirviölle. Kuvasta löytyy myös kolme hämähäkkiä ja kolme keltaista valopalloa, joiden voi tekstin perusteella kuvitella viittaavan kiiltomatoihin ja muihin hyönteisiin, jotka äitihirviö ”kaappaisee kouraansa” ja ”hätistelee jaloistaan” tullessaan lohduttamaan lastaan.

Kuvituskuvioiden modaliteetti on Kressin ja Van Leeuwenin tulkintatapaa seurailleen matala.¹²⁰ Asteikolla abstrakti – naturalistinen se sijoittuu todenmukaisuudeltaan kuvakirjoille tyypilliselle mimeettiselle, mutta fiktiiviselle ja esitysvalinnoissaan selkeyden vuoksi abstrahoivalle, konventionaalisen ”piirroksen” tasolle. Värikylläisyydeltään se on vahva – jopa liioitellun lämmin – ja kontekstualisoinniltaan vähäinen (tausta koostuu lähinnä punaisen sävyistä, jotka vaihtuvat vasemman ylänurkan tummasta violetista oikean alanurkan vaaleaan oranssiin). Hahmojen pyöreys on disneymäistä, mutta viivan liitumainen rosaisuus ja taustaan epätasaisuutta tuova paperin pinta luovat tekstuuria, joka erottaa kuvajäljen digitaalisen siististä ilmaisusta ja todistaa kuvien käsityöluon-

¹²⁰ Modaliteetti on tässä ymmärretty Kressin ja Leeuwenin tavoin esittävyden to-tuusasteena. He puhuvat korkean modaliteetin kuvina esimerkiksi valokuvista ja matalan modaliteetin kuvina abstraktista maalauksesta. (Kress & Van Leeuwen 2006.) Sirke Happonen ja John Stephens (ks. Koskimies-Hellman 2008, 40) käyttävät modaliteettia tässä, kuvan todenmukaisuutta osoittavassa mielessä. Maria Nikolajeva ja Carole Scott puolestaan käyttävät modaliteetti sanaa monimutkaisemmin ja jakavat sen kolmeen lajiin: totuudellisuutta osoittavaan (indikatiiviseen), halua osoittavaan (optatiiviseen) ja epäilystä osoittavaan (dubitatiiviseen) osoittavuuteen (Nikolajeva & Scott 2006, 175-209).

teesta. Perspektiivi luo niin ikään epätodellisuuden tuntua, sillä vaikka suurin hämähäkeistä heittää äitihirviön astuvan jalan tavoin varjon, ei maata tai lattiaa ole kuvattu eivätkä hahmot ole selkeässä perspektiivisessä suhteessa toisiinsa.

Tarinan ensimmäisen aukeaman kuva-sana-suhdetta, kuten kirjan kuva-sana-suhteita yleensä, voisi kuvata Maria Nikolajevan ja Carole Scottin kuva-sana-suhteiden typologiaan viitaten ”täydentäväksi”, sillä teksti tarjoaa juonen ja kuva puolestaan kertoo lukijoille enemmän hirviöiden ulkonäöstä. Kuva-sana-suhteen voisi tosin myös tulkita ”lisääväksi”, sillä ero näiden kahden kategorian välillä ei ole erityisen selkeä.¹²¹ Ensimmäinen aukeama esittelee suuren osan kertomuksen kantavista elementeistä ja jännitteistä ja edustaa myös tyyllisesti hyvin koko kirjaa. Kieli on yksinkertaista ja lauseet lyhyitä, kuten pienille lapsille suunnatulta kirjalta voi olettaa. Sanojen allitteraatio, eli alkusointujen yhteensopivuus (**hir**veä **hir**viö, **ka**apaisi **kou**raansa, **pai**jasi **pik**kuhirviötä) luo tekstiin runollista poljentoa (Kupiainen 1964, 31). Tunnelma on lämmin ja teema lastenkirjoille tuttu: yöllisten pelkojen kohtaaminen. Tarinan kantava idea ja samalla asia, joka erottaa sen monista muista yöllisiä pelkoja kuvaavista tarinoista, joista tässä mainittakoon esimerkiksi Katri Kirkkopellon *Pikku Pesu ja iso ikävä* (Lasten keskus 2002), on kuitenkin ajatus siitä, että tarinan päähenkilöt ovat kaikki hirviöitä. Tämä ajatus on olennainen kirjan juonen osalta, sillä pikkukuhirviön huoli sen olemassaolosta perustuu pitkälti ihmisten kesken yleiseen käsitykseen siitä, ettei hirviöitä ole olemassa. Samalla hirviöisyys tuo tarinaan myös tyyllistä rosaa ja mahdollisuuden esimerkiksi ironisen ylemmyyshuumorin käyttöön.¹²²

Tämä pehmeiden ja rosoisuuden ironis-humoristinen yhdistelmä korostuu läpi koko kirjan. Äänien (tassuttelu, murina), ruumiillisuuden (terävät kynnet, sarvet, turkki) ja öisen luonnon (luola, kiiltomadot, myöhemmin myös tähtitaivas ja lepakot) kuvaukset korostavat hahmojen hirviömäisyyttä ja eläimellisyyttä. Samalla hirviöiden perhesuhde (lapsi-äiti), suhteellisen tavallinen, nallemaisien nisäkkäiden ruumiinrakenne (kaksi kättä, kaksi jalkaa, yksi pää), puhekyky ja lempeys (esim. pajailu) tekevät niistä inhimillisiä. Ensimmäisessä lauseessa pikkukuhirviö kuvataan vain hirviöksi. Etuliite ”pikku” tulee kuitenkin mukaan jo viidennessä lauseessa. Yhdistettynä ensin esiteltyyn (pikku)hirviöön äitihirviöstä tulee lyhennettynä yksinkertaisesti ”äiti” – ei siis mikään psykologisesti pelottavaksi koettu naishirviö (vrt. Creed 1986). Tätä tulkintaa tukee se, että äitihirviöstä puhutaan tekstissäkin seuraavaksi vain äitinä. Äidin kädestä

¹²¹ Nikolajevan & Scottin (2006) kuva-sana-suhteiden typologia ulottuu symmetrisestä suhteesta ristiriitaiseen suhteeseen. Näiden lisäksi (tai välillä) kuva-sana-suhte voi olla myös ”täydentävä”, ”lisäävä” tai ”kontrapunkti”, eli vastäääniä tai polyfonisuutta luova.

¹²² Ylemmyyshuumorin voi katsoa tässä liittyvän esimerkiksi ajatukseen siitä, että nuorikin lukija havaitsee hirviön ihmismäisyyden ja voi siten huvittua siitä, kuinka hirviö tekee kuitenkin koko ajan eroa itsensä ja ihmisten välille. Hirviön kuvatessa esimerkiksi *ihmisten* huvipuiston hänessä aiheuttamia pelkoja, herää lukijan mielessä huvittava kysymys siitä onko hirviöillä sitten ehkä myös omat huvipuistonsa. Neljännellä aukeamalla hirviö puolestaan esittää oivaltaneensa sen, etteivät ihmiset usko hirviöihin ”jo kauan sitten, edellisiltana tai niillä main”, mikä saattaa huvittaa länsimaisen aikakäsityksen jo oppineita lapsia, jotka tietävät, etteivät ”kauan sitten” ja ”eilinen ilta” vastaa toisiaan.

taas puhutaan kourana, eli isona ja karkeana kätenä, jota ei tavallisesti yhdistetä äitiyteen ja feminiinisyyteen. Kyse on tässäkin ”rosoisen” tai ristiriitaisen ilmaisen hakemisesta. Kirjan sisä- ja ulkokansissa öistä tunnelmaa täydentävät lepakot, jotka kauhugenren piirissä liittyvät esimerkiksi vampyyritarinoihin ja jotka tunnetaan myös Batmanin symbolina. Muut kirjan sivuilla seikkailevat hyönteiset, kuten kirput tai hämähäkit, joille on olemassa jopa oma kammonsensa, araknofobia, koetaan usein inhottaviksi. Tässä tarinassa ne ovat kuitenkin osa hirviöiden kodin piiriä.¹²³

Sanat, kuten ”hirviö”, ”hirveää” ja ”kamalaa” toistuvat läpi koko kirjan, mutta sen paremmin teksti kuin kuvatkaan eivät pyri todella pelottamaan. Hirviömäisyyden ja kodikkuuden välillä tasapainoilun tiivistää ehkä parhaiten äitihirviön lapsestaan käyttämä hellittelynimi, joka esiintyy heti äitihirviön ensimmäisissä vuorosanoissa:

- Mikä hätänä, armas hirvitykseni? äiti kysyi.

Kaikki tämä ihastuttava lapsellisuus ja suojelunhalua herättävä inhimillinen elämellisyys (”tassuttelu”, miellyttävät pörröiset, toisiansa rakastavat ja toisilleen lepertelevät hahmot, pieni hirviö jne.) voidaan lukea söpöilyksi. Kuten alussa esitin, se on lastenkirjoissa varsin tavallista. Mutta miten tällaisesta pikkuhirviöaiheisesta söpöilystä on ylipäätään tullut tavallista?

Lapsellista hirviömäisyyttä, hirviömäistä lapsellisuutta

Children are, at once, deeply familiar and profoundly alien. (Gopnik 2009, 4.)

Hirviöitä voidaan pitää kauhugenren keskeisenä elementtinä (Carroll 1990). Edellä esitellyt, *Hirveää, parkaisi hirviö* –kirjan hirviöt eivät ehkä ole erityisen kauhistuttavia, mutta niilläkin on – ainakin nimen perusteella – vähintäänkin referentiaalinen yhteys hirviöyteen sellaisena kammottavana, tunnetun ja sallitun rajoja asuttavana ulkopuolisuutena, jollaiseksi se kulttuurisessa valtavirrassa tavallisesti ymmärretään. Referentiaalisen yhteyden ylläpitoa helpottaa se, että vaikka hirviöt ovat arkisesti ymmärrettynä useimmiten suuria ja kauhistuttavia, eli fyysisiä, ovat ne teoreettisemmin tarkasteltuna kuitenkin aina myös toiseuden ja rajan merkkejä. Ne määritellään usein epäinhimillisiksi ja käsityskykymme ylittäviksi (Asma 2009), kiehtoviksi, liminaalisiksi, totutut ajattelumallit haastaviksi tai niitä pönkittäviksi (Cohen 1996), normaaliuden ääripäiksi (Foucault 2003) ja likaisiksi tai inhottaviksi kategoriarikkomuksiksi (Carroll 1990, Douglas 2006). Hirviöydellä on siis paitsi ruumiillinen, myös moraalinen ja ideologinen ulottuvuutensa. Teoreettisten pohdintojen sivussa hirviön leiman ovat saaneet niin erikoiset eläinlajit kuin myös poliittiset johtajat ja hirviömäiseksi on luokiteltu niin ideoita kuin myös toimintatapoja. Hirviöyden kiinnostavuudesta kieliikin se, ettei hirviöiden käsitteellistämisestä ole käsitteellistämisen vaikeuden vuoksi suinkaan pidättäydytty vaan että siihen on tartuttu niin

¹²³ Kiiltomadot saatetaan tosin kokea tunnelmallisiksi muutoinkin – ennen kaikkea silloin kun ne koetaan valopilkkuna, eikä niinkään hyönteisinä.

taiteessa ja teologiassa kuin myös antropologiassa, sosiologiassa ja psykologian piirissä (ks. edellisten lisäksi myös Eco 2007, sekä Geisenhanslücke & Mein 2009). Mielenkiintoisimman esimerkin hirviöydestä tarjoavat kuitenkin tämän luvun osalta lapset.

Lapsihirviöt tai hirviölapset ovat ajatuksena tai kulttuurisena kuvana niin tavallisia, että ne huomioidaan jopa sanakirjamääritelmässä. Vaikka hirviön ensisijainen määritelmä liittyy sen suureen kokoon, rumuuteen ja pelottavuuteen, tarjoavat jo heti seuraavat määritelmät myös moraalista tai moralisoivaa näkökulmaa, joka liittyy hirviömyönteisyyden paitsi pahuuteen ja moraalittomuuteen, myös huonoon käytökseen (ks. esim. New Oxford American Dictionary). New Oxford American Dictionary -sanakirjan mukaan tämä on humoristinen lähestymistapa. Huvittavuutta voidaan perustella esimerkiksi yhteensopimattomuudella, inkongruenssilla.¹²⁴ Lapsihirviön kohdalla humoristisen inkongruenssin voidaan olettaa syntyvän siitä, että hirviöyys, joka sinällään sisältää oletuksen jostakin suuresta ja uhkaavasta, liitetään kooltaan pieneen ja henkisesti kyvyiltään vielä varsin vaarattomana pidettyyn lapseen.

Mutta voidaanko kirjan lähestymistapaa pitää humoristisena? Mielestäni ei. Vaikka *Hirveää, parkaisi hirviö* leikittelee inkongruenteilla, ”hirvittävän hauskaa” tyyppisillä yhdistelmillä, on tarinaa hallitseva affektiivinen tekijä jonkinlainen kodikas lohduttavuus. Pikkuhirviö on nimellisesti hirviö, mutta kyse näyttäisi ensilukemalta olevan ennen kaikkea biologisesta lajimääritelmästä, eläimellisyydestä, ei niinkään moraalista tai olemuksellisesta uhkaavuudesta tai edes riiviöydestä. Kaiken kaikkiaan tarina tuntuukin esittävän hirviöyden jonakin varsin luonnollisena, jopa tavoiteltavana asiana. Kirjan jatko-osissa pienillä hirviöillä kuvataan olevan myös riiviömäisiä piirteitä ja heidän hauskanpidossaan on nähtävissä karnevalistisia piirteitä, mutta tässä kirjassa keskeiseksi nousee ennen kaikkea rauhallinen pohdiskelu.

Mutta miksi lapsista on niin helppoa puhua pikkuhirviöinä? Ensimmäisenä vastausta voidaan etsiä hirviöyden psykologisointumisesta. Epänormaaliuden diskursiivista kehitystä tarkastellen Michel Foucaultin huomiot näyttäisivät tukevan ajatusta siitä, että ainakin lievistä hirviöydestä - tai ehkä pikemminkin potentiaalisesta hirviöydestä - on tullut tavallaan tavallista. Epänormaaliutta käsittelevissä luennoissaan Foucault pureutuu esimerkiksi siihen, kuinka käsitys hirviöydestä on 1800-luvun aikana muuttunut lääke- ja lakitieteen hallinnoimaksi. Antiikin hirviöt olivat fyysisiä sekasikiöitä¹²⁵, mutta 1800-luvulta lähtien hirviöydellä on viitattu yhä useammin sielun hirveyteen ja inhimilliseen

¹²⁴ Noël Carrollin mukaan inkongruenssi on yksi keskeisimmistä hirviötä määrittävistä tekijöistä, sillä hirviöiksi luetaan usein nimenomaan kategoriarikkomukset, hahmot, joiden olemuksessa yhdistyy useampia yhteensopimattomia piirteitä, kuten esimerkiksi inhimillisiä ja eläimellisiä ominaisuuksia. Sama yhteensopimattomuus määrittää kuitenkin myös omanlaistaan huumorityyppiä, inkongruenssihumoria. Humoristisesti katsottuna ollen hirviöt tasapainoilevat usein jo määritelmällisesti, kategoriarikkomuksina naurettavuuden partaalla. Selkeästi naurettavia niistä tulee kuitenkin vasta silloin, kun niiden pelottavuus kyseenalaistetaan yhdistämällä ne esimerkiksi pieneen kokoon, hitauteen tai typeryyteen. (Carroll 1990, Carroll 1999, Cohen 2002.)

¹²⁵ Foucault puhuu ihmishirviöstä ”as a natural form of the unnatural”. (Foucault 2003, 56.)

pahuuteen, pienimmänkin poikkeavuuden alla piilevään ultimaattisen epänormaaliuden mahdollisuuteen (the major model of every little deviation).¹²⁶

Kehitys selittyy Foucaultin mukaan sillä, että uudella ajalla, valistusajan vanavedessä ja moderniksi kutsutun ajanjakson muotoutumisen myötä, kehittyi tiedon ja vallan verkosto, joka sulautti yhteen kolme epänormaalille olennaista historiallista diskurssia: ihmishirviön (näyttämö: yhteiskunta), koulutettavan yksilön (näyttämö: perhe) ja itsetyydyttäjän (näyttämö: keho). Kehitystä voidaan myös luonnehtia jatkumoksi, jonka aikana epänormaalius siirtyi konkreettisen, fyysisen hirviön hahmosta vaatimattomaan ja vähemmän näkyvään itsetyydyttäjän hahmoon, universaalin seksuaalisen poikkeavuuden piiriin. Samalla epänormaaliuden käsittelytavat muuttuivat ja ulkopuolelle sulkemisen sijaan siirryttiin sisäiseen tarkkailuun, itsetutkiskeluun¹²⁷. (Foucault 2003.)

Epänormaaliuden genealogian huomioinnilla on merkitystä myös lastenkirjojen hirviöiden osalta, sillä sisäiseen, esimerkiksi seksuaaliseen tai moraaliseen, erilaisuuteen (deviance) liitettynä hirviöys voidaan nähdä myös osana ulkoisesti pientä ja söpöä lasta. Hirviöitä etymologisesti määrittävä varoittavuus (latinan *monere* = varoittaa) ei siis liity aina vain kokoon tai kategorioita rikkovaan fyysisyyteen, vaan se voidaan liittää myös esimerkiksi potentiaaliseen vaaralliseen käytökseen (Foucault 2003 xxiii, xvii-xviii, 48).¹²⁸ Lapsessaakaan ei välttämättä ole pelottavaa se, mitä se on, vaan se, mitä siitä voi tulla. Normaaliuden ja epänormaaliuden hallitsemisen kehitykseen yhdistettynä hirviöys näyttäytyy näin hallinnan kohteena, eräänlaisena huonosti menneen kehityksen ääripäänä, jolloin sen uhan piiriin kuuluvat potentiaalisesti kaikki normista poikkeavat yhteisön jäsenet hulluista lapsiin ja köyhiin. Näin ymmärrettynä lapsikin on aina potentiaalinen hirviö, vaikka se olisikin pintapuolisesti arkinen ja söpö, toisin kuin korokkeelle demonstratiivisesti asetettu, uhmakas ja epäsiisti Jörö-Jukka.¹²⁹

Toinen syy siihen, että lapsista on helppoa puhua pikkuhirviöinä, johtuu nykyisen länsimaisen lapsikuvan kaksijakoisuudesta. Yhtäältä lapset nähdään tämän lapsikuvan piirissä muinaiskreikkalaiseen järjen ja rationaalisuuden jumalaan, Apolloon, viitaten apolloonisina; puhdasotsaisina tulevaisuuden toivoina ja syntiemme sovittajina. Kolikon toinen puoli paljastaa kuitenkin, että

¹²⁶ Ks. myös Alt 2011: "Die moderne Geschichte des Bösen ist, so bleibt zu zeigen, eine Geschichte seiner Verlagerung in die Psychologie..." (Alt 2011, 12.)

¹²⁷ "We pass from a technology of power that drives out, excludes, banishes, marginalizes, and represses, to a fundamentally positive power that fashions, observes, knows, and multiplies itself on the basis of its own effects." (Foucault 2003, 48.)

¹²⁸ *Madness and Civilization* -kirjassaan Foucault viittaa hirviö-sanana etymologiaan myös jonakin, mikä on asetettava näytteille. "Until the beginning of the nineteenth century, and to the indignation of Royer-Collard, madmen remained monsters - that is, etymologically, beings or things to be shown." (Foucault 1974, 70.)

¹²⁹ Foucault huomioi, että valistusajan suhtautuminen "järjettömiin" oli tavallaan kaksijakoinen: yhtäältä omaisten häpeä vaati hullujen sulkemista pois tavallisten kansalaisten silmiltä (ja hulluiksi luettiin laajasti kaikki jumalanpilkkääjistä, vaimonhakkääjiin, ajelehtijoihin ja tuhlaajapoikiin) ja toisaalta esimerkiksi pahuuden ajateltiin voivan parantua vain julkisuuden, julkisen tunnustuksen kautta. Näin ollen syntyi laitoksia, kuten Hôpital Gènerale, joihin järjettömiksi luetut suljettiin ja käytäntöjä, kuten se, että tavallisille kansalaisille järjestettiin maksusta näytöksiä, joissa näitä laitoksiin suljettuja hulluja esiteltiin kuin eläimiä. (Foucault 1974, 65-70.)

apollonisen lapsikuvan varjossa vaanii – tai pitäisikö sanoa ”juhlii” – myös toinen, Dionysos-jumalan mukaan nimetty lapsikäsitys; käsitys lapsesta oliona, johon tiivistyvät villiys, vapaus ja luovuus, hedelmällisyys ja kaaos. (Jenks 1996, 70-74, Lassén-Seger 2006, 32-45.)¹³⁰

Sosiologi Chris Jenksin mukaan apollooninen lapsi näyttää hallitsevan modernia länsimaista ”virallista” lapsikuvaa. Sen piirissä lapsi nähdään enkelimäisenä, viattomana ja puhtaana, perusteiltaan hyvänä asiana, jota meidän tulee palvoa koko yhteiskunnan hyvyden lähteenä. Apollooninen lapsi leikkii ja nauraa niin spontaanisti kuin myös pyynnöstä ja siinä tiivistyy lasten luonnollinen hyvyys, jonka pitää vain Rousseau’n hengessä antaa vapaasti kehittyä. Tämä lapsikuva muodostaa taustan esimerkiksi aborttia vastustaville kampanjoille. (Jenks 1996, 73, ks. myös Berlant 1997.)

Dionyysinen lapsikuva perustuu puolestaan käsityksille, joiden mukaan lapsessa piilee lähtökohtaisesti jonkinlainen pahuuden ja korruptoituneisuuden siemen. Perisyntien kaikuja kantavaa Dionyysistä lapsikuvaa leimaakin käsitys siitä, että lapsi on koko ajan vaarassa hairahtua oikealta tieltä. Huono seura, pahat tavat ja tyhjän toimittaminen ovat asioita, jotka saattavat päästää vapaaksi lapsen sisällä asustavan demonisuuden ja nautintohakuisuuden. Eikä tämä demonisuus uhkaa pelkästään lasta itseään, vaan koko yhteisöä. (Jenks 1996, 70-72.)

Vaikka näissä lapsikuvissa on kyse vain kuvista, ei siis todellisista lapsista, on niillä ollut valtava vaikutus kaikkiin niihin lapsidiskursseihin, joita nykyään länsimaisen kulttuurin piirissä kierrätetään. Jenksin mukaan apollooninen ja dionyysinen lapsikuva ovat ikään kuin tiivistelmiä kaikista niistä tavoista ja prosesseista, joilla yhteiskuntamme on lapsia aikojen saatossa lähestynyt. Ne ovat myös muodostaneet pohjan niille kontrollin, sosialisoinnin ja rajoittamisen muodoille, joita esimerkiksi Foucault tarkastelee työssään. (Jenks 1996, 74.) Jenksiä seurailleen voidaankin todeta, että yllä kuvailtu, hirviöyttä psykologisoiva diskurssi on nykypäivänä sekoittunut lapsuutta koskevaan kasvatukselliseen kieleen siten, että kasvatustyöt voidaan nähdä myös eräänlaisina vieraudenpoistoyrityksinä tai viettienhallintapyrkimyksinä. Kokonaisuudessaan lapsi näyttäytyykin meille näiden ajattelutapojen seurauksena tuttuudestaan huolimatta helposti toisena ja vieraana:

¹³⁰ Tätä samaista kahtiajakoa on sovellettu aiemmin myös esimerkiksi taiteen tulkinnassa. Friedrich Nietzsche esimerkiksi käyttää sitä *Tragedian synty* -teoksessaan (1872) kuvaamaan niitä toisistaan eriauvia esteettisiä voimia, impulsseja tai viettejä, joiden tasapainoinen yhdistäminen teki kreikkalaisesta tragediasta hänen mukaansa niin yliverstaista: ”The Apollonian and Dionysian drives are, however, as complementary as they are antagonistic, and it is the shifting balance of their combination which produces the ultimate art of Greek tragedy. Without the other to hold it in check, each drive would tend to the extreme. Unrestrained by the Dionysian, the Apollonian produces the secular and militaristic culture of ancient Rome, concerned purely with the imposition of form and discipline. Without the counterbalance of the Apollonian, the Dionysian results in the pessimism and passivity of Indian Buddhism, convinced of the ultimate futility of individual existence (§ 20).” (Nietzsche 2000, xviii.)

Simply stated, the child is familiar to us and yet strange, he inhabits our world and yet seems to display a different order of being: his serious purpose and our intentions towards him are meant to resolve that paradox by transforming him into an adult, like ourselves. (Jenks 1992, 3.)

Pikkuhirviö-tyypin tarinat saattavat ehkä äkkiseltään vaikuttaa enemmän viihdyttäviltä kuin kasvattavilta, koska ne hyväksyvät lasten erilaisuuden, heidän elämellisyytensä ja luonnollisuutensa. Mutta kuten yllä esitetty luenta osoittaa, vaikuttaa tämän viihdyttävän lapsiystävällisyyden taustallakin lapsikäisyys, joka rajaa lapsille paikan aikuisuuden muodostaman normin piirissä. Lopulta pikkuhirviökirjatkin pitävät siis yllä kuvaa tietynlaisesta söpön lapsen ideaalista. Perry Nodelman tiivistää tämän ajatuksen hyvin kirjoittaessaan:

Stories we identify as didactic encourage children towards acceptable adult behaviour, whereas pleasurable ones encourage their indulgence in what we see as natural behaviour. But, of course, both types are didactic. The first is more obviously so because it invites children to stop being 'child-like'. -- But books in the second category teach children *how* to be child-like -- It affirms the inevitability and desirability of a sort of animal-likeness - and child-likeness - that allows adults to indulge in nostalgia for the not-yet-civilized and keeps children other than, less sensible than, and therefore deserving of less power than, adults." (Nodelman 2009, 135.)

Ketä minä tässä halaan, jos et sinä muka ole olemassa?

Söpöilemällä *Hirveää, parkaisi hirviö* siis ensinnäkin inhimillistä hirviöyden. Esittämällä hirviöyden lämminsävyisesti osana ydinperheasetelmaa, se tekee siitä jotakin hyvin tavanomaista ja normaalia. Toisin kuin suoran didaktiset lapsihirviökirjat, jotka yhdistävät hirviöyden huonoon ja epätoivottavaan käytökseen, näyttää *Hirveää parkaisi hirviö* hirviöyden jonakin luonnollisena, miellyttävänä ja kotoisana. Psykologisesti katsottuna hirveitä ovat tässä tarinassa itse asiassa vain pikkuhirviötä kiusaavat ihmislapset. Kun edellä esitetyjä huomioita, kuten kirjan lämmintä sävyä ja kotoisaa tunnelmaa, sen matalaa modaliteettia ja allitteraation tuomaa keinuntaa sekä humoristista rosoisuutta - sekä ennen kaikkea pikkuhirviön ihastuttavaa lapsimaisuutta ja elämellisyttä - tarkastellaan hirviömääritelmien ja lapsikuvien muutosten valossa uudestaan, huomataan, että kyse on lapsikuvan ristiriitaisuuden näppärästi miellyttävään pakettiin kietovasta, estetisoivasta lähestymistavasta. Söpösti esitettynä hirviömäisyys, elämellisyys ja lapsimaisuus nivoutuvat toisiinsa tavalla, joka tekee söpöstä pikku hirviöstä suojelunhalua herättävän ja viihdyttävän - ja myös jollain tavalla hyvin tutun ja käsitettävän.

Söpöily tuokin nähdäkseni esiin uuden käänteen lapsihirviön historiassa. Siitä asti kun "lapsen vuosisadaksi" kutsuttu 1900-luku otti asiakseen lapsiystävällisten kasvatusmetodien ajamisen, on myös lastenkirjoissa käytettyjä tapoja kuvata lapsia pyritty muokkaamaan lasten erilaisuutta ymmärtävään, lapsiystävälliseen muotoon. Lapsen kutsuminen hirviöksi on tämän kehityksen myötä muuttunut asiaksi, jota kukaan itseensä arvostava, valveutunut aikuinen ei voi vakavissaan tehdä leimautumatta itse jonkinlaiseksi lapsuutensa (tai oman si-

säisen lapsensa) täysin unohtaneeksi hirviöaikuisiksi.¹³¹ Lasten ja aikuisten välisten arkipäiväisten kahnausten kohdalla aikuiset kuitenkin tuntevat oletettavasti edelleen ajoittain tarvetta purkaa lapsia koskevaa turhautumistaan. Yhden tavan työstää tätä turhautumista tarjoaa huumori. Toisen, vähemmän selkeästi naureskelevan ja siten ehkä äkkiseltään hyväksyttävämmän negatiivisten tunteiden hallinnan tien tarjoaa söpöily.

Tätä, söpöilyä hallinnan strategiana tarkastelevaa väitettä tukee se, että söpöilyä voidaan käyttää myös yleisemmin erilaisten pelottavien sisältöjen, esimerkiksi eksistentiaalisten pelkojen, hallinnoinnissa. Tästä tarjoaa esimerkin *Hirveää, parkaisi hirviö* -tarinan tapa käsitellä kuolemaa ja kuolemanpelkoa sekä niihin liittyviä eksistentiaalisia ajatuksia.

Ahdistusta ja eksistentiaalista kauhua

Jos ensimmäinen aukeama siis esittelee kirjan päähenkilöt ja tarjoaa lähtölaukauksen kirjan tarinalle kuvaten sitä miten pikkuhirviö herää pelästyneesti pahan unen jäljiltä, kertoo tarinan toinen aukeama enemmän unesta, jolle hirviön pelot perustuvat ja kolmas tunteesta, jonka uni jättää jälkeensä. Uni itsessään on pikkuhirviön mukaan ”ihan kamala”. Se sijoittuu ihmisten huvipuistoon, jossa on hirviön omien sanojen mukaan ”kauhea meteli”, ”kummallisia hajuja” ja ”hirveästi” kieppuvia härveleitä. Unta kuvataan siis monilla hirveä-sanan synonyymeillä. Puiston tarjoama aistitykitys (äänet, hajut, valot ja liike) on pikkuhirviölle liikaa, ja hän kertoo tunteneensa olleensa väärässä paikassa, sillä puisto on hänen mukaansa nimenomaan ihmisten, ei hirviöiden huvipuisto. Hälinässä pikkuhirviö kokee ensin menettävänsä minuuttaan tai hirviöyttään määrittävän koon ja näkyvyyden (”Ensin kukaan ei huomannut minua, vaikka olen iso ikäisekseni”) ja myöhemmin, muiden lasten huomattua hänet, hänestä tulee näiden pilkan kohde.¹³²

Tarinan toisen aukeaman kuva tavoittelee tekstissä kuvattua ahdistavaa kakofoniaa aaltoilevin diagonaalein ja räiskyvin värein. Pikkuhirviö on kuvattu jälleen vasemman sivun keskelle, lähikuvaan. Sen asento on edelliseen sivuun verrattuna hälyttyneen valpas ja jopa panikoiva, minkä voidaan katsoa johtuvan ennen kaikkea avonaisesta suusta ja silmien ylös suunnatusta katseesta. Silmäkulmassa kimaltava kyynel ja suojaavasti rinnan eteen nostetut kädet korostavat niin ikään hätäännystä.

Vasempaan yläkulmaan, hirviön taakse, kuvattu karusellihevonen ja keskellä aukeamaa vuoristoradalla kiitävä vihreä toukkajuna tuovat kuvaan groteskia, mekaanista iloisuutta. Huvipuiston kirkkaat, iloisiksi tulkittavissa olevat värit ja huvipuistoihin tavallisesti liitetty iloinen äänien ja värien sekamelska asettuvat siis tällä aukeamalla jossain määrin kontrapunktiseen suhteeseen hirviön sanallisesti ja kuvallisesti kuvaillun hätäännöksen kanssa. Hevosen muo-

¹³¹ Lapsia leimataan kuitenkin edelleen hirviöiksi tai pahoiksi myös söpöilemättä, esimerkiksi silloin kun on kyse lasten suorittamista väkivallanteoista. (ks. esim. Eagleton 2010, 1-18.)

¹³² Ks. Myös Sartre ”Helvetti, se on M u u t.” näytelmässä *Suljetut ovet* (Sartre 1966, 183.)

vinen jäykkyys, sen eleetön katse ja samea silmä¹³³, ja toukan hymyyn jäänyt suu herättävät kauhuelokuvista tunnettuja mielle yhtymiä, kuten Batmanin Jokerin tai soittorasiat, joiden kevyt pimputus muuttuu härskiksi pahaenteisyyttä lupailevan ilmapiirin voimistuessa. Huvipuisto, joka tavallisesti liitetään iloon ja hauskanpitoon, muuttuukin tässä tarinassa uhkaavaksi ja vieraaksi – mutta hyvin paljon kevyemmällä tavalla kuin kauhutarinoissa yleensä. Jo kuvien matala modaliteetti suojaa yleisöä liialliselta uppoutumiselta. Ja lopulta huvipuisto-unta kuvaava aukeama jää muutoin rauhallisen ja harmonisen kuvituksen keskellä yksittäiseksi hieman kirkkaammaksi toiminnan piikiksi.

Kaiken, mikä tavanomaisesti edustaa hauskuutta, muuttuessa pelottavaksi, näyttäytyvät pikkuhirviön ympärille kuvatut kirput melkein pä kodikkaina. Toisin kuin huvipuistolaitteet, ne sitoutuvat tekstin mukaan hirviön arkeen, asiaan, joka näyttäytyy uneen nähden lohduttavana:

- Voi poloista, äitihirviö kuiskasi ja silitti pikkuhirviön päätä, josta kirput karkailivat mikä minnekin.

Huvipuiston hälinässä koettu toiseus ja pakokauhu ovatkin lopulta vain lähtölaukaus pikkuhirviön varsinaisille peloille ja niitä koskevalle keskustelulle. Vaikka huvipuiston lasten pilkka muuttuu pian fyysiseksi kiusaamiseksi, ja vaikka lapset satuttavat pikkuhirviötä hyppäämällä sen hännälle (”sitten yksi niistä isoista lapsista hyppäsi häntäni päälle, ja se teki kauhean kipeää”) ja työntämällä tikkarinsa sen turkkiin niin että sen pois repiminen sattuu, on pahinta pikkuhirviöstä se, kun kolmas lapsista kyseenalaistaa hänen olemassaolonsa. Asia tuntuu niin pahalta, että jopa sen sanallistaminen kangertelee. Pikkuhirviö itkee, ”ulisee” ja ”nyyhkiä” ennen kuin saa vihdoin kuiskattua ”suureksi olenoksi aivan eriskummallisen pienellä äänellä”:

Sitten se kuiskasi suureksi olenoksi aivan eriskummallisen pienellä äänellä:

- Se kolmas sanoi, että minua ei ole edes OLEMASSA...

Tämä, tarinan kolmas aukeama, jolla olemassaolon kysymys tuodaan esiin, on kirjan synkin. Edellisen sivun kuvaaman unen kakofoniasta on siirrytty taas hirviöiden kotiluolaan, mutta jo värisävyt korostavat sitä, että unen pelot seuraavat pikkuhirviötä myös sen herättyä. Tausta koostuu lähinnä tummista sinisen ja mustan sävyistä, jotka assosioituvat perinteisesti suruun, masennukseen ja pelkoon. Pikkuhirviön kasvot puolestaan kuvataan jälleen vasemmalla lähikuvassa, mutta nyt sen katse on suunnattu suoraan lukijaan. Kummastakin silmästä valuu karvaisille poskille kyyneleitä. Kuvassa ei pikkuhirviö lisäksi ole

¹³³ Kysymykseen siitä miksi karusellihevosen silmäpelottaa tarjoaa vastauksen esimerkiksi Denise Gigante, joka Frankensteinin hirviön rumuudesta kirjoittaessaan ottaa yhdeksi esimerkiksi Frankensteinin rumuudesta tämän vetistävät, vaaleat silmät (his watery eyes, that seemed almost the same colour as the dun white sockets in which they were set). Zizekiin viitaten Gigante esittää, että Frankensteinin silmien rumuus ja uncanny-outous selittyy sillä, etteivät ne ole kirkkaat, vaan sameat eikä niitä siten voi pitää porttina sieluun. Silmät, joista puuttuu syvyyttä, viittaavat siis sielun olemattomuuteen ja siten hirviöyteen. (Gigante 2000, 571.)

muita hahmoja kuin unirotta ja kaksi lepakkoa, jotka lentävät hätääntyneen näköisinä eri suuntiin, joten kuva kutsuu lukijat keskittymään nimenomaan pikkuhirviön tunteisiin. Tapa, jolla sana "OLEMASSA" on kirjoitettu (isot kirjaimet, asteittainen fontin värin haaleneminen), nostaa olemassaolon teeman vahvemmin esiin ja korostaa kuiskaukseksi (kohti hiljaisuutta, eli jonkinlaista tyhjyyttä) hiipuvaa lausumisen tapaa.

Narratiivi ei kuitenkaan anna eksistentiaalisessa pelossa rypemiselle liikaa tilaa, sillä äiti hirviö palauttaa pikkuhirviön nopeasti ja konkreettisesti hetkeen, jossa he keskustelevat kietomalla karvaiset kätensä tämän ympärille ja sanomalla:

- Ketä minä tässä halaan, jos et sinä muka ole olemassa?

Tästä lähtien tarina muuttuu kysymyksille ja vastauksille perustuvaksi keskusteluksi, jossa pikkuhirviö kysyy äidiltään/vanhemmiltaan sarjan erilaisia olemassaoloa koskevia kysymyksiä: "- Mutta entä jos sinäkään et ole olemassa ihan oikeasti? - - Eikä isä eikä koko meidän suku. Eivätkä naapurit eivätkä ne hassunnäköiset hirviöt, jotka asuvat meren toisella puolella." ja "Jospa joku ihan yhtäkkiä kyllästyy ja sulkee sen kirjan, jossa me olemme? Tai rypistää meistä tekemänsä piirustuksen? Tai lakkaa ajattelemasta meitä tai avaa silmänsä ja herää? Emmekö me sitten lakkaa olemasta?" sekä "Mitä tapahtuu, kun kuolee?". Äiti ja isä myöntävät, että pikkuhirviön kysymyksissä on järkeä ja että on hyvinkin mahdollista, etteivät he ole olemassa, mutta samalla he tuovat keskusteluun monia olemisen mukavuuteen ja yhteisöllisyyteen vetoavia perusteita ja tekevät kaikkensa vakuuttaakseen pikkuhirviön siitä, että he hirviöt ovat ihmisten epäilyksistä huolimatta kuitenkin olemassa.

- Kuitenkin me olemme tässä, sinä ja minä, sanoi äiti hirviö.

- Niin että mitä se olemassaolo sitten on? Jos se, että näkee unta ja herää, että itkee ja miettii tällaisia asioita ei ole olemassa olemista, niin mikä sitten? Jos se, että minä olen sinun äitisi ja sinä olet minun lapseni, jota minä rakastan eniten maailmassa - jos se ei ole olemassa olemista, en taida edes haluta olla olemassa."

Tätä tekstinpätkeä kuvittava viidennen aukeaman kuva esittää äiti ja lapsihirviön suurta tumman sinistä tähtitaivasta vasten (Liite 3). Asetelma tuo mieleen lukuisat äiti-lapsi-aiheiset kuvat; kuvat Jeesuslapsesta Äiti-Marian polvella, ja kuvat äideistä lapsineen yksikkönä, johon tiivistyy kaikki suvun jatkamisen auvo (Holland 2004, 35). Taivaalle on annettu paljon tilaa ja tähdet tuikkivat kaukaisina, verrattuna aukeaman oikeassa reunassa lähikuvassa syleilevinä kuvattuun äitiin ja lapseen. Pimeys, tähtitaivas ja tekstin kuvaama, taivaankannen läpi lentävä tähdenlento, joka jättää jälkeensä vain "katoavan valokuovan" voidaan kaikki nähdä olemassaolon ja ymmärryksen rajallisuuden metaforina. Avaruutta voidaan muutenkin pitää eksistentiaalipohdintojen mallitaustana. Konkreettinen toiminta, kuten halaaminen, haastaa kuitenkin tämän käsittämättömän tapailusta johtuvan yksinäisyyden ja pienuuden tunteen ja palauttaa avaruuteen karkaavat ajatukset maan pinnalle. Näin se toimii suurten ajatusten

vellomista suitcasevana ankkurina; eksistentiaalista kauhua estetisoivana kerronnallisena valintana.

Mutta minkäläistä eksistentiaalinen kauhu on tavallisesti, estetiikaltaan, silloin, kun sitä ei pyritä hallitsemaan estetisoinnin kautta? Tätä tarkastelen seuraavaksi avaamalla hieman sitä minkälaiseen perinteeseen eksistentiaalisella kauhulla tavallisesti viitataan.

Eksistentiaalinen kauhu ja ahdistuksen estetiikka

Eksistentialismi on toisen maailmansodan jälkeisessä Euroopassa 1940- ja 1950-luvuilla kukoistanut ajattelullinen suuntaus, jonka kärkihahmona voidaan pitää Jean-Paul Sartrea ja jonka piiriin voidaan laskea myös muiden muassa ajattelijat, kuten Karl Jaspers, Martin Heidegger, Albert Camus, Simone de Beauvoir ja Maurice Merleau-Ponty, sekä 1800-luvun filosofeista Søren Kierkegaard ja Friedrich Nietzsche. Sen ytimen muodostaa pyrkimys ymmärtää inhimillistä olemista. Eksistentialismi kyseenalaisti olemassa olevan dualistisen ruumis-mieli jaon ja tavan, jolla inhimillistä olemista koskeva tieto tai tiedon tuotanto oli tämän jaon mukaan jätetty yhtäältä luonnontieteiden, kuten biologian ja fyziikan, ja toisaalta psykologian alan huoleksi. Se ei sinänsä kieltänyt näiden alojen tuottaman tiedon validiteettia, mutta se esitti, ettei inhimillistä olemista voida ymmärtää vain niiden perusteella.

Seuraavaksi antamani esimerkit eivät tee oikeutta eksistentialistisen ajattelun runsaudelle, mutta ne hahmottelevat toivoakseni kuvaa siitä, minkäläistä eksistentiaalinen kauhu on estetiikaltaan. Havainnollistaakseni sitä miten eksistentialismille tyypillisiä kysymyksiä voidaan tarkastella nimenomaan kauhun estetiikan piirissä, tukeudun tässä lähinnä Sartren inhoa ja Heideggerin kuolemaa koskeviin ajatuksiin.

Sartre esimerkiksi kuvaa eksistentiaalista, pelonsekaista ahdistusta vuonna 1938 julkaistussa romaanissaan *Inho* seuraavasti:

Vilkuilin ympärilleni löytääkseni jotakin kiinteätä millä torjua ajatuksiani. En nähnyt sellaista missään. Sumu alkoi hajota, mutta kadun vaiheilla häilyi yhä epämääräinen ahdistus. Oikeastaan se ei ollut uhkaa vaan jotakin muuta, himmeätä, läpikuultavaa. Mutta juuri sen vuoksi se lopulta kuitenkin herätti pelkoa. Painoin otsani ikkunaruu-tua vasten. Venäläisen munamajoneesin pinnassa huomasin tummanpunaisen pisa-ran. Se on verta. Keltaista ja siinä punainen pilkku – minua iljetti. (Sartre 1999, 111.)

Katkelma kuvaa ensin leijailevaa paikattomuuden tunnetta, epämääräistä ahdistusta ja sitten hyvin konkreettisesta asiasta lähtevää, absurdit muodot saavaa inhoa. Siinä korostuvat sekä eksistentiaaliselle ahdistukselle ominainen irrallisuus, että vieraus. Tavassa, jolla eksistentiaalinen kriisi saa tavanomaisen vaikuttamaan vieraalta ja turhalta voidaan nähdä myös unheimlich-outouden häivähdys. Vieraantuneen silmissä esineiden nimet alkavat näyttää järjettömiltä, kun niiden tavallista käyttöolottuvuutta ei tunnisteta enää (Crowell 2010) Munamajoneesin pinnassa oleva pisara nousee näin edustamaan jotakin itseään suurempaa, määrittelemätöntä, koskettavaa.

Eksistentiaalisessa kauhussa onkin kyse ennen kaikkea tietynlaisesta olemassaolon kysymyksille herkistyvästä virittyneisyydestä, eräänlaisesta olemisen pohdintaan sopivan mielialan vallassa olemisesta. Kyse ei siis ole hetkellisestä kauhistumisen tunteesta tai shokkiefektistä, jollaista esimerkiksi ruumis-kauhu tavoittelee, vaan pikemminkin hiipivästä, ihmisen valtaansa ottavasta, ahdistuksensenkaisesta tunnelmasta. Huomattavaa onkin, että Heidegger kuvaillee tätä tunnelmaa nimenomaan affektin kautta:

Ja vain koska "aistit" kuuluvat ontologisesti olevaan, jonka olemistapa on virittynyt maailmassa-olemista, ne voivat "liikuttaa" ja "omata maun johonkin", niin että liikuttava näyttäytyy affektissa. Virittynyt maailmassa-oleminen on jo riippuvaista siitä, että maailmansisäinen oleva koskettaa sitä tavalla, jonka mielialat ovat etukäteen luonnostelleet. Jos näin ei olisi, mitään affektien tapaista ei syntyisi edes kovimmassa paineessa ja vastustuksessa, ja vastustus itse jäisi olemuksellisesti paljastamatta. *Eksistentiaalisessa mielessä virittyneisyys sisältää avaavan riippuvaisuuden maailmasta, josta voidaan kohdata se, mikä koskettaa. Ontologisesta näkökulmasta meidän täytyy todellakin jättää maailman ensisijainen paljastaminen periaatteessa "pelkän mielialan" harteille. Puhdas havainto, vaikka se tunkeutuisi esilläolevan olemisen sisimpään suoneen, ei koskaan kykene paljastamaan mitään uhkaavaa.* (Heidegger 2000, 178.)

Olemassaolon kysymyksille antautuminen vaatii ajattelevalta ihmiseltä siis tietynlaista arkikokemuksista irtautumista. Heideggerin mukaan niin huonotuulisuus kuin myös kohonnut mieliala voivat tehdä ihmisen sokeaksi itseä ja olemista kohtaan johtaen jonkinlaiseen refleктоimattomaan olemisen tapaan. Perusmielialana esiintyvä "harmaa mielialattomuus", joka saattaa sekoittaa kylästyneisyyteen, saattaa sen sijaan herättää kysymyksen siitä miksi ylipäätään olemme. Niinpä eksistentiaalinen kauhu voi lopulta nousta myös jostain niinkin arkisesta kuin tylsistymisestä. Kokemuksellisesti sitä leimaa kuitenkin ennen kaikkea pelonsekainen ahdistus. (Heidegger 2000, 174-177, 181-184, 232-240.)

Heideggerin ajattelussa ahdistus on avainasemassa, koska se osoittaa, että ihminen on ottanut vastaan olemassaolon pohtimisen haasteen ja kohdannut kuoleman ajatuksen. Kuolemaa ei kuitenkaan tule tässä yhteydessä nähdä pelkästään biologisena faktana tai luonnollisena asiana, joka koetaan elämän päätteeksi. Sen sijaan se on filosofinen rajaehto, asia, joka osoittaa olemassaolon rajallisuuden ja jonka kautta koko olemassaolomme voidaan lopulta määritellä "olemiseksi kuolemaa kohti". Heideggerin ajattelussa kuolema on siis asia, jonka kanssa tai jonka varjossa me joudumme elämään – ilmiö, jolla on voima saattaa meidät ajattelemaan olemassaoloamme laajemminkin. (Heidegger 2000, 290-313, Mui 1999, 102) Filosofin Esa Saarinen puhuu Heideggerin kuoleman pohdintojen "ylvästä goottilaisuudesta" ja vertaa niitä Sartren korostaman inhon arkipäiväisyyteen. Hänen mukaansa Sartren tuotannossa korostuva itseinho, täyttymättömät odotukset, olemuksen harhaanjohtavuus ja tunne väärässä paikassa olemisesta ovat monille tuttuja ja siten Heideggerin kuoleman ajatusta helpommin lähestyttävissä. (Saarinen 1983, 181.) Käytännössä sekä kuolema että itseinho ovat kuitenkin ahdistuksen lähteitä ja niinpä sekä Sartre että Heidegger perustavat filosofointinsa pikemminkin negatiiviselle kuin positiiviselle kokemukselle.

Esteettisesti katsottuna eksistentiaalifilosofoille näyttäisikin olevan yhteistä eräänlainen ahdistukselle antautuminen ja siihen heittäytyminen. Kyse on eräänlaisesta henkisen tyhjyyden huomioimisesta ja ahdistuneesta jännityksestä, joka filosofi Helmut Kuhnin mukaan Kierkegaardilla nousi uskon ja järjen vuoropuhelusta, Marxilla kapinoivan ihmisen ja hallitsevan yhteiskuntajärjestyksen välisestä taistelusta, Dostojevskillä tunteesta, jolle järki nauraa, ja Nietzscheillä ylpeydestä, joka ei suostu nielemään inhimillisen olemassaolon rajallisuutta. Kuhnin mukaan eksistentiaalisuus pyrkii pysäyttämään meidät ja haastaa meidät kyseenalaistamaan todellisuuden, jota elämme. Haaste, jonka se heittää eteemme on vapaus, tyhjyyden kohtaaminen. (Kuhn 1976, xii-xvii.)

Pelottavaa eksistentiaalisessa lähestymistavassa onkin siis myös ehkä nimenomaan ajatus, jonka mukaan ihminen on vastauksia olemisen kysymyksiin hakiessaan lopulta aina yksin (Hänninen 1992). Autenttisen olemisen etsiminen ja siihen liittyvä valinnan vapaus on helppo kokea ahdistavaksi. Tällaiselle negatiivisuudelle antautuminen voi kuitenkin olla tavallaan myös palkitsevaa. Ajatus, jonka mukaan ihminen on "heitetty" maailmaan, voi olla pelottava ja vastuu omista päätöksistä saattaa tuntua ajoittain ylivoimaisen raskaalta, mutta parhaimmillaan tarjottujen roolimallien kyseenalaistaminen saattaa johtaa autenttisempaan olemiseen. Biologisten, psykologisten ja uskonnollisten toimintamallien ja yhteisön normien sijaan yksilö voi eksistentiaalipohdintoihin heittäytyessään tarkastella vapaammin esimerkiksi moraalisia kategorioita, kuten syytä, vastuuta, velvollisuutta ja hyveellisyyttä (Crowell 2010). Vaikka pohdinnat eivät lopulta tuottaisi pysyviä vastauksia, voi ajatteluprosessi sinänsä olla omaa olemisen tapaa kirkastava.

Eksistentiaalisuutta voidaan siis pitää jossain määrin synkistelevänä, henkistä kärsimystä glorifioivana ja inhossa kieriskelevänä filosofisena ja kaunokirjallisenä suuntauksena. Sen teemoja ovat, kuten sanottu, täydellisen vapauden jättämä tyhjyys ja inho, mutta myös vieraantuminen, outous ja absurdus. Eksistentiaalifilosofia ei usko tieteellisiin selityksiin olemassaolon luonteesta, eikä näe elämisen kylläntyvän siitä mitä saavutamme työssämme tai opinnoissamme tai sosiaalisessa ympäristössämme. Sille oleminen on ennen olemusta, eksistentiaa ennen essentiaa. Estetiikaltaan eksistentiaalinen kauhu seuraileekin nähdäkseni ennen kaikkea esteettisen ylevöittämissä mekaniikkaa. Se saattaa ottaa lähtökohdakseen jonkin suhteellisen banaalin kokemuksen, mutta se kiihtyy tähän kokemukseen tavalla, joka saa sen arkipäiväisyyden hämärtyämään ja syökee yksilön avaruudellisiin sfääreihin. Ylevöittävä ulottuvuus näyttäytyy eksistentiaalisessa kauhussa hallitsevana myös jo siksi, että kyse on filosofisesta, abstraktiin ajatteluun viittaavasta kauhusta.

Söpöily kauhuja estetisoivana pelkojen hallinnan muotona

Kuoleman ajattelulle antautuminen voi siis olla yhtä aikaa sekä ylevää, että ahdistavaa, arkipäiväisyydestä lähtevää tunteeseen hukkumista. Koska ahdistuminen sinänsä on epämiellyttävää, monet välttelevät sitä. Heidegger käyttää tällaisesta välttelystä sanaa "Gerade" ja viittaa sillä arkiseen puuhasteluun, jutteluun, "täällä" olemisen jokapäiväisyyteen (Heidegger 2000, 309-313, Hänni-

nen 1992, 12-14). *Hirveää, parkaisi hirviö* -kirjan käsittelemillä peloilla ei ole yhtä selkeää kohdetta (paitsi olemassaolon loppuminen, mikä sinänsä ei ole kovin selkeä kohde), ja siinä paneudutaan olemassaolon kysymyksiin tavallaan aika arkisesta tilanteesta käsin. Siksi sitä voidaan mielestäni luonnehtia eksistentiaalista kauhua sisältäväksi kuvakirjaksi. Samalla se kuitenkin eroaa eksistentiaali-filosofian tavasta uppoutua kauhuun ennen kaikkea lohduttavuutensa puolesta. Tätä lohduttavuutta voidaan verrata Gerädeen.

Kun tarkastellaan sitä, miten *Hirveää parkaisi hirviön* tapa käsitellä eksistentiaalisia kysymyksiä eroaa eksistentiaalifilosofian viitoittamasta tiestä, huomataan, että ahdistuminen kuvataan tässä tarinassa ensinnäkin pienen ja heikon ongelmaksi. Sitä ei nähdä asiana, johon uppoutuminen voi auttaa meitä kohti autenttisempaa olemista, vaan se nähdään keskustelunaloituksena, joka mahdollistaa normittavien selitysten ryöpyn. Olemassaoloa koskevista ajatuksista kumpuavaa kauhua pyritään tarinassa lievittämään esimerkiksi selityksin, jotka viittaavat uskontoon (Toiset uskovat, että meille kasvaa siivet), luonnon kiertokulkuun (meidän ruumiimme -- muuttuvat maaksi, synnyttävät sammalta ja ruokkivat puita), muistoissa elämiseen (Ja voisihan käydä niinkin, että myöhemmin, kenties piiankin, joku tulisi ajatelleeksi meitä. Silloin me olisimme taas täällä --) ja ennen kaikkea hetken aistittavuuteen, kosketukseen (me istumme tässä sylikkään; Eikö olisi ihmismäisempää ajatella, että olemassa on vain se, mitä voi koskettaa?). Autenttisen olemisen tavoittelun sijaan teksti ja kuva yhdessä korostavat tavallisuutta ja turvallisuutta, perheyhteisön tavallisia rooleja ja tavallisten odotusten täyttämistä.

Hirviöt ovat, kuten odottaa saattaa, kynsiensä, hampaidensa ja karvojensa alla lopulta vain ihmisten vertauskuvia. Heidän ulkomuotonsa ja tarinan yleinen asetelma tekee heistä pintapuolisesti "tarinoiden hirviöitä", mutta heidän käyttöksensä osoittaa heidän toimivan tietyissä, perheyhteisöistä tutuissa, normatiivisissa rooleissa. Äitihirviö on lempeä ja lohduttava ja ensimmäisenä paikalla kun lasta pelottaa. Isähirviö on iso ja karheaääninen ja sanoo sanottavansa painokkaasti ja varmasti. Ja pikkuhirviö on se, joka tietää vähiten ja pelkää eniten. Pikkuhirviön elämää koskevat, normittavat odotukset näkyvät esimerkiksi kirjan loppupuolella kun äiti ja isä maalailevat kuvaa siitä, kuinka olemassaoloa koskevat kysymyksetkin ovat vain osa elämän kiertokulkua. Isähirviö esimerkiksi vakuuttelee, etteivät he äidin kanssa kuole vielä, vaan vasta sitten kun pikkuhirviö on iso hirviö.

- Ja silloin, sanoi äitihirviö, - sinulla on kenties omia pieniä hirviöitä, jotka heräävät keskellä yötä ja kyselevät olemassaolosta ja siitä miltä kuoleminen tuntuu.

Pikkuhirviön pelkoihin siitä, että he hirviöinä lakkaavat olemasta, kun joku kylästy ja lakkaa ajattelemasta heitä tai sulkee heitä käsittelevän kuvakirjan, äiti vastaa yksioikoisesti:

- Sellaista ei ole minun tietääkseni milloinkaan tapahtunut

Nämä selitystavat toimivat vastoin eksistentiaalifilosofian lähtökohtia ja tavoitteita. Mielenkiintoista onkin siksi huomioida, kuinka annetut vastaukset johdattavat pikkuhirviötä pois ahdistuksen piiristä. Sylittelyn ja halailun lisäksi eksistentiaalista pelkoa suitsevat siis myös normittavat elämän ja kuoleman selitykset. Kuoleman osalta tätä arkipuhetta kuvaa esimerkiksi lausahdus ”kaikkihan me täältä joskus lähdetään” (Hänninen 1992, 15). *Gerädeksi* voidaan tulkita myös isähirviön puheenvuoro:

- Me olemme olemassa, lausui isähirviö painokkaasti, - yhtä varmasti kuin tämä luola tässä kalliolla ja kuu taivaalla, niin kuin meri alkaa rannasta ja usko siitä mihin ympäröimänsä loppuu. Tätä kiveä vasten me olemme syntyneet ja täällä me joskus kuolemme. Sillä sellainen on elämän kiertokulku. Kaiken, mikä alkaa, täytyy myös päättyä. Niin on aina ollut ja tulee aina olemaan.

Ylevä aihe typistetään näin arkiseksi, normittavaksi söpöilyksi. Heideggerin mukaan ahdistuminen ei ole heikkoutta tai asia, jota pitäisi vältellä tai jonka yli pitäisi päästä, vaan pikemminkin osoitus vahvuudesta (Mui 1999, 102), mutta tässä se nähdään asiana, joka on puhuttava pois. Näiltä osin *Hirveää, parkaisi hirviö* -kirjassa valittu kuoleman käsittelytapa onkin kuvakirjojen joukossa loputta varsin tavanomainen.

Kuolema ei nimittäin sinänsä ole lastenkirjallisuudessa pelottavuudestaan huolimatta tabu. Sen esitys- tai käsittelytavoissa vain on sopivammiksi ja vähemmän sopiviksi tai tavallisemmiksi ja vähemmän tavallisiksi koettuja teitä. Konkreettisen fyysisen kuoleman lisäksi ihmisen ”sisäisiin” pelkoihin kuuluvat myös omien toiveiden pelkääminen, vanhempien hyväksynnän hakemisessa epäonnistuminen ja yleensäkin pelko, joka syntyy elämän hallitsemattomuuden tunteesta (Pepetone 2012, 62). Vaikka nämä pelot motivoivat myös esimerkiksi kirjallista gotiikkaa, täytyy tässä yhteydessä huomauttaa, ettei mikä tahansa kuolema, varsinkaan goottilaisvaikutteisten seikkailutarinoiden tai fantasian yhteydessä, tuota tai kuvaa tai käsittele sitä eksistentiaalista kauhua, jonka *Hirveää, parkaisi hirviö* ottaa lähtökohdakseen. J. K. Rowlingin *Harry Potterin* tai Charles Kingsleyn *Water Babies* -kertomuksen, tai vaikkapa Astrid Lindgrenin *Mio poikani Mion* tai *Veljeni leijonamielen* käsittelemät kuolemat ovat ehkä liian lyyriisiä tai liian konkreettisia ja ennen kaikkea liian fantastisia kuvatakseen olemiseen liittyvää ahdistusta, inhoa ja absurdiutta sellaisena kuin eksistentiaalifilosofia niistä inspiroituu.¹³⁴ Ylevyys levittää kuoleman kaikkialle ympäril-

¹³⁴ Jos kauhun ja gotiikan genre-erot selittyvät, kuten johdannossa esitin, niiden erilaisilla aikaulottuvuuksilla, gotiikan katseen suuntautuessa nostalgisoivasti menneisyyteen ja romanttisia piirteitä saaviin raunioihin ja kauhugenre pysäyttäessä meidät nykyhetkessä, arkisemmissä ympäristöissä, istuu eksistentiaalinen kauhu ainakin inhon osalta enemmän kauhugenren kuin gotiikan piiriin. Tämä samainen kronotooppien, eli aikapaikallisuuden tai tila-aikaulottuvuuden ero, rajaa monet fantasia-tarinat ja sadut eksistentiaalisen kauhun esiintymisalueen ulkopuolelle. (Kauhun kronotoopeista ks. esim. Stephens & McCallum 2001.) Sitä, kuinka eksistentiaalinen kauhu syntyy nykyhetkessä kuvaa myös Sartre: ”Vilkaisin tuskissani ympärilleni. Nykyhetkeä, kaikkialla vain nykyhetkeä. Keveitä, lujia, nykyhetkeensä juuttuneita huonekaluja, pöytä, tuoli, lasiovinen kaappi - ja minä. Kaikesta kuoriutui esiin aito nykyhetki. Vain se oli olemassa, ei mitään muuta, ei mitään mikä ei ollut siinä. Mennyt ei ollut, ei missään muodossa.” (Sartre 1999, 140-141.)

lemme ja inho tuo sen lähelle, mutta söpöily etäännyttää sen ainakin käsivarren mitan päähän.

Kokonaisuudessaan voidaan siis todeta, että *Hirveää, parkaisi hirviö* on kirja, joka kevyestä rosoisuuden ja humoristisuuden tavoittelustaan sekä filosofisista lähtökohdistaan huolimatta edustaa ennen kaikkea miellyttämään pyrkivää söpöilyn diskurssia ja estetisointia. Kauhu, jota kirja käsittelee on eksistentiaalista ja siten potentiaalisesti ylevöittävä, mutta tapa, jolla se sitä käsittelee heijastelee samaa miellyttäväksi tekevää hallinnointia kuin pikkuhirviöistä puhuminen, mikä laimentaa kuolemasta käydyin keskustelun jutusteluksi, Heideggerin terminologian mukaisesti Gerädeksi. Käytännössä valittu lähestymistapa tekee siis käsitellyistä peloista vähemmän vaikuttavia, estetisoituja.

Taisteleva rapuhirviö

By focusing on a limited range of emotions such as fear and disgust – by assuming that horror's sole *raison d'être* is to scare and horrify – cognitive theories have undoubtedly downplayed the importance of comedy within horror texts as aesthetic artefacts. (Hills 2005, 23.)

Estetisoivan söpöilyn ohella kauhua voidaan lastenkirjoissa lähestyä myös rempseämmin ja humoristisemmin, ruumiillisuutta painottaen. Tästä tarjoaa esimerkin Hannele Huovin ja Jukka Lemmetyn kuvakirja *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* (Liite 4). Tämän kirjan valitsin lähiluvun kohteeksi, koska sen sopivuudesta on, kuten sanottu, käyty keskustelua kirjastofoorumilla. Estetiikaltaan se edustaa ehkä hieman tavallisesta poikkeavaa tapaa lähestyä kauhua kuvakirjoissa. Tematiikaltaan se mahdollistaa esteettisen härmistämisen kategoriaan kuvaavan ruumiillisuuden sekä tyypillisimpien kauhistelun kohteiden, väkivallan ja taistelun, suhteiden tarkastelun.

Kuten edellisenkin käsittelyluvun kohdalla, pyrin tässäkin luvussa lähilukuun, jossa aloitan yleisemmästä kuvauksesta ja syvennän analyysia sen jälkeen paneutumalla yksityiskohtiin ja tarkastelemalla erikseen luennoista esiin nousevia teemoja, kuten väkivaltaa, groteskia liioittelua ja toiminnallisen kauhun sukupuolittuneisuutta.

Daavid ja Goljat nyrkkeilykehässä

Lähempää tarkastelua alustavina huomioina voidaan kertoa, että *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* -kuvakirja kertoo Henri-hiirestä, joka aloittaa nyrkkeilemisen, koska hän on huolissaan isästään, ikääntyvästä höyhensarjan nyrkkeilijästä. Henrin isä on pian kohtaava kehässä nyrkkeilykehien kuninkaan, Rapu Rusikan, ja tämä huolestuttaa Henriä, sillä isä ei tarinan kertojan mukaan ole enää "entisessä kunnossaan". Kirjassa kerrottu tarina on viidentoista aukeaman mittainen, eli melko tavallisen pituinen. Se jakautuu tavallaan kahteen osaan, joista ensimmäinen kuvaa Henri Hiiren sotien jälkeiseen aikaan sijoittuvaa lapsuutta ja tämän kahnausta rankaisevan auktoriteetin, parturi Saksisen kanssa ja

joista toinen käsittelee nyrkkeilyä pelkojen purkamiskanavana ja institutionalisoituna urheilulajina.

Heti ensimmäisellä aukeamalla kirja esittelee tarinan päähenkilön, Henrin, ja tämän isän nyrkkeilytyön, jota kuvataan ”ikäväksi iltatyöksi”. Salkku kädessä isä kävelee pitkin katua varjojen pidetessä, Henrin katsellessa hänen lähtöään piha-aidan takana kasvavasta puusta. Isän ikävään iltatyöhön verrattuna Henrin arkea leimaava poikamainen leikki näyttyy melkein päihanteellisena. Hän juoksentee kavereineen ulkona puutalokaupungin mukulakivikaduilla vapaana vastuusta. Uskaltaminen liittyy tähän ihannoituun, poikamaiseen lapsuuteen olennaisella tavalla. Henrin ja hänen ystäviensä leikkeihin kuuluu nimittäin esimerkiksi parturi Saksisen parturiliikkeen oveen kiinnitetyn kellon kiluttaminen eräänlaisen miehuuskokeen merkeissä.

Tämän, tarinan kontekstia luovan alun jälkeen tarina paneutuu kertomuksen varsinaiseen aiheeseen, Henrin isän ja Rapu Rusikan väliseen, lähestyvään mitteluun, ”suureen otteluun”. Näiltä osin tarina seurailee klassista Daavid ja Goljat asetelmaa. Kyseinen asetelma on nyrkkeilyn maailmassa usein käytetty tarinallisuutta luova elementti ja keskeistä tälle asetelmalle on se, että altavas-taaja voittaa itseään paljon suuremman vastustajan. Ruumiillisen kokoeron lisäksi asetelma saattaa perustua myös henkiseen epäsuhtaan: esimerkiksi tuntemattoman ja vähemmän ansioituneen ottelijan ja voitokkaan vastustajan kohtaamiselle.

Daavidia edustaa tässä yhteydessä tietenkin tarinan päähenkilö, Henri Hiiri. Eläinhahmot kuvaavat lastenkirjallisuudessa usein tiettyjä luonnetyyppisiä tai sosiaalisia statusta¹³⁵ ja Henri-hiiren hiirimäisyys voidaankin tulkita ennen kaikkea pienuudeksi ja vaatimattomuudeksi, eräänlaiseksi lapsiin yhdistyväksi sosiaalisesti voimattomuudeksi. Henri on isänsä tavoin alusta asti eräänlainen antisankari. Vaikka hiiret voivat olla myös söpöjä, ei *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* nähdäkseni tavoittele söpöyttä ainakaan tavanomaisessa, disneymäisessä hengessä. Pyöreän pörröisyyden ja suurten silmien, sekä vartaloon nähden ison pään sijaan Henrillä on suippo kuono, josta viiksikarvat töröttävät epäsiististi eri suuntiin ja tukka, joka roikkuu suorana kahdesta mustasta viirusta tai läiskästä koostuvien silmien päällä. Tapa, jolla Henri kuvataan pieneksi pojaksi herättää kuitenkin sympatiaa – ennen kaikkea siksi, että häntä uhkaavat suuret hahmot, Parturi Saksinen ja Rapu Rusikka, muodostavat pojalle epäreilun vastuksen.

Käsittelyn helpottamiseksi olen jakanut tarinan aukeamittain ”kohtauksiin”. Näitä kohtauksia ovat: 1. isä lähtee töihin, 2. Saksisen soittokeho, 3. Saksinen rankaisee ja uhkaa, 4. nyrkkeilykoulu, 5. äiti tekee taikahanskat, 6. anteeksi pyytäminen, 7. nyrkkeilykoulun sisällä, 8. nyrkkeilyn säännöt, 9. vanhempien sängyssä ja paha uni, 10. nyrkkeilykoulu räjähtää, 11. suuri ottelu, 12. Henri astuu kehään, 13. voittaja peilaa ja hanskojen pesu, 14. hautausmaa ja 15. kuva-

¹³⁵ *Kaislikossa suhisee* -tarinan näädät, karpät ja fretit, haisevat pienet peto-/tuhoeläimet, esimerkiksi ovat ilkimyksiä ja sammakko huikentelevainen. Edellisessä luvussa käsiteltyjen hirviöiden hirviöys puolestaan edusti toiseutta, yleistä eläimellisyyttä ja satumaisuutta.

terapiaa. Lukijoita säästääkseni ja argumenttini selkeyttä ylläpitääkseni en tule tarkasteleman kaikkia näitä kohtauksia yhtä tarkasti. Sen sijaan nostan analyysissäni esiin asioita, jotka rakentavat kirjassa härmistäväksi kutsumaani esteettistä lähestymistapaa.

Varsinaista kauhugenreä kirjassa edustavat ensi näkemältä ennen kaikkea oudot varjot. Ne herättävät epätietoisuutta ja tarjoavat tutun vieraaksi muuttavassa fantastisuudessaan hyvän esimerkin unheimlich-outoudesta. Henrin isä esimerkiksi heittää töihin lähtiessään kahdesta nyrkkeilyhanskasta muodostuvan varjon. Parturi Saksisen varjo puolestaan muistuttaa suurta, saksikätistä rapua. Ja suurta ottelua käsittelevässä unessa nyrkkeilykehän yli lankeaa suuri hiiren mallinen varjo, joka tuulettaa ja jolta puuttuu hampaita.¹³⁶ Näiden intellektuaalista epävarmuutta herättävien outojen varjojen lisäksi tarina sisältää kuitenkin myös useita toiminnallisia, mahdollisesti pelottavia ja jännittäviä elementtejä ja taistelusymboliikkaa, joka voidaan niin ikään tulkita kauhistuttavaksi – erityisesti lastenkirjallisuuden kontekstissa, kuten tulevista esimerkeistä käy ilmi.

Rapu Rusikka itsessään on esimerkiksi höyryä puskevine korvaaukkoineen jonkinlainen eläinkuntaa ja teknologiaa yhdistelevä, dynaaminen kategoria rikkomus. Sivuilla seikkailevat saksit puolestaan muodostavat fyysistä koskemattomuutta uhkaavan vaaran, olivat ne sitten parturi Saksisen ja Rapu Rusikan kädessä olevia aseita, tai vapaasti pitkin katkoviivoja liikkuvia erikoistehosteita. Kokonaisuudessaan *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* ei kuitenkaan ole kauhutarina. Se ei käsittele yliluonnollisia asioita, eikä sen sivuilla tavata varsinaisia hirviöitä. Tarkemmin katsottuna Rapu Rusikankin hirviömyyisyys on nimittäin lopulta tulkinnanvarainen kysymys. Nyrkkeilykehien kuninkaana hän on paitsi pelottava vastustaja, myös ihannoitu urheilija, eli hahmo, jolla on paikka yhteisön sisällä eikä vain sen rajoilla.

Yksittäisiä elementtejä tärkeämmän kauhutekijän muodostavatkin nähdäkseni väkivallan affektit ja fyysisen koskemattomuuden rikkoutumisen uhka, joka leijuu nyrkkeilyaiheen ympärillä. Kuvakirjojen joukossa tämä aihe on melko harvinainen. Matthew Olshanin kuvakirja *The Mighty Lalouche* (2013, kuv. Sophie Blackall) tarjoaa toisen esimerkin nyrkkeilyteeman varaan rakentuvasta kuvakirjasta, mutta pikkuhirviö-aiheeseen verrattuna tällaisia taistelutarinoita on kuvakirjojen joukossa vähän.¹³⁷ Ehkä kyse on nyrkkeilyn väkivaltaisuudesta ja siitä, että nyrkkeilyllä on tapana jakaa mielipiteitä. Kuten kirjallisuudentutkija, semiootikko ja harrastelijanyrkkeilijä David Scott kirjoittaa, pitävät yhdet nyrkkeilyä jännittävänä, elämää suurempana speaktaakkelina toisten ollessa huolissaan lajin etiikasta: miten lajista, jonka tarkoitus on toisen tyrmäminen, voidaan edes puhua urheiluna? (Scott 2008, xxiii.)

¹³⁶ Varjojen outous on nähdäkseni indikatiivis-symbolista: Saksisen ravunmuotoinen varjoesimerkiksi osoittaa, että Henrin ajatukset suuntautuvat kohti suurta ottelua ja ultimaattista vastustajaa. Samalla se piirtää esiin yhtälön, jossa Saksinen rinnastuu Rapu Rusikkaan nousten näin Henrin Rusikkaa koskevien pelkojen symboliksi.

¹³⁷ The Mashable-sivuston julkaisema video, jossa kirjailija Chuck Palahniuk lukee lapsille suunnattua kuvakirjaversiota kirjastaan *Fight Club* tarttuu tähän ”aukkoon” lastenkirjallisuudessa ja parodioi samalla lastenkirjoille ominaista söpöilyä. (Knoblauch)

Katsojan näkökulmasta nyrkkeily näyttäytyy ehkä kehän rajaamana performanssina tai rituaalina, mutta osallistujille, itse nyrkkeilijöille, fyysinen ja psykologinen riski ovat todellisia. Lyönnit sattuvat ja haavat vuotavat verta. Eettisissä kysymyksissä onkin usein kyse nimenomaan nyrkkeilyn ja väkivallan suhteesta. Tämä suhde korostuu myös silloin, kun mietitään urheilun ja pelien yhteiskunnallista funktiota. Scottin mukaan urheilu ja pelit tarjoavat paitsi viihdettä, myös kanavan, jonka kautta ihmisluonnolle ominaisia väkivaltaisia impulsseja voidaan purkaa kontrolloidusti. Hänen mukaansa väkivaltaisuus on potentiaali, joka löyty useimmista ihmisistä ja eläimistä, eikä sivistyksessä ole kyse niinkään tämän potentiaalın poistamisesta kuin sen kanavoimisesta. Yhteiskunnalliset sopimukset määrittävät esimerkiksi sen, että tappaminen on kiellettyä, mutta samalla ne hyväksyvät sen sodan viitekehyksessä. Samalla tavalla toisen lyöminen on yleisesti ottaen kiellettyä, mutta paikallaan nyrkkeilyottelussa. (Scott 2008, xxvi-xxvii, 3.)

Siitä, onko lyöminen paikallaan lastenkirjassa – edes nyrkkeilystä kerrottaessa, voidaan olla montaa mieltä. Joidenkin mielestä lapsille osoitettujen kirjojen viihdefunktio on niiden kasvatusfunktiolle alisteinen. Tämä havainnollistuu hyvin esimerkiksi keskustelussa, jonka *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* nostatti ilmestymisajankohtanaan kirjastofoorumilla. Nimimerkillä "Hapero" esiintynyt kirjastotyöntekijä pyrki tuolloin sytyttämään keskustelua aiheesta ilmoittamalla aikovansa sensuroida tämän kirjan. Kirjoituksessaan hän muotoilee kritiikkinsä seuraavasti:

Myötäilyä vai ohjausta?

Sattuipa taannoin - sattumoisin vielä valtakunnallisena suruliputuspäivänä - että kirjastooni tuli kaksi uutta kuvakirjaa, mielestäni kumpikin tarkoitettu 4-8-vuotiaille. Toinen oli rauhallinen tattiretkikuvaus, jossa korostuu lasten sosiaalisuus, empaattisuus ja yhteisöllisyys. Yhteispeli auttoi päähenkilöitä ongelmassaan. Kuvitus on levollinen, tarina eläväisen vauhdikas.

Toisen kirjan idea on opettavainen, mutta: kuvitus huokuu väkivaltaa ja uhkaa. Pikkulasten kuvakirjan joka sivulla on jotakin kauheaa: ruumisauto, kirves, kuollut nukke, verta, pelottavia varjoja, räjähtävä talo, jopa Hitler! Tekstin ulkoasu on silmillemme räiskähtelevää eikä tehokeinoille löydy syytä.

No! Kyselin päivähoitossa työskentelevältä, mitä mieltä hän on kirjoista. Toki hän antoi armon suosikilleni, joka on kieltämättä lintukotomainen, mutta toista, "kauhukirjaa" hän puolusteli sen vuoksi, että pikkupojat tykkää.

En halua olla ruokkimassa lisää kauheuksia tässä maailmassa enkä myötäillä pikkupoikien ajatuksia! Eikö meidän aikuisten pitäisi myötäilyn sijasta ohjata, varovasti mutta määrätietoisesti?

Se nyrkkeily-ruumisauto -kirja ei päässyt kirjaston hyllyyn vaan on nyt kaapissa esimerkkinä kirjasta, jonka tämä tati sensuroi.

Keskustelua! (Hapero, 2. lokakuuta 2008 18:15)

Käytännössä kukaan kirjoitukseen vastanneista ei yhtynyt Haperon mielipiteeseen ja ne muutamat vastaukset, joita keskusteluketjusta löytyy, ovat lähinnä

varovaisen ihmetteleviä tai Haperon lähestymistavan torjuvia. Samuli Kunttu esimerkiksi kommentoi vastauksessaan kuivahkosti sitä miten ”nimettömät kirjastotädit”, jotka ”sensuroivat nimettömiä kirjoja” pitävät yllä kuvaa kirjastoalan ammattikunnasta tiukkapipoisina nutturapäinä. Minusta Haperon keskustelunavaus on kuitenkin monella tapaa kiinnostava. Ensinnäkin se nostaa jo otsikossaan esiin lastenkirjojen kasvatustehtävän asettaessaan vastakkain myötäilyyn ja ohjauksen toisilleen vastakkaisina kasvatustyyleinä. Toisekseen se hahmottelee hyvän ja huonon lastenkirjan välistä rajaa kahta kirjaa vertailemalla, pitkälti esteettisin termein. Ja kolmanneksi se tuo esiin kirjoja tuottavien, tarjoavien ja kierrättävien tahojen tai instituutioiden, sekä lastenkirjojen alalla toimivien ja niitä lapsilleen lukevien aikuisten vallan esittäessään, että ainakin ”täti” itse aikoo sensuroida kyseisen kirjan. Mielenkiintoista on myös huomioida se, kuinka kirjoittaja oma puhetapa herättelee mielikuvia väkivallasta ja uhkasta tavalla, jota voi pitää kauhun esteettistä vetovoimaa hyödyntävänä.

Mutta mistä tässä oikeastaan on kyse? Mihin kriitikon kauhistelu oikeastaan kohdistuu? Millä tavalla kuvakirja voi ”huokua väkivaltaa ja uhkaa”?

Taisteleva kuvakirja ja lastenkirjallisuuden normit

Haperon kirjastofoorumilla esittämä kritiikki perustuu nähdäkseni pitkälti ajatukselle siitä, että *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* loukkaa hyvän lastenkirjallisuuden normeja. Räiskyvä kuvakieli, veri ja kuolleet nuket tai absoluuttisen pahuuden ilmentyminä pidetyt hahmot, kuten Hitler, jonka esiintymisestä tässä kirjassa voidaan tosin olla montaa mieltä, eivät hänen mukaansa kuulu 4-8-vuotiaille lapsille osoitettuun kuvakirjaan. Ne eivät kuulu sinne, vaikka ne viehättäisivät pikkupoikia. Räiskyvä kuvakieli, veri ja kuolleet nuket eivät sinänsä kuitenkaan ole väkivaltaisia, vaan vasta kokemus ja tulkinta tekevät niistä sellaisia. Niitä voidaan käyttää väkivallan merkinä, mutta yhtälailla niillä voidaan kuvata voimaa, elämää ja elämän ja kuoleman välistä rajaa. Edellisessä luvussa käsittelemäni söpö kauhu tarjoaa tästä tulkinnan roolista hyvän esimerkin. Tarrakeräilyviikossa poseeraavat kitsch-zombit eivät ole väkivaltaisia, eivätkä ne kuvaa väkivallan uhkaa, mutta jos ne koetaan ylipäättään epäsoviviksi, voidaan nekin kokea eräänlaisiksi esteettis-moraalisiksi makuloukkauksiksi, hyvälle maulle väkivaltaa tekeviksi kulutusvalinnoiksi – joko sisällöllisesti, zombiteeman osalta, tai tyyllillisesti, kitschmäisen toteutuksen vuoksi.

Käytännössä *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulun* havainnollistama tai kuvaama väkivalta ei siis voi uhata lukijaa muutoin kuin moraalis-esteettisesti, jonkinlaisia lastenkirjoille asetettuja rajoja rikkomalla. Mutta minkälaisista rajoista tässä on kyse? Minkälaiset rajat tai odotukset *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* haastaa?

Ensimmäinen näistä rajoista on tyyllillinen. Kuvakirjojen voidaan olettaa olevan söpöjä, värikkäitä ja Haperon ajatuksia seuraillen rauhallisia – hyviä käytöstapoja ja oppimista edistäviä. Tämä liittyy edellisessä luvussa käsiteltyihin lapsikäisyyksiin, ja ennen kaikkea ajatukseen lasten ihailtavasta viattomuudesta ja sen säilyttämisen tai suojelun tärkeydestä. Lastenkirjallisuuden tutkija Kimberly Reynolds käyttää tästä ilmiöstä termiä ”the aesthetics of childhood

innocence”, lapsuuden viattomuuden estetiikka. Hänen mukaansa lastenkirjallisuutta rajoittavat monenlaiset käsitykset siitä, mitä lastenkirjallisuuden ”tulisi olla” tai miltä sen tulisi tuntua ja maistua (ks. näiltä osin myös Morgenstern 2000). Ensimmäinen normi tai raja, joita *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulun* voidaan ajatella loukkaavan, on siis makuun perustuva sopivuussopimus. Lastenkirjallisuuden hyväksyttävistä tyyleistä koskevat käsitykset elävät kyllä ajan mukana, ja niitä voidaan haastaa ja haastetaan, mutta silti nämä tyyli-rajat ovat yhtäaikaan olemassa.

Toinen lastenkirjallisuuden rajaa vetävä tekijä on sisältö. Lastenkirjallisuutta koskeva kirjoittamaton koodi tai käytäntö on se, että lastenkirjojen odotetaan välttävän seksiä, väkivaltaa ja huonoa kieltä – tai tarkemmin ottaen esimerkiksi kirosanoja, slangia, puhekieltä ja kieliopillisesti väärää tai huonoa kieltä (Reynolds 2005, 3-4). Tämäkään rajanveto ei seuraile pelkästään lasten makua, vaan myös aikuisten lapsia ja lapsuutta koskevia tarpeita ja toiveita tai haluja. Jacquelin Rosen, psykoanalyttisesti suuntautuneen kirjallisuudentutkijan, mukaan lastenkirjallisuus tarjoaakin tilan, jossa aikuiset voivat toteuttaa lapsuutta koskevia unelmiaan. Hänen mukaansa lastenkirjallisuudesta on tehty turvasatama, vastaisku aikuisten maailmalle, paikka, jossa kaikki on juuri sitä miltä se näyttää. Se on tila, jota aikuisten elämän sisällöt eivät uhkaa ja alue, joka on kielellisesti rajattu, ihailtavan puhdas ja yksinkertainen. Tämän tilan suojelu tekee lastenkirjallisuudesta Rosen mukaan konservatiivista.¹³⁸ Vaikka suojelun syyksi nimetään aina implisiittinen lapsilukija, on sen todellinen syy siis Rosen mukaan löydettävissä aikuisten lapsuutta koskevista haluista, haaveista ja nostalgista, halusta palata aikaan ennen aikuista ymmärrystä. Tämän vuoksi lastenkirjallisuus toimii lapsuutta normittavasti ja lapsuuden rajoja vetävästi myös hyväksyttäväksi koettujen sisältöjensä puolesta. (Rose 1984, Reynolds 2005, 3-9, Morgenstern 2000.)

Modernistisen eetoksen nimissä myös lastenkirjallisuuden rajoja on kuitenkin rikottu tietoisesti käsittelemällä esimerkiksi aiheita, kuten itsetuhoutuutta ja kuolemaa, tai seksiä ja pelkoja. Kuvakirjoissa on myös tartuttu hana-kasti esimerkiksi kuvien ja sanojen yhdistelyn tuomaan ilmaisulliseen moninaisuuteen ja monitulkintaisuuteen. (Reynolds 2007, 1-44, Heikkilä-Halttunen 2010.)¹³⁹ Siitä onko tämä todiste lastenkirjallisuuden kentän avoimuudesta, vai ko kentän konservatiivisuuden vahvistavista poikkeuksista, voidaan kuitenkin olla montaa mieltä. Toisinaan tyyllinen konservatiivisuus saattaa viedä sisällölliseltä haastavuudelta terän. Ja yhtäläillä voi olla, että sisällöt jäävät erikoisista tyyllivalinnoista huolimatta konservatiivisiksi. Haastavuuden itseisarvosta voidaan niin ikään väentää kättä. Lastenkirjainstituutin ”Tätä en lapselleni lue!” – näyttelyn teosten joukosta löytyy esimerkiksi useita kirjoja, jotka ovat olleet

¹³⁸ Konservatiivisuus tarkoittaa esimerkiksi sitä, että lastenkirjallisuus vastustaa aikuisen kirjallisuuden elitistisiä trendejä (Rose 1984, 141-142).

¹³⁹ Oletetusta konservatiivisuudesta huolimatta lastenkirjallisuus onkin Kimberly Reynoldsin mukaan toiminut monen modernistisen kirjailijan kokeilukenttänä. Esimerkkeinä Reynolds tarkastelee Virginia Woolfin, James Joycen, Gertrude Steinin ja avantgarde kirjailijoiden, kuten Daniil Kharmsin lapsille kirjoittamia tekstejä. (Reynolds 2005, 24-44.)

samalla sekä parjattuja että palkittuja. Roald Dahlin tuotanto tarjoaa tästä hyvän esimerkin. Sitä arvosteltu muun muassa makaaberista väkivaltaisuudesta ja groteskista, hienostumattomasta huumorista (Cross 2008), mutta monet Dahlin tarinoista ovat yhtäkaikki vakiinnuttaneet asemansa lastenkirjallisuuden klassikoiden joukossa.

Miinalan Veikon nyrkkeilykoulussa haastavaksi voidaankin ensimmäisenä tulkita jo pelkästään kuvituksen tyyli. Muiden kuvakirjojen joukossa tämä kirja hyppää silmille, koska se on pitkälti mustavalkoinen. Mustavalkoisuus on valinta, jonka Lemmetty kertoo kuvastavan mennyttä aikaa. Kuvissa tätä tulkintaa tukevat nyrkkeilykoulun pihassa seisova 1930-luvun henkinen auto, Henrin isän puku, Saksisen parturiliikkeen sisustus ja se, että nyrkkeilyhanskoissa on tarrojen sijaan nyörit. Mustavalkoisuus voidaan kuitenkin lukea myös yleiseksi värittömyydeksi tai apeudeksi, dramaattisuudeksi ja kuvakirjojen värikkyyttä koskevien oletusten rikkomiseksi. Dramaattisuus-tulkintaa tukevat osaltaan esimerkiksi punaiset ja keltaiset korostevärit, joita kuvista löytyy sieltä täältä. Värit merkitsevät esimerkiksi nyrkkeilyhanskat ja Rusikan saksit erityistä merkitystä omaaviksi.¹⁴⁰ Dramaattista kuvituksessa on myös se, että Lemmetty suosii kerronnassaan lintuperspektiiviä. Ja lopulta myös varjojen intensiivinen musta, kauhugenreen liitettävissä oleva väri, voidaan tulkita dramaattisuutta hakevaksi tyylikeinoksi.

Miinalan Veikon nyrkkeilykoulussa taistelu ei siis lopulta rajoitu pelkästään nyrkkeilyteemaan ja tarinan juoneen. Kyse on myös lastenkirjainstituution rajojen haastamisesta yleensä, sekä tyyllisesti että sisällöllisesti. Kirja tarttuu teemaan, jonka tekijät tietävät olevan hankala ja se tekee sen tavalla, joka rikkoo kuvakirjoja koskevia oletuksia myös tyyllisesti tiputtaen pois värit ja söpöyden. Tekijät itse kertovat, että tarinaan haluttiin myös jättää aukkoja, tiloja, jotka lukija saa täyttää. Tämä seurailee nähdäkseni modernin taiteen linjaa. Lemmetty puolestaan viittasi haastattelussa suoraan taidekoulutukseensa ja siihen kuinka on työskennellyt aiemmin esimerkiksi käsitetaiteen parissa. Lisätodisteita siitä, että tekijät asettavat *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulun* tietoisesti lastenkirjallisuuden tabuja uhmaavien kirjojen joukkoon tarjoavat intertekstuaaliset viittaukset, joissa viitataan esimerkiksi Hoffmannin *Jörö-Jukkaan*.¹⁴¹

Taistelun estetiikkaan liittyvää voiman ihailua kuvastaa erityisesti aukeama, jolla nyrkkeilykoulu räjähtää (Liite 5). Tähän kuvaan Lemmetty kertoo saaneensa idean Kaustisilla asuessaan. Kaustinen on tunnettu kansanmusiikin mekka ja siellä asuessaan kuvittaja alkoi kertomansa mukaan leikitellä idealla siitä, että koko pelimannitalo räjähtäisi ilmaan. Taiteilijalle itselleen kyse oli eh-

¹⁴⁰ Elokuvassa Schindlerin lista mustavalkoisuuden rikkoo dramaattisesti pienen tytön punainen nuttu.

¹⁴¹ Paha uni -aukeamalla vanhempien makuuhuoneen seinällä roikkuu kehystettynä kuva punaiseen viittaaan pukeutuneesta susimaisesta hahmosta, joka kastaa hiiripoi-kaa mustepulloon. Hahmo on viittaus Jörö-Jukan mustien poikien tarinaan ja pyhään Nikolaukseen, joka kastaa neekeripoikaa kiusaavat pojat mustepulloon. Hahmon voi nähdä parturi Saksisen analogiana, mutta sen voi myös nähdä viitteenä lastenkirjallisuuden jatkumoon ja sen didaktisiin, pelotteleviin piirteisiin ylipäätään. Näin luettuna kirja näyttää olevansa tietoinen lastenkirjallisuuden väkivaltaisesta lapsia pelottelevasta historiasta.

kä jonkinlaisesta vapauttavasta tuhofantasiasta, mutta pelimannitalolla kuva tulkittiin musiikin voimaa kuvaavaksi. Tämä kaksinainen tulkintatapa välittyy nähdäkseni myös Miinalan Veikon nyrkkeilykirjaan päätyneessä räjähdyskuvassa. Kyseessä on voiman metafora ja niin teksti kuin kuvakin tarjoavat paljon vihjeitä siitä, että räjähdys tulisi nähdä nimenomaan positiivisesti voimaauttavana. Henri ja Hillevi esimerkiksi kuvataan hymyilevinä: Hillevi hymyilee iskiessään nyrkillään ja Henri lentäessään iskun voimasta taivaaseen. Teksti puhuu siitä, kuinka Hillevin ”oikea suora oli hellä, pehmeä ja uskomattoman voimakas” ja kertoo Henrin pökertyvän onnesta ja muuttuvan ”hetkessä VAHVAKSI hiireksi”. Tyrmääminen liitetään siis tässä selkeästi voimaan ja vahvuuteen väkivallan ja alistamisen sijaan. Mutta kuten Haperon kommentteista nähdään, voidaan räjähdys tulkita myös toisin, sen epämiellyttävyyttä korostaen.

Elokuvatutkija Margaret Bruder kirjoittaa, että liikkuva kuva voidaan kokea väkivaltaiseksi jo esimerkiksi nopeiden leikkausten vuoksi (Bruder 1998). Sama pätee nähdäkseni jossain määrin strobo-valoon, joka katkoo havaintokykymme ja saattaa siksi näyttäytyä hyökkäävänä. Näissä tapauksissa kokemuksen väkivaltaisuus liittyy siihen, että aisteihimme vaikutetaan käsityskykymme haastavasti ja rikkovasti. Kuvakirjoissa väkivaltaan liitettyä häiritsevyyttä ja voimaa voidaan tavoitella esimerkiksi vertikaalein, rosoisin viivoin ja vahvoilla värisävyillä tai tarkoituksellisen koskettavalla rumuudella (rumuuden kosketavuudesta ks. esim. Kieran 1997) Tekstin kohdalla fyysistä rulentavuutta voidaan puolestaan tavoitella esimerkiksi onomatopoeettisilla ilmauksilla, tai nimillä, kuten ”Rapu Rusikka”, jotka herättävät mielikuvia väkivallasta, tässä tapauksessa rusikoimisesta. *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulussa* tekstin voimaa onkin tehostettu myös lihavoimoinneilla, suurilla kirjaimilla ja vaihtelevalla fontilla, sekä ilmaisuilla, kuten ”PAM!” tai ”TYRMÄÄVÄ JUTTU!”. Lisäksi myös kuvakulmilla voidaan luoda huimauksen tunnetta (Connolly 2008, 293) ja narratiiviin jätetyillä aukoilla ja kontrapunktisilla kuvasanasuhteilla voidaan niin ikään pyrkiä tuottamaan jännitteitä ja yllätyksiä.

Kuvakirjassa lukunopeus on kuitenkin lukijan päätettävissä, eikä kirja uhkaa tai haasta lukijan käsityskykyä ainakaan aikaulottuvuudeltaan. Kuvakirjoissa nopeiden leikkausten sijaan uhkaavaksi voidaankin nähdäkseni kokea ennen kaikkea edellä mainittu tyylillinen ”väkivaltaisuus” ja sisällöllinen sopimattomuus. Sisällöllisesti haastavaksi voidaan kokea esimerkiksi henkilöiden välistä, fyysistä väkivaltaa kuvaavat kohtaukset, joten paneudun seuraavaksi tarkemmin niihin.

Väkivaltaa kuvakirjassa

Huolta tämän kirjan osalta ovat siis aiheuttaneet ennen kaikkea väkivallan affektit. Yllä esitin, että kyse on osittain lastenkirjoja koskevasta tyylillisistä oletuksista ja odotuksista ja niihin liittyvästä räjähtävyyden karttamisesta, sekä mahdollisuudesta kokea ”hyvän” maun loukkaukset hyökkääviksi, mutta nyt haluaisin tarkastella tarkemmin niitä kohtauksia, jotka itse kirjan kerronnassa keskittyvät fyysiseen väkivaltaiseen toimintaan. Jos väkivalta määritetään toisen koskemattomuutta tai vapautta loukkaavaksi, tahalliseksi voimakeinojen

käytöksi, sitä voidaan katsoa löytyvän ennen kaikkea kahdesta kirjan kohtauksesta: kolmannelta aukeamalta, kohtauksesta, jossa parturi Saksinen rankaisee ja uhkaa Henriä, ja yhdenneltätoista aukeamalta, suuren ottelun kuvauksesta. Nämä kaksi tilannetta eroavat toisistaan institutionaalisen kontekstinsa ja osallistujiensa osalta, mutta väkivallan fyysisen muodon osalta ne ovat melkein päidenttisiä. Kummassakin kohtauksessa kuvataan sitä, kuinka suuri ja vahva osapuoli roikottaa korvasta pientä ja heikkoa vastustajaa. Kyse on siis henkilöiden välisestä fyysisestä, ensimmäisessä koston ja toisessa urheiluun liittyvän voiton tavoittelun motivoimasta väkivallasta.

Aukeamalla 3 on kyse Henrin ja Saksisen välisestä välien selvittelystä, joka tapahtuu ulkona, lauta-aidan kupeessa, ajojahdin päätteeksi. Sen syynä on hiiripoikien miehuuskokeenomainen leikki, jonka päämäärää on käydä availemassa parturi Saksisen soittokellolla varustettua parturiliikkeen ovea, kun Saksinen on mennyt liikkeen takahuoneeseen. Saksista tämä leikki suuttuttaa ja hänen suuttumuksensa on lapsista "KOMEAA KATSOTTAVAA!". Tämä samainen, komea suuttumus johtaa kuitenkin myös kärsimykseen, sillä suuttunut Saksinen ei vain "karju", "puhku" ja "mylvähtele", vaan hän myös retuuttaa kiinni saamaansa hiirenpoikaa korvasta niin, että korva alkaa punottaa ja venyy soikeaksi. Saksinen uhkaa myös leikata korvan saksillaan – ensin vain kuvata-solla, ja myöhemmin kuudennella aukeamalla verbaalisesti, vitsailevalla kommentilla: "leikataanko korvat vai nenänpää?". Saksisen väkivaltainen käytös on siis pitkälti tunneperäistä ja koston sekä humoristiseen liioitteluun perustuvaa. Kuvissa hänen aggressiivisuutensa näkyy kurttuun painuneissa kulmakarvoissa ja eteenpäin kumartuneessa asennossa, sekä tavassa, jolla hän näyttää hampaansa.

Kuten aiemmin huomautin, vertautuu Saksisen uhkaava persoona alusta asti Rapu Rusikkaan, tarinan varsinaiseen antagonistiin. Rusikka on pelottava, mutta ihailtava, likaisia keinoja kaihtamaton nyrkkeilijä. Hän on läsnä tarinassa seiniin kiinnitetyissä julisteissa ja varjoissa jo aivan ensimmäiseltä sivulta alkaen, mutta parrasvaloihin hän astuu vasta suuressa ottelussa. Julisteissa hän näyttäytyy urheilijana ja varjoissa outona, muotoansa muuttavana uhkana. Suuressa ottelussa nämä kaksi roolia yhdistyvät. Saksisen tavoin myös Rusikka näyttää toimivan tunteella tekniikan sijaan. Puolustamisen sijaan hän hyökkää kolmella raajalla tasapainoillen samalla yhdellä jalalla hyvin samalla tavoin kuin parturi Saksinen aiemmin kuvaillussa kuvassa. Samalla hän kumartuu dynaamisesti uhrinsa ylle aivan kuten varjo Paolo Garretton *La Rivista* -lehdelle suunnittelemassa nykkeilyaiheisessa kansikuvassa (Scott 2008, 68) ja hänen suunsa on auki, aivan kuin hän huutaisi. Kaiken kaikkiaan nämä tekijät tukevat tulkintaa, jonka mukaan Rusikka on voitostaan varma, pidättelemätön ja kiihkeä vastustaja.

Väkivallan symbolien osalta näissä kohtauksissa korostuvat niissä käydyt "aseet". Rusikan sakset on väritetty, jolloin ne nousevat harmaasta kuvasta ja niiden merkitys korostuu. Myös nyrkkeilyhanskat korostuvat samalla tavoin. Näiden lisäksi väri merkitsee harmauden keskellä myös kipua ja vihaa tuntevan ruumiin. Saksisen ja Henrin kohtauksessa punainen väri nostaa esiin lähin-

nä Henrin ruumiin ja korvat, sekä Saksisen punoittavat posket. Suuren ottelun kuvauksessa punainen merkitsee puolestaan lähinnä Rusikan valtavat saksit ja nyrkkeilyhanskat (Liite 6). On kuitenkin huomionarvoista, että kirjassa käytetty punainen on pikemminkin vaaleaa, läpikuultavaa punaa, kuin intensiivistä verenpuna. Verta, jota Hapero sanoo nähneensä kirjassa, edustavat ehkä korkeintaan lattian punaiset laveerausläntit, mutta niidenkään tulkinta vereksi ei ole nähdäkseni täysin perusteltua. Samaa punaista voi havaita nimittäin myös nyrkkeilyhallin ilmassa, jossa se kuvaa kuumaa tunnelmaa – tunnelmaa, joka havainnollistuu myös tekstissä:

Mahtava RAPU RUSIKKA oli tullut kaupunkiin. Henri pelkäsi, että Rusikka rusikoisi isän hirvittäväillä saksillaan. Hallissa valmisteltiin suurta ottelua. Yleisö kihisi ja kohisi tunnelma oli sähköinen. SOITTAJAN hikiset sormet lipsuivat sähköurujen kosketimilla ja nyrkkeilijöiden punaiset naamat höyryivät.

Kokonaisuudessaan voidaan sanoa, että suuren ottelun kuvaus tavoittelee spektakkelinomaisuutta. Kuvan tavoin myös teksti keskittyy äänen, lämpötilan ja yleisen kaoottisen, jännittyneen tunnelman kuvaamiseen. Kuvassa lamppujen valokeilassa nähdään, jälleen ylhäältä päin, tila, jonka täyttää keskeltä ravuista ja hiiristä koostuva yleisö. Nyrkkeilykehä sijoittuu aukeaman oikeaan yläkulmaan ja sen sisällä valtava rapu riiputtaa suurilla punaisilla saksillaan korvasta Henrin isää, joka on pukeutunut peri-englantilaisen oloisesti kauluspaitaan, kravattiin, liiviin ja ruutuhousuihin.¹⁴² Ottelun yleisö on silminnähdessä kiihtynyt, sillä niin rapujen kuin hiirtenkin suut ovat auki. Hiirikatsojien kädet ovat nyrkissä ja ravut puristavat saksissaan ranskalaisia perunoita ja makkaroituja. Rapujen katse suuntautuu nyrkkeilykehän sijaan takavasempaan, mikä luo tulkintaa, jonka mukaan jännitystä ei ole vain nyrkkeilykehässä ottelijoiden välillä, vaan myös yleisössä istuvien hiirten ja rapujen välillä. Kehän puolella Rapu Rusikka on mitä ilmeisimmin niskan päällä. Sen koko ruumis kaareutuu kohti Henrin isää, ja se lyö ja potkaisee isää yhtä aikaa. Sen korvista puskee savua ja sen huutoon avautunut suu on suuri musta aukko. Vasemmassa alakulmassa urkuri hymyilee hampaat välkkyen ja soittaa eräkelloa. Kehän köysissä roikkuvan tyttöhiiren pitämän lapun mukaan menossa on ottelun kolmas erä.

David Scottin mukaan nyrkkeily on äärimmäisen formaalia ja tyyliä väkivaltaa. Kirjassaan *The Art and Aesthetic of Boxing* (2008) hän esittää, kuten sanottu, että nyrkkeily pukee ihmisluonnolle ominaisen väkivallan potentiaalin sivistyneempään muotoon:

Violence is an intrinsic potentiality of most forms of human and animal life. What civilizes violence in human societies is not so much its elimination as its regulation and control through communally agreed conventions. (Scott 2008, 3.)

¹⁴² En voi olla yhdistämättä tätä tarinaa mielessäni Stephen Daldryn elokuvaan Billy Elliot (2000). Billy Elliotmainen tanssia painottava asetelma nousee vahvemmin esiin Lemmetyn myöhemmässä kirjassa *Isän poika*, mutta Miinalan Veikon nyrkkeilykoulussa on myös jotain Billy Elliot –maista. Unelmien toteuttamisen lisäksi kyse on ehkä jonkinlaisesta duunari-konteksista, joka havainnollistuu hyvin nimenomaan Henrin isän ”iltatyössä” ja asusteissa.

Scottin mukaan urheilulla ja peleillä onkin myös yleensä, nyrkkeilyn ulkopuolella, yhteiskunnallinen funktio: ne tarjoavat viihdettä ja kanavan, jonka kautta väkivaltaisia impulsseja voidaan purkaa. (Scott 2008, 3-8.)

Tästä todistaa nyrkkeilyn historia, joka kertoo Scottin mukaan tarinan kehityksestä, jossa tappelu muokkaantuu tappavasta kaaoksesta järjestäytyneeksi ja sivistyneeksi, lavakoreaksi taisteluksi. Nyrkkitappelun anarkistiset ja tappavat elementit on nyrkkeilyssä pakattu muotoon, jota hallitsevat pukeutumista, ottelijoiden käytöstä, sallittuja tekniikoita ja ottelun pituutta säätelevät säännöt. Kyse on estetisoinnista, tyylin, tiedon ja tekniikan korostamisesta. Yksi syy tähän säännöstelyyn löytyy ottelijoiden suojaamisesta. Otteluiden mitoittaminen kolmeen erään aiempien, jopa kahdenkymmenen erän sijaan on esimerkki kehityksestä, joka pyrki parantamaan ottelijoiden hyvinvointia. Nyrkkeilyhanskojen kehitys tarjoaa toisen, joskin kiistellyn esimerkin. Hanskat suojaavat nimittäin ennen kaikkea ottelijoiden käsiä, eivätkä niinkään päätä, johon voidaan suojaavien hanskojen vuoksi kohdistaa kovempia iskuja. Nyrkkeilyä käsittelevässä taiteessa ja mainonnassa nyrkkeilyhanskoilla on suuri symbolinen viesti-arvo. Nyrkkeilyjulisteissa ne voivat esimerkiksi sinällään nousta kuvaamaan koko lajia ja ottelijoiden voimaa. (Scott 2008, 3-50, 101-120.)

Miinalan Veikon nyrkkeilykoulussa nyrkkeilyhanskoilla onkin erityisen tärkeä rooli. Niiden saaminen merkitsee Henrille katutappelun maailmasta institutionalisoituneen fyysisen taistelun maailmaan astumista, ja niiden mukana kukaan astuvat reilun taistelun säännöt. Saksien ruumiin koskemattomuutta väkivaltaisesti uhkaavaan ja kaoottiseen läsnäoloon verrattuna nyrkkeilyhanskat edustavat tappelun urhoollisuutta ja urheiluhenkeä. David Scottin mukaan lyöminen muuttuikin hyväksyttäväksi nimenomaan taistelulajin piirissä. Otteluiden julkisuus on osa kontrollin koneistoa. Taistelu itsessään on nyrkkeilyotteluissakin edelleen kaoottista, mutta ottelun viitekehyksessä se voidaan kehystää esimerkiksi tarinaksi, jonka aikana köyhä tai muuten heikompi altavastaa etenee varjoista voittoon, jolloin lyöminen asettuu eräänlaiseen väkivaltaa ymmärtämään pyrkivään tulkintakehykseen. (Scott 2008, 3-50.) Tarinallinen tulkintakehys saattaa tehdä toiminnasta ymmärrettävää esimerkiksi transgressiivisen väkivallan mielessä.¹⁴³

Toinen syy nyrkkeilyn esteettiseen hioutumiseen löytyykin Scottin mukaan katsojien piiristä, tarpeesta kehittää nyrkkeilyotteluita helpommin seurattavien spektaakkeleiden suuntaan. Eri väriset otteluasut, valot ja värikkäät hanskat auttavat tuomaria ja katsojia laskemaan pisteitä ja pysymään kärryillä siitä kumpi ottelijoista on kumpi. Vähäinen vaatetus puolestaan liittyy ottelijoiden ruumiiden glamorisointiin ja satiinisit kankaat tuovat lajiin paitsi masku-

¹⁴³ Paul Duncum, joka käsittelee väkivallan eri muotoja taidekasvatuksen näkökulmasta artikkelissaan "Attractions to Violence and the Limits of Education", määrittelee transgressiivisen väkivallan eräänlaiseksi narratiivin ja identifiikaation mahdollistamaksi roolileikiksi, tavaksi koetella totutun ja hyväksytyyn toiminnan rajoja. Tällaisella väkivallan ajatuksella leikkittely on hänen mukaansa tyyppillistä esimerkiksi murreissä, eikä se vaadi kasvatuksellisia väliintuloja, koska rajanylitykset palvelevat lopulta ehkä myös näiden rajojen ylläpitoa. (Duncum 2006, 25-27.)

liinisuutta korostavia feminiinisiä piirteitä, myös hienostuneisuutta, joka luo kontrastia nyrkkitappelun miehelle primitiivisyydelle. (Scott 2008, xxvii-24.)

Onkin huomionarvoista, ettei Henri itse käytä tarinassa voimakeinoja muuta kuin nyrkkeilykehässä ja harjoitushallissa, eikä edes silloin erityisen liioitellusti. Kuvien perusteella hän lyö nyrkkeilysäkkiäkin kovempaa kuin Rapu Rusikkaa. Suuren ottelun kuvaus, koko tarinan kohokohta, muuttuu itse asiassa yllättävän laimeaksi Henrin astuessa kehään. Teksti kuvaa tapahtumien etene- mistä Henrin isän häviöstä Henrin voittoon seuraavasti:

Vasen koukku - ja isä kaatuu KANVEESIIN. "Yksi, kaksi, kolme, neljä, viisi, kuusi, seitsemän, kahdeksan, yhdeksän, KYMMENEN!"

...

TYRMÄÄVÄ JUTTU! Henrin isä oli hävinnyt ottelun.

Silloin Henri Hiiri veti käteensä taikahanskat ja astui kehään!

Hän oli pieni, rohkea ja hyvin vihainen.

"Mikä pikkuinen hiirenpoika siinä killittää!" pilkkasi Rapu Rusikka.

"Rapu Rusikalla on sakset!" kirkui Niina Numero.

"SE ON SÄÄNTÖJEN VASTAISTA!"

"Totta!" huusi tuomari. "Ottelussa sallitaan vain nyrkkeilyhanskat"

1. Kansa hurrasi, kun Rapu Rusikan sakset RIISUTTIIN ja vietiin pois.

2. Loppujen lopuksi myös Rapu Rusikka vietiin POIS.

Teksti siis korostaa lähinnä Henrin päättäväisyyttä ja vihaa, joka antaa hänelle rohkeutta. Lisäksi se kuvaa Rapu Rusikan epäurheilijamaista käytöstä ja sääntö- jen noudattamisesta syntyvää ottelun uudelleen järjestämistä. Se ei sano, että Henri voittaa ottelun, eikä kerro mitään siitä mitä Henri tekee kehään noustu- aan. Kaikki kuvattu toiminta tapahtuu passiivissa. Aukeaman läpi levittäytyvä kuva näyttää Henrin kehän kulmassa, jalkaterät epävarmuutta osoittavasti sisäänpäin kääntyneinä, kasvoillaan lukijoille jo tarinan alussa tutuksi tullut epä- varma ilme. Tarinalle leimallinen täydentävä kuva-sana-suhde saa siis tässä counterpoint-sävyä, sillä tekstin mukaan Henri on kehään noustessaan rohkea ja vihainen. Sen sijaan, että tämä kuva-sanasuhteen ristiriita olisi humoristinen, se aiheuttaa kuitenkin lähinnä sekavuutta, sillä katsojalle jää epäselväksi kumpi taistelussa lopulta esitetään voittajana.

Kuvaan upotetussa pikkukuvassa Henri kyllä lyö Rusikkaa. Hän lyö Ru- sikkaa keskelle naamaa, hymyssä suin ja ilmeisen voimaantuneena tai viihtyt- tyneenä, minkä jälkeen Rusikka kannetaan pois. Mutta ensinnäkään tälle koh- taukselle ei anneta kovin paljon tilaa ja toisekseen kuvan intensiteetti on matala. Se ei huo'u sen paremmin vihaa kuin päättäväisyyttäkään, eikä lyönnissä näytä

olevan voimaa. Rusikan saksien sitominen onkin nähdäkseni sinänsä paljon väkivaltaisempi ele kuin Henrin lyönti. "Pois vieminen" näyttäisi sekkin olevan lähinnä jonkinlainen eufemismi – joko tyrmäämiselle tai, kuten myöhemmin käy ilmi, kuolemalle. Tarinan toiseksi viimeinen aukeama nimittäin näyttää Henrin ja Hillevin Rusikan haudalla.

Näin esitettynä Henri näyttäytyy lopulta vain instituution rankaisevana pikkusormena, henkilönä, jonka väliintulo saa ottelun järjestäjät lopulta huomaamaan Rusikan pelin likaisuuden. Näillä kerronnallisilla valinnoilla on väliä, sillä tavallaan ne vievät Henrin voitolta terän. Taistelun yksityiskohtaista kuvasta tärkeämpää tuntuukin olevan moraalinen voitto ja Henrissä taistelun jälkeen tapahtuva muutos. Suuren ottelun jälkeen Henri kuvataan pesuhuoneessa pullistelemassa peilin edessä. Peilikuvassa Henri on susi, jolla on tiukka ilme ja suu täynnä teräviä hampaita, sekä pullisteleva, karvainen hauis, eli ainakin kuvitelmissaan hän on muuttunut lopulta vahvaksi hiireksi. Kaiken kaikkiaan väkivaltaisuutta kuvataan tässä kirjassa siis oikeastaan vain suurempien ja hyökkäävämpien hahmojen käytöksessä, eikä Henri syyllisty siihen ollenkaan. Tarinan opetuksen osalta kokonaisuudessa korostuukin lopulta ehkä ennemmin taistelua ylevöittävä omien pelkojen voittaminen kuin nyrkkeilylle ominainen tappelu ja sen ruumiillisuus. Mutta ruumiillisuuskin kulkee tarinassa mukana sen olennaisena osana, kapinallisena elementtinä. Siksi siihen on hyvä perehtyä hieman tarkemmin.

Groteski liioittelu kapinoinnin välineenä

Olen edellä esittänyt, että *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* haastaa lastenkirjainstituution normit sekä tyyllisesti että sisällöllisesti, koska se keskittyy räjähtävään ja jopa väkivaltaiseen fyysiseen toimintaan. Samalla väittäisin kuitenkin, että jokin kirjan tyyllissä vihjaa myös, ettei tätä haastetta tulisi ottaa liian vakavasti. Tulkintaan saattaa vaikuttaa hahmotelmallinen kuvajälki ja siihen liittyvä keveyden assosiaatio. Kuvitustyylihän on yleisesti ottaen hahmotelmallisen kevyt – ei viimeiseen asti viimeistely tai sileä. Yhtä lailla merkittäväksi vihjeeksi nousee kuitenkin humoristisuus, joka ilmenee ennen kaikkea kuvien groteskissa liioittelussa. Tämä liioittelu alkaa jo kirjan kansikuvasta (Liite 4), joka esittää Henri hiiren seisomassa nyrkkeilykehässä jättimäisen vastustajan jalkojen välissä, nyrkkeilyhanskoihin puettut kädet suojaavasti kasvojen eteen nostettuna, katse tiukkana ja oikea tossu jättiläisen jalan päälle nostettuna. Hiiren valppaus on ristiriidassa hänen asentonsa kanssa. Katsoakseen vastustajaansa, hänen tulisi katsoa ylös, eikä nykyisestä suojauksesta olisi silloin juurikaan hyötyä. Ristiriitaisuutta lisää se, että jättiläisvastustajan kädet roikkuvat apaattisesti tämän sivuilla ja että jättiläisen jalkaterät ovat kääntyneet epävarmuutta osoittavasti sisäänpäin. Jättiläisen suuriin hanskoihin maalatut pääkallot irvistävät nekin lähinnä epävarman oloisesti. Kaiken kaikkiaan kuva siis herättää mielikuvan monella tapaa vinksahaneesta tai epäsuhtaisesta nyrkkeilyottelusta, jossa ottelijat ovat kyllä samassa kehässä, mutta ilmeisen tietämättöminä siitä mitä heidän tulisi tehdä tai missä vastustaja on.

Humoristinen liioittelu jatkuu tarinassa ennen kaikkea absurdien varjojen osalta. Hilpeitä kommentteja aiheutti lapsilukijoiden kanssa luettaessa esimerkiksi nyrkkeilyn sääntöjä kuvaavalta aukeamalta löytyvä kuva, jossa Henri lyö nyrkkeilysäkkiä, joka heittää ravun muotoisen varjon. Rapuvarjon tärähtäneisyys ja sen järkyttynyt ilme, sekä sen mittarisilmät saivat lapsiyleisön tirskuamaan. Tirsukumista saattaa selittää se, että pelottava vastustaja on tässä alistettu puolustuskyvyttömäksi toiminnan kohteeksi, nyrkkeilysäkkiksi, mikä voidaan mitä ilmeisimmin kokea jännitystä purkavaksi. Mihail Bahtinin mukaan tällainen olemassa olevien valtasuhteiden päälle kääntäminen on ominaista niin sanotulle karnevaalinaurulle; naurulle, joka leimaa ennen kaikkea tori- ja kansankulttuuria. Karnevaalinauru juhlii tilapäistä vapautumista hallitsevasta totuudesta ja olemassa olevista hierarkioista. Se on leikkiä tai juhlaa, jota eletään hetken aikaa, jotta saataisiin hengähtää arkisten vaatimusten taakan alla. Se on vastakkainasettelua, joka uudistaa heittäytymällä järjettömyyksiin. Se on ilotellua, joka saa materiaalinsa tosielämän ahdistavimmista ja pelottavimmista asioista, oli kyse sitten kuolemasta, seksuaalisuudesta tai sosiaalisesta näköalattomuudesta. Karnevaalinauru on myös itsessään ambivalenttia, sillä sen piiriin ja kohteisiin kuuluu myös nauraja itse.

Miinalan Veikon nyrkkeilykoulussa tämä karnevalistinen, naureskeleva liioittelu kohdistuu ennen kaikkea suureen kokoon liitettyyn valtaan ja voimaan ja näiden tavoitteluun. Rapu Rusikka on naurettava, koska se vaikuttaa ottelussa pikemminkin hillittömältä katutappelijalta kuin arvostetulta urheilijalta. Henri Hiiri puolestaan on naurettava pullistellessaan ottelun jälkeen peilin edessä kuvitellen olevansa susi. Vaikka tarina siis ihailee fyysistä voimaa, se näyttää myös työn voiman kääntöpuolen ja sen pintapuolisen tavoittelun naurettavuuden.

Kuten Rabelaisin tuotantoa, hallitsevat myös *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* elämän materiaalis-ruumiilliset ulottuvuudet. Syömisen, juomisen, tarpeenteon ja sukupuolisen kanssakäymisen sijaan *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* paneutuu kuitenkin lähinnä fyysisen voiman ihannointiin ja tappelun ruumiillisiin aspekteihin, josta se repii toiminnalliseen liioitteluun, takaa-ajoihin, väkivaltaan ja törmäilyihin perustuvaa slapstick-huumoria (The American Heritage Dictionary of the English Language, Fourth Edition (2003) 2009). Kirjan sisäkannet esimerkiksi tarjoilevat vaaleanpunaisen pinnan, johon työntyy kolmelta sivulta nyrkkeilyhanska ja jonka keskellä lentää naurava Henri hiiri. Henrin ympärillä lentävät tämän hampaat. Irronneet hampaat voidaan lukea abjekteiksi. Samalla tavoin abjekteja ovat kuvatut ruumiineritteet, kuten hiki. Ne ylittävät rajan minän ja sen ulkopuolen välillä, samoin kuin aseena käytettävät saksit uhkaavat tehdä, tosin käänteisessä suunnassa. Kihinä ja kohina, sähköisyys ja hikisyys, ovat kaikki asioita, jotka koetaan ruumiillisesti, kuulo- ja tuntoaistin kautta. Mahtavuus, pelko ja odotuksen tunne puolestaan luovat karnevalistisen spektaakkelin muut puitteet.

Hampailla on muutenkin huomattava funktio pitkin tarinaa, kuvataan ne sitten terävinä, kuten "kuvaterapiaa"-aukeamalla, siistinä rivistönä vihan vääristämässä suussa, kuten Saksisen tapauksessa, tai muutamana harvana nyrk-

keilijän suuhun jäljelle jääneenä tynkänä, kuten Rapu Rusikan kuvauksissa. Hampaat näkyvät kirjassa ystävällisen tai limaisesti hymyn yhteydessä ja vihan tai aggression kuvausten yhteydessä ja niistä – tai niiden puuttumisesta – voi lukea hahmojen taistelukokemuksen. Niiden lisäksi myös sukupuolinen kanssakäyminen saa sekin hieman huomiota – ennen kaikkea kohdissa, joissa Henri kuvataan Hillevin kanssa. Erityisesti tämän tutkimuksen puitteissa haastateltuja lapsilukijoita nauratti hankojen pesu –kohdassa kuvattu Hillevin takapuoli. Karnevalistisena alentamisena – ja ainoana ruokaan liittyvänä humoristis-groteskina viittauksena – voidaan pitää myös suuren ottelun päätöskuva, jossa Niina Numero kantaa pöllämystynyttä, selällään makaavaa Rapu Rusikkaa pois juoksujalkaa, lautasella.

Tällainen iloinen ja hyväntahtoinen alentaminen ja humoristinen, abstraktien ja ideaalisten asioiden, kuten seksuaalisen voiman, maallistaminen, on Bahtinin mukaan tyyppillistä nimenomaan *realistiselle* groteskille. Toisin kuin romanttinen groteski, joka yhdistyy vahvemmin kammottavaan ja kauheaan, herättää realistinen groteski ennen kaikkea hilpeän koomisuuden tunteita. Vaikka nämä kaksi groteskin juonnetta muodostavat kaksi selkeästi erilaista groteskin juonnetta, ovat kauhu ja nauru kuitenkin olennaisia kummassakin tapauksessa (Perttula 2010). Karnevalistinen, realistinen groteski sijoittuu naurun ja kauhun jatkumolla ”läheemmäksi naurun päätä”, ja romanttinen groteski lähemmäs kauhun päätä, mutta on kummassakin tilaa sekä komiikalle että traagisuudelle, naurulle ja kauhulle. Nauru vähenee romanttisessa groteskissa, mutta se ei katoa kokonaan ja karnevalistinen nauru puolestaan pitää sisällään sen hirveyden, jolle se nauraa (Perttula 2010, 28). Eroa näiden kahden groteskin suuntauksen välillä voidaan hahmotella paitsi naurun ja kauhun erilaisella korostumisella, myös sillä, että romanttinen groteski on yleisesti ottaen subjektiivisempaa ja sisäänpäin kääntyneempää verrattuna karnevaalinaurun sosiaaliseen tehtävään ja ilmenemismuotoon. Jos karnevaalinaurulle ominaisen realistisen groteskin näyttämö on tori, on romanttisen groteskin ilmenemisaikana intiimi ”kamari”. (Bahtin 2002, 35-36, Perttula 2010, 28-29.)

Groteskin voidaan siis ajatella psykologisoituvan romantiikan myötä. Esimerkkinä tästä voidaan tarkastella vaikkapa Freudin outoutta käsittelevää tekstiä *Das Unheimliche*. Siinä Freud kirjoittaa kauhugenrelle ominaista outouden tunnelmaa maalaillen, mutta silti siihen liittyvän humoristisuuden huomioiden:

I was now seized by a feeling that I can only describe as uncanny... - - lost one's way in the woods - - overtaken by fog - - one may be groping around in the dark of an unfamiliar room, searching for the door or the light-switch and repeatedly colliding with the same piece of furniture - a situation that Mark Twain has transformed, admittedly by means of grotesque exaggeration, into something irresistibly comic. (Freud 2003, 144.)

Groteskin kahden juonteen huomiointi on olennaista, jotta kävisi ilmi, kuinka tässä käsitelty hilpeä groteski liioittelu kuitenkin, hilpeydestään huolimatta, yhdistyy kauhuun, esimerkiksi leikellyksi tai rusikoiduksi tulemiseen. Lasten-

kulttuurisen esimerkin tästä tarjoavat myös lorut, kuten esimerkiksi tämä Barney-lohikäärmeen tunnusmusiikista väännetty pilailuversio:

Alkuperäinen:

I love you / You love me / We're a happy family / With a great big hug
and a kiss from me to you / Won't you say you love me too?

Vaihtoehtoinen:

I hate you / You hate me / Let's go out and kill Barney / Then a shot rang out
and Barney hit the floor / No more purple dinosaur. (O'Neill 1996, 304.)

Suomalaiselle yleisölle Joulupukki-laulu ja sen pilaversio saattaa tosin olla yllä kuvattua Barney-laulua tutumpi. Yksi joulupukista väännetty pilaversio, joka tuli esiin myös Miinalan Veikon ympärillä lasten kanssa käydyssä keskustelussa, on tämä:

Joulupukki, joulupukki / parta poikki / silmä puhki / käypä tänne / emme pelkää /
isä ampuu sua haulikolla selkään

Bahtinin karnevaalinauria koskevaa teoriaa on käytetty lastenkirjallisuuden tutkimuksessa selittämään esimerkiksi juuri haasteellisia ja humoristisen rukoja sisältöjä. Karnevaalinauruksi tulkittuna edellisen kaltaiset, mustalla huumorilla väritetyt pilalaulut ovat hyväntahtoista kapinointia olemassa olevia valtarakenteita vastaan. Ne tarjoavat mahdollisuuden luikahtaa tavanomaisten roolien kahleesta ja käyttäytyä hetken aikaa huonosti. Samalla ne kuitenkin myös auttavat pitämään yllä olemassa olevia yhteiskuntajärjestystä, sillä niiden kautta "alemmat kansanluokat", joiksi tässä yhteydessä voidaan lukea myös lapset, voivat purkaa alistetusta asemastaan johtuvia paineita. Ajoittain purettuina nämä paineet eivät pääse paisumaan hallitsevaa järjestystä kaataviksi. Karnevalismista voidaankin puhua myös eräänlaisena väliaikana (time out), kirjallisena strategiana, joka mahdollistaa lapsihahmojen irtautumisen jokapäiväisestä suojellun lapsen roolistaan. Karnevalistinen väliaika tarjoaa näin ymmärrettynä väylän, jonka kautta aikuisista auktoriteeteista päästään eroon ja lapsihahmoista voi tulla tarinan sankareita. Yleisimpiä tällaisia väliaikoja, tarjoavat, unet, taikamatkat ja kesälomat. Psykoanalyttisesti tulkittuna karnevalistinen väliaika voidaan tulkita kauhugenren tavoin eräänlaiseksi tiedostamattomaan suljetujen tuhovoimaisten halujen ulkoiluttamiseksi. (Lassén-Seger 2006, 145-146.)

Se milloin ja miksi asia tulkitaan karnevalistiseksi vaihtelee kuitenkin tulkitsijan ja tilanteen mukaan. Alice Mills esimerkiksi esittää Andy Griffithin Bum-sarjaa käsittelevässä artikkelissaan "Behind the Bum: A Psychoanalytic Reading of Andy Griffith's *Bum* Trilogy", ettei sarja sisällä tarpeeksi syömisen,

juomisen ja juhlinnan kuvauksia ollakseen karnevalistinen. Mills kuitenkin tekee tällä rajauksella lähinnä tilaa puhtaan Freudilaiselle luennalle, eikä hän ota huomioon sitä, että kirjan lukeminen itsessään voi tarjota karnevalistisen väliajan. (Mills 2008.) Karnevalistisen liioittelun ei nimittäin nähdäkseni tarvitse rajoittua vain tarinan sisältämiin kuvauksiin ja tapahtumiin, vaan se voi liittyä myös kirjan käyttötilanteisiin, esimerkiksi luetun naureskelemaan purkamiseen kaveripiirissä.

Miinalan Veikon nyrkkeilykoulun yhteydessä karnevaaliteorian huomioiminen onkin siis nähdäkseni paikallaan, koska koko kirja voidaan, kuten sanottu tulkita eräänlaiseksi olemassa olevien normien haastamiseksi. Se kieltäytyy hyväksymästä ajatusta siitä, että kaikenlainen lyöminen on pahasta ja se ottaa toisinaan väkivallan luovan voiman – fiktion sisällä. Tämän tutkimuksen yhteydessä haastatellut lapset – ennen kaikkea pojat – ottivat kirjan tarjoamasta anarkistisesta hengestä kiinni heti myös haastattelutilanteissa laajentaen teeman äänitehosteilla koko lukutilannetta koskevaksi, vaikka taisteluleikit oli päiväkodissa yleisesti ottaen kielletty. Karnevalistinen liioittelu näkyi myös esimerkiksi Jörö-Jukan tulitikkutarinan kommentteissa, joissa naureskeltiin ”hyvän näköiselle tukalle”, vaikka tukan tiedettiin olevan tulella. Karnevalistinen humoristisuus voikin toimia myös eräänlaisena maastoutumis- tai puolustuskeinona; strategiana, joka mahdollistaa kiellettyjen aiheiden käsittelyn. (Antaki 2003) Tähän strategiaan tarttuivat haastattelutilanteessa kuitenkin ennen kaikkea pojat.

Poikien juttu?

Tarinan ”vanhanaikaisessa” kontekstissa kolmannella aukeamalla esitetyn rangaistuksen fyysisyys selittyy sillä, että ruumiilliset, aikuisen kasvattajan lapsiin kohdistamat rangaistukset olivat vielä muutama vuosikymmen sitten hyväksytympiä. Samalla tätä väkivaltaa puolustaa tai ylevöittää kuitenkin myös sukupuolittunut käsitys ”miehisestä” kestämisestä. ”Saksinen rankaisee ja uhkaa” – aukeamalla teksti esimerkiksi kertoo korvan kivistävän, mutta Henri nipistää huulensa tiukoiksi ja nieleskelee kyöneleitään. Lampsissaan kotiin hän ajattelee Rapu Rusikkaa, jonka hanskoissa on roiston merkki, mikä yhdistää Saksisen käsissä koetun vääryyden Rusikan ”roistouteen”. Saksisen viha on siis kaukaa katsottuna komeaa, mutta sen kohteeksi joutuminen, sen fyysinen kokeminen, on nöyryyttävää. Nöyryytys sivuutetaan tässä kuitenkin tuhahtuksella ”se siitä sitten”.

Mediäväkivaltaa koskevassa keskustelussa väkivaltainen käytös yhdistetään melkeinpä poikkeuksetta poikiin tai miehuuteen. Jeffrey Goldstein esimerkiksi kirjoittaa, että väkivalta on joillekin pojille ja miehille ”se juttu”.¹⁴⁴ Joanne Cantor puolestaan puhuu väkivallan kovettamista machoista ja suojelluista empaattisista lapsista ja esittää, että siinä missä väkivalta, jossa hyvä voittaa pahan, voi tarjota empaattisille lapsille tavan käsitellä pelkojaan, saattaa macho-

¹⁴⁴ ”For some boys and men, violence is the thing.” (Goldstein 1998, 213.)

ja kiinnostaa lähinnä ”hyvän tappelun” tarjoama jännitys.¹⁴⁵ Suomessa lastenpsykiatrian erikoislääkäri Raisa Cacciatore ja Samuli Koiso-Kanttila puolestaan peräänkuuluttavat poikien erilaisuuden huomiointia ja pitävät näin ehkä tahottomattaan yllä poikia koskevia stereotyyppisiä näkemyksiä. Kirjassaan *Pelastakaa pojat!* he esittävät, että poikia koskevia stereotyyppioita ylläpidetään kasvatuksessa ”liian usein” esimerkiksi kannustamalla poikia kilpailullisuuteen, toiminnallisuuteen ja aggressiivisempaan käytökseen. Pojille ei myöskään sallita heidän mukaansa ”juuri lainkaan feminiinisyyttä”. (Cacciatore & Koiso-Kanttila 2008, 39-40.) Mediatutkija Karen Boyle taas esittää, että lehdistössä miesten väkivaltaisuus on normi, mutta naisten väkivaltaisuutta käsitellään aina feminiinisyyden menetyksenä. (Boyle 2005, 13.)

Sukupuolittuneisuus näkyy myös Haperon *Miinalan veikon nyrkkeilykoulua* koskevassa kritiikissä. Haperohan puhuu nimenomaan ”pojista” kirjoittaessaan, ettei hän halua myötäillä pikkupoikien ajatuksia. *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* tarttuu nähdäkseni näihin stereotyyppioihin melko itsetietoisesti tuodessaan tarinaan ”tyrmäävän”, nyrkkeilevän tyttöhiiren ja käyttäessään vaaleanpunaista väriä niin Henrin vaatetuksessa kuin myös sisäkansissa. Kokonaisuudessaan tarina ei kuitenkaan ole mikään sukupuolisensitiivisen kasvatuksen malliesimerkki, sillä sen pääasialliset toimijat ovat kaikki poikia tai miehiä ja nyrkkeily esitetään näin ennen kaikkea miesten lajina.¹⁴⁶ Hillevin oikean suoran tosin kerrotaan olevan ”uskomattoman voimakas”, mutta samalla sitä kuvaillaan myös ”helläksi” ja ”pehmeäksi”. Ja lopulta Hillevin rooli tarinassa on lähinnä Henri hiiren taivalta tukeva pakollinen naissivuosa¹⁴⁷. Hillevi pitelee nyrkkeilyssä Henri hakatessa sitä. Hillevi istuu katsomossa suuren ottelun aikana. Ja Hillevi pesee Rusikan hanskat ottelun päätteeksi. Teksti tosin kertoo, että Hillevi ja Henri pesivät hanskat yhdessä, mutta kuvissa vain Hillevi käyttää siivousvälineitä, Henrin keskittyessä lesoiluun.

Selvimmän sukupuolittuneisuus käy kuitenkin ehkä ilmi kirjan takakanen kuvassa, joka näyttää Henrin ja Hillevin ”poseeraamassa” lukijalle. Henrin ilme on itserakkaan tyytyväinen ja hän seisoo rennosti paino yhdellä jalalla roikkottaen oikeassa kädessään mitalia. Henrin oikean käden hauis on kuvattu pieninä kumpuna, joka naurettavuudestaan huolimatta viittaa pojan fyysiseen voimaan. Vasemman kätensä Henri on kietonut Hillevin hartioiden ympärille. Hillevi itse on tässä puettu treenivaatteiden sijaan mekkoon ja hänen tukkansa on sidottu ruseteilla kahdelle saporolle. Hän on ristinyt kätensä syliinsä ja hänen punaisiin kenkiin puettut jalkansa ovat vierekkäin siistin pidättyväisesti.

¹⁴⁵ “According the speculations advanced above, violence may have the advantage that it provides different attractions for different types of children. For a jaded, calloused, violence-battered child, it might provide the sheer exhilaration of watching “a good fight.” For a less “macho,” more sheltered, more emphatic and emotionally reactive child, violent television, especially that which shows the triumph of good over evil, may provide a means of coping with anxiety.” (Cantor 1998, 114.)

¹⁴⁶ Kuten ylempänä esitin, ovat nyrkkeilyn feminiiniset piirteet, kuten otteluasuissa käytetty satiini, David Scottin mukaan lähinnä tekijöitä, jotka alleviivaavat ja tasapainottavat lajin muutoin yltiöpäistä maskuliinisuutta. (Scott, 2008, 21-23.)

¹⁴⁷ Hilleviä voidaan pitää myös eräänlaisena ”reunatyttöinä”. Mia Österlundin mukaan sukupuolijärjestys koettelee tällaisia sivurooliin päätyneitä tyttöjä usein enemmän kuin päähenkilöinä toimivia tyttöahmoja. (Österlund 2011, 224-225.)

Hillevin katse on niin ikään vaatimattoman pidättyväinen. Kokonaisuudessaan kuva luo tunteen itsevarmasta voittajasta ja tämän ujosta heilasta.

Osittain tarinan sukupuolittuneisuuden voidaankin katsoa nousevan nyrkkeilyteemasta. David Scottin mukaan nyrkkeily on joillekin kirjoittajille modernin miehisen filosofisen ja sosiaalisen olotilan metafora.¹⁴⁸ Melodramatisessa ja jopa kitschmäisessä väkivallan ja vastustuksen dramatisoinnissaan se kuvaa modernin miehen neurooseja ja tarjoaa näyttämön, jolla tämän epävarmuudet voidaan esittää. Samalla se voi kuitenkin parhaimmillaan olla myös maskuliinisen ystävyuden puhtain, seikkailunhaluinen ilmentymä:

To a certain extent, boxing can become the purest expression of masculine friendship, implying mutual respect and knowledge, a desire better to understand the other, to test resistance, and in the process to understand oneself through the other. Viewed in this way, pleasure, excitement (or "buzz"), and a certain spirit of adventure make up part of the intrinsic charm of the sport. (Scott 2008, 148.)

Se, kuvataanko ja koetaanko nyrkkeily ylevänä vaiko härmistävänä, riippuukin pitkälti valitusta esitystavasta. Nyrkkeilyn taiteellisella kuvauksella pitkät juuret taiteessa ja antiikin kreikan ylevistä viriilin voiman kuvauksista on siirretty modernismin myötä myös karikatyyriin ja ambivalentteihin esitystapoihin. Härmistävät esitystavat osoittavatkin, että nyrkkeilyn säännönmukaisuus on sekin lopulta lähinnä symbolista. Taistelun ylevyys palautuu nopeasti epäpuhtaaksi hakkaamiseksi. Väliä onkin lopulta esimerkiksi sillä, puhutaanko nyrkkeilyn yhteydessä taistelusta, vaiko tappelusta. Ensimmäinen ylevöittää väkivallan liittämällä sen johonkin itse lyömistapahtumaa suurempaan tarinaan. Toinen puolestaan alentaa sen pelkäksi lihan iskeytymiseksi lihaa vasten.

Tässä kohtaa *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulussa* kuvatusta väkivallasta käytyyn, sukupuolittuneeseen keskusteluun voidaankin tuoda myös ikää koskeva huomio. Taistelu on selkeästi miesten juttu, aikuisuuteen ja velvollisuudentuntoon liitettävissä oleva asia. Tappelu puolestaan on kuumapäisten pikkupoikien maanläheisempi, ruumiillisempi välienselvittelyn muoto, sinänsä vähemmän vakavasti otettava ja pikemminkin härmistävä kuin ylevä toiminnan muoto.

Kokonaisuudessaan *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulussa* kuvatut pelon ja rohkeuden väliset jännitteet sekä voiman ja väkivallan kuvaukset havainnollistavat joka tapauksessa hyvin juuri sitä ruumiillista, härmistävää osaa kauhun estetiikasta, johon huolipuhe tavallisimmin tarttuu. Kuten yllä esitetyt luennat osoittavat, voidaan tätä ruumiillisuutta lähestyä eri tavoin riippuen siitä halutaanko se tulkita alentavasti vaiko ylevöitetysti. Alennettuna, tai härmistettynä, siitä tulee helposti jotakin hauskaa ja irvailevaa. Ylennettynä se voidaan puolestaan nähdä jonkin suuremman ja abstraktimman asian, kuten rohkeuden merkkinä. Tulkintakehyksen tai tulkinnan suunnan merkitystä havainnollistaa lopulta erityisen hyvin se, puhutaanko kirjassa esitetystä väkivallasta taisteluna vai tappeluna.

¹⁴⁸ "For Early, like Rauch (1992, 252), boxing is a metaphor for the philosophical and social condition of modern man in mass society (1994, xvi), providing a theater in which his insecurity on the level of identity may be acted out..." (Scott 2008, 136.)

Kammottava unihirviö

Minuus, uni, kuolema – nämä kolme kuuluvat yhteen. Joka lähtee etsimään omaa minuuttaan, ei jää valoisalle pintatasolle, vaan sukeltaa unen hämärään; joka unta rakastaa lahjoittaa unen veljelle, kuolemalle, luottamuksensa; joka kuolemasta käsin katsoo elämää, näkee samalla silmäyksellä hereillä ja unessa olevan minänsä. (Des-soir 1947, 3.)¹⁴⁹

”[T]he architypal Western bedtime narrative is that in which a lonely child is haunted by nightmares”, kirjoittavat Maria Nikolajeva ja Liz Taylor (Nikolajeva & Taylor 2011, 152). Söpöjen ja taistelevien hirviöiden rinnalla lapsille suunnatut kuvakirjat käsittelevätkin usein yöllisiä pelkoja. Diskursiivisesti katsottuna tällaiset tarinat tarjoavat useimmiten enemmän tai vähemmän psykologisoivan näkökulman aiheeseensa (Koskimies-Hellman 2008). Tunnerekisteriltään tällaiset, psykologisempaa kauhua sisältävät tarinat ovat usein lähempänä itse kauhugenreä kuin söpöt hirviötarinat tai taistelulliset seikkailutarinat. Samalla niiden sisältämät ”hirviöt” ovat usein unenomaisempia, abstraktimpia ja vertauskuvallisempia kun edellä käsitellyt pikkuhirviöt tai taistelullinen kauhu, mikäli niissä ylipäättään kuvataan hirviöitä. Estetisoinnin ohella tällaisissa kirjoissa korostuukin kauhun käsittelyn osalta ennen kaikkea esteettisen ylevöittämissen periaate - tendenssi käsitellä pelkoja niille antautuen, niiden viehätys tiedostaen.

Hyvän esimerkin tällaisesta ”kauhuille antautuvasta” kuvakirjasta tarjoaa Aino ja Ville Tietäväisen kuvakirja *Vain pahaä unta* (2013) (Liite 7). Tämä kirja paneutuu yöllisiin kauhuihin tavalla, joka tunnustaa unikuvien viehätysten eikä pyri pehmentämään painajaisen kauhuja ainakaan söpöilyllä. Söpöilyn sijaan se uppoutuu painajaisiin ja inspiroituu niistä.

Tässä luvussa paneudun Tietäväisten kirjan lähilukuun tarkastellakseni tarkemmin sitä miten esteettinen ylevöittäminen ja psykologisointi voivat lastenkirjassa tapahtuvassa kauhujen käsittelyssä näkyä. Esitän, että ylevöittäminen liittyy tässä yhteydessä vahvasti nimenomaan psykologisoivaan tai psykokulttuuriseen puhetapaan. Sivukysymyksenä pohdin myös hieman sitä, minkälaisista lapsikuvaa Tietäväisten kirja heijastelee.

Puput, portaat ja peikkoörkki

Aino ja Ville Tietäväisen kuvakirja *Vain pahaä unta* (2013) on aikuisen sarjakuvataiteilija-isän ja tämän esikouluikäisen tyttären yhteisteos. Se perustuu Ainon 3-6-vuotiaana näkemiin pahoihin uniin ja se käsittelee näitä unia tavalla, joka yhdistelee lapsen ja aikuisen piirrosjälkeä. Unia on yhteensä 16+1 ja ne on numeroitu ja nimetty sekä järjestetty kronologisesti Ainon, unen näkemisajankohdan mukaisen, iän mukaan. Ensimmäisiin, kolmivuotiaana nähtyihin uniin lukeu-

¹⁴⁹ “Das Ich, der Traum, der Tod – diese drei gehören zusammen. Wer sich auf die Suche nach dem eigenen Ich begibt, verweilt nicht an der hellen Oberfläche, sondern taucht in das Dunkel des Traumes; wer den Traum liebt, schenkt dem Bruder des Schlafs, dem Tod, sein Vertrauen; wer vom Tode her auf das Leben schaut, umfängt mit seinem Blick Wach-Ich und Traum-Ich.”

tuvat unet nimeltä "Puput" ja "Muurahaispesä". Neljävuotiaana nähtyihiin uniin puolestaan kuuluvat unet, kuten "Aitaus", "Ääriiviiva", "Hotelli" ja "Portaat" ja näitä seuraavat viiden vuoden iässä nähdyt unet, kuten "Lentobussi", "Sottatonttu", "Houkuttelijakasvi", "Pyörre" ja "Piikkikasvi". Viimeiset kirjan unista Aino on nähnyt kuusivuotiaana ja ne on nimetty nimin "Aalto" "Käärmeet", "Jätti ja kääpiöt", "Palonorsu" ja "Peikkoörkki". Lisäksi takakannen sisäsiivilta löytyy eräänlaisena jälkipuheenomaisena lisänä tarinan kannessakin koreileva Riippusilta-uni, jossa isä ja tytär kulkevat veteen laskeutuvaa riippusiltaa pitkin joutuen matkalla kokonaan veden alle.

Useimmat unista on kerrottu yhden aukeaman mittaisina, unia kuvittavaa kuvituskuvaa, sarjakuvaa, Ainon sanallista kerrontaa ja erilaisia uniselityksiä yhdistelevinä tarinoina. Muutama uni kerrotaan myös kahden aukeaman mittaisena. Unikuviissa yhdistyvät sekä isän että tyttären kädenjälki siten, että lapsen vahaliitu ja -värrikynä tyylliset ääriviivapiirroksiset asetuvat kuvataiteen ammattilaisen toteuttamiin koko aukeaman peittäviin ja sivuilta uloskin "valuviin" kuviin niiden olennaisena osana. Psykologisoiva "ääni" ja tulkinta kuuluvat sivuihin upotetuissa uniselityksissä, joiden lähteiksi mainitaan kotimaisia ja ulkomaalaisia unioppaita. Lisäksi unia kehystää sarjakuva, joka tuo unimaailmojen rinnalle yöllisen, osittain päiväaikaankin ulottuvan, todellisuuden. Sarjakuvissa isä esimerkiksi istuu yö toisensa jälkeen tyttären sängyn laidalla lohduttamassa tätä ja loppupuolella sarjakuva kertoo myös kirjan tekemisestä.

Koska *Vain pahaä unta* sisältää sarjakuvaa, ja koska se aiheensa synkkyyden ja sukupolvisuhteiden käsittelyn puolesta puhuttelee myös aikuislukijoita, on ehkä syytä kysyä, miksi siitä voidaan puhua nimenomaan kuvakirjana. Joe Sanders, joka käsittelee kuvakirjojen ja sarjakuvien eroa artikkelissaan "Chaperoning Words: Meaning Making in Comics and Picture Books" huomauttaa, että kuvakirjojen ja sarjakuvien eroa koskeva hämmennys on teoria-tasolla ymmärrettävää. Sekä kuvakirja, että sarjakuva käyttävät esitystavassaan hyväkseen samaa kuvan ja sanan yhteispeliä, eikä niiden eroa voida perustella tyydyttävästi pelkästään muotoseikoilla. Käytännössä tiedämme kuitenkin vaistonvaraisesti kummasta on milloinkin kyse. Syy löytyy Sandersin mukaan siitä, että kuvakirja liitetään aina heti lapsuuteen. Eikä vain lapsuuteen, vaan nimenomaan lapsuuden yhteisiin lukuhetkiin. Toisin kuin sarjakuva, olettaa kuvakirja aina myös aikuisen lukijan läsnäolon. Tämä aikuinen lukija toimii lukutilanteessa vielä viimekäden esiliinana, joka ohjaa tulkintoja paitsi äänensävyllään, myös muilla valinnoillaan. Hän voi jättää kohtia lukematta ja tarjota lukiessa omia tulkintojaan ja hänen toimintaansa leimaa halu viihdyttää, opettaa ja mahdollisesti nostalgisoida omia lapsuuden lukuhetkiä. (Sanders 2013, 62-63, 69) Käytännössä kuvakirjojen ja sarjakuvien ero on siis ennen kaikkea ideologinen ja käyttötilanteeseen liittyvä. Kuvakirjat ovat jaettu kirjoja. Sarjakuvat puolestaan soveltuvat jo pienempien kuvien ja vertikaalisuutensa vuoksi huonosti yhdessä luettaviksi.

Kuvakirjaksi *Vain pahaä unta* -teosta voidaan luonnehtia siis ensinnäkin siksi, että se yhdistyy jo heti kansikuvasta ja nimestä lähtien lapsuuteen ja koska se soveltuu nimenomaan yhdessä luettavaksi. Tarkemmin ottaen sitä voidaan

kuvata lapsen unista inspiroituneeksi, pahoja unia ja niissä havainnollistuvia pelkoja käsitteleväksi, aikuisen ja lapsen *yhteistyönä* syntyneeksi kuvakirjaksi. Se kunnioittaa lapsen mielikuvitusta eräänlaisena populaarikulttuurin vaikutukselta säästyneenä, aitona luovuuden lähteenä, eikä se pelkää kauhistavuutta. Kauhut, joita esitetyt unet käsittelevät, liittyvät esimerkiksi väkivaltaan, kuolemaan, sairauteen, yksin jäämiseen, katoamiseen ja eksymiseen. Niiden ilmene-mismuodot puolestaan vaihtelevat ulkoisista vaaroista, kuten hirviöistä, pyör-teistä, aalloista ja tulesta psykologisempiin ja absurdimpiin pelonlähteisiin, kuten esimerkiksi loppumattomiin portaikkoihin ja ääriiviivaksi muuttumiseen. Sisältöjen ja toteutuksen synkkyudesta huolimatta kokonaisuus on kuitenkin lohduttava, sillä tarinoiden kokoaminen kirjaksi seurailee näkökantaa, jonka mukaan pahoista unista puhuminen auttaa hallitsemaan niitä koskevia pelkoja.

Kustantamon sivuilta löytyvät arvostelut korostavat kirjan sisältämää suo-
raa ja söpöilyä karttavaa kerrontatapaa, rationaalisen ja irrationaalisen maail-
man kohtaamista, ja ennennäkemätöntä lapsen ja aikuisen yhteistyötä. Lähes-
tymistapa on siis kohdannut arvostusta ja teos onkin saanut palkintoja ja kiitos-
ta aina Finlandia Junior -ehdokkuutta myöten.

Todella kauheaa

Tyyliiltään ja affekteiltaan *Vain pahaä unta* liittyy aiemmin käsittelemiäni teoksia selkeämmin kauhugenreen. Se ei karta vaikeita ja ahdistavia affekteja, kuten pelkoa ja inhoa. Eikä se söpöile, kuten kirjan saamissa arvosteluissakin huoma-
mutetaan.¹⁵⁰ Kokonaisuudessaan *Vain pahaä unta* antautuu öisille kauhuille tavalla, joka ymmärtää niiden tulkintoja ja esittämistä pakenevan rajattomuuden ja mystisyyden, niiden ylevyyden. Kuvitusratkaisuissa esimerkiksi koros-
tuvat syvän mustan ja kirkkaat keltaisen/oranssin dramaattiset vaihtelut. Tämä näkyy erityisen hyvin esimerkiksi unien, kuten "Aitaus", "Ääriiviiva", "Hotelli" ja "Piikkikasvi" kohdalla (Liite 9). Kuvakirjoissa, joilta tavallisesti odotetaan viattoman ja onnellisen lapsuuden mielikuvaan tai tavoitteluun sopivaa har-
moniaa ja seesteisyyttä, tällainen dramaattisuus on verrattain harvinaista. Vali-
tut kuvitusratkaisut välittävät kuitenkin hyvin sen dramatiikan, mikä painajai-
siin usein liittyy.

"Aitaus" esimerkiksi kertoo unesta, jossa Aino koki olevansa hevonen ai-
tauksessa, joka oli tulossa. Oranssi väri selittyy siis tässä yhteydessä tulen
merkinä. "Ääriiviiva"-unen kohdalla dramaattisemmaksi nousee puolestaan
musta tausta, joka peittää aukeaman alaosan ja josta mustan ääriiviivan rajaamat
ihmishahmot nousevat, tai johon ne uppoavat. "Hotelli"-unessa kuvituksen
taustan pimeys selittyy puolestaan James Bond -maisella ase-
en piipun läpi kat-
sovalla kuvitusratkaisulla. Ja "piikkikasvi"-unen kohdalla musta tausta muo-
dostaa jonkinlaisen seinämän, jonka läpi lukija voi kurkistaa tulivuoren rinteel-

¹⁵⁰ Liisa Kukkola esimerkiksi kirjoittaa *Etelä-Saimaa* -lehden arvostelussa, että "Vain pahaä unta -kirjaa paremmin ei painajaisia pysty kuvaamaan. Ville Tietäväisen taidokas, pelkäämätön käsiala yhdistettynä Aino Tietäväisen lapsen kädenjälkeen on suoraa ja ennen näkemätöntä puhetta, joka ei söpöstele tai lakaise pelkoa maton alle." (Kukkola 2013.)

lä kasvavaa piikkikasvia. Pimeys on dramaattista ja jännittävää. Musta peittää ja kätkee, mutta myös korostaa ja luo kontrastia. Pimeyden pelottavuutta sivuaa myös "Ääriiviiva"-unta saattava sarjakuva, jossa nukkumaan käyvä Aino pyytää isäänsä sytyttämään maapallolampun ennen huoneesta lähtemistä.

Pimeyden ja dramaattisten värien lisäksi ylevää, intellektuaaliseen epävarmuuteen perustuvaa kauhua tuottaa kirjassa unien absurdius. "Puput"-unessa Ainoa esimerkiksi ajavat takaa metsässä jättiläispuput, joilla on korkokengät (Liite 8). Sisällöllisesti tämä uni muistuttaa Shaun Tanin *Days of Summer*-kirjasta löytyvää kohtausta, jossa pyykkinarulle jätetty punainen sukka on ilmeisesti houkutelut paikalle jättiläismäisen punaisen pupun. Tanin kirjassa pupu katsoo piha-aidan takaa pihan pyykkinarulla roikkuvaa punaista sukkaa tarinan päähenkilöinä esiintyvien veljesten kyyhöttäessä aidan kupeessa, pupun katseelta piilossa. *Vain paha* unta -kirjassa pupu-unesta nousevat yksityiskohtana esiin punaiset korkokengät punaisen sukan sijaan ja kuvitus on dynaamisempi, mutta uhkan tunne on pitkälti sama.

Pelon aiheena puput ovat ehkä jokseenkin naurettavia. Tämä käsitys havainnollistuu myös *Vain paha unta* -kirjan "puput"-unen kohdalla sarjakuvaruuduissa käydyssä keskustelussa ja sarjakuva-isän kysyvässä ilmeessä. Sarjakuva-isän tuntuu olevan vaikea uskoa, että puput voivat olla painajaismaisia.

Aino: "Näin paha unta."

Ville: "Millaista"

Aino: "Pupuja. ...puput ajoi takaa metsässä."

Ville: "?"

Aino: "JÄTTILÄISPUPUT! ...joilla oli KORKOKENGÄT!"

Kuvituksissaan isä on kuitenkin alkuperäisestä epäilystään huolimatta pyrkinyt ymmärtämään unen pelottavuutta. Uhkaavuutta korostaa esimerkiksi oikealla sivulla kuvatun suuren pupun asennon dynaaminen diagonaalisuus ja valittu perspektiivi, joka kuvaa pupun alhaalta päin, jolloin sen jättiläismäisyys korostuu. Pupun suuri koko ja sen käyttämissä korkokengissä havainnollistuva groteski ihmismäisyys, sekä takaa-ajon ajatus tekevät pupusta tässä tapauksessa siis selvästi uhkaavan oloisen. Unen absurdius välittyy hyvin myös tavassa, jolla Ainon naiivimpi kädenjälki asettuu vuoropuheluun Villen kolmiulotteisempien pupukuvien kanssa. Kokonaisuudessaan kuvitustapa konkretisoi ajatusta pupuista absurdeina painajaisahmoina, joilla on myös abstrakti, psykologisesti paljastava ulottuvuus.

Psykologista ulottuvuutta syventää kuvataustaan upotettu jänistä unisymbolina käsittelevä teksti. Se esittää, että jänis on mytologiassa naisen kuukautiskiertoön liittyvä symboli ja asia, jota voidaan käsitellä myös hedelmällisyyden symbolina. "[L]eikkisästi pomppivat kanit" viittaavat tämän tekstin mukaan "lasten tuomaan iloon" ja jäniksen kesyttämisen puolestaan "rauhalliseen, muttei kovin älylliseen kumppaniin". Valittu esitystapa yhdisteleekin

nähdäkseni humoristisuutta ja kauhua. *Miinalan Veikon nyrkkeilykouluun* verrattuna sen sävy on kuitenkin tavallaan vakavampi ja sen tavoitteleva kauhu on syvempää, hämmöttävämpää ja ylevämpää.

Tämä hämmöttävä, psykologisoitunut kauhu näkyy hyvin myös "Portaat"-unessa, jonka Aino näki 4-vuotiaana ja jonka kuvituksessa Tietäväinen on mitä ilmeisimmin lainannut M. C. Escherin tuotantoa. Ainon sanojen mukaan uni on "niin paha", ettei sitä saa edes laittaa kirjaan. Siinä mentiin portaita "sivuittain", "ylösalaisin" ja "vaikka miten päin", "Eikä päästy pois!", kunnes yhtäkkiä päädyttiin pimeään elokuvateatteriin. Kuvituskuva on tumma ja valoton ja koostuu risteävistä portaikoista, joissa pinkkiin yöpaitaan pukeutunut tyttö kulkee milloin oikealle, vasemmalle, ylös, alas, lukijaa kohti ja tästä pois päin. Unikirjasta poimittu portaiden symboliikkaa esittelevä katkelma hukkuu täysin tähän kuvaan hallitsevaan tummaan sävyyn. Vain yksittäiset sanat, kuten "puutuu -- epävarmuudesta -- osoittavat -- vaikeutta" ja "pyrkimykseksi -- tietoisuuden tasolle" erottuvat edes jotenkuten. Oikeaan laitaan asetetussa sarjakuvassa isä ryntää kirkunan herättämänä tyttärensä makuuhuoneeseen vain kuulakseen tyttären valittavan matomaisesta tahmaruuasta peittonsa alla.

Yleisesti kirjan sisältämien unien absurdiutta korostaa siis se, että ne alkavat yllättäen, ilman alkupohjustusta ja loppuvat yhtäläillä nopeasti ilman minäänlaista varsinaista päätöstä. Irrationaalisuuden tunnetta tukee se, ettei niiden ympärillä käydyssä keskustelussa ole välttämättä sen enempää logiikkaa kuin itse unissakaan. "Jätti ja kääpiö"-unen kyljestä löytyvä sarjakuva koostuu esimerkiksi seuraavanlaisesta keskustelusta:

Aino: "Isi, näin ihan mustaa unta."

Ville: "Ai niin kuin syntymästä asti sokeat?"

Aino: "Onko sokeilla silmät kiinni?"

Ville: "En tiedä, ne käyttävät usein mustia laseja."

Aino: "Ai syntykö sokeat muka aurinkolasit päässä?!"

Kuten oheisesta esimerkistä käy ilmi, voi absurdius olla myös huumorin lähde. Mutta ymmärryksen rajoja koettelevana tyylillisenä tekijänä absurdiudella on myös yhteys kauhuun, kuten jo edellä käsitellyn eksistentiaalisen kauhun kohdalla huomioin. Kauhun lähteenä absurdius voidaan pimeyden tavoin liittää ylevään, joka kuten sanottu haastaa aistimme ja osoittaa meille käsitys- ja kuvittelukykyimme rajat ja rajattomuuden.

Pimeyden ja absurdiuden lisäksi kauhun affekteja rakentavat *Vain paha* unta -kirjassa myös teemat, kuten kuolema. Kuten aiemmin esitin, voidaan kuolemanpelko jakaa sosiaalisen ja fyysisen kuoleman pelkoon. Kuolemanpelon käsittelyssä on kuitenkin eroja myös vaikka tätä eroa ei tehtäisi. Jos aiemmin käsittelemäni *Hirveää, parkaisi hirviö* lähestyi kuolemanpelkoa lopulta varsin estetisoivaa käsittelytapaa käyttäen, ja jos *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* tarjosi kuolemasta ainakin osittain esteettisesti härmistävän esimerkin, lähestyy

Vain paha unta kuolemaa tavallaan ylevöittävämmiin. Ääriviiva-unen voi esimerkiksi tulkita identiteetin häviämiseksi: isä ei ole enää tunnistettava, kun hän muuttuu piirroksiksi. Aalto-uni puolestaan loppuu sanoihin "...ja sitten henki loppui!", mikä jättää auki kysymyksen siitä mitä kuolema oikeastaan on ja mitä sen jälkeen ehkä tapahtuu. Väkivaltaisemman lähestymistavan kuolemaan ottaa puolestaan esimerkiksi "Jätti ja kääpiö" -uni, joka mainitsee suoraan tappamisen kohdassa, jossa Aino selittää unen sisältöä sanoin: "Se kysyi, saako tiputtaa minut viemäriin! Äiti sanoi, että tiputa vaan. Olin neuvonut äitiä sanomaan, ettei jättiläinen tappaisi sitä...". Mikään näistä tapauksista ei pyri selittämään kuolemaa tai lohduttamaan kirjan lukijaa. *Vain paha unta* -kirjassa kuolema jää näin ollen selittämättömäksi – ja samalla jollain tapaa kiehtovaksi asiaksi; joksi-kin, mitä ajatuksemme jäävät kiertämään esimerkiksi painajaisten muodossa.

Kuolemanpelon kuvausten lisäksi myös uneksuminen, nukkuminen ja yö itsessään rinnastuvat helposti jonkinlaiseen väliaikaiseen kuolemaan. Kirjan sisäkansissa esimerkiksi komeilee mustan taustan täyttävä lapsienkelin pää, joka sinänsä voitaisiin tulkita kitschiksi, jollei se olisi niin synkkä ja kuvakirja-kontekstiinsa nähden yllättävä. Musta taustaan yhdistettynä se herättelee kuolemaan liittyviä assosiaatioita. Tämän tyyppisiä enkelimotiiveja voi kuvitella löytävänsä myös esimerkiksi hautaveistoksista. Kirjan lähteinä mainittujen unikirjojen selaaminen paljastaa kuitenkin, että kyseessä on kuitenkin muinaiskreikkalainen Hypnos, unen personifikaatio, kuolemaa edustavan Thanatoksen veli, yön ja pimeyden lapsi. Samainen Hypnoksen kuva löytyy myös David Fontanan *Unioppaasta*, jota Tietäväiset ovat käyttäneet lähteenään. Siinä missä Fontanan teokseen painettu kuva esittää British Museumin kokoelmiin kuuluvaa bronssiveistosta, jonka piirteet ovat selkeästi aikuismaiset, ovat Tietäväiset tehneet Hypnoksesta kuitenkin selvästi lapsimaisen. (Fontana 1997, 13.) Tämän lapsimaisen, enkeliinkin vertautuvan lapsihypnoksen tyhjät silmänaukot eivät tarjoa söpöilyyn kutsuvaa kiintopistettä ja kokonaisuudessaan sisäkannen kuva johdattaakin kirjan lukijan melko synkeään unien maailmaan luvaten vihreillä niityillä kirmaavien lampaiden sijaan jotain paljon hämäämpää.

Yö ja kuolema rinnastuvat toisiinsa myös kirjan viimeisiltä sisäsivuilta löytyvässä Ainin lainauksessa, jossa Aino selittää yön ja päivän eroa eräänlaisella syödyksi tulemisen metaforalla:

Isi... anteeksi kun taas herätin, mutta mulla on yöstä ja päivästä sellainen käsitys, joka ei ehkä ole ihan totta: illalla maapallo menee niin kuin eläimen sisään ja yöllä kulkee sen läpi pimeässä. Aamulla taas on valoisaa, kun se tulee ulos.

Tämän kaltaisissa metaforallisissa esitystavoissa havainnollistuva lyyrisyys voidaan tulkita retoriseksi ylevää rakentavaksi elementiksi. Ainin selityksen mytologisen ulottuvuuden aistiakseen ei ole välttämätöntä tietää, että jo muinaisen Egyptin mytologiassa auringon jumalan, Ran, ajateltiin matkaavan öisin läpi Duatin, kuoleman valtakunnan, ja nousevan taas aamulla tämän puoleiseen. Eikä lukijan tarvitse myöskään tietää, että jotkin tämän myytin tulkinnoista esittävät Ran tulevan iltaisin taivaan jumalan Nutin syömäksi (Burkard 2004, 447). Myyttisyys yksinkertaisesti jollain tapaa paistaa itse selityksestä. Kauhun

estetiikan osalta on kuitenkin olennaista huomioida, että viitteet unisymbolien tulkintoihin, mytologioihin ja korkeataiteeseen rakentavat retorista ylevyyttä ja tuovat esitettyihin uniin ja niiden tulkintoihin syvyyttä, joka nostaa ne yhden lapsen yksilöllisestä kokemuksesta yleisinhimillisen kokemuksen tasolle. Intertekstuaalisten viitteiden myötä Ainin unet asettuvatkin osaksi ihmiskuntaa kautta koko sen historian askarruttaneita kysymyksiä.

Vaiko sittenkin "vain" pahaa unta?

Tietäväisten kirja käsittelee siis varsin dramaattisia unisisältöjä, ja vieläpä varsin dramaattisella tavalla. Samalla se tarjoaa kuitenkin myös arkisemman kerroksen tason, joka tasapainottaa uniin uppoutumista. Tämä arkitaso saattelee lukijan unesta toiseen ja havainnollistuu ennen kaikkea sivujen reunoille sijoitetuissa sarjakuvissa.

Tarinan alussa sarjakuva esimerkiksi toimii ikään kuin esipuheena tai johdantona kirjan esittelemiin uniin. Se kertoo, kuinka isä juoksee yöllä lastenhuoneeseen sieltä kuuluvan huudon perässä vain löytääkseen tyttärensä pelokkanaan peiton alta. Humoristisuutta kuvattuun tilanteeseen tuo se, että isän ja tyttären välinen kommunikaatio ei täysin toimi. Isä ei esimerkiksi tyttären kertoessa unestaan tajua pysytellä unen tasolla. Kun Aino kertoo "Pörrön" kadonneen, kaivaa isä sängystä pehmolelun sanoen "tässähän tämä", mikä saa tyttären muistuttamaan turhautuneesti, että hän oli puhumassa unesta. Isän reaktio siihen mitä lapsi kertoo osoittaa siis humoristisella tavalla sen, miten eri tasoilla ihmiset – tässä yhteydessä vanhemmat ja lapset – toistensa kanssa kommunikoidessaan välillä saattavat olla. Mielenkiintoista on myös ennen kaikkea se, että valtdynamiikaltaan esitystapa asettaa tyttären vahvempaan asemaan kuin isän. Typerä ei niinkään tässä ole lapsi, joka pelkää unta, vaan isä, joka ei ymmärrä pitää unta ja todellisuutta erossa toisistaan.

Sarjakuvatasonsa kautta *Vain pahaa unta* tuo lopulta esiin myös havainnon siitä, että käytännössä painajaisia käsitellään paitsi psykologisina ilmiöinä, myös usein konkreettisina ja tilannesidonnaisina asioina, arjen pieninä draamoina, sekä asioina, joille voi nauraa. Tämä lyyrisen ylevyyden ja arkisuuden välinen vaihtelu havainnollistuu hyvin myös kirjan alussa esitetyissä lainauksissa. Sisäkansia seuraavilla sivuilla on esimerkiksi lainauksia C. G. Jungilta, kirjailija David Grossmanilta ja Ainolta. Jungin lainauksen mukaan unet ovat paikka, jossa voimme tavoittaa "sen syvemmän, todemman, ikuisemmän ihmisen, joka asuu alkuyön hämärässä, missä hän oli vielä kokonaisuus". Tämä, mystisyydessään ylevä tulkinta ottaa askeleen kohti käytännöllisempää tulkintatapaa seuraavassa lainauksessa, jossa David Grossmanin *Sinne missä maa päättyy* -romaanin päähenkilö Adam esittää, että unet eivät ole totta, vaan "vain piirustuksia aivoissa". Kolmas, Ainolta poimittu kommentti puolestaan pudottaa tämän ajatusketjun täysin maan pinnalle. Ainin mukaan kirjat ovat "vaarallisia", koska "niistä voi saada paperihaavoja". Kokonaisuudessaan näiden lainausten voidaan katsoa ottavan kantaa paitsi unien psykoanalyttiseen tulkintaan, myös huolipuheeseen – joskin hausalla ja esteettisesti härmistävällä tavalla. Esteettisesti katsottuna lainaukset etenevätkin nähdäkseni ylevöittävästä

estetisoivan lähestymistavan kautta rationaalisen härmistävään, konkreettiseen ajattelutapaan.

Vain paha unta antautuu siis unien kauhuille, niiden ylevälle kiehtovuudelle, mutta pitää samalla mielessään ajatuksen siitä, että unet ovat "vain" unia. Tämä havainnollistuu hyvin myös esimerkiksi kansikuvan ja kirjan nimen kohdalla (Liite 7). Kansi kuvaa takaapäin sinisävvyiseen pyjamaan pukeutunutta miestä ja pientä, vaaleanpunaiseen yöpaitaan pukeutunutta tyttöä, jotka asteleva käsi kädessä he vasemmalta oikealle pitkin puista riippusiltaa, joka viettää alas ja katoaa veteen. Vedessä kiittää lapsen kädenjäljen leimaamia piirroshahmoja: pääkalloja, kasvoja ja eläimiä, joilla on terävät hampaat. Virran päälle on painettu vakavalla, mutta kevyellä fontilla kirjan nimi: *Vain PAHAA UNTA*. Kuva ei sinänsä ole pelottava, mutta se lupailee viedä lukijan unien virran syvyyksiin. Nimi puolestaan ei juurikaan pelota, sillä sana "vain" vie siinä mainitulta pahalta unelta terän. Takakannessa asetelma näkyy käänteisenä: mies ja tyttö kulkevat edelleen vasemmalta oikealle pitkin samaa riippusiltaa, mutta nyt he nousevat vedestä. Kun etu ja takakantta tarkastellaan yhtenäisenä kuvana, ne herättävät mielikuvan kehästä, jota mies ja tyttö kulkevat; toistosta, jossa yö seuraa päivää ja päivä yötä. Uniin laskeutuminen rinnastuu näin matkaan, jossa laskeudutaan kuvitteellisten olentojen kansoittamiin syvyyksiin, mutta joka lopulta päättyy aina lähtöpisteeseen, arkeen ja valveilla oloon. Unien kauhuille antautuminen on näin ollen uppoutuvaa, mutta samalla "vain" hetkellistä.

Unien työstämisen terapeuttisuus

Unet ovat kiinnostaneet ja inspiroineet ihmisiä kautta aikojen. Niillä on sijansa myyteissä ja taioissa ja niiden on katsottu paitsi kommentoivan nykyisyyttä, myös ennustavan tulevaisuutta. Lähestymistavat, joista käsin unia pyritään ymmärtämään ulottuvat nykyään uskonnollisista ja astrologisista tulkinnoista neurotieteisiin, mikä havainnollistaa sitä, että käytännössä unet ovat ihmisille edelleen mysteeri. Outoudessaan ne liitetään usein helposti henkimaailman irrationaaliseen piiriin. Siksi ei ehkä olekaan ihme, että unet ovat kiinnostaneet 1900-luvun alusta lähtien myös juuri psykoanalytikoita, jotka uskoivat löytävänsä niistä portin tiedostamattomaan tai piilotajuntaan, ihmismielen salattuihin sopukoihin, sekä ihmistä ajavien primitiivisten voimien tarkasteluun.

Diskurssi-osiossa hahmottelin sitä miten psykologisointi näkyy länsimaisessa kulttuurissa laajasti aina arkipuheesta lastenkirjallisuuteen. Huomioin, että psykokulttuurille on ominaista psykologisten käsitteiden ja ajatusmallien valuminen arkikäyttöön esimerkiksi persoonallisuuden ja kokemuksellisuuden kulttien muodossa (Kivivuori 1992, 19) ja tarkastelin myös sitä miten psykologisoituminen näkyy lastenkirjallisuuden alalla yleensä. Nyt on aika tarkastella lähemmin sitä, miten aiemmin hahmottelemani psykologisointi havainnollistuu tässä aineistoesimerkissä.

Selkeimmin psykologisointi näkyy ehkä unientulkintakirjoista poimituissa lainauksissa, joita Tietäväiset ovat upottaneet kuvitusten joukkoon. Lähtenä käytetyt unikirjat ovat suurelta osin suomalaisten kirjapainojen julkaisemia suomenkielisiä käännöksiä englanninkielisistä alkuteoksista ja niiden kirjoittajat

edustavat niinkin erilaisia aloja, kuin lääketiedettä, psykologiaa, astrologiaa, vaihtoehtolääketiedettä ja ehkä yleisemmin journalismia sekä kirjallisuutta. Yhteistä näille kirjoittajille on kiinnostus unisisältöjen merkityksiä kohtaan.

Monet lainatuista teoksista painottavat unien tulkintaa ja unisymboleita sellaisena kuin ne ilmenevät Sigmund Freudin ja ehkä vielä näkyvämmiin C. G. Jungin ajattelussa. Georg Haddenbach esimerkiksi kirjoittaa alun perin vuonna 1978 nimellä *So deutet man Träume* julkaistussa kirjassaan, että unet ”kertovat paljon sielunilastasi” ja lainaa Jungia, jonka mukaan unennäkö on ”tahdosta riippumatonta toimintaa, johon sisältyy juuri sen verran tietoisuutta, että uni voidaan palauttaa mieleen valvetilassa”. (Haddenbach 1997, 7, 15.) Psykologian professori David Fontana puolestaan viittaa ensin tutkimustietoon, jonka mukaan uni jakautuu vilke- eli REM-uni jaksoihin ja syvempiin unijaksoihin ja esittää sitten, että vaikka ”tutkijat ylimalkaan ovat yhtä mieltä siitä, että unien näkemisen prosessi on tärkeä, monet heistä pitävät niiden sisältöä arvottomana”, merkityksettömänä sekasotkuna. ”[V]anhojen muistikuvien esiintyminen unissa ja unien tulkinnan kiistan vaikutus” osoittavat Fontanan mukaan kuitenkin, että ”piilotajunta voi antaa meille arvokasta opetusta unien välityksellä”. (Fontana 1997, 17.)

Unien tulkinnan tarpeellisuuteen ottavat mielenkiintoisella tavalla kantaa myös Julia ja Derek Parker, jotka aloittavat *Suuri unitieto* -kirjansa sanoin:

Ihmisellä ei ole mitään syytä työstää ja hyödyntää uniaan, ellei hän tunne vetoa siihen tai usko että unista voi olla apua. Kenties unet tekevät tehtävänsä, yritimmepä ymmärtää niitä tai emme. Toisaalta ei ole epäilystäkään, että unia voidaan käyttää tietoisesti inspiraation lähteenä ja että ne voivat lohduttaa ja rauhoittaa vaikeuksien keskellä. (Parker & Parker 1999, 6.)

Tietäväisten kirja ei lainaa näitä osia unikirjoista, mutta yllä esitetyt lainaukset havainnollistavat sitä kontekstia, joihin lainatut unisymboleiden tulkinnat istuvat. Unien tulkinnan tieteellisyydestä voidaan olla monta mieltä, mutta kiistan tosiasia on, että psykologisoivat unitulkinnot ovat vakiinnuttaneet paikkansa myös suomalaisessa kulttuurissa. Kuvaavaa on esimerkiksi se, että melkein pä jokaisella Suomalaisella kustantamolla näyttäisi olevan oma unikirjansa.¹⁵¹ Yhtäläillä huomionarvoista on se, että nämä kirjat ovat hyvin samankaltaisia.

Vain pahaa unta ei kuitenkaan lainaa näitä teoksia mitenkään ryppyotsaisesti tai erityisen opettavaisessa mielessä. Sen sijaan että se nostaisi niistä lainatut tulkinnat keskeisiksi, se upottaa ne kuvituskuvien taustoihin, joihin ne hukkuvat tavalla, joka korostaa niiden asemaa eräänlaisena kulttuurisena taustahälynä tai virtauksena, josta poimimme halutessamme sanan sieltä ja toisen täältä. ”Käärme”-unen kohdalla kaksi unimotiivin selitystä on esimerkiksi painettu päällekkäin siten, että ne limittyvät toisiinsa, minkä lisäksi niiden teksti haipuu taustaan ja hämärtyy kohdissa joissa se leikkaa kuvistuskuvan päältä. Tarjotusta tulkinnasta tulee näin tarkoituksellisen repaleinen (”Käärme: -- Alastomuus: -- vaarallinen -- painajaisunissa -- seksi-- tai vähissä -- henkisen -- paljastat

¹⁵¹ *Vain pahaa unta* -kirjan lähteinä mainittujen unikirjojen kustantajiin kuuluvat esimerkiksi WSOY, Otava, Gummerrus, Kustannus-Mäkelä ja Karisto.

itsesi -- Muinaisegyptiläi-”). ”Sottatonttu”-unen kohdalla yksi lainauksista puolestaan käsittelee silmän unisymbolismia (”Silmät: ovat sielun peili”) tavalla, joka on banaaliudessaan jo melkein kitschmäinen. Ja ”hotelli”-unen kohdalla lainaukset kertovat meille, että hotelli on ”epämääräinen ja persoonaton tila”, jossa unen näkijä oleskelee vain tilapäisesti omia ”epäilyttäviä” varjojaan tarkastellen, aseensa kuvatessa jännitystiloihin ja polkupyörän edustaessa halua päästä jonnekin omin voimin. Tämä käsittelytapa näyttää unitulkinnat siis jonkinlaisena taustapuheena, jota ei ehkä oteta täysin vakavasti, mutta joka silti vaikuttaa taustalla myös siihen, miten lähestymme esimerkiksi painajaisia.

Psykologisoiva ote näkyy *Vain paha unta* -kuvakirjassa kuitenkin myös laajemmin, unikirjoista poimittujen lainausten ulkopuolella. Ainon voidaan esimerkiksi ajatella *työstävän* painajaistensa kautta universaaleja ja jälleen tyyppillisiä pelkoja aina fyysisen vaaran uhasta yksin jäämiseen. Tämä työstämisen ajatus tuo kirjaan terapeuttisen piirteen. Terapeuttisuuden ajatus ei kuitenkaan rajoitu vain unen näkijään ja tämän tarpeeseen käsitellä kuvattuja pelkoja, vaan se voidaan ulottaa myös kirjan lukijoihin. Myös kirjan lukijoiden voidaan nimittäin ajatella hyötyvän tässä kuvattujen unien käsittelystä, sillä kuten satujen, voidaan myös medioitujen unikertomusten ajatella tarjoavan työkaluja tiettyjen ikäkohtaisten – tai Martsolan ja Mäkelä-Rönnholmin sanoin ”normatiivisten” – pelkojen käsittelyyn (Bettelheim 1984, Martsola & Mäkelä-Rönnholm 2006).

Parhaiten terapeuttisuuden ajatus näkyy kuitenkin koko kirjan läpi toistuvassa ajatuksessa siitä, että pahoista unista pitää puhua, jotta ne jättäisivät rauhaan. Sarjakuviissa isä sanoo esimerkiksi: ”Kerrohan nyt vain. Kun puhuu pahasta unesta heti isin kanssa, sitä ei enää tarvitse pelätä” ja ”Ei isi pidä pahoja unia hassuina. Mutta aina helpottaa, kun kertoo niistä.” Tämä ajatus on varmasti kaikille tuttu ja arkisuudessaan se edustaa psykokulttuurille tyyppillistä psykologisoivan puhettavan arkipäiväistymistä. Keskeiseksi tässä nousee puhumisen terapeuttisuus, eli ajatus siitä, että ihmismieltä painavat ongelmat voidaan purkaa puhumalla.

Tietäväisen tyttarelleen antama ohje voidaan siis jäljittää psykokulttuurille tyyppilliseen ajatukseen keskustelun auttavasta voimasta. Asiakkaan puhe on keskeisessä asemassa esimerkiksi psykoanalyysissä. Freudin esimerkiksi tarkasteli *Unien tulkinta* (saks. *Die Traumdeutung*) teoksessaan omia ja asiakkaidensa unia löytäen niistä johtolankoja asiakkaidensa ongelmien ja oman mielensä ymmärtämiseen. Freud käytti unia kuitenkin lähinnä vapaan assosioinnin lähtökohtina ja päätteli vasta unia ympäröivän puheen perusteella mitä aiheita tai asioita puhuja pyrki välttämään tai tukahduttamaan. Keskeistä Freudin lähestymistavassa oli siis se, miten unia nähnyt yksilö tarjosi henkilöhistoriallaan ja itse tuottamallaan puheella avaimet unikuvien tulkintaan. Tämä lähestymistapa eroaa jonkin verran yllä mainittujen unikirjojen pikemminkin Jungilaisesta lähestymistavasta, jossa erilaisille unisymboleille tarjotaan jo valmiiksi lukkoon lyödyt selitykset (Freud 2001, Fontana 1997, Haddenbach 1997, Parker & Parker 1999.)

Unia psykologisoivan perinteen valossa onkin ehkä huomionarvoista, ettei isä *Vain paha unta* -kirjan sarjakuvaosiossa pyri millään tavalla analysoimaan

tyttärensä unia. Unien fantasiaan verrattuna sarjakuvien kuvaama arki koostuu lähinnä käytännön ongelmien, kuten esimerkiksi yöllisestä valvomisesta johtuvan väsymyksen, ja isän ja tyttären välisten väärinymmärrysten tai vastakkaisien intressien kuvauksista. Kun psykologisointi nähdään näin kulttuurisena, arkisena asiana, sitä voidaan kierrättää myös varauksella ja humoristisesti. Sotatonttu-unen kohdalla Aino esimerkiksi kyseenalaistaa isänsä ohjeen vastaten kysymykseen ”Huomaatko, ettei paha uni toistu, kun siitä kertoo ja sen kirjoittaa ylös?” sanoin ”mmjoo...vaikka tulipalounet kyllä toistuu, mutta vain eri paikoissa.” Kirjan lopussa psykologisointiin kohdistuva humoristisuus paistaa puolestaan kahdesta kuvasta, joissa puhumisen pakko esitetään jopa rasittavana, kun Aino vastaa isänsä uniseen ”mmh-h... jutellaanko aamulla...” -ehdotukseen ”Ei kun pahasta unesta pitää puhua heti, ettei sitä enää tarvitse pelätä!”

Käytännössä puhumisen terapeuttisuutta käsittelevän ajatuksen voikin lopulta katsoa ilmenevän myös tavassa, jolla kirja tuo lapsiperheen arjen esiin lapsen pelkojen ohella. Kertomalla, kuinka hänen lapsensa pelkää ja näkee pahoja unia yö toisensa jälkeen, Ville Tietäväinen asettaa itsensä tavallaan tunnustuksellisuudessaan herkkään ja haavoittuvaiseen asemaan. Joku lukijoista saattaisi haluta tulkita Ainon unia vaikkapa todellisten traumojen merkkeinä, mikä saattaisi johtaa tulkitsijan etsimään pelkojen syitä perhesuhteiden sisältä, jonkinlaisia synkkiä salaisuuksia olettaen. Tämä olisi nähdäkseen melko freudilainen lähestymistapa. Joku toinen saattaisi puolestaan kritisoida sitä, kuinka isä kapitalisoi lapsensa öiset kauhut tehdessään niistä myyvän kirjan. Tämä lähestymistapa näkee unet intiimeinä ja henkilökohtaisina ja sen valossa niiden jakamista voidaan pitää eettisesti vääränä, vaikka lapsi olisikin suostunut tähän itse. Sosiaalisessa mediassa tapahtuvaa lasten kuvien jakamista on esimerkiksi käsitelty viime vuosina paljonkin julkisen keskustelun saralla. Vaikka keskusteluissa on pitkälti kyse lapsia esittävistä valokuvista, voidaan sama kysymyksenasettelu mielestäni ulottaa myös lasten omiin piirustuksiin.

Kaikkien näiden soraäänien voidaan kuitenkin nähdä hukkuvan siihen tosiasiain, että isä ja tytär ovat tehneet tässä tunnustuksellisen kirjan, joka samalla todistaa lapsiperheen arjen dramaattisuudesta. Tunnustuksellisuus lisää kirjan totuudellisuuden tuntua.¹⁵² (Kujansivu & Saarenmaa 2007) Sama ilmiö näkyy esimerkiksi kirjoissa, kuten *Confessions of a Scary Mommy*, *Äitikortti* ja *Parenting: Illustrated with Crappy Pictures* (Smokler 2012, Silfverberg 2013, Dusick 2013).

Se, että kyseessä on vaikea aihe, lisääkin tavallaan kirjan todistusvoimaa ja viehätystä. Lukija saattaa esimerkiksi ihmetellä mikä ihmeessä saa turvallisessa ympäristössä elävän lapsen pelkäämään ja kuvittelemaan näinkin kauheita asioita. Ja aikuislukija saattaa puolestaan löytää vertaistukea tavasta, jolla kirja tematisoi myös vanhemmuuden vaikeutta, valvottuja öitä, väärinkäsityksiä ja

¹⁵² ”Sekä tunnustaminen, että todistaminen viittaavat jonkin asian totuudellisuuden vahvistamiseen ja vakuuttamiseen joko siten, että tämä totuus myönnetään, tai siten, että se pyritään todentamaan. Tunnustus (myöntämisenä) liittyy ensisijaisesti omiin tekoihin ja omaan itseän, ja todistus (todentamisena) johonkin ulkoiseen tapahtumaan.” (Kujansivu 2007, 32.)

neuvotteluja. Tavallaan *Vain pahaä unta* lohduttaa siis myös kirjaa lastensa kanssa lukevia aikuisia kertoen heille, etteivät he ole koettelemuksineen yksin.

Luova lapsi, pelkojen piirtäjä

This clash between what actual children write and the idealized image of childhood that Jacquelin Rose places at the centre of children's literature gives an insight into the possible consequences of the shift from a literature for children to a literature by them. Though adults may find reading young people's sexual fantasies disturbing and distasteful (just as the young are horrified by imagining sex between their parents or other 'old people'), the phenomenon deserves closer scrutiny. -- the confrontation between the real child's voice/imagination and the fictional child associated with children's literature can be seen as challenging adult views in a way that throws them off course and requires them to be adusted - precisely the creative function Lyotard associates with the 'monster-child'. (Reynolds 2007, 182.)

Toinen selkeästi psykokulttuurinen piirre *Vain pahaä unta* -kirjassa on ajatus siitä, että lapset ovat erityisellä tavalla luovia verrattuna aikuisiin. Mainitsin jo "Piikkikasvi"-unen kohdalla sarjakuvassa mainitun keskustelun, jossa isä ja tytär väantävät kättä siitä laitetaanko kirjaan myös Ainon näkemä Tarzan-uni. Isä ei puhekuplan mukaan halua kirjaan sellaista, mitä tytär on nähnyt "jossain muualla". Tämä ylläpitää käsitystä siitä, että suoraan mielikuvituksesta kumpuavat unet ovat jollain tapaa autenttisempia kuin sellaiset unet, joissa voidaan havaita esimerkiksi populaarikulttuurisia vaikutteita. Kivivuoren käsittelemän psykomyytin kautta tarkasteltuna tämä näkemisen tapa seurailee ajatusta siitä, että lapsi edustaa jonkinlaista aitoutta tai luonnollisuutta, jonka kulttuuri pilaa (Kivivuori 1992, 27-28).

Lapselliseen luovuuden ajatus onkin nähdäkseni *Vain pahaä unta* -kirjalle keskeinen, jopa koko kirjaa kantava ajatus. Paitsi että Ainon unet on kirjassa terapeuttisesti "puhuttu ulos" niistä on tehty taidetta, joka viehättää laajempaa-kin yleisöä. Tähän viehätyskseen vaikuttaa nähdäkseni ennen kaikkea kaksi asiaa: se, että kuvat ovat varsin synkkiä ja pelottavia ja se, että näiden kauhukuvi- en lähde on lapsi.

Psykologi Allison Gopnikin mukaan lapsia voidaan pitää yhteiskunnan suunnittelu ja innovaatio -osastona, siinä missä aikuisten rooli on hoitaa juoksevia asioita. Kirjassaan *The Philosophical Baby* (2009) Gopnik esittää, että lasten tapa havainnoida maailmaa on laajempi kuin aikuisten. Lapset eivät myöskään rajoita löytöretkiään vain käytännöllisten mahdollisuuksien tutkimiseen, vaan uppoutuvat myös intohimoisesti fantasiaan.

children, unlike adults, don't seem to prefer the close counterfactuals of planning to the distant counterfactuals of fiction. They don't choose to explore only the possibilities that might be useful - they explore all possibilities. (Gopnik 2009, 73.)

Evolutiivisesti tämä tarkoittaa sitä, että lapset havaitsevat ja oppivat enemmän ja nopeammin kuin aikuiset - minkä yhdistämme luovuuteen. Luovuudeksi luetaan siis esimerkiksi se, että lasten ajattelu yllättää, koska se ei seuraa vakiintuneita reittejä.

Käsitys lapsista luovuuden lähteinä on vakiinnuttanut paikkansa länsimaaisessa lapsikuvassa viimeisen sadan vuoden (lapsen vuosisadan) aikana. Jyväskylän yliopiston kirjaston tietokannasta löytyy hakusanoilla ”luova lapsi” 1383 nimekettä, joista lista ensimmäinen on julkaistu vuonna 1973 ja toinen vuonna 2009, mikä kertoo lasten ja luovuuden yhdistämisen tavanomaisuudesta ja jatkuvuudesta. (Tosin kumpikin näistä teoksista keskittyy siihen, miten voisimme kasvattaa lapsistamme luovempia, mikä sinänsä on ristiriidassa Gopnikin korostaman synnynnäisen luovuuden ajatuksen kanssa. (Kowalski & Kyllijoki 1973, Solatie 2009)) Hiljattain tätä luovuudeksi kutsuttua kykyä ajatella eri tavalla on pyritty tarkastelemaan myös neurotieteissä, kuvaamalla aivojen toimintaa erilaisten tehtävien yhteydessä. Kognitiivinen psykologia onkin painunut lapsuuden kohdalla viime aikoina esimerkiksi paitsi loogisen päättelykyvyn, moraalifilosofisen kapasiteetin, tunnekehityksen ja itseä ja aikaa koskevien käsitysten, myös nimenomaan lasten luovuuden tutkimukseen (Gopnik 2009).

Huomionarvoista on, että lapsellisesta ja primitiivisestä maailmantarkastelun tavasta inspiroituiivat aikanaan jo modernit taiteilijat, kuten Pablo Picasso ja Paul Klee. Rudolf Arnheimin mukaan tällainen ”perustaan paluu” tapahtuikin yleensä siinä vaiheessa kehitystä, kun eteenpäin ei voida enää mennä. Viime vuosisadan alussa yhden tällaisen paluun aiheutti valokuvaus, joka tavallaan kriisiytti maalaustaiteen ja pakotti sen etsimään uutta suuntaa pisteessä, jossa maailman mimeettinen kuvaus oli tavallaan saavuttanut huippunsa. Samaan aikaan monet tutkijat pyrkivät löytämään lasten kehityksestä säännönmukaisuuksia lasten piirustuksia tarkastelemalla. Psykologit kuten Jean Piaget ja Viktor Lowenfeld esimerkiksi käyttivät lasten piirtämiä kuvia apunaan hahmotellessaan lapsuuden kehitysvaiheita. Lapsianalyysin uranuurtaja Melanie Klein puolestaan käytti lasten piirroksia analyysinsä välineinä. Lapsimainen tapa nähdä ja kuvata asioita nousivat siis esiin yhtä aikaa sekä taiteen, että psykologian kentällä. (Fineberg 2006, 1-29, ks. myös Kidd 2011, 35-63.)

Tapa, jolla *Vain pahaä unta* inspiroituu lapsuuden pahoista unista ei siis ole uusi. Uutta on kuitenkin se, että kirja on toteutettu aikuisen ja lapsen yhteistyönä, jossain määrin demokraattisesti. Tällaisia yhteistyöprojekteja on näkynyt viime aikoina enemmänkin. Vuonna 2013 törmäsin Busy Mockingbird -nimellä toimivan amerikkalaisen graafikon, Mica Hendricksin, töihin. Hendricks oli antanut neljävuotiaan tyttärensä Mylan viimeistellä muutaman piirtämänsä kasvokuvan mielikuvituksellisilla kehoilla ja kuvasi tästä alkanutta yhteistyöprosessia blogissaan, josta tuli sosiaalisessa mediassa hitti. Samanlaisia yhteistyötapauksia on kuitenkin enemmänkin. Vancouverilainen taiteilija Wendy Tsao tekee poikansa piirustuksista pehmoleluja. Hollantilainen seinätaitelija (muralist) Thelmo Pieper muokkaa omista lapsuuden piirustuksistaan realistisia versioita Photoshopilla. Ja Tatsputin-nimimerkillä esiintyvä isä esittelee Reddit-sivustolla lastensa piirroksia, jotka hän on itse värittänyt. Esteettisesti samaan sarjaan sijoittuu myös tavallaan *Illustrated with crappy pictures* -blogi, jossa Amber Dusick, amerikkalainen kotiäiti, kertoo perheensä arjesta kuvittaen tarinansa lapsenomaisilla ja rumilla (nimensä mukaisesti ”crappy”), mutta il-

maisuvoimaisilla tietokoneella piirretyillä kuvilla. Dusickin kuvia ei ole hiottu, kuten edellä mainittuja taiteilijoiden ja lasten yhteistyönä syntyneitä kuvia, eikä niitä ole tehnyt lapsi, mutta haparoivuudessaan ja yksinkertaisuudessaan ne näyttävät ikään kuin lapsen tekemiltä ja lisäksi ne käsittelevät suurelta osin lapsia. Yhteistä näille projekteille onkin lapsellisen kädenjäljen ilmaisuvoiman juhliminen ja sen jonkinasteinen tuotteistaminen. (Hendricks , Lina 2013, Dovas , Dusick , Stampller 2014.)

Tämän lapsellista ilmaisua ja aikuista taitoa yhdistelevään kulttuuri-ilmiön piiriin istuu myös Tietäväisten yhteistuotantona syntynyt kuvakirjan ja sarjakuvan ristisiitos. Kuten monet edellä mainituista projekteista, se suhtautuu yhteistyöhön jossain määrin pilke silmäkulmassa. Samalla se kuitenkin ottaa lapsen roolin tuotantoprosessissa myös tosissaan. Esimerkkinä voidaan mainita vaikkapa kirjan alku- ja loppupäästä löytyvät lainaukset, joissa isä ja tytär puhuvat esimerkiksi kirjan nimestä ja siitä kenelle sen tuotot kuuluvat.¹⁵³ Alussa, kun isä ehdottaa ”nimeä, jonka lapsikin voisi sanoa”, vastaa Aino ehdotukseen esittämällä, että oli itse ajatellut ”sellaista aikuisempaa nimeä”. Alussa Aino myös ehdottaa, että hänhän voisi piirtää kuvat, kun hän kerran on nähnyt unetkin ja tietää miten ne menivät.¹⁵⁴ Piirtämiseen kohdalla voidaan ajatella, että Aino sai tahtonsa jossain määrin läpi. Nimen kohdalla isän unien pelottavuutta vähättelevä ehdotus on kuitenkin voittanut lapsen esteettisesti ylevöittävämmän (”Unien salaiset maailmat”) ehdotuksen. Huomioin arvoista on myös se, että prosessi on tehty näkyväksi, eikä isän näkökulmaa pidetä lähtökohtaisesti oikeampana tai järkevämpänä. Tämä heijastelee nähdäkseni nykyistä, lasten suurempaa yhteiskunnallista osallisuutta vaativaa puhumisen tapaa, joka havainnollistuu myös lastenparlamentin kaltaisissa instituutioissa.

Kaiken kaikkiaan *Vain paha unta* tarjoaa siis hyvän esimerkin kuvakirjasta, jossa yöllisiä kauhuja, tätä lastenkirjallisuudelle varsin tavanomaista aiheita, on lähestytty pikemminkin ylevöittäen kuin estetisoiden. Käsitteystä löytyy myös härmistäviä elementtejä ja estetisointia, mutta pohjimmiltaan kirjassa toteutettu lähestymistapa on psykologisoivuudessaan aiheitaan esteettisesti ylevöittävä. Valittu lähestymistapa liittyy myös lasten oman toimijuuden ja luovan erilaisuuden arvostamiseen, haluan olla vähättelemättä lasten mielipiteitä ja kokemuksia, vaikka ympäröivä kulttuuri siihen kannustaisi.

¹⁵³ ”Muuten isi... sitten kun me ollaan myyty se meidän kirja, niin saanhan minä ne rahat, kun ne on minun uniakin?”

¹⁵⁴ ”Ja isi... eikö olisi parempi, että minä piirrän kaikki unet, kun olen ne nähnytkin ja tiedän miten ne meni?”

KUKA SINÄ OLET PUHUMAAN LASTENKIRJALLISUUDEN KAUISTA? ASEMOIVAA PUHETTA LASTENKIRJALLISUUDEN KAUISTA JA NIIDEN YMPÄRILTÄ

Kuvakirjojen lähiluku osoitti, kuinka monella eri tyylillä kauhistuttavia sisältöjä voidaan kuvakirjoissa käsitellä. Kirjoista näkee, että erilaisten diskurssien piirissä tartutaan erilaisiin esteettisiin valintoihin ja että lähestymistavoissa sekoitellaan erilaisia esteettisiä valintoja. Sama pätee kuitenkin myös kuvakirjojen ulkopuolella, lastenkulttuurin kauhuja koskevassa puheessa ylipäättään. Tässä luvussa paneudun siihen, miten erittelemiäni diskursseja ja esteettisiä lähestymistapoja käytetään kauhusta puhuttaessa haastattemieni kasvattajien, kuvakirjojen tekijöiden ja lasten piirissä. Olen jakanut käsittelyn kolmeen osaan ja aloitan sen päiväkotiohjaajista, koska heidän puheensa rakentaa kontekstia, jossa lapsia haastattelin. Tämän jälkeen tarkastelen lasten haastatteluja ja kirjojen tekijöiden puheen otan tarkastelun kohteeksi viimeisenä. Lienee paikallaan korostaa, että tässä, kuten kuvakirjojen lähiluvunkin kohdalla, kyse on otannaltaan hyvin pienestä, laadullisesta aineistosta, jonka tulkinnassa ei ole tarkoitus tuottaa yleistäviä huomioita kasvattajien, tekijöiden tai lasten suhteutumisesta kauhuun. Aineiston tarkoitus on pikemminkin osoittaa, että kauhua voidaan yhteiskunnallisessa puheessa lähestyä muun muassa näin. Analyysi osoittaa siis, että se, miten kauhusta puhutaan, vaikuttaa siihen, miten se koetaan. Näin se tarjoaa tutkimukseni keskeisintä väitettä tukevan esimerkin. Lisäksi se näyttää, miten hahmottelemani teoreettista mallia voidaan soveltaa käytännössä. Kirjojen lähilukuun verrattuna tuo haastatteluaineiston analyysi vahvemmin esiin myös valitun puhutavan puhujaa asemoivan vaikutuksen ja puhumisen performatiivisuuden.

Kasvattajanäkökulma

Vanhemmat hukassa

Päiväkotiopettajien puheessa painottui huolipuhe. Heidän osaltaan kirjasin huolipuhe-kategoriaan 15 aineisto-otetta ja vaikka yhtä monta otetta kertyi myös vertaiskulttuurisen merkityksellistämisen alle ja melkein yhtä monta (13) psykologisoinnin alle, palvelivat myös nämä muut merkityksellistämisen tavat kasvattajapuheessa nähdäkseni myös pitkälti nimenomaan huolta, eli huolestuneen position välittämistä.¹⁵⁵ Söpöilyn osalta nostin päiväkotioptettajien puheesta esiin vain viisi otetta, vaikka söpöilyksi olisi voinut ehkä laskea useammankin lapsuutta suojelevan ja ihailevan lausuman. Söpöilyä oli kuitenkin ylipäättään hankala havainnoida haastateltavien puheessa, koska selkeän lässyttävää puhetta ei haastattelutilanteissa juurikaan esiintynyt. Varsinkin päiväkotioptettajien haastatteluissa tilanteita leimasi ennen kaikkea asiallinen sävy, joka nähdäkseni peittää söpöilyn ja esittää sille ominaiset sisällöt, kuten lasten ihailtavan viattomuuden vähemmän ”hullaantuneesti” ikään kuin luonnollisina faktoina, jolloin on vaikea sanoa, onko kyse oikeastaan enää söpöilystä, koska huolipuhe turvautuu osittain samoihin sisältöihin.

Huolipuheen alle luokittelemani otteet käsittelevät muun muassa kiellettyjä aiheita, kauhun negatiivisia vaikutuksia, puuttumista ja suojelua. Tähän luokkaan päätyneissä kommentteissa sivuttiin myös epätoivottujen mieltymysten lähteitä. Lisäksi päiväkotioptettajat korostivat ikärajojen kunnioittamista, eli vanhempien vastuuta ja pitivät yllä lapsia ihannoivaa ja lapsuuden viattomuutta korostavaa lapsuuskäsitystä esimerkiksi puhuessaan lasten luovuuden tukemisesta. Huolestuttavina mediasisältöinä mainittiin esimerkiksi Duudsonit, Putous, aikuisten ohjelmat, konsolipelit ja zombileikit ja huolestuttavana pidettiin myös vanhempien ikärajoihin liittyvää lepsua tai välinpitämättömyyden asennetta.

Hyvän esimerkin kasvattajien lähestymistavassa kuultavasta huolipuheesta tarjoaa esimerkiksi seuraava, leikin naamiointia käsittelevä aineisto-ote. Siinä toinen haastattelemani päiväkotioptettajista puhuu aseleikkien viehätyksestä ja tarpeesta hallita ja rajoittaa niitä.

Leikin naamiointi

Susanne: no, minkälaisia leikkejä lapset yleensä sitten leikkii?

¹⁵⁵ Opettajien osalta luokittelin vertaiskulttuurisen merkityksellistämisen alle esimerkiksi rajaa ”meidän” ja ”muiden” välille vetävät kommentit sekä lausumat, joiden voidaan katsoa pyrkivän ymmärtämään myös ”toisen” leirin edustajien näkemyksiä, esimerkiksi kauhusta saatavaa mielihyvää. Jotkin otteista olen kirjannut useampaan luokkaan, koska niissä yhdistyvät esimerkiksi huoli ja psykologisointi. Esim. pohdinnan siitä kuinka lapset ja aikuiset kohtaavat maailman eri tavoin olen kirjannut huolipuheeseen, koska siinä puhutaan myös siitä kuinka lasta voidaan suojella turhalta kriittisyydeltä ja psykologisointiin, koska siinä spekuloidaan että ”se tulee ehkä sieltä lapsen sisältä se mitä hän tuottaa” ja että lapsi osaa nauttia kokonaisvaltaisemmin ja tuottaa asioita hetkessä miettimättä aikuisten tavoin liikaa sitä mitä on tekemässä. Lapsuuden ihanoinnin osalta tämä ote sopisi myös söpöilyn piiriin.

Riitta: ää no nää isommat leikkii ja pojat leikkii nehän rakentelee hirveen paljon ja, ja ja tota, tytöt haluaa leikkiä vieläkin kotileikkejä, prinsessaleikkejä, eläinleikkejä. Ja tota pojille on se, et ne rakentelee. Sit ne sit useimmiten niistä tulee jotain aseita, jotka naamioidaan sitten joksukuks muuks ku aseeks. Mä tossa äskenkin - mä en tiedä huomasiitko sää, kun [Aapo] ja [Lasse] leikki niin tota, niil oli, ne oli aseita. Mä oikein seurasin sitä, et se oli hyvin niinku sellasta, ne oli naamioitu joksukuks muuks.

Susanne: hmm

Riitta: eli kyllä se vaan jotenki vetää puoleensa ne kaikki aseet

Susanne: onks se onks ne naamioitu jostakin syystä?

Riitta: öö aseleikit on periaatteessa kielletty sen takia että se menee yleensä niinku ihan överiks sit se leikki. Mut että mut niinku huomaat ne tekee joka tapauksessa niitä. Ne tekee ulkona ja sisällä niitä, että tota, ...Ja kyllä me

Susanne: aina pojat vai..?

Riitta: pojat, joo, ja kyllä mä jotenkin aattelen, et kun ne joka tapauksessa tekee, nii totta ne niitten pitää saada niitä leikkiäkin. Ei se mitään, äskenhän se pysy ihan, ihan hallinassa mut sit se niinku riistäytyy monesti, et se on niinkun sellasta - ja se ei ooes leikkiä enää et se menee...(ääni haipuu pois)

Susanne: hmm

Riitta: mutta tota, tai sitten ne on jotakin, joko ne on itte jotakin örkkejä tai sitten ne mitä ne rakentelee on jotakin näitä hahmoja mitä on peleissä.

Susanne: joo

Riitta: ja ne on ollu nyt viime aikoina noita... oota nytten... zombia. Ihan zombia ja ne liikkuu sillain ihan hyvin jäykästi ja menee nii ulkona ja sisällä, ne on zombeja.

Susanne: joo, sitä, sitä ne kerto kanssa

Tässä otteessa lasten leikkejä koskeva kysymys johtaa puheeseen, joka koskee, oletetusti haastattelun teemasta johtuen, nimenomaan epätoivoittuja leikkejä, pojille tyypillisiä aseleikkejä. Olen luokitellut tämän otteen myös "merkityksellistämisen" kategoriaan, koska opettaja pyrkii tässä myös hieman ymmärtämään aseleikkien tärkeyttä lapsille ("kun ne tekee joka tapauksessa niitä - - nii totta ne niitten pitää saada niitä leikkiäkin").¹⁵⁶ Käytännössä otteesta paistaa kuitenkin ymmärtämistä vahvemmin lasten leikkimien leikkien hallinnan tai hallinnoimisen tarve, mikä leimaa puheen nähdäkseni melko selkeästi huolipuheeksi. Aseleikit on päiväkodissa opettajan mukaan kielletty, koska ne menevät usein "överiksi", "riistäytyvät [käsistä]", muuttuvat joksikin muuksi kuin leikkiksi. Huomionarvoista on se, että se mitä tuo "muu" on, jää sanomatta, epämääräiseksi, määrittelemättä. Implisiittisesti on kuitenkin selvää, että se on jo-

¹⁵⁶ Hänhän huomioi esimerkiksi sen, kuinka lapset pyrkivät suojelemaan leikkiään naamioimalla sen. Käytännössä hän siis koskettelee aihetta, jota sekä Suvi Pennanen että Suvi Ylönen ovat tarkastelleet lasten päiväkodissa leikkimiä medialeikkejä koskevissa tutkimuksissaan. (Pennanen 2009, Ylönen 2012)

takin hallitsematonta, ei leikin tavoin lapsille sopivaa ja siten epätoivottua – ja jotain, mitä lapset rakentavat itsestään, keskenään, ilman aikuisten siunausta, päiväkodin sääntöjen ulkopuolella.

Opettaja mainitsee myös örkki- ja zombi-leikit, jotka asettuvat karsastettujen tai kauhistuttavien leikkien ryhmään lähinnä haastattelun teemallisen kontekstin ja edellä käsiteltyjen asioiden, eli kiellettyjen aseleikkien kautta. Näitä leikkejä ei siis suoranaisesti leimata juuri tässä otteessa huonoiksi tai epätoivotuiksi leikeiksi, mutta impulssit tai esikuvat tällaiselle leikille sijoitetaan tässä otteessa huolipuheelle tyypillisesti lasten ulkopuolelle, mediamaailmaan, mikä tekee niistä muualla haastattelussa korostuvan luovan ja luonnollisen tai hyvän ”sisäisyyden”, eli esimerkiksi lapsen ”sisältä” kumpuavan leikin, valossa joka tapauksessa vähemmän toivottuja. Kokonaisuudessaan tästä aineistootteesta paistaakin myös käsitys siitä, että lastentarhaopettajat tarkkailevat työssään lapsia ja näkevät, kuinka mediasisällöt vaikuttavat heidän käyttökseen. Puheessa näkyy siis myös huolipuheelle tyypillinen *vaikutusten* painottaminen. Kun 5-6-vuotiaat kävelevät jäykästi ja zombimaisesti, herää leikkia tarkkailevissa aikuisissa ehkä kysymys siitä miten tieto siitä miten zombit liikkuvat ylittää tavoittaa lapset. Toinen haastatelluista päiväkotiohjaajista kysyi minulta tätä myös suoraan. Taustaoletuksena saattaa olla se, että tällainen tieto tulee aikuisille suunnatun ohjelmiston puolelta, vaikka zombeja löytyy myös lapsille suunnatuista tuotteista, mm. *Casperin kauhukoulu* -tv-sarjasta ja esimerkiksi *Once upon a zombie* -tuotepuheesta.

Koska päiväkotiohjaajan kuvaamassa hallitsemattomuudessa (tavassa, jolla aseleikit riistäytyvät usein käsistä) on kyse leikkien leviämisestä (eli eräänlaisesta laajentumisesta), ja koska puhe ylittää maalailee kuvaa jostakin, jonka rajoja tai lähdettä tai lopputulosta on vaikea määritellä, näkisin kasvattajan käyttävän huolen ilmaisemisessa hyväksien esteettisen ylevöittäminen mekaniikkaa. Ylevöittäminen näkyy myös uppoutumista korostavan mielihyvän kohdalla. Kasvattajan mukaan aseleikit näyttäisivät lähtevän mielihyvistä tai halusta leikkiä, halusta *uppoutua* johonkin itselle merkitykselliseen toimintaan, minkä kasvattaja on ainakin osittain valmis hyväksymään. Tämä leikki luisuu kuitenkin helposti ja jopa ”yleensä” hallitsemattomuuden ja ”överin” puolelle, jolloin siitä tulee jotakin uhkaavaa, pelottavaa. Pohtiessaan aseleikkejä opettaja tuleekin nähdäkseni lopulta osoittaneeksi, että hän itse asiassa ymmärtää kauhun tunnelmallisen kiehtovuuden ja osaa jopa luoda sitä itse. Voidaan jopa ajatella, että hän näkee haastattelun aiheen koskevan nimenomaan sitä huolensaikaista pelon tunnetta, jonka lasten ”vääriin asioihin uppoutuminen” herättää heistä vastuussa olevissa kasvattajissa.

Kasvattajien huolta siitä mistä vaikutteet sopimattomiin leikkeihin tulevat, kuvaa hyvin myös seuraava ote, jossa opettaja vastaa kysymykseen siitä miten väkivaltaviihde vaikuttaa hänen mielestään ihmisten käyttäytymiseen.

Ne liikkeet ja eleet on suoraan jostain ohjelmasta

Riitta: jotenkin tuntuu, että kun kattoo sit esimes lasten leikkejä ulkona niin ne liikkeet ja eleet on suoraan jostain ohjelmasta. Jostain tälläisestä piirretystä jossa potkiitaan ja ne on niinku ihan suoraan kopioitu. Se on jotain leikkiä. Ei ne niinku halua sil-

lä vahingoittaa toisiaan. Mut et että et se on niinku suoraan jostain otettu ne. Mut et en mä nyt osaa sanoo et onko väkivalta lisääntynyt sen myötä että on väkivaltaohjeita. Siihen mä en osaa ottaa kantaa.

Se, että opettaja tekee tässä eroa ulko- ja sisäleikkien välille johtuu nähdäkseni siitä, että päiväkodissa ulkoilujat on varattu toiminnallisemmalle, energiaa purkavalle leikille, siinä missä sisätiloissa lapsilta odotetaan hillitympää käytöstä. Potkiminen ei kuitenkaan ole (implisiittisesti) hyvää käytöstä edes ulkona, vaikka sen tarkoitus ei olisi vahingoittaa. Ruumiillisen toiminnan moraalinen ulottuvuus nostaa sen (eli tässä tapauksessa potkimisen) jonkin suuremman asian symboliksi, mikä nähdäkseni kuvaa sitä miten huolipuhe ja esteettinen ylevöittäminen kietoutuvat toisiinsa. Suojelu, joka kohdistuu lasten mediasta poimimiin vaikutteisiin kohdistuukin nimenomaan lapsuuden ajatuksen tai ideaali lapsuuden, eikä niinkään yksittäisen lapsen suojeluun. Tämä näkyy myös seuraavassa, uutiskuvia ja niiden lapsille sopivuutta koskevassa otteessa, jossa opettaja vastaa kysymykseen siitä sopiiko uutisten katselu lapsille tai onko päiväkodissa koskaan puitu jotakin järkyttävää uutista. Haastattelu tehtiin aikaan, jolloin raportit Fukushiman ydinvoimalan tsunamissa vaurioituneista reaktoreista olivat näkyvästi esillä tiedotusvälineissä, joten opettajan vastaus kysymykseen uutiskauhujen puimisesta lasten kanssa koskettelee myös näitä.

Uutiskauhua ja lapsuuden suojelua

Riitta: on o o on puitu varmaanki, et nyt esmes tosta Japanin tilanteesta mä en oo kuullu kenenkään lapsen puhuvan mitään. Mutta tuota silloin esimerkiks sen Thaimaan tsunamin jälkeen ni kyllä siitä puhuttiin ja tota. Mun mielestä ja enkä oo omien lapsien ihan pienenä antanu enkä oikeestaan vähän isompanakaan antanu uutisia kattoo. Ku se on niinku et seki turruttaa, et ku sielläki jostain Libyan tilanteesta ilta toisen jälkeen sitä samaa ni.. tota.. Musta se ei oo tarpeellista. Ja sillä musta tavallaan sitä lapsuuttakin suojellaan, sillä että että- ((ajatus/lause katkeaa ja siirryn seuraavaan kysymykseen))

Lapsuutta siis tulee päiväkotiopeettajan mukaan suojella. Se minkälaista tämän suojeltavan lapsuuden sitten pitäisi olla, tulee esiin vastuun, vapauden ja leikin ideoiden kautta. Päiväkotiopeettajan sanojen mukaan "lapsuuden pitäis olla selasta niinkun, tavallaan niinkun huolia vailla", "ilman että tarviis olla vastuussa". Vapaus "elää sitä lapsuuttaan" korostuu myös ja leikki sekä leikille suotu "rauha" tulevat puheessa vahvasti esiin. Aikuisten maailmaan ei pitäisi yksinkertaisesti pitäisi olla liian kiire. Sieltä tulevat uutiskuvatkin vain turruttavat.

Turtumuksen osalta korostuu tässä siis Lilie Chouliarakin uutiskuvien osalta hahmottelema, ylevöittävä estetisoinnin tuottama passivoituminen. Lähtöoletus on, ettei uutiskuvilla loppujen lopuksi voi tehdä mitään ja että katsoja on niiden edessä voimaton. Kauhun estetiikan osalta merkitykstä on myös sillä, että huolen taustalla näyttäisi olevan myös ajatus eräänlaisesta fyysisestä ja mentaalista kokoerosta. Asiat "tulevat" aikuisille ja lapsille eri tavalla ja pienetkin asiat näyttävät pienille ihmisille helposti isoina. Kysymykseen siitä kuinka lapset ja aikuiset eroavat toisistaan, toinen päiväkotiopeettajista esimerkiksi vastaa:

Pienikin asia tulee pienelle ihmiselle isona

Bitte: Kyl mä oon sitä mieltä että laps on kuitenkin nii semmonen kokonaisvaltainen ja se joku pieni asia tulee pienelle ihmiselle isona.

Susanne: hmm

Bitte: kun taas sitten niinku sama samantyyppinen ei tuu niiku aikuiselle

Myös tässä voidaan nähdä esteettistä ylevöittämistä. Näyttäytyväthän ylevän malliesimerkit, kuten vuoristot ja avaruus nimenomaan kooltaan niin mahtavina, niin rajattomina että ne saavat katsojassa aikaan pienuuden tunteen. Tässä huolipuhe luisuu kuitenkin tavallaan myös söpöilyn puolelle (taustalla pienelle pientä, suurelle suurta -ajattelu). Se näyttäytyvätkö tämä ja edellä esitetyn ihannelapsuuden esimerkit, kuten vastuuvapaus ja vapaus leikkiä söpöilynä, riippuu kuitenkin pitkälti lausumisesta käytetystä äänensävyistä. Tässä tilanteessa en lukisi niitä suoraan söpöilyksi, koska päällimmäisenä esiin nousee aihetta ylevöittävä huoli. Tämä samainen huoli näkyy mielestäni tavallaan myös seuraavassa "vapaa sana" -kysymyksen vastauksessa, jossa huolta aiheuttaa nimenomaan rajattomuus ja hallinnan puute:

Vapaa sana: vanhemmat hukassa

Susanne: noo, sitten mulla on tällänen "vapaa sana". Tää on jotain ei kysymyksen muotoon aseteltua... ajatuksia lapsuudesta, kasvatuksesta, visuaalisen kulttuurin virrasta, mahdollisista rajoituksista, yhteiskunnallisista tavoitteista.. onks sen suhteen..

Riitta: en m- niin. Niin tää vaan meitä on puhututtanut tässä... ja se on varmaan tuo eskariryhmän vitsaus nyt enemmänkin just tää että kun on ikäraajat joillain peleillä ja ohjelmilla niin, niin tota, et jotenkin se vanhempien - en mä tiedä onks se kyvyttömyys vai sitten haluttomuus vai sellanen niinku välinpitämättömyys, että niistä ei kuitenkaan välitetä. Toki en sano, varmaan on niitä huusholleja, joissa toki välitetään, mut hirveen paljon on niin että lapset saa kattoo ihan mitä vaan, ne saa pelata ihan mitä vaan. Ja kun se ei oo ainoos se kauhu ja väkivalta vaan siel on tosiaan seksiä, siel on ihan kaikkea mahdollista mitä niitten ei tarte vielä. Ja mikä ei kuulu siihen lapseen ja mikä sekottaa sen pienen pään ihan et ei niinku osaa käsitellä niitä asioita. Että tää on niinku mikä meitä on tässä nyt puhututtanut ihan koko ajan, että mitä sille vois niinku tehdä.

Vanhempien ikärajojen valvomista koskeva kyvyttömyys, haluttomuus ja välinpitämättömyys esitetään tässä siis ammattikasvattajia frustrativana asiana. Laissez-faire -kasvatusidea näyttäytyy huonona, koska lapset kohtaavat peleissä asioita, joista heidän ei tarvitsisi vielä tietää mitään ja jotka eivät "kuulu lapseen", vaan sekoittavat "sen pienen pään". Kauhun ja väkivallan lisäksi tähän ryhmään kuuluu myös seksi. Kasvattajien lähestymistapa tähän aiheeseen on pragmaattinen ja toimintaa kaipaava "mitä sille vois niinku tehdä". Asemoitumisen osalta huolipuhe saa tässä myös suurempaa performatiivista sävyä. Kysymys siitä, mitä asialle pitäisi tehdä voidaan nimittäin ymmärtää paitsi retorikseksi, myös haastattelutilanteesta johtuen jonkinlaiseksi suoraksi, suuremmalle yleisölle osoitetuksi pyynnöksi. Päiväkotiopettaja positioituu tässä siis myös

laajemmin eräänlaiseksi yhteiskunnalliseksi huolenkantajaksi muiden ammattikuntansa edustajien (puheessa kuultava "me") rinnalla.

Huolipuheen osalta olennaista on myös huomata, että sopimattomia sisältöjä koskevan kiinnostuksen voidaan olettaa johtuvan myös niiden näkemisestä, eikä siis – ainakaan pelkästään – sisältöpäin kumpuavasta halusta nähdä. Myös tähän toivotaan jonkinlaista selkeää ratkaisua, esimerkiksi "näkemisen" poistamista.

Jos ne ei kotona näkis...ni osaisko ne tykättyä

Bitte: Mut mää luulen että laps oppii esimerkiks siellä kotonaan tai päiväkodissa pitämään niistä samoista asioista kuin ne aikuiset mitkä on siellä kotona.

Sanne: ymm

Bitte: että mut mä en us-

Sanne: et siin ei oo niinkään ikäkysymys vaan se on että kenen seurassa ylipäättään on

Bitte: nnn-iin... tokihan lapsella on aina ne tietyt mielenkiinnon kohteet tietyssä iässä ehkä nää leikkipuolet ja nämä. Mutta mut sillei niinku yleisesti jos aattelee niinku asioista, asioista tykkäämisestä ni, kyl mää luulen et sil on aika paljon niinku vaikutusta

Sanne: hmm

Bitte: että jos mää aattelen jotain pelaamistakin poikien suhteen.. et jos ne ei niinku kotona näkis sitä pelaamista ni osaisko ne tykättyä jos ne ei tietäis ees semmosen olemassaolosta tai jostain.

Vaikka huolen taustalla vaikuttaa siis kehityspsykologinen käsitys ikäspesifeistä kiinnostuksen kohteista ja iän tai kasvun mukana kehittyvästä käsittelykyvystä, katsotaan huolestuttavia sisältöjä koskevan kiinnostuksen johtuvan ainakin osittain nimenomaan ulkoisista vaikutteista, liiasta tiedosta.

Kaiken kaikkiaan haastateltujen päiväkotiohjaajien puheesta paistaa siis huoli, joka koskee lapsuuden liian varhaista päättymistä ja lapsuuteen kuulumattomien asioiden valumista alle kouluikäisten tietoisuuteen. Huolipuheella päiväkotiohjaajat asemoivat itsensä lapsuuden rajojen vartijoiksi. Huolen artikuloinnissa käytetty esteettinen ylevöittäminen puolestaan korostaa kauhusältöjen muodostaman vaaran tai haitan vakavuutta.

Huolen lisäksi kasvattajien puheesta kuultaa kuitenkin myös yritys ymmärtää kauhun viehättävyyttä ja sen vertaiskulttuurista merkitystä. Tämä näkyy esimerkiksi seuraavissa, "merkityksellistämisen" alle luokittelemisani haastatteluotteissa.

Toiset pelkää toiset ei - se on vähän et miten siihen reagoi

Halu, tai pyrkimys, ymmärtää kauhun kulttuurista merkitystä kuultaa, kuten sanottu, kuitenkin myös jo joissakin edellä esitetyistä haastatteluotteista. Se nä-

kyy esimerkiksi aivan ensimmäisessä esiin nostamassani otteessa, jossa aseleikkien vetovoima kuvataan syyksi sallia tällaiset leikit ainakin jossain rajoissa. Päiväkotiopettajia kiinnostaa siis myös lasten ilmeinen tarve leikkiä myös nimenomaan kiellettyjä leikkejä. Vaikka vertaiskulttuurinen merkityksellistämisen jäi kasvattajien puheessa pääosin huolipuheen jalkoihin, nousi myös kauhun vertaiskulttuurinen merkitys haastatteluissa esiin. Tämä näkyy ennen kaikkea tavassa huomioida se, että kauhua voidaan tulkita myös toisin kuin mitä puhuja itse tekee. Päiväkotiopettajien haastatteluista poiminkin tähän merkityksellistämisen luokkaan lopulta myös kokonaiset 15 otetta.

Seuraavassa otteessa tällaista kauhun merkitystä ymmärtämään pyrkivää lähestymistapaa edustaa esimerkiksi se, kuinka päiväkotiopettaja tuo esiin esimerkiksi antagonistien läsnäolon tarpeellisuuden:

Lapsille osoitettu kauhu ei ole kauhua – jotkut pelkää, toiset ei

Susanne: No, tuleeks sulle mieleen jotain lastenkulttuurissa esiintyviä tällaisia kauhuelementtejä?

Riitta: kauhuelementtejä, no, varmaan niitä on ihan joka lastenelokuvassakin aina joku sellanen, välttämättä kauhu oo... joku sellanen paha. Se on ehkä vähän eri juttu kun ihan kauhu.

Susanne: no mä oon tässä aika sillai laajasti ottanut sen

Riitta: nii. Et jotain Disney-elokuvaakin jos miettii, ni niillähän on aina joku paha, jonka sitten onneksi se hyvä lopussa aina voittaa. Mutta tota ni, mut ettei mulle tuu mieleen mitään sellasta ihan.... mulle tulee mieleen sateenkaarikala-kirjat, jossa aina on se sellanen paha. Ja sitte siellä - mä en tiedä ootsä, tunnetsä niitä sateenkaarikala-kirjoja...

Susanne: en

Riitta: Markus Fisherkohan se nyt on tehny. Niit on neljä eri kirjaa ja niis on nimenomaan tää - ja se miten sateenkaarikala voittaa pelkonsa

Susanne: hmm

Riitta: ja sitten siellä on siellä yhdessä kirjassa sellanen oktopus mustekala ja se oli niinku kuvattuna tosi pelottavan näköseks mut sit se olikin, se oli niinku pelottavan näkönen, mut se olikin sitten tosi, tosi tota noin ystävällinen ja hyvä. Mut et esimerkiksi ku me katottiin niitä kirjoja ni meidän lapset oli niinku sitä mieltä et se oli pelottava se oktopussi. Sit mulle tulee ihan muumeista ni mörkö mieleen. Sitä lapset pelkää. Ne pelkää Rölliä. Pienet. Ei, ei noi isot enää, mut pienemmät.

Susanne: joo

Riitta: et tota... ja se muumien mörkö on aika tota, silloin se ääni sellanen ja sit silloin niinku se kun se on sellanen kulkee ja leijuu musta möykky, ni sitä ne pelkää kyllä. Niin sitä vois kyllä joku sanoo, et se on kauhuelementti.

Susanne: joo

Riitta: että joilleki (naurahtaen)

Tässä otteessa päiväkotiohjaaja mainitsee lastenkulttuurin kauhuelementteistä esimerkkeinä Disney-elokuvien pahat hahmot, Satenkaarikala-kirjojen mustekalan, Muumien Mörön ja Röllin ja osoittaa siten tietävänsä, että näissä periaatteissa ihan hyväksyttävissä lastenkulttuurin hahmoissa saattaa olla myös jotakin kauhistuttavaa. Hän huomioi, että tarinan kannalta on olennaista, että narratiivi sisältää myös jonkin hyvyyttä haastavan, pahan tai pelottavan elementin ja samalla hän korostaa onnellisten loppujen tärkeyttä. Tarinoiden pelottavat hahmot näyttävätkin lähinnä instrumentaalisina asioina, joiden kautta voidaan hahmottaa esimerkiksi hyvän ja pahan välistä eroa tai pelkojen voittamisen tärkeyttä. Tämänkaltainen instrumentalisointi on melko tavallinen tapa merkityksellistää kauhuelementtejä esimerkiksi juuri kuvakirjoissa ja estetiikaltaan se on nähdäkseni pohjimmiltaan estetisoivaa merkityksellistämistä.

Pelottavaa näissä hahmoissa on yllä esitetyn otteen mukaan ennen kaikkea niiden ulkonäkö. Ne ovat ”pelottavan näköisiä”, vaikka ne eivät välttämättä olisikaan pahoja. Muumien Mörössä pelottavuutta tuottaa muodottomuuden lisäksi myös tapa jolla se liikkuu, ikään kuin leijuen ja ääni, jolla se puhuu. Opettajan mukaan se, ketä nämä hahmot pelottavat vaihtelee kuitenkin esimerkiksi iän mukaan. Vain pienemmän pelkäävät Rölliä. Aiemmin esitetyihin asioihin, kuten duudsooneihin tai zombeihin verrattuna tässä ei olekaan kyse asioista, jotka huolestuttavat tai kauhistuttavat opettajaa itseään, vaan elementteistä, jotka kauhistuttavat lapsia – ehkä, ja jossain iässä. Otteesta kuvastuu siis myös ajatus siitä, etteivät yhtä ihmistä pelottavat asiat pelota välttämättä kaikkia. Tämä on mielestäni yksi merkityksellistämiskeskustelun keskeisimmistä merkityksellisistä.

Kun kauhuelementtien konteksti, eli esimerkiksi tarinan juoni (taistelu pahaa/pelkoja vastaan) tai tyyppi (esim. toiminnallisuus tai jännittävyys) sekä erilaiset katsojasensitiivisyydet huomioidaan, tulee itse elementteihin reagoimisestakin monimutkaisempaa. Kun konteksti huomioidaan ei kauhuelementtejäkään voida tuomita yhtä yksioikoisesti huonoiksi tai sopimattomiksi. Merkityksellistämiskeskustelun piirissä tarinan voidaankin tavallaan katsoa oikeuttavan väkivallan tai kääntävän sen taisteluksi. Eikä taistelua välttämättä ole helppoa tuomita yksioikoisen tarpeettomaksi, sillä se voi olla myös moraalisesti ylevää taistelua vääryyttä vastaan. Lisäksi taistelussa on usein kyse jostakin melko abstraktista ja arkisesta, kuten esimerkiksi pelkojen voittamisesta – toisin kuin tappelussa, joka on hetkellistä ja ruumiillista. Valittu reagoitintapa saattaaakin näyttytyä lopulta yksittäisen kasvattajan valintana. Tämä käy ilmi seuraavassa otteessa, jossa zombie-leikkien rinnalle nostetaan etabloituneemmat leikit, kuten ritari- ja sotaleikit.

Ritari- ja sotaleikit... miten niihin reagoi

Sanne: joo, noo, onko olemassa mitään leikkejä joissa on kauhuelementtejä. Joko lasten itse keksimiä tai ohjattuja. Semmosia jotain muita kuin näitä zombeja tai aseita?

Bitte: mitä on tullu. No tietysti ritarijuttuihin tulee usein kaikki nää sotahommat, tykit ja nämä. Mutta... kyllähän sitten monesti kun joutuu juttelemaan lasten kanssa

kun niihin leikkeihin tulee nää tappamiset ja nyt sää oot kuollu viis kertaa ja jaja kaikki nää, että ne on vähän sellasia että miten niihin, miten niinku reagoi

Tässä otteessa puhe etenee aiemmin mainituista zombie- ja ase-leikeistä ritari- ja sotaleikkeihin. Raja sopivan ja sopimattoman leikin välillä tuntuu tässä muuttuvan häilyvämmäksi. Tykit, ritarit ja sota ovat ehkä ajallisesti ja paikallisesti jollain tapaa kaukaisempia, sekä paikkansa jo kauan sitten vakiinnuttaneita, verrattuna esimerkiksi zombie-leikkeihin. Tämän kaltaisistakin taisteluleikeistä ”joudutaan” ehkä keskustelemaan lasten kanssa, mutta implisiittisesti otteesta käy ilmi, että keskusteluun voidaan kuitenkin ylipäätään ryhtyä, toisin kuin täysin kiellettyjen tai sopimattomiksi leimattujen aiheiden kohdalla. Tämä tarkoittaa sitä, että lasten puolta ollaan valmiita kuulemaan, mikä osoittaa, että erilaisten merkityksellistämistapojen olemassaolo otetaan huomioon. Kasvattajan reagoititapa jääkin tässä avoimeksi. Voi olla, että tappaminen sinänsä ei ole hyväksyttyä leikeissä, mutta jos toinen on kuollut jo viidesti, on jo melko selvää, että kyse on jonkinlaisesta leikkikuolemasta. Se suvaitaanko tällaisia leikkipiirteitä saattaa vaihdella sen mukaan korostuuko niiden tulkinnassa kuoleman keveys (kuolema eräänlaisena pelillisenä epäonnistumisena, leikkinä) vaiko kuolema jonakin väkivaltaisena, tappamiseen liittyvänä, huolestuttavista mediamuodoista ja -sisällöistä poimittuna, lapsuuden ulkopuolisena elementtinä.

Esteettisesti katsottuna näissä kahdessa otteessa havainnollistuvat sekä estetisoinnin että esteettisen ylevöittämissä mekaniikat. Estetisointi näkyy tässä nähdäkseni ennen kaikkea instrumentalisointina ja konkretisointina. Ensimmäisessä, ”Jotkut pelkää, toiset ei” -otteessa tämä instrumentalisoiava estetisoiava lähestymistapa näkyy siinä että joillakin kauhuelementeillä katsotaan olevat tietty, hyvää palveleva tehtävä. Estetisoinnille tyypillinen konkretisointi puolestaan näkyy siinä, että esimerkin tarjoavat tutut hahmot, kuten Röllä ja Mörkö – hahmot, jotka eivät välttämättä näyttäytyä itse haastateltavalle pelottavina. Toisessa, ”Ritari- ja sotaleikit” -otteessa tulkintojen moninaisuudelle antautuminen näyttäytyy taas mielestäni pikemminkin esteettisenä ylevöittämissä. Se jättää tilaa näkemykselle, jonka mukaan kauhuelementeillä voi olla myös tehtäviä, joita emme tunne. Näitä elementtejä ei myöskään välttämättä ole tarpeellista kieltää tai hallita suoriltaan.

Kaiken kaikkiaan kasvattajat painottivat kuitenkin tarinoiden sanomaa ja pahisten roolia esimerkiksi opettavaisuuden edistäjinä. Niinpä Muumien Mörkö esimerkiksi nähtiin hyväksyttävänä, koska sitä ei nähdä niin pahana ja koska Muumit yleensä ovat ”hyvä juttu”. Möröstä sanottiin myös, että ”se tuo myös sen puolen mikä on todellisuutta sen lapsen elämään”. Se, että muumien Mörkö on pelottavuudestaan huolimatta hyväksyttävä hahmo kuvaa nähdäkseni myös osaltaan tuttuuden ja estetisoinnin yhteyttä.

Lopulta kauhuviihteelle leimallinen kauhistuttavuus ja siihen mahdollisesti liitetty nautinnollisuus näyttäytyi kuitenkin rajanvedon välineenä, tai asiana, josta ainakin toinen haastatelluista opettajista sanoutui jyrkästi irti.

Kauhuviihteen merkitys: mua se ei viihdytä yhtään

Sanne: hmm no onks tota, mikä on kauhuviihteen tarkoitus yhteiskunnassa?

Riitta: Emmä tiiä. Kai se viihdyttää joitakin, mua se ei viihdytä yhtään.

Voiko kauhusta nauttia? –mä en ainakaan

Sanne: no, voiko kauhistumisen tunteesta nauttia? Voisko siitä olla jotain hyötyä?

Riitta: mä en ainakaan voi. Se on niin epämiellyttävä tunne. En tiiä tuottaisko se kellekään niinku mitään tyydytystä. Voihan se olla, ku tai en mä tiedä miksi sitten on jostain kauhuviihdettä jos ei j- ((naurahdus)) tuota, mutta että mulle se on ainakin niin epämiellyttävä tunne, että en voi nauttia.

Tärkeää on lohdullinen loppu

Selkeimmin yllä kuvattua huolta liennytti kasvattajien puheessa psykologisointi. Se näkyy esimerkiksi kommentteissa, joiden mukaan pelottavuudella ja jännittävyydelläkin on sijansa lastenkirjoissa, jos tarinan loppu on onnellinen ja moraalisesti opettavainen.

Tärkeää: hyvä ja paha, onnellinen loppu, selkeät kuvat

Susanne: noo, minkälainen on sun mielestä hyvä lastenkirja?

Riitta: No se on sellanen joka tota-

Susanne: tai miksei myös ohjelma tai..

Riitta: hmm.

Susanne: peli

Riitta: semmonen, et siinä, yleensä siinä on se hyvä ja paha. Ja siinä on, voi olla vähän pelottavaakin. Ja taikka oikeestaan pitää ollakin jotain sellasta vähän pelottavaa ja sellasta jännittävää ja et mut et se loppu olis kuitenkin sellanen lohdullinen ja semmonen niinku, sellanen tota, et se päättyy hyvin. Ja jotenkin se jännitys laukeis siellä siinä sitten hyvin päin ja sitten että se paha tavallaan sais palkkansa.

Susanne: hmm

Riitta: ja kauniit, selkeät kuvat tietysti mikä tukee sitten sitä kertomusta.

Hyvän ja pahan vastakkainasettelu on, kuten muistamme, tärkeä tekijä myös psykoanalyttikko Bruno Bettelheimin satuja puolustavassa argumentoinnissa. (Bettelheim 1984) Myös Bettelheim esittää, että lapsi saa saduista välineitä omassa elämässään tapahtuvien asioiden käsittelyyn ja tässä mielessä saduilla on hänen mukaansa lohduttava ja henkilökohtaista kasvua edistävä rooli. (Bettelheim 1984.) Pahan palkka ja kuvien selkeys voidaan nähdä kirjojen normitta-

vampaa, sosialisoivaa ja siten kasvatuksellista puolta tukevina tekijöinä, mutta samalla tarinoiden avulla tapahtuva ”sisäinen” kasvu, eli henkilönä kasvaminen, voidaan kuitenkin myös erottaa ulkokohtaisesta sosiaalisten normien ja käytöstapojen oppimisesta. Vaikka sosialisoiva ja psykologisoiva impulssi lopulta kietoutuisivat toisiinsa siten, että esimerkiksi yhteisöä palvelevan moraalintunnon katsottaisiin kehittyvän ihmisessä itsestään ilman vahvaa ulkoista ohjausta, on lähestymistavoissa eroa siinä, katsotaanko impulssin hyvään käytökseen ja ”oikeanlaiseen” olemiseen tulevan yksilön ulko- vai sisäpuolelta. Psykologisointi näyttäytyykin näin nähtynä diskurssina, joka pehmentää autoritäärisiä, ulkoapäin yksilöä koulivia kasvatuskäsitteitä, koska se esittää, että oikean ja väärän eron voi oppia myös ikään kuin itsestään, esimerkiksi tarinoita pohdiskelemalla. Tärkeimmät opetukset ”sisäistetään” siinä omakohtaisen kokemisen ja pohdinnan, eikä niinkään ulkoa tulevan kepin ja porkkanan kautta. Tähän liittyy ehkä myös jonkintyyppinen ”wired in” -ajatus, eli käsitys siitä, että olemme ihmisinä ikään kuin esiohjelmoituja, jolloin olemassa oleva ymmärryskapasiteetti pitää vain ottaa käyttöön sen sijaan, että tieto syötettäisiin meille ulkopuolelta (Matthews 1995, 24-25.)

”Sisäisyyden” korostaminen, onkin nähdäkseni yksi psykologisointidiskurssin keskeisimmistä merkittäjistä. Ja osittain se liittyy myös söpöilyyn. Seuraavassa haastatteluotteessa tämä sisäisyyden korostaminen esimerkiksi yhdistyy luovuuteen ja toimii aikuisen ja lapsen eroa luovana tekijänä.

Kuinka aikuiset ja lapset kohtaavat maailman eri tavoin

Sanne: mjuo. Ämmn, entä sitten eroaako lapset aikuisista estetiikaltaan? Et onko heillä erilainen tapa kokea maailma tai käsitellä kokemuksia?

Bitte: Mä luulen et lapset kokee ne enemmän niinku kokonaisvaltasesti. Että aikuinen osaa ehkä niinkun jaotella asioita. ja aatella ehkä jotenkin mmm niinku loogisesti. Ja ehkä aikuisen aikuinen osaa sillei niinku järjellä järjestelmällisesti ajatella. Et musta tuntuu, että se eroaa aika paljonkin. Kyl mä oon sitä mieltä että laps on kuitenkin nii semmonen kokonaisvaltainen ja se joku pieni asia tulee pienelle ihmiselle isona.

Sanne: hmm

Bitte: kun taas sitten niinku sama samantyyppinen ei tuu niiku aikuiselle

Sanne: joo. Entä voisko väittää että lapset ois aikuisia taiteellisempia?

Bitte: (mieltii) ööm, joo-o. Kyl mä uskaltasin melkein sanoa silleen. Se tulee ehkä silleen enemmän sieltä lapsen sisältä se mitä hän tuottaa. Aikuinen - tottakai on ihan aikuisia ketkä on luovia ja lahjakkaita ja niilt- ne on varmaan oppinu sen et se tulee sieltä et jos puhuttaan ajatellaan keskimääräisesti... mut kyl mä aattelin et aiku- mut sit on kriittisempia ja lapset osaa nauttia kokonaisvaltasemmin ja tuottaa sen mikä tuntuu sillä hetkeltä ja ne ei välttämättä aina mieti mitä ne tuottaa. Mut sit oon huomannu niinku sen, et kun taidot on sit kehittyneet ja ollaan siinä ei-mukavuus-alueella ni sitten tulee kyllä lapsellekin sit helposti tarttuu se kriittisyys. Et jos sitä niinku vähänki lähetään ruokkimaan ni se on kauheeta. Et pitää niinku antaa olla luova.

Tässä haastateltava yhdistää lapsiin kokonaisvaltaisuuden ja luovuuden, eräänlaisen ”sisätlähtöisyyden” ja erottaa sen aikuisille ominaisesta kriittisyydestä,

eli ikään kuin ”ulkoa” tulevasta, luovuutta rajoittavasta toimintamallista. Kysymisen tapaani voidaan pitää eroa tekevän lähtökohdan osalta johdattelevana, mutta sisällöt tai sanavalinnat, joilla haastateltava eroa perustelee ovat lopulta kuitenkin haastateltavan itsensä valitsemia. Söpöily näkyy tässä otteessa ennen kaikkea äänensävyissä ja lasten – tai tarkemmin ottaen ”lapsen”, eli essentialistisen lapsikuvan malliedustajan – suojeltavan luovuuden korostamisessa. Taitteen tuottamisessa lapsen kokonaisvaltaisuus näyttäytyy positiivisena asiana ja asettuu vastakkain aikuismaisen, negatiiviseksi kuvatun kriittisyyden kanssa. Lapselle ominainen luovuus näyttäytyykin tässä asiana, jota tulee suojata aikuisvaikutteilta, kuten kriittisyydeltä.

Esittämiini söpöilyä koskeviin tulkintoihin voidaan kuitenkin tämänkin otteen osalta suhtautua varauksella. Söpöyden alle luokittelin, kuten sanottu, kaikkien haastateltavien osalta vain muutaman otteen ja kuten aiemmin esitin, en ole erityisen varma edes niistä. Päiväkotiopettajien osalta luokittelin söpöilyn alle myös ”leikki on lasten työtä” -tyyppiset ilmaisut, sekä esimerkiksi otteen, jossa toinen haastateltavista päiväkotiopeettajista romantisoii lapsuutta esittäen, että lapsen ”pitää saada elää kaikilla aisteilla” ja otteen, jossa toinen haastatelluista päiväkotiopeettajista kertoi omasta, televisiottomasta lapsuudestaan. Nämä otteetkin sopisivat kuitenkin ehkä lopulta paremmin huolipuheen ja psykologisoinnin kuin söpöilyn piiriin. Luokittelun vaikeus kertookin osaltaan siitä, että puhumisen tavat sekoittuvat myös toisiinsa. Harva otteista on tyyliä puhdas yhden lähestymistavan edustaja. Ja edellisen kaltaisissa esimerkeissä psykologisointi, söpöily ja huoli tukevat toisiaan. Mielenkiintoista on tässä yhteydessä ennen kaikkea se, että myös psykologisointi voi näyttäytyä eräällä tapaa estetisoivana, söpöilyyn linkittyvänä diskursiivisena valintana.

Kaiken kaikkiaan voidaan siis sanoa, että päiväkotiopeettajien, eli ”kasvattajien” puheessa kuului diskursseista vahvimmin huolipuhe. Sitä pehmentettiin tosin kauhuelelementtien käyttökelpoisuutta ymmärtämään pyrkivällä merkityksellistämällä ja psykologisoinnilla, mutta käytännössä huoli nousi toistuvasti näitä ymmärtämisyrityksiä tärkeämmäksi teemaksi. Huoli perustuu lasten erilaisuudelle ja se asemoinnin osalta se hahmottaa päiväkotiopeettajat suojelua korostaviksi, lapsuuden rajoja vartioiviksi vastuuhenkilöiksi. Esteettisistä valinnoista kasvattajien puheessa korostui ennen kaikkea esteettinen ylevöittäminen, jota muutenkin voidaan pitää huolipuheelle tyypillisenä.

Mutta kuinka päiväkodissa haastatellut lapset asemoituivat kauhuun tämän huolta painottavan puheen muodostamassa kontekstissa? Seuraava, lasten kauhua koskevan puheen analyysiin paneutuva luku tarjoaa tähän kysymykseen muutamia vastauksia, tai ainakin lähtökohtia vastausten hahmotteluun.

Lapsinäkökulma

Lasten osalta haastatteluaineistossa painottui ennen kaikkea vertaiskulttuurisen merkityksellistämisen diskurssi (40 otetta). Huolipuhe-luokkaan en merkinnyt lasten osalta alun perin kuin yhden, Duudsonit-aihetta koskevaa kieltoa käsitte-

levän keskustelun pätkän ja psykologisointi-kategoriaankin asetin vain kaksi yhdestä ja samasta keskustelusta poimittua otetta, vaikka tästäkään luokittelusta en ole aivan varma. Söpöilyyn lapset ottivat puolestaan kantaa ainakin seitsemässä otteessa. Suurilta osin nämä kommentit olivat käsiteltyjen kuvakirjojen kauhuelementtejä vähätteleviä ”sopisi vaikka nollavuotiaille” -tyyppisiä kommentteja. Kaikki lasten osalta esiin nostamani otteet edustavat kuitenkin oikeastaan myös vertaiskulttuurista merkityksellistämistä, joten käsittelyn rakenne perustuu tässä alaluvussa diskurssien sijaan valittujen esteettisten lähestymistapojen eroille. Näiltä osin täytyy sanoa, että lapset turvautuivat niin estetisoiwaan, kuin myös härmistävään ja ylevöittäväan esitystapaan. Tämä on myös se järjestys, jossa analyysi etenee.

Osittain vertaiskulttuurisen merkityksellistämisen painottuminen johtuu siitä, että haastattelin lapsia useimmiten kahden-neljän hengen ryhmissä, jolloin syntyi tilanteita, joissa haastateltavat keskustelivat keskenään jostakin itselleen merkityksellisestä. Toisaalta vertaiskulttuurinen merkityksellistäminen saattaa korostua juuri lasten puheessa siksi, että keskustelin heidän kanssaan tietyistä teoksista, eli koska keskustelun pohjana toimivat kuvakirjat ja pelit, jolloin itse teokset kannustivat lapsia tulkitsemaan ja merkityksellistämään nimenomaan niissä kohdattuja tarinoita, merkkejä ja tyyliä. Kolmantena syynä otteiden suhteellisen suureen määrään vaikuttaa myös yksinkertaisesti se, että haastateltavia ja haastattelumateriaalia on lasten osalta enemmän kuin kasvattajien ja tekijöiden. Yleisesti ottaen lasten kommentteissa painottuivat joka tapauksessa tieto, ruumiillisuus ja päiväkodin sääntöjä vastustavia elementtejä ja sopimattomia aiheita sisältävä hassuttelu, vaikka yksittäisiä kauhua romantisoivia ja moralisoivia kommentteja löytyi niitäkin.

Lasten haastatteluista luokittelin (vertaiskulttuurisen) merkityksellistämisen kategoriaan esimerkiksi *semioottiseen merkki-/merkitysvarastoon ja vertaiskulttuurisesti jaettuun tietoon perustuvia tulkintoja*, kuten esimerkiksi ”mikä katkoviiva... saaks sitä leikata?” ja ”saaks tähän sutata? [kun joku muukin on sutannut]” ja huomiot kuten ”näyttää vanhanaikaiselta” tai ”se on siellä Mörön maailmassa [mistä sen tietää?] no helposti, kun se on niin pelottava”. Katkoviiva tulkitaan tässä siis leikkausohjeeksi, hahmotelmallinen lyijykynäjälki ja risumaiset pallot (nyrkkeilykoulukirjassa) suttaamiseksi, menneen ajan tunnelmaa tavoitteleva sisustus vanhanaikaiseksi ja pimeä metsä Mörön maailmaksi. Suttaaminen ja leikkaaminen eivät ehkä sinällään näyttäyty suoraaan kulttuurista kauhua kommentoivina kommentteina, mutta jos niitä ajatellaan animistisena materiaalin haltuunottona (Laukka 2001) ja toisaalta kirjojen käyttöä koskevien normien uhmaamisena, on niidenkin huomiointi tärkeää. Vanhanaikaisuuden tunnistaminen muuttuu puolestaan olennaiseksi, kun sitä analysoidaan etäännyttävänä elementtinä. Lisäksi vertaiskulttuurisen merkityksellistämisen kategoriaan istuivat myös huomiot, jotka koskivat *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* -kirjasta löytyviä ”roiston merkkejä”. Nämä tyylliteltyt pääkalot yhdistettiin paitsi luurankoihin, myös merirosvoihin, viikinkeihin, pahiksiin ja vihollisiin.

Lasten puhetta hallitsi siis vertaiskulttuurinen merkityksellistäminen. Melkein kaikkien tähän luokkaan, tai tämän diskurssin piiriin, lukeutuvien kommenttien ja lausumien voidaan katsoa osoittavan ainakin jollain tavalla merkkikonventioita koskevaa tietoutta. Kaikkia ”tämän verran on viisi” – tyyppisiä huomioita en kuitenkaan mukaan merkinnyt, koska ne eivät suoraanaisesti kommentoi kauhuaihetta. Väittelyt ohjelmien alkamisajankohdista sen sijaan laskin mukaan, koska ne osoittavat nähdäkseni tietoutta siitä, että alkamisajankohta vaikuttaa siihen kenelle ohjelma on tarkoitettu. Ohjelmien alkamisajankohdista käydyt väittelyt esimerkiksi kuvastivat nähdäkseni sitä, että tieto on valtaa.

Edellä mainittujen, osaamista tai ”oikein” tulkintaa kuvaavien lausumien lisäksi luokittelin merkityksellistämiskurssin alle myös tulkintatapoja, jotka kyseenalaistivat tarjottuja merkkejä ja merkityksiä ja selvästi positioivat kommentoijia suhteessa esimerkiksi ikään tai sukupuoleen. Esimerkkinä tällaisista kommentteista tai lausumista toimivat seuraavat: ”ai tanssiaskeleet...miksei vaikka jäkisaskeleet?”, ”ei me oteta sieltä mitään lapsellisia kirjoja oikeesti, kirjoja sieltä, ei yhtään vai mitä [Eemeli]”, ”no pelasinhan mä tätä leego batmaniä vaikka mä olin neljä!”, ”mä en enää pelkää Mörköä, mä rakasta sitä” ja toteamuksen, jonka mukaan hirviöt eivät ole aina inhottavia tai pelottavia, mutta että ne voivat olla sitä – vauvoille. Nämä kommentit ottavat kantaa siihen, mikä koetaan itselle sopivaksi, mutta ne tekevät niin käyttäen hyväkseen kauhuun liittyvää toiminnallisuutta tai ruumiillisuutta (esimerkiksi taistelun ja tanssin ero), pelkoa, kieltoja, mielihyvää ja ikärajoja. Ensimmäisessä tapauksessa yksi haastatelluista pojista ottaa kantaa nyrkkeilykoulukirjan sukupuolirooleja kyseenalaistavalle kerronnalle ja tapaan, jolla nyrkkeily, miehinen urheilulaji, yhdistetään *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* -kirjassa tanssiin, joka voidaan tässä yhteydessä tulkita ehkä jollain tapaa feminiinisemmäksi liikuntamuodoksi.¹⁵⁷ Toisena mainitussa asemoivassa huomiossa (”ei me oteta sieltä mitään lapsellisia kirjoja oikeesti, kirjoja sieltä, ei yhtään vai mitä [Eemeli]”) eräs haastatelluista pojista pyrkii puolestaan erottautumaan liian lapsellisista sisällöistä hakemalla sanoilleen tukea kaveriltaan. Ja kolmannessa (”no pelasinhan mä tätä leego batmaniä vaikka mä olin neljä!”) otetaan kantaa uskaltamisen ja kasvamisen tai ikäisyyden tematiikkaan, aivan kuten neljännessäkin (”mä en enää pelkää Mörköä, mä rakasta sitä”). Mörköä koskeva lausuma ottaa esimerkiksi kantaa siihen tosiasiaan, että samat kulttuurituotteet voidaan tulkita eri tavoin esimerkiksi tulkitsijan iästä riippuen. Haastatellut 5-7-vuotiaat esimerkiksi erottivat näin itsensä ”vauvoista” ja ”nollavuotiaista”, joiden katsottiin olevan kehittymättömämpiä ja siten herkempiä kauhulle.

Kaikki tässä lasten osalta käsitellyistä otteista olen siis luokitellut vertaiskulttuuriseksi merkityksellistämiseksi. Osa niistä ottaa kantaa myös huolipuheeseen tai söpöilyyn. Esteettisesti katsottuna niissä turvaudutaan niin esteetisointiin kuin myös esteettiseen härmistämiseen ja esteettiseen ylevöittämiseen,

¹⁵⁷ Vaikka nyrkkeily sisältää David Scottin mukaan lajina myös feminiinisiä piirteitä, mielletään se useimmiten miehiseksi. Nähdäkseni yllä kuvatun kommentin esittänyt poika pitää yllä tätä sukupuolittunutta käsitystä tyttöjen ja poikien lajeista.

mutta kokonaisuudessaan katsoisin niiden edustavan ennen kaikkea vertaiskulttuurisen merkityksellistämisen diskurssia ja palvelevan sen päämääriä. Luokittelussa tekemäni valinnat ovat kuitenkin jälleen kerran tulkintakysymyksiä, joista voidaan olla myös eri mieltä. Mikäli tässä esiteltyt luokittelutavat antavat aineistosta jollain tapaa kokonaisemman kuvan, on luokittelu kuitenkin ajanut asiansa – ollaan siitä muuten mitä mieltä tahansa. Lasten nimet on tässä tutkimuksessa muutettu heidän itse valitsemikseen peitenimiksi.¹⁵⁸

Ei me oteta sieltä mitään lapsellisia kirjoja

Koska huolipuhe hallitsi päiväkotiympäristöä, on luonnollista että sen piirissä haastattelemi lapset asemoituivat hekin kulttuuriseen kauhuun jollain tapaa huolipuheen sisältä käsin tai siihen kantaa ottaen. He aistivat nähdäkseni selvästi omaan kulttuuriseen toimijuuteensa liittyvät epätasaiset valta-asetelmat ja olivat selkeästi sisäistäneet sekä kauhua koskevat kiellot, että niiden taustalla piilevän huolen. He eivät kuitenkaan toisintaneet näkemystä siitä, että olisivat itse jollain tapaa vaarassa tai viattomia, vaan korostivat ennemmin omaa kylmäpäisyyttään, kauhua koskevaa tietoaan ja kokemuksiaan sekä empatiakykyään.

Seuraava aineisto-ote kuvaa tätä kauhuun asemoitumiseen vaikuttavaa valta-asetelmaa ja siihen liittyvää vastustusta. Ote ei anna erityisen hyvää kuvaa haastattelukyvyistäni ja toimii tässä myös esimerkkinä siitä, miten helppoa lapsia haastatellessa on epäonnistua, mutta kokonaisuudessaan se toimii hyvänä johdatuksena tässä haastateltujen lasten kauhua koskevaan asemoitumiseen. Erityisen huomionarvoista on se, miten haastateltavat tekevät eroa itsensä ja lapsellisuuden välille. Näiltä osin tämän aineisto-otteen voisi tulkita myös söpöilyä vastustavaksi viileyden performanssiksi.

Olemme juuri lukeneet *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* -kuvakirjan ja yritän aloittaa keskustelua kyselemällä haastateltavilta oliko kirjassa mitään pelottavaa.

Ei me oteta sieltä mitään lapsellisia kirjoja

Susanne: no, ähm, onks tää teijän mielestä pelottava kirja?

Liina: ei

Kaikki: ei

Susanne: eikö? Eiks täs oo mitään pelottavaa?

Kaikki (Liina kovimmalla äänellä): Ei

Susanne: ei yhtään mitään?

Liina: ei

¹⁵⁸ Vaikka erään pojan valitseman Tatu Antero Massakentän olen lyhentänyt yksinkertaisesti Tatuksi.

(Tatu myhäilee)

Susanne: onks tää sitten hauska

Kaikki: on

Susanne: hauska kirja. äm, no onks täs kirjassa jotain mitä te ette ymmärrä?

Tatu: ei

Susanne: jotain tässä juonessa

Liina: ei ole

Eemeli: (vähemmän kovaa) ei

Tatu: yhykäämme

Susanne: noo, jos tää kirja ei oo yhtään pelottava, nii oottekste joskus lukenu jotain kirjaa mikä ois?

Liina: (vahvasti) en. mä en oo lukenu. vaih, en oo lukenu

(Eemeli katsoo mieltien ylös päin ja Tatu katsoo kynää käsissään)

Liina: mut pahoja unia mä oon nähny

Susanne: mut ne ei oo ollu mistään kirjoista vai?

Liina: (hiljaa) ei ni

Susanne: mitäs sitten [Eemeli] ja [Tatu]?

Eemeli: nooo, eh

Tatu: eii

Susanne: ei oo ollu mitään

Tatu: ei lähellekkään (katse pöydässä)

Susanne: onks olemassa mitään karmivia kirjoja lapsille

Tatu: ei takuulla

Eemeli: mmm mä en tiiä

Tatu: sun kynä on tossa

Susanne: jos pitäs kuitenkin valita joku kirja. joka on niinku pelottavin kirja, minkä ootte koskaan lukenu nii...

Liina: kummituskirja

Susanne: kummituskirja?

Liina: hm

Susanne: siinä kerrottiin kummituksista vai?

Liina: ei

Susanne: siinä oli kummitustarinoita. Ootsä lukenu semmosen kirjan?

Liina: oon

Susanne: ja se oli pelottava. (Tatulle ja Eemelille) oottekste?

Tatu: eiii se mm ei me oteta mitään lapsellisia oikeesti, kirjoja sieltä, ei yhtään vai mitä [Eemeli]?

Eemeli: (tosi hiljaa) joo-o

Susanne: luettekste aikuisten kirjoja vai?

Tatu: eiii

Eemeli: ei, me ei osata vielä lukea

Susanne: mut te luette varmaan äitin ja isin kanssa

Tatu: juu. Mä osaan vähän lukea

Eemeli: mä osaan oman nimen ja nosturit ja [sanoo Tatu:n nimen]

Liina: mä osaan kirjoista ja mä lukea. ja mis mä osaan lukea niitä mä en osaa kirjoittaa.

Susanne: no ähm, kuinka usein te sitten kattelette kirjoja

Tatu: monesti

Ensinnäkin on huomattava, että lapset tyrmäävät heti alussa ajatuksen siitä, että luettu kirja olisi pelottava tai että siinä olisi mitään pelottavaa. Tämän voi tulkita todenmukaiseksi mielipiteenilmaukseksi ja huomioksi, joka saattaisi perustua esimerkiksi ajatukselle siitä, että kirjan pysähtyneet kuvat eivät vedä vertoja pelottavuudessa esimerkiksi televisiossa nähdylle liikkuville kuville. Kuvakirjathan eivät medianana ole tavallisesti huolipuheen keskiössä. Performatiivisuudeltaan tyrmäävän vastauksen voisi kuitenkin tulkita myös pelkurinleimaa vastustavaksi mielenilmaukseksi ja lausumaksi, jonka tarkoitus on korostaa puhujien pelottomuutta. Tämä vastustus ilmenee nähdäkseni myös siinä, miten Tatu myhäilee kuullessaan kaikkien yhtyvän samaan kieltävään vastaukseen ja siinä miten hän käyttää kieltä vahvistavia sanavalintoja, kuten "ei lähellekään" ja "ei takuulla". Vastustuksen vertaiskulttuurinen, me-henkeä luova puoli näkyy kuitenkin ehkä selkeimmin muotoilussa "ei me oteta mitään lapsellisia oikeesti, kirjoja sieltä, ei yhtään vai mitä [Eemeli]".

“Lapsellinen” näyttäytyy tässä pejoratiivisena terminä, jota käytetään oman korkeamman iän korostamisessa. Tatu ja Eemeli ovat esikoululaisia, eli eskareita ja Viivi puolestaan on heitä vuoden nuorempi viskari. “Ei me oteta mitään lapsellisia -- kirjoja sieltä” lausumaa ei kuitenkaan ehkä tule tulkita niinkään kaikkien lapsille osoitettujen kirjojen tyrmäämiseksi, kuten haastattelutilanteessa äkkipikaisesti tein. Lapsellisten kirjojen vaihtoehto ei ole aikuis-tenkirjallisuus, vaan pikemminkin jokin muu. Siihen mitä tuo muu on, tarjoaa ehkä jonkinlaisen vastauksen se kirja, jonka Tatu oli valinnut “oman kirjan päivänä” päiväkotiin tuotavaksi. Kyseessä oli dinosauruksista kertova kuvakirja, joka oli kuvitusten osalta modaliteetiltaan paljon korkeampi eli todellisuudenmukaisempi kuin Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu ja joka muutenkin voitaisiin laskea pikemminkin tietokirjaksi kuin tavalliseksi, tarinalliseksi kuvakirjaksi. “Ei-lapselliseksi” voitaisiin laskea myös esimerkiksi se, ettei dinosaurus-kirjassa kaihdettu esimerkiksi veren esittämistä. Dinosauruskirjan lukuhetken osalta maininnan arvoista on, että lukiessamme tätä kirjaa Tatu halusi erityisesti jäädä katsomaan kuvaa, jossa oli hänen sanojensa mukaa “verta”, eli kuvaa jossa Tyrannosaurus Rex ruokaili saalistamansa toisen dinosauruksen ruholla. Tätä kirjaa voisi siis mahdollisesti pitää esimerkikkinä kirjasta, joka ei ole lapsellinen, vaikka se on lastenkirja. Ainakin se oli Tatun itsensä valitsema ja jos hän ei omien sanojensa mukaan “ota sieltä” mitään lapsellisia kirjoja, edustaa tämä kirja oletettavasti “ei-lapsellisuutta”-

Monet tässä otteessa esittämistäni kysymyksistäni voidaan tulkita ohjaileviksi ja siten haastattelumielessä epäonnistuneiksi. Lasten puheessa näkyvä vastustus saattaakin olla osittain nimenomaan tämän johdatteluvan haastatteluoitteen vastustamista. Lasten voidaan siis myös tulkita kieltäytyvän tässä otteessa minun valitsemani haastattelusuunnan seuraamisesta. Ohjailevasta otteestani huolimatta haastattelu ei kuitenkaan ole tutkimuksellisessa mielessä täysin epäonnistunut, sillä lasten vastauksissa havainnollistuva haastattelun suunnan vastustus osoittaa, että lapset olivat haastateltavina oman arvonsa tuntevia toimijoita, eivätkä niin vain johdateltavissa. Vastustus näkyy esimerkiksi harvasanaisuudessa ja tavassa, jolla haastatellut käyttävät kieltosanaa “ei”.

Tutkimuksellisesti mielenkiintoista on tässä otteessa myös se, että haastateltavat toivat jo tässä ilmi teemoja, joihin palasivat myöhemmin. Liina esimerkiksi mainitsee tässä ensimmäistä kertaa näkemänsä pahat unet. Vaikka en osannut tarttua tähän keskustelunaloitukseen tässä tilanteessa, hän palasi siihen myöhemmin, toisessa haastattelutilanteessa ja kertoi siitä silloin tarkemmin. Juuri aiheeseen palaaminen korostaa sitä, että aihe näyttäisi olevan hänelle tärkeä. Liina tuo myös esiin kummitustarinat, jotka voidaan lukea paitsi kauhugenreen kuuluviksi, myös erityisesti eksistentiaalista tai psykologista kauhua kuvaaviksi esimerkeiksi. Tatu puolestaan pyrkii ohjaamaan keskustelua vaihtamalla aihetta ja vastustamalla kysymyksiäni. Osittain tämä voidaan tulkita epämukavuudeksi kysymysten edessä, ja osittain haluksi vaikuttaa keskustelun suuntaan. Myöhemmin, toisessa haastattelutilanteessa, Tatu sanallisti selvästi toiveen, että kirjoittaisin jo paikan päällä muistiin heidän sanomiaan asioita, joten aihetta vaihtava kynän huomiointi voidaan siksi ehkä tässäkin tulkita

myös osaksi tätä minun toimintaani ohjaamiseen pyrkivää, oman äänen esille saattamisen toivetta.

Haastattelutilanteen tunnelman osalta onkin sanottava, että siinä esiintyvä vastustus oli pitkälti ”järkevää” tai järkiargumentteihin perustuvaa. Tämä näkyi ennen kaikkea Eemelin kommentteissa, kuten esimerkiksi siinä, miten hän huomauttaa, etteivät he osaa vielä lukea. Näin hän ikään kuin muistuttaa minua siitä, että he tietävät olevansa lapsia. He tietävät että heiltä puuttuu tiettyjä aikuistenkirjoihin vaadittavia kykyjä kuten lukutaito ja vaikka lukemisen voi katsoa kattavan myös kuvien katselun, kuten Liinan kommentit osoittavat, ymmärrettiin lukutaito siis selkeästi myös eräänlaiseksi rajamerkiksi aikuisuuden ja lapsuuden välillä. Otteen lopussa näkyvä lukemisen osaamisesta kertominen nostaa lukemisen hallitseminen joksikin tavoittelun ja mainitsemisen arvoiseksi ja korostaa sekin puhujien kykyjä ja ”korkeampaa” ikää.

Lukemiensa kirjojen sijaan lapset innostuivat aiheena kuitenkin yleisesti ottaen enemmän videopeleistä ja elokuvista. Yhteisiä kokemuksia heillä oli esimerkiksi Batmanistä, jota oli pelattu leegopelinä ja luettu kirjana jonka eräät tunsivat myös elokuvista tai yleisemmin televisiosta. Seuraava ote kuvaakin Batmanista käytyä keskustelua. Ote sisältyi erääseen tietokone- ja konsolipelejä koskevaan keskusteluun ja se kuvaa hyvin sitä, miten vertaiskulttuurinen merkityksellistäminen voidaan nähdä, Hillsin esittämällä tavalla, mielihyvän lähteenä. Tässä otteessa kaksi viisivuotiasta poikaa, Antti ja Eemi, innostuvat keskustelemaan Batmanin käyttämistä heittoveitsistä. Olennaiseksi Batmanin heittoveitsien kohdalla nousee nimenomaan niiden muoto. Olen aiemmin kysynyt mikä pojista on pelottavin hahmo, jonka he ovat nähneet missään ja tämä selittää Antin alussa esittämän ”tarkotat sä liejuhirviöitä?” kysymyksen, mutta ote itsessään ei ole oikeastaan vastaus kysymykseeni, vaan pikemminkin sitä seuraavista pelikuvauksista inspiroitunut, yleisempää kauhun estetiikkaa koskeva keskustelu.

Batmanin aseet

Antti: tarkotat sä liejuhirviöitä?

Eemi: en vaan sitä kun yks mu- hai nii se on isompi ku yhestä toisesta delfiineistä ja arvaappas mitä sitten se söi yhen batmanin ja sitten sitte siellä se oli se hai sylissä sen hain siellä suussa se batman em se batman ni sitten sillä oli sellasia juttuja sitten se batman yritti öö kuolettaa ne ni sit se kuoleti yhellä puukolla ne (näyttelee taistelua)

Antti: olikse se ai mää oon nähny batmanillä kyllä niitä lepakoita, metallisia lepakoita, metallisia lepakoita, ne se heittää niitä

Eemi: ai se ne missä on lepakon kuva?

Antti: joo joo siinä on niinku ne siiven kärjet on niinku sellasia teräviä juttuja ja se heittää niitä ja vihollisiin, tuf blyää (näyttelee taistelua ja osumaa)

Eemi: (miettii hetken ja sanoo sitten) ai nii joo niitä! mä tarkotinkin niitä sillon äsken

Susanne: hmmmhmm

Antti: ai niitä puukkoja?

Eemi: niin niitä fizioo fizioo (näyttää käsillä viiltäviä heittoja)

Susanne: no

Antti: niin ne on niin hyviä

Batmanin lepakon muotoiset heittoveitset arvioidaan tässä selvästi hyväksi ("niin ne on niin hyviä"). Otteesta näkyy myös, että pojat jakavat Batmania koskevan kiinnostuksen ja häntä koskevan tietouden ja että he innostuvat aiheesta niin, että minun roolini haastattelijana typistyy sivustaseuraajaksi. Antti sanoo tätä ennen katsovansa Batmanin aina, vaikka se se ei edes ole suomenkielinen. ("mä katon sen aina, mutta mua se ei haittaa vaikka se ei ole suomenkielinen"). Kiinnostuksesta kielii myös se, että Eemi palaa Batmaniin myös muissa haastattelutilanteissa.

Tieto ja tietäminen, jota haastateltavat tässä käsittelevät tai esittelevät, nähdään kulttuurissamme tavallisesti aikuisuuteen kuuluvana, arvostettuna asiana. Lapsikuvassamme tieto vaikuttaa ikäisyyttä tutkineen Kirsi Lallukan mukaan siten että "lapsen katsotaan olevan tietämätön, jos hän ei ole perillä asioista, joista aikuiset haluavat hänen tietävän, mutta viaton jos hän ei tiedä sitä mitä aikuiset eivät haluakaan hänen tietävän" (Lallukka 2003, 16). Koska kulttuurinen kauhu on asia, jolta lapsia pyritään suojelemaan, voidaankin ehkä kysyä, pilaako esimerkiksi Batmania koskeva tieto lasten oletetun viattomuuden. Vai onko ehkä niin, että tieto siitä, ettei heidän pitäisi vielä tietää kauhusta muuta kuin se, ettei heidän pitäisi tietää siitä vielä mitään, vain lisää kauhua koskevaa kiinnostusta – ja siten sitä koskevan tiedon vertaiskulttuurista arvoa? Lapsuuttahan leimaa myös ajatus kasvamisesta – kasvusta aikuisuutta ja parempaa tietoa kohti. Tällöin tiedon tavoittelusta tulee tavallaan myös lasten (kasvu)tehtävä.

Tiedon kohdalla on "informaation" lisäksi kyse myös kokemuksesta ja toiminnasta (Lallukka 2003, 16). Kokemuksen ja toiminnan huomiointi korostaa tiedon sosiaalista puolta, tiedon mahdollistamaa osallisuutta. Tieto Batmanin aseista tuo häntä koskevaan kulutukseen ja tuotantoon – oli kyse sitten ohjelmien katsomisesta tai pelaamisesta, Batmanista puhumisesta tai Batmanin leikkimisestä – oman lisänsä. Vertaiskulttuurisessa toiminnassa, kuten tässä keskustelussa, Batmanin aseiden tunteminen lisää näin ollen puhujien mahdollisuuksi osallistua keskusteluun.

Lasten leikkikulttuuria tarkastellut Marjatta Kalliala esittää väitöskirjassaan *Enkeliprinsessa ja itsari liukumäessä: leikkikulttuuri ja yhteiskunnan muutos*, että aseet ja niiden valmistus ovat tärkeä osa poikien taisteluleikkejä. Kallialan havaintojen mukaan "hyvän ja pahan taistelu on poikien leikeissä keskeistä vuosikymmenestä riippumatta", mutta itse taisteluleikkien havainnoiminen osoittaa hänen mukaansa, ettei poikia "kiinnostaa sen enempää "väkivallan este-tisoiminen" kuin hyväläisten ja pahalaisten monivivahteinen luonneanalyysi-

kaan” (Kalliala 1999, 136).¹⁵⁹ Minä kuitenkin esittäisin, että tässä haastatteluotteessa näkyvä, aseiden muotoon paneutuva arvottaminen on nimenomaan esteetisoivaa. Vaikka yllä esitetty haastatteluote sisältää myös leikkielementtimäisiä taisteludemonstraatioita, pysyy keskustelu tässä koko ajan hyvin tiedon hallintaa osoittavalla, asiallisella tasolla. Keskustelun siirtyessä Batmanin aseisiin, sen sävy on ennen kaikkea yksityiskohtien tuntemusta ja arvostusta osoittava, eli esteetisoiva, vaikka Eemi uppoutuu samalla myös taisteluteemaan tavalla, joka voidaan tulkita myös ihailevaksi ja siten ylevöittäväksi.

Huomionarvoista on myös se, että Batman, josta pojat tässä puhuvat ei ole yksiselitteisen hyvä tai paha. Hän on painajaistensa vainoama, kaksoiselämää elävä hahmo, joka toimii lain ulkopuolella, käyttäen itsekin väkivaltaa rikollisia vastaan taistellessaan. (Freytag 2014) Haastateltavat ymmärtävät nähdäkseen tämän Batmanin toimintaan liittyvän moraalisen dilemman. Vaikka he puhuvatkin Batmanin vihollisista asettaen Batmanin näin implisiittisesti hyviksen asemaan, kertoo Eemi toisaalla esimerkiksi kohtauksesta, jossa Batman heitti ikkunasta ”väärän miehen”. Batmanin hyvis-pahis-statuksella ei kuitenkaan ole hänen aseidensa arvottamisen osalta juurikaan väliä, sillä juuri aseista puhumisen voidaan katsoa tässä toimivan myös eräällä tapaa etäännyttävästi. Hienoa Batmanissa ei siis ole pelkästään se, mitä hän tekee, vaan myös ennen kaikkea se, miten hän sen tekee – esimerkiksi tyyliteltyillä aseilla.

Taisteluun liittyvän väkivallan osalta tällaista samantyyppistä, positiivista, huolipuhetta purkavaa puhetta edustaa esimerkiksi seuraava *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulua* luettaessa esiin noussut huomio. Sen esitti eräs esikouluikäisistä pojista kohdassa, jossa luin kirjassa esitettyjä nyrkkeilyn sääntöjä ja huomionarvoista siinä on se, että nyrkkeily yhdistetään siinä nimenomaan urheiluun ja hauskuuteen.

Ois aika hauskaa urheilla

Susanne: säännöt. yks: ei saa lyödä mahaan. 2. Ei saa potkia 3. ei saa puskea päällä 4. ei saa sitoa. Ja tässä on sitten ohjeet pelkoja vastaan

Timo: (laskee pelkoja vastaan -ohjelaput) yy kaa koo nee vii

Susanne: hmm oikea koukku, oikea suora, suojaus, varjonyrkkeily, ja voittajan tanssi-asiat.

Timo: joo ois aika harr hauskaa urheilla

Säännöt ovat, kuten sanottu (ks. luku ”Taisteleva rapuhirviö”), keskeisessä asemassa nyrkkeilyn väkivaltaisuudesta ja lajin urheilustatuksesta keskusteltaessa (Kuokkanen 1995). Ne ovat olennainen osa nyrkkeilyn urheilullisuutta puolustavan osapuolen argumentaatiota. *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulussa* sääntöjen seuraaminen on asia, joka erottaa tarinan päähenkilön, Henri Hiiren, tä-

¹⁵⁹ Psykologisoinnille ominainen pahuuden ymmärtäminen on Kallialan mukaan tyypillisempää tyttöjen kuin poikien leikeille, vaikka tietyllä tapaa ”pahalaisen” rooliin uskaltautuminen voidaan hänen mukaansa tulkita myös rohkeudeksi kohdata oma sisäinen pimeys. (Kalliala 1999, 136-137)

män vastustajasta, Rapu Rusikasta, ja joka näin tehdessään luo jonkinlaista hyvis-pahis-asetelmaa tähän muutoin suoranaista moralisointia karttavaan tarinaan.¹⁶⁰ Säännöt ovat myös tärkeä osa leikkejä, esimerkiksi nimenomaan kilpailullisia agon-tyypin leikkejä (Kalliala 1999). Timon käyttämä ”urheilu”-sana korostaakin tässä ymmärrystä siitä, että nyrkkeily pyritään juuri luetussa kohdassa esittämään nimenomaan jonakin hallittuna, institutionalisoitujen sääntöjen sitomana asiana, eikä siis esimerkiksi kaoottisena taisteluna tai hirvittävänä väkivaltana. Olennaista on myös se, etteivät säännöt millään tavalla näytä vähentävän lajin viehätystä sitä kommentoivan pojan silmissä. Ruumiillinen taistelu näyttäytyy siis tässä (kirjassa ja sen tulkinnassa) sääntöjen sitomana agon-tyypin leikkinä, eikä niinkään ilinx-tyyppiin kaoottisuutena, jollaisena päiväkotiotopettajat sen kuvasivat ensimmäisessä käsittelemässäni haastatteluotteessa.

Yhdessä nämä kolme ensimmäistä lasten haastatteluista poimimaani otetta edustavat nähdäkseni siis paitsi vertaiskulttuurista merkityksellistämistä, myös estetisoivaa, eli kauhua etäännyttämisen kautta hallinnoivaa lähestymistapaa. Oteissa korostuu me-henki, osaaminen, ikäisyys ja kulttuurisen kauhun esteettisiä yksityiskohtia koskeva tieto, sekä aiheen kauhistelua karttava hallinta. Estetisoinnin lisäksi lasten haastatteluissa nousi kuitenkin myös vahvasti esiin ruumiillisuutta painottava esteettinen härmistäminen, jota kuvaan seuraavaksi.

Lapsilla on pieruvalta, aikuisilla on väkivalta

Edellisissä haastatteluotteissa havainnollistuvan, tietoa tai sen hallintaa korostavan järkeilevän tai järkeillen vastustavan asemoitumisen lisäksi kauhua kommentoitiin ja käytettiin lasten kesken myös karnevalistisesti, humoristisen ja roisimman vastustuksen välineenä, eli esteettisesti katsottuna härmistävästi. Tämän merkityksellistämistavan puitteissa aiheeseen heittäydyttiin kyllä, mutta kauhistelun sijaan huumorilla, naureskellen.

Seuraava ote on poimittu haastattelutilanteesta, jonka toteutin myöhäisemmässä vaiheessa aineistonkeruuta. Haastateltavat pojat olivat käyneet jo aiemmin haastateltavina ja olivat ilmeisesti huomanneet, etteivät päiväkodin tavalliset kurinpidolliset käytännöt ulotu haastattelutilanteisiin. Tästä johtuen tilanne sisälsi paljon päällekkäin puhunutta ja naureskelua, sekä yleistä hälinää. Näennäisestä kaoottisuudesta huolimatta tästä haastattelusta lohkaistu ote havainnollistaa kuitenkin hyvin paitsi moraalikäsitteistä kielivää empaattisuutta myös esimerkiksi sitä miltä esteettinen härmistäminen saattaa kauhun kohdalla näyttää.

Olemme lukeneet tässä Jörö-Jukka -kuvakirjaa ja tilanteessa esitetyt kommentit koskevat eläimiä kiusaavan ”Ilkeän Reetrikin tarinaa” ja ”Kovin surullista tarinaa tulitikuista”. Koska tilanne on täynnä hankalasti litteroitavaa hälinää ja mölyä, olen turvautunut sen litteroinnissa myös osittain vähemmän tarkkaan litteroinnin tasoon ja tilanteen yleiseen kuvaamiseen.

¹⁶⁰ ”Rusikka oli hurja saksiniekk! -- Mutta sinusta ei tule sellaista” on ehkä kirjan tekstin osalta lähimpänä sitä mihin kirjassa moraalisoinnin osalta päästään.

Mä en haluu enää ikinä kattoo tätä kuvaa; hyvä tukka; mä haluan, että sää kirjotat mejjän asiat

Timo: mä en haluu enää ikinä kattoo tätä kohtaa (näyttää Jörö-Jukasta sivua Reetrikin tarinasta)

Susanne: missä koira puree

Timo: ai pureeko se?

(Tatu ja Roope kurottavat katsomaan)

Susanne: joo, se puree siinä sitä, sen takia siit tulee verta

(Sanne, Roope ja Timo sanovat seuraavaksi jotain yhtä aikaa)

Roope: hyi eiks se

Susanne: onks tää, onks tää

(Roope tekee oksennusääniä)

Susanne: mitä te ajattelette muuten näistä?

Tatu: eii

Susanne: esimerkiksi tästä? (näyttää tulitikku tarinaa)

Timo: ää toi on hyvä tukka!

(Roope nyrkkeilee ilmaan, Tatu aloittaa taas kovan naurun)

(Timo alkaa puhua jostain elokuvasta, jossa käytettiin konekivääriä)

Susanne: nyt mulla ei oo kyllä ihan hirveesti tässä (nousen pöydästä) nyt me lopetaan tällä kertaa

Tatu: eii! eii-i, mä haluan että sää kirjotat mejjän asiat

”Mä en haluu enää ikinä kattoo tätä” ja ”hyi” sekä Roopen oksenteluäänet kuvaavat kaikki inhoa. Inho kohdistuu tarinaan, jossa ilkeä Reetriki piiskaa ja potkii koiraansa, joka vuorostaan, piiskaamisesta johtuen, puree Reetrikiä jalkaan niin että tämä joutuu vuoteen omaksi. Inho koskee siis luultavasti kohtauksen väkivaltaisuutta, Reetrikin koiraan käyttämää satuttavaa voimaa. Se voidaan myös tulkita ainakin osittain moraaliseksi, sillä toisessa kohtaa haastattelua Timo esittää myös, ettei koskaan löisi omaa koiraansa, kuten ilkeä Reetriki tekee. Keskusteluote alkaa siis moraalisesta kannanotosta, joka on verhoiltu inhon ilmaukseen.¹⁶¹ Inhon ilmaus ei kuitenkaan kohdistu puremiseen,

¹⁶¹ ”The most vivid exemplars of material disgust – putrefaction, excessive fecundity without structure, and so on – furnish the language we use to describe the response of disgust that we experience when we encounter morally repugnant persons or situations. Kolnai takes this to indicate something even deeper than linguistic practice:

sillä jo seuraava lausuma osoittaa, ettei puhuja ollut välttämättä edes tulkinnut kuvaa puremiseksi, vaan ehkä ennemminkin tekstissä mainituksi potkimiseksi. Timon tyrmäävä kommentti saa muut haastateltavat vasta kunnolla kiinnostumaan kuvasta ja kurottamaan sitä kohti. Tämä tukee tulkintaa, jonka mukaan se mikä inhottaa, siis myös viehättää.¹⁶²

Pureminen tai potkiminen kipua tuottavana ruumiillisena toimintana ja inhottavana väkivaltana johdattaa meidät esteettisen härmistämisen alueelle – alueelle, jolla moraalialia ja hyväksyttävyyttä koetellaan ruumiillisella, kipeällä ja inhottavalla tasolla, mutta jossa sitä voidaan kommentoida myös huvittuneesti. Esteettisen härmistämisen kontekstissa tulkittuna tapa, jolla keskustelu seuraavaksi etenee moraalisesta tuomitsemisesta mustaan huumoriin ei vaikuta siksi edes suurelta hypyltä. Härmistäminen sisältää, kuten sanottu, myös tavan hallita kauhua kääntämällä se karnevalistiseksi liioitteluksi. ”Hyvä tukka” – kommentti tuleekin tässä ymmärtää nimenomaan tietoisesti vastakarvaanluennaksi, tavaksi tulkita tulitikuilla leikkivän Paulinen traaginen tarina ja tarkemmin ottaen tämän palava tukka tarkoituksellisesti ”väärin” tavalla, joka muuttaa sen mahdollisen kauhistuttavuuden huvittavaksi show- tai tyylikelementiksi. Koska tässä lukutavassa on itsessään jotakin pisteliästä ja mahdollisesti järkyttävää, ei sitä voida kutsua mielestäni vain yksinkertaisen estetisoivaksi. Sen sijaan se on malliesimerkki esteettisesti härmistävistä lukutavasta.

Se, että humoristinen härmistäminen kohdistuu vain Paulinen tarinaan, siinä missä Reetrikin tarina tulkitaan tarinan opettavaisen tarkoituksen mukaisesti moralisoiden, osoittaa nähdäkseni, että myös härmistävän lähestymistavan alta voi löytyä vakavaa tilanteen arvottamista. Tarinoiden ero on siinä, että Reetrikin väärä toiminta tuottaa tuskaa muille eläville olennoille hänen lähellään siinä missä Paulinen tarinassa väärän toiminnan seurauksista kärsii ennen kaikkea huoleton tyttö itse. Humoristisuus ei siis tarkoita sitä, etteikö myös esteettisesti härmistävä kauhun käsittely voisi sisältää myös moralisoivia tai olemassa olevia valta-asetelmia terävästi avaavia huomioita.¹⁶³ Tätä tulkintaa tukee myös se, että yleinen häsellyys, joka saa minut jo luovuttamaan haastattelun suhteen, ei estä Tatua ajattelemasta, että nyt olisi hyvä aika minun kirjoittaa ylös ”heidän asiansa”.

Härmistämisen ovat tässä tilanteessa legitimoineet myös luetut kirjat. *Mii-nalan Veikon nyrkkeilykoulu* esimerkiksi liittää taistelun huvittavuteen vaikkapa Henrin harjoittelua kuvaavilla sivuilla, joilla nähdään esimerkiksi alusvaatteisiin puettu nyrkkeilysäkki ja Rusikan naurettavaksi tekeviä varjoja. Jörö-

that moral disgust is an important part of ethical sensibility.” (Carolyn Korsmeyer & Barry Smith teoksessa Kolnai et al. 2004, 22.)

¹⁶² Korsmeyer puhuu inhon magneettisuudesta. Vaikka inhon tyypillisin ilmaisumuoto on halu ottaa etäisyyttä sitä aiheuttaneeseen asiaan (tai halu olla näkemättä), vetää inhottava asia meitä myös puoleensa. Jos mielihyvä syntyy johonkin asiaan uppoutumisesta tai keskittymisestä, mielenkiinnosta, kuten Korsmeyer ehdottaa, voidaan jo inhottavan mielenkiintoisuutta pitää sinällään jonkinlaisena mielihyvänä. (Korsmeyer 2011, 118.)

¹⁶³ Tähän liittyen täytyy huomauttaa, että Hoffmannin kerrontatyyli on itsessään, kepeiden riimien ja rajun sisällön välisen ristiriidan osalta jollakin tapaa härmistävä. Jörö-Jukassa esiintyvää groteskia liioittelua olen avannut toisaalla. (Ylönen 2014, Ylönen 2009.)

Jukassa huumorin ja väkivallan yhdistää puolestaan tarina villistä metsästäjästä. Siinä roolit käännetään ympäri, kun metsästettävänä oleva jänis vie metsästäjän aseensa ja silmälasit. Seuraava haastatteluote kuvaakin sitä, miten humorististen elementtien tulkinta kietoutuu yhteen kirjan ruumiillista toimijuutta korostavan teeman kanssa. Tarkastelun kohteena on tällä kertaa *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu*, ja kysymys, jonka ympäriltä keskustelu on lähtenyt, koskee sitä mikä kirjassa saattaisi olla pelottavinta.

Pelkästään pelottava, pelkästään vähän naurettava

Mika: musta toi oli kaikista pelottavin (osoittaa painajaiskuvaa)

Susanne: tää oli kaikein pelottavin, tää

Timo: tai juu tuossa alkaa kaikki hoitta-

Susanne: miks se oli pelottavin?

Timo: toi on niin hullun näköinen!

Mika: en minä tiä (kohauttaa hartioitaan) tuohon vastaukseen en kyllä osaa

Timo: ou jea (pelleillen)

Susanne: okei, onks sitten... tota, [Timo], oliko täällä sun mielestä joku pelottavampikin kuva? Jokaisella voi olla ihan oma

Timo: (nauraa kihertää) tämä... Rapu Rusikka (näyttää rapu Rusikan mittarisilmä kuvaa "Säännöt" -sivulta ja kihertää)

Susanne: onks se pelkästään pelottava?

Timo: pelkästään pelottava, pelkästään vähän yhym naurettavaa

Susanne: miks sää naureskelit-

Timo: yy tuf!

Mika: hää! (viihdyttyneenä, osoittaa Rusikan mittarisilmä)

Timo: lyö mahaan!

Mika: tolla on kello

Timo: potki

Mika: tolla on kellosilmät

Timo: torju

Mika viittaa tässä pelottavimpana kuvaan, jossa Henri Hiiri näkee unta tulevasta ottelusta. Unessa nyrkkeilykehän yli lankeaa ravun muotoinen varjo, jolla on

suu täynnä talttamaisia hampaita. Kun kysyn tarkennusta siihen miksi kuva on Mikan mielestä pelottavin, tuo Timo vastauksena keskusteluun härmistävän elementin esittäen, että kyse on siitä, että varjo on niin ”hullun näköinen”. Hulluus voidaan tässä ymmärtää niin pelottavaksi kuin myös huvittavaksi asiaksi. Jatkossa hulluuden humoristinen eli hullutteleva puoli korostuu Timon kommenteissa yhä enemmän muuttuen yhä ruumiillisemmaksi, mikä seurailee härmistämisen mekaniikkaa. Samalla Mika, joka pysyttelee päällisin puolin asiallisemmalla linjalla, huvittuu hänkin Timon osoittamasta varjo kuvasta, jossa Rusikka esitetään mittarisilmäisenä nyrkkeilysäkin varjona. Tässä kohtaa keskusteluun tulee myös toiminnallisuutta korostavia ääniefektejä ja taistelullisia kehoituksia. Kaiken kaikkiaan pojat näyttäisivätkin tulkitsevan kirjaa tavalla, johon kirja itsekin kutsuu, kirjan absurdia leikkisyyttä ja ruumiillisuutta arvostaen.

Kuten ilinx-tyypin leikkejä (Kalliala 1999, 138-149), saattaa myös härmistävää vertaiskulttuurista merkityksellistämistä leimata kaoottisuus. Edeltäväsäkin otteessa näyttää loppua kohden yhä vahvemmin siltä, että pojat puhuvat toistensa ohi ja minun kysymyksistäni piittaamatta. Absurdiltakin näyttävä puhe saattaa kuitenkin sisältää näkemyksiä ja mielipiteenilmauksia. Charles Antaki, joka tarkastelee absurdeja kommentteja ideologian ilmauksina rotupuhetta käsittelevässä kirjassa *Analyzing Race Talk: Multidisciplinary Perspectives on Research Interview*, esittää, että liioittelu on tapa tuoda sopimattomia ajatuksia esiin tavalla, joka samalla suojelee puhujaa mahdolliselta kritiikiltä:

...it might be that clownish extremity is good camouflage. If there's something dangerous about an opinion cast neutrally, then casting it absurdly allows one to laugh it off. The upshot is that the talk gets said, but is eminently retractable. It was so absurd that it could not have been meant seriously. Indeed, it invites laughter, not challenge..." (Antaki 2003, 93.)

Absurdeista ilmauksista on siis helppoa sanoutua irti. Tarpeen vaatiessa voi yksinkertaista esittää, ettei sanomaansa tarkoittanut oikeasti. Samalla se mitä on sanottu, pääsee kuitenkin esiin. Puhujat voivat siis käyttää absurdiutta saadakseen sanottua jotakin tavalla, joka ei saata heitä vastuuseen sanotusta. Absurdisuus voi näin ollen toimia herkän tai vaarallisena pidetyn aiheen merkinä. Se suojaa sanojaa ja näyttää, että hän on tietoinen sanomansa mahdollisesta räjähdysalttiudesta.

Härmistävään hassutteluun mahdollisesti verhoiltua asiapitoisuutta kuvaa myös seuraava ote, jossa kiellettyyttä ja väkivaltaa koskevat kysymykset johtavat haastateltavat muotoilemaan aikuisten ja lasten väliset valtasuhteet hauskasti kärjistetyksi toteamukseksi tai ”heitoksi”. Tätä haastatteluotetta on edeltänyt keskustelu *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulusta*. Timo on jo siinä lyönyt kirjan tulkinnan leikiksi esittäen, että Parturi Saksisella on käsissään saksien sijaan ”haisevat sukat”, mikä saa muut nauraa käkättämään. Keskustelun edetessä hän palaa tähän mielikuvaan ajoittain ja lopulta haisevia sukkaa leimaava epämiellyttävä haju yhdistyy väkivaltaan, jonka otan teemana esille kysyessäni tietävätkö haastateltavat mitä väkivalta on.

Lapsilla on pieruvalta, aikuisilla on väkivalta

Susanne: no tiedättekö te mitä on väkivalta

Timo: (mölyää) ei-nei neäi

Mirella: (silmät säikyen) mä tiedän! salkkareissa on väkivaltaa... siinä yhdessä jaksossa tapeltiin, muistatko (Timolle, hymyillen)

Timo: joo... kuka on väkivaltaneeseen

(Mirella jatkaa juttua siitä kuinka eräs kauppa syttyi [sarjassa] palamaan)

Mirella: kuten täällä tarhassakin taistellaan

--

(Palataan päiväkodissa kiellettyihin kuva-aiheisiin)

Timo: duudsonit, hauskat kotivideot... painivat nuo apinat

Mirella: taistelevat tiikerit

Timo: haisevat sukat

--

Susanne: Kauhistuttaako lapsia ja aikuisia samat asiat

Mirella: ei koska aikuisilla on väkivalta

Timo: lapsilla on pieruvalta, aikuisilla on väkivalta

Absurdia tässä otteessa on se, miten haisevat sukat kulkevat keskustelussa mukana läpi kiellettyjen kuva-aiheiden ja väkivalta-teeman yhdistyksen lopulta valan ajatukseen. Mirella yhdistää väkivallan Salatut Elämät –sarjassa näkemäänsä tulipaloon ja taisteluun. Hän kertoo nähneensä sitä televisiossa, mutta linkittää sen myös tarhassa tapahtuvaan ”taisteluun”. Koska haisevat sukat kulkevat taistelun ja väkivallan rinnalla läpi keskustelun, ei liene ihme, että haju ja väkivalta limitetään lopulta toisiinsa. Yllättävää on kuitenkin se, kuinka hyvin tämä linkitys tiivistää lasten ja aikuisten väliset valtasuhteet. Lastenkirjoissa on jo Jörö-Jukasta lähtien huomioitu se, että tietty henkinen ja fyysinen siivottomuus ollut lasten tapa vastustaa aikuisten käyttämää, pitkälti ruumiilliselle yliveritaisuudelle, eli fyysiselle voimalle perustuvaa valtaa. Kampaamattomuuden lisäksi tämä siivottomuus voi näkyä myös kielenkäytössä ja muussa inhottamalla kauhistuttamaan pyrkivässä sopimattomuudessa.¹⁶⁴ Jos väkivalta tai toisen ruumiillinen ylivalta siis määritellään kauhun lähteeksi nimenomaan härmistä-

¹⁶⁴ Babette Colen *Pikku Hirviö* -kirjan Ella koettelee vanhempiaan myös nimenomaan piereskelemällä (Cole 1998).

vän loukkaavuuden kautta, voidaan härmistävää humoristisuutta tarjota sille yhtälailla ”koskettavaksi” tai pistäväksi vastalääkkeeksi.

Koska loukkaavana pidetty ruumiillisuus, jolta lapsia pyritään suojelemaan esimerkiksi väkivallan ja seksin kohdalla, voidaan kääntää tällä tavoin absurdiksi huumoriksi, saattaa olla, että se on lopulta jopa helpommin käsiteltävää kuin eksistentiaalinen kauhu. Ruumiillisuus tekee siitä konkreettista ja alennettavissa olevaa, eli hallittavaa ja absurdius mahdollistaa sen, että ajatukset saadaan esiin niiden vaikeudesta huolimatta. Psykologisoiden ymmärrettyinä tällainen asioiden ulos puhuminen voidaan ymmärtää jopa jollain tapaa terapeuttiseksi. Härmistämisen ruumiilliseen aspektiin liittyen on lisäksi huomioitava, että haastetelluilla lapsilla oli paljonkin tietoa ruumiillisesta kivusta. Tätä huomiota tukee seuraava haastatteluote, jossa pelien ja televisio-ohjelmien ikärajoja koskeva keskustelu etenee itsestään erilaisten kipu- ja haaverikokemusten kuvauksiin. Keskustelun lähtökohtana on ajatus siitä, että Duudsonien kaltaiset ohjelmat on kielletty lapsilta, koska Duudsonit tekevät ”nii hurjia temppuja”. Toisin kuin tämän ohjelman tähdet, jotka ovat ”koulutettuja”, voi temppuja tekeville lapsille lasten mukaan ”käydä köpelösti”. Vaikka köpelösti voi käydä lopulta kelle tahansa, eli ruhjeita ja haavoja saavat myös muut kouluttamattomat ihmiset, kuten esimerkiksi lasten omat vanhemmat ja kaverit.

Jaettu kipurikokemuksia

Tatu: ja siinä duudsonit ameriikassa ni tuota y yksi kahet duudsonit työnti yhtä isoa metalli- sitä isoa- semmosta- pelti, peltipalloa sitten kaks juoksi sitä karkuun siin siinä oli paljon semmosii isoja kiviä ne juoksi karkuun ne kahet juoksi sitä karkuun sitten se kivi meni niitten päältä ui! (elehtii alle jäämistä) uii vitsi! kaula melkein katkes sillä yhellä

Susanne: eiks se oo aika vaarallista?

Tatu: on, mutta ne on koulutettuja

Susanne: ni, no minkätakia ne on sitten kiellettyjä lapsilta?

Tatu: ne tekee nii hurjia temppuja!

Sanne: että ne lapset niinku pelästyy sitä vai?

Tatu: nii

Eemeli: ei vaan ne tekee niitä samoja temppuja

Susanne: sit ne ei osaa tehdä niitä vai?

Tatu: niin käy köpelösti

Susanne: katot sä Viivi kanssa

Tatu: meidän iskällä tota murtu kylki

Liina: en mä en ole edes nähny niitä (viittaa Duudsonit Amerikassa ohjelmaan)

Eemeli: mun kaverilla on murtunu jalka ja toisella kaverilla on murtunut käsi

Tatu: ja mun iskällä on murtunut kylkiluu ja lihas lihas revenny

Susanne: onks jotain leikkejä, joissa ois hirvityksiä tai kummituksia tai jotka muuten vain ois pelottavia?

Tatu: ei takuulla!

Eemeli: ainakin siinä hirviöleikissä

Liina: tiiätkö miks tähän kohti (osoittaa ohimoaan) on pitäny eiku pistää on pitäny laitta kylmää? Tiiäksä miksi?

Eemeli: päiväkoti

(Tatu on noussut pöydästä ja rallattelee jotain)

Susanne: no?

Liina: muuten tää ois turvonnu

Susanne: ai missä jossain leikissä?

Liina: eiku mä, kun oltiin joskus, mää eilen kävin hoplopissa, niin sitten mä kop-sautin pöydän reunaan mun tähän (osoittaa otsaansa)

Susanne: pään

Liina: sen pään ja sitten siihen

Susanne: piti laitta kylmää

Liina: nii, muuten se ois turvonnu

Tatu: hei mä oon vetäny voltin siellä

Fyysinen, hurjapäinen leikki on paitsi jännittävä asia ja asia, jonka pariin ha-keudutaan viihteen vuoksi, myös jotain, jonka tiedetään aiheuttavan mahdollisesti myös kipua ja loukkaantumisia. Hurjapäisyyden ja ruumiillisuuden osalta esteettinen härmistäminen voidaankin liittää myös ilinx-tyypin leikkeihin, eli leikkeihin, joiden keskiössä on eräänlainen riehuminen tai pään pyörälle saat-taminen (Kalliala 1999, 138-149). Huomionarvoista on se, että toiminnallista hurjapäisyyttä ja siihen liittyviä kummelluksia koskevaan keskusteluun voi osallistua myös vaikei muuten olisi hurjapäisen viihteen suurkuluttaja. Myös Liinalla, joka kertoo, ettei ole katsonut Duudsoneita, on kokemusta riehumisen seurauksista. Tapa, jolla hän aloittaa tarinan ("tiiätkö miks tähän kohti -- on pitäny laitta kylmää") osoittaa myös, että riehumisen mahdollisesti epämuukavat seuraamukset ovat hänelle (kuten myös muille haastetelluille) hyvinkin selviä. Koska loukkaantumisia koskevat kokemukset ovat jotakin, mistä kaikilla on kokemusta, niillä on vertaiskulttuurista arvoa teemana, jonka puimiseen mel-keinpä kaikki voivat osallistua. Hurjapäisyydestä kertovia tarinoita koskeva

mielihyvä liittyikin tässä nähdäkseni paitsi jännitykseen, myös osallisuuden kokemukseen.

Mä näin äsken jo melkein Mörön

Estetisoivan, eli kauhua järkeistävän ja esteettisesti härmistävän, eli kauhua ruumiillistavan lähestymistavan lisäksi lapset merkityksellistivät kauhua myös esteettisen ylevöittämisen mekaniikkaan turvautuen. Selkeimmin tämä merkityksellistämisen tapa nousi esiin tyttöjen haastatteluissa, mikä osittain tukee Kallialan havaintoja tyttöjen ja poikien leikkejä (tai mielenkiinnonkohteita) koskevista eroista (Kalliala 1999).¹⁶⁵ Poikien innostuessa taistelu-teemasta ja harastaessa haastattelutilanteissa esimerkiksi ”tuf tuf tuf” ääniefekteillä ryyditettyä ilmaan nyrkkeilyä, heittäytyivät tytöt innokkaammin painajaiskertomuksiin. Tämä jakautuminen näkyi myös lasten piirtämien kauhukuvien kohdalla. Poikien piirroksissa korostui toiminta, kuten ampuminen, litistytminen, sota, jääpuikon tippuminen päähän, tai Duudsonit ajamassa rampista. Tytöt taas kuvasivat erilaisia kauhistuttavia hahmoja, kuten kummituksia, leijonan ja vampyyrin. Mitään yleistystä ei näin pienen aineiston pohjalta voida tehdä ja haastateltujen sukupuolijakaumakin oli epätasainen (8 poikaa, 3 tyttöä), mutta havainto on silti mainitsemisen arvoisen.

Silloinkin, kun poikien puheessa kuului esteettinen ylevöittäminen, oli kauhun ruumiillinen ulottuvuus usein edelleen läsnä. Tämä näkyy esimerkiksi seuraavassa otteesta, jossa Mika ja Timo kommentoivat *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* -kirjan unikohtaa, eli kohtaa, jossa Henri Hiiri näkee unta tulevasta nyrkkeilyottelusta.

Ihan ku toi litistys...hyi minkälaiset hampaat

Susanne: Joskus yöllä Henri näki unta suuresta ottelusta. Silloin hän kiipesi nukku-
maan isän ja äidin väliin. (Mika hymähtää)

Susanne: Minkäslainen uni tää näyttäs olevan?

Mika: ihan kuin toi litistys

Timo: ui uijui ugaa jagauu

Mika: joku iso iso iso

Timo: jättiläinen kuka alkaa lyömään. Hyi minkälaiset hampaat! Hyi

Susanne: onkohan se hyvä uni?

Timo: paha

¹⁶⁵ Tyttöjen leikkien on toisinaan esitetty olevan psykologisesti monisyisempiä kuin poikien – ainakin seitsemänteen ikävuoteen asti. Psykologisoivampi ote näkyy esimerkiksi siinä, että ”[t]ytöt vesittävät sumeilematta hyvän ja pahan välisen taistelun ja vaihtavat sen laiskuuteen, vihaisuuteen ja ystävytyteen” (Kalliala 1999, 135, 137, lainaus sivulla 135).

Susanne: mistä sen tietää?

Mika: kun siinä on toi (osoittaa nyrkkeilykehään lankeavaa mustaa varjoa)

Susanne: hmm

Timo: oh

Mika: se on vaikka tällanen (nostaa kädet sivuille nyrkissä ja irvistää)

Vaikka Timo tuo tulkintaan jälleen myös härmistäviä ja moralisoivia elementtejä, kuten lyömisen ja inhoa ilmaisevan toteamuksen ”Hyi minkälaiset hampaat!”, on otteessa havainnollistuva sanallisen kuvaamisen vaikeus myös mahdollista tulkita esteettisen ylevöittämisen merkiksi. Mikan mukaan unen varjo on ”joku iso iso iso”. Se kuka kuvassa hänen mukaansa litistyy jää hieman epäselväksi, mutta kyse on luultavimmin joko Henri Hiirestä tai nyrkkeilykehän ylle lankeavasta kaksiulotteisesta, ravun muotoisesta varjosta. Sanallistamisen vaikeuden vuoksi Mika päätyy lopulta esittämään kuvassa esitetyn varjon karmivuuden miimisesti. Laskisinkin tämän valinnan esteettisen ylevöittämisen piiriin, koska ylevä voidaan ymmärtää joksikin niin suureksi ja epämääräiseksi, että se on sanoin tavoittamatonta. Toinen ylevöittämiseen liittyvä tekijä on tässä yhteydessä pahuuden käsite. Paha on helppo nähdä jonakin suurena ja abstraktina, yhtäaikaan pelottavana ja vaikuttavana, jopa hurmaavana. Lisäksi pahoissa unissa itse unen tunnelma saattaa olla pelottavampi kuin sen varsinainen sisältö, jolloin niiden kauhukin on tavallaan hämärää ja hämöttävää tai varjomaista.

Edellistä otetta selkeämmin esteettisen ylevöittämisen käyttöä haastattelupuheessa kuvaa kuitenkin seuraava, kahden tytön keskustelusta poimittu, ote. Ote kuvaa tilannetta, jossa luimme Tove Janssonin *Kuka lohduttaisi Nytytiä* –kuvakirjaa kahden tytön, Ennan ja Liinan kanssa. Ennan kanssa olin lukenut kirjan jo aiemmin, joten hän muisti sen hyvin. Ensimmäisellä kerralla hän oli haastattelutilanteessa yksin, eikä jännitykseltään tai ujoudeltaan sanonut juuri mitään, mutta tällä kertaa hän selitti kirjan sisältöä ystävälleen Liinalle jo ennen kuin aloitimme lukemisen, luoden alusta asti innostunutta tunnelmaa. Päästesämme kirjan kymmenennelle aukeamalle, jolla Nytyti seikkailee pimeässä metsässä, Enna loi jännittyneenä tunnelmaa sanomalla että melkein jo näki ”sen tytön”. Liina lähti mukaan tunnelman nostatukseen esittämällä ”mä näin äsken jo melkein mörön”, mihin Enne sanoi innoissaan ”niin siellä oli jo se”. Tämä näin jännitys purkautuu seuraavassa otteessa, kun Mörkö vihdoinkin astuu kuvaan:

Kauhutunnelman fiilistelyä

(Tytöt auttavat minua kääntämään sivua Mörkö aukeamalle.)

Enna: nyt tulee... aaah! (kiljahdus hieman kimeämmällä äänellä, mutta selvän hallitusti, jälleen tuntuu siltä, että hän luo tunnelmaa tahallaan) mä oon toi (osoittaa Tuittua)

(Liina ihailee mörköä.)

Liina: se [Tuittu] ois jääny tänne, jos toi [Mörkö] ois koskenut siihen

Enna: mut tää ei tehnykää tällä kerralla jäätä, tää ei ollutkaan jäämörkö

(Pienen tauon jälkeen Liina sanoo)

Liina: mä oon nähny niitä jäämörköjä, [Enna]

Tässä haastatteluotteessa esteettisen ylevöittämisen mekaniikkaan kuuluva heittäytyminen näkyy ensinnäkin Ennan jännitystä luovassa kommentissa “nyt tulee...aaah!”. Myös haastateltavien into osallistua lukemiseen sivujen kääntämisen merkeissä kielii nähdäkseni tietynlaisesta kiinnostuksesta ja tarinaan uppoutumisesta. Jokin Ennan äänessä kuitenkin osoittaa, että tässä heittäytymisessä on kyse myös jonkinlaisesta leikistä tai tietoisesta esittämisestä. Lukemisen alusta alkaen hän on toiminut kuin tirehtööri valmistaen Liinaa kirjan tapahtumiin ja myös tässä otteessa hänen puheessaan kuultaa tilannetta selittävä hallinta. Kun Liina esimerkiksi tunnelmoi sitä, kuinka Mörön kosketus olisi sitonut Tuitun paikalleen, selittää Enna, ettei kyse ollut nyt sellaisesta, kosketuksellaan jäädyttävästä jäämöröstä. Tästä jossain määrin estetisoivasta hallinnasta huolimatta otetta hallitsee kuitenkin mielestäni nimenomaan ylevöittäminen. Se näkyy nähdäkseni paitsi yleisessä ihastelussa ja jännitykselle antautumisessa, myös tavassa, jolla tragedia ja romanssi nivoutuvat toisiinsa tyttöjen tulkinnoissa.

Romanssin korostaminen näkyy tyttöjen kirjasta esittämässä kommentoissa varsinkin kirjan loppupuolella. Tuitun saapuessa tarinaan, tytöt samaistuvat siihen heti, tai ainakin he sanovat joka sivulla olevansa “toi” Tuittua osoittaen. Nyytin ja Tuitun välistä ihastusta he kommentoivat yhtä innolla tunteeseen heittäytyen kuin Mörön kohtaamisessa kauhutunnelmaa. Aukeamalla, jolla Nyyti ja Tuittu seisovat kukkaniityllä Mörön kohtaamisen, eli tarinan draamaattisen huippukohdan jälkeen, Enna esimerkiksi osoittaa Tuittua ja sanoo “mä oon toi”, mihin Liina vastaa “Niin mäkin. Toi on ihastunut siihen” osoittaen Nyytiä, minkä jälkeen kummatkin hymyilevät ihastuneina. Ihastumisesta huumaantumisen ja pelon valtaan joutumisen yhteneväisyyksiä kuvaa myös tavallaan Liinan myöhempi tunnus “Ennen mä pelkäsin Mörköä, mut nyt mä rakastan sitä.”

Kuten olen esittänyt aiemmin, edustaa Mörkö ennen kaikkea eräänlaista psykologisoitua eksistentiaalista kauhua (Ylönen 2014). Se on paitsi pelottava, myös traaginen, ikuiseen ulkopuolisuuteen tuomittu hahmo. Tämän traagisuuden ymmärtämistä, eräänlaista mörköyden sisäistämistä, Mörön näkemistä eräänlaisena tunnetilana tai ulkopuolisuuden kokemuksena, voidaan pitää opettavaisena, ymmärrystä lisäävänä ja siten edifioivana kokemuksena. Juuri Mörön filosofis-psykologinen ulottuvuus vaikuttaakin nähdäkseni siihen, että Möröstä on tullut paitsi pelätty, myös arvostettu kauhuhahmo. Mörössä havainnollistuu sosiaalisen kuoleman mahdollisuus. Tällainen kuolema on ajatuksena abstrakti ja muodoton, mutta silti pelottava. Siitä puuttuu helposti sensuroitavissa oleva ruumiillisuus, kauhun inhottavuus, mutta tavallaan se linkittyy toiminnallisia taistelukohtauksia paremmin itse kauhugenreen – tai ainakin sen

gotiikkaan tukeutuvaan puoleen.

Elämän loppumisen abstraktimpaan puoleen liittyvät myös seuraavat painajaisia koskevat tarinat, joihin samat tytöt päätyivät hieman myöhemmin.

Kertomuksia painajaisista

Liina: no tää, se on vähän pitkä tarina, mutta, mää, aika pieni (yrittää kai sanoa kertovansa sen lyhyesti)

Enna: (silmiään pyöritellen, hohhoijaa, ilmeellä) joo, mä tajuan. Mä muistan sen mitä sä oot kertonu. (Katkaisee Liinan kertomuksen, mutta rohkaisee sitten) Kerro vaikka se hämähäkkijuttu.

Liina: ai niin, joo. Mut se ei kauheen pelottava oo. Muttaa...

Enna: ei, mutta kerro vaan

Liina: okei (kääntyen minuun päin) tiesitkö mitä, kun mä tuolla täällä hoidossa, niin tiesitkö mitä... Me oltiin tuolla ulkona ja äkkiä mä löysin sellasen kilpikonnan heinäsiirran. Sit se muuttu hei oikeaks heinäsiirrakks. Se rupes pomppimaan meitä kohti. Sit se muuttu isoks hämähäkiks. Sitten se yritti ottaa mun-

Enna: sitten se heräs.

Liina: niin...että.. ei. Vaan ekaks se hämähäkki yritti ottaa mut vangiks, vaan mää- joku mies autto mua ja sitten se sano sille aika rumasti ja sit se varmaan söi sen miehen mutta... Sit loppu! (katsoo minuun ja hymyilee levästi)

(Minä naurahdan)

Enna: söiks se sen miehen? Ethän sä sitä mulle kertonu, ethän?

Liina: nii, mä en tiedä vaan että söikö se se, mä en oikein tiedä (kohauttaa hartioitaan)

Enna: sä et enää muista koska siitä unesta on aika kauan

Liina: koska se toinen on vielä pahempi uni

Susanne: mistäs se oli?

Liina: se olis sellanen että, kun kerrottiin, että oli tulossa sellanen pyörremyrsky (tehostaa käsiliikkeellä) niin tiesitkö mitä piti lentää pois. Ja sitten äiti heti oli lähdössä, mutta se ei ottanu mua mukaan. Niin tiesitkö mitä. Isi, mää menin isin luo, mut se sano, et mä en saa, et mä voin olla sen kans vaan hetken aikaa. Ja sitten, mä sanoin, se vei mut autolla jonnekin poikien luo. Ja sitten mä jäin sinne, ja sit ikkunat auki, ne ei tajunnu että mitä on tekeillä ni sitte me jäätiin sinne ja oo varmaan... siinä oli mun äiti joukossa myös siinä. Sit siinä sanottiin, että tarina loppuu lapsen menneisyyteen.

Susanne: minne? lapsen-

Enna ja Liina yhtä aikaa: menneisyyteen

Susanne: hm, olipa aika jännä. Mut tuliko se sitten se hirmumyrsky, tuliko se sieltä?

(Tytöt puhuvat päällekkäin vastatessaan.)

Enna: joo ja sitten-

Liina: joo ja mä varmaan kuolin sinne

Viimeinen varsinainen kysymys, jonka olen esittänyt ennen tätä otetta, koski sitä miltä kauhistuminen tuntuu. Keskustelu on siitä elänyt koskemaan painajaisia. Enna on kertonut moralisoivan painajaisstarinan unesta, missä hänen äitinsä joutui "vankilaan, koska se ei antanu sitä huiivia sille kenelle se kuulu" ja ottaa sen jälkeen jälleen keskustelua tai tarinankerrontaa ohjaavan roolin. Hän opastaa Liinan kertomaan itselleen jo tutun "hämähäkkijutun" ja kommentoi kerrontaa sen edetessä ennakoiden esimerkiksi tarinan loppumista heräämiseen ja esittäen, että tässä kerrottu versio erosi hänen aikaisemmin kuulemastaan tarinasta esimerkiksi miehen syömisen osalta. Huomionarvoista on se, ettei tämä ensimmäisenä kerrottu uni ollut Liinasta edes "kauheen pelottava". Se toimii lähinnä lämmittelynä seuraavalle, pyörremyrskyä koskevalle tarinalle. Keskustelun esteettisesti mielenkiintoisin osio alkaakin oikeastaan vasta tästä. Siinä missä Enna tarjoaa unelle arjen palauttavaa lopetusta heräämisen muodossa, tyytyy Liina yksinkertaisesti toteamaan "sit loppu" ja syömisenkin suhteen hän jättää lopullisen ratkaisun ikään kuin ilmaan esittäen, ettei yksinkertaisesti tiedä mitä miehelle tapahtui ja tuliko tämä syödyksi vai ei. Unissa tapahtuvien muodonmuutosten lisäksi niiden absurdiutta ja pelottavuutta korostaa siis myös tietynlainen selkeän loppuratkaisun puute ja jonkinlainen tietämättömyydelle antautuminen.

Orientaationpuutetta huokuu myös seuraava, pyörremyrskystä kertova uni. Unessa lähestyvä pyörremyrsky ajaa äidin ja tyttären liikkeelle, mutta suunnitelmat elävät, eikä Liina lopulta oikein tiedä minne on menossa. Määränpää ja matkasuunnitelmat muuttuvat, vanhemmat tekevät omiaan, eivätkä muut (pojat) tajua "mitä on tekeillä". Lähestyvän uhkan ja toiminnallisen narratiivin ohella tarinasta nousee esiin jääminen, kykenemättömyys paeta tai valmistautua (esimerkiksi sulkemalla ikkunat) kun vielä olisi aikaa. Jääminen tai lamaantuminen ja koko tarinaa leimaava eksistentiaalinen kauhu kulminoituu lyyris-mytologiseen lauseeseen "tarina loppuu lapsen menneisyyteen". Koska menneisyys on jotakin taakse jätettyä, on siihen päätyminen paitsi abstraktia myös absurdia. "Tarina loppuu lapsen menneisyyteen" onkin runollisuudessaan ja kryptisyydessään mitä parhain esimerkki esteettisen ylevöittämisen mekaniikasta.

Kaiken kaikkiaan lasten tapa kommentoida ja merkityksellistää kauhua oli siis enimmäkseen huolipuhetta vastustavaa, estetisointiin ja esteettiseen härmistämistämiseen tukeutuvaa vertaiskulttuurista merkityksellistämistä, mutta esteettiseen ylevöittämiseenkin tartuttiin.

Tekijänäkökulma

Kylmä koen lapsille kirjoittamisen hirveen vastuullisena hommana

Myös tekijöiden puheessa painottui huolipuheen sijaan tietty sille vaihtoehtoja hakeva merkityksellistäminen. Tekijöiden osalta kirjasin huolipuheen luokkaan 16 lausumaa tai haastatteluotetta, merkityksellistämisen piiriin 24 otetta, psykologisointiin kymmenen ja söpöilyyn neljä. Merkityksellistämisyhmään kertyneiden otteiden melko korkea määrä liittyy ehkä osittain siihen, että haastattelut rakentuivat *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* -kirjan kohtaaman kritiikin ympärille. Tekijöitä oletettavasti pohditutti se, miten heidän tarinansa voitiin tulkita sopimattomaksi. Kulttuurituotannon ammattilaisina merkkien ja merkitysten muodostumisen välisellä suhteella leikittelyn voi olettaa olevan heille tuttua. Kasvattajiin verrattuna tekijät ottivat kantaa huolipuheeseen myös sen ulkopuolelta, sitä kritisoiden. Heidän näkemyksissään erilaisuus, rajuus, haastavuus ja tietynlainen tulkinnallinen ja temaattinen vaikeus näyttäytyivät myös (ja ehkä ennen kaikkea) teoksen arvoa lisäävinä, eivätkä niinkään teoksen arvoa syövyttävinä elementteinä. Samalla tekijät myös huomioivat sen, kuinka kuvakirjoja koskevat normit ja tuotannon kenttä rajoittavat sitä mitä kuvakirjoissa saa käsitellä ja miten. Tämä näkyy esimerkiksi seuraavassa otteessa, jossa kuvittaja Jukka Lemmetty kuvaa *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* -kirjan tekoprosessia kyseenalaistaen sitä mitä kuvakirjoissa saa käsitellä ja miten.

Ne piti sitä liian rajuna, eikä markkinoinu ollenkaan, vaik täs on haluttu tehdä vaan kunnollinen lastenkirja

Susanne: sä sanoit et tää oli hankala kirja vai..

Jukka: ei vaan siis, monenlaista vem-vekslausta täs kirjas on ollu. Kustantaja kustanti sen mut ei markkinoinu sitä ollenkaan

Susanne: aijaa, mist

Jukka: lopsahti joo ne piti sitä liian rajuna

Susanne: okei

Jukka: mut siel oli Terttu Toiviainen oli silloin Tammessa, joka on – mä oon tuntenu hänet kolmekymmentä vuotta jo, hän oli ensin Weilin Göössä, hän usko tähän kirjaan ja tämmöseen, jotta voi tehdä vähän erilaisia

Susanne: yhym

Jukka: se

Susanne: ja minkä takia

Jukka: se markkinointi

Susanne: minkä takia ne sano et tää ois liian raju?

Jukka: siis tämmöset nyrkkeilemiset ja kuolemat ja tämmöset nii

Susanne: ymm

Jukka: ja sit ne ei markkinoinu ku markkinointi nykyään on sitä et ajatellaan et mikä myy Prismassa

Susanne: ymm

Jukka: (naurahtaa) justii tiedät miten tää systeemi menee tää markkinointi kirjatalois-sa nykyään et se on se bestsellereitä etitään koko aika

Susanne: joo

Jukka: ja tää nyt ei varmaan alunperinkään ollu mikään bestselleri tää tehtykään, et tää

Susanne: no

Jukka: täs on haluttu tehdä vain, kunnollinen lastenkirja

Tässä haastatteluotteessa korostuu näkemys, jonka mukaan tätä kirjaa tehtäessä ei pyritty tavanomaisuuteen tai teokseen, joka olisi myyntimenestys. *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* kuvataan siinä pikemminkin tarkoituksellisen erilaisena lastenkirjana. Tämä erilaisuus tulkittiin kuitenkin kuvittajan sanojen mukaan kustantajan puolesta liian rajuksi. Liian rajuna pidettiin hänen mukaansa esimerkiksi nyrkkeilyteemaa ja kuolemaa. Kuvittaja itse katsoo kirjan pyrkivän kuitenkin "kunnollisuuteen", eli sen tarkoitus on ehkä haastaa olemassa olevia lastenkirjallisuuden normeja, muttei mitenkään erityisen järkyttävästi, vaan siten, että kirja itsessään toimii erilaisuudestaan huolimatta hyvin siinä kirjallisuuden luokassa mitä se edustaa. Koska puhe kieltäytyy tempautumasta huolen virtaan ja koska puhuja tavallaan ottaa etäisyyttä aiheeseen keskittyen sitä koskevaan tietoon sitä leimaavan tunnelman sijaan, on kommentointi nähdäkseni jossain määrin estetisoivaa, eli aiheen ja tunteen hallintaan pyrkivää.

Tekijät näyttivätkin havaitsevan ja ymmärtävän hyvin sen vallan, joka heillä tarinoiden ja tunteiden tai yleensä elämysten tuottajina on. Valta tuo vastuuta, jota näyttäisivät korostavan kustannusmaailman sensoreiden lisäksi myös tekijöiden omat, esimerkiksi lapsuutta koskevat, käsitykset. Itsesensuurista puhuminen saattaa olla tässä yhteydessä liian rajua, mutta jonkinlaisesta itsekontrollista on nähdäkseni kyse myös silloin kun kirjailija Hannele Huovi pohtii seuraavassa haastatteluotteessa kirjoittamisen osalta kokemaansa vastuuta.

Kyl mä koen lapsille kirjoittamisen hirmuisen vastuullisena hommana

Susanne: kun sä oot kirjottanu sekä aikuisille että lapsille niin tuntuuko se siinä se ero? jonki tyyppinen

Hannele: (rapistelee jotain, puuhailee keittiössä) niin, ei se minulle henkilökohtaisesti tunnu, mutta mutta kuitenkin mä myönnän että että siis la- kun kirjoittaa lapsille niin kirjoittaa sille lapselle joka on kasvamassa aikuiseksi että jotenkin sen pitää olla totta vielä sillonki sen asian että kun se on kasvanu aikuiseksi et jotakin semmosia

Susanne: joo

Hannele: hmm mitenkä sen nyt sanois (rapinaa, tauko) kun kun lapsen ei voi tota noi sillä tavalla, sehän on hirmu avoin kaikelle mikä mitä aikuinen tarjoaa niin kyl- lä...(tauko)

kyllä se musta tuntuu tärkeältä tiedostaa et lapset on avoimia kaikelle ja ottaa sen kaiken vastaan. Et aikuinen voi niinku tekstin tai kirjan sisällön suhteen, niin sanoa et mä en tykkää tätä ja mä en oo samaa mieltä ja näin. mut laps on on on on paljon avoimempi ja sillä ei oo välineitä niinkun... niinkun sitä...arvioida. Että et siinä mie- lessä kyl mä koen lapsille kirjoittamisen hirmusen vastuullisena hommana kyllä.

Kuten edellinenkin ote, ottaa tämänkin ote kantaa huolipuheeseen. Tässä otteessa viestin välittäminen lukijalle ei kuitenkaan näyttäyty edellisen otteen tavoin jonakin mikä on tiukasti tekijän otteessa, vaan luomisprosessi näyttäytyy tasapainoiluna, johon liittyy paljon epävarmuustekijöitä. Lapsen avoimuus, joka voidaan tässä ehkä ymmärtää vaikutuksille alttiiksi olemisen tavaksi, ja tapa, jolla lapselta puhujan mukaan puuttuu välineitä, joilla arvioida kulttuurituotteita, nähdään tässä ehkä jonkinlaisina vaaratekijöinä, jotka tuottajan pitää ottaa huomioon. Puheesta kuultaa myös kehityspsykologinen ajatusmalli, joka näkee lapsen jonakin vielä kehittyvänä (becoming) jonkin jo olevan (being) sijaan. Tällainen kehityksen keskeneräisyyttä korostava lapsikuva on huolipuheelle tyypillinen. Tulevaisuuteen keskittyvänä valintana se tekee tilaa tulevaisuutta ja siten tuntematonta koskeville peloille ja käsityksille siitä, että jokin tässä hetkessä koettu voi vaikuttaa negatiivisesti vielä vuosienkin päästä. Lapsen mystisen avoimuuden osalta lähestymistapa toteuttaakin nähdäkseni huolipuheelle tyypillisesti esteettisen ylevöittämissä mekaniikkaa. Tekijätkin operoivat siis huolipuheen sisällä, tai huolipuheen leimaamalla kentällä – varsinkin kokeillessaan jotakin tavallisesta poikkeavaa, kuten tässä kirjassa ruumiillisen taistelun kuvaamista – suhtautuivat he siihen sitten sitä toisintavasti tai sitä vastustaen.

Tekijöiden osalta näyttäisikin siltä, että kuvittaja selkeästi vastusti huoli- puhetta kirjailijan suhtautuessa siihen tietyllä tapaa hyväksyvästi. Tämä ha- vainnollistuu myös seuraavassa, kuvan ja sanan välistä vaikutuksellista eroa pohdiskelevassa otteessa, jossa kirjailija esittää, että kuva on kuvitelmaa vah- vempi asia ja asia, jolta lasta tulee mahdollisesti suojella, tai jota hyvä satu ei välttämättä tarvitse.

Kuva kuvitelmaan vahvempi

Hannele: mä oon tykänny että lapsi saa ite kuvitella sen kuvan. Sillon se, mä oon tykänny tällasista kerrotuista tarinoista tai saduista ILMAN kuvitusta koska se kuva usein on niin vahva että, että se...sitten tota... että lapsi ite kuvittelee noidat niin pe- lottaviksi ku ne kestää kuvitella. että aikuisen mielikuvitus voi olla paljon hurjempi, että se sen takia

Susanne: hmm....et kuvat vois olla paljon pahempia ku mitä lapsi vois kuvitella

Hannele: nii kyllä. ja ja tota et sellanen perusajattelu mulla on hmm. mutta mä en siis noita nyt kuitenkaan kokenu sillä tavalla pelottavina vaan kylläkin voimakastunnelmaisina ja keskustelua nostattavina

Tässä otteessa painettu kuva näyttäytyy ikään kuin jonakin itsensä tai oman todellisuutensa katsojan ylle pakottavana, mahdollisesti turhana asiana. Kuvat voivat olla hyvällä tavalla vahvoja ja keskustelua nostattavia olematta liian pelottavia, mutta monet sadut ja tarinat toimivat kirjailijan mukaan myös ilman niitä. Tämän näkemyksen taustalla vaikuttaa nähdäkseni pitkä kuvan ja sanan välisestä hierkiasta käyty keskustelu (ks. esim. Burke) ja eräänlainen, myös nykyistä huolipuhetta leimaava kuvapelko. Esteettisesti tässä näkemyksessä havainnollistuu ylevöittävä ote. Kuvan ”vahvuus” yhdistyy tässä loukkaavuuden mahdollisuuteen, konkretiaan. Kuvittelu itsessään taas näyttäytyy jonakin notkeana, kuvittelijan sietokykyä seurailevana ja siihen mukautuvana asiana. Voimakastunnelmaisuus ja keskustelun nostattaminen puolestaan näyttäytyvät sinänsä hyvinä asioina. Tämä ajatus näkyy nähdäkseni myös kirjailijan läpi koko haastattelun korostamissa kerronnallisissa ”aukoissa”, eli tavassa, jolla tarina kokonaisuudessaan jättää asioita sanomatta ja antaa lukijalle tilaa kuvitella tarinan tapahtumat itse. Huolipuheeseen ja suojeleluun tämä näkemys liittyy olennaisella tavalla, koska lapsen itse kuvittelema asia näyttäytyy tässä kestettävänä, kun taas aikuisen tuottama kuvitelma voi olla liian hurja.

Haastattelujen perusteella näyttäisikin siltä, että kirjailija otti huolipuheen kuvittajaa vakavammin. Lemmetyn mukaan juuri Huovi seurasi kirjan aiheuttamaa keskustelua tiiviimmin ja Huovi itse kertoi yllättyneensä kirjan saamasta kritiikistä ja kirjoittaneensa siihen jopa julkaisematta jääneen vastineen. Vastineen kirjoittamista hän kuvailee kuitenkin ennemmin psykologiseksi tai henkilohtoiseksi tavaksi työstää asiaa, kuin julkiseksi kannanotoksi. Sen julkaiseminen ei hänen mukaansa esimerkiksi tuntunut kirjoittamisen jälkeen enää tärkeältä. Tällainen huolipuheeseen tempautuminen seurailee nähdäkseni esteettisen ylevöittämisen mekaniikkaa. Samalla se asemoi puhujaa tavalla, joka ei asetu niin vahvasti huolipuhetta vastaan, vaan pyrkii kyseenalaistamaan sitä varovasti ikään kuin sen sisältä käsin tai vain osittain.

Huolipuhetta kommentoivien näkemysten lisäksi tekijöiden puheessa painottui kuitenkin ennen kaikkea merkityksellistämisen monimutkainen ja yllättäväkin prosessi. Tulkinnallinen avoimuus tai vaikeus ja keskustelun herättäminen nähtiin jopa taiteen ensisijaisena tehtävänä. Olen laskenut nämä avoimuutta ja tulkinnan monimuotoisuutta korostavat lausumat vertaiskulttuurisen merkityksellistämisen piiriin.

Mä halusin siitä hyvin sellasen ilmavan jutun et se herättää keskustelua

Tekijöiden osalta vertaiskulttuurinen merkityksellistäminen näkyi pitkälti intertekstuaalisissa viitteissä ja alan käytäntöjen tuntemuksen esittelyssä. Näistä ”tiedoista” haettiin esimerkiksi tukea tarpeelle esittää asiat toisin kuin tavallista. Mielenkiintoista on myös eritoten se, miten merkityksellistäminen linkittyi teki-

jöiden puheessa taiteen tehtävien ymmärtämiseen. Kuvittajan puheessa korostui esimerkiksi oma ura käsitetaiteen parissa. Kirjailijan puheessa korostuivat puolestaan lukijoille kuvittelun tai tulkinnan varaa jättävät ”aukot”. Erilaisten mielipiteiden ja tulkintojen huomiointi näkyy myös siinä, miten Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu –kirjan saama kritiikki nostettiin esiin jonkinlaisena kirjastonhoitajille tyypillisestä ”vanhanaikaisemmasta” ajattelutavasta nousevana asiana. Taiteen ja taiteilijuuden ”vapauden” painottaminen toimi myös nähdäkseni jonkinlaisena huolipuhetta edustavien piirien, esimerkiksi kasvattajien leiriin kohdistuvana eronteon välineenä.

Vertaiskulttuurinen merkityksellistäminen näkyy esimerkiksi seuraavassa otteessa havainnollistuvassa kontekstualisoinnissa. Siinä kuvittaja esittää, että *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* –kuvakirjaa koskeva keskustelu jakautui tavaltaan kahtia siten, että kriitikot, joiden voidaan ajatella olevan lähempänä taide maailmaa ja sen arvotuserusteita, antoivat sille hyviä arvosteluja nuorten äitien muodostamien ”keskustelukerhojen” keskittyessä kauhisteluun.

Se sai hyviä arvosteluja, mut nettikeskustelut oli karmeita

Susanne:hmm, no, minkälaisen vastaanoton tää kirja sitten sai?

Jukka: Se sai hyviä arvosteluja sit kyllä ja.. mut nettikeskustelut oli aika karmeita

Susanne: joo

Jukka: netissä tuli semmonen – siel on näitä nuorten äitien keskustelukerhoja... Hannele Huovi niissä enemmän, mää en niitä sillä tavalla seurannu, mää huomasin et siellä toiset oli ihan kauhuissaan et tämmöstä moskaa työnnetään lasten kirjahyllyyn, et tuota, ei sais tällästä väkivaltaa... Siellä oli, näkykö siel pyssyjä ja

Susanne: hmm

Jukka: ja panssarivaunuja. Ku nää on vanhaa Kemiä, se on sodan jälkeistä aikaa oikeestaan tämä tapahtumapaikka. Sillon oli väkivaltaa mun nuoruudessa aika yleinen oli semmonen tunnelma, pikkusen surullinen ja semmonen ku sota oli nii ukot vanhat miehet puhu sodasta. Se liittyy siihen mun nuoruuteen

On huomionarvoista, että kuvittaja kuvaa nettikeskusteluja ”karmeiksi”. Tällä hän ikään kuin kääntää huolipuheen ympäri, ja esittää sen kohteena huolipuheen itsensä kulttuurituotteiden sijaan. Hän kertoo, ettei seurannut nettikeskusteluja Huovin tavoin, mutta esittää samalla huomanneensa, että kirjassa esitetyt pyssyt ja väkivalta leimattiin niissä roskaksi (moskaksi). Roska-aspekti toimii nettikeskusteluissa jossain määrin härmistävästi. Se tekee pyssyistä ja väkivaltaista jotakin konkreettista, pois lakaistavissa olevaa. Kuvittaja kuitenkin asettuu tätä härmistämistä vastaan ja korostaa kirjassa esitettyjen aseiden ja väkivallan symbolista aspektia. *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* -tarinan hän kertoo haastattelussa esimerkiksi perustuvan omille lapsuudenmuistoilleen, joista tässä otteessa mainitaan sodan jälkeisen Kemin surumielinen, väkivaltaan liittyvä tunnelma. Sota, tuo institutionalisoituneen väkivallan konkreettisin muoto, oli jätännyt jälkeensä tunnelman, jota rakensivat niin hylätyt aseet ja panssarivaunut

kuin vanhojen miehien puhekin. Tämä kaikki kuului kuvittajan mukaan hänen nuoruuteensa. Ja sieltä, kuvittajan omasta henkilöhistoriasta, se on hiipinyt tähän 2000-luvun kuvakirjaan.

Tässä otteessa historian ja tunnelman korostaminen ja henkilökohtaisuudesta nouseva nostalgia näyttäytyvät siis esteettisesti ylevöittävä. Ylevöittävä puheen rinnalla puheessa on kuitenkin myös estetisoivia eli hallintaa lisääviä, tietoa ja tapahtumien faktamaisuutta korostavia elementtejä. Tarinalle tarjotaan tulkintakehys, joka etäännyttää sen sisältämän väkivallan nykypäivästä ja muuttaa sen hallittavaksi jonakin, mikä oli arkea joskus aiemmin, sodanjälkeisessä Kemissä. Kirjan tarina ja sitä koskeva huolipuhe erotetaan näin kahdeksi täysin erilliseksi tulkinnalliseksi sfääriksi, joiden piirissä se, mitä aseet ovat ja edustavat voidaan tulkita hyvin eri tavoin. Olennaista on, ettei kuvittaja suoraanaisesti tuomitse nettikeskustelijoiden näkökulmaa. Keskustelujen ilmenemistapa saattaa olla hänen mielestään ”karmeaa”, mutta tällaiset tulkinnat itsessään näyttäytyvät lähinnä pinnallisina, eivät sinänsä väärinä. Tällainen tulkintojen moninaisuuden korostaminen on toimii nähdäkseni taiteilija-identiteetin rakennusaineena, eräänlaisena puhujaa taidealan ihmiseksi asemoivana valintana.

Monitulkintaisuutta ja siitä johtuvaa tulkintojen jakautumista pohti myös kirjailija Hannele Huovi, joka esitti tavoitelleensa *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulussa* tiettyä keskustelua herättävää ”ilmavuutta”. Seuraavassa otteessa kirjailija kuvaa tätä ”avoimeksi jättämisen ongelmallisuutta” ja esittää, että liika avonaisuus näyttäisi häiritsevän ennen kaikkea aikuisyleisöä.

Mä halusin siitä hyvin sellasen ilmavan jutun et se herättää keskustelua

Hannele: mä halusin siitä hyvin sellasen ilmavan jutun et se herättää keskustelua ja että sen kun lukee niin on pakko, oo et siinä jää semmonen semmonen aukko et on pakko niinku ruveta näitä funtsaamaan ja siinä siinä suhteessa mä pääsin siihen tavoitteeseen minkä mulla oli, mut se oli se mikä tota niinku nää aikuisyleisö koki vaikeaksi keskimäärin ottaen. Paitsi sitten jotkut, esimerkiksi se Eve Alho joka kävi työstämään sitä... Eve Alho on tota musiikkileikkikoulun opettaja joka työsti sitä kirjaa poikaryhmissään vuoden ja sano et se on erittäin toimiva. Ja sillä tavalla sai paljon siitä sitä irti sitä aineis aineistoa. Mutta se se siihen tekstiin jäi sitten niinku turhan paljon semmosia aukkoja, jotka tota, - jotka - ilmeisesti vaivas lukijoita. Mä olin tarkottanut ne sen sillä tavalla, mutta...

Susanne: onko tässä nyt kyse niistä nettikeskusteluista, niistä verkko, vai mitä kautta se on se palaute tullu?

Hannele: no palautettahan ei paljon oo tullu muuta kautta. Ja kritiikitkin on ollu, mä en oo muistanut niitä nyt kattoa, nehä on ollu aikalailla kyllä suopeita

Jyrki Pöysän mukaan ”aukkoisuutta hyödynnetään -- lukijan tai katsojan jännityksen vahvistamiseksi”. Hänen mukaansa aukkoisuus onkin esimerkiksi rikostarinoita leimaava tyylivalinta. Sen lisäksi sen voidaan kuitenkin ymmärtää olevan myös jossain määrin pakon sanelemaa. Aivan kaikkea ei voida koskaan kertoa ja tämä on kommunikaatiolle varsin normaalia. Aukkoisuudesta ei siis sinänsä ole haittaa, sillä “[i]hminen on tulkinnoissaan päättelijä ja täydentelijä”. (Pöysä 2015, 62.) Tässä otteessa kirjailija kuitenkin esittää, että *Miinalan Veikon nyrkkeilykouluun* jäi ”turhan paljon aukkoja” ja että aikuisyleisö koki kirjan siitä

johtuen vaikeaksi. Toisaalta taidealan edustajat, kuten puheessa mainittu musiikkikoulunopettaja ja kriitikot, ovat pitäneet kirjaa puolestaan ”erittäin toimivana” ja heidän arvostelunsa ovat olleet ”suopeita”, eikä lapsilukijoidenkaan puheessa oleteta tai esitetä häiriintyneen aukkoisuudesta.

Tulkinnallista avoimuutta ymmärtävät siis edellä esitetyn näkökulman perusteella implisiittisesti parhaiten lapset ja taidealan toimijat. Kontekstuaalinen tausta tälle käsitykselle voidaan löytää vaikkapa taiteen historiallisesta kehityksestä ja varsinkin tavasta, jolla taide on muuttunut modernismin ja postmodernismin myötä yhä käsitteellisemmäksi samalla kun tulkitsijan rooli on korostunut. Lisäksi taustalla vaikuttaa nähdäkseni myös nykyinen lapsuus- ja luovuuskäsitys, ja niiden yhdistelmä, joka liittyy luovuuden nimenomaan lapsiin ja taiteilijoihin. Sama modernille ja nykytaiteelle tyypillinen jatkuva uuden etsiminen ja olemassa olevien esitystapojen problematisoiminen, joka näkyy edellä kirjailijan korostamassa ”aukkoisuudessa”, näkyy myös seuraavassa, kuvittajan haastattelusta poimitussa otteessa:

Mun tuotannossa on vaikutteita käsitetaiteesta

Susanne: miten sä ite kuvailisit omaa tyyliä?

Jukka: silloin kun mä olin maalari ja tein niitä viimesiä töitä mitä mä maalailin tein mä olin conceptual artisti eli niinku sellanen käsitetaiteilija. Mä pakkasin semmisiin isoihin muovipusseihin näi makkaran mallisiin ni Helsinginsanomista ja muista leikkattuja kirjallisuusarvostelujen lehtileikkeitä ja ne oli semmosia mä sanoin niitä kirjallisuusmakkaroiksi. Ja niitä oli ne oli semmosia kaksmetriä korkeita museon nurkas tälläsii installaatioita. Mää piän itteeni et mä en- lastenkirjoissakin on käsitelastenkirjoi, et mul on monta tyyliä ja mä otan sen aiheenmukasen tyylin. Et mä en kelaa sitä samaa matskua.

Lastenkirjallisuudentutkija Maria Nikolajevan mukaan suurin osa lastenkirjallisuudesta ei sisällä postmoderneja piirteitä, kuten koko aukeaman täyttäviä ja sivun reunojen yli valuvia kuvituksia tai toisiansa laajentavia tai toisiinsa counterpoint-suhteessa olevia kuva-sana-suhteita. (Nikolajeva 2008) Tämä vastaa ehkä jossain määrin käsitystä, jonka mukaan lastenkirjat ovat pitkälti konservatiivisia ja olemassa olevaa status quota ja lapsikuvaa ylläpitämään pyrkiviä. Kimberly Reynolds kuitenkin esittää, että tämä, jo Jacquelin Rosen Peter Pania koskevassa tutkimuksessaan esiin tuoma ajatus ei pidä paikkaansa. Reynoldsin mukaan on olemassa lukuisia lastenkirjoja, jotka omistautuvat modernistiselle kokeilulle ja jotka ottavat osaa modernismin debatteihin. Jo pelkästään kuvakirjoille tyypillinen kuvan ja sanan yhteispeli antaa Reynoldsin mukaan paljon mahdollisuuksia narratiiviselle kokeilullisuudelle. Lisäksi genret kuten kauhu ja nonsense, sekä tabuaiheet väkivallasta seksiin ovat vakiinnuttaneet asemansa (vaikkakin ehkä marginaalisina?) paitsi lukijasuosion, myös kirjallisuuspalkintojen kautta. (Reynolds 2007) Usein palkintolistojen kärjessä killuvat juuri keskustelua herättävät, erityiset ja siten massasta erottuvat teokset, mikä ei tietenkään voi olla vaikuttamatta siihen mitä lastenkirjallisuuden piirissä alan ammattilaisten osalta pidetään tärkeänä.

Edellä esitetystä, kuvittajan haastattelusta poimitussa haastatteluotteessa käsitetaide, tuo modernin taiteen haastavimpiin muotoihin kuuluva taidesuuntaus, näyttäytyy tyyliä valintana, jota voidaan soveltaa myös lastenkirjoissa. Myös lastenkirjat voivat olla, aiheen niin vaatiessa jossain määrin käsitteellisiä. Eikä niissäkään tarvitse pidättäytyä totutuilla urilla tai "saman matskun parisaa". Itse kirjallisuusmakkaroita, joista Lemmetty kertoo, voidaan pitää jollain tapaa taiteen ylevää asemaa härmistävänä ja siten taidemaailman toimintaa kyseenalaistavina teoksina, mutta käsitteellisyys sinänsä näyttäytyy tässä arvostettuna ja haastavana ja siten jollain tapaa ylevänä. Olennaista on myös huomata, kuinka Lemmetty tässä eksplisiittisesti asemoituu taiteilijaksi, jonka tehtävä on modernin taiteen ideaalien mukaan etsiä koko ajan uutta. Samalla tavoin taidemaailman modernistiselle, totuttua haastavalle puolelle asemoituu myös Huovi, joka kertoo niin ikään käsitelleensä kirjoissaan "aika rankkoja juttuja". Hän kertoo yllättyneensä *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulun* saamasta kritiikistä, koska ei "pitänyt sitä mitenkään mahdollisena nykyaikana". Eroa taiteellisen työn ja kasvattaja-asenteen välille luo myös esimerkiksi sanoman tai opettavuuden ajatuksen tietynlainen tyrmäminen.

Seuraavassa otteessa viitataan Huovin esittelemiin *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* -kirjan ympärille rakennetun työpajan muistiinpanopapereihin, joista poimin sanoja, kuten "oikeamielisyys", "rohkeus" ja "usko omaan minään" ja kysyn sitten oliko näillä jotakin yhteyttä kirjan sanomaan tai opetukseen. Opettamisen ajatus tuntuu kuitenkin olevan sellainen asia, jota kirjailija ei halua nimittää.

En halua olla hirveesti opettamassa

Susanne: tääl on tälläsiä muistiinpanoja (katselen työpajapapereita) ku oikeamielisyys, rohkeus, oman pelkonsa voittaminen, usko omaan minään, niin onko, täst tuli mieleen et onko täl tota kirjalla joku sanoma tai tavallaan opetus mitä...

Hannele: mä en nyt oo sellanen, halua ainakaan olla hirveesti opettamassa, mutta onhan, onhan siinä tota se tärkeä sanoma taikka siis tota.... emh ehm tollasesta aggressiosta on syytä keskustella ja tota, että se on sille voi laittaa rajat, mitä tekee esimerkiksi nyrkkeily ja tommoset säännöt mitä on. ja et, tota....

Edellä olevasta otteesta kuultaa nähdäkseni ajatus siitä, että kirjailijalla voi olla sanottavaa ja hän voi pyrkiä herättämään keskustelua kylvämällä teokseen tietyn sanoman. Opettavaisuus on kuitenkin asia, jota kirjailija ei halua nähdä osana toimintamalliaan. Suoraa didaktismia voidaankin ehkä pitää lastenkirjallisuuden piirissä jossain määrin vanhanaikaisena, ja sellaisena se on nähdäkseni korvautunut ainakin osittain pikemminkin ymmärrystä kasvattavaan kuin opettamaan pyrkivällä psykologisoinnilla. Tätä haastatteluotetta onkin hyvä verrata aiemmin päiväkotiopettajien kohdalla käsitellyyn otteeseen, jossa hyvä tarina määriteltiin sellaiseksi, että paha saa siinä palkkansa. Opetuksen ja sanoman suurin ero on ehkä siinä, että siinä missä opetus vaatii pelkkää sisäistämistä, tarjoutuu sanoma tulkittavaksi ja pohdittavaksi.

Pohdintaan kannustava psykologisointi korostuikin tekijöiden puheessa kaikista haastatelluista vahvimmin.

Se on joku elämellinen meissä... sisäisyydestä lähteny

Kuten aiemmin esitin voi psykologisointi näyttäytyä eräänlaisena tunteellistumisena ja sisäänpäin kääntyneenä reflektiivisyytenä sekä tunnustuksellisuutena, yksityisen julkiseksi tekemisenä (ks. myös Gonzalez 2012, 5). Se ei välttämättä tarkoita psykoanalyttisen tai psykologisen termistön tai teorian käyttämistä, mutta se voi tukeutua myös niihin. Lasten osalta olin kirjannut psykologisoinnin piiriin vain kaksi otetta, joissa kummassakin on kyse ilmeiden ja niihin liittyvien tunteiden tulkitsemisesta (viha ja suru kauhun lähteinä; pahiksen tunnistaa vihaisesta ilmeestä ja asennosta) ja päiväkotiopettajien osalta olin laskenut tähän luokkaan viisi otetta, joissa esimerkiksi romantisoitiin lasten luonnollisuutta, mutta vain tekijöiden puheessa psykologisointi näkyi myös eksplisiittisesti esimerkiksi sanastossa. Sitä, kuinka psykologisointiin voidaan tarttua kauhun merkityksellistämisen tapana, kuvastaa esimerkiksi seuraava kuvittaja Jukka Lemmetyn haastattelusta poimittu ote, jossa väkivalta kuvataan jonkinlaiseksi "elämellisyydeksi meissä".

Se on sitä poikien kulttuuria ja on harmi jos se loppuu

Jukka: ja ja tämmönen. Huovi itekin kiinnostu siitä. Aihe tuntu hieman vaikeelle silloin. ja on se vieläkin ihan semmonen olo joskus tulee, että ...

Susanne: hmm

Jukka: ... että saako sitä väkivaltaa niin puolustaa

Susanne: niin

Jukka: mutta mutta siis fyysinen kosketus ihmisten välillä on musta kurjaa jos se poikien välillä loppuu. Semmonen mottaaminen tai painiminen, musta se on tiettyssä iässä ihan ok.

Susanne: joo

Jukka: ja vanhemmatki tykkää. Suomeskin on tää Helenius-nyrkkeilijä joka nyt on menestynyt, Euroopan mestari mutta, isot ihmisetki tykkää siitä et ne katselee semmosta mottaamista ja - en tiedä mistä - voi olla et se on joku elämellinen meissä vielä sisällä tai jotakin, mut et ei se tunnu pahalta

Elämellisyyttä voidaan pitää luonto-kulttuuri-jaottelua seuraillen jonkinlaisena luonnollisuutena ja sellaisena se tässäkin nähdäkseni näyttäytyy. Kuvittaja liittää sen "sisäisyyteen" ja väkivaltaan ja arvottaa sen samalla pikemminkin hyväksi kuin pahaksi. "Mottaaminen" ja painiminen ovatkin hänen mukaansa "tiettyssä iässä ihan ok". Tätä ikää ei tarkemmin määritellä, mutta koska aiemmin on ollut puhetta siitä, kuinka *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu* -kirjan tarina perustuu kuvittajan omille lapsuusmuistoille, voidaan olettaa, että kyse on lapsista. Tätä luentaa tukee myös se, että kuvittaja puhuu tässä samassa yhteydessä "pojista", joiden väliseen "kosketukseen" väkivalta tässä liitetään jonkinlaisen katoavan luonnonvaran tavoin. Lisäksi tämä poikien välinen kosketus vertautuu heti perään vanhempien ja "isojen ihmisten" tapaan arvostaa ammat-

tinyrkkeilijöitä, kuten tässä mainittua Heleniusta. Tapa, jolla kuvittaja liittää tässä ihmisen sisältä nousevan eläimellisen impulssin nyrkkeilyyn urheilulajina heijastaakin nähdäkseni myös implisiittisesti ajatusta, jonka mukaan kulttuurimme rakentuu biologisille ja psykologisille tarpeillemme. Väkipalasta näyttäytyy näin ymmärrettynä sosiaalisena asiana, joka voi tuottaa myös mielihyvää. Jos se ei tunnu pahalta, voidaan olettaa, että se tuntuu hyvältä tai vähintäänkin neutraalilta.

Esteetikaltaan tämä merkityksellistämisen tapa tasapainoilee nähdäkseni jossakin esteettisen ylevöittämisen ja estetisoinnin välimaastossa. Yhtäältä se hakee tälle vaikeasti puolustettavalle ilmiölle (väkivallalle) perusteluja näkyvämmästä sisäisestä tarpeista tai eläimellisyydestä sekä tunteista ("se ei tunnu pahalta") ja toisaalta se tekee aiheesta "ihan ok"-tyyppisen ja "tykätyn" viitaten sen institutionalisoituneeseen muotoon, nyrkkeilyyn. Ylevöittävä on tavallaan myös poikien välisen tappelun romantisointi, sen liittäminen menneeseen aikaan ja omaan lapsuuteen ja sen mahdollisen loppumisen pahoittelu ("on musta kurjaa jos se poikien välillä loppuu"). Lisäksi tästä nostalgisoinnista huokuu hegemonisen maskuliinisuuden ihailu.¹⁶⁶

Vaikka itse kirjaan on tuotu myös vahva, nyrkkeilevä naissivuosa Hillevi Hiiren muodossa, ja vaikka sen värivalintoja voisi pitää ennemminkin feminiinisinä kuin maskuliinisinä, kuvaavat kummatkin tekijät tarinaa ennen kaikkea pikku poikia palvelevana. Tekijöiden näkemykset erosivat kuitenkin valitun kerrontatyylin osalta. Lemmetyn kertoessa, että hän olisi halunnut tuoda tappelun hauskuutta esiin vielä selkeämmin, esitti Huovi, ettei tarina olisi välttämättä tarvinnut esimerkiksi kuolemaa. Lopulta tekijöiden tyyliä koskeva erimielisyys tuntuikin typistyvän siihen kenen tarina kirjassa oli kyseessä, eli kenen "sisäisyydestä" se oli lähtöisin.

Huovi halus siitä pehmeämmän, runollisemman... mä oisin suoraan sanonut "olipa hauskaa, kun löit"

Jukka: ja jos kattoo tätä kirjaa ni must ois voitu viedä vielä vähän pidemmälle sitä, selkeämmäksi, että, et tossahan tota

Susanne: millä lailla selkeämmäks?

Jukka: Huovi halus siihen pehmeämmän otteen ja sellasen, runollisemman

Susanne: okei

Jukka: mä oisin ihan suoraan sanonu "olipa hauskaa kun löit" tai siis sillä tavalla et se ei oo paha asia et pojat tappelee. Se on se periaate. Tai siis mitä mä halusin. Just sillan muutama vuosi sitten oikein kovasti keskusteltiin näistä lasten väkivallasta ja keskustellaan aina nyttekki ja sit se... Mulla on jo kymmenen vuotta sitten mää oon tehny nää ensimmäiset kuvat. Ennen anna Huovillekaan. Tääl on (selaa kirjaa) kaikista vanhimmat kuvat on - missähän täällä se kuva on - tässä parturi- ...Tuunanen. (näyttää kuvaa) tässä.

¹⁶⁶ Hegemoninen maskuliinisuus voidaan määritellä esimerkiksi voiman, kilpailullisuuden, aggressiivisuuden ja seikkailullisuuden ympärille rakentuneeksi (Manninen, Huuki & Sunnari 2011, 339).

Susanne: niin tää on yks ensimmäisistä tää

Jukka: tää on jo ylin kymmenen vuotta vanha tää. Ennenkö mä Huovillekaan puhuin. Tää kertoo mun lapsuudesta. Siellä oli sellanen parturi Tuunanen Haminassa - me asuttiin silloin Haminassa, joo, ihan keskellä sitä ympyräkaupunkia - tota siinä puutalossa oli toi parturi Tuunanen. Mua kiusattii tota sillä tavalla kun mä olin pieni, et tota isommat pojat sano, ku Tuunasella oli sellanen kello, jota se ei valitettavasti tässä kuvassa nyt näy

Susanne: mut täällä näkyy täällä

Jukka: joo, mä kävin kilkauttamassa sitä kelloa ja sit se sai mut kiinni. Ihan oikeasti nosti mut korvista - mä muistan vieläkin kuinka se sattu - ja kanto mut meidän äidin luokse kotia, et poika on näin hävytön.

Susanne: joo

Jukka: mä olin ihan kiltti poika silloin pienenä. Mut oli vaan usutettu tämmöseks. Siksi partur Tuunanen on ihan kauhea.

Susanne: Eli tää idea lähti siis ihan sun, sun...

Jukka: omista lapsuudenkokemuksista

Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu perustuu siis kuten sanottu kuvittajan lapsuudenkokemuksiin, hänen muistoihinsa. Tämä tekee tarinasta lähtökohtaisesti hänen tarinansa. Myös tarinan huolipuhetta vastustava, räiskyvä estetiikka näyttäytyy tämän otteen perusteella pikemminkin kuvittajan, kuin kirjan kirjoittamiseen osallistuneen kirjailijan käsialana. Tekijöiden lähtökohdissa riisteäviksi kuvataan tässä siis suoraviivainen härmistävyys ja runollisempi, estetisöivempi ote. Sama näkemys korostuu myös seuraavassa, kirjailijan puheesta lainatussa otteessa, jossa psykologosointi näkyy vielä vahvemmin:

Psykologisesti johdonmukainen ilman kuolemaa... ei mun sisäisyydestä lähteny

Susanne: ja mitenkä tää sitte synty tää Miinalan Veikko

Hannele: noh,

Susanne: siihen verrattuna tai..

Hannele: no niinku mä kirjoitin siinä tekstissä (viittaa tieteenkuvalehteen tekemäänsä, julkaisematta jääneeseen tekstiin) niin me oltiin puhuttu kauan siitä ajatuksesta ja sitten kun mä koen et se on hirveen henkilökohtanen sille Jukalle ja ja ja ja tärkeä, niin sitten mä yhtenä päivänä sanoin et tehdään se nyt sitten pois siitä, ettei se vaivaa enää, niin tota - - Mä koen että tää on tämmönen isän tappo tarina... et se ois ollu...ollu niinku psykologisesti johdonmukanen niinku ilman et se olis nyrkkeily itsensä hengiltä siellä ja se poika ois tullu nyrkkeilemään siihen. Jukan seuraava kirja, jonka se on tehny Leevi Lemmetyn kanssa, niin siinä se on se teema erittäin onnistuneesti käsitelty (muuttuu kuiskaukseksi) - -

Susanne: millä tavalla sää oisit tän lopettanu? Tän kirjan, tarinan

Hannele: no, mä en sitä oikeestaan..mä..hh..tiedä, varmasti mä ois in sen lopettanu tolle niinku mä oon sen lopettanu. Mutta koska mä koen että tää ei oo mun tarina.

Vaan tää on vaan sellanen niinku. ää. Niinku erittäin kiinnostava homma jossa on paljon kiinnostavia juttuja mitä on joutunu miettimään ja kohtaamaan... Mutta, mutta tota se ei oo siis mun sisäisyydestä lähteny ku tietysti mun muut kaunokirjalliset tekstit. Niin se on, se on erilainen. Mutta hyvin läheinen tää tietysti on tää työ. Just sen takia kun se on ollu niin ongelmallinen (naurahtaa).

Psykologisoivaa lähestymistapaa tässä edustaa ennen kaikkea ajatus siitä, että kuvattu tarina on ”tehty pois” mielestä, eli että sen luominen on ikään kuin vapauttanut tekijän kauan mielessä pyörineestä ajatuksesta. Tarina näyttäytyy tässä siis asiana, joka ikään kuin kumpuaa tekijän mielestä. Sen kirjoittaminen puolestaan kuvataan eräänlaiseksi mieltä askarruttavien teemojen ”käsittelyksi”, asiaksi, johon liittyy myös tiettyjen ongelmallisuuksien työstäminen. Eksplisiittisimmin psykologisoiva lähestymistapa näkyy ”psykologisesta johdonmukaisuudesta” puhumisessa, mutta ”isän tappo tarinasta” puhuminen kantaa sekin mukanaan melko selkeitä psykoanalyttisten tulkintamallien kaikuja. ”Se ei oo mun sisäisyydestä lähteny ku tietysti mun muut kaunokirjalliset tekstit” tuo puolestaan lausumana esiin ajatuksen siitä, että kaunokirjallisuus on ylipäättään jotakin, mikä lähtee aina tekijänsä ”sisäisyydestä”. Tämän ajatuksen kautta voidaan perustella myös se, että yhteistyönä syntynyt tarina on jollakin tapaa neuvoteltu, ulkopuolisempi. Neuvottelun kohteena ovat tässä tapauksessa olleet paitsi tekijöiden risteävät käsitykset siitä miten asiaa tulisi käsitellä, myös johdonmukaisuuden rakentaminen tai eräänlainen taiteenlajin vaatimien vaatimusten täyttäminen – eli sisäisen kokemuksen työstäminen sosiaalisesti välitettävään, ymmärrettävään muotoon.

Kokonaisuudessaan tekijät asemoituivat näissä haastatteluissa siis eräällä tapaa keskustelun herättäjiksi. Puheesta kuultaa, että he tietävät toimivansa kentällä, jota sitovat tietyt lapsille kirjoittamista koskevat rajoitukset. Osittain he esittävät seuraavansa näitä rajoja, pyrkivänsä kunnollisuuteen. Samalla he kuitenkin myös pohtivat ja kyseenalaistavat näitä rajoja. Keskustelun lähtökohdista toimivassa kirjassa tämä kyseenalaistaminen näkyy ennen kaikkea esteettisesti, valituissa ilmaisutavoissa. Räjähävä ja radikaalit ilmaisutavat perustellaan psykologisoimalla niiden lähdettä ja merkityksellistämällä niitä vertaiskulttuurisesti, kulttuurisen tuotannon käytäntöjä vastustavina valintoina. Tekijät eivät siis halua täysin kyseenalaistaa lastenkirjallisuuden rajoja, vaan he haluavat koetella niitä ja tutkia sitä miltä osin ne ovat tarpeellisia ja miltä osin niitä voitaisiin ehkä jollain tapaa venyttää.

Valitut merkityksellistämisen tavat yhteiskunnallisten roolien ja tilannekohtaisten tunnelmien ja tarpeiden rakentajina

Tässä, haastatteluaineistoa käsittelevässä analyysiluvussa, olen tarkastellut tapaa, jolla kasvattajat, lapset ja tekijät suhtautuvat kauhuun. Olen soveltanut haastatteluaineistoon samaa teoreettista, esteettistä ja diskursiivista valinnoista koostuvaa kehikkoa kuin mitä sovelsin kirjoja analysoidessani, eli tarkastelin sitä miten valittu puhumisen tapa kussakin tilanteessa ylevöittää, estetisoi

tai härmistää kauhun aiheena erilaisten diskurssien, kuten huolipuheen, vertaiskulttuurisen merkityksellistämisen, psykologisoinnin ja söpöilyn piirissä. Yleisesti ottaen voidaan todeta, että joihinkin diskursseihin, kuten esimerkiksi huolipuheeseen ja sitä vastustavaan vertaiskulttuuriseen merkityksellistämiseen, tukeuduttiin hyvin vahvasti, kun taas jotkut, kuten söpöily, jäivät haastattelupuheessa melko lailla pieneen rooliin (näkyen esimerkiksi vain vastustettava asiana). Yhteistä haastateltaville oli esimerkiksi se, että kaikki he näyttivät operoivan jollakin tapaa huolipuheen leimaamalla kentällä: kasvattajat huolipuhetta ylläpitäen ja lapset sekä tekijät itseänsä sen piirissä millon vastuullisiksi, milloin vallankumouksellisiksi asemoiden.

Kokonaisuudessaan kauhua koskeva keskustelun kenttä näyttäytyi haastattelujen valossa ennen kaikkea huolipuheen ja sitä vastustavan vertaiskulttuurisen merkityksellistämisen välisenä vastakkainasetteluna. Näiltä osin analyyssissä tehdyt havainnot tukevat jo aiemmin aiheen tiimoilta tehtyjä diskursiivisia havaintoja (Jenkins, Jones, Rönnberg). Uusia vivahteita tähän asetelmaan tuo tässä kuitenkin psykologisoivan puhettavan ja eri diskurssien piirissä käytettyjen esteettisten valintojen, sekä niiden performatiivisten, puhujia asemoivien tavoitteiden tarkastelu. Performatiivisen linssin läpi katsottuna psykologisointi näyttäytyy tässä esimerkiksi asiana, jolla voidaan pehmentää ja perustella kauhuelementtien läsnäoloa ja jolla niille voidaan antaa jonkinlaista terapeutista arvoa. Esteettisten valintojen ”tekevä” ulottuvuus näyttäytyy puolestaan esimerkiksi siinä, miten ylevöittävä puhetta käytetään institutionaalisen, tai ylhäältä käsin toteutetun kontrollin lisäämisen perusteena ja miten estetisoivaa ja härmistävää puhetta puolestaan käytetään tuon kontrollin vastustamisessa, eräänlaisina henkilökohtaisen hallinnan ja osaamisen merkkeinä.

Eri puhujaryhmien välisistä eroista voidaan sanoa, että kasvattajat esimerkiksi asemoivat itsensä huolipuheen kautta selkeimmin jonkinlaisiksi lapsuuden suojelijoiksi. He toivoivat selkeästi jonkinlaisia käytännön välineitä tai toimia, joilla lapsuuteen kuulumattomat ja epätoivottavat mediasisällöt saataisiin hallintaan ja tämä toive näkyi heidän puheessaan esimerkiksi kauhun lähteitä koskevassa pohdinnassa sekä ajatuksessa, jonka mukaan lapset eivät osaisi tykätä kauhusta, jos he eivät näkisi sitä. Tavallaan tätä tukimusta varten haastatelluilla kasvattajilla oli siis mielessään myös jo käytännön ratkaisu ongelman hoitoon: asetettujen ikärajojen seuraaminen ja epätoivottujen sisältöjen sulkeminen lasten ulottumattomiin. Huolipuheelle tyypillisesti puheessa nousivat siis esiin lapsuuden suojelu ja sitä tukevat rajanvedot tai kiellot. Estetiikaltaan huolen värittävä puhe seuraili pitkälti esteettisen ylevöittämisen mekaniikkaa, joka esittää kauhun jonakin hallitsemattomana ja uhkaavana.

Kasvattajapuheessa kauhu näyttäytyi siis lähtökohtaisesti negatiivisena asiana ja huolen aiheena. Huolen ehdottomuus tai vahvuus vaihteli kuitenkin keskustelun pohjalla toimivien kauhua koskevien oletusten mukaan. Huolestuttavina näyttäytyivät kasvattajien puheessa ennen kaikkea liian aikuismaiset, väkivaltaiset ja seksiin liittyvät mediakauhut. Lapsellisemmat, historiallisemmat ja psykologisemmat, jo paikkansa vakiinnuttaneet kauhut, kuten Muumien Mörkö, ritari- ja sotaleikit ja Röllin rajattiin joko lähtökohtaisesti kauhun ulko-

puolelle tai niiden merkitystä kuluttajilleen oltiin valmiita pohtimaan tilannekohtaisemmin. Lopulta tällaisten vakiintuneempien kauhuelementtien, kuten pahuuden, läsnäoloa oltiin myös valmiita ymmärtämään ennen kaikkea niiden moraalisesti tai psykologisesti kasvattavan funktion kautta tai tarinoiden olenaisina osina. Käytännössä kasvattajien puheessa kuuluva huolipuhe kohdistui siis ennen kaikkea ruumiillisempiin ja liian aikuismaisiin kauhusingertäisiin, psykologisoituihin ja söpöytetyihin kauhujen alittaessa huolikyngöksen.

Haastatellut lapset puolestaan asemoivat itsensä suhteessa kauhuun milloin järkeviksi, "ei lapsellisiksi" kuluttajiksi, milloin tuotantopuolenkin hallitsiviksi kauhujuttujen kertojiksi tai pieruvallan omaaviksi vallankumouksellisiksi. Heidän puheestaan kuului tietoa siitä, mikä on lapsille suodun kulttuurisen kulturen piirissä sallittua tai toivottua ja mikä kauhistuttavaa, mutta se, miten tähän tietoon suhtauduttiin, vaihteli tilanteen mukaan. Lapsuuden rajat hyväksyttiin kyllä toteamuksissa, kuten "mä en saa kattoo niitä", mutta samalla niiden ylityksiä tai vastustamista puolestaan kuvattiin ja harrastettiin esimerkiksi kommentoimalla, joissa eräät haastatelluista lapsista sanoutuivat irti "lapsellisista" sisällöistä. Esteettisesti katsottuna valitut kommentointitavat käyttivät hyväksi niin esteettöisyyttä, kuin myös esteettisen härmistämisen ja esteettisen ylevöittämissä mekaniikkoja. Valittu lähestymistapa riippui pitkälti siitä, oliko lausuman tarkoitus osoittaa puhujan järkevyyttä ja tietoa vai viihdyttää kanssa haastateltavia. Viihdyttävyyden osalta esteettisissä valinnoissa korostuivat humoristinen, räähäilyhärmistämisen ja aiheita ylevöittämissä kauhutarinoiden kertominen. Myös kauhua koskevan tiedon ja jaettujen kokemusten arvo vertaiskulttuurisena polttoaineena tuli lasten haastatteluissa selkeästi esiin.

Tekijöiden puheessa puolestaan kuului, kuten sanottiin, halu herättää keskustelua. Väkivalta kuvattiin vaikeaksi, sopivuuden rajoja koettelevaksi aiheeksi, mutta samalla se tulkittiin myös voiman osoitukseksi ja taistelun välineeksi, eräänlaiseksi fyysiseksi kosketukseksi ja voimaantumisen väyläksi. Näiden huolipuhetta vastustavien tulkintatapojen uhmakkutta pyrittiin pehmentämään psykologisoimalla, mutta esimerkiksi kuvittaja tarttui niihin myös tarkoituksellisesti härmistävällä tavalla. Keskustelun herättäminen kuvattiin taiteen ja taiteilijoiden tehtäväksi ja lastenkirjallisuus tällä tavoin asiayhteyden kautta omanlaisekseen taiteenlajiksi.

Keskeisimpinä diskursiivisina valintoina haastateltavien puheesta nousivat esiin huolipuhe ja sitä vastustava vertaiskulttuurinen merkityksellistämisen. Psykologisointi kuului haastateltavien aikuisten puheessa jonkin verran ja söpöily hyvin vähän tai epäselvästi, esimerkiksi huolipuheeseen sekoituneena tai sitä vastustavan härmistämisen tai järkevyyden kautta kommentoituna. Diskursiivisten valintojen sisällä tai ohella haastateltavien asemoitumiseen vaikutti myös tilannekohtaisesti valittu esteettinen esitys- tai tulkintatapa. Kokonaisuudessaan haastatteluaineiston analyysi osoittaa ennen kaikkea sen, miten monilla tavoilla asemoitumista voidaan eri yhteyksissä rakentaa. Vakiintuneempien yhteiskunnallisten roolien rinnalla valitut merkityksellistämisen tavat edustavat, rakentavat ja palvelevat myös tilannekohtaisia rooleja (tai asemoitumista), sekä tunnelmia ja henkilöiden välisiä suhteita.

POHDINTA

Tämän tutkimuksen tavoite on ollut tarkastella sitä miten kauhua merkityksellistetään lastenkulttuurin ja eritoten pienemmille, alle kouluikäisille, lapsille suunnattujen kuvakirjojen yhteydessä. Tarkastelun keskiössä on ollut kulttuurinen kauhu kokemuksena, joka rakentuu teoksen, sen tekijöiden ja sen kokijoiden välisessä tilassa, affektiivisena asiana, kokemusten ja niille annettujen merkitysten kautta – ja pitkälti esteettisesti, eli aistikokemuksille perustuvassa tai niitä välittävässä, kuvaavassa ja arvottavassa puheessa. Olen siis pyrkinyt avaamaan kauhun estetiikkaa ja kuvaan sitä nimenomaan lastenkulttuurin yhteydessä.

Tutkimuksen kenttää oli aluksi hankala rajata, koska monet lapsille osoitettuihin ”kauhuista” eivät yhtäältä välttämättä edes vaikuta varsinaiselta kauhulta ja koska lastenkulttuurin kauhuja koskeva merkityksellistäminen ulottuu toisaalta myös monella tapaa varsinaisen lastenkulttuurin ulkopuolelle, tuotteisiin, joita ei lueta lastenkulttuuriksi, mutta jotka vaikuttavat silti lastenkulttuurin sisältöihin. Nämä rajaukselliset ongelmat olen ratkaissut tukeutumalla referentiaalisuuden ajatukseen ja keskittymällä hahmottamaan kulttuurista kauhua diskursiivisesti rakentuneena ilmiönä pienehkön aineiston piirissä. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että näen kauhun estetiikan koskettavan myös vähemmän pelottavia tuotteita, mikäli näillä on edes viitteellinen yhteys ”oikeampaan” kauhistuttavuuteen. Samalla lähestymistapa pitää sisällään myös ajatuksen, jonka mukaan se, miten asioista puhutaan, vaikuttaa siihen, millaisina ne koetaan. Koska tämä, näin hahmottuva kauhun estetiikan kenttä on varsin laaja, tarjoaa oikeastaan vasta tarkasteltu aineisto tarkemman rajauksen. Kokonaisuudessaan kyseessä on siis laadullinen, muutamien tapaustutkimusten kautta kulttuurista kauhua sosiaalisesti ja esteettisesti rakentuneena ilmiönä ymmärtämään pyrkivä tutkimus.

En ole siis pyrkinyt määrittämään käsittelemäni kauhun rajoja kovin tarkasti ja olen käyttänyt esimerkiksi kauhugenreä lähinnä lähtökohtana, johon lastenkulttuurin kauhua rakentavat esteettiset ja diskursiiviset valinnat viittaavat enemmän tai vähemmän selkeästi. Kauhugenrelle tyypillisten sisältöjen, kuten hirviöiden, lisäksi olen tarkastellut myös kauhun tunnetta lietsovia tai

sitä hallitsemaan pyrkiviä esitystapoja yleensä – niin analysoimissani kuvakirjoissa, tyylivalintana, kuin myös haastattelemieni lasten ja aikuisten puheessa ja tutkimuskirjallisuudessa. Olen eritellyt sitä, miten eri kirjoissa tukeudutaan diskursseihin, kuten huolipuheeseen, vertaiskulttuuriseen merkityksellistämiseen, psykologisointiin ja söpöilyyn. Ja tämän jälkeen olen kiinnittänyt huomiota siihen, miten näiden diskurssien sisällä tukeudutaan esteettisiin lähestymistapoihin, kuten ylevöittämiseen, estetisointiin ja esteettiseen härmistämiseen.

Tämä lähestymistapa on osoittautunut varsin toimivaksi. Ensinnäkin se on avannut kulttuurista kauhua koskevaa ymmärrystäni hahmottamalla kauhun ilmiöksi, joka ei ole sidottu vain tiettyihin kulttuurituotteisiin ja tiettyisiin ”oikeiksi” katsottuihin kauhukokemuksiin. Diskurssianalyttinen lähestymistapa on siis mahdollistanut ensinnäkin aihepiirin käsittelyjä usein vaivaavasta arvottamisen tarpeesta irtautumisen. Toisekseen valittu lähestymistapa on johtanut minut hahmottamaan kulttuuriseen kauhuun liitettyjä tulkintoja *tekevinä*, eli performatiivisina, todellisuutta muokkaavina tekoina. Ihmisten varsinaisten kokemusten metsästäminen sijaan lähestymistapani keskittyy kokemusten *kuvauksiin* ja niiden todellisuutta muokkaaviin aspekteihin. Tämän konstruktivistisen tutkimusotteen tai johtoajatuksen ympärille olen rakentanut koko tutkimustani koossa pitävän tukirangan – tukirangan, joka havainnollistuu ehkä parhaiten hahmottelemassani esteettis-diskursiivisessa teoriakehyksessä: esteettisen ylevöittämisen, estetisoinnin ja esteettisen härmistämisen käsitteissä ja toisaalta huolipuheen, vertaiskulttuurisen merkityksellistämisen, psykologisoinnin ja söpöilyn diskursseissa.

Käytännössä tässä tarkastelemani esteettiset ja diskursiiviset valinnat sekoittuvat kuitenkin usein toisiinsa. Esteettiset valinnat ovat nimittäin tavallaan yhtälailla diskursiivisia kuin erittelemäni diskurssit, ja diskurssit puolestaan ovat enemmän tai vähemmän selkeästi tietyille esteettisille valinnoille perustuvia. Söpöily esimerkiksi on melko lailla suoraan estetisoivaa. Tässä olen kuitenkin halunnut puhua diskursseista ja esteettisistä valinnoista erillään, jotta niiden lomittumista toisiinsa olisi helpompi tarkastella. Metaforisesti katsottuna esteettiset lähestymistavat voidaankin tässä ymmärtää ehkä jonkinlaisiksi mausteseoksiksi ja diskurssit puolestaan eräälaisiksi jo paikkansa vakiinnuttaneiksi ruokalajeiksi. Esteettiset valinnat antavat näin ymmärrettynä eri diskursseille niille ominaisen maun. Joissakin tapauksissa ruokalaji ja mauste saattavat olla melkein pä erottamattomat, kuten söpöilyn ja estetisoinnin kohdalla käy. Ja toisinaan yhteen ruokalajiin menee useampaakin maustetta, kuten vertaiskulttuurisen merkityksellistämisen kohdalla. Se kun tarttuu sekä ylevöittävään, että estetisoivaan ja härmistävään esittämiseen.

Osa näistä mausteseoksista on perinteisiä, osa vieraampia. Kaikki niistä sisältävät kuitenkin sinällään useita meille jo tuttuja komponentteja tai käsitteitä. Ylevä on esimerkiksi ollut mukana kauhun estetiikkaa koskevissa pohdintoissa jo pitkään ja käsitteet, kuten unheimlich ja abjekti ovat nekin pyörineet kauhun tutkijoiden suussa jo jonkin aikaa. Kauhun estetiikan maustekartan osalta mielenkiintoisimmaksi ja tuoreimmaksi sekoitukseksi onkin tämän tutkimuksen tekemisen yhteydessä osoittautunut Carolyn Korsmeyerilta (2011) poimimani

esteettisen härmistämisen käsite – käsite, jonka ymmärrän jonkinlaiseksi ole-massa olevia termejä, kuten abjektia, punctumia ja realistista groteskia (ja niiden kuvaamia kokemuksia) yhdisteleväksi sekoitukseksi. Olen paitsi suomen-tanut tämän käsitteen, myös laajentanut sitä. Korsmeyerilla härmistyminen, tai *the sublate*, kuvaa, kuten sanottu, ennen kaikkea inhon tunteeseen liittyvää filo-sofista antoisuutta, eräänlaista ylevän tunteelle vastaparin tarjoavaa, ruumiilli-selle kavahtamiselle ja magnetismille perustuvaa esteettistä kokemusta (Kors-meyer 2011). Minä olen kuitenkin tässä työssä venyttänyt sen koskemaan myös groteskia ilottelua ja pistävää huumoria. Lisäksi olen termivalinnassani pääty-nyt korostamaan käsitteen käyttöulottuvuutta, eli puhun härmistymisen sijaan härmistämisestä.

Esteettisen härmistämisen käsite onkin nähdäkseni hyvin toimiva ja mo-nikäyttöinen. Lastenkulttuurin kauhun saralla härmistäminen kuvaa oivallisesti esimerkiksi vertaiskulttuurisen, vastustavan merkityksellistämisen piirissä usein käytettyä härskiä ilkamointia ja sen performatiivisia, abstrakteja asioita konkretisoivia ja hallittavaksi tekeviä ulottuvuuksia. Yleisemmän taide- ja kult-tuurikeskustelun saralla se tuo nähdäkseni yhtäläillä tärkeän lisän kauhua ja vaikeaa taidetta koskevaan keskusteluun, kuten Korsmeyerin tutkimus osoittaa (Korsmeyer 2011). Tuleekin olemaan mielenkiintoista nähdä, kuinka termi ottaa tuulta suomalaisen taidekeskustelun saralla ja lastenkulttuurin tutkimuksessa. Itse näen sen selkeästi taiteen- ja lapsuudentutkimuksen sanastoa rikastuttava-na.

Muista tässä tutkimuksessani tekemistäni huomioista nostaisin esiin eri-tyisen mielenkiintoisena myös söpöilyn. Sen hallitsevuuteen nähden sitä on tutkittu vähän ja sen vallankäyttöisiä ulottuvuuksia olisi mielenkiintoista tar-kastella syvemmin. Söpöilyn ja kauhun leikkauspisteiden osalta kiinnostavaa olisi myös syventyä siihen, missä tilanteissa lässyttäminen herättää meissä abjektin tunteen.

Ongelmallisimpiin käyttämistäni termeistä kuuluu puolestaan ehkä ”ver-taiskulttuurisen merkityksellistämisen” kategoria, jonka olen esitellyt tässä tut-kimuksessa diskursiivisena valintana, mutta joka on helppo laajentaa myös yli-päättään ”merkityksellistämiseksi” ja jota voitaisiin ehkä käyttää myös vielä hankalampaa ”huolipuhetta vastustava merkityksellistäminen” luonnehdintaa. Sillä missä lopulta kulkevat vertaiskulttuurien rajat? Tässä työssä olen lähtenyt rakentamaan tätä käsitettä tai diskurssia lasten vertaiskulttuurisen toiminnan ympärille, mutta käytännössä olen soveltanut sitä myös lastenkulttuurin tuotta-jien huolipuhetta vastustaviin merkityksellistämisen tapoihin. Kenen vertais-kulttuurista tässä diskurssissa siis lopulta on kyse? Ja tarvitseeko sitä lopulta edes määrittää? Terminä vertaiskulttuurinen merkityksellistäminen on joka ta-pauksessa epäkäytännöllisen pitkä. Eikä se herätä härmistämisen ja söpöilyn tavoin selkeitä, esteettisiä assosiaatioita. Näiltä osin tutkimusasetelmaani voisi siis tarkentaa ja hioa pidemmälle.

Asiat, jotka nostaisin tästä tutkimuksesta esiin jollakin tapaa erityisen raikkaina, ovat siis tutkimuksessa valittu esteettis-diskursiivinen lähestymistä-pa yleensä sekä sen piirissä käyttämäni esteettisen härmistämisen ja söpöilyn

kategoriat/käsitteet. Näissä on edelleen kehitettävää potentiaalia. Myös hahmottelemani kauhun estetiikan topografia sinällään on nähdäkseni käyttökelpoinen tutkimusväline. Sitä voidaan nähdäkseni soveltaa myös lastenkulttuurin ulkopuolella, vaikean, häiritsevän ja kauhistuttavan taiteen ja kulttuurituotannon saralla. Vaikka tutkimus muutoin siis sisältäisi epäjohdonmukaisuuksia ja epäonnistuneita muotoiluja, ovat monet esittämistäni lähtökohdista ja ajatuksista nähdäkseni kehittämiskelpoisia.

Tutkimuksen käytännön sovellusten tai vaikutusten osalta voidaan myös esittää, että lastenkirjallisuuden kauhuja koskevaa puhetta ohjailevien esteettisten ja diskursiivisten tekijöiden tarkastelu voi parhaimmillaan auttaa meitä havaitsemaan kauhua koskevassa keskustelussa kohtia, joissa eri puhujien käsitykset risteävät. Näissä risteyskohdissa eri puhujat voivat nähdäkseni kohdata toisensa. Käytännössä tässä esittelemäni lähestymistapa voi siis parhaimmillaan viedä lastenkulttuurista kauhu koskevaa keskustelua eteenpäin, suuntaan, jossa erilaisia näkemyksiä voidaan ymmärtää paremmin ja jossa valittujen ilmaisutapojen affektiiviset vaikutukset ja performatiiviset päämäärät havaitaan paremmin.

YHTEENVETO (SUMMARY)

Lasten kulttuuri sisältää monenlaista kauhua ja sitä tulkitaan monilla eri tavoilla. Lapsille suunnatut kuvakirjat voivat sisältää esimerkiksi kummituksia, hirviöitä, painajaisia, eksistentiaalisia pelkoja, väkivaltaa ja "vaikeaksi" leimattuja sisältöjä. Näitä sisällöllisiä elementtejä voidaan käsitellä älyllisesti haastavina ja ylevinä tai söpöinä ja normaaleita tai ne voidaan alentaa huolestuttavaksi tai riemastuttavaksi roskaksi. Kulttuurista kauhua ja tapoja, joilla puhumme siitä tai käytämme sitä, voidaankin käyttää esimerkiksi shokeeraamiseen, lohduttamiseen tai viihdyttämiseen. Valittu merkityksellistämisen tapa riippuu pitkälti tulkitsijan sosiaalisesta asemasta ja tavoitteista.

Tässä tutkimuksessa kauhun estetiikan kenttää tarkasteltiin esteettis-diskursiivisen kehikon avulla. Metodologialtaan tutkimus tukeutuu kauhun kentän käsitteelliseen mallintamiseen, kolmen kuvakirjan semioottiseen lähilukuun ja pienehkön haastatteluaineiston diskurssianalyttiseen tarkasteluun. Kauhun estetiikan kenttää havainnollistettiin kolmiosaisella topografialla, joka sisältää nostattavan, "esteettiseksi ylevöittämiseksi" kutsutun lähestymistavan, kaunisteleavan "estetisoivan" lähestymistavan, ja alentavan sekä humoristisen lähestymistavan, jota tutkimuksessa kutsutaan "esteettiseksi härmistämiseksi". Yhdistettynä diskurssien, kuten huolipuheen, vertaiskulttuurisen merkityksellistämisen, psykologisoinnin ja söpöilyn huomiointiin, topografia tarjoaa kehikon, joka syventää kulttuurista kauhua koskevaa ymmärrystämme yleensä, ja erityisesti lastenkulttuurin piirissä.

Kauhu ymmärretään tässä tutkimuksessa siis kauhugenreä laajemmaksi, monia kulttuurituotteita koskettavaksi esteettiseksi valinnaksi. Se voi lainata kauhugenrestä tuttuja sisältöjä ja tyyliä, mutta se kattaa myös yleisemmin vaikeiksi tai haastaviksi koetut aiheet ja kasvattavat tarinat, eli tarinat, jotka koskettavat meitä aiheuttaen pelkoa ja inhoa tai moraalista närkästystä. Lisäksi sen piiriin lasketaan myös elementit, jotka eivät välttämättä kauhistuta ketään, ja joilla on vain referentiaalinen yhteys siihen, mitä tavallisesti pidetään kauhistuttavana.

Ilmiö, jota tutkimus tarkastelee, on siis varsin laaja. Tässä tutkimuksessa ilmiön tarkastelua rajaa kuitenkin aineisto, joka tarjoaa esimerkkitaapauksia siitä, kuinka kauhun estetiikkaa voidaan hyödyntää lapsille suunnatuissa kuvakirjoissa ja lastenkulttuurin kauhujen kommentoinnissa yleensä. Kuvakirjojen semioottinen lähiluku paljastaa, että kauhua voidaan kuvakirjoissa pyrkiä hallitsemaan esimerkiksi söpöilyn kautta, pienten hirviöiden edustaessa lasten osin ihailtavaa, osin pelottavaa toiseutta. Kauhun dynaamista, väkivaltaista puolta voidaan myös pyrkiä käyttämään voimauttavassa mielessä, kuten taisteluhenkisissä tarinoissa tehdään. Yöllisiä painajaisia puolestaan voidaan käsitellä esimerkiksi psykologisoiden, jolloin niistä puhuminen koetaan usein terapeutiksi.

Ilmiötä rakentavan puheen osalta tutkimus tarkastelee päiväkotiohjeiden, 5-7-vuotiaiden lasten ja kuvakirjojen tekijöiden haastatteluja. Haastattelut piirittävät kuvaa siitä, kuinka lastenkulttuurin kauhujen käsittelyä leimaa usein huo-

li kauhun vaikutuksista. Huolipuheeseen voidaan reagoida pehmentämällä kauhua esimerkiksi söpöilyn avulla tai selittämällä kauhun tärkeyttä psykologisesti. Kolmannen reagoitavan tarjoaa vertaiskulttuurinen, vastustava merkityksellistäminen, joka tukeutuu usein esimerkiksi esteettisesti härmistävään alentamiseen, eräänlaiseen ruumiillisuudella ja pistävyydellä ilotteluun.

Asiasanat: kauhu, estetiikka, lastenkulttuuri, kuvakirjat, ylevä, härmistyminen

LÄHTEET:**Primäärilähteet:**

Huovi, H., Lemmetty, J. 2008. *Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu*. Helsinki: Tammi.

Tietäväinen V., Tietäväinen A. 2013. *Vain pahaa unta*. Helsinki: WSOY.

Vuori, S., Kirkkopelto, K. 2005. *Hirveää, parkaisi hirviö*. Helsinki: WSOY.

Muut lähteet:

Aalto, E., Alasuutari, M., Heino, T., Lamponen, T. & Rutanen, N. 2012. *Suojeltu lapsuus?: Raportti Lapsuudentutkimuksen päivistä 2011*. Helsinki: Terveystieteiden ja hyvinvoinnin laitos.

Ahmed, S. 2011. Willfull Parts: Problem Characters or the Problem of Characters. *New Literary History* 42, 231-253.

Alanen, L. 2009. Johdatus lapsuudentutkimukseen. Teoksessa L. Alanen (toim.) *Lapsuus, lapsuuden instituutiot ja lasten toiminta*. Tampere: Vastapaino, 9-30.

Alanen, L. & Karila, K. 2009. *Lapsuus, lapsuuden instituutiot ja lasten toiminta*. Tampere: Vastapaino.

Alasuutari, M. 2005. Mikä rakentaa vuorovaikutusta lapsen haastattelussa? Teoksessa J. Ruusuvoori, L. Tiittula & T. Aaltonen (toim.) *Haastattelu: tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus* (s. 145-162). Tampere: Vastapaino.

Antaki, C. 2003. The Uses of Absurdity. Teoksessa H. van de Berg, H. Houtkoop & M. Wetherell (toim.) *Analysing Race Talk: Multidisciplinary Approaches to Interview Discourse* (s. 85-102). Cambridge UK: Cambridge University Press.

Aragón, O. R., Clark, M. S., Dyer, R. R. & Bargh, J. A. 2015. Dimorphous Expressions of Positive Emotion: Displays of Both Care and Aggression in Response to Cute Stimuli. *Psychological Science*, 1-15.

Ariès, P. 1996. *Centuries of childhood*. London: Pimlico. First publ. 1962.

Ashfield, A. & De Bolla, P. 1996. Part III: Irish Perspectives. Teoksessa *The sublime: a reader in British eighteenth-century aesthetic theory* (s. 127-130). Cambridge: Cambridge University Press.

Asma, S. T. 2009. *On Monsters. An Unnatural History of Our Worst Fears*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Austin, J. L. 1962. *How to do things with words: the William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Clarendon Press. Lisäpainokset: Repr. 1965.

Baddeley, D. 2002. *Goth Chic. Johdatus pimeään puolen estetiikkaan*. (2005. painos) Otavan kirjapaino oy, Keuruu: LIKE.

Baer, E. R. 2000. A New Algorithm of Evil: Children's Literature in Post-Holocaust World. *The Lion and the Unicorn* 24(3), 378-401.

Bahtin, M. 2002. *François Rabelais: keskiajan ja renessanssin nauru*. Helsinki: Like.

- Bal, M. 2003. From Cultural Studies to Cultural Analysis: 'A Controlled Reflection on the Formation of Method'. Teoksessa P. Bowman (toim.) *Interrogating cultural studies: theory, politics, and practice* (s. 30-40). London, Sterling Va.: Pluto Press.
- Barthes, R. 1994. *Mytologioita* (suom. P. Minkkinen). Helsinki: Gaudeamus.
- Barthes, R. 1986. Kuvan retoriikkaa (suom. K. Widenius). Teoksessa M. Lintunen (toim.) *Kuvista sanoin: ajatuksia valokuvasta* (s.71-92). Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Barthes, R. 1985. *Valoisa huone = La chambre claire = Camera lucida* (suom. M. Lintunen, E. Sironen & L. Lehto) . [Hki]: Kansankulttuuri.
- Bataille, G. 1957/2012. *Literature and Evil* (käänt. A. Hamilton). London: Penguin.
- Bauman, Z. 2006. *Liquid Fears*. Cambridge UK: Polity Press.
- Bauman, Z. 2004. *Wasted Lives: Modernity and its Outcasts*. Cambridge UK: Polity Press.
- Bengtsson, N. 2009. Sex and Violence in Fairy Tales for Children. *Bookbird* 47(3), 15-21.
- Beressem, H. 2007. On the Matter of Abjection. Teoksessa K. Kutzbach & M. Mueller (toim.) *The abject of desire: the aestheticization of the unaesthetic in contemporary literature and culture* (s. 19-48). Amsterdam: Rodopi.
- Berlant, L. 1997. *The queen of America goes to Washington city: essays on sex and citizenship*. London: Duke University Press.
- Berleant, A. 2010. The Negative Aesthetics of Everyday Life. Teoksessa *Sensibility and sense: the aesthetic transformation of the human world* (138-157). (St Andrews Studies in Philosophy and Public Affairs. painos) Exeter: Imprint Academic.
- Bettelheim, B. 1984. *Satujen lumous: merkitys ja arvo*. Helsinki: WSOY. Lisäpainokset: 2. p. 1985. - 3. p. 1987.
- Bohrer, K. 2004. *Imaginationenn des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie*. München: Carl Hanser Verlag.
- Boyle, K. 2005. *Media and violence: gendering the debates*. London: SAGE.
- Brady, E. 2013. *The Sublime in Modern Philosophy. Aesthetics, ethics, and nature*. New York: Cambridge University Press.
- Bruder, M. 1998. Aestheticizing Violence, or How To Do Things with Style. Haettu 26.8.2014 osoitteesta: <http://www.gradnet.de/papers/pomo98.papers/pomoArch98.htm>.
- Buckingham, D. 2000. Children Viewing Violence. Teoksessa D. Buckingham (toim.) *After the death of childhood: growing up in the age of electronic media* (s. 123-144). Cambridge: Polity Press.
- Burkard, G. 2004. Maailmankuva - maailmantalo. Teoksessa R. Schultz & M. Seidel (toim.) *Egypti: faraoiden maa* (s. 444-449). Köln: Könemann.
- Burke, E. 1958. *A philosophical enquiry into the origin of sublime and beautiful*. London: Routledge and Kegan Paul & Columbia University Press.
- Burman, E. 2012. Deconstructing Neoliberal Childhood: Towards a feminist antipsychological approach. *Childhood* 19(4), 423-438.

- Butler, J. 1999. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge. Originally published 1990.
- Bywater, M. 2008. *Big babies, eli, Miksi emme kasva aikuisiksi?* (suom. R. Träff) Jyväskylä: Atena.
- Cacciatore, R. & Koiso-Kanttila, S. 2008. *Pelastakaa pojat!* Helsinki: Minerva. Lisäpainokset: 2. p. 2008. - 4. p. 2009.
- Cameron, J. 2010. *Tie luovuuteen: henkinen polku syvempään luovuuteen*. (9. p. painos) Helsinki: Like. Like-pokkari; ISSN 128. Ilmestynyt aiemmin nimellä Luovuuden tie.
- Cantor, J. 1998. Children's Attraction to Violent Television Programming. Teoksessa J. Goldstein (toim.) *Why We Watch : The Attractions of Violent Entertainment* (s. 88-115). Cary, NC, USA: Oxford University Press.
- Carroll, N. 1999. Horror and Humor. *The Journal of Aesthetics of Art Criticism* 57(2), 145-160.
- Carroll, N. 1990. *The philosophy of horror, or, Paradoxes of the heart*. London: Routledge.
- Chen, X., French, D. C. & Schneider, B. H. 2006. *Peer relationships in cultural context*. Cambridge New York: Cambridge University Press.
- Chouliaraki, L. 2006a. *The Spectatorship of Suffering*. London: SAGE.
- Chouliaraki, L. 2006b. The aestheticization of suffering on television. *Visual Communication* 5/2006, 261-285.
- Clover, C. J. 1987. Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. *Representations* (20), 187-228.
- Cobley, P. & Jansz, L. 1998. *Semiotikka vasta-alkaville ja edistyneille*. Helsinki: Jalava. Lisäpainokset: 2. p. 1999.
- Cohen, J. J. 1996. *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press.
- Cohen, T. 2002. Humor. Teoksessa B. Gaut & D. McIver Lopez (toim.) *The Routledge Companion to Aesthetics* (s. 375-381). London: Routledge.
- Cokal, S. 2010. Hot with Rapture and Cold with Fear: Grotesque, Sublime, and Postmodern Transformations in Patrick Süskind's *Perfume*. Teoksessa T. Fahy (toim.) *Philosophy of Popular Culture: Philosophy of Horror* (s. 179-198). Lexington, KY, USA: University Press of Kentucky.
- Connolly, P. T. 2008. Retelling 9/11: How Picturebooks Re-Envision National Crises. *The Lion and the Unicorn* 32(3), 288-303.
- Cook, D. T. 2009. Editorial: When a child is not a child, and other conceptual hazards of childhood studies. *Childhood* 16(5), 5-10.
- Corsaro, W. A. 1997. *The sociology of childhood*. Thousand Oaks (Calif.): Pine Forge Press.
- Corsaro, W. A. 1985. *Friendship and peer culture in the early years*. Norwood N.J.: Ablex. Language and learning for human service professions. Lisäpainokset: 3rd pr. 1993.
- Corsaro, W. A. & Eder, D. 1990. Children's Peer Cultures. *Annual Review of Sociology* 16, 197-220.

- Creed, B. 1986. Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection. *Screen* 27(1), 44-71.
- Cross, G. S. 2004. *The Cute and the Cool: Wondrous Innocence and Modern American Children's Culture*. New York: Oxford University Press.
- Cross, J. 2008. Frightening and Funny: Humor in Children's Gothic Fiction. Teoksessa A. Jackson, K. Coats & R. McGillis (toim.) *The Gothic in Children's Literature: Haunting the Borders*. New York, Oxon: Routledge. Kindle edition.
- Crowell, S. 2010. Existentialism. Teoksessa E. N. Zalta (toim.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Winter 2010 edition.
- Dessoir, M. 1947. *Das Ich, der Traum, der Tod*. Stuttgart: Ferdinand Enke.
- Dorfles, G. 1969. *Kitsch : An anthology of bad taste*. London: Studio Vista.
- Douglas, M. 2006. *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. (Routledge classics 2002. painos) London: Routledge. Originally published in 1966.
- Dovas Creative Dad Colors His Kids' Drawings. Haettu 27.10.2014 osoitteesta: <http://www.boredpanda.com/dad-colors-kids-drawings-tatsputin/>.
- Duff, J. S. 2009. Foreword. Teoksessa K. Wilkin (toim.) *Elegant Enigmas: the art of Edward Gorey*. Catalogue of an exhibition at the Brandywine River Museum, Chadds Ford, Pennsylvania. Portland, Oregon: Pomegranate.
- Dufrenne, M. 1953. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. (kolmas painos 1992. painos) Paris: Presses Universitaires de France.
- Duncum, P. 2006. Attractions to Violence and the Limits of Education. *Journal of Aesthetic Education* 40(4), 21-38.
- Dusick, A. 2013. *Parenting: Illustrated with Crappy Pictures*. Toronto: Harlequin.
- Dusick, A. Illustrated with crappy pictures TM (life, marriage, parenting etc.). Haettu 27.10.2014 osoitteesta: <http://crappypictures.com/>.
- Eagleton, T. 2010. *On Evil*. London: Yale University Press.
- Eagleton, T. 2003. *Sweet violence: the idea of the tragic*. Malden (MA): Blackwell. Lisäpainokset: Repr. 2003.
- Eco, U. 2007. *On ugliness* (käänt. A. McEwen). London: Harvill Secker.
- Eco, U. 1994. *The limits of interpretation*. (Paperback ed. painos) Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, U. 1979. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press. Originally published 1976.
- Emery, S. A. 1967. Dessoir, Max. Teoksessa *The encyclopedia of philosophy* (s. 354-356). New York.
- Eväsoja, M. 2009. Söpöjen valtakunta. Teoksessa A. Forss & U. Huhtamäki (toim.) *Auringonjumalan tyttäret: japanilainen naiseus*. Sinebrychoffin taidemuseon julkaisuja.
- Fineberg, J. D. 2006. *When we were young: new perspectives on the art of the child*. Berkeley California, London: University of California Press. Published in association with the Phillips Collection Center for the Study of Modern Art and the University of Illinois Program at the Phillips Collection.

- Fontana, D. 1997. *Uniopas: vapauta alitajunnan voimat käyttöösi*. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY.
- Fornäs, J. 1998. *Kulttuuriteoria: myöhäismodernin ulottuvuuksia* (suom. M. Lehtonen). Tampere: Vastapaino.
- Forselius, T. & Seppo, L. 1989. *Uhka silmälle. 7 esseetä kauhun katsomisesta ja videohysteriasta*. Helsinki: LIKE.
- Foucault, M. 2005. *Tiedon arkeologia*. Tampere: Vastapaino.
- Foucault, M. 2003. *Abnormal: Lectures at the Collège de France 1974-1975*. New York: Picador.
- Foucault, M. 1980. *Tarkkailla ja rangaista*. Helsinki: Otava.
- Foucault, M. 1973. *Madness and civilization: a history of insanity in the age of reason*. New York: Vintage Books.
- Freedberg, D. 1989. *The power of images: studies in the history and theory of response*. Chicago: University of Chicago Press.
- Freeland, C. 2009. Explaining the Uncanny in *The Double Life of Véronique*. Teoksessa S. J. Schneider (toim.) *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare* (s. 87-105). Cambridge: Cambridge University Press.
- Freud, S. 2003. *The Uncanny*. (Penguin Classics. painos) London: Penguin Books. The New Penguin Freud.
- Freud, S. 2001. *Unien tulkinta* (suom. E. Puranen). (8. painos) Helsinki: Loisto. Lisäpainokset: 9. p. 2005.
- Freud, S. 1981. Civilization and its discontents. Teoksessa The Institute of Psycho-Analysis & Angela Richards (toim.) *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud The future of an Illusion, Civilization and its discontents and other works* (s. 57-145) Vol. 21, (1927-1931). (Repr. painos) London: Hogarth.
- Freytag, P. 2014. Infinite Responsibility – An Encounter between Derrida and *Batman*. Teoksessa J. Kovalčík & M. Ryyänen (toim.) *The Aesthetics of Popular Culture* (s. 97-122). Bratislava: Academy of Fine Arts and Design & Slovart Publishing.
- Friday, J. 2000. Demonic Curiosity and the Aesthetics of Documentary Photography. *British Journal of Aesthetics* 40(3), 356-375.
- Frilund, B. 1989. Ristiretkellä populaarikulttuuria vastaan. Kansanvalistajaperinne. Teoksessa T. Forselius & S. Luoma-Keturi (toim.) *Uhka silmälle. 7 esseetä kauhun katsomisesta ja videohysteriasta* (s. 159-184). Helsinki: LIKE.
- Geisenhanslücke, A. & Mein, G. 2009. *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Gibbard, A. 1996. Thought, Norms, and Discursive Practice: Commentary on Robert Brandom, Making It Explicit. *Philosophy and Phenomenological Research* 56(3), 699-717.
- Gigante, D. 2000. Facing the Ugly: The Case of Frankenstein. *ELH* 67(2), 565-587.
- Goldstein, J. H. 1998. *Why we watch: the attractions of violent entertainment*. New York: Oxford University Press.

- Gonzalez, A. M. 2012. *The emotions and cultural analysis*. Farnham Surrey England; Burlington Vt.: Ashgate. ICS Universidad de Navarra institute for culture and society.
- Goode, E. & Ben-Yehuda, N. 1994. *Moral Panics. The Social Construction of Deviance*. Oxford, UK: Blackwell Publishing.
- Gopnik, A. 2009. *The Philosophical Baby. What Children's Minds Tell Us About Truth, Love, and the Meaning of Life*. New York: Picador.
- Greenberg, H. R. 2009. Heimlich Maneuvres: On a Certain Tendency of Horror and Speculative Cinema. Teoksessa S. J. Schneider (toim.) *Horror Film and Psychoanalysis. Freud's Worst Nightmare* (s. 122-141). Cambridge UK: Cambridge University Press.
- Gronow, J. 1997. *Sociology of Taste*. Florence, KY, USA: Routledge.
- Grossman, D. 2000. Printable Copy of Trained to Kill. Haettu 18.8.2014 osoitteesta: http://www.killology.com/print/print_teachkid.htm.
- Haddenbach, G. 1997. *Mitä unet paljastavat*. (3. p. painos) Helsingissä: Otava.
- Hall, S. 2002. *Identiteetti* (suom. ja toim. M. Lehtonen ja J. Herkman). (4. painos) Tampere: Vastapaino.
- Hänninen, V. 1992. *Toimiva ihminen. Tekojen psykologian, eksistentiaalisen psykologian ja marxilaisen toiminnan teorian filosofisten lähtökohtien vertailua*. (2., korjattu painos.) Tampere: Tampereen yliopisto.
- Happonen, S. 2012. *Muumiopas*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Harre, R. & Slocum, N. 2003. Disputes as Complex Social Events: On the Uses of Positioning Theory. *Common Knowledge* 9(1), 100-118.
- Harrikari, T. 2008. *Riskillä merkityt. Lapset ja nuoret huolen ja puuttumisen politiikassa*. Nuorisotutkimusseura julkaisu 87. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto.
- Hastings, A. W. 1993. Moral Simplification in Disney's *The Little Mermaid*. *The Lion and the Unicorn* 17(1), 83-92.
- Haughton, H. 2003. Introduction. Teoksessa A. Phillips (toim.) Sigmund Freud: *The Uncanny* (vii-lx). London: Penguin Books.
- Heidegger, M. 2000. *Oleminen ja aika*. Tampere: Vastapaino.
- Heikkilä-Halttunen, P. 2010. *Minttu, Jason ja Peikonhäntä: lasten kuvakirjoja kipeistä aiheista*. Helsinki: Avain.
- Heinonen, T., Kivimäki, A., Korhonen, K., Korhonen, T., Reitala, H. & Aristoteles 2012. *Aristoteleen runousoppi: opas aloittelijoille ja edistyneille: mitä runousoppi sisältää ja miten sitä on tulkittu sekä Aristoteleen käsitys onnistuneen runouden sisällöstä, muodosta, historiasta ja päämäärästä*. Helsinki: Teos.
- Hekanaho, P. L. 2002. Ylevät miehet - kauniit naiset. Sukupuolitetun kauniin ja ylevän välillä. Teoksessa P. v. Bonsdorff & A. Seppä (toim.) *Kauneuden sukupuoli: näkökulmia feministiseen estetiikkaan* (s. 25-47). Helsinki: Gaudeamus.
- Hendricks, M.A. *Busy Mockingbird: a messy collection of art projects, crafts, and various random things*. Haettu 27.10.2014 osoitteesta: <http://busymockingbird.com/the-book/>.

- Hills, M. 2009. Doing Things with Theory: From Freud's Worst Nightmare to (Disciplinary) Dreams of Horror's Cultural Value. Teoksessa S. J. Schneider (toim.) *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare* (s. 205-221). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hills, M. 2008. Fan Cultures between 'Fantasy' and 'Reality'. Teoksessa M. Ryan (toim.) *Cultural Studies. An Anthology* (s. 1140-1165). Oxford UK: Blackwell Publishing.
- Hills, M. 2005. *The Pleasures of Horror*. London: Continuum.
- Hoff, B. 1999. *Nalle Puh ja Tao; Nasu ja Te*. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY.
- Hoffmann, Heinrich. 1978. Kirje *Gartenlaube*-lehdelle 3.11.1892. Julkaistu *Gartenlaube*-lehdessä 1893. Teoksessa G. H. Herzog (toim.) *Struwwelpeter-Hoffmann* (s. 11-17). Frankfurt am Main: Verlag Heinrich-Hoffmann-Museum.
- Holland, P. 2004. *Picturing childhood: the myth of the child in popular imagery*. London: I.B. Tauris.
- Hood, K. E. S. 2008. *On Beyond Boo! Horror Literature for Children*. Indiana University of Pennsylvania.
- Hugo, V. 2001. Famous Prefaces. The Harvard Classics 1909-14. Preface to Cromwell. Victor Hugo (1827) Haettu 14.10.2014 osoitteesta: <http://www.bartleby.com/39/40.html>.
- Huizinga, J. 1984. *Leikkivä ihminen: Yritys kulttuurin leikkiaineiden määrittelyä*. (3. p. painos) Porvoo: WSOY.
- Hunt, P. 2009. *Understanding Children's Literature*. London, GBR: Routledge. First published 1999.
- Husserl, E. 1995. *Fenomenologian idea: viisi luentoa*. Helsinki: Loki-kirjat.
- Jackson, A., Coats, K. & McGillis, R. 2008. *The Gothic in Children's Literature: Haunting the Borders*. (kindle edition.) London: Routledge, Taylor&Francis Group.
- Jacobs, M. 2003. *Sigmund Freud* (Second Edition). London: SAGE.
- James, A. 2012. Suojelu vai riski: Näkökulmia vallitsevaan lapsuuden kulttuuriseen politiikkaan. Teoksessa E. Aalto, M. Alasuutari, T. Heino, T. Lamponen & N. Rutanen (toim.) *Suojeltu lapsuus? Raportti lapsuudentutkimuksen päiviltä 2011* (s. 9-16). Tampere: Terveystieteiden ja hyvinvoinnin laitos.
- James, A. 2009. Agency. Teoksessa J. Qvortrup, W. A. Corsaro & M. Honig (toim.) *The Palgrave Handbook for Childhood Studies* (s. 34-45). Houndmills, Basingstoke, Hampshire UK, New York US: Palgrave Macmillan.
- James, A. 2007. Giving Voice to Children's Voices: Practices and Problems, Pitfalls and Potentials. *American Anthropologist* 109(2), 261-272.
- James, A. 1998. Confections, concoctions, and conceptions. Teoksessa H. Jenkins (toim.) *The Children's Culture Reader* (s. 394-405). New York: New York University Press.
- Jenkins, H. 2006a. *Fans, bloggers, and gamers: exploring participatory culture*. New York: New York University Press.

- Jenkins, H. 2006b. The War Between Effects and Meanings - Rethinking the Video Game Violence Debate. Teoksessa H. Jenkins (toim.) *Fans, bloggers, and gamers : exploring participatory culture* (s. 208-221). New York: New York University Press.
- Jenkins, H. 1998. Introduction: Childhood Innocence and Other Myths. Teoksessa H. Jenkins (toim.) *The Children's Culture Reader*. New York: New York University Press.
- Jenks, C. 1996. *Childhood*. (e-library edition 2002.) London: Routledge.
- Jenks, C. 1992. Introduction: constituting the child. Teoksessa C. Jenks (toim.) *The Sociology of Childhood* (s. 9-24). Essential Readings. Aldershot: Gregg Revivals.
- Jokinen, E. 2015. Tohkeisuus. Teoksessa E. Jokinen & J. Venäläinen (toim.) *Prekariisaatio ja affekti* (s. 31-51). Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Jones, G. 2002. *Killing Monsters: Why Children Need Fantasy, Super-Heroes, and Make-Believe Violence*. New York: Basic Books.
- Kalliala, M. 1999. *Enkeliprinsessa ja itsari liukumäessä: leikkikulttuuri ja yhteiskunnan muutos*. Helsinki: Gaudeamus..
- Kant, I. 1922. *Kritik der Urteilskraft*. (5. painos) Leipzig: Verlag von Felix Meiner.
- Kidd, K. 2005. "A" is for Auschwitz: Psychoanalysis, Trauma and the "Children's Literature of Atrocity". *Children's Literature* 33, 120-149.
- Kidd, K. B. 2011. *Freud in Oz: At the Intersections of Psychoanalysis and Children's Literature*. Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press.
- Kieran, M. 1997. Aesthetic value: beauty, ugliness and incoherence. *Philosophy* 72 (281), 383-399.
- Kiil, K. 2009. *Kielletyt kuvat: suomalais- ja virolaisnuorten piirtämällä esittämät kielletyt aiheet*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Kilpeläinen, T. 2015. *Silmät ilman kasvoja: kauhu filosofiana*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry / niin&näin.
- Kivivuori, J. 1992. *Psykokulttuuri: sosiologinen näkökulma arjen psykologisoitumisen prosessiin*. Helsinki: Hanki ja jää.
- Knoblauch, M. 'Fight Club' for kids, read by Chuck Palahniuk. Haettu 24.6.2015 osoitteesta: <http://mashable.com/2015/06/23/fight-club-for-kids-chuck-palahniuk/>.
- Knuuttila, S. 2007. Barthes ja *punctumin* peitetty mieli. Teoksessa H. Veivo (toim.) *Vastarinta / resistanssi: konfliktit, vastustus ja sota semiotiikan tutkimuskohteina* (s. 33-53). Helsinki: Yliopistopaino Kustannus.
- Kolnai, A., Korsmeyer, C. & Smith, B. 2004. *On disgust*. Chicago: Open Court.
- Korhonen, P. 2008. *Lasten TV-ohjelmiin liittyvät pelot, painajaisunet ja pelonhallinta*. Tampere: Tampere University Press.
- Korobov, N. & Bamberg, M. 2007. "Strip Poker! They don't show nothing!" Positioning Identities in Adolescent Male Talk about a Television Game Show. Teoksessa M. Bamberg, A. DeFina & D. Schiffrin (toim.) *Selves and identities in Narrative and Discourse* (s. 253-271). Amsterdam: John Benjamins.

- Korsmeyer, C. 2011. *Savoring Disgust. The Foul and the Fair in Aesthetics*. New York: Oxford University Press.
- Koskimies-Hellman, A. 2008. *Inre landskap i text och bild: dröm, lek och fantasi i svenska och finska bilderböcker*. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Kowalski, K. & Kyllijoki, U. 1973. *Luova lapsi*. Hki: Kirjayhtymä.
- Kress, G. & Van Leeuwen, T. 2006. *Modality: Designing models of reality*. Teoksessa *Reading Images: the Grammar of Visual Design* (s. 154-174). (Second edition.) London: Routledge.
- Kristeva, J. 1982. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press.
- Kuhn, H. 1976. *Encounter With Nothingness. An Essay on Existentialism*. Westport, Connecticut: Greenwood Press. Originally published in 1949 by Henry Regnery Company, Hinsdale, Illinois.
- Kujansivu, H. & Saarenmaa, L. 2007. *Tunnustus ja todistus: näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kukkola, L. 2013. Kamalan kaunista. *Etelä-Saimaa* 9.8.2013.
- Kulka, T. 1997. *Taide ja kitsch*. Helsinki: Kustannus Oy Taifuuni.
- Kuokkanen, M. 1995. Nyrkkeily ja väkivalta. *Niin & näin* (4) 1995, 27-31.
- Kutzbach, K. & Mueller, M. 2007. *The abject of desire: the aestheticization of the unaesthetic in contemporary literature and culture*. Amsterdam: Rodopi.
- Kuusamo, A. 2007. Rannaton Reaali ja vastarannan semiotiikka: Leikistä Reaaliin vastarintaan. Teoksessa H. Veivo (toim.) *Vastarinta / resistanssi: konfliktit, vastustus ja sota semiotiikan tutkimuskohteina* (s. 14-32). Helsinki: Yliopistopaino Kustannus.
- Laajarinne, J. 2011. *Muumit ja olemisen arvoitus*. (7. p. painos) Jyväskylä: Atena. Atschi!-pökkari.
- Ladd, G. W. 2005. *Children's peer relations and social competence: a century of progress*. New Haven (Conn.): Yale University Press.
- Laine, T. 2010. Miten kokemusta voidaan tutkia? Fenomenologinen näkökulma. Teoksessa J. Aaltola & R. Valli (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2: Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin* (s. 28-45). (3. uud. ja täyd. painos) Jyväskylä: PS-kustannus.
- Lallukka, K. 2003. *Lapsuusikä ja ikä lapsuudessa: tutkimus 6-12-vuotiaiden sosiokulttuurisesta ikätiedosta*. Jyväskylän yliopisto.
- Lassén-Seger, M. 2006. *Adventures into Otherness: Child Metamorphs in Late Twentieth-Century Children's Literature*. Åbo: Åbo Akademi University Press.
- Lastenkirjainstituutti 2013. *Tätä en lapselleni lue! Sensuuritapauksia ja paheksuttuja lastenkirjoja -kirjanäyttely*. Tampere.
- Laukka, M. 2001. Sotketut peikonkasvot. Teoksessa T. Korolainen (toim.) *Kirjaseikkailu: lasten- ja nuortenkirjallisuuden opas* (s. 63-76). Helsinki: Tammi.
- Leddy, T. 2012. *Aesthetization, Artification, and Aquariums*. *Contemporary Aesthetics (Artification)*. <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=643>.

- Lina 2013. Artist Turns Kid's Drawings Into REal-Life Plush Toys (30 Pics). Haettu 27.10.2014 osoitteesta: <http://www.boredpanda.com/plush-toys-kids-drawings-childs-own-wendy-tsao/>.
- Locke, J. 1914. *Muutamia mietteitä kasvatuksesta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Longinus, D., Ashfield, A. & De Bolla, P. 1996. Part I: the Longinian tradition, from Dionysius Longinus on the sublime (1743). Teoksessa A. Ashfield & P. De Bolla (toim.) *The sublime: a reader in British eighteenth-century aesthetic theory* (s. 17-29). Cambridge: Cambridge University Press.
- Loxley, J. 2007. *Performativity*. The New Critical Idiom. Abingdon, Oxon OX: Routledge.
- Liotard, J. 1989a. Vastaus kysymykseen: mitä postmoderni on? Teoksessa J. Kotkavirta & E. Sironen (toim.) *Moderni/postmoderni: lähtökohtia keskusteluun* (s. 145-157). (2. korj. ja täyd. painos) Helsinki: Tutkijaliitto.
- Liotard, J. 1989b. Ylevä ja avantgarde. Teoksessa J. Kotkavirta & E. Sironen (toim.) *Moderni/postmoderni: lähtökohtia keskusteluun* (s. 159-178). (2. korj. ja täyd. p. painos) Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lyytikäinen, P. 2000. Äärettömiä olioita. Subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa. Teoksessa O. Alanko & K. Korhonen (toim.) *Subliimi, groteski, ironia*. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 52/1999 (s. 11-34). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Maase, K. 2011. *Das Recht der Gewöhnlichkeit: Über populäre Kultur*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde.
- Maase, K. 2002. "Trash" as a Barrier against the Adult World. Teoksessa F. Mouritsen & J. Qvortrup (toim.) *Childhood and Children's Culture* (s. 151-171). Odense: University Press of Southern Denmark.
- Manninen, S., Huuki, T. & Sunnari, V. 2011. Earn Yo' Respect! Respect in the Status Struggle of Finnish School Boys. *Men and Masculinities* 14(3), 335-357.
- Martsola, R. & Mäkelä-Rönnholm, M. 2006. *Lapsilta kielletty: kuinka suojella lasta mediatraumalta*. Helsinki: Kirjapaja.
- Matthews, G. B. 1995. *The philosophy of childhood*. (2. painos) Cambridge: Harvard University Press.
- McCallum, R. & Stephens, J. 2010. Ideology in Children's Literature. Teoksessa S. A. Wolf, K. Coats, P. Enciso & C. A. Jenkins (toim.) *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature* (s. 359-373). Florence, KY, USA: Routledge.
- McGilchrist, I. 2009. *The Master and His Emissary: The Divided Brain and the Making of the Western World*. New Haven: Yale University Press.
- McKinney, D. 1993. Violence: The Strong and the Weak. *Film Quarterly* 46(4), 16-22.
- Melrose, A. 2012. *Here comes the Bogeyman: exploring contemporary issues in writing for children*. Abingdon: Routledge.
- Merish, L. 1996. Cuteness and Commodity Aesthetics: Tom Thumb and Shirley Temple. Teoksessa R. G. Thomson (toim.) *Freakery: Cultural Spectacles of the*

- Extraordinary Body* (s. 185-203). New York & London: New York University Press.
- Meyers, W. E. 1975. Cute: An Underground Meaning. *American Speech* 50(1), 135-137.
- Miettinen, T., Pulkkinen, S. & Taipale, J. 2010. *Fenomenologian ydinkysymyksiä*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Mills, A. 2008. Behind the Bum: A Psychoanalytic Reading of Andy Griffith's *Bum* Trilogy. *Papers* 2(18), 78-84.
- Morgenstern, J. 2000. Children and other talking animals. *The Lion and the Unicorn* 24(1), 110-127.
- Mui, C. L. 1999. Death. Teoksessa G. Haim (toim.) *Dictionary of Existentialism* (s. 101-106). Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Mulvey, L. 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16(3), 6-18.
- Nancy, J. 2005. Image and Violence. Teoksessa *The Ground of the Image* (s. 15-26). New York: Fordham University Press.
- Nandy, A. 1987/1992. *Traditions, Tyranny and Utopias. Essays on the Politics of Awareness*. Delhi, Bombay, Calcutta, Madras: Oxford University Press.
- NCTE Committee on Current English Usage 1954. Current English Forum. *The English Journal* 43 (8), 455-456.
- Neale, S. 1980. *Genre*. London: British Film Institute. Lisäpainokset: Repr. 1983. - Repr. 1987. - Repr. 1996.
- New Oxford American Dictionary "Monster". New Oxford American Dictionary 2nd edition © 2005, Oxford University Press, Inc. Haettu 13.8.2015 osoitteesta: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/monster?q=monster>.
- Ngai, S. 2010. Our Aesthetic Categories. *Modern Language Association* 125(4), 948-958.
- Ngai, S. 2005. The Cuteness of the Avant-Garde. *Critical Inquiry* 31(4), 811-847.
- Nickel, P. J. 2010. Horror and the Idea of Everyday Life: On Skeptical Threats in Psycho and The Birds. Teoksessa T. R. Fahy (toim.) *Philosophy of Popular Culture: Philosophy of Horror* (s. 14-32). Lexington, Ky: University Press of Kentucky.
- Nietzsche, F. W. 2000. *The Birth of Tragedy*. Oxford: Oxford University Press. ID: 56036; Accession Number: 56036. Publication Type: eBook. Language: English.
- Nikolajeva, M. 2008. Play and Playfulness in Postmodern Picturebooks. Teoksessa L. Sipe & S. Pantaleo (toim.) *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality* (s. 55-74). New York: Routledge.
- Nikolajeva, M. 2005. *Aesthetic Approaches to Children's Literature. An Introduction*. Lanham, Maryland, Toronto, Oxford: The Scarcrow Press Inc.
- Nikolajeva, M. & Scott, C. 2006. *How Picturebooks Work*. (paperback. painos) New York, London: Routledge.
- Nikolajeva, M. & Taylor, L. 2011. "Must We to Bed Indeed?" Beds as Cultural Signifiers in Picturebooks for Children. *New Review of Children's Literature and Librarianship* 17(2), 144-163.

- Nodelman, P. 2009. Decoding the images: How picture books work. Teoksessa P. Hunt (toim.) *Understanding Children's Literature* (s. 128-139). (Second edition first published 2005) London, GBR: Routledge.
- Nodelman, P. 2008. *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Nodelman, P. 1997. Ordinary Monstrosity: The World of Goosebumps. *Children's Literature Association Quarterly* 22(3), 118-125.
- Occhi, D. J. 2012. Wobbly Aesthetics, Performance and Message: Comparing Japanese Kyara with their Anthropomorphic Forebears. *Asian Ethnology* 71(1), 109-132.
- O'Neill, J. 1996. Dinosaurs-R-Us: the (Un)Natural History of *Jurassic Park*. Teoksessa J. J. Cohen (toim.) *Monster Theory : Reading Culture* (s. 292-308). Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press.
- Opie, I. & Opie, P. 1969. *Children's games in street and playground: Chasing. Catching. Seeking. Hunting. Racing. Duelling. Exerting. Daring. Guessing. Acting. Pretending*. London: Oxford University Press
- Opie, I. & Opie, P. 1960. *The lore and language of schoolchildren*. London: Oxford University Press.
- Österlund, M. 2011. Kaunokirjallisuuden tyttölaboratorio. Teoksessa K. Ojanen, H. Mulari & S. Aaltonen (toim.) *Entäs tytöt. Johdatus tyttötutkimukseen* (s. 213-248). Tampere: Vastapaino.
- Pääjoki, T. 2012. Revittyjen pehmolelujen kertomaa: verkkokeskustelua taidekasvatuksesta. *Kasvatus & Aika* 3, 40-55.
- Parker, J., Parker, D. & Viitanen, R. 1999. *Suuri unitieto*. Karkkila: Kustannus-Mäkelä.
- Patel, A. 2001. *On that day: a book of hope for children*. (Mass Market Paperback edition.) Austerlitz, New York: Star Root Press.
- Pennanen, S. 2009. Lasten medialeikit päiväkodissa. Teoksessa L. Alanen & K. Karila (toim.) *Lapsuus, lapsuuden instituutiot ja lasten toiminta* (s. 182-206). Tampere: Vastapaino.
- Pepetone, G. G. 2012. *Hogwarts and all: Gothic Perspectives on Children's Literature*. New York, NY, USA: Peter Lang.
- Perttula, I. 2010. *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa: neljä tapaustutkimusta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pietikäinen, S. & Mäntynen, A. 2009. *Kurssi kohti diskurssia*. Tampere: Vastapaino.
- Pirinen, M. 2012. Charles S. Peircen semiotiikan mahdollisuudet taidehistoriassa ja kuvataiteen tutkimuksessa. Teoksessa A. Waenerberg & S. Kähkönen (toim.) *Taidetta tutkimaan: menetelmiä ja näkökulmia* (s. 85-109). Jyväskylä: Kampus kustannus.
- Platon 2011. *Valtio*. (Toinen painos) Helsinki: Otava.
- Postman, N. 1985. *Lyhenevä lapsuus* (suom. I. Rekiarvo). Porvoo: Werner Söderström.
- Potter, J. W. 2003. *The 11 myths of media violence*. Thousand Oaks, CA: SAGE.

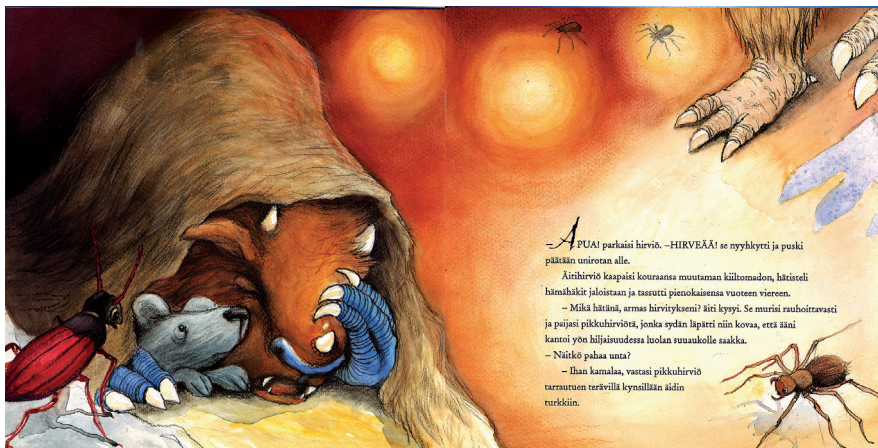
- Pöysä, J. 2015. *Lähiluvun tieto: näkökulmia kirjoitetun muistelukerronnan tutkimukseen*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Pöysä, J. 2010. Asemointinäkökulma haastattelujen kerronnallisuuden tarkastelussa. Teoksessa J. Ruusuvuori, P. Nikander & M. Hyvärinen (toim.) *Haastattelun analyysi* (s. 153-179). Tampere: Vastapaino.
- Pulkkinen, T. 1989. Jean-François Lyotard. Teoksessa J. Kotkavirta & E. Sironen (toim.) *Moderni/postmoderni: lähtökohtia keskusteluun* (s. 137-180). (2. korj. ja täyd. painos.) Helsinki: Tutkijaliitto.
- Pynnönen, A. 2013. Diskurssianalyysi: tapa tutkia, tulkita ja olla kriittinen. Jyväskylä: University of Jyväskylä. Working paper / Jyväskylä University. School of Business and Economics.
- Qvortrup, J. 2009. Childhood as a structural form. Teoksessa J. Qvortrup, W. A. Corsaro & M. Honig (toim.) *The Palgrave Handbook for Childhood Studies* (s. 21-33). Houndmill, UK: Palgrave Macmillan.
- Qvortrup, J. 2002. Sociology of Childhood: Conceptual Liberation of Children. Teoksessa F. Mouritsen & J. Qvortrup (toim.) *Childhood and Children's Culture* (s. 43-78). Odense: University Press of Southern Denmark.
- Rastas, A. 2010. Haastatteluaineistojen monet tehtävät etnografisessa tutkimuksessa. Teoksessa J. Ruusuvuori, P. Nikander & M. Hyvärinen (toim.) *Haastattelun analyysi* (s. 64-89). Tampere: Vastapaino.
- Ravenwood, E. 1999. The Innocence of Children: Effects of Vulgarity in *South Park*. CLCWeb: *Comparative Literature and Culture* (1.2).
- Rayman, J. 2012. *Kant on Sublimity and Morality*. Cardiff: University of Wales Press.
- Reynolds, K. 2007. *Radical Children's Literature. Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction*. London: Palgrave MacMillan.
- Reynolds, K. 2005. Frightening Fiction: Beyond Horror. *New Review of Children's Literature and Librarianship* 11(2), 151-161.
- Rieff, P. 1966. *The triumph of the therapeutic: Uses of faith after Freud*. New York: .
- Rollin, L. 1994. Dreaming in Public: The Psychology of Nursery Rhyme Illustration. *Children's Literature Association Quarterly* 19(3), 105-108.
- Rönning, M. 1990. *Siistiä!: ns. roskakulttuurista* (suom. A. Tamminen). Helsinki: Like kustannus.
- Rose, G. 2001. *Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials*. London, Thousand Oaks California: SAGE.
- Rose, J. 1984. *The Case of Peter Pan, or, the Impossibility of Children's Fiction*. London: Macmillan.
- Rousseau, J. 1905. *Èmile eli kasvatuksesta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ryynänen, M. 2009. *Learning from Venice. What a unique city can teach us about the aesthetic*. Helsinki: University of Helsinki.
- Saarinen, E. 1983. *Sartre: Pelon, inhon ja valinnan filosofia*. Tampere: Fanzine Oy.
- Saarinen, J. 2012. Teoreettisia lähtökohtia psykoanalyttiseen taiteentutkimukseen. Teoksessa A. Waenerberg & S. Kähkönen (toim.)

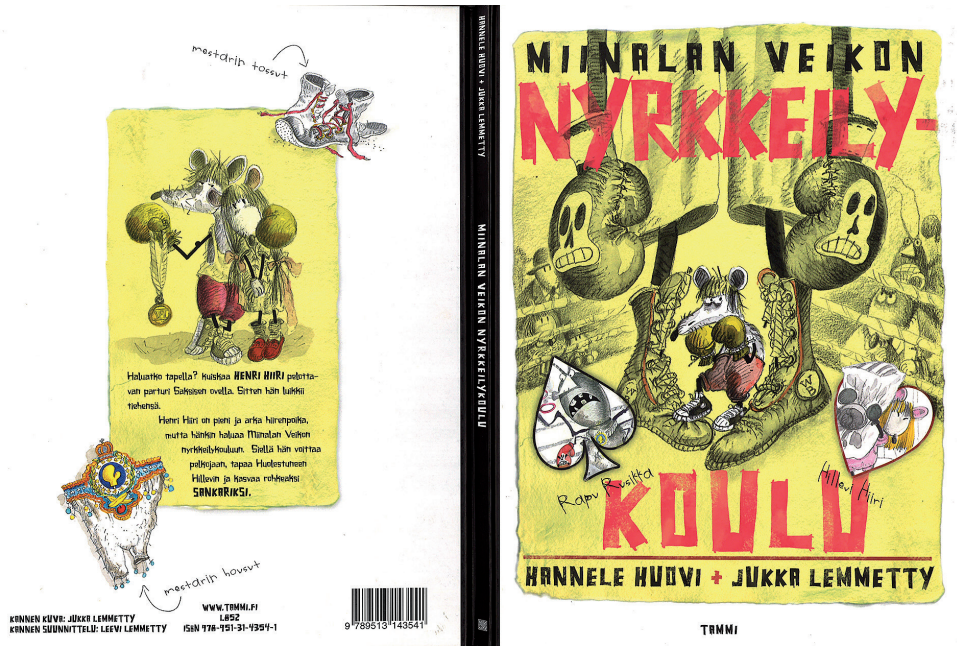
- Taidetta tutkimaan: menetelmiä ja näkökulmia* (s. 259-279). Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Saarinen, J. A. 2015. *A conceptual analysis of the oceanic feeling: with a special note on painterly aesthetics*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Saito, Y. 2007. *Everyday Aesthetics*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Salisbury, M. & Styles, M. 2012. Suitable for Children? Teoksessa M. Salisbury & M. Styles (toim.) *Children's Picturebooks: The Art of Visual Storytelling* (s. 111-134). London: Lawrence King Publishing Ltd.
- Sanders, J. S. 2013. Chaperoning Words: Meaning. Making in Comics and Picture Books. *Children's Literature* 41, 57-90.
- Sartre, J. 1999. *Inho*. (6. painos) Helsinki: Tammi. Ranskankielinen alkuteos *La Nausée* ilmestyi vuonna 1938.
- Sartwell, C. 2006. *Six Names of Beauty*. London: Routledge.
- Schneider, S. J. 2004. *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*. (Digitally printed version 2009. painos) Cambridge UK: Cambridge University Press.
- Schulze, G. 1996. *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*. (6. Aufl., Studienausg.) Frankfurt: Campus Verlag.
- Scott, D. H. T. 2008. *The art and aesthetics of boxing*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Scruton, R. 2009. *Beauty*. Oxford, GBR: Oxford University Press.
- Shaw, P. 2006. *The Sublime*. London: Routledge. The New Critical Idiom.
- Shusterman, R. 2003. Entertainment: A Question for Aesthetics. *British Journal of Aesthetics* 43(3), 289-290.
- Shusterman, R. 2000. *Performing live: aesthetic alternatives for the ends of art*. Ithaca New York: Cornell University Press.
- Signorielli, N. 2005. *Violence in the Media: A Reference Handbook*. Santa Barbara, Calif: ABC-CLIO. ID: 129418; Accession Number: 129418. Publication Type: eBook. Language: English.
- Silfverberg, A. 2013. *Äitikortti: kirjoituksia lisääntymisestä*. Helsinki: Teos. Lisäpainokset: 2. p. 2013. - 3. p. 2013.
- Smokler, J. 2012. *Confessions of a Scary Mommy: An Honest and Irreverent Look at Motherhood - the Good, the Bad, and the Scary*. New York: Gallery Books.
- Solatie, J. 2009. *Luova lapsi: oivaltaa, oppii ja pärjää*. Helsinki: Tammi.
- Sontag, S. 2002. Looking at War: Photography's view of devastation and death. Haettu 28.1.2015 osoitteesta: <http://www.newyorker.com/magazine/2002/12/09/looking-at-war>.
- Spooner, C. 2006. *Contemporary Gothic*. Lontoo: Reaktion Books.
- Springhall, J. 1998. *Youth, Popular Culture and Moral Panics. From Penny Gaffs to Gangsta-Rap, 1830-1996*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: MacMillan Press Ltd.
- Stampler, L. 2014. An Artist Turned His Childhood Drawings Into This Beautiful, Surrealist Series. Haettu 27.10.2014 osoitteesta: <http://time.com/2992072/kiddie-arts-childhood-drawings-artwork/>.

- Stephens, J. & McCallum, R. 2001. 'There Are worse Things Than Ghosts': Reworking Horror Chronotopes in Australian Children's Fiction. Teoksessa A. E. Gavin (toim.) *Mystery in Children's Literature: From the Rational to the Supernatural* (s. 165-183). Palgrave MacMillan.
- Stolp, M. 2011. Nyt joku on tehnyt jotain tosi, tosi, tosi tuhmaa: vastustus ja sen käsitteellistäminen 6-vuotiaitten teatteriprojektissa. *Kulttuurintutkimus* 28 (4), 17-30.
- Stolp, M. 2010. 6-vuotiaat perunapäät: kahdentuminen lapsuuden ominaispiirteenä ja vaikuttamiskeinona. Teoksessa K. P. Kallio & Ritala-Koskinen, Aino & Rutanen, Niina (toim.) *Missä lapsuutta tehdään* (s. 143-161). Helsinki: Nuorisotutkimusseura.
- Strandell, H. 1995. *Päiväkoti lasten kohtaamispaikkana: tutkimus päiväkodista sosiaalisten suhteiden kenttänä*. Helsinki: Gaudeamus. Lisäpainokset: 1996.
- Strongman, K. T. 1996. A Private Eye into Disgust. Teoksessa R. Harré & W. G. Parrott (toim.) *The Emotions: Social, Cultural and Biological Dimensions* (s. 317-318). London: SAGE.
- Tarasti, E. 1990. *Johdatusta semiotiikkaan: esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä*. Helsinki: Gaudeamus. Lisäpainokset: 1992. - 3. p. 1996.
- Tatar, M. 2003. *The hard facts of the Grimms' fairy tales*. (Expanded 2nd ed.) Princeton: Princeton University Press. Originally published: 1987.
- The American Heritage Dictionary of the English Language, Fourth Edition (2003) 2009. Slapstick. Haettu 25.9.2014 osoitteesta: <http://www.thefreedictionary.com/slapstick>.
- Thomas, Joseph T. Jr. 2011. Aesthetics. Teoksessa Philip Nel & Lissa Paul *Keywords for children's literature* (s. 5-8). New York: New York University Press.
- Törrönen, J. 2010. Identiteettien ja subjektiasemien analyysi haastatteluaineistossa. Teoksessa J. Ruusuvuori, P. Nikander & M. Hyvärinen (toim.) *Haastattelun analyysi* (s. 180-211). Tampere: Vastapaino.
- Vainikkala, E. 1990a. Saatteeksi. Teoksessa E. Vainikkala & J. Enckell (toim.) *Sublim, ylevä, sublime* (s. 5-10). Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, nykykulttuurin tutkimusyksikkö.
- Vainikkala, E. 1990b. Ylevä - rajakokemus vai ratkaisu? Teoksessa E. Vainikkala & J. Enckell (toim.) *Sublim, ylevä, sublime* (s. 19-37). Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, nykykulttuurin tutkimusyksikkö.
- Valaskivi, K. 2009. *Pokemonin perilliset: japanilainen populaarikulttuuri Suomessa*. Tampere: Tampereen yliopisto, journalismin tutkimusyksikkö. Julkaisuja / Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos.
- Vänskä, A. 2012. *Muodikas lapsuus: lapset mainoskuvissa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Varto, J. 1992. *Laadullisen tutkimuksen metodologia*. Helsinki: Kirjayhtymä. Lisäpainokset: [Lisäp.] 1996.
- Veivo, H. & Huttunen, T. 1999. *Semiotiikka: merkeistä mieleen ja kulttuuriin*. Helsinki: Edita.

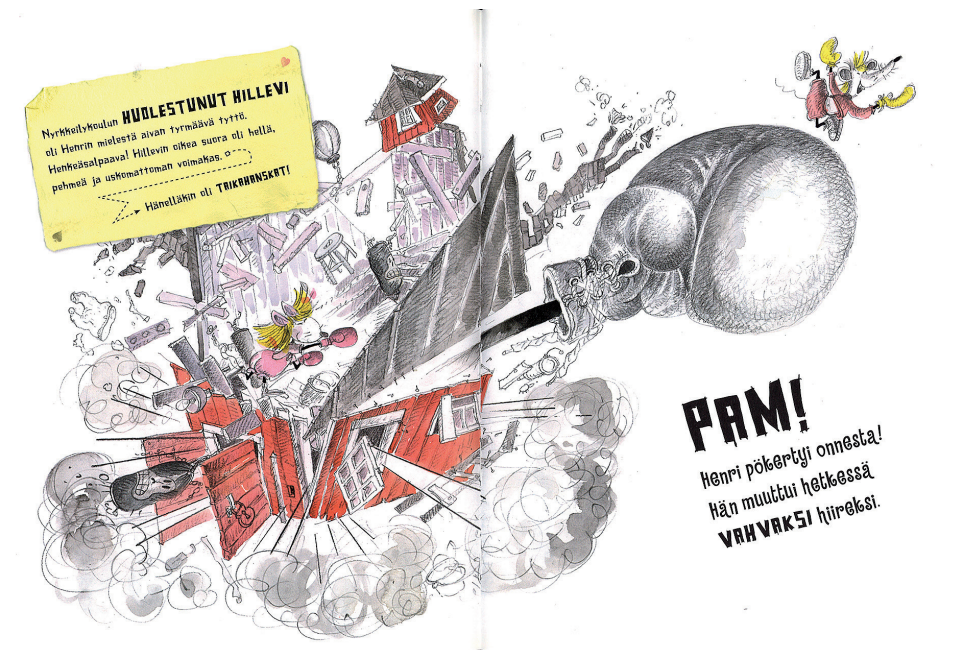
- Walkerdine, V. & Blackman, L. 2008. Psychology and Cultural Analysis. Teoksessa T. Bennett & J. Frow (toim.) *The Sage handbook of cultural analysis* (s. 66-85). Thousand Oaks, Calif.: SAGE.
- Welsch, W. 2007. Jenseits der Ästhetisieren – ein anderer Rahmen für die Betrachtung der Werte . Teoksessa J. Bindé (toim.) *Die Zukunft der Werte: Dialoge über das 21. Jahrhundert* (s. 100-114). (edition Suhrkamp.) Paris: UNESCO.
- Wigges, Tim. 1988. *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam: Rodopi.
- Wilde, O. 1982. *Dorian Grayn muotokuva* (suom. K. Kaila) (2. painos) Porvoo: WSOY.
- Williams, P. J. 2011. *Subcultural Theory. Traditions and Concepts*. Cambridge UK: Polity Press.
- Wood, R. 2003. *Hollywood from Vietnam to Reagan...and beyond*. New York: Columbia University Press. First published in 1986.
- Yano, C. R. 2009. Wink in Pink: Interpreting Japanese Cute as It Grabs the Global Headlines. *The Journal of Asian Studies* 68(1), 681-688.
- Ylönen, Susanne. 2014a. "Meidän maailmamme möröt ovat sisäpuolella": muuminologian vaikutus lastenkirjallisuuden eksistentiaalisten kauhujen arvottamiseen. Teoksessa M. Mustola (toim.) *Lastenkirja. Nyt* (s. 217-240). Helsinki: SKS.
- Ylönen, Susanne. 2014b. Lower than Low: Domesticating the Aesthetics of Horror in Childish Remakes. Teoksessa M. Rynnänen & J. Kovalcik (toim.) *Aesthetics of Popular Culture* (s. 124-149). Bratislava: Academy of Fine Arts and Design Bratislava & Slovart.
- Ylönen, Suvi. 2012. Sallittua, salaista vai kiellettyä? Lasten medialeikkilasta käydyt neuvottelut päiväkodissa. Teoksessa H. Strandell, L. Haikkola & K. Kullman (toim.) *Lapsuuden muuttuvat tilat* (s. 85-115). Tampere: Vastapaino.
- Zipes, J. 2012. *The irresistible fairy tale: the cultural and social history of a genre*. Princeton: Princeton University Press.
- Zipes, J. 2009. Why Fantasy Matters Too Much. *Journal of Aesthetic Education* 43(2), 77-91.
- Zipes, J. 2002. *Sticks and Stones: The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter*. New York & London: Routledge.
- Zipes, J. 1999. Breaking the Disney Spell. Teoksessa M. Tatar (toim.) *The Classic Fairy Tales* (s. 332-352). New York: Norton.
- Zipes, J. 1997. *Happily Ever After: Fairy Tales, Children, and The Culture Industry*. New York & London: Routledge.

LIITTEET

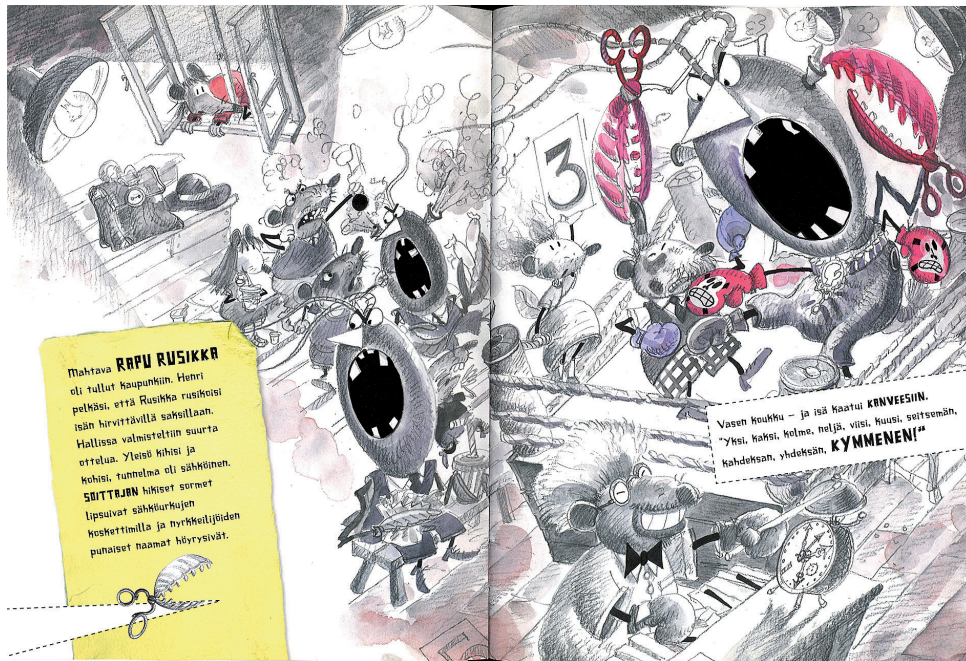
LIITE 1. *Hirveää, parkaisi hirviö*, etu- ja takakansi.LIITE 2. *Hirveää, parkaisi hirviö*, ensimmäinen aukeama.LIITE 3. *Hirveää, parkaisi hirviö*, viides aukeama.



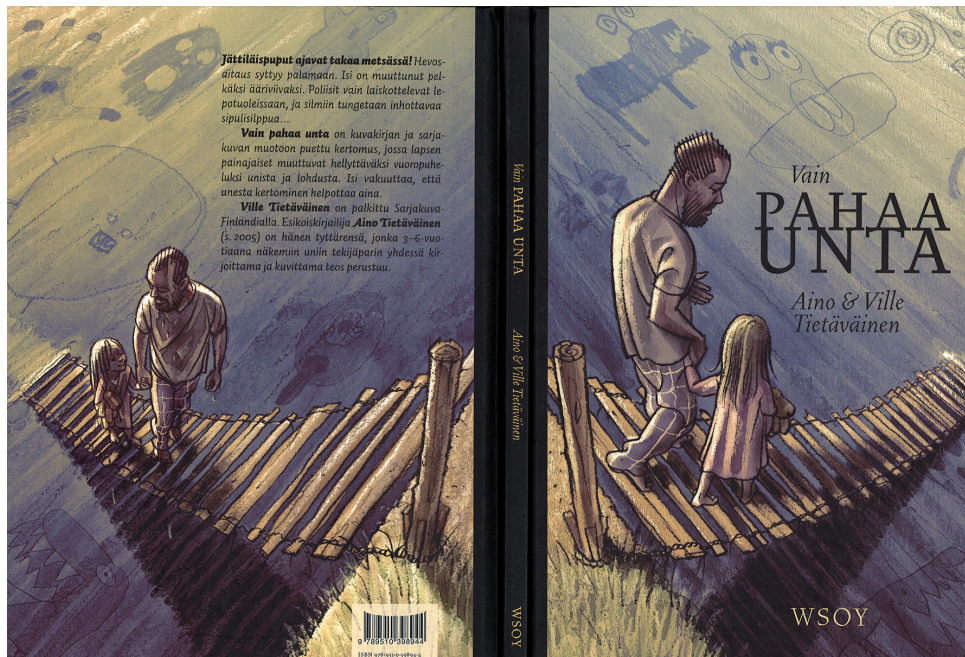
LIITE 4. Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu, etu- ja takakansi.



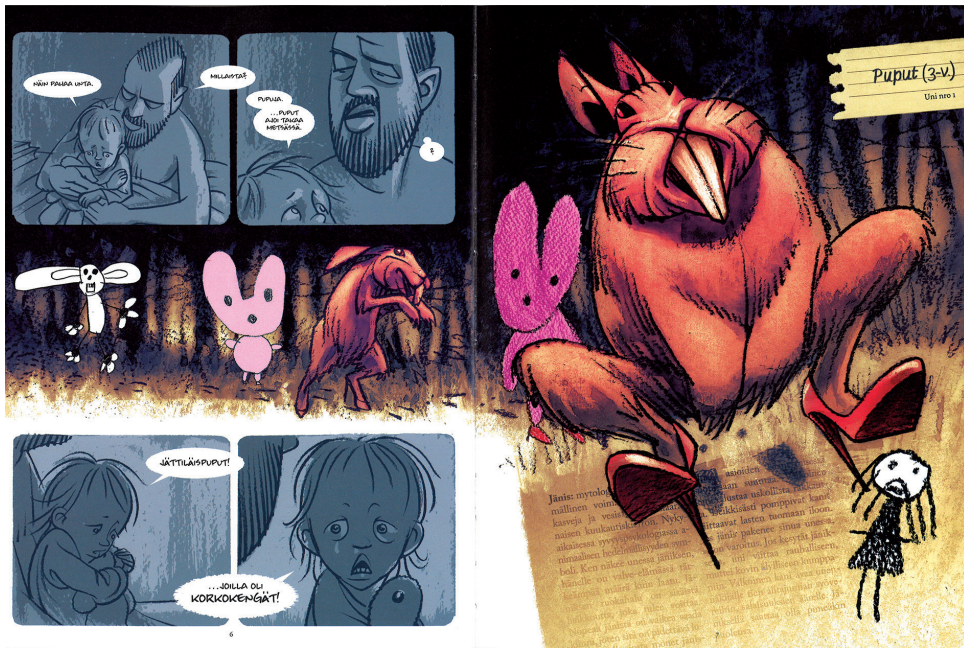
LIITE 5. Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu, nyrkkeilykoulu räjähtää.



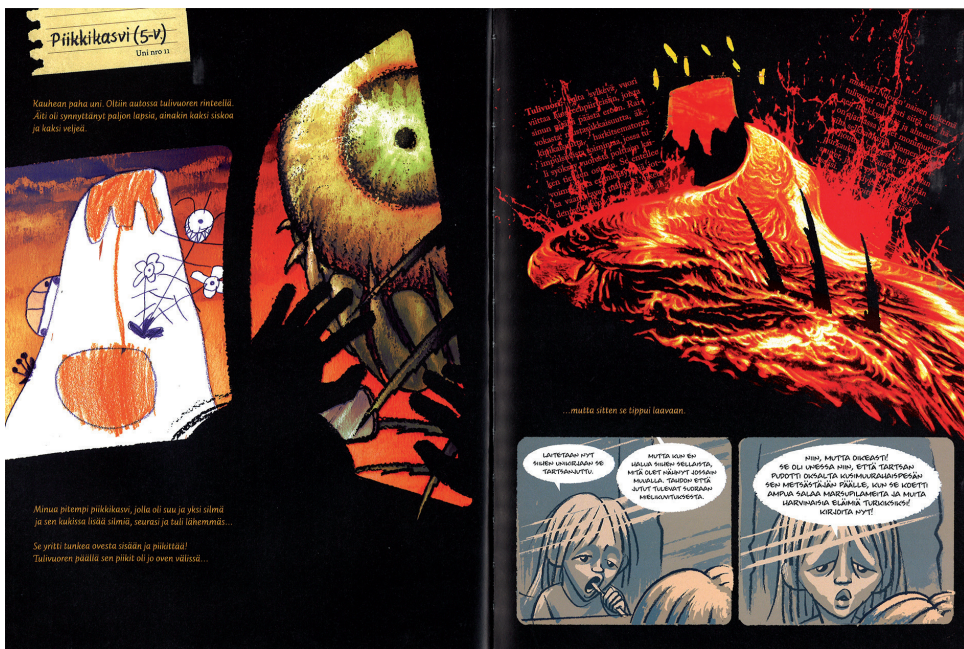
LIITE 6. Miinalan Veikon nyrkkeilykoulu, suuri ottelu.



LIITE 7. Vain pahaä unta, etu- ja takakansi.



LIITE 8. Vain pahaa unta, Puput.



LIITE 9. Vain pahaa unta, Piikkikasvi.