

**RODDY DOYLEN LASTENKIRJOJEN
KOMIIKKA**

Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
taiteiden ja kulttuurin
tutkimuksen laitos
yleinen kirjallisuus
elokuu 2005

Maria Kettunen

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta
HUMANISTINEN

Laitos
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Tekijä
Maria Kettunen

Työn nimi
Roddy Doyle'n lastenkirjojen komiikka

Oppiaine
Yleinen kirjallisuus

Työn laji
Pro gradu -tutkielma

Aika
Elokuu 2005

Sivumäärä
102

Tiivistelmä – Abstract

Miten komiikka rakentuu lastenkirjallisuudessa? Miten nykylastenkirjallisuuden komiikka eroaa perinteisestä? Miten koomisuus näkyy lastenkirjan rakenteessa, keskusteluissa tai henkilökuvauksessa? Tutkin irlantilaisen kirjailijan Roddy Doyle'n (s. 1958) lastenkirjojen komiikkaa. Doylelta on julkaistu kolme lastenkirjaa: *The Giggler Treatment* (2000, *Hihittäjähoito*, 2001), *Rover Saves Christmas* (2001, *Rover pelastaa joulun*, 2002) ja *The Meanwhile Adventures* (2004, suomentamaton).

Doyle'n lastenkirjojen rakenne rikkoo lastenkirjallisuuden perinteitä: tapahtumien välittämisen ohella kertoja kiistelee yleisönsä ja kirjan henkilöiden kanssa siitä, kuka tarinankulkua oikein hallitsee. Päätarinat haarautuvat kirjan edetessä useammaksi merkityksettömäksi sivupoluksi. Kirjojen luvut ovat varsin vapaasti nimettyjä eivätkä noudata perinteistä, lineaarista kaavaa. Lisäksi kahdessa ensimmäisessä kirjassa tarjotaan useita vaihtoehtoisia loppuja ja kaikissa kolmessa kirjassa teennäisyydessään humoristiset listat kirjan opetuksista. Kirjoittaja on siten ollut varsin tietoinen lastenkirjojen konventioista ja pyrkinyt koomiseen vaikutukseen juuri niitä parodioimalla.

Tutkin, missä määrin perinteiset komiikan teoriat kattavat Doyle'n lastenkirjojen komiikan. Oletukseni on, että lastenkirjoissa tuotetaan komiikkaa pääasiassa yllättävyyden avulla: niissä rikotaan niin kirjallisuuden konventioita kuin arkipäivän logiikkaa (esimerkiksi keskustelusääntöjä tai perinteisiä luonnekuvauksia). Yllättävyys onnistuu parhaiten komiikan kautta: tutut säännöt saavat uuden muodon, kun totut asiat käännetään pääläelleen. Niinpä lukija joutuu muovaamaan odotushorisonttinsa uudelleen.

Doyle'n lastenkirjat ovat leikkiä tekijän ja lukijan välillä. Leikki perustuu siihen, että kumpikin tuntee lastenkirjallisuuden konventionaaliset säännöt. Muotokokeilujen lisäksi kirjoissa jaetaan roolit uudelleen, ja kertojan, yleisön sekä henkilöiden liikkumatila kasvaa. Samalla kirjan henkilöstö rikastuu: henkilöstön lisäksi kirjoissa seikkailevat myös kertoja ja yleisö. Leikin yltyessä absurdin, järjettömän puolelle osoitetaan, että Doyle'n lastenkirjojen tärkein tavoite on lukijan rentouttaminen. Pilaillessaan lastenkirjallisuuden vakiomuotoisten osien kustannuksella Doyle'n lastenkirjat ottavat samalla pakostakin etäisyyttä niihin aineksiin, joista ne itse koostuvat: näin lukijalle osoitetaan, että hän on tekemisissä sanoista ja lauseista sommitellun konstruktion kanssa.

Kirjojen kaltaista muoto- ja roolileikkiä on käyty aiemminkin kirjallisuudessa, mutta lastenkirjallisuudessa se ei vielä ole päässyt yleistymään; Roddy Doyle on pystynyt kehittämään hyvin omaperäisen, tunnistettavissa olevan kerrontatyylin. Doyle'n teokset näyttävät, millaisia lastenkirjatkin voivat olla.

Asiasanat Roddy Doyle, komiikka, lastenkirjallisuus, absurdi, keskustelumaksiimit, odotushorisontti

Säilytyspaikka Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1. Aineiston esittely	1
1.2. Nauru	2
1.3. Komiikan määritelmä	3
1.4. Komiikan teorit	8
1.5. Tutkimuskysymys	11
2. LUKIJA, KONVENTIOT JA KOMIIKKA	17
2.1. Odotushorisontti	17
2.2. Lastenkirjallisuuden perinne	19
2.3. Doylen lastenkirjat lajinsa edustajina	21
2.3.1. Kerronnan tasot	22
2.3.2. Lukujen nimeäminen	26
2.3.3. Kirjan opetukset, suositeltavat kirjat ja kertomuksen ulkopuolinen teksti	28
2.4. Doylen lastenkirjat oman aikakautensa tuotteina	31
2.5. Päätelmiä	38
3. KESKUSTELUMAKSIIMIT JA KOMIIKKA	44
3.1. Ennustettavuudesta maksiiimeihin	44
3.2. Komiikka ja maksiiimien rikkominen	45
3.2.1. Kvantiteetin maksiiimi	47
3.2.2. Kvaliteetin maksiiimi	49
3.2.3. Relevanssin maksiiimi	51
3.2.4. Tavan maksiiimi	55
3.3. Gricen teorian kritisointia	58
3.4. Päätelmiä	60
4. HENKILÖHAHMOT JA KOMIIKKA	63
4.1. Maksiiimeista kielipeliin	63
4.2. Kielipelin rooleista henkilöahmojen luonteeseen	66
4.3. Päätelmiä	74

5. ABSURDI JA KOMIIKKA	80
5.1. Absurdin määritelmä	80
5.2. Käyttäytymisnormien ja kielen säännösten rikkominen	84
5.3. Moraalin puuttuminen	86
5.4. Aikastruktuurien ja eri maailmojen sekoittuminen	87
5.5. Leikittely traditionaalisella logiikalla	88
5.6. Päätelmiä	90
6. PÄÄTÄNTÖ	92
LÄHTEET	95

1. JOHDANTO

1.1. Aineiston esittely

Miten komiikka rakentuu lastenkirjallisuudessa? Miten nykylastenkirjallisuuden komiikka eroaa perinteisestä? Miten koomisuus näkyy lastenkirjan rakenteessa, keskusteluissa tai henkilökuvauksessa? Tutkin irlantilaisen kirjailijan Roddy Doyle'n (s. 1958) lastenkirjojen komiikkaa. Doylelta on julkaistu kolme lastenkirjaa: *The Giggler Treatment* (2000, *Hihittäjähoito*, 2001), *Rover Saves Christmas* (2001, *Rover pelastaa joulun*, 2002) ja *The Meanwhile Adventures* (2004, suomentamaton).

The Giggler Treatment (tästä eteenpäin GT) kertoo hihittäjistä, jotka lapsia puolustaakseen järjestävät ilkeille aikuisille hihittäjähoitoa eli kakkakepposia. Väärinkäsityksen takia kepposten kohteena on tällä kertaa herra Mack. Herra Mackilla, joka työskentelee tehtaalla keksintestaaajana, on kolme lasta: Kayla, Robbie ja Jimmy. Kirjassa seikkailee myös naapurin koira Rover, joka on bisnestietoisenä piskinä myynyt hihittäjille tarkalleen kengän varjon muotoisia kakkapökäleitä jo kauemman aikaa. Kun sitten selviää, että herra Mack on itse asiassa ihanteellinen isä, yrittävät hihittäjä, Rover ja herra Mackin perhe estää kepposta toteutumasta.

Toisessa kirjassa *Rover Saves Christmas* (tästä eteenpäin RS) seikkailevat jo edellisestä kirjasta tutut hahmot. Tällä kertaa Petteri Punakuono (Rudolph the Rednose) on sairastunut ja tarvitsee tuuraajaa. Rover-koira suostuu pienen kiristyksen jälkeen ottamaan pestin vastaan. Pukki saa apujoukoikseen lahjoja jakamaan Mackin perheen lapset, naapurin Victorian sekä Hans- ja Heidi-nimiset liskot. Lahjojen jakaminen yhden yön aikana kaikille maailman lapsille ei kuitenkaan ole mikään helppo tehtävä.

Kolmannessa kirjassa *The Meanwhile Adventures* (tästä eteenpäin MA) herra Mack on joutunut lopettamaan työnsä keksitehtaassa, koska irlantilaisista on tullut niin tervehenkisiä, etteivät he halua enää syödä keksejä. Nykyään herra Mack toimii keksijänä. Mackin perheen äiti Billie Jean puolestaan yrittää rikkoa uutta ennätystä: hän aikoo ensimmäisenä naisena kiertää maapallon kertomatta kenellekään. Kun herra Mack menee pankkiin hakemaan lainaa uusi keksintönsä, aseensa muotoinen saha, mukanaan, pankkihenkilökunta luulee hänen yrittävän pankkiryöstöä. Herra Mack pidätetään, mutta rouva Mackia ei löydy mistään. Sillä

välin, kun Rover, Kayla ja Victoria etsivät Billie Jeania, Robbie ja Jimmy yrittävät pelastaa herra Mackin kaivamalla tunnelin vankilaan.

Doylen lastenkirjojen rakenne rikkoo lastenkirjallisuuden perinteitä: tapahtumien välittämisen ohella kertoja kiistelee yleisönsä ja kirjan henkilöiden kanssa siitä, kuka tarinankulkua oikein hallitsee. Päätarinat haarautuvat kirjan edetessä useammaksi merkityksettömäksi sivupoluksi; esimerkiksi RS:ssä mainostetaan toistuvasti kahta kilpailevaa hammastahnaa kesken lahjojen jaosta kertovan tarinan. Kirjojen luvut ovat varsin vapaasti nimettyjä eivätkä noudata perinteistä, lineaarista kaavaa. Lisäksi kahdessa ensimmäisessä kirjassa tarjotaan useita vaihtoehtoisia loppuja ja kaikissa kolmessa kirjassa teennäisyydessään humoristiset listat kirjan opetuksista. Kirjoittaja on siten ollut varsin tietoinen lastenkirjojen konventioista ja pyrkinyt koomiseen vaikutukseen juuri niitä parodioimalla.

Ennen kuin käsittelen Doylen lastenkirjojen komiikkaa tarkemmin, on syytä määritellä käsitteet, joita tässä työssä käytän.

1.2. Nauru

Komiikan tutkimuksessa käsitteet näyttäytyvät tutkimuksissa eri merkityksessä. **Naurun** määrittelemisen käy helpoimmin: se on ihmisten käyttäytymistä, reagoimista johonkin. Monet filosofit ja tutkijat (Rene Descartes, Henri Bergson, Immanuel Kant ym.) ovat kiinnittäneet huomiota siihen, miten erilaiset ja paikoin jopa ristiriitaiset tilanteet voivat aiheuttaa naurua: komedioita on tehty niin hautajaisista kuin häistäkin, syntymästä kuin kuolemastakin. René Descartes (1596–1650) on kirjoittanut naurun ja ilon suhteesta näin:

Vaikka nauru näyttää olevan ilon tärkeimpiä tuntomerkkejä, ilo voi sen synnyttää ainoastaan kun se on kohtalaista ja kun siihen sekoittuu jonkin verran ihmettelyä tai vihaa. Kokemus näet osoittaa että ihmisen ollessa erittäin iloinen tämän ilon aihe ei koskaan saa häntä purskahtamaan nauruun... (Descartes 1994: 212.)

Nauruun tuntuisikin liittyvän jonkinasteista ihmettelyä, mutta vihaa siihen sekoittuu mielestäni harvoin – korkeintaan jotain ilkeämielistä saattavat naurattaa vastustajan takaiskut.

Myös yhdysvaltalainen filosofi Marie Collins Swabey (1880–1966) on pohtinut koomisen ja naurettavan monimutkaista suhdetta: naurun voivat aiheuttaa rajattoman monet syyt. Hänen mukaansa humoristi on naurun filosofi, joka näkee järjettömyyden hippusia (nonsense) jotenkuten rationaalisessa maailmassa (1961: 7, 12).

Aarne Kinnunen (1994: 42) ja John Morreall (1987: 128) ovat huomauttaneet, että naurun aiheuttaja voi joskus olla kaukana koomisesta. Se voi olla esimerkiksi tukala tilanne, joka saa aikaan hermostunutta hihitystä. Näin fyysisen naurun ja komiikan yhteys on varsin satunnainen. **Metaforinen nauru** sen sijaan liittyy erottamattomasti komiikkaan; käsitteellä Kinnunen (1994: 42–44) kuvaa tilanteita, joissa vastaanottaja on ymmärtänyt huumorin ja nauttinut siitä. Näin naurun ei tarvitse aina olla kuuluvaa hörötystä osoitukseksi komiikan onnistuneisuudesta. Toisaalta rajaamme samalla pois tilanteet, joissa nauru ei liity koomillisuuteen ja mielihyvään ollenkaan.

Nauru liittyy erottamattomasti sosiaalisuuteen: se edellyttää vastakaikua, joka syntyy vuorovaikutustilanteissa – yksin nauravaahan pidetään hulluna. Naurullaan ihmiset ilmentävät välillään vallitsevaa liitosta. Nauru on aina tietyn ryhmän naurua: monia koomisia ilmiöitä on hankala kääntää toiselle kielelle, koska ne liittyvät tietyn yhteiskunnan tapoihin ja ajatustottumuksiin. (Bergson 1994: 10–11.)

1.3. Komiikan määritelmä

Komiikan voi määritellä niinkin yksinkertaisesti, kuin että se tuottaa iloa. Kinnusen mukaan (1994: 111) sillä tuntuu olevan kuitenkin vain yksi mahdollisuus ja maali, johon osua. Sinänsä oikealta vaikuttava määritelmä on suppeudessaan riittämätön: se, minkä olen tässä tutkielmassa luokitellut koomiseksi, ei välttämättä ilahduta jotain toista lainkaan. Kyllä, humoristi ampuu helposti maalin ohi, mutta maaleja on mielestäni aina useampi – katsojan tai kuulijan mukaan. Se, mikä yhden mielestä on huti, on toisesta napakymppi. Komiikka on näin ollen aina tarkoitettu jollekulle: sen ymmärtäminen vaatii tietyn kontekstin tuntemista (Kinnunen 1994: 83). Selkein esimerkki tästä on parodia, joka avautuu vain pohjatekstin tuntevalle.

Vanhan näkemyksen mukaan on tiettyjä osa-alueita, joista ei saa laskea leikkiä. Näitä ovat muun muassa kuolema, syvä kärsimys ja pyhät arvot. (Laurila 1947: 312–313.) Kinnunen (1994: 24, 29) sen sijaan on ottanut lähtökohdaksi kaksi olettamusta: mikään ei sinällään ole koomista, mutta kaikista ominaisuuksista tai toiminnoista voidaan tehdä koomisia. Näillä koomiseksi tekemisen keinoilla ei lisäksi ole mitään rajaa. Tutkittuani lastenkirjallisuutta olen taipuvainen asettumaan ennemminkin tämän tuoreemman näkökannan puolelle. Monissa lastenkirjoissa lasketaan leikkiä hyvinkin vakavista aiheista. Esimerkiksi Roald Dahlin kirjoissa käsitellään niinkin kipeää asiaa kuin vanhempien kuolema varsin kepeästi.

Koomiseen liittyy myös estetiikka: se arvostellaan aina välttämättä hyväksi tai huonoksi (Kinnunen 1994: 68). En tässä työssäni halua arvioida komiikan hyvyyttä; jätän sen suosiolla kirja-arvostelijoiden työksi. Korkeintaan saattaa käydä niin, että huonoon vitsiin törmätessäni en sitä edes komiikaksi tunnista. Kaikkia eivät samat asiat naurata, mutta useimmat varmasti tunnistaisivat samantyylliset kohdat Doylenkin kirjoissa yritykseksi laskea leikkiä.

Komiikka on parodian, ironian, satiirin ja huumorin yläkäsite. **Parodian** tekniikka on jäljittely, mutta yhteensopimattomuuksien käyttö erottaa sen muista lainaamisen muodoista ja kirjallisesta jäljittelystä. Juuri yhteensopimattomuuden huomaamisesta syntyy koominen vaikutelma. Lopulta parodian funktioksi paljastuu paljon muutakin kuin pelkkä jäljittely. (Rose 1979: 21.)

Jyrki Nummen mukaan (1985: 52) parodia representoi toisen tekstin merkinä. Se tuo esiin pohjatekstin (engl. subtext) mallina. Tekstiä siteerataan niin, että sen representatiivisten elementtien hierarkiassa tapahtuu muutos, joka ilmenee poikkeamana. Muutos ei välttämättä ole suuri: pohjatekstistä säilyy alkuperäisiä (keskeisiä) tunnuspiirteitä niin, että muunnetun tekstin hahmo voidaan havaita. Muutokset tapahtuvat aina vain pohjatekstin toissijaisissa piirteissä, sillä pohjateksti on parodioivan tekstin rakenteen kannattaja.

Nummen mukaan (1985: 53–56) parodiset tekstit perustuvat taitamattomuuteen, mutta paradoksaalisesti taitavaan sellaiseen. Nummi jakaa taitamattomuuden keinot, joilla parodinen kaksiaänisyys ilmenee, **tekstuaalisiksi** ja **kontekstuaalisiksi signaaleiksi**. Edellisessä tapauksessa diskurssi sisältää itseensä merkit kaksiaänisyydestä. Kontekstuaalisten signaalien tehtävä on luoda diskurssille sellainen tekstiympäristö, että se näyttäytyy kaksiaänisenä – varsinkin jos tekstuaaliset signaalit ovat hyvin hienovaraisia. Tekstuaalisia signaaleja ovat inversio

(väärin siteeraaminen), inkongruenssi (ristiriitaisten elementtien yhdistäminen), liioittelu, mekaanisuus (esim. fraasiluettelo) ja vajavuus (kykenemättömyys käyttää konventiota tai muotoa korrektisti). Kontekstuaalisia signaaleja ovat metakieli (kommentointi) ja lipogrammi (teksti, jossa tietoisesti jätetään sanasta jokin kirjain tai joitakin kirjaimia pois, jolloin sanan täydellinen muoto on pääteltävissä; keinoa käytetään usein kirosanoissa kuten prkl tai -kele).

Parodia voi olla **spesifiä** tai **geneeristä**. Spesifi parodia edellyttää yksittäisen tekstin tai tuotannon tunnistamista, jotta parodinen ulottuvuus mahdollistuu lukemisessa. Esimerkiksi Henry Fieldingin klassinen romaaniparodia *Shamela* (1740) rakentuu yksityiskohtaisesti Samuel Richardsonin kirjeromaanille *Pamela, Or Virtue Rewarded* (1741). Parodia on sen sijaan geneeristä, kun kohteena on yksittäisestä teoksesta riippumaton kirjallinen kategoria, genre tai tästä kehittynyt modus. Geneerinen parodia edellyttää yleistä kirjallista sivistystä, tietoa kirjallisuuden traditiosta, lajeista ja konventioista. Täytyy tietää, millainen on matkakertomus, kirjeromaani, elämäkerta, sonetti tai tragedia ja mitkä konventiot kannattavat näitä lajeja. Esimerkiksi Douglas Adamsin *Linnunradan käsikirja liftareille* -kirjaa (1979) lukiessa edellytetään tunnetuksi tieteiskirjallisuuden ominaispiirteitä. Spesifi ja geneerinen parodia elävät usein rinnakkain, sillä yksittäisen tekstin kautta parodia voi koskettaa pohjatekstin edustamaa lajityyppiä. Esimerkiksi *Shamelan* parodisuus ulottuu *Pamelan* ohitse tämän edustamaan genreen, kirjeromaaniin. (Vrt. Nummi 1985: 56–57.)

Toinen komiikan alalaji, **ironia**, voidaan määritellä teeskentelyksi tai pettämiseksi. Ironiassa henkilö teeskentelee olevansa jotakin muuta kuin mitä on. (Muecke 1970: 25–26.) Ironian sisältö on päinvastainen ilmauksen kirjaimelliseen merkitykseen verrattuna (esim. Corbett 1965: 445; Jordan 1965: 205; Nash 1989: 118, 128). Ironia luo kontrastin: sanotaan A, mutta tarkoitetaan ei-A. Ironia ilmaisee tekstin tai puhujan evaluoivan asenteen – kuten parodiakin. Niinpä parodia sisältää aina ironiaa; ilman ironiaa ei synny parodiaa, sillä ironia on sisäänrakennettu parodiaan. Kummassakaan ei hyväksytä pintamerkitystä, vaan rekonstruoidaan ”korkeampi”, vihjeellinen merkitys. (Nummi 1985: 52.) Ironia ja parodia eroavat toisistaan siinä, että ironia kohdistuu ilmaisujen merkitykseen, parodia niiden muotoon. Ironia palvelee tekstinsisäisiä päämääriä ja on luonteeltaan **intratekstuaalista**. Parodia puolestaan yhdistää kaksi tekstiä tai merkkijärjestelmää ja on **intertekstuaalista**. (Vrt. Hutcheon 1981.)

Ironian alalajeja ovat muun muassa sarkasmi, kiusaaminen, pilanteko ja vähättelevät ilmaukset. Perinteisen jaon lisäksi voidaan erotella omiksi lajeikseen **verbaalinen ironia**, jota nimitetään myös käytökselliseksi ironiaksi (behavioural irony), sekä **tilanneironia** (situational irony). Verbaalisessa ironiassa on kyse ironian harjoittajan ironisuudesta, tilanneironiassa on kyse olosuhteesta tai tapahtumasta, joka nähdään ironisena. Verbaalisessa ironiassa keskeistä on kieli, jonka kautta käsitellään sitä, mitä ihmiset ajattelevat, tuntevat ja uskovat: ironisuus syntyy sanomisen ja ajattelemisen välisestä erosta. Tilanteeseen liittyvä ironia syntyy puolestaan siitä jännitteestä, joka on sen välillä, mitä uskotaan olevan ja mitä todella on. Tilanneironiaa on esimerkiksi sellainen tapahtuma, jossa taskuvarkaalta viedään lompakko hänen itsensä ollessa keskittyneenä samoihin puuihin.¹ Tilanneironiassa paljastuu todellisuus, asioiden tila, ei väittämä, ja sille voi antaa merkityksen vain tarkkailija. (Muecke 1978: 7–10, 49.)

Tarkkaavainen lukija voi seurata tekstin sisältämiä erilaisia johtolankoja ja niiden avulla päätellä ironian olemassaolon. Tällainen johtolanka voi olla esimerkiksi otsikko, joka ohjaa lukijan huomion tiettyyn seikkaan ja jonka avulla lukija huomaa todellisen ja näennäisen välisen kontrastin. Ironian perustana käytetään muun muassa implikaatiota, inkongruenssia, liioittelua, sosiolektien yhdistelyä, vanhahtavia sanontoja, paralingvistisiä keinoja sekä kielikuvia, kuten metaforaa, perifraasia ja litoteesiä. (Kohvakka 1997: 33–35; Muecke 1978: 54.)

Satiirikko on tietoinen ihmiskunnan paheista ja mielettömyyksistä, ja tämän tietoisuutensa hän haluaa tehdä muidenkin tiettäväksi. Hänen pyrkimyksensä on taivutella yleisö puolelleen, suostutella ja vakuuttaa omalle kannalleen. (Pollard 1970: 1–2.) Parodiaa on toisinaan pidetty myös satiirin alalajina (esim. Highet 1962). Ne muistuttavatkin toisiaan sikäli, että satiiriin sisältyy parodian tavoin ironiaa. Satiiri ei kuitenkaan parodian tavoin kosketa ilmaisujen muotoja, vaan sen kohteina ovat sosiaaliset, uskonnolliset ja moraaliset arvot, asenteet ja uskomukset. (Dane 1980: 150–151.) Satiiriset tekstit hyödyntävät usein parodisia muotoja (esim. Swiftin ”esseet”) – tällaisissa tapauksissa parodialla on tekstissä välineellinen arvo (Ben-Porat 1979: 248).

¹ Samaa lienee tarkoitta Henri Bergsonin yksi tilannekomiikan laji, käänteisyys. Se toteutuu, kun kohtaukseen sisältyvät roolit ja tilanne käännetään päälälleen eli toisinpäin. Naurettava on esimerkiksi henkilö, joka lankeaa itse virittämäänsä ansaan tai petturi, joka tulee petetyksi. (Bergson 1994: 69.)

Satiirilla ei ole muodollisia rajoituksia, vaan satiiri voi saada lukuisia ilmenemismuotoja; satiirikolla on runsaasti vapautta. Maailmaa kohtaan suunnattu kritiikki on kuitenkin mukautettu leikin muotoon, sillä ilman mielikuvitusta satiiri olisi liian ahdistavaa. Realismin sijaan satiirikko tarjoaakin tilanteesta muotoillun ivamukaelman, joka viittaa kulloiseenkin tilanteeseen, mutta antaa myös etäisyyttä. (Hodgart 1969: 11–12.)

Huumori on tietty suhtautumistapa elämään ja voi siten esiintyä vain ihmisessä (Laurila 1947: 295; Kinnunen 1972: 198). Huumori edellyttää näkemystä elämän kokonaisuudesta: nauru ja hymy toimivat tämän ymmärryksen edeltäjinä. Humoristi saa lukijat nauramaan elämän vajaanaisuudelle tai nurinkurisuudelle. Satiirista poiketen humoristin suhde kohteeseensa on kuitenkin lämmin; kohdetta tarkastellaan leikkimielisesti. Huumorissa hyökkäävyys on poissa, joten nauru on ymmärtävää, suojelevaa ja rauhoittavaa. Huumorissa naurajan ja kohteen välillä on side. Huumorissa piilee aina myös vakavuus, sillä asettaessaan elämänilmiöt hymyilyttävään valoon humoristi vain osoittaa, miten suhteellista kaikki on tässä vajavaisessa maailmassa. Siten humoristinen elämänasenne ei ole tosiasioiden kieltämistä, vaan suojakeino elämän tragiikkaa vastaan. (Höföding 1967: 50–51; Kupiainen 1939: 8, 19.)

Kinnunen (1972: 198, 202) antaa esimerkin huumorin ja koomisen erosta: Joku pitää huolellisesti valmistellun esitelmän. Se voi olla humoristinen, jolloin se on hyvä ja sosiaalisesti ja esteettisesti arvokas. Mutta jos esitelmä on koominen, se on sosiaalisesti ja esteettisesti epätydyttävä. Koomisen ja huumorin raja onkin liukuva: jos puhujan huumori epäonnistuu, esitelmästä tulee koominen – vaikka esitelmöitsijä teki parhaansa ollakseen humoristi.² Huumoria ei siis voi olla ilman koomista. Koomista voi sen sijaan ilmetä ilman huumoriakin. Huumori on asenne, joka sisältyy tiettyyn esitykseen tai on tietyn käyttäytymisen takana. Huumori on siis asennoitumista rajattomasti vaihtelevaan koomiseen.

Huumorin edellytyksenä on epähistoriallinen perspektiivi. Siinä missä historiaa kirjoitetaan aina uudestaan, fiktiossa kaikki on sanottu lopullisesti. Teoksen henkilöt sen sijaan eivät ole irti historiallisuudesta – historiattomuus on vain kertojan ominaisuus. Tästä syntyy huumorille ominainen tilanne: kertoja ja lukija tietävät

² Kinnunen käyttää käsitettä huumori samoin kuin tässä työssä käytetään. Komiikalla Kinnunen tarkoittaa vain sanan arkimerkitystä: tahattoman huvittavaa tai naurettavaa. Gradussani komiikka sen sijaan on Kinnusen näkemyksen lisäksi parodian, ironian, satiirin ja huumorin yläkäsite.

enemmän kuin kertomuksen henkilöt, jolloin **draamallinen ironia** toimii. Henkilöiden tietämättömyys mahdollistaa kaksoisvalotuksen, jonka teho lisääntyy, jos joku fiktion henkilöistä on tietoinen varsinaisen uhrin tietämättömyydestä. Draamallisen ironian kautta huumori terävoituu, inhimilliset teot ja toiminnat näyttävät sellaisina kuin ne ovat. (Kinnunen 1972: 205–206, 209; Muecke 1970: 65.)

Komiikka on siis varsin moni-ilmeistä: koomikko voi joko jäljitellä, ivata tai kritisoida kohdettaan, tai hän voi tyytyä nauramaan kohteelleen hyväntahtoisesti. Komiikan mahdollisuudet ovat siten rajattomat. Koomikko käyttääkin mahdollisuuksiaan kitsastelematta: niin parodiaa, ironiaa, satiiria kuin huumoriakaan voi harvoin havaita yksinään; useimmiten komiikan alalajit ovat kietoutuneet varsin tiukasti yhteen.

1.4. Komiikan teoriat

Komiikan teoriat on yleisimmin jaettu neljään osaan: **degradaatioon** eli arvonalennukseen, **inkongruenssiin** eli yhteensovittamattomuuteen, **toistoon** eli mekaanisen ja elävän yhteisilmenemään sekä **karnevalisointiin** (esim. Kinnunen 1994: 17; Morreall 1987: 129–131; Swabey 1961).

Degradaatiolla tarkoitetaan koomista, joka syntyy arvonmenetyksestä. Koominen vaikutelma syntyy silloin, kun jokin merkityksellinen tai vaikuttava menettää meidän sille antaman arvon. (Krohn 1965: 114.) Saksalaisen filosofin Immanuel Kantin (1724–1804) teoriaa komiikan synnystä voidaan pitää yhtenä degradaatioteorian alalajina: Kant määrittelee koomisen jännittyneeksi odotukseksi, joka raukeaa tyhjiin. Kantin mukaan vitsit onnistuvat pettämään meitä hetkellisesti. Kun kokonaisuus hajoaa mitättömyyteen, mieli toistaa kuvion uudelleen ja yrittää hahmottaa sen nyt yhtenäisenä. Tämä jännittymistä seuraava rentoutuminen tuottaa mentaalisen liikahtuksen, mielihyvän kokemisen. (Kant 1980 / 1790: 201.) Kantin mukaan koominen on siis yllättävää ja pettää aina jossain määrin (lukijan) odotukset.

Kinnunen (1972: 204) antaa esimerkin degradaatioon perustuvasta komiikasta: 25-vuotias maalaispoika seisoo pyhäpuvussaan ikkunan ääressä, katselee järvelle ja sanoo: ”Menisköhän vihille vai lähtiskö onkelle?” Koomisen tulos johtuu

vihkimisen arvon alentamisesta ja kahden yhteensoveltumattoman mielikuvan yhteensovittamisesta, inkongruenssista.

Inkongruenssista puhutaan, kun koomisen vaikutelman katsotaan syntyvän kahden mielikuvan yhteensovittamattomuudesta. Yhteensovittamattomuuteen liittyy samalla ajatus ristiriidasta kahden rinnastetun kuvan välillä. (Krohn 1965: 114.) Marie Collins Swabeyn mukaan (1961: 110) koomisuus pohjimmiltaan rakentuu aina loogiselle ristiriidalle, joka on löydettävissä esimerkiksi vitseistä. Yhteensopimattomuus ei kuitenkaan aina esiinny prototyypisenä, vaan se voi ilmetä eriasteisena.

Muun muassa Morreall (1987: 130) on kritisoinut inkongruenssiteoriaa siitä, etteivät kaikki tilanteet, joissa nauretaan, esimerkiksi voitettaessa kilpailu, ole inkongruentteja. Toisaalta taas kaikki inkongruentit tapaukset, esimerkiksi puuma kylpyammeessa, eivät ole humoristisia. Mielestäni metaforinen nauru on kuitenkin yritys vastata Morreallin huoleen teorian riittämättömydestä: kun tutkitaan esimerkiksi kirjallisuuden komiikkaa, rajataan ei-humoristiset tilanteet pois metaforisen naurun avulla. Tutkijaa kiinnostavat vain kohdat, jotka ovat koomisia: esimerkiksi kilpailun voittaminen on harvoin koomista. Toisaalta taas puuma kylpyammeessa ei herätä naurua, joten emme yhdistä sitä komiikan inkongruenssiin. Morreallin havainnot ovat kuitenkin oikeita ja koskevat jossain määrin myös muita komiikan teorioita: kun lukija havaitsee koomisen kohtauksen, hän ei tietenkään havaitse ensin esimerkiksi yhteensovittamatonta ainesta, vaan vain komiikan. Silti tutkijan on helpompi osoittaa katkelma objektiivisesti inkongruentiksi kuin koomiseksi. (Kinnunen 1994: 17–18.) Morreallin esittämät varaukset on silti syytä pitää mielessä, kun esittelen tarkemmin Doyleen lastenkirjojen komiikkaa.

Ranskalaisen filosofin Henri Bergsonin (1859–1941) mukaan koomisia ovat kaikki sellaiset toiminnot ja tapahtumat, jotka luovat harhakuvitelman elämästä ja herättävät samalla selkeän vaikutelman mekaanisesta järjestelystä. Koomisen vaikutelman synnyttää siis elolliseen kätkeytyvä mekaniikka. (Bergson 1994: 57–58.)

Eräs Bergsonin erottama tilannekomiikan tyyppi on toisto. Toisto rakentuu samana toistuvasta olosuhteiden yhdistelmästä, joka siten eroaa elämän vaihtelevasta kulusta: samat henkilöt joutuvat toistuvasti samanlaiseen tilanteeseen tai eri henkilöt kohtaavat toistuvassa tilanteessa. Mekaaninen toisto elämän

jatkuvassa virrassa on odottamatonta ja saa katselijan nauramaan. (Bergson 1994: 73–74, 76.)

Kinnusen mukaan humoristi käyttää toistoa yhtenä: esimerkiksi joku kulkee kadulla ja kompastuu, jatkaa matkaa ja kompastuu, nousee ylös ja kompastuu jälleen. Kirjallisuudessa toisto harvoin tahdittuu näin mekaanisesti, vaan se huipentuu usein merkityksen tai mielen muutokseen. (Kinnunen 1972: 203–204.) Zijderveld (1983: 21–22) on samaa mieltä kuin Kinnunen: jos pelkkä toisto riittäisi tekemään asiasta huvittavan, mikään ei olisi hauskempaa kuin epilepsiakohtaus tai pulssin kuunteleminen. Pelkän toiston sijaan koominen tilanne vaatiikin jotain odottamatonta ja ennustamatonta: komiikka onkin pikemminkin jotain elävää mekaanisena toistuvassa tapahtumassa.

Karnevalisointi on neuvostoliittolaisen kirjallisuudentutkijan Mihail Bahtinin (1895–1975) käsite. Hän perehdyttää kirjassaan *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru* (1965 / 1995) karnevalisointikäsitteensä keskiaikaiseen ja jo vanhempaan karnevaaliperinteeseen. Karnevalisoinnista tuli 1600-luvun loppupuoliskolta lähtien kirjallisuuden sisäinen traditio, joka alkoi irtautua varhaisesta karnevaalijuhlasta. Bahtinin mukaan (1965 / 1995: 13) maailmankirjallisuuden suurin ja samalla karnevalistisin teos on Cervantesin (1547–1616) *Don Quijote*, mutta niin Rabelais (n. 1483/94–1553), William Shakespeare (n. 1564–1616) kuin Nikolai Gogolkin (1809–52) edustavat karnevalistista traditiota teoksissaan. Karnevalisointiin näyttäisikin liittyvän parodia olennaisena osana: onhan Bahtinin mainitsema esimerkki *Don Quijotekin* ritariromaanin parodiaa.

Karnevaalille on Bahtinin mukaan tyypillistä se, että sen aikana elämä astuu pois tavallisilta raiteiltaan. Karnevaali on ylösalaisin käännetty maailma, jossa lait, kiellot ja rajoitukset eivät ole juhlan kestäessä voimassa. Karnevaaliaikana kaikki raja-aidat ihmisten välillä kumotaan; karnevaali asettuu vastustamaan tavallisen elämän sosiaalierakkoita. Karnevalisointiin kuuluu myös vastakkaisten elementtien yhdistäminen: pyhä ja profaani, korkea ja matala, suuri ja pieni, viisaus ja hulluus. (Bahtin 1965 / 1995: 12–13.)

Itävaltalainen psykiatri Sigmund Freud (1856–1939) havaitsi unityötä tutkiessaan sen yhtäläisyydet vitseihin (Witz): Molemmat käyttävät samankaltaisia keinoja kuten tiivistämistä, korvaamista ja asioiden esittämistä vastakohtien avulla. Sekä unet että vitsit kumpuavat piilotajunnasta ja käsittelevät asioita, jotka ihminen joutuu arkielämässään tukahduttamaan. Siinä, miten unityö selviytyy kriittisen järjen

vastustuksesta (tukahduttamisesta), piilee kuitenkin suurin ero vitseihin verrattuna: unityössä tehtävä ratkaistaan siirtämisen (symbolin tai vertauksen) avulla, valitsemalla mielikuvia, jotka ovat niin etäällä kielletystä ideasta, että ne pääsevät sensuurin läpi. Vitseissä siirtämiskeinot esiintyvät paljon suppeammin tai puuttuvat kokonaan. Vitsi ei siis tee kompromisseja kuten uni, vaan se pyrkii säilyttämään sanoilla tai mielettömyydellä leikittelyn muuttumattomana mutta rajoittuu kuitenkin sellaisiin tapauksiin, joissa tämä leikki tuntuu sallitulta. Leikkiessään mielettömyyksillä vitsi onnistuu poistamaan psyykkisen esteen ja vapauttamaan samalla tähän estämiseen tarvittua energiaa, mistä Freudin mukaan seuraa vitsin tuottama mielihyvä. (Freud 1983: 143, 150–156, 164.) Vitsin käsite muistuttaakin lopulta hyvin pitkälti karnevalisoinnin käsitettä: sekä vitseissä että karnevaaleissa kahlitsevat säännöt eivät enää ole voimassa, ja tästä voi seurata vapauttavaa naurua.

Perinteisessä jaottelussa piilee ongelmia: Harvoin mikään teoria toteutuu puhtaasti, vaan tarinan tai kaskun huvittavuus johtuu eri aspektien yhtenemisestä kuten Kinnusen (1972: 204) esimerkissä vihille tai ongelle aikovasta maalaispojasta. Lisäksi karnevalisointi ei ole yhteismitallinen muiden teorioiden kanssa, sillä se sisältää piirteitä niin degradaatiosta, inkongruenssista kuin toistostakin, eikä siten välttämättä tuo mitään oleellisesti uutta niihin. Karnevalisointi on mielestäni kuitenkin tämän tutkimuksen kannalta tarpeellinen käsite, koska se korostaa hulluttelevaa ja sääntöjä rikkovaa elämänsäntettä.

1.5. Tutkimuskysymys

Valitsin tutkimusaiheekseni lastenkirjojen komiikan, koska komiikka on minusta tärkeää nimenomaan tässä genressä. Helsingin Sanomien kesällä 2004 tekemä kysely vahvistaa oletustani: Lehti pyysi lukijoitaan nimeämään kaikkien aikojen parhaan lastenkirjan ja perustelemaan valintansa. Kieli ei nouse tässä kyselyssä esiin eikä todenmukaisuutta odoteta ollenkaan; pikemminkin lasten kuvakirjoista mieleen ovat jääneet erityisesti ne, jotka ovat sadunomaisempia ja joissa realismia rikotaan. Hyvä päähenkilö määritellään rohkeaksi ja jopa anarkistiseksi. Sen lisäksi kysely osoittaa, että pienimmille lapsille kirjan hauskuudella ja huumorilla on eniten merkitystä. (Virtanen 18.7.2004: C1.)

Tutkin, missä määrin perinteiset komiikan teorit kattavat Doylen lastenkirjojen komiikan. Oletukseni on, että lastenkirjoissa tuotetaan komiikkaa pääasiassa yllättävyyden avulla: niissä rikotaan niin kirjallisuuden konventioita kuin arkipäivän logiikkaa (esimerkiksi keskustelusääntöjä tai perinteisiä luonnekuvauksia). Yllättävyys onnistuu parhaiten komiikan, esimerkiksi karnevalisoinnin kautta: tutut säännöt saavat uuden muodon, kun totut asiat käännetään pääläelleen.

Lastenkirjallisuusantologian mukaan lastenkirjallisuuden suurin arvo tekijöilleen on sen tarjoama vapaus: monet kirjoittajat pitävät lastenkirjallisuutta luovuuden temmelyskenttänä, vastakohtana aikuiskirjallisuuden konventionaalisuudelle (Heikkilä-Halttunen 2005: 15–16; Ahola 13.4.2005: C7³). Yhdyn kirjailijoiden mielipiteeseen siitä, että lastenkirjallisuus tarjoaa genrenä mahdollisuuden kokeiluihin, konventioiden ja normien rikkomiseen. Toisaalta pienet lapset kaipaavat turvaa ja jopa konservatiivisuutta ympäristöltään. Miten sitten lapsille suunnattu kirjallisuus voisi rikkoa rajoja? Paradoksaaliselta vaikuttava seikka on täysin luonteva esimerkiksi psykoanalytikko Bruno Bettelheimin mielestä (1987: 145–148): Terve lapsi erottaa fantasian todellisuudesta, eikä rajoja rikkova kirjallisuus horjuta lapsen perusturvallisuutta – vaan on jopa välttämätön lapsen henkisen kypsymisen kannalta. Pikemminkin rikas mielikuvituselämä estää lapsen mieltä juuttumasta kapeille raiteille aina samaa kehää kiertäviin ahdistuneisiin kuvitelmiin ja suojaa siten mielisairauksilta. Kirjallisuus on siis turvallinen tapa testata toden rajoja. Eri asia on tietysti se, ettei lapsi voi välttämättä ymmärtää kovin kokeilevaa komiikkaa, josta hän ei löydä mitään tuttua, mutta tähän palaan myöhemmin luvuissa 2.5. ja 4.3.

Genren mahdollistaman yllättävyyden lisäksi lastenkirjojen näkökulma tarjoaa mahdollisuuden erilaiseen kuvaan arkielämästä – ovathan päähenkilöt useimmiten lapsia: kirjojen alaikäiset päähenkilöt kuuluvat osittain yhteiskunnan käytänteiden ulkopuolelle – lapsilta ei siis vaadita vielä yhtä täydellistä normien hallitsemista.⁴ Lasten ei myöskään tarvitse ponnistella säilyttääkseen sosiaalisen

³ Ahola lisää silti yhä vieläkin törmättävän vastakkaisiin käsityksiin, joiden mukaan lastenkirjallisuus on kaavamainen, epähaastava ja opettavainen kirjallisuudenlaji. Muun muassa ruotsalainen nuortenkirjailija Katarina Kieri on valittanut, että liian monet tyyli- ja kielet ovat yhä vielä nuortenkirjassa kokeilematta, kokeilut tekemättä ja aiheet käsittelemättä. (Ahola 2005, C7.)

⁴ Lapsset ovat varsin tietoisia tästä heille sallitusta vapaudesta: usein aikuiset erehtyvät pitämään lasta tietämättömänä, vaikei tämä sitä enää olisikaan, ja lapset käyttävät tilannetta hyväkseen esiintymällä naiiveina vapauksien toivossa (Freud 1983: 163). Lasten tietoisuus vapaudesta näkyy

asemansa, ja siksi he voivat käyttäytyä vapaammin muiden mielipiteistä välittämättä. Lastenkirjallisuus on ikään kuin sukellus lapsuuden fantasiamaailmaan, jossa mikä tahansa on mahdollista: arkipäivän säännöt eivät rajoita tapahtumia, vaan kaikki on mahdollista.

Asetelma on tuttu jo vanhemmasta kertomusperinteestä: tanskalaisen kirjailijan Hans Christian Andersenin (1805–75) Keisarin uudet vaatteet -sadussa räätälit huijaavat aikuisia väittämällä, että heidän valmistamansa vaatteet pystyvät näkemään vain tarpeeksi älykkäät ihmiset. Kun keisari sitten esittelee kansalle uusia vaatteitaan, toteaa pikkulapsi sen, minkä muutkin näkevät, mutta jättävät maineensa menettämisen pelossa sanomatta: keisarilla ei edes ole vaatteita. Sadun koominen käänne paljastaa nakun keisarin lisäksi sen, kuinka typeriin tilanteisiin (aikuiset) ihmiset joskus ajautuvat, koska pelkäävät erottuvansa joukosta ja osoittautuvansa tyhmiksi.

Aikoinaan myös veijaritarinat perustuivat juuri normirikkomuksille: veijareille sallittiin sellaista, minkä yhteiskunta muilta kieltää (Alho 1988: 53). Näin myös lastenkirjoja voidaan pitää eräänlaisina veijaritarinoina, sillä nekin perustuvat paljolti normirikkomuksiin, joiden tekijöinä on (osittain) yhteiskunnan ulkopuolella olevat henkilöt: lapset, eläimet ja satuolennot. Koska lapsiin ei ole vielä iskostettu institutionaalisia merkitysrakennelmia, he käyttäytyvät näistä yhteiskunnan käytänteistä piittaamatta. Siten lapset muodostavat koomisen vastakkainasettelun aikuiset kanssa, jotka pyrkivät noudattamaan kollektiivisia säännöstöjä joskus hyvinkin sokeasti. (Zijderveld 1983: 19.)

Metaromaaneina, fiktiivisyydestään tietoisina teoksina, Doylen kirjat nostavat lukijoiden mieltymykset keskiöön. Saksalaisen kirjallisuudentutkijan Hans Robert Jaussin (1921–1997) mukaan lukijan käsitys siitä, mikä on lastenkirjallisuudessa odotettavaa, perustuu lukijan **odotushorisonttiin**. Kirjallisuustieteiden parissa kehitelty näkemys odotushorisontista sisältää käsityksen, että tekstit ovat ennen muuta lukijan toimintaa, jossa hän vertailee luettavaa tekstiä aikaisempiin teksteihin ja etsii juuri tälle tekstile tyypillistä ominaislaatua. Lisäksi hän vertaa kirjaa saman aikakauden muihin teksteihin ja etsii niistä samankaltaisuuksia. (Jauss 1983: 204; Segers 1985: 12–13.)

Luvussa kaksi tutkin, miten lukijoiden odotushorisontti, joka on muotoutunut aiemmin luettujen kirjojen perusteella, vaikuttaa koomisen kokemiseen. Oletan Jaussia ja Kantia mukailleen, että odotushorisontin täyttymättömyys tuottaa koomista: kaikki koominen liittyy jollain tavalla odotushorisontin rikkoutumiseen, mutta aina, kun odotushorisontti ei täyty, ei ole kyse koomisesta. Rajaan tutkimukseni kirjallisuuden konventioihin: tutkin, miten Doylen kirjat rikkovat perinteistä kerrontahierarkiaa, lukujen nimeämistä, opetuksia, suositeltavia kirjoja ja kertomuksen ulkopuolista tekstiä vastaan. Tämän lisäksi vertaan Doylen kirjallisuuden konventioiden uudistamista postmodernin kirjallisuuden keinoihin ja tutkin, miten yllätyksellisiä Doylen keinot loppujen lopuksi ovat.

Jossakin mielessä käsitys odotushorisontista vastaa sitä, mitä funktionaalissa kieliopissa tarkoitetaan puhuttaessa tekstin **ennustettavuudesta**. Tällöin ajatellaan, että inhimillisessä kanssakäymisessä ennustamme jatkuvasti, emme tietenkään tietoisesti, mitä toinen ihminen aikoo sanoa seuraavaksi. Siten myös ymmärrämme, mitä puhuja todella sanoo. Näitä ennustuksiamme teemme tilannekontekstin perusteella, ja juuri tilanne antaa keskustelijoille runsaasti informaatiota merkityksestä. Samalla tavalla tilannekontekstin huomioon ottaminen auttaa lingvistiä tulkitsemaan merkityksiä. (Pääkkönen – Varis 2000: 38–39.) **Puheaktiteoriat** (muun muassa H. P. Gricen maksimiteoria) perustuvat juuri oletukseen siitä, että toisen sanomiset ovat aina ennustettavissa ja ymmärrettävissä tietyin rajoituksin. Kolmannessa luvussa sukellankin tarkemmin Doylen lastenkirjojen maailmaan, sillä tarkastelen, millaisia keskusteluja kirjoissa käydään ja mihin keskustelujen koomisuus perustuu.

Yhdysvaltalaisen kielitieteilijän Herbert Paul Gricen (1913–1988) mukaan ihmiset noudattavat verbaalisessa viestinnässään yhteistyön periaatetta. Näin dialogin osapuolten pitäisi kunnioittaa neljää keskustelun maksimiamia: **kvantiteetin** (tiedon sopiva määrä), **kvaliteetin** (totuudellisuus), **relevanssin** (asiassa pysyminen) ja **tavan** (selkeys, järjestelmällisyys) sääntöä. **Konventionaaliset implikaattorit** ovat niitä vakiopäätelmiä, jotka syntyvät oletuksesta, että puhuja noudattaa keskustelumaksimeja. Jos puhuja taas rikkoo puheenvuorollaan jotain keskustelun maksimiamia, hän pyrkii silloin esittämään jotain muuta, kuin mitä hänen sanomansa kirjaimellisessa, konventionaalisisessa merkityssisällössä on esillä. Yhteistyön periaatteen mukaisesti kuulija tällöin ryhtyy etsimään puheenvuorosta sen vihjattuja merkityksiä. Tällöin kuulija toimii ns. **konversationaalisen implikaatturin** eli

keskustelutilanteen vaatiman (usein intuitiivisen) tulkinnan ja vihjemerkituksen mukaisesti. (Varis 1998: 62.)

Italialainen semiootikko Umberto Eco (1932–) on soveltanut Gricen keskustelun maksiimeja komiikan tutkimiseen. Econ mukaan (1985: 324–326) komiikka syntyy, kun (vaikka vain alitajuisesti) hyväksytyt säännöt rikotaan ilman syytä. Koska kakkuja on tapana syödä juhlissa, kakun heittäminen päin naamaa naurattaa. Koomikon ei tarvitse muistuttaa säännöstä, jota hän tilanteessa rikkoo, koska maksiimit ovat niin tunnettuja ja niitä noudatetaan vuorovaikutustilanteissa varsin kuuliaisesti. Eco vertaa maksiimien rikkomista karnevaaleihin, jotka voidaan pitää vain kerran vuodessa sen jälkeen, kun arkipäiväisiä rituaaleja on taas noudatettu vuosi. Kolmannessa luvussa nojaankin enemmän karnevalistiseen teoriaan ja tarkastelen, miten Doyleen lastenkirjoissa rikotaan keskustelukonventioita.

Tarkasteltuani ensin keskusteluja siirryn neljännessä luvussa tutkailemaan keskustelujen roolitusta: selvitän, millaisista rooleista keskusteluja käydään, millaisia luonteita kirjassa esitellään ja miten koomisuus näkyy henkilöihahmoissa. Itävaltalainen filosofi Ludwig Wittgenstein (1889–1951) käsittelee arkikieltä eräänlaisena kielipelinä, joka on osa ihmisen jokapäiväistä toimintaa. Keskusteluissa osanottajat toteuttavat erilaisia rooleja, joiden avulla pyritään paitsi esittämään asioita myös ylläpitämään ja säätelemään vuorovaikutusta. (Wittgenstein 1999: 33–34)

Koomisten tyyppien ja luonnekuvausten traditio on kirjallisuudessa niin pitkä, että jo sekä Aristoteles (348–322 eKr.) että hänen oppilaansa Theofrastos (372–287 eKr.) ovat kirjoituksissaan keskittyneet niihin. Theofrastoksen kirja *Luonteita* (1968) kuvaa inhimillisiä ominaisuuksia ja niistä kertovia käytöstapoja humoristisen yksityiskohtaisesti. Kinnunen (1985: 211–213) on soveltanut Theofrastoksen oppeja kirjassaan *Draaman maailma* ja päätenyt kuuteen eri osa-alueeseen, johon luonne voi perustua: emootioon, temperamenttiin, henkilön käyttäytymiseen yhteisössä, älykkyyteen, ideaan tai ajatukseen, joka ihmistä hallitsee tai moraaliin. Neljännessä luvussa avaankin Doyleen henkilöihahmoja Kinnusen Theofrastos-sovelluksen avulla.

Viidennessä luvussa lähestyn Doyleen lastenkirjoja **absurdin** kautta: tarkastelen, missä määrin absurdius määrittää Doyleen kirjojen rakennetta, keskusteluja ja henkilöihahmoja. Absurdi tarkoittaa epäharmonista, yhteensovittamatonta ja liittyikin siten inkongruenssiteoriaan. Absurdus on levinnyt

teatterin maailmassa leimaamaan niin näytelmien rakennetta kuin kieltäkin, sillä mielettömien näytelmien tapahtumat eivät koskaan rakennu loogiseksi juoneksi ja dialogi rationaaliksi ajatuskulukseksi. Myös henkilökuvista puuttuu normaali inhimillinen psykologia, ja inhimillisen kokemuksen irrationaalisuus käy ilmi näyttämökuvista, jotka ovat usein fantastisia. (Esslin 1980: 132.)

2. LUKIJA, KONVENTIOT JA KOMIIKKA

2.1. Odotushorisontti

Reseptiotutkimus tutkii kaunokirjallista tekstiä lukijan näkökulmasta. Tutkimuksen kohteena olevan tekstin herättämällä todellisilla tai hypoteettisilla tutkijan rekonstruoimilla lukijareaktioilla on reseptiotutkimuksessa keskeinen sija. Koska juuri lukija antaa merkityksen valkoisilla sivuilla oleville mustille merkeille, kirjallisuus on olemassa ainoastaan lukijoidensa välityksellä. (Segers 1985: 9.) Yksi reseptioteorian ydinkäsitteistä on Jaussin (1983: 204) luoma odotushorisontin käsite.

Kirjallisessa viestinnässä on mukana kolme osapuolta: kirjallisuuden traditio, lukijat sekä uusi teos, joka ilmestyessään kommunikoi paitsi lukijoidensa myös aikaisemman kirjallisuuden kanssa. Kirjallinen taideteos ei siis ilmaannu absoluuttisena uutuuksena informatiiviseen tyhjiöön silloinkaan, kun se ilmestyy ensimmäisen kerran, vaan herkistää yhteisönsä aivan tiettyä vastaanottotapaa varten. Se herättää muistumia aikaisemmin luetusta, saattaa lukijan tiettyyn emotionaaliseen tilaan ja synnyttää jo lukemisen alusta alkaen ”keskustaan ja loppuun” kohdistuvia odotuksia, jotka lukemisen jatkuessa voidaan tiettyjen tekstilajin pelisääntöjen vaatimusten mukaan pitää sellaisina tai muuntaa, suunnata uudelleen tai ratkaista ironisesti. (Jauss 1983: 198, 202.)

Lukijan odotukset muodostuvat kolmesta tekijästä: kyseisen tekstin edustaman kirjallisuudenlajin lukijalle tutuista normeista, kyseisen tekstin kanssa samalta kirjallisuudenhistorialliselta kaudelta peräisin olevien, lukijalle tuttujen tekstien keskinäisistä, implisiittisistä suhteista sekä fiktion ja todellisuuden tai kielen käytännöllisen ja taiteellisen funktion välisestä oppositiosta. Edellä mainitut kolme tekijää osoittavat paitsi sen, kuinka satunnaisen lukijan odotushorisontti muodostuu, myös sen, miten historiallinen tai nykyinen odotushorisontti on rekonstruoitavissa. (Jauss 1983: 204; Segers 1985: 12–13.)

Ihannetapauksen tällaisen kirjallisuushistoriallisen suhdejärjestelmän havainnollistamiseksi muodostavat teokset, jotka ensiksi houkuttelevat esiin laji-, tyyli- ja muotokonventioiden määräämän odotushorisontin ja tuhoavat sen sitten askel askeleelta. Esimerkiksi Cervantesin *Don Quijoten* lukeminen nostattaa esiin vanhojen ritarromaaniin odotushorisontin, mutta tämän viimeisen ritarin seikkailut osoittautuvat kyseisen lajityypin syvälliseksi parodiaksi. (Jauss 1983: 203.)

Odotushorisontin käsite mahdollistaa entistä tyydyttävämmän vastauksen kysymykseen tekstin taiteellisesta arvosta. Taiteelliselle arvolle on nimittäin pidetty ratkaisevana esteettistä välimatkaa tekstin rakenteen ja lukijan tai lukijaryhmän odotusten välillä tekstin ilmestymisajankohtana. Esteettinen välimatka odotushorisontin ja tekstin välillä määrää tekstin esteettisen arvon. Mitä pienempi tämä etäisyys on, sitä enemmän teksti lähenee ajanvietekirjallisuuden aluetta. Ajanvietekirjallisuus ei edellytä lukijalta horisontinmuutosta, vaan päinvastoin nimenomaan täyttää lukijan odotukset ja tukee hänen tuttuja mielikuviaan. (Jauss 1983: 204–205.)

Jaussin odotushorisontin käsitettä on kritisoitu paljon. Muun muassa esteettistä välimatkaa koskevaa väitettä ovat monet tutkijat arvostelleet sanomalla, että tilanne on todellisuudessa huomattavasti monimutkaisempi: täysin lukijan odotushorisontin vastainen kaunokirjallinen teksti ei missään tapauksessa johda optimaaliseen esteettiseen tehoon. (Segers 1985: 14.)

Jauss onkin myöhemmin (1973: 394) muuttanut käsitystään kaunokirjallisten tekstien normeja rikkovasta luonteesta. Hän myöntää, että tällainen funktio on havaittavissa vain uudemmassa – romantiikan aikaisessa ja sen jälkeisessä – kirjallisuudessa. Myös ajatusta, jonka mukaan on mahdollista rekonstruoida kullekin aikakaudelle ominainen odotushorisontti, on arvosteltu lukijakunnan yhtenäistämistä: yhteistä odotushorisonttia edes rajatulla alueella on vaikea hahmottaa (esim. Alanko 2001: 230). Jauss (1975: 348) yrittää päästä tästäkin argumentointiinsa aiheellisesti kohdistetusta arvostelusta: hän on päätenyt tekemään eron lukijan ja tekstin odotushorisontin välillä. Lukijan odotushorisontin voi selvittää tutkimalla kolmea edellä mainittua tekijää (tuttuja lajinormeja, suhteita muihin saman aikakauden teksteihin sekä fiktion ja todellisuuden oppositiota). Tekstin odotushorisontin puolestaan voi konstruoida eksplikoimalla tekstiin sisältyvän lukijaroolin, **sisäislukijan**.

Sisäislukija on tekstiin itseensä sisältyvä lukijarooli. Se koostuu tekstin itsensä sisältämisestä, lukijaa ohjaavista tekstuaalisista viittauksista. Sisäislukijaa voidaan pitää sisäistekijän sanattoman, epäsuoran viestinnän kohteena. Sisäistekijän katsotaan puolestaan edustavan kirjailijaa (näkymättömällä, äänettömällä, abstraktilla tasolla) tekstin eri agenttien toiminnoissa. Molemmat ovat kuitenkin lukijan konstruktioita ja siten sidoksissa lukijan edustamaan aikaan ja vastaanottajakuntaan. (Kantokorpi 1990: 158–160, Iser 1972: 8–9.)

Tässä tutkimuksessa tarkastelen vain tekstiin sisältyvää odotushorisonttia ja lopulta tekstin sisäislukijaa. En huomioi Jaussin odotushorisontin kolmatta määritelmää runollisen ja arkipäiväisen kielen vastakohtaisuudesta, sillä muun muassa Leena Kirstinä (1989: 121) on todennut määritelmän jäävän lopulta hyvin epäselväksi. Pelkistän siis odotushorisontin kahteen osaan: kyseisen tekstin edustaman kirjallisuudenlajin normeihin (luku 2.3.) ja kyseisen tekstin kanssa samalta kirjallisuudenhistorialliselta kaudelta peräisin olevien tekstien keskinäisiin, implisiittisiin suhteisiin (luku 2.4.).

2.2. Lastenkirjallisuuden perinne

Kerron seuraavaksi tiiviisti lastenkirjallisuuden kehityksestä ja keinoista, joilla lukijan odotushorisonttia on aiemmin muokattu, jotta Doylen teosten ja lastenkirjallisuuden perinteisten normien vertailu helpottuu.

Lastenkirjallisuuden alku oli hidas. John Rowe Townsend (1983: 17), joka esittelee kirjassaan *Written for Children* katsauksen lastenkirjallisuuden kehitykseen 1400-luvulta 1980-luvulle, toteaa, että lastenkirjallisuuden kehittyminen edellytti lapsikäsitteiden muutosta: lapset eivät olleet enää vain pienikokoisia aikuisia, vaan hyväksytyjä sellaisenaan. Koska tällainen arvomaailman muutos on varsin myöhäistä perää, klassisesta kirjallisuudesta ei löydy teoksia, jotka olisi suunnattu lapsille pelkäksi huviksi.

Luonnollisestikaan yhteiskunta, jossa niin lapsityö, -avioliitot kuin -kuolematkin olivat arkipäivää, ei tarvinnut nykyisenkaltaista lastenkirjallisuutta. 1400-luvulta lähtien on sen sijaan säilynyt lapsille suunnattua kirjallisuutta, jonka ainoa tarkoitus oli opettaa erilaisten pelotteiden avulla. Tämän lisäksi on kautta aikojen kiertänyt erilaisia kansansatuja ja tarinoita, joita ei ole erityisemmin suunnattu niin lapsille kuin aikuisillekaan. Tällaisista tarinoista tunnetuimpia lienevät kuningas Artturiin ja Robin Hoodiin liittyvät legendat. (Townsend 1983: 17–18, 27.)

Opettavaisista saduista oli pitkä matka englantilaisen lastenkirjallisuuden **kulta-aikaan** (1860–1920). Nimitys kulta-aika kuvastaa paitsi kyseisen ajanjakson aikana tuotettujen lukuisten lastenkirjojen laatua – monista niistä, kuten A.A. Milnen Nalle Puhista, on tullut kuolemattomia klassikoita – myös

niiden sisältöä (Saukkola 1997–1998, 27). Ajan lastenkirjallisuudelle oli leimallista runsas fantasia-aines: kirjoissa vilahdelti niin puhuvia eläimiä, toissijaisia maailmoja, mystiikkaa kuin sankarillisia lapsiakin (Townsend 1983: 86–89).

Kulta-ajan on katsottu alkavan brittiläisen Lewis Carrollin (oikealta nimeltään Charles Dodgson, 1832–1898) kirjasta *Alice's Adventures in Wonderland* (1865, suom. *Liisa Ihmemaassa*, 1906). Kirjan katsotaan olevan ensimmäinen moderni lastenkirja: ensimmäistä kertaa lapsille kirjoitettu tarina on muuta kuin moralisoiva ja opettavainen (Kåreland 1996, 58). Nonsense¹-muotoinen kirja onkin kaukana opettavaisuudesta, sillä siinä parodioidaan muun muassa englantilaisia lastenkamariloruja ja lopulta koko sen ajan yhteiskuntaa: kääntämällä asiat pääläelleen Carroll osoittaa, miten kaaosmaiselta aikuisten maailma lapsen silmissä näyttää. Kirja kertoo Liisasta, joka Ihmemaassa kulkiessaan tapaa lastenlauluista ja loruista tuttuja henkilöitä. Muisti ja kuvittelukyky sulautuvat Liisan seikkailuissa yhteen unenomaiseksi maailmaksi, jossa ajassa, paikassa ja tapahtumissa voidaan liikkua rajoituksetta. Ihmemaassa seikkailu on tulkittu matkaksi, jonka aikana päähenkilö löytää identiteettinsä (Koski 1998: 91–94, Huhtala – Juntunen 2004: 28.), sillä Liisa kutistuu ja kasvaa syötyään tai juotuaan jotain ihmemaasta löytämäänsä: juuri koskaan hän ei kuitenkaan ole sopivan kokoinen.

Kulta-ajan jälkeen seuraava merkittävä lastenkirjallisuuden vaihe sijoittui 1940-luvulle. Lastenkirjallisuus joutui kaikkialla voimakkaaseen murrokseen toisen maailmansodan jälkeen. Sodan päättyessä tarvittiin satukirjallisuutta, joka jollain tavoin viestitti arvojen mullistuksesta ja uuden suunnan vaatimuksista. (Huhtala – Juntunen 2004: 76, 88.) Yksi murroksen näkyvimmistä merkeistä on ruotsalaisen Astrid Lindgrenin (1907–2002) kirjojen valtava suosio.

Lindgren tunnetaan kautta maailman rohkeista lapsihahmoistaan. Hänen lastenkirjojensa sankarit eivät pyri kiltteyteen ja kuuliaisuuteen vaan pikemminkin testaamaan käytöksellään vallitsevan kulttuurin rajoja. Lindgren uudisti näillä epäsovinnaisilla hahmoilla perinteistä lastenkirjallisuuden traditiota.

Lindgrenin ehkä kuuluisin kirja on *Pippi Långstrump* (1945, suom. *Peppi Pitkätossu*, 1946). Peppi Pitkätossu asustaa Huvikummissa yhdessä apinan ja hevosen kanssa. Peppi on rajattoman utelias, kääntää totutun ylösalaisin, kaataa auktoriteetteja ja provosoi. Hänen pahimpia vihollisiaan ovat pinttyneet poroporvarit.

¹ **Nonsense** tarkoittaa sananmukaisesti hölynpölyä: sen pohjalla on tietynlainen maailmankäsitys, joka nostaa arkijärkevyyden vastapainoksi epälogiikan logiikan (Huhtala – Juntunen 2004, 28).

Erään tulkintatavan mukaan Peppi ei nostakaan laihoilla käsivarsillaan vain hevosta vaan kokonaisen kulttuurin. Pepin ironiassa asiat pannaan kohdalleen panemalla ne päällelleen; hänen ironiansa on loputonta kyseenalaistamista. (Gaare – Sjaastad 2003: 21–32.)

Doylen lastenkirjat ilmestyivät vuosituhatosen vaihteessa (2000–2004), jolloin postmodernismi oli vallannut alaa lastenkirjallisuudessakin (ks. muun muassa Huhtala – Juntunen 2004). Muun muassa Simon Beesleyn ja Sheena Joughinin mukaan (2000: 156) termiä postmodernismi pidetään kuitenkin epämääräisenä. Yleisesti sen ajatellaan viittaavan länsimaisessa kulttuurissa vallitsevaan mielentilaan, joka on itseensä viittaava, vihjaileva, leikkisä ja ironinen, mielellään parodioiva, kiinnostunut asioiden muodosta pikemminkin kuin sisällöstä, populaarikulttuurista pikemminkin kuin yleismaailmallisista totuuksista. Pahimmillaan postmodernismia käytetään tyhjiä sanaleikkien tekosyynä. Liisi Huhtalan ja Katariina Juntusen mukaan (2004: 113–114, 136, 144) uudessa lastenkirjallisuudessa käytetään entistä enemmän huumoria ja jatketaan paikoin jopa anarkistista ilottelua. Yhä useammassa lastenkirjoissa hyväksytään itsekeskeinen ajattelutapa, mikä heijastaa postmodernia normitonta, hetkellistä ja lopulta varsin satunnaista arvomaailmaa.

Ollakseen tuoreita Doylen lastenkirjat eivät voi perustaa komiikkaansa pelkästään vanhoihin temppeihin: koska lastenkirjallisuudessa on jo ennen Doylea muun muassa puhuttu hölynpölyä, kuvattu epäsovinnaisia lapsia ja sitä, miten lapset päihittävät aikuiset, Doylen on luotava komiikkaa uusien keinoin. Käsittelenkin siksi seuraavassa vain niitä koomisia piirteitä, joita ei perinteisessä lastenkirjallisuudessa juurikaan esiinny. Sen jälkeen tarkastelen Doylen lastenkirjoja postmodernin ajan ilmentymänä.

2.3. Doylen lastenkirjat lajinsa edustajina

Jaussin mukaan (1983: 214) odotushorisontti pohjaa kirjallisuuden evoluutioteoriaan: uusi teos syntyy edeltävien tai kilpailevien teosten taustaa vasten, saavuttaa menestyksellisenä muotona kirjallisen aikakauden lakipisteen, jäljentyy ja sen jälkeen muuttuu automaattiseksi, kunnes lopuksi, kun seuraava muoto on lyönyt itsensä läpi, jatkaa elämistä kuluneena lajina, osana kirjallisuuden arkipäivää.

Odotushorisontti osana kirjallisuuden evoluutioteoriaa paljastaa kehitykseen perustuvan vuorovaikutuksen. Syntyessään osaksi kirjallisuushistoriallista suhdejärjestelmää teos kommentoi aina jollain tavalla sitä kirjallista ympäristöä, jossa se ensi kerran luetaan.

Erityisen merkittäviä ovat ne teokset, jotka tulevat kirjalliseen sarjaan uutena muotona eivätkä jäljittele kuluneita muotoja, tyylejä tai lajeja. Kirjojen vastakohtaisuus tai keinojen variaatio eivät riitä pelkästään selittämään kirjallisuuden kasvua; kirjalliset keksinnöt eivät ole kertakäyttötavaraa, jotka kerran käytettyinä olisivat hyödyttömiä. Kirjallisuuden peilaaminen aiempiin teoksiin osoittautuu kuitenkin varsin hyödylliseksi tarkasteltaessa koomisuutta, sillä koomisuuteen liittyy tuoreus ja yllätyksellisyys erottamattomalla tavalla (katso 2.2.). Rajaan tarkastelun kertomuksen tasoihin, lukujen nimeämiseen, kirjan opetuksiin, kirjoissa suositeltaviin kirjoihin ja kertomuksen ulkopuoliseen tekstiin, jossa kerrotaan kirjan valmistumisprosessista. Näissä kohdissa Doylen kerronta eroaa eniten perinteisestä lastenkirjallisuudesta.

2.3.1. Kerronnan tasot

Wayne C. Boothin (1961) ja Seymour Chatmanin (1978) kommunikaatiomallin mukaan kertovan tekstin ajatellaan rakentuvan useista toisilleen alisteisista tasoista, joille kaikille kuuluu omat lähettäjä- ja vastaanottaja-agenttinsa. Jokainen fiktioteksti edellyttää kertojan ja yleisön välillä tapahtuvaa kommunikaatiota. Kertoja on agentti, joka lausuu fiktiivisen diskurssin, ja diskurssin ottaa vastaan samalla tekstin tasolla oleva yleisö. Tähän tapahtumaan voidaan viitata eksplisiittisesti (lukijan puhuttelussa), tai sitten kertoja ja yleisö jäävät pelkästään oletetuiksi hahmoiksi. (Tammi 1988: 202–203.)

Sisäistekijä ja -lukija toimivat puolestaan korkeammalla tasolla kuin kertoja ja yleisö. Sekä sisäistekijä että -lukija ovat tekstin vihjeiden perusteella luotuja konstruktioita. Sisäistekijä on lukijan luoma konstruktio ja siksi tärkeä erottaa oikeasta kirjailijasta. Samoin sisäislukija on joukko tekstin edellyttämiä ominaisuuksia: tekstin edellyttämä kielitaito, kulttuuritausta ja kirjallinen kompetenssi, joiden katsotaan olevan välttämättömiä lukemisen onnistumiselle. (Tammi 1988: 203–204.) Näin määriteltyjen käsitteiden avulla tarkastelen lähemmin

Doylen lastenkirjojen kertojan uudenlaista roolia suhteessa yleisöön ja kertomuksen hahmoihin.

Siinä missä perinteinen kertoja keskittyy itse kerrontaan, kerrontaa värittävään kuvailuun ja dialogin välittämiseen, Doylen lastenkirjojen kertojan energia menee henkilöiden ja yleisön kanssa kinailuun. Läpi kirjojen kertoja käy taistelua oikeudestaan kertoa tarina haluamallaan tavalla.

So what? So what? Yes. So what? People stand on dog poo all the time. Even dogs stand on dog poo now and again. But it was huge. It was a big pile of wet fresh dog poo. It was probably the biggest pile of poo in the world. Big dog, big poo. So what? I'm bored. I'm going to skip a few pages and see if there's any more about biscuits. (GT, 11–12, kursivointi minun.)

Kertoja joutuu taistelemaan saadakseen pidettyä itsepintaisen yleisönsä mielenkiinnon tarinassa. Hän liioittelee kakan kokoa (it was probably the biggest pile of poo in the world), mutta liioittelukaan ei auta: yleisöä ei kiinnosta kakka, vaan keksit.

It was Christmas Eve in Dublin and it had been snowing for weeks. Snowflakes the size of mice fell from the grey sky and the cacti that line the streets of the city were very sold and confused. Jimmy and Robbie Mack were trying to scrape a frozen egg off a shovel and- Stop. Yes. Dublin isn't like that either. Stop being silly or I won't buy the book. (RS, 8.)

Yleisöä liika fiktiivisyys ei miellytä, ja se ohjaakin kertojan kohti totuudellisempaa tarinaa. Kertojan on lopulta taivuttava tarinoinnissaan yleisönsä mieliksi, koska koko kerrontatilanne rakentuu vain sen avulla: ellei yleisö nauti kuulemastaan, naura silloin kun on tarkoitettu, sekä kertoja että yleisö kärsivät tappion (Kinnunen 1994: 126). Doylen kirjojen yleisö ei ole valmis myönnytyksiin. Niinpä tarina jatkuu taas vähän aikaa kuulijoita miellyttävällä tavalla. Poikkeukselliseksi kertojan kinastelun yleisön kanssa tekee roolien sekoittaminen: kertoja voi kyllä keskustella kansiensisäisen yleisönsä kanssa, mutta tämän yleisön ei pitäisi pystyä uhkailemaan ostoboikotilla, sillä kaikki kertojan diskurssin vastaanottajat ovat fiktiivisiä henkilöitä (Tammi 1988: 207) – samoin kerronnan äänen subjekti kuuluu ehdottomasti fiktiivisen maailman rajojen sisäpuolelle (Kantokorpi 1990, 111).

Peli ei kuitenkaan ole vielä pelattu: myöhemmin kertoja kostaa määräälevälle yleisöllensä huiputtamalla heitä. Utelias yleisö haluaa tietää, miten joulutonttu pystyy taikomaan lapset, Roverin ja liskot silmänräpäyksessä Lappiin, joulupukin talliin.

And, suddenly, they weren't. The bush and the garden were gone and they were in Santa's barn. *How did that happen?* The answer is in the next chapter, on Page 70. Have a look. We'll wait for you. (RS, 63.)

Hyväuskoinen lukija tietysti selaa kirjassa nopeasti sivulle 70, mutta tuleekin petetyksi:

Ha ha. Fooled you. It's a secret. (RS, 70.)

Oikea lukija tulee temmatuksi tapahtumien keskelle, jos hän kääntelee kertojan ohjeen mukaisesti sivuja. Lapsekas kertoja voittaa tämän erän. Doylen kertoja on esimerkki **epäluotettavasta kertojasta**: kerronta herättää hyväuskoisen lukijan.

Epäluotettava kerronta voi johtua kolmesta eri syystä: kertoja saattaa olla tiedoiltaan rajoittunut, hän kertoo kenties oman etunsa perspektiivistä tai hänen arvomaailmansa on jollakin tavalla ongelmallinen (Kantokorpi 1990: 157; Rimmon-Kenan 1991: 128). Doylen kertojan tiedot eivät ole rajalliset, vaan hän nimenomaan osoittaa tietävänsä salaisuuden, jota ei voi tai halua kertoa. Sen sijaan Doylen kertoja saattaa kertoa oman etunsa perspektiivistä: kenties hän haluaa hauskuuttaa tai vain yrittää pitää yllä yleisön mielenkiintoa katteettomien lupauksen avulla. Toisaalta lukijalla on hyvä syy epäillä kertojan arvomaailmaakin, kuten myöhemmät esimerkit osoittavat.

Kahden Doylen lastenkirjan lopussa kertoja taipuu joko henkilöiden tai kuviteltujen lukijoiden vaatimuksiin ja tarjoaa useita vaihtoehtoisia loppuja, esimerkiksi: "If you thought that ending was a bit soppy, here's a different one." (RS, 138.) Kirjassa GT Rover-koira uhkaa hyvin konkreettisilla toimenpiteillä, jos kirja ei pääty hänen kannaltaan paremmin:

"Are you seriously saying that I was too late? After all that? The Mack guy's foot ends up in the stink?" Yes, Rover. You see, it's funnier if Mister Mack's shoe – "Forget funnier, pal. And listen. See these teeth?" Yes, Rover. "Now they're funny. See your ankle?" Yes, Rover. "My teeth get to know your ankle. Now that's what I call funny. Ha, ha, ha. Do you understand me, pal?" (GT, 96.)

Kertoja tekee kinailullaan lukijan hyvin tietoiseksi siitä roolista, joka kertojalla yleensä on suhteessa henkilöihin ja yleisöönsä. Kertoja ei siis toimi lainkaan odotustenmukaisesti – eivätkä niin toimi muutkaan: tarinoinnin keskeyttäminen ei ole ollut kirjan yleisölle tai henkilöillekään sen sallitumpaa. Näissä kolmessa lastenkirjassa henkilöiden, kertojan ja yleisön – sekä jossain määrin lukijoiden –

tasot menevät sekaisin. Koska henkilöt ovat kertojan materiaalia, ei heidän pitäisi pystyä ohjaamaan tapahtumia kuten Rover-koira. Koska Doylen kirjoissa kertoja toimii samalla tasolla henkilöidensä kanssa – Roverin hampaat ulottuvat kertojan nilkkaan asti – kirjoissa parodioidaan selvästi aiempia kertomisen konventioita. Sama tasosekaannus liittyy aiemmin mainitsemaani esimerkkiin: yleisön sijaan ostoboikotilla voi uhkailla vain lukija. Näin myös lukijan ja yleisön rajat hämärtyvät.

Yleisemmin käytetty tasojen hämähäyttämiskeino on se, että kertoja ja kirjailija ovat samannimisiä. Esimerkiksi Kari Hotakaisen *Klassikossa* päähenkilönä seikkailee Kari Hotakainen. Vaikka kirjailijan ja kertojan tai päähenkilön roolit näin sivuavatkin toisiaan, ei sen pitäisi sekoittaa (kokenutta) lukijaa luulemaan, että päähenkilön tai kertojan ääni olisi yhtä kuin kirjailijan. Doyle käyttää tätä keinoa GT:ssä, jonka yksi luku on nimetty kirjailijan äidin mukaan.

This chapter is named after my mother because she said I could stay up late if I named it after her CHAPTER MAMMY DOYLE (GT, 49.)

Kirjailija ei ole nähnyt tarpeelliseksi korostaa eroaan kertojasta, vaan on leikitellyt roolisekaannuksella. Kun tietää kirjan kirjoittajan olevan jo aikuinen, kertojan lapsekkuus (äiti antaa luvan valvoa myöhään) hykerryttää. Kirjailijan alter-ego seikkailee myös MA:ssa, jossa hän yrittää keittää kupin kahvia itselleen tarinoinnin lomassa, mutta henkilöt ja yleisö eivät anna hänen lopettaa:

The writer went into the kitchen and filled the kettle with cold water. He brought the kettle over to the counter and plugged it in. [- -] *Boring*. The kettle exploded, and the writer was thrown across the kitchen. He hit the door, and it smashed as he went through it. He landed in the garden. He lay there, unconscious, for three hours. [- -] “Hey, pal.” It was Rover. But the writer couldn’t hear him because he was seriously injured and fighting for his life. [- -] “Wake up!” “I’m unconscious, Rover,” said the writer. “If you don’t wake up quick, I’ll go over there and bite the leg off you.” Suddenly, the writer woke up. He jumped to his feet. (MA, 103–105.)

Heti, kun kertoja tuupertuu maahan, kertomus lakkaa etenemästä: Billie Jean juoksee pääsemättä eteenpäin, pojat kaivavat kuoppaa paikallaan ja herra Mackin sellissä roskat leijuvat ilmassa laskeutumatta maahan. Henkilöt haluavat tapahtumien taas etenevän (huvittavaa kyllä, Rover ei keksi taaskaan muuta keinoa kuin uhkailla purevansa kirjailijaa, jos hän ei heti nouse ylös), eikä yleisökään välitä kirjailijan elämän kuvailusta. Kun kertoja kuulee yleisön reaktion (”boring”), hän väkivaltaistaa heti tarinaa; kertojan mielestä yleisön tympääntyminen johtuu siis liian rauhallisesta

ja väkivallattomasta juonen käänteestä – yleisön kiinnostus taataan vain lisäämällä tarinaan toimintaa ja verta. Kertoja kuvailee vielä, miten urheasti kirjailija jatkaa tarinointiaan huolimatta kovista, vartaloaan viiltävistä kivuista. Doylen kertoja onkin perinteisen kertojan parodiaa, joten parodian kärjen voi katsoa kohdistuvan naiiviin uskomukseen, että kertoja olisi kirjailija (Kunnas 2005: 83). Näin Doylen komiikkaa kumpuaa kertojan dialogisesta suhteesta perinteisen kertojan kanssa.

Kerrontahierarkiat ovat osa kirjallisuuden konventioita. Kun kertoja pidättäytyy konventioiden noudattamisesta, hän tulee samalla kommentoineeksi myös kirjallisuuden perinteitä. Parodiateorian mukaan kertoja ja henkilöt ovat kykenemättömiä noudattamaan konventioita: tämä vajavuus toimii tekstuaalisena vihjeenä, jonka avulla lukija havaitsee parodioitavan konvention. Samalla nämä lastenkirjat osoittautuvat fiktiivisyydestään tietoisiksi, ja tähän palaan myöhemmin luvussa 2.4.

2.3.2. Lukujen nimeäminen

Doylen kirjoissa sekoitetaan lukujen järjestys ja nimetään ne vaihtelevasti. GT:ssä ja MA:ssa on esimerkiksi tällaisia lukuja:

A chapter that isn't really a chapter because nothing really happens in it but we'll call it CHAPTER FOUR (GT, 16.)

CHAPTER EIGHT which should probably be called CHAPTER... Hang on. One, two, three, four... Oh, stop messing and get on with the story" (GT, 28.)

CHAPTER SOMETHING (GT, 35.)

PROBABLY CHAPTER SEVENTEEN (MA, 85.)

DEFINITELY CHAPTER EIGHTEEN (MA, 87.)

CHAPTER... WHAT CHAPTER IS IT? (MA, 107.)

Kirjoittamisen konventiot eivät säätele Doylen kirjoissa edes yleensä niin lyhyiden lukujen nimiä. Luvut parodioivat perinteitä yhdistelemällä ristiriitaisia elementtejä: toisaalta viitataan perinteisiin, toisaalta sekoillaan estottomasti. GT:ssä lukujen nimeäminen mutkistuu kirjan edetessä: ensimmäiset luvut ovat vielä numeroituja, mutta neljännen luvun kohdalla kertojan laskutaito alkaa horjua. Lopulta kertoja

luopuu lukujen laskemisesta, koska on mennyt niissä jo sekaisin. Tämän jälkeen hän alkaa nimetä lukuja sattumanvaraisesti, esimerkiksi Elvis Presleyn mukaan ("This chapter is named after ELVIS PRESLEY because he lives under the shed in our back garden, GT, 66.) Nimet eivät liity millään tavalla lukujen sisältöön. Kirjan viimeinen luku kommentoi jo koko tarinaa: "A CHAPTER that isn't really A CHAPTER because the story ended at the end of the LAST CHAPTER" (GT, 106). Sama epävarmuus kulloinkin meneillään olevasta luvusta jatkuu (kuitenkin huomattavasti laimeampana) kirjassa MA.

Sekavuudesta huolimatta kertojalla on (ainakin välillä) mielessään lukujaon perusteet: jokaisessa luvussa pitäisi tapahtua jotain, minkä perusteella se on erotettu edellisestä. Kun GT:n kaikissa luvuissa ei sitten tapahdukaan mitään, mikä veisi tarinaa eteenpäin, hän korostaa tapahtumattomuutta luvun nimessä. Perinteisessä lastenkirjallisuudessa luvut on nimetty varsin ytimekkäästi (esim. ensimmäinen luku) tai lukujen nimissä on referoitu luvun tapahtumat (esim. 3. LUKU, jossa Päähenkilö löytää ystävän tai Päähenkilö saa naapurin). GT:stä löytyykin perinteitä kommentoiva "A real chapter" (GT, 72), jossa ilmeisesti tapahtuu tarpeeksi, jotta se täyttäisi luvun kriteerit. Kirjoissa on myös lukuja, jotka on nimetty perinteisesti tapahtumien perusteella (esim. "Rover saves the day", GT, 98)

RS:ssä lukuja omistetaan tarinan sivuhenkilöille ja tarinassa vilahtaville esineille: niin liskot, karpäset, tappajaperunat, lentävät koirat, ratiraikkaan (kirjassa mainostetun hammastahnan) käyttäjät kuin lumikupolitkin saavat omat luvut. Myös RS:ssä lukujen nimet heijastelevat paikoin tarinaa. Kiire jakaa lahjoja näkyy myös luvuissa: "CHAPTER TWENTY – this chapter is dedicated to nobody because we're in a bit of a hurry" (RS, 87).

RS:n lukujen nimet vaikuttavat jopa tarinan kerrontaan: kun kuudes luku esiintyy vuoroin vauvana, teini-ikäisenä, aikuisena, ikivanhana ja kuolleena, myös kyseinen luku kertoo eri-ikäisten kannan tarinaan.

We didn't have silly chapters like this when I was young. We had proper stories. And we didn't have pictures either. Where did I leave my teeth? And we didn't have televisions. Or food. [- -] Come to think of it, I did have a book with pictures. I had lots of books with pictures. And four tellys. And we did have food once. [- -] I remember the days when teeth knew their place. In your mouth. That was where teeth went when I was young. (RS, 79.)

Kuudennen luvun kasvu tuo uuden, hauskan sivupolun tarinaan. Kuudes luku on tavallaan yksi sivuhenkilöistä, joka jaarittelun ohella kertoo oman mielipiteensä jostain tarinan osa-alueesta. Kuudes luku ei kuitenkaan ole missään mielessä välttämätön tarinan etenemiselle.

Luvuissa annetaan myös neuvoja lukijoille:

CHAPTER FOUR warning: wear gloves and a hat when you're reading this chapter because it takes place in Lapland, in the north of Finland, and it's very cold there. (RS, 27.)

CHAPTER FIVE you can take the gloves off now, but leave the hat on because it's still raining in Dublin. (RS, 34.)

Vielä 1700-luvun romaaneissa kirjailijat kävivät keskusteluja lukijoittensa kanssa, heitä puhuteltiin ja kasvatettiin tavan takaa. 1800-luvun romaanissa tämä on jo huomattavasti harvinaisempaa, ja 1900-luvun romaanissa lukijan puhuttelua ei juuri tapaa. (Segers 1985: 24–25.) Perinteiden uudistamisen ohella Doylen kirjoissa myös palataan perinteisiin. Tässä tapauksessa poikkeus vahvistaa säännön: kun lukijaa ei ole viime vuosisatoina juuri puhuteltu, tuntuu paluu perinteeseen taas tuoreelta.

Kirjan luvuissa irvaillaan elokuvien jatko-osille. Lukijat voivat nauttia ”NELJÄNNEN LUVUN paluusta” (the return of CHAPTER FOUR, RS, 37), ja myös viides luku esiintyy toistamiseen, kun eräs luku on ”VIIDES LUKU II” (CHAPTER FIVE II, RS, 38). Lukujen vaihtelevat nimeämiset tuovat kuitenkin koomisuutta tarinaan sen ohella, että ne kommentoivat lastenkirjallisuuden perinteisiä konventioita. Lukujen nimet ovat koomisia, koska ne ovat hyvin inkoherentteja.

2.3.3. Kirjan opetukset, suositeltavat kirjat ja kertomuksen ulkopuolinen teksti

Perinteiseen lastenkirjallisuuteen kuului opettaminen pelotteiden avulla: kirjaa ei luettu lukunautinnon vuoksi, vaan sen avulla saattoi oppia jotain tärkeää esimerkiksi ihmisyydestä tai moraalista. Doylen kertoja irvailee perinteille listaamalla toinen toistaan arveluttavampia opetuksia:

THE MESSAGEY BITS All good stories must have messages, and this one has eight of them. Here they are: 1. If your name is Dermot and you live in Sligo, your mammy says you're to hurry home because your dinner is getting cold. 2. If you're alone in the kitchen but you think there's someone looking at you, it might just be the fridge. (RS, 143.)

[- -] 2. Something else. 3. Your dog might not talk to you, but it doesn't mean that he or she can't talk. Also, not all dogs are millionaires, only the ones that poo a lot. 4. The seagull – make one up yourself. (GT, 107.)

OH NO! THE MESSAGES! All good stories have messages, and this story has none. But here are a few anyway. (MA, 167.)

Kinnunen on maininnut yhdeksi tärkeimmäksi komiikan tuottamiskeinoksi tällaisen merkitsevyyden ja merkityksen muuttamisen, jolloin yleensä käytetään parodiaa (Kinnunen 1994: 88). Parodia ilmaisee siis arvottavan eron pohjatekstiin, tässä tapauksessa perinteisiin opetuksiin, nähden. Kertojan opetukset on selvästi tulkittava ironisiksi: kertoja sanoo A, mutta tarkoittaa ei-A (Nummi 1985: 52); kaikissa hyvissä tarinoissa ei tarvitse olla opetuksia. Kolmannessa kirjassa kertoja jo myöntää, että vaikka kaikissa hyvissä tarinoissa on opetuksia, tässä kirjassa niitä ei ole – hän olettaa ilmeisesti lukijoiden rakastavan opetuksia niin paljon, että ryhtyy latelemaan niitä kaikesta huolimatta. Kertoja suhtautuu avoimen halveksuvasti opetuksiin: ladellut opetukset ovat sisällöltään täysin tyhjänpäiväisiä – hän ei edes vaivaudu keksimään kaikkia opetuksia, vaan lukijat voivat keksiä itse. Doylen käsittelyssä opetukset latistuvat pelkäksi fraasiluetteloksi. Luettelon mekaanisuus on tekstuaalinen signaali (katso lukua 1.3.), joka paljastaa opetusten parodisuuden ja tekstin kaksiiäänisyyden.

Kun kirjojen poukkoileva kertomus päättyy, loppuu sivunumerointikin. Tarinointi jatkuu kuitenkin vielä, sillä esimerkiksi RS:ssä parodioidaan vielä muutamaa konventiota: ensin muokataan uusiksi konventio, jonka mukaan kirjojen lopussa voidaan suositella muita sarjaan kuuluvia teoksia:

BIBLIOGRAPHY if you liked this book, here are some more you might enjoy.

Rover Saves Easter (Hound Dog Press) [- -]

The Dog with the Golden Gun (Armed Hound Books) [- -]

Yo! I Bit Eminem's Leg!: The Confessions of Dogsta Rapper (Snoop Dog Books) [- -]

A Is for Ankle, B Is for Bite It: A Canine Dictionary (Dogford University Press)

How to Sniff Friends and Influence People (Dog Poo Philosophy Press)

Rover Copperfield (Kennel Classics)

All of these exciting titles are available from www.dogpoo.ie "Putting the woof back into reading."

Kirjalistan muoto muistuttaa muiden kirjojen suositeltavat kirjat -listaa: Ensiksikään sivua ei ole numeroitu, mikä viittaisi siihen, että kyseessä on juuri kertomuksen ulkopuolinen teksti, siirtymä vakavampaan osioon – ei enää kertomukseen kuuluva hupailu. Toiseksi kirjojen nimien lisäksi mainitaan kustantaja ja kolmanneksi vielä kerrotaan, mistä kirjoja voi tilata. (Nykyajan vaatimusten mukaisesti kirjat voi tilata Internetistä.) Sisältö sen sijaan paljastaa kirjalistan parodiaksi. Kirjojen nimissä leikitellään intertekstuaalisuudella: mukaan on päässyt niin 007-, rap-artisti-, elämäntaito-opas- kuin Charles Dickens -parodiakin. Parodiakeinona on tällä kertaa inversio, väärin siteeraaminen.

Joidenkin kirjojen lopputeksteissä saatetaan kertoa jotain esimerkiksi kirjan tuoton suuntaamisesta hyväntekeväisyyteen. Näidenkin lastenkirjojen avulla kerätään rahaa – mutta tuskin hyväntekeväisyyteen.

Paper is, in fact, made from the teeth of little chipmunks. You might have enjoyed this book – we're glad – but twenty-seven chipmunks lost their teeth so that you could enjoy it. Reading a good book is a wonderful, once-in-a-lifetime experience, but have you ever tried chewing an acorn with your gums? Probably not. If you feel guilty about this, or even if you don't care, send all your money and all your parents' money and your brothers' and sisters' money to [- -]

Kaikki arvokkaat perineet joutavat romukoppaan. Jopa lukemisnautinnosta lasketaan leikkiä RS:n viimeisillä sivuilla. Viimeistään tässä kohtaa miettii, kuinka pitkälti kirjat on kirjoitettu aikuiselle yleisölle.

This book was designed and art directed by Darren Kelly. "So what?" you ask. Well, Darren Kelly is a monkey, the very first Irish monkey to design a book. We're very proud of Darren. Brian Ajhar's artwork for interior was created by accident and a pencil. The text was set in 15-point Kelly Roman, a typeface designed by Seamus Kelly, Darren Kelly's mother's brother – the monkey's uncle, in other words.

Ulkoasun suunnittelijaksi mainitaan Charlie Fuge, mutta Brian Ajhar -niminen miekkonen on todellakin kuvittanut molemmat kirjat. Pääton komiikka – kirja, jonka ulkoasun on suunnitellut apina ja joka on painettu kirjasimella, jonka on suunnitellut samaisen apinan eno – vedonnee ainakin osaan lukijakunnasta. Tekstin liioitteleva sävy viittaa parodiaan, mutta irlantilaista kulttuuria sen paremmin tuntematta on mahdotonta tietää, keihin Doylen parodia kohdistuu. Eräs Darren Kelly on irlantilainen radiotoimittaja ja eräs Seamus Kelly on puolestaan irlantilainen maalivahti. Teksti havainnollistaa sen, miten kohteen tunnistaminen on edellytyksenä parodian onnistumiselle. Kenties Doyle haluaa kuvata Irlannissa kuuluisat Kellyt apinamaisina, liioitellun naurettavina karikatyyreinä.

Varsinkin opetuksissa ja kirjan ulkopuolisissa teksteissä parodiaan sekoittuu satiiria: perinteiset arvot alennetaan, kun lukukokemuksesta poistetaan kaikki ylevä. Näin Doylen kirjojen hupailu suuntautuu pakostakin perinteiden lisäksi omaan itseen.

2.4. Doylen lastenkirjat oman aikakautensa tuotteina

Doylen lastenkirjat eivät ole syntyneet tyhjästä, vaan kirjat ovat selvästi oman aikakautensa tuotteita: esiintyyhän postmodernistisia piirteitä juuri nykykirjallisuudessa. Ennen kuin sukellan syvemmälle postmodernismiin, on syytä esittää varauksia: Useat traditiot (realismi, modernismi, postmodernismi) vaikuttavat kirjallisuudessa yhtä aikaa, joten jako eri tyylikausiin ei koskaan ole yksioikoisen kronologinen, ikään kuin portaaton siirtymä yhdestä estetiikasta ja kirjoituksen käytännöstä toiseen (muun muassa Käkälä-Puumala 2001: 253). Doylen kirjojakaan ei siis voi pitää puhtaasti postmoderneina teoksina, vaan niistä löytyy myös muun muassa lukuisia modernistisia piirteitä. Lisäksi postmodernismia on suhteellisen vaikea määritellä, sillä käsitteeseen sekoittuu piirteitä monilta eri alueilta yhteiskunnasta, kulttuurista, filosofiasta ja historiasta (Koskela – Rojola 1997: 65).

Postmodernin hahmottamisen yksi lähtökohta voisi olla sanassa ”modernismi”, jonka jälkeen (=post) postmodernismi tulee. **Modernismille** voidaan pitää tyypillisenä subjektiivisuuden korostamista taiteessa. Yksilön sisäinen maailma nousee mielenkiinnon kohteeksi, ja kirjalliset muodot alkavat ”vapautua” ja fragmentoitua – esimerkiksi romaanien juoni voi muuttua hajanaiseksi. Lisäksi

teksteissä saatetaan tarkastella tekstin oman rakentumisen ehtoja (ns. metafiktiivisyys). (Koskela – Rojola 1997: 65.)

Terminä modernismi liittyi alkujaan ennen muuta angloamerikkalaiseen kulttuuriin. Eurooppalaisessa tutkimuksessa sitä on käytetty harvemmin; Euroopassa puhuttiin ennemminkin avantgardismista. Eurooppalaiset avantgardistit (avantgarde `etujoukko`) pyrkivät – toisin kuin modernistit – ennen kaikkea arvioimaan uudelleen taiteen ja todellisuuden suhteen. Angloamerikkalainen modernismi sen sijaan korosti taiteen omalakaisuutta ja autonomisuutta, eikä se juuri tarkastellut taiteen yhteyksiä sosiaalisiin ja yhteiskunnallisiin käytänteisiin. Postmodernistit pitävät esikuvanaan ensisijaisesti juuri eurooppalaista avantgardea. He mieltävät itsensä sen perillisiksi ja joissakin tapauksissa nimenomaan modernismin vastustajiksi. (Koskela – Rojola 1997: 67.) Jyrkkää eroa modernismin ja postmodernismin välille on kuitenkin turha tehdä, sillä postmodernismissä on paljon modernistisia tyylipiirteitä.

Postmoderni pureutuu länsimaisen poetiikan suureen kysymykseen: mikä on kirjallisuuden ja todellisuuden suhde? Postmodernismin mukaan taide ei ole mimeettistä, todellisuutta jäljittelevää, vaan representaatiota, kielellistä esittämistä. (Kirstinä 2000: 206.) Kun modernistinen kirjallisuus lähti siitä, että todellisuudesta esitetty kuva on aina epävarma ja sattumanvarainen, postmodernismin vastaus on vielä radikaalimpi: kirjallisuudessa ei ole suhdetta todellisuuteen, koska todellisuutta ei ole. Postmodernismi näkee fragmentoitumisen vapautuksena haaveesta uskomusten pysyvyyteen. (Koskela – Rojola 1997: 67–68.) Siinä missä modernin (epäluotettavan) kerronnan voi pelkistää kysymykseen ”mitä tapahtui todella”, postmoderni kysymys kuuluu ”mitä tapahtui todelle”.

Postmodernismi muistuttaa siis yllättävän paljon modernismia, mikä arkkitehtuurista lainatun teorian mukaan johtuu siitä, että postmodernismi parodioi modernismia. Amerikkalaisen Charles Jencksin (1939–) käsitys postmodernin arkkitehtuurin tyylistä **kaksoiskoodattuna semioottisena diskurssina** on omaksuttu kirjallisuudesta käytävään keskusteluun (ks. Jencks 1984). Postmodernin kaksoiskoodatulla diskurssilla tarkoitetaan lyhyesti sanoen sitä, että postmoderni taide yhdistää parodisesti modernin ja jonkin historiallisesti varhaisemman tyylin. Kanadalainen kirjallisuudentutkija Linda Hutcheon sisällyttää tämän näkemyksensä

teoriaansa, joka korostaa parodian keskeistä roolia postmodernissa kirjallisuudessa.² Postmodernin kirjallisuuden tutkimus keskittyy siten tarkastelemaan erilaisten ja historiallisesti toisilleen vieraiden lajipiirteiden ongelmallista, yllättävää ja ristiriitaistakin yhteenliittymistä. (Hutcheon 1985.) Palaan tarkemmin modernismin ja postmodernismin yhtymäkohtiin Doylen komiikkaesimerkkien analyysissä. Samalla tarkastelen lähemmin, miten Doylen kirjat suhtautuvat modernismiin.

Tyypillisenä postmodernismille on pidetty tarinan paisuttelua, sommittelun oikullisuutta ja eheyden puutetta. Keinotekoisuuden vaikutelma syntyy kielen ja fiktion keinojen kokeilusta ja rakenteilla leikkimisestä. Tekstin rakenteella leikittely ei kuitenkaan ole postmodernistien keksintöä, sillä esimerkiksi juoniaineksen syrjäyttäminen kuului jo modernistien keinovalikoimaan (katso esimerkiksi Kunnas 2005: 101). Postmodernismi menee kuitenkin modernismia pidemmälle asettaessaan kyseenalaiseksi (modernistisen) tyylipuhtauden ja yhdistellessään eri aikakausien tyylejä estottomasti. Postmodernia kulttuuria onkin sanottu toiston ja jäljittelyn kulttuuriksi. (Kirstinä 2000: 204–205.)

Edellisen luvun esimerkeissä – kerrontahierarkiassa, luvuissa, opetuksissa ja kertomuksen ulkopuolisissa teksteissä – postmodernistinen tekstin rakenteella ja konventionaalisilla säännöillä leikittely näkyi selvästi. Esimerkiksi kerronnassa yleisesti omaksutun säännön mukaan kertoja voi kertoa henkilöistä, mutta henkilöt eivät voi havaita kertojaa. Jos henkilöt alkavat puhutella kertojaa – kuten Doylen kirjoissa – fiktion sisällä, syntynyt parodisuuden vaikutelma on merkki siitä, että kerronnan pelisääntöjä on rikottu. Doylen romaanin kertoja, henkilöt ja yleisö ovat varsin tietoisia siitä, että ovat jonkun toisen kuvauksen kohde, mikä Tammen (1983: 39) mukaan on hyvin postmoderni piirre.

Avantgardistien tapaan postmodernistitkin purkavat raja-aitoja. Tekstin käsite on nykyromaanissa entistä laajempi, koska siihen kuuluvat perinteisen kirjallisuuden lisäksi erilaiset käyttö- ja mediatekstit, elokuvat ja sarjakuvat. Postmodernismi hyväksyy myös yhä laajemmaksi paisuvan viihdeteollisuuden kulttuurin osaksi ja käyttää sitä hyväkseen. Sitä on arvosteltu pinnallisen ja matalan, taiteen ja roskan, ylevän ja kauhun yhdistelystä, ilman että se pohtisi arvoja.

² Jyrki Nummen mukaan (1985: 64) parodia kuuluu postmodernismiin niin olennaisesti, että se on jo menettänyt poleemisen kärkensä. Koska modernistinen perinne on ajautunut tilanteeseen, jossa kaikki keinot ovat luvallisia, kirjallisuuden järjestelmästä puuttuvat sellaiset säännöt, jotka ilmaisivat, millaisia muotoja tulee tuottaa ja millaisia ei. Parodialla ei siten voi olla terävää roolia näin vapaassa järjestelmässä, koska siitä on tullut normin mukaista, ennakoitavaa ja hyväksyttyä.

Postmodernistit näyttävätkin uskovan liioitteluun, ylimääräiseen, liiallisuuteen ja siihen, mikä modernistien määritelmän mukaan oli huonoa makua. (Boyne – Rattansi 1990: 12; Kirstinä 2000: 204, 207; Koskela – Rojola 1997: 67–68).

Doylen lastenkirjojen juoniaines syrjäytetään, kun kirjojen rakenne hajoaa toistuvasti. Useat merkityksettömät sivupolut tempovat tarinaa eri suuntiin. Kielen ja fiktion keinoilla leikitellään läpi molempien kirjojen. Mediakulttuurikin sekoittuu tarinaan, kun RS:ssä mainostetaan toistuvasti kahta kilpailevaa hammastahnaa. Populaari- ja korkeakulttuuri sekoittuvat esimerkiksi RS:n suositteluissa kirjoissa, joissa on viittauksia niin Bond-elokuvaan kuin kirjallisuuden klassikoihin (David Copperfield).

Eri tekstityyppisiä sekoitettaessa lukija joutuu pohtimaan toistuvasti, mikä on uskottavaa, mikä ei. Doylen kirjoihin on limitetty tietokirjamaisia, hyödylliseksi tiedoksi otsikoituja katkelmia, joiden sisältö on kuitenkin kaikkea muuta kuin tietokirjamainen.

USEFUL INFORMATION The pawpaw is a small fruit, found in most tropical countries, and the potato is a small animal, found in Ireland. [- -]
WARNING! Organic potatoes are particularly dangerous. Be careful when approaching them. (RS, 51–52.)

INTERESTING INFORMATION: The Great Wall of China really is a great wall. In fact, it's probably the best wall in the world. There are only two man-made things on Earth that can be seen from the Moon, and one of them is the Great Wall of China. The other is Kelly's garden shed, in Crumlin. (MA, 88.)

Kertoja on saanut kimmokkeen papaija- ja perunatietoiskuilleen siitä, että Mackin perheen naapuri tekee radio-ohjelmaa, jonka nimi on Papaija ja peruna (Pawpaw and Potatoes). Kertoja siis olettaa, ettei keskivertolukija tiedä mitään papaijasta ja perunasta, joten häntä voi huijata kertoilemalla, mitä sylki suuhun tuo. Toisaalta tiedon hyödyllisyys voidaan tulkita merkitykseltään keskivertolukijaa kiinnostavaksi. Kertoja luottaa siihen, että keskivertolukija huvittuu tietoiskun irrationaalisuudesta: papaijasta päästään vaarallisiin luomuperunoihin. Samanlainen aasinsilta johdattaa toiseenkin tietoiskuun: Billie Jean ohittaa parhaillaan Kiinan muuria, joten kertoja sivistää lukijoitaan kertomalla muurista. Faktasta päästään fiktion: kuuhun näkyisi Kiinan muurin ohella muka myös Kellyn puutarhakatos.

Myös erilaiset varoitukset ovat irrallisia, vain löyhästi tarinaan linkittyviä katkelmia. Kun ensin on kerrottu, miten Rover on runsaan harjoittelun ja koiranmuonan ansiosta vuosien saatossa oppinut kakkaamaan tarkasti kengän varjon

muotoisia pökäleitä, kerronta katkeaa varoitukseen: DON'T TRY IT AT HOME, KIDS, UNLESS THERE'S AN ADULT WITH YOU. (GT, 65.) Sama toistuu seuraavassa kirjassa, kun on ensin kerrottu, miten Kayla Mack on tehnyt äitinsä leningistä laskuvarjon ja miten hän sitten naapurin tytön kanssa hyppää ikkunasta varjon varassa alas:

WARNING! Don't try this at home, kids. Jumping out of upstairs window is not a good idea. You could break your arm or your leg or your head or, if the window is shut, you could break the glass. [- -] And while we're at it, if you ever cut your mother's best dress in two, don't make parachutes out of it. Just throw it in a corner and blame the cat. Leave the scissors beside the cat's mat and blow-dry his or her hair to make it look like he or she has been jumping out of aeroplanes all day. However, before you blame the cat, first make sure that you actually have one. (RS, 18–19.)

Ohje alkaa aikuismaisesti: ei kannata hyppiä ikkunasta, sillä siinä saattaa käydä huonosti. Varoituksen loppu onkin jo silkkaa ohjeistuksen parodiaa. Sen sijaan, että kertoja valistaisi yleisöään turvallisempaan elämään, hän antaakin kissan kiusaamisohjeita – ja saattaa mahdollisesti osan yleisöstä naurunalaiseksi. Katkelma edellyttää siis kahdenlaisia yleisön edustajia: toinen ottaa huijauksen todesta ja ryhtyy föönailemaan kissaa, toinen taas nauraa sille, että joku voi ottaa tällaisenkin todesta (katso esimerkiksi Tammi 1988: 208–209).

Postmodernismin on väitetty irtautuvan modernismista kyseenalaistamalla aiemmat esittämistavat, esimerkiksi luomalla moniäänistä kerrontaa. Tällöin lukijan tehtäväksi jää koota risteilevä puhe. (Vrt. Boyne – Rattansi 1990: 12; Kirstinä 2000: 206.) Moniäänistynyt kerronta kuuluu kuitenkin myös moderneiksi luokiteltaviin teoksiin: jo modernistisissa teoksissa esiintyi useita toistensa kanssa kilpailevia näkökulmia – sisäistä monologia, dialogia ja ulkopuolista kerrontaa; kaikkietävän kertojan perspektiivin sijasta modernistisissa teoksissa voi kuulla monia toistensa kanssa yhtä vahvoja ääniä (Kunnas 2005: 101). Doylen kirjoissa on kyseenalaistettu tiedostava subjekti: todellisuutta ei kuvata enää vain yhden havaitsijan näkökulmasta.

There is more than one side to every story, and this story has lots of sides: THE CREAM CRACKERS GIVE THEIR SIDE OF THE STORY” (GT, 71).

Rover gives his side of the story (GT, 74).

The seagull gives his side of the story (GT, 91).

Doylen kertoja kommentoi omia kerrontaratkaisujaan: kaikkia tarinoita voi tarkastella useammalta kuin yhdeltä kantilta. Doyle vie modernistien metafiktiivisyyden astetta pidemmälle, kun kirjoissa **itsensä tiedostavan fiktion** tavoin viitataan omaan kirjalliseen muotoon. Jos ääntä vaihdetaan, saattaa vaihtua myös perspektiivi, jos perspektiivi vaihtuu, muuttuu koko tarina. Se, joka on mukana tarinassa, ei voi hallita koko tarinaa, ei tiedä tapausten kulkua siten, kuin tulisi tietää, jos aikoo kertoa tarinan jälkepäin. (Kantokorpi 1990, 148.) Tällainen metakieli on osoitus kirjojen paradisisesta luonteesta. Voileipäkeksit eivät tiedä asiasta mitään – mutta haluavat silti todeta sen – ja lokki hairahtuu kertomaan kaloista, joita inhoaa. Doylen kirjat kuvaavatkin hauskaasti sitä, minkä postmodernistit kiteyttivät iskulauseeksi: ”suuret kertomukset ovat kuolleet” (Kirstinä 2000: 205). Vähäpätöisetkin tarinoinnit ovat kirjaamisen arvoisia, koska mitään suurta ei postmodernistien mukaan voida enää sanoa. Näkökulmavaihdoksilla Doylen kirjat kieltävät objektiivisen tiedon: on vain keskenään kiisteleviä tulkintoja totuudesta ja todellisuudesta. Komiikan keinoin Doylen kirjat pohtivat, mitä tapahtui todelle.

Yksi postmodernien teosten keino ottaa etäisyyttä perinteiseen lajitraditioon on alkujen ja loppujen monistaminen. John Fowlesin (1926–) *Ranskalaisen luutnantin nainen* (1969) on historiallinen romaani, joka sisältää kolme vaihtoehtoista loppua. Kirja problematisoi perinteistä, yhden totuuden historiankirjoitusta ja on siksi historiankirjoituksellinen metafiktio. (Brax 2001: 131.) Samankaltaista keinoa käytetään myös Julian Barnesin (1946–) romaanissa *Flaubertin papukaija* (1984): perinteisten elämäkertojen idealismi purkautuu, kun kertoja asettaa rinnakkain ja vastakkain erilaisia historiallisia ja kuvitteellisia tietoja kirjailijan kuolemasta (Käkelä-Puumala 2001: 261). Molemmissa Doylen lastenkirjoissa vaihtoehtoisten loppujen lisäksi myös aluista käydään kiistaa (katso lukua 2.3.1.). RS:ssä loppuja tarjotaan useita, kaiken kaikkiaan kuusi: jokaiselle lukijatyyppille ja parille kirjan henkilölle on tarjolla omanlaisensa lopetus.

If you thought that ending was a bit soppy, here's a different one. And maybe because of that magic night, as they grew older and became teenagers, then grown-ups, they got madder and madder and more and more crazy. (RS, 138.)

If the last ending was a bit too violent and crazy for you, and if you're a parent and you're worried about letting your child read the book, here's a different one. (RS, 140.)

Kuuden lopun esittely nostaa lukijan mieltymykset keskiöön: olipa lukija millainen tahansa, hän löytää itseään miellyttävän lopetuksen – ja jos ei löydä, ainahan voi keksiä itse, kuten kertoja opetusten kohdalla yllyttää. Kun lukija valitsee yhden vaihtoehdoista, hän on samalla varsin tietoinen lopuista, jotka hän näin hylkää.

Claude Bremond on kehitellyt tarinan tapahtumien kulkua kuvaavan mallin, joka rakentuu toimintaa jäsentävistä **funktioista**. Mallin hierarkkisuus merkitsee sitä, että toiminta saattaa olla samanaikaisesti tarinan eri tasoilla. Funktioita voidaan erotella kolme: ensimmäisessä asetetaan tapahtuminen mahdollisuus, potentiaalisuus, toisessa toiminnan prosessi, aktualisoituminen, kolmannessa edellisen lopputulos. Bremondin malli tekee oikeutta niin kutsutulle ”kertomuksen varjolle”. (Kantokorpi 1990, 116.) Kinnunen (1989: 45) on puhunut useassa yhteydessä tarina-analyysin kannalta välttämättömästä kysymyksestä: miten toisin olisi voinut käydä?

Kun sitten jotain on kerrottu [- -], on samalla esitetty myös *kertomuksen varjo*. Miten toisin olisi voinut käydä, tapahtua, tehdä [- -]. Mutta kertomuksessa ei tarvitse erikseen esittää varjoa, se tulee näkyviin niin kuin todellinen varjo ilman vaivannäköä. [- -] Kertomuksesta voidaan lukea myös *mitä jäi tekemättä* tai tapahtumatta.

Doylen kertoja leikittelee konventiolla, jonka mukaan kertomuksen ei tarvitse erikseen esittää sitä, mitä jäi tapahtumatta. Sen sijaan kertoja tarjoaa vaihtoehdot: näin kävi, mutta näinkin olisi voinut käydä. Temppuilu korostaa sitä, että Doylen lastenkirjat ovat metafiktiota. Lukijan mieltymysten lisäksi useat loput korostavat itse kerrontaa, joka nousee tämänkaltaisen metafiction teemaksi.

Se, että kertoja voi omaksua toisen ihmisen (kertomuksen oletetun vastaanottajan) näkökulman, ei ole kuitenkaan vain postmoderni piirre: esimerkiksi Bahtin on huomauttanut, että diskurssi, joka on tietoinen toisesta, usein vastakkaisesta diskurssista tai joka ennakoi vastaanottajan diskurssia, on erityisesti modernille romaanikerronnalle tyypillinen piirre (1929 / 1973: 190–199.) Doylen kerronnassa ennakointi on viety vain hieman pidemmälle kuin modernistisissa teoksissa. Kuten tästä ja aiemmistakin yhtymäkohdista on havaittavissa, ero modernismin ja postmodernismin välillä on varsin häilyvä.

Kenties suurin ero modernistisen ja postmodernistisen suuntauksen välillä onkin niiden suhtautumisessa toden fragmentoitumiseen: siinä missä modernismi suhtautui nostalgisesti (ja vakavasti) menneeseen yhtenäisyyteen,

postmodernismi näkee toden palastelun vapauttavana. (muun muassa Koskela – Rojola 1997: 67–68). Doylen kirjoissa todellisuuden fragmentoitumisen kustannuksella voidaan jopa nauraa. Doylen postmodernismi vaikuttaisikin olevan uudenlaista tietoisuutta moderneista keinoista, toista modernismia. Katkelmissa, joissa modernistiset muotokokeilut on viety astetta pitemmälle, pyritään erottautumaan modernismista parodian avulla. Tämä on nähtävissä aiemman Kerronnan tasot -luvun (2.3.1.) esimerkeistäkin: kun modernistit kyseenalaistivat sokean uskon auktoriteetteihin (muun muassa Koskela – Rojola 1997: 68), Doylen kirjoissa kertoja taistelee roolistaan tarinan johdattajana – mutta häviää taistelun eräälle tarinansa henkilöistä. Auktoriteetteja ei siis Doylen kirjoissakaan enää ole. Mutta miten käy kertomuksille, joita kertojakaan ei enää hallitse?

Modernismin lisäksi Doylen lastenkirjojen kaksoiskoodaus suuntautuu realismiin, ja ne ovat siksi eräänlaista realismiparodiaa. Lastenkirjat irtautuvat näyttävästi realismin perinteestä: Doylen kirjoissa ei tavoitella toden tuntua, vaan ne ovat niin avoimesti kirjallisia luomuksia, ettei lukijakaan pääse teosten keinotekoisuutta unohtamaan. Doylen lastenkirjat eivät pyri todellisuussilluusioon, minkä esimerkiksi toistuva metakieli paljastaa.

Postmoderni kerronta sekoittaa lukijan, kertojan ja kirjailijan asemat kerronnassa, mistä Italo Calvinon (1923–85) *Jos talviyönä matkamies* (1979) on tyyppiesimerkki. Postmoderni henkilö voi olla samanaikaisesti sekä kerronnan subjekti että objekti. Hän kertoo ja hänestä kerrotaan. Esimerkiksi Kari Hotakaisen (1959-) *Klassikossa* (1997) Pera varastaa kirjailijan auton ja lukee itsestään kerrottua tarinaa. (Kirstinä 2000: 205, 210.) Doylen kirjoissa kertoja toimii välillä yhtenä tarinan henkilöistä ja välillä henkilöt saavat kertoa tarinaa. Lukijalta tällainen roolien sekoittuminen vaatii aktiivisuutta ja pitkämielisyyttä. Doyle pehmentää roolileikkiiä komiikan avulla: mitään – edes postmodernismia – ei oteta lopulta kovin vakavasti. Kirjallisuuden konventioiden lisäksi kirjat osoittavat siis olevansa hyvin tietoisia postmodernismin piirteistä.

2.5. Päätelmiä

Doylen lastenkirjojen komiikka ei pääty siihen, mihin kertomus päättyy: niin perinteiset opetukset, suositeltavat kirjat kuin kansitekstitkin saavat näissä kirjoissa

uuden muodon. Kaikissa kolmessa Doylen lastenkirjassa rikotaan toistuvasti perinteisiä konventioita: Kertoja ei pysy roolissaan, vaan kiistelee yleisönsä ja hahmojen kanssa siitä, kuka kerrontaa ohjaa. Luvut nimetään mielivaltaisesti sivuhenkilöiden, tarinassa vilahtavien esineiden tai ihan minkä vain kertojan päähän juolahtavan seikan mukaan. Doylen kirjat ovatkin perinteisten lastenkirjojen parodiaa, ja ne käyttävät parodisia keinoja varsin monipuolisesti.

Vaikka lastenkirjallisuuden perinteitä vasten Doylen lastenkirjat vaikuttavat varsin tuoreilta, aikalaiskirjallisuuteen – siis aikuisten nykykirjallisuuteen – verrattaessa uudet keinot paljastuvat lainatuiksi: Doylen lastenkirjoissa tempuillaan nykykirjallisuudelle tyypillisen postmodernisti.

Doylen lastenkirjat ovat eräänlaista leikkiä tekijän ja lukijan välillä. Leikki perustuu siihen, että kumpikin tuntee lastenkirjallisuuden konventionaaliset säännöt. Parodinen pohjateksti onkin aina jo vakiintunut tunnistettavaan muotoon – parodia ei siis voi koskettaa vasta muotoutumassa olevaa ilmiötä. Nummen (1985: 56) mukaan parodia tarttuu yleisten kirjoittamiseen ja kirjallisen tekstin sommitteluun liittyvien seikkojen (virheellinen kieli) lisäksi sellaisiin vakiomuotoisiin osiin kuin tekijännimiin, teoksennimiin, esipuheisiin, saatesanoihin ja omistuksiin. Kun Doylen kirjoissa sitten pilailtaan näiden vakiomuotoisten osien kustannuksella, otetaan samalla pakostakin etäisyyttä niihin aineksiin, joista ne itse koostuvat (vrt. Pyrhönen 1989: 6): näin lukijalle osoitetaan, että hän on tekemisissä sanoista ja lauseista sommitellun konstruktion kanssa.

Välillä Doylen kertoja muistuttaa lukijaa näyttävästi perinteistä, esimerkiksi seuraavalla tavalla: ”All good stories have messages, and this story has loads of them. Here are some of them [- -] (GT, 106). Perinteiden rikkomisen lienee koomista vain niistä, jotka huomaavat jotain säännöstöä rikutun. Tällöin tarvitaan lukuisia konventioita noudattavia kirjoja, joita vastaan yhtä tällaista konventioita rikkovaa kirjaa voi sitten peilata. Toisaalta, mitä useammin poiketaan perinteistä, sitä yllätyksettömämpää ja vähemmän koomista sääntöjen rikkomisesta tulee. Doylen lastenkirjat onnistuvat kuitenkin erottautumaan ainakin vielä nykyisestä lastenkirjallisuudesta.

Doylen lastenkirjojen parodia on geneeristä, koska kohteena on yksittäisestä teoksesta riippumaton kirjallinen genre. Geneerinen parodia edellyttää sekä Doylen lastenkirjojen tekijältä että kirjojen lukijalta yleistä kirjallista sivistystä, tietoa kirjallisuuden traditiosta, lajeista ja konventioista: täytyy tietää, millainen on

tyypillinen lastenkirja ja mitkä konventiot kannattavat tätä lajia. Parodia viihtyy hyvin tietyissä kirjallisissa genreissä, kuten Doylen lastenkirjojen tyyppisissä metafiktiossa. Kirjallisten metafiktioiden tapaan Doylen lastenkirjat käsittelevät tekstien tuottamista ja vastaanottoa: Romaanien kirjoittaja käyttää samaa materiaalia kuin tutkijat, mutta tekee tietoisesti toisin. Näin sepitetyn maailman todellisuusilluusio rikkoutuu, ja lukija pakotetaan uuteen vastaanottajan rooliin. Parodia sopii luontevasti tällaisiin leikitteleviin teksteihin, koska metalingvistisenä ilmiönä se korostaa kirjallisten keinojen semioottista luonnetta. (Nummi 1985: 56–57, 62; Palmgren 1986: 259.) Toisinaan puhutaankin **metaparodiasta**, metafiktion ja parodian yhteismuodosta (Alter 1975; Morson 1981).

Parodia voi olla kehys kirjallisten konventioiden uudelleen muotoilulle, joka muuntaessaan järjestelmää pyrkii ainutlaatuisiin ja yksilöllisiin ratkaisuihin. Doylen lastenkirjat toimivat kirjallisuuden sisäisenä kritiikkinä, sillä kuluneita konventioita ivaamalla kirjojen parodia pyrkii riistämään kohteiltaan aseman ja arvon. (Vrt. Nummi 1985: 62–63.) Kun postmoderni leikittely sitten viedään Doylen kirjoissa tarpeeksi pitkälle, alkaa irvailu – kirjallisuuden konventioiden lisäksi – kohdistua jo itse postmodernismiin. Lopulta koko postmodernistinen suuntaus latistuu pelkäksi temppuvalikoimaksi, joka voidaan kuluneena syrjäyttää uudella keinovalikoimalla milloin vain.

Kritiikin lisäksi Doylen lastenkirjojen parodialla on myös päinvastainen, positiivinen rooli: sen avulla kirjallinen järjestelmä kykenee uusiutumaan; vanhat ilmaisutavat voidaan säilyttää – ne vain funktioidaan uudestaan (vrt. Nummi 1985: 63). Nähtäväksi jää, miten Doylen lastenkirjojen kaltainen parodia kehittää lastenkirjallisuuden ilmaisutapoja.

Sääntöjen rikkominen vihjaa aina, että säännöt ovat tai ovat olleet olemassa. Jos teksti perustuu koodin vioittamiseen, koodi löytyy myös tekstistä. Kun koodilla ei ole lujaa asemaa järjestelmässä, parodialla on taipumus pikemminkin lujittaa kuin kritisoida sitä, pelastaa unohtumassa olevat muodot ja ottaa ne uudestaan käyttöön. (Nummi 1985: 64.) Doylen lastenkirjoissa tällaista uusiokäyttöä ilmenee jonkin verran: esimerkiksi lukijaa ohjeistetaan kuin parisataa vuotta sitten; myöskään opetuksia ei ole lastenkirjallisuudessa näkynyt pitkään aikaan. Nummen mukaan (1985: 64) erityisesti vapaissa järjestelmissä parodialla on taipumus elävöittää vanhoja muotoja. Se lisää ilmaisumahdollisuuksia, mutta samalla mahdollistaa etäisyyden säilyttämisen.

Kertova fiktio on sopimuksenvaraista sepittämistä. Kertomuksen suhde yhteen tai useampaan systeemiin merkitsee kaunokirjallisuuden kannalta useiden muuttuvien konventioiden läsnäoloa. (Kantokorpi 1990: 105.) Doylen lastenkirjatkin ovat kahden systeemin risteyskohtia, sekoitus uutta ja vanhaa. Perinteisen lastenkirjallisuuden lukija joutuu muovaamaan odotushorisonttiaan enemmän kuin postmoderniin aikuisten kirjallisuuteen tutustunut lukija. Kumpaakaan ääriyyppiä edustavan lukijan ei voi olettaa pitävän Doylen kirjoista paljoa: ensiksi mainitun odotushorisontti on täysin vastakkainen Doylen kirjojen tarjoaman odotushorisontin kanssa, minkä vuoksi kirjat hylätään, ja jälkimmäiselle lukijatyypille Doylen komiikan keinot taas ovat liiankin tuttuja, joten kirjat latistuvat ajanvietekirjallisuudeksi. Odotushorisonttiteorian mukaan Doylen komiikasta nauttii eniten sellainen lukija, jolle sekä perinteet että postmodernit keinot ovat jossain määrin tuttuja. Joka tapauksessa Doylen kirjat vaativat lukijalta aktiivisuutta erilaisten keinojen vuoropuhelun keskellä: ihannetapauksessa lukija pääsee ponnistelemaan sopivasti, jotta jännittyntä aherrusta seuraa Kantin teorian mukainen rentoutuminen – ja lopulta mielihyvän kokeminen.

Kenelle Doylen lastenkirjat on sitten suunnattu? Usein ajatellaan virheellisesti lastenkirjallisuuden olevan vain lapsia varten, vaikka varsinkin klassikkolastenkirjojen parissa viihtyvät myös aikuiset. Lapset eivät tietenkään ole tietoisia kirjallisuuden konventioista, lastenkirjallisuuden perinteistä tai postmodernismista – eiväthän niistä ole tietoisia monet aikuisetkaan. Kirjallisuudentutkijat ovatkin kiistelleet paljon siitä, voiko lastenkirjallisuuskin olla metafiktiivistä. Osa kriitikoista on sitä mieltä, että metafiktio on liian vaikeaa lapsille (katso esimerkiksi Rees 1980: 61). Nykyään yhä useampi tutkija yhtyy kuitenkin Geoff Mossin (1992: 47–51) mielipiteeseen: Lapset ovat erittäin taitavia käsittelemään erilaisia tarinankerronnan keinoja, jos tarina vain liittyy heidän kulttuurinsa ja on kirjoitettu heitä varten. Moderni aikuisten fiktio voi olla monimutkaisempaa kuin lastenkirjallisuus, mutta ero on ensisijaisesti määrällinen, ei laadullinen. Kriitikoiden ja kasvatustieteilijöiden ei ole järkevää pitää kaikkia lapsia kyvyiltään samanlaisina – eiväthän aikuisetkaan ole. Itse asiassa lastenkirjallisuus on varsin otollinen väline kirjallisuuden konventioiden kyseenalaistamiseen, sillä nuoret lukijat ovat vasta oppineet konventiot ja ovatkin siksi varsin kiinnostuneita niillä leikittelevistä teoksista.

Doylen kirjat näyttäisivät edellyttävän lukijaa, joka on valmis luopumaan ennako-odotuksistaan. Kenties onkin niin, että eri-ikäiset lukijat nauttivat samoista kertomuksen kohdista – mutta eri syistä. Kirjojen päättömyyteen yltyvän – välillä vulgaariksi käyvän – komiikan voisi olettaa tarjoavan nautintoa eri-ikäisille lukijoille tietopohjaan katsomatta. Lapsia saattaa naurattaa kertojan hulluttelu ja ”kielletyn” sanan kakan mainitseminen (varsinkin, jos jompikumpi hänen vanhemmistaan lukee kirjaa ja joutuu mainitsemaan hauskan sanan toistuvasti), kun taas vanhemmat lukijat huvittuvat huomattavasti, ettei kirja muistuta kovinkaan paljoa muita heidän lukemiaan lastenkirjoja. Ainoastaan kirjallisuuden intertekstuaalisuus (ks. lukua 2.3.3.) on suunnattu pääasiassa vain lapsia vanhemmille lukijoille.³

Odotushorisontin käsite ei ole ongelmaton, sillä siihen sisältyy ilmeinen ristiriita: korostettuaan ensin lukemisen kontekstisidonnaisuutta Jauss päätyy esittämään, että odotushorisontti on ”objektivoitu” itse teokseen ja että se voidaan siitä huolellisen lukemisen avulla paljastaa. Voidaan kuitenkin kysyä, onko mahdollista omaksua sellainen neutraali asema, josta käsin teoksen kieltämät tai vahvistamat odotukset voidaan yleispätevästi havaita ja erotella. Lukijan olisi osattava tulkita teksti täsmälleen oikeaa horisonttia vasten, vaikka toisaalta horisontti pitäisi rekonstruoida tekstin itsensä avulla – kyseessä on siis kehäpäätelmä (esim. Holub 1984: 60).

Odotushorisontti on siis pakostakin subjektiivinen käsite: mitään ylevän objektiivista sen avulla ei voi sanoa. Sen vuoksi tekstiin sisältyvä lukija odotushorisontteineen on lopulta vain tutkijan tai lukijan luoma hypoteesi tai konstruktio (katso esimerkiksi Alanko 2001: 231).

Odotushorisontin ja Kantin komiikkateorian sovellukset sopivat yllättävän hyvin yhteen: molemmat painottavat yllätyksellisyyttä ja lukijan odotusten jonkinasteista pettämistä. Koska Doylen kirjat pettävät ainakin perinteisen lukijan konventio-odotukset, ne tarjoavat myös runsaasti pohdittavaa. Parodian mekanismia kuvaa hyvin Kantin näkemys koomisesta: ensin herätetään odotus x, jonka sijaan sitten annetaan y eli teksti ensin lainataan ja sitten lainaus vääristellään tai muutetaan joksikin muuksi. Lukijan huomio kiinnittyy sekä parodioituun tekstiin että parodian

³ Tätä tarkempi jako lapsia ja aikuisia huvittaviin kohtiin edellyttäisi psykologista tutkimusta, mutta siihen suuntaan en ymmärrettävästi voi tutkimustani viedä. Tässä työssä esitänkin vain hyvin karkean arvion eri-ikäisiä huvittavista kohdista ja syistä, jotka heitä kohdissa naurattavat.

harjoittajan tuotokseen. Yllätyksen tuottaa ennalta tutun tekstin (parodioidun tekstin) näkeminen uudessa muodossa (x y:nä) sekä myös tyylin muuttuminen parodian harjoittajan työssä muistuttamaan parodioitavaa tekstiä (y x:nä). Yleisön odotuksien herättäminen ja sitten tuhoaminen ovat läsnä lainauksien tai jäljittelyn kautta. Nämä toiset tekstit asettuvat konfliktiin yleisön todellisuuden kanssa lainamaisen ja jäljittelyn kautta. (Rose 1979: 23.)

Reseptiteorian avulla pääsee soveltamaan Doylen kirjojen kokeilevaa rakennetta. Koska Doylen postmodernit lastenkirjat korostavat lukijan roolia, ne ikään kuin houkuttelevat käyttämään juuri reseptiteoriaa tulkintaansa: kerronnan hajanaisuus yhdistettynä kertojan auktoriteettiaseman häivyttämiseen pakottaa lukijan tekemään valintoja ja päätöksiä, jolloin lukijasta tulee tekstin varsinainen subjekti. Jos realistisen tekstin ajatellaan heijastavan lukijalle tekstin ulkopuolista maailmaa, Doylen kirjojen kaltaisissa postmoderneissa kirjoissa tästä heijastuksesta on tullut kaksisuuntaista; teksti on peili, joka heijastaa lukijalle takaisin hänen omat yrityksensä ymmärtää sitä (Docherty 1983: 82–93). Mitä tästä seuraa? Se on lukijakohtaista.

3. KESKUSTELUMAKSIIMIT JA KOMIIKKA

3.1. Ennustettavuudesta maksiimeihin

Funktionaalissa kieliopissa tekstin ennustettavuus tarkoittaa suunnilleen samaa kuin kirjallisuustieteen käsite odotushorizontista. Inhimillisessä kanssakäymisessä ymmärtäminen perustuu siihen, että ennustamme jatkuvasti, mitä toinen ihminen aikoo sanoa seuraavaksi. Kuten keskustelija myös lingvisti tekee ennustuksia tilannekontekstin perusteella, ja samalla myös tilannekohtainen merkitys varmistuu. (Pääkkönen – Varis 2000: 38–39.)

Vesa Heikkinen (1999: 25–26) korostaa kielen sosiaaliseen ja funktionaaliseen peruluonteeseen tukeutuen kolmea yleistä periaatetta, jotka toisinaan kielenkäytön tutkimuksissa otetaan lähtökohdiksi itsestään selvinä taustaoletuksina: kielellistä käyttäytymistämme motivoivat ja ohjaavat ennustettavuuden lisäksi **tarkoituksenmukaisuus ja yhteistyö**. Näiden lähtökohtien pohtimatta jättäminen voi johtaa siihen, että kielenkäytön tutkimuksista tulee pikemminkin pelkästään kuvaavia kuin tulkitsevia, saati arvottavia.

Kielenkäyttöä ohjaa järkevyys, tiettyihin päämääriin pyrkiminen, mutta kieli sosiaalisena systeeminä on myös sopeutuvainen ja yllätyksiin valmis. Tämä on tarkoituksenmukaisuutta. Toisaalta jokapäiväiset, tavalliset kielenkäyttötilanteet hoituvat useimmiten ilman erityistä tarvetta kielitietoisuuteen. Toisaalta taas yllätystilanteita varten kielenkäyttäjällä on toimintamalleja, kielisysteemin mahdollisuuksia ja resursseja, joiden avulla voi vuorovaikutuksesta selvitä. (Heikkinen 1999: 26.)

Kielen tarkoituksenmukaisuus merkitsee toisesta näkökulmasta ennustettavuutta. Kielellinen toiminta yhtenä ihmisen kanssakäymisen perusmuotona on enimmäkseen odotuksenmukaista ja vakiintuneisiin sosiaalisiin käytänteisiin perustuvaa. Ennustettavuudesta kertoo jokapäiväisessä kielenkäyttötilanteissa se, että saman kielen puhuja helposti ymmärtää jo puolesta sanasta, mitä seuraavaksi aiotaan kertoa. (Heikkinen 1999: 26.)

Ennustettavuutta korostaa erityisesti brittiläinen kieliteoreetikko M. A. K. Halliday (1925–). Siinä missä monet teoreetikot korostavat väärinymmärtämisen yleisyyttä, Halliday korostaa ymmärtämisen ihmettä: hänestä on yllättävää, että ylipäättään ymmärrämme toisiamme yhä moninaistuvammassa yhteiskunnassa.

Ymmärtäminen selittyy sillä, että ennustamme, emme tietenkään tietoisesti, mitä toinen ihminen aikoo seuraavaksi sanoa, ja siten ymmärrämme, mitä hän sanoo. Näitä ennustuksia teemme erityisesti tilannekontekstin perusteella.¹ (Halliday 1985: 9–10.)

Ilman yhteistyötä mikään kieli ei toimisi. Kieleen on ikään kuin sisään kirjoitettu sääntö, jonka mukaan se, mitä nyt ilmaisemme, on tarkoitettu tosissaan otettavaksi ja myös halutaan ottaa tosissaan. Kielenkäyttö perustuu vahvaan uskoon yhteistyöstä: kielenkäyttökumppani puhuu ja ymmärtää samaa kieltä ja on halukas kommunikointiin ja ymmärtämiseen, kielelliseen vuorovaikutukseen. Yhteistyö on kielenkäytön maksiimeihin vaikuttava yleinen periaate, joka on taustalla **puheaktiteoriassa** (ks. Grice, H. P. 1975), jota nyt tarkastelen lähemmin.

3.2. Komiikka ja maksiimien rikkominen

Tarkastelen seuraavassa pragmaattisesta näkökulmasta Roddy Doyle'n lastenkirjojen komiikkaa. Ero pragmatiikan ja semantiikan välillä ei ole kuitenkaan aina kovin selkeä. **Semantiikan** voi rajata pelkästään kielellisten ilmausten merkityksen tutkimukseksi. **Pragmatiikan** kohteena taas ovat ilmauksen valintaan johtaneet syyt, jolloin tutkitaan sitä, miksi kielenkäyttäjät esittävät sellaisia merkityksiä kuin esittävät. (Kangasniemi 1997: 25.) Semanttisesti sana *eläin* voidaan määritellä vaikkapa 'elolliseksi liikkuvaksi ei-inhimilliseksi olennoiksi'. Pragmaattista taas olisi esimerkiksi pohdinta, miksi nainen kutsuu miestänsä eläimeksi kirjan dialogissa. Mielestäni pragmatiikkaa ei kuitenkaan ole syytä rajata kokonaan semantiikasta erilleen, sillä ennen (pragmaattista) syiden etsimistä on aina tehtävä (semanttisia) tulkintoja ilmauksen merkityksistä. Näin tämäkin tutkimus sisältää välttämättä myös semanttista pohdintaa.

H. P. Gricen mukaan ihmiset noudattavat verbaalisessa viestinnässään yhteistyön periaatetta. Näin dialogin osapuolten pitäisi kunnioittaa neljää keskustelun maksiimia: **kvantiteetin** (tiedon sopiva määrä), **kvaliteetin** (totuudellisuus),

¹ Tällainen ajattelu on taustalla myös relevanssiteoriassa, jonka perusajatus on, että viestintätilanteessa yksilö keskittyy huomionsa relevanteimpaan saatavilla olevaan informaatioon. Siten kommunikointi implikoi, että kyseinen informaatio on asiaankuuluvaa. (Ks. Sperber, Dan – Wilson, Deirdre 1986, vii: Relevance. Communication and cognition. Basil Blackwell, Oxford. / sit. Heikkinen 1999: 26.)

relevanssin (asiassa pysyminen) ja **tavan** (selkeys, järjestelmällisyys) sääntöä. (Grice 1975: 43–46; Varis 1998: 62.)

Yhteistyön periaatteen mukaisesti halu ymmärtää ja tulla ymmärretyksi on kielenkäytön lähtökohta. Aika tavalla toisenlaisen näkemyksen esittää kriittinen diskurssitutkija Ruth Wodak (1950–), jonka mukaan ymmärtäminen on poikkeus ja väärinymmärtäminen ja konflikti ovat sääntöjä. Wodak korostaa diskurssihäiriöidenkin olevan lopulta systemaattisia ja kytköksissä sosiaaliseen rakenteeseen. (Wodak 1996:15.)²

Myös Grice on ollut hyvin tietoinen siitä, etteivät keskustelun osapuolet useissa tilanteissa pysty saavuttamaan maksimeja. Hän jakaa maksimirikkomukset viiteen alalajiin: maksimien puitteissa puhuja voi pitää niitä pilkkanaan (‘flouting a maxim’), häpäistä (‘violating a maxim’), rikkoa tai loukata niitä (‘infringing a maxim’), vetäytyä vastuusta (‘opting out of a maxim’) tai pidättyä niiden käytöstä (‘suspending a maxim’). Puhuja voi siten rikkoa maksimeja vastaan esimerkiksi puhumalla epäselvästi tai valehtelemalla. Näin Grice ei teoriassaan esitä vaatimuksia siitä, miten keskustelutilanteissa kuuluisi toimia, vaan pyrkii pikemminkin kuvailemaan, millaisin odotuksin keskustelun osapuolet toimivat. (Thomas 1995: 62.)

Italialainen semiootikko Umberto Eco (1932–) on soveltanut Gricen keskustelun maksimeja komiikan tutkimiseen. Eco yhdistää Gricen maksimit karnevaaliteoriaan. Maksimien rikkominen on osa karnevaalia, ylösalaisin käännettyä maailmaa, jossa lait, kiellot ja rajoitukset eivät ole juhlan kestäessä voimassa. Koomikon ei tarvitse muistuttaa säännöistä, joita hän tilanteessa rikko, koska ne ovat niin tunnettuja. (Bahtin 1965 / 1995: 12–13; Eco 1985: 324–326.)

Seuraavaksi käyn vaihe vaiheelta läpi nämä keskustelun maksimit rikkomusten kautta. Sovellan niitä Doyleen lastenkirjojen henkilöiden sekä kirjan kertojan ja yleisön välisiin keskusteluihin. Tarkastelen myös, miten hyvin Econ teoria komiikan tuottamisesta säännöstöä rikkomalla pitää paikkansa. Vaikka tarkastelenkin komiikkaa nimenomaan puheaktiteoriasta käsin, hypoteesini on yhä se, että odotusten rikkominen tuottaa koomista: keskustelun osapuolet – ja tässä tapauksessa myös keskustelun tarkkailija, lukija – odottavat maksimien täyttymistä,

² Ruth Wodak keskittyy lähinnä institutionaalisiin viestintätilanteisiin, kuten esimerkiksi sairaalan tai koulun kielenkäytön tutkimukseen, joten hänen metodologiansa ei ole suoraan sovitettavissa kirjallisuuden komiikan tutkimukseen. Tärkeintä on huomata, että yhteistyön periaatetta ei voi pitää itsestään selvänä.

mutta kun puheenvuorot ovatkin jollain tavalla yhteensopimattomia (yllättäviä), lukijan täytyy etsiä konversationaalista implikatuuria, repliikin vihjattua merkitystä. Kun maksiimeja ei noudateta, koko keskustelusäännösten arvo alenee.

3.2.1. Kvantiteetin maksiimi

Kvantiteetin maksiimin mukaan pitää olla niin informatiivinen kuin tarpeellista, muttei liian informatiivinen (Yule 2000: 37; Varis 1998: 62). Keksintestaja herra Mackin näkee joskus painajaisia työstään. Esimerkiksi voileipäkeksit voivat unissa jaaritella epäolennaisuuksia määrää koskevista säännöistä välittämättä:

“Babies are smaller than adults. Isn’t that interesting?”

“Toilet paper is usually white but not always. Isn’t that interesting?”

“A car has four wheels but a bike has only two. Isn’t that interesting? (GT, 32.)

Koska kekseillä ei ole mitään tärkeää sanottavaa, odottaisi niiden pysyvän hiljaa kuten muutkin keksit. Sen sijaan ne loukkaavat maksiimeja ilman aikomustakaan merkityksellistä sanomaansa tai edes jaaritusten kautta harhauttaa herra Mackia millään tavoin. Jaarituksilta puuttuu siten täysin vihjemerkitukseen pohjautuva konversationaalinen implikatuuri: on turha etsiä jaarituksilta syvempää tasoa. Yleensä maksiimien loukkaamiseen syyllistyvät lapset tai humalaiset eli henkilöt, jotka eivät vielä ole saavuttaneet kielikoodien hallintaa tai ovat hetkellisesti hukanneet sen (Thomas 1995: 74). Herra Mackin painajaiset osoittavat, millainen maailma olisi, jos kuivaakin kuivemmat voileipäkeksit osaisivat puhua. Huvittavaksi hölötyksen tekee se, että informaatiota koskeva sääntö rikotaan liioitellen: tällaisia jaarittelijoita tuskin kenenkään lähipiiristä löytyy. Vaikkei sanotussa ole mitään uutta tietoa, pitävät keksit jaarituksiaan varsin kiintoisina.

Seuraava esimerkki loukkaa myös kvantiteetin maksiimia, mutta osoittaa samalla, miten monitulkintaisia (ja kenties riittämättömiä) Gricen maksiimit ovat: saman maksiimin pohjalta voi tehdä täysin vastakkaiset johtopäätökset. Lapset eivät erota retorisia kysymyksiä tavallisista, vastausta vaativista kysymyksistä. Informaatiotieteen kirjaimellisesti tulkitseva henkilö vastaa kuitenkin aina, kun kysytään. Herra Mackin pojat Robbie ja Jimmy ovat taas rikkoneet pallopelien

tiimellyksessä keittiön ikkunan ja joutuvat voileipäkeksien väsyttämän isänsä kanssa tällaiseen keskusteluun:

“Who did that?” he shouted.
 “Not us,” said Robbie. “That ball did it.”
 “I only just fixed it,” said Mister Mack. “It’s not fair.”
 Mister Mack had had hard day.
 ”That’s seven times I’ve had to fix that window,” he said, “in seven days!”
 He looked at Robbie and Jimmy.
 “Boys, boys, boys,” he said. “How many times am I going to have to fix it?”
 “Eight,” said Robbie. (HH, 29–30.)

Robbien ei liene tarkoitus olla näsäviisas, vaan hän haluaa vain vastata rehellisesti isänsä kysymykseen (johon ei tarvitsisi vastata). Seitsemän plus yksihän on kahdeksan. Näin hän omasta mielestään toimii tilanteen vaatimalla tavalla ja määrää koskevan säännön mukaisesti, muttei selvästikään hallitse vielä säännön tilannekohtaista vaihtelua eli tiedä, mikä kulloinkin on riittävä määrä informaatiota. Isän mielestä Robbie on liian informatiivinen. Isää tilanne ja poikien huoleton asenne ärsyttää, joten hän käskää heidät omaan huoneeseen – mutta vain hetkeksi. Hihittäjät eivät näe pikaista vapautusta, joten he määräävät juuri tästä syystä herra Mackille hihittäjähoitoa rangaistukseksi lasten huonosta kohtelusta. Kun he sitten myöhemmin huomaavat erehtyneensä – herra Mackhan on varsin mallikelpoinen isä, joka tällaisessakin tilanteessa leppy nopeasti – he yrittävät korjata tilanteen lasten ja naapurin Roverin avulla.

Myös kertoja ja yleisö ovat usein eri mieltä siitä, mikä on riittävä määrä informaatioita. Kun Billie Jean katoaa, kertoja ei heti suostu paljastamaan, minkälaista ennätystä rouva Mack yrittää tällä kertaa rikkoa.

What’s going on? What’s the record they’re talking about? Good question. But I can’t answer it yet. Why not? I haven’t made it up yet. Really? No. I have made it up. But I won’t tell you yet, because it’s more exciting that way. No, it isn’t. Shut up. (MA, 57.)

Keskustelut päättyvät usein kertojan äkkipikaiseen sulje suusi -tokaisuun. Kertojalla ja yleisöllä on toistuvasti eri näkemys siitä, miten kertomus tulisi kertoa. Kenties kertoja salailee tietoa saadakseen yleisön viipymään tarinan parissa vielä pidempään.

3.2.2. Kvaliteetin maksimi

Kvaliteetin maksimin mukaan pitää sanoa vain se, minkä tietää olevan totta, muttei saa sanoa mitään, mikä ei pidä paikkansa tai mistä ei ole todisteita (Yule 2000: 37; Varis 1998: 62).

Kertoja taistelee lukijoiden mielenkiinnosta välillä hyvin kyseenalaisin keinoin. GT:n aloitus on niin suurta fiktiota, ettei yleisö siedä sitä:

It was Christmas Eve in Dublin and the sun was splitting the rocks. The lizards were wearing flip-flops and the cacti that line the streets of the city were gasping. “Water!” gasped a cactus. “Diet water!” gasped his girlfriend beside him. The River Liffey had dried up and the tyres on all the city’s buses had melted. Robbie and Jimmy Mack were frying an egg on a shovel and – *Hang on. Yes? Dublin isn’t like that at Christmas. Start again.* (RS, 7–8.)

Kertoja säilyttää tyyneytensä paljastuessaankin: hän odottaa viattomasti (“Yes?”) selitystä siihen, miksi yleisö keskeyttää hänen tarinansa juuri, kun se on pääsemässä alkuun. Kertomuksen alku ei ole missään mielessä odotuksenmukainen, jos yleisö luulee kuulevansa tarinaa edellisestä kirjasta tutuista hahmoista Dublinissa. Edes kirjan maailmassa, johon myös kertoja ja yleisö kuuluvat, kertojan Dublin-kuvaus ei päde. Kertoja ei kuitenkaan opi pitäytymään totuudessa, vaan hän käyttää uudestaan äärimmäisiä keinoja säilyttääkseen yleisön mielenkiinnon:

CHAPTER SIX which should probably be called CHAPTER FIVE is another of these chapters where nothing much happens except for one very exciting thing at the end (GT, 20).

Yleisö, jonka mielenkiinto tarinaa kohtaan on ehkä jo välillä herpaantunut, keskittyy tarkasti kuullakseen, mitä mielenkiintoista kirjan lopussa oikein tapahtuu.

What about the very exciting thing at the end of this chapter? Oh, yes. I nearly forgot. While I was telling you all about the Gigglers, a woman who was walking in a park in Bombay nearly stood on a snail. That wasn’t exciting. Well, the snail thought it was. (GT, 25, kursivointi minun.)

Jännittävä juttu lopussa on koukku, jonka avulla kertoja yrittää säilyttää yleisön mielenkiinnon. Jutun nimeäminen jännittäväksi on kuitenkin liioiteltua – ellei jopa valetta. Toisaalta koukku on hyvin humoristinen ja – kuten kertoja muistuttaa – jutun jännittävyys riippuu näkökulmasta: tapahtuma on jännittävä ainakin etanan mielestä.

Kuten edellisestä luvusta ilmeni, kujeileva kertoja huiputtaa tämän tästä yleisöään. Kun utelias yleisö haluaa tietää, miten joulutonttu pystyy taikomaan lapset, Roverin ja liskot silmänräpäyksessä Lappiin, joulupukin talliin, kertoja valehtelee vastauksen löytyvän sivulta 70 (katso lukua 2.3.1.). Näin kertoja rikkoo kvaliteetin maksimiin väittämällä jotain, mikä ei pidä paikkaansa. Samalla kertoja tulee rikkoneeksi myös kvantiteetin maksimiumia eli riittävän informaation suositusta: lukija haluaa (ja luulee saavansakin) tietää enemmän, kuin kertoja haluaa paljastaa.

Rikkomuksen voisi hyväntahtoisesti tulkita vastuusta vetäytymiseksi, eikä puhuja voi lainopillisista tai eettisistä syistä paljastaa tietojaan. Tällöin puhuja ei kuitenkaan halua keksiä valheellista selitystä tai vaikuttaa yhteistyökyvyttömältä. (Thomas 1995: 74.) Kenties tässä tapauksessa kaikkietävä kertoja salailee luottamuksellista tietoa siitä, miten joulutonttu taikojaan tekee, eikä voi kuin kieltäytyä paljastamasta syytä. Samalla kertoja johdattaa lukijaa harhaan, sillä sivulta 70 ei löydy luvattua lisätietoa asiasta. Täysin rehellinen kertoja olisi paljastanut heti, ettei valitettavasti voi kertoa asiasta enempää. Kertojan selitys on kuin lapsen suusta: ”Ha ha. Fooled you.” Yksi harhaanjohdattamisen syy voi näin olla koominen efekti: kertoja, jolta yleensä odotetaan korrektia käytöstä, ei voi nyt vastustaa kiusausta pieneen puijaamiseen. Kirja onkin jatkuvaa roolileikkiä, kuten kielipeliteorian avulla myöhemmin osoitan.

Kertoja johdattaa lukijaa tavan takaa harhaan. Mielenkiintoisiksi väitetyt tietopalat eivät suinkaan aina ole mielenkiintoisia:

INTERESTING FACT:

It was evening in China, where Billie Jean was, but morning in Ireland, where her children were. This is because the world is round and it rotates at approximately – *Boring*. I agree. (MA, 68.)

Hauskaksi katkelman tekee se, että yleisö ei arastele todeta jotain tylsäksi, jos se sitä sen mielestä on. Edes kertoja itse ei pidä tietoiskua mielenkiintoisena. Otsikossa onkin havaittavissa ironiaa, mikä liittyy usein juuri kvaliteetin maksimiin (vrt. Grice 1975: 45–46, 55)³. Ironia on verbaalista: koomisuus syntyy kertojan sanomisen ja ajattelemisen välisestä erosta. Huvittavaa kyllä, tämä on ainoa oikea tietoisku, joka ei

³ Keskustelumaksimien rikkominen ei tietenkään ole jokaisessa ironian kontekstissa selvää. Yhteistyöhön pyrkiminenkin vaihtelee tilanteittain: esimerkiksi ystäväysten välisessä keskustelussa ironia voi olla jopa välttämätöntä, jolloin maksimit ja yhteistyön periaate toteutuvat ironiasta huolimatta, kuten Katharina Barbe (1995: 39) huomauttaa.

huipennu absurdiin pilailuun – mutta yleisön tyly reaktio osoittaa, ettei foorumi ole oikea tällaiselle sivistystyölle.

Geoffrey Leechin mukaan (1983: 82, 142–143) ironia on yksi keskustelun periaate kohteliaisuuden ja yhteistyöpyrkimyksen ohessa. Ironia on kuitenkin sikäli sekundaari periaate, että sitä voi selittää vain suhteessa muihin keskustelun periaatteisiin. Ironinen lausuma on hyvin epäsosiaalinen, ja se käyttää hyväkseen kuulijoiden luottamusta. Kertoja huiputtaa hyväuskoista yleisöä tämän tästä lupaamalla enemmän kuin tarinan kaikki käänteet voivat antaa. Yleisö sen sijaan ei ole vähimmässäkään määrin ironinen vaan toteaa asiat suorasukaisesti kohteliaisuussäännöistä välittämättä.

3.2.3. Relevanssin maksiimi

Relevanssin maksiimi on lyhyt ja ytimekäs: pitää pysyä asiassa (Yule 2000: 37; Varis 1998: 62). Doylen kirjojen rakenne rikkoo relevanssin maksiimia tavan takaa. RS aloitetaan kolmesti ennen kuin tarina miellyttää yleisöäkin. Ensimmäisen luvun lopussa kertoja kuitenkin paljastaa:

But this story isn't about Hans and Heidi, although they're in it. And it definitely isn't about the fly. (He was tumbling down into Heidi's tummy, humming a sad song called "Torn Between Two Lizards".) The story is about Robbie and Jimmy and a dog and some other people and what they did on Christmas Eve. It starts on the next page, Chapter Two. And that means that you just wasted your time reading Chapter One. Sorry. (GT, 12.)

Juuri, kun yleisö on alkanut uskoa kertojan parin harhautuksen jälkeen päässeensä itse asiaan, kertoja paljastaa vetäneensä yleisöä sittenkin nenästä. Kertojaa ei ilmiselvästi kannata määrällillä tarinan kerronnassa: hän pysyy asiassa vain, jos haluaa. Kertojan ainoa motiivi asiasta lipsumiseen näyttäisi tässä katkelmassa olevan osoitus kerrontakamppailun voittajasta ja komiikan tuottaminen: pääseehän hän hupaillemaan Hansista, Heidistä ja karpäsestä kertoessaan. (Jopa karpäsen hyräilemä kappale lienee intertekstuaalinen viittaus johonkin toiseen kappaleeseen.)

Doylen lastenkirjoissa ei ylipäätään pysytä kovinkaan hyvin asiassa: Roverin ja lasten lahjojenjakotarinan keskeyttävät hammastahnamainokset ja tietoiskut.

A VERY ANNOYING COMMERCIAL BREAK Brush your teeth with Dentofresh toothpaste. Famous footballers brush their teeth with new, improved Dentofresh. (RS, 98.)

THE BATTLE OF THE PASTE Brush your teeth with new Toothofresh and girls will think you're much cooler than they did when you used Dento-yucky-fresh. (RS, 107.)

If you brush your teeth with Toothofresh, your teeth will fall out and you will die. Isn't that interesting? (RS, 119.)

BATTLE OF THE PASTE II Do your teeth get dirty when your climb up and down chimneys all night? Use Dentofresh and – Don't! Use Toothofresh. It's much better. No, it isn't! Yes, it is! Push off, both of you. Who are you? New, clinically tested Mintofresh! (RS, 129.)

Kun kilpailevien hammastahnojen mainokset leikkaavat tarinaa toistuvasti, RS alkaa muistuttaa tv-sarjaa, jota myös pilkkovat asiaankuulumattomat mainokset. Myös mainoksissa on metakerrontaa: ne on nimetty todella ärsyttäväksi mainoskatkokseksi tai tahnojen taisteluksi (josta on kakkosversio – aivan kuten joistakin luvuistakin). Kirjan mainokset ovat oikeiden mainosten parodiaa. Keinot ovat kovot, kun omaa tahnaa mainostetaan haukkumalla kilpailevaa merkkiä. Tempaus voidaan tulkita kaikkialle tunkevan kaupallisuuden kritiikiksi, sillä mainokset näyttävät loputtomana virtana: kahden kilpailevan tahnan rinnalle ilmestyy kirjan viimeisessä mainoksessa kolmas tahna, joka pyrkii syrjäyttämään edeltäjänsä. Sen lisäksi, että mainokset keskeyttävät kerronnan, ne saattavat myös kommentoida lyhyesti tapahtumia. Esimerkiksi mainoksessa, joka keskeyttää lahjojen jaon, kysytään: ”do your teeth get dirty when your climb up and down chimneys all night”, RS, 129. Keskeytykset eivät kuitenkaan vie tarinaa eteenpäin.

Tietoiskut vievät tarinaa eteenpäin yhtä vähän kuin mainoksetkin.

USEFUL INFORMATION *Nasu* is the Finnish word for “Piglet”. And, while we're at it, *Nalle Puh* are the Finnish words for “Pooh Bear”, and *kakki* is the Finnish word for “poo”. Lesson over, back to the story. (RS, 95.)

Tietoisku on vielä nimetty harhaanjohtavasti hyödylliseksi tiedoksi, vaikkei kirja edes kerro Nalle Puhista ja Nasusta. Tietoisku onkin tulkittava merkitykseltään keskivertolukijaa kiinnostavaksi, eikä yleisön reaktio olekaan tyly, kuten aiemmin antamassani esimerkissä (katso lukua 3.2.2.).⁴ Keskeytyksen tarjoama tieto ei taaskaan auta lukijaa päätarinan tulkinnassa, vaan se tarjoaa kertojalle ainoastaan

⁴ Suomen kielen opiskelijaa imartelelee tieto, että englanninkieliseen alkuteokseen oli valittu juuri meidän kielimme opetuskohteeksi. Kielivalinta on ymmärrettävä, sillä harva irlantilainen osaa jo

mahdollisuuden linkittää tarinaan irrallisia, hauskoina pitämiään juttuja. Ajatuksenjuoksu on taas kovin vapaata: *Piglet* on joulupukin nuorin poro, mistä päästäänkin sanaan *Pooh*, joka taas on äännerakenteeltaan lähellä sanaa *poo* – joko kertoja luottaa siihen, että lapset ja lapsenmieliset nauravat pelkän sanan kakki kuullessaan tai sitten kohta on lastenkirjallisuudessa suosituksen kakkahuumorin parodiaa.

Mainoskatkojen ja tietoiskujen avulla kertoja pitää tavan maksimilla pilkkanaan. Gricen teoria ei kuitenkaan valota syitä siihen, miksi keskusteluissa niin helposti syyllistytään poikkeamiin asiasta. (Thomas 1995: 71.) Yhtenä syynä tässä tapauksessa voisi pitää kertojan ristiriitaisia tavoitteita: toisaalta hänen on vietävä tarinaa eteenpäin, toisaalta taas hauskuutettava (mahdollisesti hyvinkin nuoria) lukijoitaan, jotta he jaksaisivat kirjan loppuun. Niinpä tarinaan on välillä limitettävä näitä irrallisia poikkeamia, jotka kenties huvittavat lukijoita ja saavat jatkamaan kertomuksen parissa. Toisaalta loputon poikkeaminen vie terää itse tarinalta, joka ei tunnu poukkoilun jälkeen enää kovin tärkeältä.

Kirjan alussa kertoja on vielä hyvin halukas vastailemaan lukijoiden kysymyksiin, sillä kysymystuokioille on varattu jopa pari lukua. Kertoja vastailee yleisön kysymyksiin ja kehuu jopa kysymyksiä hyväksi – kertoja iloitsee selvästi siitä, että on saanut lopulta yleisön mielenkiinnon haltuunsa. RS:ssä, kirjailijan toisessa lastenkirjassa, kertoja on jo kyllästynyt kyseleviin lapsiin ja pyrkii hallitsemaan kerrontatuokiota. Nyt keskeyttämiset ovat vain tarinankertojalle sallittuja:

Her voice was like silk. *Silk doesn't have a voice*. Shut up! Her voice was like silk. It was like ice cream. It was like hot fudge. (A note for the adults: it was like a really good pint of Guinness.) It was like gravy. It was like the most beautiful music. It was like a baby laughing, like Bambi belching. Like a butterfly whispering, like a peacock farting. (RS, 52 – 53.)

Tarkkaavainen, vielä konkretiaan taipuvainen yleisö huomauttaa kertojan vertauksen ontuvan, mutta kertoja ei halua kuunnella arvostelua vaan jatkaa itsepintaisesti rinnastuksia. Huvittavaa on, että eräät Tinan ääntä kuvaavista sanoista eivät ole yleisesti kauniina pidettyjä ominaisuuksia. Siinä missä silkki ja jäätelö kuvaavat miellyttävän pehmeää ääntä, kumoavat röyhtäys ja pieru vaikutuksen. Koomisuus perustuu nyt siihen, että kertoja yhdistää vertaukseensa yhteensopimattomia osasia.

valmiiksi suomea, joten opetetut sanat jaksavat huvittaa erilaisella äännerakenteellaan. Nyt voi hetken

Lisäksi kertoja luottaa siihen, että varsinkin lapset pitävät huumorista, johon liittyy jotenkin sanat pieru, pylly tai kakka.

Toinen esimerkki osoittaa kertojan yrittävän kovasti pitää tarinoinnin hallinnan itsellään:

Kayla and Victoria fixed the sleigh. *How?* They put the runners back on it. *How?* With super-glue. *What super-glue?* Shut up. (RS, 128.)

Näiden kirjojen kertoja ei ole ainakaan näkymätön. Hän kieltää epäkohteliaasti yleisöä kyselemästä liikoja. Kertoja voi itse venyttää tarinan sivupoluille, mutta yleisölle keskeyttäminen ei ole sallittua. Kertoja pyrkii säätelemään tiukasti informaation määrää. Tilanne muistuttaa perinteistä suullista kerrontatuokiota, jossa tarina usein syntyi vasta kerrontahetkellä: kuulijat saattoivat kysyä, ja kertoja tarkensi tarinaa spontaanisti kerronnan edetessä. Utelias yleisö, joka muistuttaa hauskaasti kyselyiässä olevia lapsia, haluaisi tietää tällaisesta epäuskottavasta superliimasta enemmän. Kertoja ei kuitenkaan halua tarkentaa tai ei pysty siihen.

Kun yleisö yrittää hallita kerrontaa, palautetaan se nopeasti ruotuun. Tilanne muistuttaa monelle vanhemmalle tuttua iltasadun kerrontaa: Aikuinen yrittää pitäytyä (liiaksikin) varsinaisessa tarinassa, kun taas lapsella on tarve esittää tarkentavia kysymyksiä väliin. Jos kysymystuokio uhkaa venyä liian pitkäksi, tulee aikuiselle halu palata itse kertomukseen, jotta kirja saataisiin loppuun ja päästäisiin nukkumaan. Nyt kertoja on ottanut vuorostaan äkkipikaisen aikuisen roolin – päinvastoin kuin aiemmin mainitussa esimerkissä (ks. edellistä alalukua), jossa hän pyrkii venyttämään tarinaa sivupoluille. Koomisuus syntyy suoruudesta, jolla kertoja relevanssin maksiimia noudattaa: moni kirjaa nyt lukeva aikuinen tunnistaa itsensä repliikistä ”Sulje suusi”. Toisaalta kertojan tai vanhemman ei pitäisi menettää hermojaan lukijan tai lapsensa edessä, joten kohdassa tavoitellaan koomisuutta rooliin suuntautuvat odotukset rikkomalla.⁵ Nyt komiikkaa syntyy pikemminkin liian pikkutarkasta keskustelumaksiimien noudattamisesta.

Kertoja, joka rikkoo usein relevanssin maksiimin, tekee temppuilullaan ilmeiseksi tarinan kerrontaan liittyviä konventioita. Doylen kertojakin tietää, että tarinoiden kertominen vaatii kuulijan mielenkiinnon herättämistä ja sen ylläpitämistä.

leikitellä ajatuksella, kuinka moni irlantilainen (lapsi) osaa näinkin tarpeelliset suomalaiset sanat.

⁵ Kohteliaisuuden vaade kanssakäymisessä johtaa usein Gricen maksiimien rikkomiseen. Kohteliaan kertojan olisi tullut välttää konflikti vastailemalla yleisönsä kysymyksiin – vaikka tarina olisikin alkanut rönsyillä. (Leiwo et al. 1992, 41.)

Tarinoiden pituus riippuu pitkälti kertojan kyvystä ylläpitää jännitystä ja yleisön halusta saada tietää, kuinka sitten kävi. Doylen yleisö kertoo avoimesti, jos tarina pitkästyy. Toisaalta yleisö ei pelkää kysyä lisätietoja – vaikka kertoja ei ole läheskään aina halukas kertomaan enempää. Tämän takia myös Doylen kertojan on vakuutettava yleisö siitä, että hänen **digressionsa**, juonta hidastavat sivupolkunsa, ovat kuulemisen arvoisia. Yksi keino on nimetä osa harhaumista mielenkiintoisiksi tiedoiksi. Hyvin taidokas kertoja pystyy tekemään digressioistaan välttämättömyyksiä, vakuuttamaan yleisön siitä, ettei kertomus voi edetä millään muulla kuin hänen kertomallaan tavalla. (Vrt. Porter 1981: 51.) Tähän näiden lastenkirjojen kertoja ei läheskään aina pysty. Komiikka on kuitenkin yksi yleisön auliimmin hyväksymistä keinoista hidastaa kertomusta. Huvittavia digressioita ei helposti koeta edes hidastaviksi, sillä ne tuntuvat tarkoituksenmukaisilta itsessään: lisääväthän ne kertomuksen nautittavuutta. Tämä tietysti edellyttää, että kertojalla on taito kertoa hauskasti. Kehnot vitsit vain pitkästytävät tai ärsyttävät. (Vrt. Pyrhönen 1989: 13.) Doylen kertoja ja yleisö eivät läheskään aina ole samaa mieltä digressioiden tarpeellisuudesta.

3.2.4. Tavan maksimi

Tavan maksimin mukaan pitää olla selkeä, järjestelmällinen ja lyhytsanainen ja välttää epäselvyyttä, monitulkintaisuutta ja monisanaisuutta (Yule 2000: 37; Varis 1998: 62). Doylen kirjoissa sekoitetaan lukujen järjestys ja nimetään ne vaihtelevasti. GT:ssä on esimerkiksi tällaisia lukuja:

CHAPTER NINETEEN (RS, 82.)

Dead CHAPTER SIX (RS, 86.)

CHAPTER TWENTY this chapter is dedicated to nobody because we're in a bit of a hurry (RS, 87.)

Kirjoittamisen konventiot rikotaan säälimättä, eikä monisanaisuutta vältetä edes yleensä niin lyhyissä lukujen nimissä: lukuja omistetaan kirjan hahmoille (“CHAPTER TWENTY-TWO – this chapter is dedicated to flying dogs everywhere”, RS, 94), luvut kasvavat kerronnan edetessä (kuudennen luvun elinkaarta seurataan vauvasta vanhukseksi) tai ne palaavat kuin elokuvien jatko-osat

(”The return of dead CHAPTER SIX”, RS, 125). Välillä kertoja joutuu luopumaan lukujen laskemisesta, koska on mennyt niissä jo sekaisin.

Lukujen nimeäminen on osa kertojan vuoropuhelua yleisönsä kanssa. Koska suuri osa lastenkirjojen lukijoista on hyvin nuoria, tavoitellaan luvuissa heille tuttuja asetelmia, esimerkiksi juuri kiistaa nukkumaanmenoajasta (”This chapter is named after my mother because she said I could stay up late if I named it after her CHAPTER MAMMY DOYLE”, GT, 49). Yleisö tehdään varsin tietoiseksi lukujaon konventioista ja kertojan vapaudesta kahlitsevien sääntöjen edessä. Poikkeamiseen perinteestä ei taaskaan löydy muuta selitystä kuin yritys hauskuuttaa.

Tapauksen voisi osittain selittää pidättäytymisellä tavan maksimiin noudattamisesta. Epäselvyys ja -järjestelmällisyys lukujen nimissä on osittain toistuvaa ja motivoitua eikä luo lisämerkityksiä tarinan kannalta. Motiivina voidaan pitää hauskuutta tavalliseen järjestelmälliseen lukujakoon verrattuna. Kun lukija kohtaa ensimmäisen mielivaltaisesti nimetyn luvun, hän osaa jo odottaa tämän konvention rikkomista jatkossakin. Tällainen pidättäytyminen on kuitenkin usein kulttuuri- tai tapaussidonnaista, eli pidättäytymisen taustalta voi löytää selkeän logiikan: esimerkiksi brittiteattereissa Shakespearen näytelmän *Macbeth* nimen ääneen lausumisen uskotaan tuovan huonoa onnea, joten sen sijaan sanotaan vain ”Se skottilainen näytelmä” (Thomas 1995: 76-77). Tällaista loogista systemaattisuutta näiden lukujen nimeämisestä on kuitenkin vaikea löytää. Ehkäpä kertoja vain uskoo lukujen numeroinnin tavalliseen tapaan olevan tylsää.

Luovaa rajojen rikkomista osoittaa myös se, että kertoja haluaa pidättyä muistakin kirjan muotoa rajoittavista seikoista: kirjoille annetaan useita vaihtoehtoisia loppuja, joista lukija sitten voi valita suosikkinsa, ja molemmissa kirjoissa on tiivistelmä tarinan varsin keinotekoisista opetuksista.

And last, if you are an adult and you ever walk on dog poo, ask yourself, “Why are the Giggles giving me the Giggler Treatment?” But remember, it might not be the Giggler Treatment. It might just be poo. (GT, 107.)

Kirjat eivät ole selkeitä, järjestelmällisiä eivätkä lyhytsanaisia. Opetusten epävarmuus – kakka voi olla hihittäjähoitoa tai vain kakkaa – vie pohjan koko opetuslistalta: kirjan lopussa ei edes yritetä lausua mitään lopullisia, selkeitä totuuksia.

Tällaiset konventioiden rikkomiset ovat koomisia taas vain niistä, jotka huomaavat jotain säännöstöä rikotun. Tarvitaan siis lukuisia konventioita noudattavia kirjoja, joita vastaan yhtä tällaista konventioita rikkovaa kirjaa sitten voi peilata. Toisaalta, mitä useampi kirja poikkeaa esimerkiksi lukujaon periaatteista, sitä yllätyksettömämpää ja vähemmän koomista rikkomisesta tulee. Ainakin vielä perinteisestä lukujaosta, lopetuksesta ja opetuksesta poikkeaminen jaksaa naurattaa.

Pidättäytymistä tavan maksiimin noudattamisesta kuvastaa myös Kayla Mackin ja naapurin Victorian puhe. Kayla ja Victoria ovat juuri kohdanneet tontun, joka on tullut hakemaan naapurin Rover-koiraa Petteri Punakuonon sijaiseksi:

”Who are you?” said Kayla.
 ”Bum-bum,” said Victoria. [- -]
 The elf took a notebook from the pocket of his jacket.
 “Are you two being cheeky?” he said. “You’d better not be.”
 “Who are you?” said Kayla.
 “That does it,” said the elf. “You’re going into me book. What’s your name?”
 “Who are you?”
 “Bum-bum.” (GT, 21.)

Siltä varalta, että lukija ei vielä ole ymmärtänyt logiikkaa, kertoja selittää, etteivät pikkutyöt osaa sanoa muuta. Sen sijaan tyttöjen läheiset osaavat tulkita tilannekohtaisesti, mitä kyseiset sanat kulloinkin merkitsevät. Kirjassa on siten liioitellen kuvattu pikkulasten perheitä, joissa puhumaan opettelevien sanoja tulkitaan äärettömän hyväntahtoisesti: Kaylan ja Victorian perheissä ymmärtäminen on ylittänyt jo uskottavuuden. Puhe on siis motivoitu pikkulapsen puutteellisilla taidoilla ja koomisuudella (repliikki ”pylly-pylly” jaksoi huvittaa kirjaa kuunnellutta nelivuotiasta pikkuveljeäni loputtomiin). Koodi on perhesidonnaista: kukaan perheenjäsenistä ei odotakaan Kaylalta tai Victorialta muuta. Heidän sanomansa vihjemerkitukset (konversationaaliset implikaatit) avautuvat vain perheenjäsenille. Aivan kuten brittiteatterin edustajienkin on vain tiedettävä, mihin ”Se skottilainen näytelmä” viittaa, täytyy Kaylan ja Victoriankin perheenjäsenten tuntea tyttöjen puutteellinen kieli.

3.3. Gricen teorian kritisointia

Vaikka keskustelun maksiimit avaavatkin hyödyllisiä näkökohtia vuorovaikutustilanteeseen, on Gricen teoriasta löydetty myös paljon kritisoitavaa. Esimerkiksi John Lyons (1977: 593–594) moittii teoriaa siitä, että maksiimit pätevät vain deskriptiivisessä puheessa, vaikka todellisuudessa suuri osa puheesta on sosiaalista ja ekspressiivistä toimintaa. Täten useimmat kielen käyttämistavat rikkoisivat maksiimeja automaattisesti: esimerkiksi sosiaalista jutustelua ei voi rajoittaa määrällisesti. Maksiimit eivät myöskään sovi kiistelyn tai argumentoivan kielenkäytön analyysiin. Niin kuin Jacob L. Mey (1993: 74) huomauttaa, yleisen rationaalisuuden olemassaolo yhteistyön perustana on turhan laaja ja yleistävä lähtökohta. Kaiken lisäksi yhteistyön muoto vaihtelee kulttuurialueittain. Gricen maksiimit eivät siis sovellu kaikkien puhuttujen kielten tarkasteluun.

Keskustelun ilmauksille on usein löydettävissä eri tulkintavaihtoehtoja, joten sen tulkitseminen, ymmärtääkö kuulija ilmauksen tahallaan vai vahingossa väärin, on liki mahdotonta. Näin maksiimien rikkomisjaottelukin on varsin keinotekoinen. Kun merkityksiä on useampia, on joskus mahdotonta sanoa, mitä merkitystä on tarkoitettu. Gricen teoria ei kuitenkaan huomioi useamman kuin yhden merkityksen mahdollisuutta. (Thomas 1995: 87 – 90.)

Maksiimit toteutuvat hyvin eri tavoin. Kvalitatiivinen maksiimi on selkeärajaisin: väittämä on joko totta tai sitten valhetta. Sen sijaan kvantitatiivinen ja tavan maksiimi toteutuvat yleensä enemmän tai vähemmän tarkasti – tarkalleen oikean informaatiomäärän antaminen on harvoin mahdollista. Samoin puheen selvyyssastekin vaihtelee jopa saman keskustelun aikana. (Thomas 1995: 87, 91.)

Gricen maksiimit osoittautuvat osittain päällekkäisiksi. Relevanssin maksiimi on aina toiminnassa: kuulija ryhtyy tulkitsemaan ilmausta vain, jos hän tulkitsee sen keskustelun kannalta merkitykselliseksi. Toisaalta se, mikä puhujasta on riittävä määrä informaatiota keskustelun kannalta, saattaa kuulijasta olla jo aivan tarpeetonta. (Thomas 1995: 87, 91-92.) Saman havaitsin itse analysoidessani voileipäkeksien jaarituksia: kekseistä itsestään heidän höpötyksensä olivat varmasti mielenkiintoisia, mutta isää jaaritukset pitkästytivät. Robbien mielestä isän kysymys ikkunan korjaamisesta tarvitsi vastauksen – isä taas oli eri mieltä. Hyvin yleisluonteiset keskustelun maksiimit eivät kuvaa tällaista henkilökohtaista vaihtelua.

Gricen mukaan vuorovaikutuksen osapuolet voivat tulkita toistensa sanomaa hyvin mekaanisesti yhteistyön periaatteen pohjalta. Tulkinta ei kuitenkaan ole aina kovin selkeää. Ilmaus on joskus tulkittava vastakkaiseksi (ironisuus), toisinaan taas rinnakkaiseksi (kielikuvat). Joskus ilmaus ei sellaisenaan sisällä minkäänlaista vihjettä tarkoitteestaan. (Thomas 1995: 87, 92.) Herra Mack voi tulkita voileipäkeksien jaarittelussa toistuvan ”Isn’t that interesting?” vastakkaisesti: puhehan on selvästikin todella tylsää. Tällöin voileipäkeksit näyttäytyisivät ilkeinä kiusantekijöinä, jotka tylsistyttäisivät tahallaan herra Mackia. (Toisaalta herra Mack voi ajatella keksien olevan vain niin tyhmiä, etteivät ne tajua puheensa pitkäväteisyyttä. Tällöin puhujan intentiot olisivatkin rehelliset: voileipäkeksit pitävät puhettaan todellakin kiintoisana.)

Koska kielikuvat ovat hyvin yleisiä, ne osataan yleensä myös tulkita oikein. (Toisaalta, koska kirjat on suunnattu myös lapsille, joiden ajatusmaailma voi olla vielä hyvin konkreettista, ei kirjoissa ole kovin paljon kielikuvia.) Kun tonttu uhkaa Victorian ja Kaylan joutuvan kirjoihin, tarkoittaa hän itse asiassa heidän nimiensä kirjaamista muistikirjaan. Nimi toimii siis henkilön metonymiana. Kielen hallitseva tuskin edes harkitsee konkreettista tulkintaa. Kun ”the machine guns hanging from the branches like Christmas decorations” (RS, 103), joutuu lukija etsimään konepistoolien ja joulukoristeiden välisiä yhtymäkohtia – ja huomaamaan vertauksen koomisuuden: kun varsin ristiriitaiset elementit joulu ja aseet yhdistetään, inkongruenssista syntyy komiikkaa. Entä sitten Tinan äidin äänen vertaaminen jäätelöön ja toisaalta pieruun? Ilmeisesti kertoja pitää vertauksiaan hauskoina ja uskoo yleisönkin ymmärtävän riikinkukon pierun olevan jotenkin kauniimpi kuin jonkin rumemman linnun. Pikkutyttöjen puhe (’pylly-pylly’) ei taas sisällä minkäänlaista vihjettä tarkoitteestaan, joten sitä on tulkittava intentionaalisesti (puhujan tarkoittaman merkityksen kautta) sanojen kontekstuaalisesta merkityksestä välittämättä.

Gricen teoria ei siis selitä kovin tarkasti Doylen kirjojen tapaa rikkoa maksiimeja. Miksi tietyt sanat toistuvat useissa keskusteluissa? Kakka- ja pylly-sanojen toistuminen Doylen lastenkirjoissa tuo väkisin mieleen psykoanalyysin ja Freudin, jonka mukaan (1981: 205, 285, 499) lapsuusaikana torjutut elämykset usein toistuvat ihmisen reaktioissa – ja pakonomainen toistuminen mahdollistuu nimenomaan vitseissä, kun tietoinen (sensuroiva) ajatuskulku jää tuokioksi piilotajunnan muokattavaksi. Freudin anaalivaiheeksi nimeämällä kehityskaudella

pieni lapsi saa suunnatonta nautintoa ulostamiseen liittyvistä toimista, joten pyllyyn ja kakkaan liittyy erityisesti pienillä lapsilla paljon positiivisia mielikuvia. Tuona kehityskautena lapsi oppii ulosteiden niin sanotun lahjoittamisen ja pidättämisen kautta uuden tavan manipuloida ja hallita toisten toiveita.

Kirjojen toistuvat kakka- ja pyllyjutut vedonnevat pienten lasten ulostamistoimintaan liittämiin positiivisiin mielikuviin. Toisaalta kasvatuksen myötä lapset oppivat, ettei tietyistä ruumiin toimista, esimerkiksi ulostamisesta, ole soveliasta puhua. Niinpä vanhempien lasten riemu suuntautuu siihen, että Doylen kirjoissa ”kiellettyjä” sanoja toistellaan. Victoria, joka toistelee pylly-sanaa, on selvästi anaalivaihetta elävä lapsi, joka ei vielä ole oppinut säätelemään ulostamisesta saamaansa mielihyvää, vaan pyrkii nautiskelemaan aiheeseen liittyvällä sanastolla. Victorian pyllykeskeisyyttä voidaan siis pitää vielä normaalina, mutta sekä hihittäjät että kertoja tuntuvat jumittuneen anaaliselle kehityskaudelle tarpeettoman pitkäksi aikaa. Hihittäjät, jotka järjestävät kakkakepposia aikuisille, ovat kuin ikuista anaalivaihetta eläviä lapsia, jotka kakan avulla pyrkivät manipuloimaan muita. Kertoja, joka muun muassa informoi lukijoitaan suomenkielisestä kakki-sanasta, on kuin neuroottinen aikuinen, jonka on pakko lipsautella kiellettyä sanaa sopimattomissakin kohdissa. Vitsailu tarjoaa niin kertojalle kuin anaalivaiheen jo ohittaneille lukijoillekin luvallisen keinon purkaa tällaisia levottomuutta aiheuttavia tai suorastaan aggressiivisia sisältöjä.

3.4. Päätelmiä

Econ teoria siitä, että komiikkaa syntyy maksimeja rikkomalla, osoittautui oikeaksi. Vaikka valitsemani esimerkit avautuivat kohtuullisen hyvin Gricen maksimiteorian kautta, suuri osa kirjan komiikasta jäi kuitenkin keskusteluanalyysin ulkopuolelle.

Gricen keskustelumaksimeja on paikkailtu **kohteliaisuusteorioiden** avulla. Tällöin huomioidaan paremmin se, että keskustelukumppanit tuottavat ja tulkitsevat ilmauksia aina sosiaalisesti rajoittavien koodien sisältä. (Thomas 1995: 70.) Keskustelija, joka pyrkii kohteliaisuuteen, voi joutua rikkomään Gricen selkeysihannetta vastaan. Tällöin puhujaa sitoo enemmänkin halu välttää konflikteja ja saavuttaa kitkaton kanssakäyminen. Esimerkiksi Lakoff (1973) on muotoillut kohteliaisuusperiaatteita (”Älä tunkeudu toisen alueelle”, ”Anna toimintavapaus”,

”Ole ystävällinen”) Gricen maksiiimeista käsin. (Leiwo et al. 1992: 41.) Kohteliaisuussäännöt eivät kuitenkaan selitä sen enempää maksiiimirikkomuksia tai koomisuutta valitsemissani esimerkeissä.

Osa jopa kirjojen dialogien komiikasta tuntuu menevän keskustelusuunnostön ulkopuolelle. Kun joulupukki on valjastanut Roverin rekensä eteen, huomaa Jimmy flunssaisen Petteri Punakuonon, Rudolph the Rednosen.

“Is that Rudolph?” said Jimmy.
 Rudolph was still asleep on the straw.
 “He’s having a night off,” said Santa.
 “He only works one night a year,” said Rover. “But who’s complaining? [- -]”
 Rudolph opened his eyes.
 “A dog pulling my sleigh!” he said. “Oh man, I’m going out of my mind!”
 (RS, 61.)

Tilannetta ei voi selittää kokonaan maksiiimien rikkomisella, vaan kohtaaminen avautuisi pikemminkin tilannekomiikan kautta. Rover on oikeassa: joulupukin selitys siitä, että porolla olisi vapaailta juuri vuoden ainoana työpäivänään, ei ole kovin hyvä. Joulupukki olisi toki voinut olla selkeäsanaisempi ja kertoa, että Petterillä on vapaailta, koska se on kipeänä. Tällöin Roverin ei olisi tarvinnut olla sarkastinen. Maksiiimit eivät kuitenkaan selitä Petterin puhetta. Poroparka luulee näkevänsä flunssansa takia harhoja, ja Rover vetämässä hänen lahjarekeään vain vahvistaa harhaisuuden tuntemusta. Juuri tällaista tilannekomiikkaa selittää paremmin yleisempi teoria. Keskustelussa leikitelläänkin tarkkailijan roolilla, sillä lukija ja kertoja tietävät enemmän kuin Rover tai poro. Tarkkailijalle paljastuu tilanneironia, asioiden todellinen tila. Repliikkien avulla tarkkailijalle välittyy jännite sen välillä, mitä uskotaan olevan (poron vapaailta, koira harhakuva) ja mitä todella on (sairasloma, todellisuus). (Vrt. Muecke 1978: 7–10, 49.) Tilanne paljastuu kuuluvaksi samanaikaisesti kahteen täysin erilliseen tapahtumasarjaan, ja väärinkäsityksen vuoksi kaksi eri tulkintaa ovat mahdollisia samanaikaisesti (vrt. Bergson 1900: 70–72).

Toinen esimerkki, jossa maksiiimit osoittautuvat riittämättömiksi, löytyy kirjan RS alusta, kun kertoja kuvailee Dublinin katuja reunustavia janoisia kaktuksia:

”Water!” gasped a cactus.
 “Diet water!” gasped his girlfriend beside him. (RS, 7.)

Keskustelun pätkässä rikotaan tavallaan kvantiteetin maksiimia, sillä kuoleman uhatessa pelkästään veden pyytäminen sisältänee riittävästi informaatiota. Maksimi ei kuitenkaan selitä koko vuoropuhelun koomisuutta. Nimenomaan kaktuksiin siirretyt inhimilliset piirteet huvittavat: jopa kuivumisen partaalla tyttökaktus huolehtii linjoistaan. Toisaalta taas vesi on jo sinällään kaloritonta, joten dieettivesi on silkkaa liioittelua – tai jopa absurdiutta. Myöskään tämänkaltaisiin keskusteluihin, jotka luonnehtivat henkilöitä tekstikontekstin ulkopuolelta siirretyin ominaisuuksin, eivät maksiimit yllä.

4. HENKILÖHAHMOT JA KOMIIKKA

4.1. Maksimeista kielipeliin

Koska valitsemisani esimerkeissä komiikkaa on tuotettu lähinnä maksimit murtamalla, on mielenkiintoista jatkaa tutkimusta vielä selvittämällä, millaisista rooleista käsin keskustelun osapuolet toimivat. Lukijan odotukset eri rooleista ovat erilaiset, ja niinpä yllätyksellisyys toimii juuri nämä odotukset rikkomalla.

Ludwig Wittgenstein käsittelee arkikieltä eräänlaisena kielipelinä. Näille peleille on Wittgensteinin mukaan ominaista, että ne ovat osa ihmisen jokapäiväistä toimintaa ja niiden määrä on rajoittamaton. Peleihin Wittgenstein laskee esimerkiksi lukemattomat tavat kuvata esineiden ulkonäköä ja mittoja, esittää käskyjä, selostaa tapahtumia, esittää otaksumia, laatia hypoteeseja, esittää koetuloksia, keksiä kertomuksia, esittää teatteria, keksiä vitsejä, tehdä käännöstöitä ja pyytää, kiittää, kirotta ja tervehtiä. Kielipelin osanottajien (sekä puhujan että kuulijan) on hallittava tilannekohtaisia säännöstöjä. Tällaista kykyä käyttää kieltä tarkoituksenmukaisesti tietyssä yhteisössä erilaisissa puhetilanteissa nimitetään **kommunikatiiviseksi kompetenssiksi**. Keskusteluissa osanottajat toteuttavat erilaisia rooleja, joiden avulla pyritään paitsi esittämään asioita myös ylläpitämään ja säätämään vuorovaikutusta. **Asioiden esittämiseen liittyviä rooleja** ovat esimerkiksi aloitteentekijän ja tavoitteiden asettajan sekä tiedon tai mielipiteen kyselijän ja esittäjän roolit, asioiden käsittelevän ja kehittäjän rooli sekä asioiden yhdistelijän rooli. **Vuorovaikutuksellisia, sosiaalisia ja säätelviä rooleja** ovat esimerkiksi rohkaisijan, sovittelijan, kompromissinesittäjän, puheenvuorojen säätelijän ja jakajan, tarkkailijan ja syrjäänvetäytyjän roolit. Vaikka roolit määritelläänkin sisällöllisesti, niihin sisältyy myös tyypillisiä kielellisiä ja kielikäyttäytymiseen kuuluvia piirteitä. (Wittgenstein 1999: 33–34, 57; Leiwo et al. 1992: 20–22.)

GT:ssä voileipäkeksit lienevät mielestään tiedon esittäjiä – tiedon mielenkiintoisuudesta taas kuulijat voivat olla eri mieltä. Kun ikkuna rikkoutuu, lapset luulevat isän retorisine kysymyksineen utelevan tietoa, jolloin poikien kuuluu toimia tiedon esittäjinä. Poikien vastaus kuitenkin ärsyttää isää, ja roolisekaannuksella on kauaskantoiset seuraukset.

Vaikka lapset ovat mukana seikkailuissa, he toimivat vain Roverin, yleisön ja kertojan kiistoissa lähinnä tarkkailijoina: koomiset roolit on omistettu päähenkilöille, kertojalle ja Roverille. Vanhemmille on useimmiten varattu syrjäänvetäytyjän rooli – varsinkin kirjassa RS, jossa lapset, joulupukki ja Rover seikkailevat keskenään – mikä mahdollistaa entistä paremman komiikan, kun lapsille ja siten seikkailuille ei kukaan aseta rajoja.

Odotushorisonttia käsittelevän luvun alaluvussa ”Kerronnan tasot” (2.3.1.) keskityin lähinnä kertojan roolin tutkimiseen. Osoitin, että Doylen lastenkirjojen kertojan energia menee henkilöiden ja yleisön kanssa kinailuun. Yleisö toimii välillä kertojan rohkaisijana pyytämällä tarkennuksia, mutta kertoja harvoin kaipaa rohkaisua – yleisön kyselyt johtavat usein tylyyn sulje suusi -kommenttiin. Kertoja pyrkii säätelemään puheenvuoroja uhkauksien ja kieltojen avulla. Kirjat ovat taistelua siitä, kuka kerrontaa oikein hallitsee: niin yleisö kuin henkilötkin (nimenomaan Rover-koira) pyrkivät vaikuttamaan kerrontaratkaisuihin. Kertoja ei toimi lainkaan odotustenmukaisesti – eivätkä niin toimi muutkaan: kerronnan keskeyttäminen ei ole ollut yleisölle tai henkilöillekään sen sallitumpaa. Rover, yleisö ja kertoja leikkivät läpi kirjojen kukkulan kuningasta: vuorotellen kukin heistä saa hallita kertomuksen kulkua, mutta samalla he joutuvat pelkäämään hetkeä, jolloin menettävät roolinsa. Kisan kohteena lienee tavoitteiden asettajan rooli: kuka määrää sen, miten tarina etenee loppuunsa.

Millainen sitten on Doylen lastenkirjojen kertojan rooli? Maria Nikolajeva on lastenkirjallisuutta tutkiessaan luokitellut kertojat ironisen ja ei-ironisen (naiiviin) kerrontatavan mukaan. **Ironinen kertoja** näkee henkilöiden tekojen ja aikomusten läpi ja pystyy kommentoimaan jopa omia puutteitaan. Yleensä minämuotoinen lapsikertoja on **ei-ironinen**, jolloin hän on kykenemätön arvioimaan ympäristönsä tapahtumia ja muiden puheita. (Nikolajeva 1998: 101.) Doylen kertoja on kuitenkin ehdottomasti ironinen, sillä rikkoessaan konventioita hän nauraa perinteille ja jopa omalle (vähäpätöisemmälle) roolilleen kiistellessään hahmojensa kanssa. Kun Rover-koira onnistuu kiristämään mieleisensä lopun uhkaamalla muuten purra kertojaa nilkkaan ja kun yleisö uhkaa kertojaa ostoboikotilla, jos ei saa mieleistään aloitusta, kertojan on pakko nostaa yleisön ja henkilöiden vaikutusvaltaa – ja samalla hänen oma määräysvaltansa väistämättä vähenee.

Kielipeliteoria osoittaa, että Doylen kirjoissa rikotaan perinteistä roolijakoa. Kirjoissa jaetaan roolit uudelleen, jolloin kertojan, yleisön ja henkilöiden

liikkumatila kasvaa. Samalla kirjan henkilöstö rikastuu: henkilöstön lisäksi kirjoissa seikkailevat myös kertoja ja yleisö. Uusi roolijako ilmenee usein kerrontaa viivästyttävänä temppuiluna. Kielipeliteorian mukaan keskustelun osapuolten olisi toimittava tarkoituksenmukaisesti erilaisissa puhetilanteissa. Temppuilukin saa merkityksensä, kun pohtii lastenkirjojen tarkoitusta: näidenkin lastenkirjojen henkilöiden – kertoja ja yleisö mukaan luettuna – yksi tärkeimmistä tehtävistä on nimenomaan hauskuuttaminen.

Gricen keskustelumaksiimit ja Wittgensteinin kielipeliteoria avaavat toisiaan täydentäen vuoropuhelujen komiikkaa. Kun Gricen teoria rajoittuu lähinnä arkikeskustelujen ihannetilaan, huomioi Wittgenstein kielipeliteoriassaan myös arkikeskustelun erilaisista päämääristä riippuvat variaatiot. Niissä keskusteluissa, joissa maksimit eivät täyty, on syytä alkaa tutkia, millaisesta roolista käsin tämä rikkomus tapahtuu. Tällöin ensin satunnaiselta näyttänyt rikkomus paljastuu yhä säännönmukaiseksi kielipeliksi.

Kirjojen kaltaista roolileikkiä on käyty aiemminkin kirjallisuudessa, mutta lastenkirjallisuudessa se ei vielä ole päässyt yleistymään. Roddy Doyle'n kirjat näyttävät, millaisia lastenkirjatkin voivat olla. Ainakin kirjailija on pystynyt kehittämään hyvin omaperäisen, tunnistettavissa olevan kerrontatyylin.

Kielipeliteoria osoittaa roolien repeilevän paitsi kertojan myös henkilöiden kohdalla. Vanhemmassa romaanikirjallisuudessa oli kertojan roolilla ratkaiseva merkitys henkilökuvien rakentajana: kertoja määrittelee henkilöhahmon (esim. hellä sydän, kiivas luonne), josta näin tulee melko staattinen. 1800-luvulla suora henkilökuvaus antoi teitä epäsuoremmalle henkilökuvaukselle, josta henkilöhahmo avautuu lukijalle vain kiertoteitse ja päätellen. Tämän jälkeen kerronnassa on käytetty sekä suoraa että epäsuoraa henkilökuvausta. (Kantokorpi 1990: 135–136.) Koska Doyle'n kertoja on varsin epäluotettava ja vieläpä hyvin erikoinen, voisi olettaa tämän heijastuvan myös kirjojen (koomisiin) hahmoihin, joita riittää tavallisista taustavaikuttajista värikkäisiin eturivin esiintyjiinkin. Tarkastelenkin seuraavaksi lähemmin, millaisia ja kuinka koomisia luonteita kirjassa esiintyy.

4.2. Kielipelin rooleista henkilöahmojen luonteeseen

Jos Doylen komiikka kohdistuu kirjojen henkilöiden rooleihin, on mielenkiintoista jatkaa tutkimusta selvittämällä, miten komiikka näkyy hahmojen kuvauksessa: Millaisia luonteita Doylen lastenkirjoissa esiintyy? Pyrkiikö Doyle yllättämään lukijan hahmokategorioissakin eli osoittaako hän kaikenlaisen (pysyvän) kategorisoinnin turhaksi?

Ensiksi on kuitenkin selvitettävä, mistä puhumme, kun puhumme henkilöahmosta. Käkelä-Puumalan mukaan (2001: 241) lyhyt ja itsestään selvä vastaus – ”henkilöahmot ovat ihmisiä, joita kirjallisuudessa kuvataan” – on käyttökelpoinen miltei kaikessa lukemisessa ja tulkinnassa, eikä vähiten siksi, että sillä on takanaan pitkä traditio. Itsestäänselvyydessä piilee kuitenkin kaksi ongelmaa.

Ensinnäkin kirjallisuus vilisee hahmoja, jotka eivät ole ihmisiä, vaan esimerkiksi eläimiä tai fantasiahahmoja. Nämä hahmot lukija voi usein selittää joko poikkeamiksi säännöstä tai valepukuisiksi ihmisiksi. Esimerkiksi Nalle Puh ei olisikaan teddykarhu vaan lukutavan mukaan joko pieni lapsi, taolainen filosofi tai liikkeenjohdon konsultti. (Käkelä-Puumala 2001: 241.)

Toinen ja huomattavasti hankalampi ongelma liittyy ihmisen kuvaamiseen sinänsä. Voimme puhua henkilöahmoista samalla tavalla kuin puhumme ihmisistä ympärillämme, mutta kuitenkin se, mihin viime kädessä viittaamme, on sarja kirjoitusmerkkejä ja tekstin kappaleita. Henkilöahmo ei siis ole ihminen vaan ihmisen kuva, ihmistä esittävä eli representoiva hahmo. Jotta esittäminen toimisi hyvin, representaatio edellyttää sopimuksenvaraisuutta, tiettyjen ehtojen täyttymistä. Nämä ehdot puolestaan ovat historiallisesti määräytyneitä ja kontekstisidonnaisia. (Käkelä-Puumala 2001: 241.)

Käkelä-Puumalan mukaan (2001: 242) kirjallisuustieteessä puhutaan henkilöahmoista paitsi luonteina, henkilöinä ja persoonina myös yhä enenevässä määrin muilta tieteenaloilta lainatuin termein: niin minuus, identiteetti kuin subjektikin ovat (psykologisia, filosofisia, kielitieteellisiä, yhteiskuntatieteellisiä) lainoja, jotka vain hämärtävät terminologiaa.

Itse koen kaikista käyttökelpoisimmaksi termiksi henkilöahmon, sillä sen lisäksi, että se sisältää hahmon fiktiivisen puolen, se kantaa mukanaan ”koko kulttuurimme ihmiskuvaa ja samalla sitä sosiaalista koodistoa, jonka mukaan ihmisiä luokitellaan ja arvioidaan” (Käkelä-Puumala 2001: 242). Kielitieteestä kirjallisuuteen

tullut termi **subjekti** on merkityksellinen hahmon määrittelyn kannalta sillä sen avulla voidaan tarkastella tekstin ”puhuvaa subjektia” (kertojaa) ja ”tarinan subjektia” (henkilöhahmoa) erillisinä kielellisinä asemina eli positioina (Käkelä-Puumala 2001: 244).

Aarne Kinnusen mukaan (1985: 213, 215) kirjallisuuden yhteydessä pitäisi puhua **persoonallisuuden** sijasta **luonteista**, sillä ensin mainittu termi on biologis-psykologinen käsite, ja henkilöhahmot taas ovat fiktiivisiä. Henkilöhahmojen luonne sen sijaan on hypoteesi, joka voidaan esittää henkilöstä, jonka erilaiset ominaisuudet on koottu yhteen. Suunnilleen sama merkitys kuin henkilön luonteella on **minuudella** ja **identiteetillä**. Eroa on kuitenkin siinä, että siinä missä minus viittaa ihmiseen psykologisena olemuksena, identiteetti on sitä vastoin jotakin, minkä rakentuminen edellyttää tietyn sosiaalisen ja kulttuurisen kontekstin olemassaoloa (Fokkema 1991: 69–70).

Millaisia sitten ovat koomiset henkilöhahmot? Aristoteles (1977: 21) määrittelee *Runousopissaan* koomisen henkilön jotenkin puutteelliseksi ja komedian alempiarvoisten jäljittelyksi. Vaikea olisikin kuvitella koomista kuvausta täydellisestä ihmisestä: jokin puute koomisessa hahmossa pitää olla. Alempiarvoisia komedian hahmojen ei sen sijaan tarvitse olla: esimerkiksi Kinnunen (1994: 201–203) toteaa laveasti, että ”komedioissa on siis kaikenlaisia ihmisiä”. Doylen lastenkirjoissakin seikkailevat niin aikuiset kuin lapset, niin eläimet kuin fantasiahahmotkin sulassa sovussa. Vaikka henkilöhahmot voivat olla kaikenlaisia, pelkkä tavallisten ihmisten kuvailu ei riitä: komedia näyttäisi vaativan henkilöhahmojen paisutusta (Kinnunen 1994: 222).

Erilaisten koomisten tyyppien ja luonnekuvausten traditio on kirjallisuudessa varsin pitkä: alan varhainen klassikko on Aristoteleen oppilaan, kreikkalaisen filosofin Theofrastoksen kirja *Luonteita* (1968), jossa inhimillisiä ominaisuuksia ja niistä kertovia käytöstapoja kuvataan humoristisen yksityiskohtaisesti. Luonteenpiirteitä ovat muun muassa teeskentely, imartelu, julkeus, tyhmyys ja virkainto. Lähestynkin seuraavaksi Doylen henkilöhahmoja Kinnusen (1985: 211–213; katso myös tämän työn lukua 1.5.) Theofrastosovelluksen avulla.

Vaikka Theofrastos aikoi kirjoittaa sekä hyvistä että huonoista ihmisistä, jostain syystä kaikki hänen luonteensa ovat negatiivisia. Theofrastoksen lähinnä puutteisiin perustuva teoria sopinee kuitenkin hyvin koomisten hahmojen

tarkasteluun. Tarkastelua ei haittaa edes se, että Theofrastoksen havainnot perustuvat aikaan ennen ajanlaskumme alkua: vaikka Theofrastoksen esimerkit kuvastavatkin aikaansa, luonnetyyppit lienevät ikuisia.

Luonteen perustuksena voi olla **emootio** (Kinnunen 1985: 211). Vaikka Theofrastos käsittelee vain sellaisia tunteita kuin pelkuruus, kaiketi mikä tahansa emootio, myös positiivinen tunne, voisi olla luonteen pohjana. Doylen ensimmäisessä lastenkirjassa hihittäjät osoittautuvat poikkeuksellisen iloisiksi veijareiksi. He iloitsevat häpeämättömästi kakkakepposestaan seuratessaan herra Mackin matkaa kohti pökälettä:

“How close?” said the smallest Giggler.
 “Fourteen and three-quarter inches,” said the biggest Giggler.
 “That’s very close,” said the middle-sized one.
 And she shoved her fist into her mouth to trap her giggles. (GT, 19.)

The middle-sized Giggler crammed her other hand and one of her feet into her mouth, to stop the giggles from escaping. She fell off the bike but made no noise because she landed on soft, long grass. (GT, 27.)

Hihittäjät muistuttavat ilossaan kovasti pikkulapsia, jotka voivat hihityskohtauksen yllättäessä kieriskellä lattialla kyvyttöminä pidättelemään nauruaan.

Toinen tapa määrittää luonnetta on **temperamentti** (Kinnunen 1985: 211): hahmo voi olla temperamentiltaan kiivas tai rauhallinen. Kirjojen kertoja on ehdottomasti varsin kiivas, menettäähän hän hermonsa useasti yleisön kysellessä liikaa. Roverkin näyttäytyy kiivaana, sillä hän on valmis puremaan kertojaa, jos kerronta ei suju paremmin. MA:ssa leikitellään temperamenttien vastakkaisuudella, kun kiltti ja paha poliisi kuulustelevat herra Mackia:

“Good morning, Mister Mack,” said Nice. “Have you had your breakfast?”
 “Tell us about your gun, Mack,” said Not-Nice. “No,” said Mister Mack.
 “No, you won’t tell us about the gun?” “No, I haven’t had my breakfast. And it isn’t a gun. It’s a saw.” “Here we go again,” said Not-Nice. “What did you saw with it, Mack?”
 “What would you like, Mister Mack?” said Nice. “Wood,” said Mister Mack.
 “For your breakfast?” said Nice. “No,” said Mister Mack. “It’s what the saw was for. Cutting wood.” “Of course it was,” said Nice. “Cornflakes?” “I’m confused,” said Mister Mack. “You’re guilty,” said Not-Nice. (MA, 83–84.)

Poliisit tulittavat Mack parkaa kysymyksillään, eikä herra Mack lopulta tiedä, kenen kysymykseen hänen pitäisi vastata. Pahan poliisin kysymykset heijastavat hänen luonnettaan ja ovat siten ilkeitä, hyvän puolestaan kilttejä: luonteet korostuvat

vastakkainasettelussa. Asetelma on tyypillinen esimerkiksi poliisisarjoissa. Koomisuus syntyy tutun mustavalkoisen asetelman parodiasta: Doylen kirjassa tuplakuulustelijat eivät poliisisarjojen tapaan onnistu auttamaan toisiaan, vaan haastattelutilanteet vain mutkistuvat.

Kolmas ja Theofrastoksen yleisimmin käyttämä luonnemääritelmä liittyy henkilön **käyttäytymiseen yhteisössä**: hahmo voi olla kieroluonteinen, rehti, tekopyhä tai epäaito (Kinnunen 1985: 212). Kertoja on paljastunut toistuvasti epärehelliseksi ja jopa tekopyhäksi esittäessään viatonta tahallisenkin huijaamisen jälkeen. Theofrastoksen mukaan (1968: 11) ”jaarittelu on puhumista sopimattomaan aikaan, pitkään ja harkitsematta”. Voileipäkeksien ja kertojan lisäksi jaaritteluun syyllistyy eräs rotta, joka asustaa Mackin pihan puskassa.

“Have you any idea how many calories there are in a fig-roll?” asked the rat.
[- -] “It’s shocking,” said the rat. “All those calories, going straight to my hips. And there was me in the factory eating away, for years.”
“Tweet, tweet,” said a budgie. “Will you listen to that eejit.” [- -]
“If you don’t shut up, I’ll break your head.” She [Kayla] said it now to the rat.
“Charming,” said the rat. “Who are you!!” (MA, 19–20.)

Rotta ei välitä toisten toistuvista kielloista, vaan jatkaa jaaritteluaan kaloripitoisista herkuista, joita joutui maistelemaan oleillessaan keksitehtaalla. Rotta lienee monien ulkonäkökeskeisten (nais)ihmisten parodiaa: liioittelu ja yhteen sopimattomien ainesten yhdistäminen luovat komiikkaa. Rottien ei voi kuvitella päivittelevän ruokien kalorimääriä, sillä juuri ne ovat tunnettuja siitä, etteivät ole nirsoja ruokansa suhteen.

Neljäs luonteen määritelmä liittyy **älykkyyteen** (Theofrastos 1968: 33; Kinnunen 1985: 212). Theofrastoksen (1968: 17–18) määritelmän mukaan ”kaistapäisyys on häpeää tuottavien tekojen ja puheiden sallimista itselleen”. Esimerkkinä hän mainitsee ihmiset, jotka kokoavat ympärilleen joukon muita, joita loukkaavat kovalla ja karkealla äänellä. MA:n mukaan herra Mack on mukava mies, mutta hänessä on jotain, mikä saa hänen kanssaan keskustelevat ihmiset paiskomaan ovia.

“Mister Mack?” It was Mister Mack’s boss in the biscuit factory.
“Yes?” said Mister Mack. “Have you a minute?” Mister Mack searched his pockets. He found two euro, a banana, his keys and one of Kayla’s baby teeth.
“No,” he said. “I don’t have a minute. Sorry.” Slam! (MA, 117.)

Minuuttia ei tietenkään löydy taskusta. Herra Mack ei varmastikaan ärsytä johtajaansa tahallaan – muutoin hän olisi varsin rohkea veijari – vaan hän lienee vain niin hajamielinen, että sortuu aika ajoin tyhmyyksiin. Vai miten muuten voidaan selittää se, että herra Mack menee pankkiin aseennuotoinen saha kädessään, eikä tajua toisten pelästyneistä reaktioista väärinkäsitystä? Sama toistuu, kun äiti Teresa kolkuttaa Mackin perheen ovelle.

Mack answered the door. "Hello," he said. "You look familiar."
 "Would you please give some money for the poor?" asked Mother Teresa.
 "How do I know you won't waste it on drugs?" said Mister Mack. Slam!
 (MA, 118.)

Herra Mack on yksinkertaisuuteen taipuvainen mies. Äiti Teresan yhdistäminen huumeisiin tuottaa inkongruenssin ja degradaation kautta komiikkaa: kun pyhä yhdistyy alhaiseen, pyhän arvo vähenee. Seuraava katkelma vihjaa, että Mackin käytös ei aina selity pelkästään tyhmyydellä.

But on his way to the station, just after he'd turned the corner, he saw a seagull sitting on the branch of a tree.
 "Do you know what, Mister?" said the seagull. "I hate fish."
 "I didn't know seagulls could perch in trees," said Mister Mack. (GT, 9–10.)

Arkijärjellä ajatellen lokin puhuminen on paljon ihmeellisempää kuin sen kyky istua puussa. Doylen kirjojen logiikka – ei siis vain herra Mackin ajatuksenjuoksu – on kuitenkin välillä näin järjetöntä. Tyhmyyden sijasta Mackin käytös selittyikin absurdilla komiikalla, johon palaan tarkemmin luvussa 5.

Seuraava tapaus on jo selkeämpi. Katkelmassa Rover ihmettelee isäntäänsä, joka esittää koiran mielestä todella tyhmiä kysymyksiä:

"Who put the paw marks on the mouse?" Can you believe that? Who lives here, for Dog's sake? The owner, his wife and the four big kids have hands and feet, and the one dog has paws. "Who put the paw marks on the mouse?" the man asks. Anyway, I still have to be careful, even if my owner isn't exactly a master detective. (GT, 75 – 76.)

Roverin logiikka (ihmisillä on kädet, koirilla tassut) on kiistaton. Koska Doylen kirjojen maailma on fantasiaa, koirat voivat todellakin käyttää tietokonetta – ja nauraa isännilleen, jotka eivät voi ymmärtää tassun jälkiä hiiressä. Roverin sarkastinen huomautus isännästä, joka ei ole varsinainen mestarietsivä, kruunaa vitsin. Roverin pilkallinen suhtautumistapa isäntään, joka kieltäytyy uskomasta oman maailmankatsomuksensa vastaista todistusaineistoa, kiteyttää lastenkirjoille

tyypillisen asetelman: siinä maailmassa koirat ja lapset päihittävät menen tullen typerät aikuiset. Doylen kirjoissa maailma onkin eläinten ja lasten, meidän arkitodellisuutemme marginaaliryhmien.

Roverin älyä kehutaankin useampaan otteeseen:

Rover was fast, but so are a lot of dogs. He liked chasing things – cars, crows and helicopters – but so do most dogs. He pooped a lot, but so do all dogs. But what made Rover different was his mind. Rover had a brain the size of Africa tucked into a head the size of baked potato. He pooped, yes, but then he sold the poo. (RS, 35.)

Koiran ominaisuuksia on selvästi paisuteltu keskivertopiskiinkin nähden. Hahmon kuvailu aloitetaan tutusta: kaikki (eläväiset) koirathan jahtaavat autoja, variksia ja helikoptereita sekä kakkivat paljon. Rover sen sijaan on niin älykäs, että myy kakkansa hihittäjille. Kun eläimeen liitetään inhimillisiä piirteitä, on tulos usein koominen. Lisäksi kakan kauppaaminen on talousajattelun parodiaa: mikään ei ole liian vähäpätöistä myytäväksi.

Yksi luonteen aspekti on hahmoa **hallitseva idea tai ajatus**, esimerkiksi itsepäisyys, saituus tai ahneus (Kinnunen 1985: 212). Petteri Punakuono on varsin rockhenkinen poro – toisenlainen kuin yleisesti kuvitellaan:

Rudolph was wearing his sunglasses and he had a bandanna tied around his antlers. (By the way, the bandanna had been given to him by a very old singer called Bruce Springsteen.) (RS, 30 – 31.)

Lukijaa huvittanee Petterin outo ulkoasu: Petteriä ei ole totuttu näkemään aiemmissa lastenkirjoissa aurinkolasit ja huivi päässä. Poroa hallitseva idea heijastuu siten vaatetukseen asti.

Rover-koiran luonteesta löytyy myös vähemmän imartelevia luonteenpiirteitä: hänet kuvataan varsin ahneeksi ja laiskaksi koiraksi. Kun hihittäjille paljastuu, että herra Mack on itse asiassa ihanteellinen isä, Rover haluaa kuitenkin pitää kakasta ansaitsemansa kolikon. Hihittäjä ja lapset kaipaavat Roverin apua ehtiäkseen estää kakkakepposta toteutumasta, mutta Rover ei ole niinkään halukas auttamaan:

He tried to be more dog-like. He chased a fly, he scratched himself, he went woof-woof and snarled at a pair of knickers hanging on the washing line. "Rover!" [- -] But Rover wasn't going to give up. "Rover!" "I can't hear you!" he shouted. "I've got a cold. "Rover!" said the Giggler. "Jump over the wall." "I've got a bad back." "I'll pay you fifty pence," said the Giggler. And Rover jumped the wall without a bother and landed right in front of the Giggler. "I take all the major credit cards," he said. (GT, 60–61.)

Kun Roverille tarjotaan rahaa, hän on tuota pikaa jaloillaan. Sama asetelma toistuu, kun tonttu ja lapset yrittävät houkutella Roveria mukaansa lahjojenjakoon: koira on haluton auttamaan ja teeskentelee vain nukkuvaa.

Rover kept his eyes shut. When a gang of kids and an elf in a leather jacket called, looking excited and worried, that meant one of two things, trouble or work. And Rover wasn't in the mood for either of these things. He was a hard-working dog. But he was having a lazy day. He wasn't even scratching. [- -] Rover knew: they weren't going to go away. His lazy day was vanishing in front of his closed eyes. Anyway, he liked kids. [- -] But Rover was a business dog. "How much?" he said. [- -] "We were hoping you'd do it for nothing," said the elf. "You want me to drag a sleigh full of presents and a fat lad in a red suit. And you want me to drag this sleigh all around the world? And you want me to do this for nothing?" [- -] "Night-night," said Rover. "Don't let the bugs bite." (RS, 38–40.)

Aluksi Rover pyrkii itsepintaisesti pitämään kiinni vapaapäivästään, mutta kun hän huomaa, etteivät tonttu ja lapset katoa, hän ryhtyy hieromaan kauppoja. Rover on niin bisnestietoinen piski, ettei edes tällaisessa hätätapauksessa tarjoa palvelujaan ilmaiseksi. Hän on tottunut ansaitsemaan pökäleillään rahaa, joten ahneus hallitsee nytkin hänen ajatusmaailmaansa. Neuvotellessaan Rover ei säästele sanojaan: joulupukista hän puhuu ”punapukuisena, lihavana ukkona” ja toivoo selvästi saavansa raskaan työn lisää. Rover-koiran kautta kirja satirisoi aikamme tuloskeskeisyyttä. Hauskaksi katkelman tekee muun muassa Roverin tulkinta siitä, mitä ”innostuneen ja huolestuneen näköinen joukko lapsia ja nahkatakkinen tonttu” tarkoittaa, joko harmia tai töitä; aivan kuin tällainen joukkio lähestyisi Roveria kovinkin usein.

Saituuden ohella hallitseva idea voi olla esimerkiksi turhamaisuus (Theofrastos 1968: 46). Rover on perso kehuille, joten kertojan on lopulta varsin helppo pitää sankaruutta tavoitteleva piski aisoissa. Kun kirjoittaja yrittää paeta kahvikupposelle, komentaa Rover hänet takaisin.

“Hey!” Rover shouted. “Come back here!” The writer went back to his computer. He sat down and wrote this: [- -] A nice breeze lifted the hair from Rover’s eyes and made him look even more handsome and intelligent than usual. [- -] “Good man,” said Rover. “Keep going.” [- -] [T]he canine beach-babes and beach-bums stepped back to admire him. “Wow,” they said. “Awesome.” (MA, 101–102.)

Kiristämisen jälkeen kertoja imarteleo Roveria ylenpalttisesti – liioittelun lomassa lukija voi tosin havaita ironian pilkahduksen.

Kuudes luonteen määritelmä liittyy **moraaliin**: onko hahmo hyvä, paha, jalo, alhainen vai ylhäinen (Kinnunen 1985: 212). Kertoja toimii välillä varsin kyseenalaisin keinoin:

Poor Mister Mack. [- -] He was so unhappy. *How unhappy?* Do you have a dog? *Yeah.* What’s its name? *Noodles.* Well, Noodles died this morning. *Oh no!* Are you unhappy? *Yeah.* Well, Mister Mack was even unhappier. The tear rolled down his cheek and – *I want Noodles.* I’ll tell you what. If you promise not to interrupt again, Noodles might just come back to life. *Really?* Promise? *Promise.* Noodles isn’t dead. He’s just asleep. (MA, 126–127.)

Kertoja käyttää julmasti (mutta hauskaasti) asemaansa väärin ja kiristää yleisönsä hiljaiseksi. Kertojalla on valta tappaa henkilöhahmojaan, mutta hän ei saisi syyllistyä vastuuttomaan käytökseen: herra Mackin surua olisi voinut kuvailla muillakin keinoin kuin tappamalla yleisön koiran. Näin radikaalit keinot itse asiassa, hauskuudestaan huolimatta, osoittavat vain kertojan puutteelliset tarinointitaidot – tai vahvistavat vain kuvaa hänen äkkipikaisuudestaan. Koska yleisö ei pysty keskittymään tarinointiin, kertojan on herätettävä koira henkiin. Kertoja ja yleisö tekevät sopimuksen: yleisö ei keskeytä kerrontaa, eikä kertoja tapa koira.

Myös Roverin moraalii on varsin kyseenalainen: nahkatakkinen tonttu saa vain kiristämällä bisnestietoisen koiran jakamaan lahjoja:

“I think,” said the elf, there’s a girl dog in Galway called Lassie who’d be very interested in reading this.” [- -] “It says here,” said the elf, “that a dog called Rover was seen holding paws with a girl dog *not* called Lassie when they went to see *My Dog Skip* at the Savoy last week.” (RS, 41– 42.)

Laiska, ahne ja uskon piski on suhteellisen kaukana perinteisistä koirasankareista – uskottomuus ei ymmärrettävästi edes ole liittynyt lastenkirjallisuuteen kovin kauan eikä varsinkaan uskollisuuden symboliin, koiraan. Ratkaisu valita koira edustamaan uskottomuutta satirisoio aikamme arvomaailmaa, jossa luottamuksellisuus ja lojaalius

eivät ole enää selviöitä. Onneksi koiran uskottomuus on lastenkirjallisuuteen kuuluvaksi sopivan vaaratonta laatua (tassuista pitelemistä).

Bergsonin mukaan (1994: 8–9) komiikkaa ei ole puhtaasti inhimillisten tekijöiden ulkopuolella: eläimelle nauretaan vain, jos siinä havaitaan jotain samankaltaisuutta ihmisen kanssa. Sama koskenee inhimillisen heikkoa koirasankariammekin. Onneksi Roverissa on huonojen ominaisuuksien lisäksi myös hyviä – näin huonotkin piirteet on helppo kestää.

Satiiri ivaa moraalia, joten ei ole sattumaa, että henkilöhahmot, joilla on alhainen moraalitason, ovat usein satiirin kohteita. Matthew Hodgartin mukaan (1969: 108, 115, 118–119) satiirikko käyttää tekniikkanaan usein alentamista, jossa uhrin arvo riistetään tai hänen ulkoiseen olemukseensa, kokoonsa ja näköönsä puututaan. Tällöin satiirikko voi käyttää Doyle'n tavoin eläinmaailmaa hyväkseen. Eläin toimii hyvänä metaforana: kaikki toimet, niin kunnianhimoiset tavoitteet kuin salaiset paheetkin ovat tämän kuvan kautta palautettavissa brutaaliin vaistoon. Satirisointi kohdistuu Roverin kautta huonoimpiin inhimillisiin puoliin. Samankaltaista ulkonäkökeskeisyyteen kohdistuvaa ivaa lienee aiempi esimerkkikin, jossa rotta on huolissaan kaloripitoisuuksista. Myös kertojaan ja yleisöön kohdistuu pilkkaa: kerronta satirisoi yhä väkivaltaisempaa nykyviihdettä.

A week after he walked out of the biscuit factory, Mister Mack and Billie Jean Fleetwood-Mack were getting dinner ready. *Boring*. They were killing a cow in the back garden. There were moos and blood all over the place. *Really?* No. They were in the kitchen. Billie Jean was peeling the spuds. “Don’t!” yelled a spud. “There’s a zip at the back!” (MA, 53–54.)

Kertoja pilailee väkivaltaisuuksista kiinnostuneen yleisönsä kustannuksella. Yleisö kiinnostuu heti, kun kertoja paljastaa Mackin perhe teurastavan lehmän. Vitsi huipentuu kuoritun kasviksen kirkaisuun: rouva Mackin pitäisi olla hellempi ja käyttää vetoketjua.

4.3. Päätelmiä

Doyle'n lastenkirjoissa henkilöhahmojen koomisuus vahvistuu, kun heitä kuvataan liioitellen ja vastakkaisia piirteitä yhdistellen. Niinpä Doyle luo koomisia

henkilöhahmoja ainakin inkongruenssin ja degradaation – jossain määrin jopa absurdiuden – avulla. Hahmot ovat milloin parodian, milloin sarkasmin kohteita.

Kinnusen kuusi luonteen perustaa – emootio, temperamentti, henkilön käyttäytyminen yhteisössä, älykkyys, idea tai ajatus, joka ihmistä hallitsee ja moraalit – olivat kaikki edustettuina Doylen lastenkirjoissa, joten kirjoissa kuvataan ilmeisen monipuolisesti henkilöhahmoja. (Tosin Kinnusen viides luonteen perusta, idea tai ajatus, joka ihmistä hallitsee, tuntui roskakorilta: siihen voidaan sijoittaa sellaiset luonteet, jotka eivät perustu mihinkään muuhun kategoriaan.)

Perinteisesti henkilöhahmot on jaettu litteisiin (flat) ja pyöreisiin (round). Klassisen teorian mukaan juuri **litteät henkilöhahmot** ovat enemmän tai vähemmän koomisia (Forster 1927 / 1953: 66). Litteä henkilöhahmo on karikatyyrimäinen, pelkistetyimmillään yhden ominaisuuden varassa toimiva hahmo. E. M. Forsterin mukaan litteät henkilöhahmot ovat kirjailijan kannalta käteviä, koska ne voidaan esitellä yhdellä kertaa, eikä niiden kehittymistä tarvitse vahtia. Litteät hahmot muistuttavat draamakirjallisuudesta tuttuja **tyyppejä** (esimerkiksi Saituri tai Don Juan), joille on ominaista yksiulotteisuus ja tietty pysyvyys: tyyppi on kuitenkin laajempi käsite, yksittäiset teosrajat ylittävä hahmo, ja siten myös aina selkeä osoitus tradition vaikutuksesta. (Kinnunen 1985: 218–219.)

Litteän vastakohta, **pyöreä henkilöhahmo**, ei sen sijaan saa Forsterilla juuri lainkaan määritteitä: eriteltyään litteän hahmon ominaispiirteet hän toteaa, että pyöreät henkilöhahmot onkin epäsuorasti kuvattu litteiden vastakohtina, eikä niistä siksi tarvitse sanoa sen enempää. Forsterin mukaan (1927 / 1953: 74–75) henkilöhahmo on pyöreä, mikäli se kykenee yllättämään lukijan tavalla, joka on kuitenkin uskottava. Forsterin pyöreän hahmon määritelmä vastaakin pitkälti Kinnusen (1985: 215, 218–219) luonteen määritelmää: toisin kuin tyyppi luonnehahmo voi olla yllätyksellinen. Litteä henkilöhahmo ei yllätä. Mikäli henkilöhahmo ei vakuuta, se on litteä, vaikka yrittääkin teeskennellä olevansa pyöreä. Kinnunen näkeekin tyyppin ja luonteen (vrt. litteän ja pyöreän henkilöhahmon) käyttäytymisen ennustettavuuden hypoteeseina.

Ollakseen koomisia Doylen henkilöhahmojen pitäisi siis olla litteitä tyyppejä. Doylen kirjojen henkilöhahmot eivät kuitenkaan ole tyyppejä pelkistetyimmillään, sillä liki kaikista hahmoista löytyy useampi kuin yksi merkittävä luonteenpiirre. Pelkistetyimpiä hahmoja, siis puhtaita tyyppejä, ovat vain hihittäjät, joiden iloisuutta ei horjuta edes epäonnistunut kakkakepponen. Myös

kertoja toimii varsin tyyppimäisesti: hän on valmis kiristämään, uhkailemaan ja huijaamaan saadakseen oman tahtonsa läpi. Rover-koirastakin on löydettävissä tyyppimäisiä piirteitä (saituus, ahneus, moraalittomuus), mutta toisaalta koira kykenee myös yllättämään avuliaisuudellaan, anteliaisuudellaan ja huolehtivuudellaan. Rover ei siis ole tyyppi, joka reagoi aina samalla tavalla (vrt. Kinnunen 1985: 218).

Doylen henkilöhahmoista tuntuu löytyvän useampia luonteen määritteitä: kirjoissa kuvataan esimerkiksi Rover-koiran temperamenttia, älykkyyttä, hallitsevaa ajatusta (ahneutta, laiskuutta) ja moraalialia. Näin lukijalle välittyy tyyppiä monipuolisempi kuva useimmista kirjojen hahmoista. Toisaalta Doylen henkilöhahmot eivät kehity, joten ne eivät voi olla puhtaasti pyöreitä (luonne)hahmojakaan.

Forsterin jakoa on kritisoinut muun muassa Slomith Rimmon-Kenan (1991: 55–56). Hänen mukaansa Forsterin jaon kaltainen jyrkkä luokittelu sivuuttaa kaikenlaiset vivahteet henkilöhahmojen välillä: päinvastoin kuin Forster väittää, henkilöhahmo voi olla yksiulotteinen ja kehittyvä tai moniulotteinen ja muuttumaton. Käkelä-Puumalan mukaan (2001: 267) Agatha Christien (1890–1976) salapoliisihahmo Hercules Poirot on esimerkki moniulotteisesta mutta suhteellisen muuttumattomana pysyvistä henkilöhahmosta. Kansansatujen henkilöt (kuten Grimmin Hannu ja Kerttu) ovat puolestaan yksiulotteisia, mutta kehittyvät usein sadun edetessä.

Rimmon-Kenan ehdottaakin, että luokittelun sijasta henkilöhahmoja arvioitaisiin sellaisten kriteerien kuin kompleksisuuden, kehittymisen ja tietoisuuden kuvauksen asteen mukaan, joten henkilöiden arvioinnissa olisi kyse pikemminkin aste-eroista kuin tiukoista kategorioista. Äärimmäistä kompleksisuutta Rimmon-Kenanille edustaa Raskolnikov, Fedor Dostojevskin (1821–1881) *Rikoksen ja rangaistuksen* päähenkilö. Kehittynyt hahmo on puolestaan James Joycen (1882–1941) Stephen Dedalus, joka esiintyy romaaneissa *Taiteilijan omakuva nuoruuden vuosilta* ja *Odysseus*. Tietoisuuden kuvaus on tarkinta Virginia Woolfin (1882–1941) rouva Dallowayn (*Mrs. Dalloway*) kaltaisilla henkilöhahmoilla. (Rimmon-Kenan 1991: 55–56; ks. myös Kantokorpi 1990: 122–125.)

Doylen henkilöhahmot eivät ole yhtä kompleksisia kuin Dostojevskin henkilöt, mikä johtuu tietysti eri genrejen vaatimuksista. Siinä mielessä Doylen henkilöhahmot noudattavatkin hyvin lastenkirjallisuuden perinteitä. Doylen

henkilöhahmot eivät myöskään kehity, kuten jo totesin. Kirjoissa ei kuvata kenenkään ajatusmaailmaa, vaan kertoja tyytyy havainnoimaan asioita ulkoapäin. Vaikuttaa siltä, että Doylen lastenkirjoissa henkilöhahmot on muodostettu suhteellisen yksinkertaisin keinoin, eivätkä ne siten ole kovin moniulotteisiakaan. Kenties koomisuus edellyttääkin tietynlaista pelkistämistä.

Perinteisistä lastenkirjojen hahmoista Doylen henkilöhahmot eroavat siinä, että ne ovat luonteeltaan tekstuaalisia, avoimesti kirjailijan luomuksia. Doylen hahmot ovatkin ranskalaisen nouveau romanin (suom. ”uusi romaani”) jälkeläisiä. Henkilökuvauksessa tapahtui ratkaiseva murros 1950-luvulla, kun nouveau romanin edustajat julistivat teoriassa ja käytännössä, että perinteinen henkilöhahmon ympärille kehittyvä kerronta oli tullut tiensä päähän. Henkilökuvaus joutui uudistumaan, koska ihmisen suhde maailmaan ei ollut enää sama kuin mitä se oli sata vuotta aikaisemmin, kuten kirjailija Alain Robbe-Grillet (1922-) on todennut. Se, mikä oli realismia 1800-luvulla, ei ollut sitä enää 1900-luvulla, kun elämän materiaaliset, intellektuaaliset ja poliittiset ehdot muuttuivat, samoin kuin käsitys siitä, mitä ihminen on. Uudenlainen realismi ei Robbe-Grillet’n mukaan tarkoita todenkaltaisuutta, vaan yhä tietoisempaa todellisuuden luomista: asioiden kuvaaminen on niiden samanaikaista keksimistä. (1965 / 1989: 157–168.) Realismin konventioita rikkomalla nouveau romanin edustajat osoittivat, että myös henkilökuvauksen todenkaltaisuudessa on kysymys tietynlaisista konventioista, kielellisistä strategioista (Jefferson 1980: 106–107).

Näkykö postmodernius sitten Doylen henkilöhahmoissa samalla tavalla kuin kirjojen muotokokeiluissa? Nouveau romanin seuranneelle, myöhemmin postmodernismiksi nimetylle kirjalliselle suuntaukselle on tyypillistä se, että siinä psykologisen realismin mukainen lukutapa problematisoituu ja muuttuu joissakin tapauksissa täysin mahdottomaksi (Käkelä-Puumala 2001: 254). ”Subjektin kriisin” ansiosta on kirjallisuudentutkimuksessa muodostunut tavaksi käsitellä henkilöhahmoja sisäisesti hajanaisina ja fragmentoituneina (Fokkema 1991: 61–63; Rimmon-Kenan 1995: 13–32). Samanlainen lukutapa on laajennettu koskemaan vanhempaakin kirjallisuutta, minkä ansiosta hajanaisuutta ja fragmentaarisuutta voidaan löytää myös yhtenäisiltä vaikuttavista realismin henkilöhahmoista (Käkelä-Puumala 2001: 260).

Thomas Dochertyn mukaan henkilöhahmojen pysyvyys on tulosta itse lukemisen ajallisuudesta, siis siitä, että lukemisella on tietty kesto. Realismin

henkilöhahmo, jonka ominaisuudet ovat lukkoonlyötyjä, esiintyy tekstissä aina samanlaisena, ja tästä saman toistosta lukijalle syntyy vaikutelma henkilöhahmon jatkuvuudesta (Docherty 1978: 181). Sen sijaan moderni ja varsinkin postmoderni kerronta usein kyseenalaistaa lineaarisen aikajatkumon. Tarinan pirstaloituminen irrallisiksi fragmenteiksi, vaihtoehtoisten asiointilojen esittäminen samanaikaisesti vallitseviksi ja kerronnallisen ajan pysäyttämisen – kaikella tällä on vaikutuksensa myös henkilöhahmojen yhtenäisyyteen. (Käkelä-Puumala 2001: 263.)

Kun RS:ssä tarjotaan useita vaihtoehtoisia loppuja, kuvataan henkilöt joka kerta erilaisiksi: ensin heidät kuvataan lapsellisiksi, mutta kilteiksi, sitten ilkeiksi ja hulluiksi sekä lopulta kunniallisiksi kansalaisiksi.

And, maybe because of that magic night, as they grew older and became teenagers, then grown-ups, they still did childish things, even when they became very old. (RS, 137.)

And maybe because of that magic night, as they grew older and became teenagers, then grown-ups, they got madder and madder and more and more crazy. (RS, 138.)

And maybe because of that magic night, as they grew older and became teenagers, then grown-ups, they all became fine, respectable citizens. (RS, 140.)

Doylen loppujen toistuminen on eräs tilannekomiikan tyyppi, ja esimerkit rakentuvat samana toistuvasta olosuhteiden yhdistelmästä (ks. Bergson 1900: 65–66). Toisto huipentuu merkityksen tai mielen muutokseen (Kinnunen 1972: 203–204). Ensin useat loput motivoidaan lukijoiden mieltymyksillä: if you thought that ending was a bit sappy, here's a different one (RS, 138), kehottaa kertoja. Kun loput sitten toistetaan tarpeeksi monta kertaa, ei sillä, mitä henkilöhahmoille vanhemmiten tapahtuu, ole lopulta enää merkitystä: he latistuvat pelkäksi paperiksi. Toisteisuus korostaa siis hahmojen tekstuaalisuutta: niille voi tapahtua mitä tahansa, mitä kirjoittaja tai lukija haluaa. Tätä yksittäistä kokeilua lukuun ottamatta kirjojen fragmentoitunut kerronta ei vaikuta henkilöhahmoihin.

Doylen henkilöhahmot eivät siis ole kovin postmoderneja. Havainto vahvistuu, kun vertaa Doylen henkilöhahmoja esimerkiksi Fokkeman (1991: 57) määritelmään postmoderneista hahmoista. Hänen mukaansa postmodernit hahmot kyseenalaistavat perinteiset koodit: perinteinen henkilöhahmo koostuu denotatiivisista koodeista, joita ovat muun muassa hahmon henkilönimi, ja konnotatiivisista koodeista, joihin sisältyy esimerkiksi hahmon biologisuus,

psykologisuus ja sosiaalisuus. Postmoderni nimetön, korostetun fiktiivinen henkilöahmo rikkoo lukijan perinteiset odotukset. Doylen muotokokeilut eivät kuitenkaan yllä henkilöahmojen tasolle. Kenties hahmojen perinteisyys on kirjailijan myönnytys suurimmalle lukijakunnalleen, lapsille.

5. ABSURDI JA KOMIIKKA

5.1. Absurdin määritelmä

Olen tutkinut Roddy Doyle'n lastenkirjojen komiikkaa yllättävyyden kannalta: luvussa kaksi tarkastelin kirjan konventioiden rikkomista odotushorisontin avulla, luvussa kolme katsoin kirjojen keskusteluja maksimirikkomusten kautta ja luvussa neljä tutkailin kirjojen henkilöihahmoja. Huomasin, että yllättävyys leimaa Doyle'n kirjoja kauttaaltaan. Yllättävyyden voimakkuus vaihtelee kuitenkin eri osa-alueilla: Eniten yllättävyyteen on pyritty konventiorikkomuksissa, joiden osalta kirjat eivät juuri muistuta perinteisiä lastenkirjoja. Koska keskusteluissa edellytetään yhteistyökykyä, myös maksimien rikkomista pidetään yllättävänä. Vähiten yllättävyys leimaa Doyle'n henkilöihahmoja, jotka ovat aika perinteisiä lastenkirjallisuuden sankareita.

Doyle'n kirjoissa yllättävyys kumpuaa yhteensovittamattomista aineksista: epäjärjestyksestä kirjan muodossa, kertomuksesta, jota edes kertoja ei hallitse, selittämättömästä logiikasta. Tällaista yhteensovittamattomuutta kutsutaan **absurdiudeksi**. Lopuksi tarkastelenkin, missä määrin absurdi komiikka määrittää Doyle'n lastenkirjoja.

Käsite absurdi on peräisin draaman maailmasta ja tarkoittaa epäharmonista, yhteensovittamatonta. Sodanjälkeisen ihmisen arvomaailman luhistuminen ja sodan seurausten pohdinta näkyi eksistentiaalisen filosofian suosiossa (Palmgren 1986: 431). Tämän filosofian keskeisin edustaja oli ranskalainen kirjailija Albert Camus (1913–1960), jolta absurdin sovellus on peräisin. Camus keskittyi filosofiassaan ja näytelmissään kuvaamaan nykyihmisen mielettöntä elämäkokemusta. Hänen mukaansa kyllästyminen on seurausta elämän konemaisista toiminnoista (ylösnousu, raitiovaunu, työ, ateria, työ, raitiovaunu, ateria, yöuni jne.) ja samalla tietoisuuden liikahtelun alkua. Ihmisen tietoisuus kuolevaisuudestaan, siitä, että jokainen on loppujen lopuksi ajan oma, herättää ”lihan kapinan”, joka Camus'n mukaan on sama kuin absurdi. Ihminen havaitsee, ettei maailma ole järjellinen, mutta yrittää silti absurdisti selittää sen selväksi. (Camus 1971: 24–25; 31–32.)

Absurdista Camus toteaa seuraavasti:

[- -] maailmankaikkeudessa, jossa on riistetty haavekuvat ja valonpilkahdukset, ihminen tuntee olevansa muukalainen. Hänen maanpakolaisuuteensa on auttamaton, sillä häneltä on riistetty niin kadotetun isänmaan muistot kuin toivo luvatussa maasta. Absurdisuuden tunne merkitsee juuri tätä kuilua ihmisen ja hänen elämänsä, näyttelijän ja kulissien välillä. (Camus 1971: 17.)

Ihminen tuntee siis olevansa eksyksissä, kun hänet on repäisty irti uskonnollisista ja metafysisistä juuristaan. Ihmisen tilanne ja kohtalo synnyttävät perusahdistuksen. Juuri tämä ahdistuksen tunne on absurdiin draamojen keskeinen teema. (Palmgren 1986: 437.)

Absurdi draama oli 1950- ja 1960-lukujen kumouksellinen suuntaus, joka jatkoi modernismin teknisiä kokeiluja näyttämöllä. Myöhemmin absurdus on levinnyt teatterin maailmassa leimaamaan niin näytelmien rakennetta kuin kieltäkin, sillä mielettömien näytelmien tapahtumat eivät koskaan rakennu loogiseksi juoneksi ja dialogi rationaaliksi ajatuskuluksi. Myös henkilökuvista puuttuu normaali inhimillinen psykologia, ja inhimillisen kokemuksen irrationaalisuus käy ilmi näyttämökuvista, jotka ovat usein fantastisia.¹ (Esslin 1980: 132.)

Camus antaa esimerkin absurdista tilanteesta: jos ihminen hyökkää paljain käsin konekiväärijoukkuetta vastaan, pidetään tekoa absurdina. Teko on absurdi vain sen epäsuhtan kannalta, joka vallitsee hyökkääjän aikomuksen ja häntä odottavan todellisuuden välillä, sen ristiriidan kannalta, jonka katsoja tajuaa olevan hänen todellisten voimiensa ja hänen aikomansa päämäärän välillä. Camus'n mukaan absurdisuuden tunne ei synny tarkasteltaessa yksityistä tapausta tai vaikutelmaa, vaan absurdus kimpoaa vertailusta, joka suoritetaan tapahtuneen tosiasian ja tietyn todellisuuden välillä, teon ja sen ylittävän maailman välillä. Absurdisuus on sitä suurempi mitä suurempi juopa erottaa vertailun kohteena olevat suureet toisistaan. Se ei siis sisälly kumpaankaan vertailuista suureista. (Camus 1971: 40.)

Toinen esimerkki on Freudilta: 12-vuotias tyttö ja 10-vuotias poika esittävät itse sepittämänsä näytelmää setiensä ja tätiensä muodostamalle yleisölle. Ensimmäisessä näytöksessä molemmat näytelmäkirjailija-näyttelijät, köyhä kalastaja ja hänen urhea vaimonsa, valittelevat kovia aikoja ja kehoja ansioita. Mies päättää lähteä veneellään suuren meren yli hankkimaan elantoa, ja hellien jäähyväisten jälkeen esirippu laskeutuu. Toinen näytös tapahtuu muutamaa vuotta myöhemmin.

Kalastaja on palannut kotiin rikkaana miehenä mukanaan suuri säkillinen raha ja kertoo vaimolleen, kuinka hyvin häntä on maailmalla onnistanut. Vaimo keskeyttää hänet ylpeänä sanoen: ”En minäkään ole tällä välin ollut toimeettomana”, ja avaa samalla mökin oven osoittaen miehelleen sen lattialla nukkuvaa kahtatoista lasta esittävää nukkea. Näytelmän tässä vaiheessa yleisö nauraa myrskyisesti, mitä lapsinäyttelijät eivät voi ymmärtää. He tuijottavat hämmentyneinä sukulaisiaan, jotka ovat siihen asti käyttäytyneet säädyllyisesti ja seuranneet näytelmää jännittyneinä. Nauru selittyy tietysti katsojien olettamuksella, että nuoret näytelmäntekijät eivät vielä tiedä mitään siitä, kuinka lapset saavat alkunsa, ja voivat sen vuoksi uskoa, että vaimo voi ylpeillä miehen pitkän poissaolon aikana syntyneillä jälkeläisillä ja että mies iloitsee niistä hänen kanssaan. Tällaisen tietämättömyyden pohjalta syntyntä tuotetta voidaan nimittää mielettömyydeksi, absurdateetiksi. (Freud 1983: 162.) Absurdus syntyy siis lasten näytelmän vertaamisesta aikuisten maailmaan: samanlainen kohtaaminen olisi tuskin mahdollinen muualla kuin näytelmässä.

Kolmas esimerkki on Doylen lastenkirjasta: Lokki puhuu herra Mackille, joka ihmettelee vain sitä, että lokki osaa istua puussa. Teko on ristiriitainen, kun muistaa, että jopa Doylen maailmassa aikuiset eivät tiedä eläinten puhuvan. Lukija odottaisi herra Mackin ihmettelevän lokin puhekykyä, mutta odotus raukeaa tyhjiin. Absurdiuteen tuntuisikin liittyvän Kantin teoria degradaatiosta, arvonmenetyksestä. Tilanne onnistuu pettämään lukijoita hetkellisesti, mutta lopulta kokonaisuus hajoaa mitättömyyteen (Kant 1980 / 1790: 201).

Absurdille draamalle on tyypillistä se, että niissä luovutaan rationaalisista suunnitelmista ja loogisesta ajattelusta (Palmgren 1986: 437). Erityisesti sosiologi Anton C. Zijderveld (1968: 301–302) on korostanut poikkeamista traditionaalisesta logiikasta absurdin huumorin avulla. Siinä missä kielioppi hallitsee kieltä, arkilogiikka hallitsee ajatuksenjuoksua. Zijderveld korostaa Econ tavoin (katso lukua 3.2.) traditioon sidottua merkityksellistämistä, joka mahdollistaa vuorovaikutuksen, ymmärtämisen ja jopa toisen käytöksen ennakoinnin tiettyyn pisteeseen asti. Komiikka – ja varsinkin absurdi huumori – on leikkiä näillä institutionaalistuneilla merkityksillä. (Zijderveld 1983: 7–8.) Koska yhteiskunnan eheys ja arkipäivän vuorovaikutus vaativat tiettyjen sääntöjen hyväksymistä,

¹ Absurdin draaman ja teatterin teoreetikko Martin Esslin (1962: 17) toteaa, että nurinkurista kyllä Camus’*n* oma dramatiikka vanhoihin konventioihin pitäytyessään vastaa huomommin hänen filosofiaansa kuin absurdi draama.

pidetään näitä normeja niin luonnollisina, ettei niiden olemassaoloa osata kyseenalaistaa. Vasta, kun törmää vitsiin, jossa nämä sosiaaliset normit on rikottu, huomaa järjestelmän keinotekoisuuden. (Zijderveld 1968: 287–288.)

Absurdi huumori häivyttää mahdollisen ja mahdottoman rajat muuttaen kaiken järjettömäksi ja merkityksettömäksi. Aivan kuten tieteiskirjallisuus leikittelee tieteen näkökulmasta mahdottomalla, absurdi huumori leikittelee arkilogiikalla. Absurdin huumorin ja tieteiskirjallisuuden todellisuudella leikittely eroaa toisistaan siten, että siinä missä tieteiskirjallisuuden keksintöjen mahdottomuudesta ei koskaan voi olla varma, absurdilla huumorilla ei ole paineita olla toteutettavissa. Leikittely traditionaalisella logiikalla voikin johtaa kahteen eri suuntaan: huumori voi joko olla täysin päätöntä tai vaihtoehtoisesti siitä voi löytää jonkin mielettömän, mutta terävän logiikan, joka samalla testaa kuulijan ajatuksenjuoksua.² Ensimmäiseen, täysin päättömän komiikan kategoriaan kuuluvat juonettomat vitsit, kuten esimerkiksi absurdit elefanttivitsit. (Zijderveld 1968: 301–302; Zijderveld 1983: 13–14.)

Miten elefanti ja banaani muistuttavat toisiaan?

- Molemmat ovat keltaisia... öh... paitsi elefanti ei ole.

Elefanttivitsit hyödyntävät arvoituskysymys-formaattia: kysymys vaikuttaa aina vaikealta, mutta vastaus suistaa koko kysymyksen merkityksettömyyteen. Jälkimmäiseen, terävän logiikan kategoriaan kuuluvat kertomukset, joissa uhri huiputtaa kiusaajaansa ja kertoja yleisöään. (Zijderveld 1968: 301–302; Zijderveld 1983, 14.)

A. on löytänyt parvekkeen täynnä todella kauniita kukkia. Hän päättää varastaa ne ja myydä ne sitten markkinoilla. Keskellä yötä hän menee talolle tikapuut kottikärryissään. Hän asettaa tikapuut parvekkeelle ja alkaa latoa kukkaruukkuja kottikärryihinsä. Kun puolet kukkaruukuista on kärryissä, poliisi saa hänet kiinni ja vie asemalle. ”Tämä ei ole oikein”, valittaa A. närkästyneenä, ”nyt en voi suorittaa loppuun humaania tekoani.” Hämmästyneenä poliisi pyytää tarkentamaan hyväntekeväisyyden luonnetta. ”No, siellä asuu vanha, hyvä ystäväni, jolla on huomenna syntymäpäivät. Asettelin näitä kukkaruukkuja hänen parvekkeelleen yllättääkseni hänet. Kun hän herää aamulla, hän näkee kaikki kauniit kukat ja on todella onnellinen.” (Zijderveld 1983: 14.)

Yksinkertainen anekdootti on nokkela, koska juuri paikalle tullut poliisi ei voi tietää mihin suuntaan ruukkuja ollaan siirtämässä. Tämän tajuminen vaatii A:lta nopeaa päättelyä ja sitten tilanteen hyödyntämistä. Anekdootin yleisö on samassa tilanteessa

kuin poliisi miettiessään, miten A. voi päästä tästä loukusta – osaamatta ajatella yksinkertaista ratkaisua. Näin rakentunut jännite laukeaa naurulla tai hymyllä. (Zijderveld 1983: 14.)

Aarne Kinnunen (1985: 150) on valottanut absurdiutta *Draaman maailma* -kirjassaan. Kinnusen mukaan absurdi näytelmä tai romaani voi olla loogisesti ehjä (vertaa Zijderveld), mutta henkilöt rikkovat sovinnaisia käyttäytymisnormeja ja käyttävät kieltä, joka ei yleensä sovellu heidän asemaansa, siitä voi puuttua moraalit, muuten se voi olla johdonmukainen tai sen aikastruktuurit tai eri maailmat voivat sekoittua.

Tarkastelen seuraavaksi Doylen lastenkirjojen käyttäytymisnormeja, kieltä, moraalit sekä aikastruktuurien ja maailmojen sekoittumista. Lopuksi tutkin vielä, missä määrin kirjoissa poiketaan traditionaalisesta logiikasta.

5.2. Käyttäytymisnormien ja kielen säännösten rikkominen

Doylen lastenkirjojen kertoja, henkilöt ja yleisö eivät toimi odotustenmukaisesti (ks. lukuja 2.3.1 ja 4.1.). Epäluotettava kertoja mahdollistaa absurdin pilailun:

Robbie and Jimmy Mack threw eggs at each other because there was no snow to make snowballs. One egg skidded on the wet grass and rolled under a wet, dripping bush. It stopped beside a lizard. The lizard looked at the egg. He didn't want to eat it. "Why not?" said the egg. (RS, 9.)

The middle-sized Giggler crammed her other hand and one of her feet into her mouth, to stop the giggles from escaping. She fell off the bike but she made no noise because she landed on soft, long grass. "Get off," said the grass. No, it didn't. I'm only messing. (GT, 27.)

Doylen lastenkirjoja lukiessaan ei voi ennalta tietää, missä kulkee mahdollisen ja mahdottoman raja. Kanamuna voi vaatia liskolta selitystä sille, miksei kelpaa sen ateriaksi. Niinpä lukijaa on helppo huiputtaa: maailmassa, jossa kananmunat osaavat puhua, ei olisi kovin kummallista, vaikka heinikkokin sanoisi jotain. Epävarma lukija nielee tarinan heinikkoineen päivineen. Kun kertoja sitten osoittaa tämän olleen vain hänen sekoiluunsa, lukija valpastuu: on pysyttävä varuillaan, sillä mistään ei voi olla varma. Kirjan fantasia saattaa yhtäkkiä törmätä todellisuuteen, jossa puhuva

² Freudin mukaan (1983: 118) jopa vitsit, jotka saattavat aluksi näyttää mielettömiltä, täytyy toisesta kulmasta katsottuna näyttää mielekkäiltä tuottaakseen mielihyvää. Mieleton vitsi hylätään.

heinikko on mahdoton. Tällainen mielivaltainen sekoilu tuottaa yllättäviä ratkaisuja ja luo arvaamattomuudellaan edellytykset komiikalle. Mitään selkeää logiikkaa hahmojen käyttäytymisestä ei voi aina löytää.

Myös Doylen lastenkirjojen keskusteluita voidaan selittää jossain määrin absurdin komiikan avulla (ks. lukua 3.). Keskustelut voivat edetä hyvin järjenvastaisesti. Absurdisti henkilöiden puheet eivät aina ole diskursiivista dialogia vaan usein irrallista jaarittelua ja lörpöttelyä (vrt. Palmgren 1986: 437), kuten esimerkiksi voileipäkeksien tai kaloripitoisuuksista huolestuneen rotan tapauksessa (ks. lukua 4.2.). Kun kanat kyllästyvät kuuntelemaan kaloripitoisista herkuista jaarittelevaa rottaa, he päättävät palata takaisin lemmikkieläinkauppaan, josta ovat alun perin karanneetkin.

“Tweet tweet,” said [budgie’s] chum. “I’m going back to the pet shop.”
 “Last one back is a chicken nugget, tweet tweet.”
 “Chicken nuggets?” said the rat. “Those things should be banned. The chickens of the world should be ashamed of themselves.” (MA, 19–20.)

Kuten esimerkistä näkee, kirjojen tarinointi etenee vapaasti. Henkilöiden ajatuksenjuoksu on varsin yllättävää: aivan kuin kanat voisivat tai haluaisivat hävetä sitä, että osa heistä päätyy nugeteiksi. Keskustelujen tyhjänpäiväisyys korostuu, kun rotta jatkaa jaaritteluaan yleisökadosta huolimatta.

Kayla ja Victoria puhuvat kaikissa kolmessa kirjassa omaa salakieltään. Kolmannessa kirjassa Kayla toistelee repliikkiä ”who are you?” ja Victoria repliikkiä ”batteries included”. Jo merkityksettömien fraasien toistelu tekee tekstistä absurdia. Useimmiten kertoja selittää repliikkien tilannekohtaisen merkityksen. Seuraavassa katkelmassa Kayla on juuttunut pensaaseen ja joutuu odottamaan turhan kauan pelastajaa. Victorian selitys viipymiselleen on varsin kekseliäs.

“Who are you?” “Batteries included!”
 Here’s what they meant: KAYLA: What kept you? VICTORIA: Well, I couldn’t hear you because my mammy was singing and then she stopped and I heard you but I was a bit hungry so I made a ham and banana and bread sandwich, and then I had to put my jigsaw back in the box and then I couldn’t find my boots and I found them in the fridge and here I am and stop complaining and grab the hook. (MA, 27–28.)

Kirjan mukaan ihmiset, jotka rakastavat tyttöjä, ymmärtävät täysin, mitä he sanovat. Repliikin sisältö on kuitenkin kuvattu niin liioitellen, ettei kukaan voisi ymmärtää edes tilannekohtaisten vihjeiden avulla merkitystä: sanoma voi olla kuinka pitkä

tahansa, vaikka repliikki pysyisi aina yhtä lyhyenä. Merkitys ulottuukin jo absurdin puolelle. (Lukijaa kiinnostaisi tietää, mitä Victoria teki lehtisahalla? Voileipääkö?)

Absurdi draama hylkää kielen, koska sanalliseen kommunikaatioon ei enää luoteta. Asiat pyritään siksi ilmaisemaan muilla keinoin. (Palmgren 1986: 437.) Kaylan ja Victorian nonsense-puhekin voisi olla juuri tällaista kritiikkiä kielen rajoja kohtaan. Miksi puhua kuten muut, kun väärinymmärryksen mahdollisuus on kuitenkin niin suuri? Koska valtaosa kirjojen keskusteluista käydään kuitenkin logiikan lakien mukaisesti, myös nonsense-keskustelujen suurin tavoite lienee vain huvittaa.

5.3. Moraalin puuttuminen

Kvaliteetin eli totuudellisuuden maksiimin rikkominen toteutuu, kun kerronnasta puuttuu moraalit: kertoja voi leikitellä toden ja valheen rajamailla loputtomiin. Opetukset ovat hölynpölyä, ja absurdi pilailu jatkuu jopa kertomuksen ulkopuolisissa teksteissä: niin kertojalla kuin osalla hahmoistakin on varsin alhainen moraalit, joten moraalisuus ei rajoita Doylen kirjojen tapahtumia.

Vaikka yleisö on luvannut olla keskeyttämättä kerrontaa (katso lukua 4.2.), se unohtaa lupauksensa Kaylan ja Victorian puhuessa taas salakieltään. Yleisö ei malta pysyä vaiti, ja kertojan alhainen moraalit paljastuu jälleen:

“Batteries included and included and included and batteries!” [- -] *What does all that mean?* Meanwhile, a little dog called Noodles ran out into the middle of O’Connell Street, right in front of a bus and – *Sorry, sorry, I forgot.* Luckily, the bus wasn’t moving. Noodles jumped back to the path. (MA, 128.)

Aivan kuin kertoja olisi virittänyt ansan uteliaan yleisön päänmenoksi: useimmiten hän on tulkannut salakielen yleiskielelle, mutta nyt hän jättää Victorian sanat kiusallaan salaisuudeksi. Yleisöparka saa taas pelätä koiransa puolesta. Tällainen ilkeilykin lienee osa kertojan ja yleisön valtataistelua.

Kirjojen moraalittomuus on yhteensopimatonta perinteisen, opettavaisen lastenkirjallisuuden kanssa ja ilmentää siten postmodernia, normitonta ja arvomaailmaltaan satunnaista kirjallisuutta (katso lukua 2.2.). Toisaalta Doylen kirjat eivät ole täydellisen moraalittomia, sillä satiirin opettavainen muoto edellyttää

moraalia (vrt. Palmgren 1986: 383), ja Doyleen lastenkirjoissa on havaittavissa muun muassa rahakeskeisyyden ja ahneuden satirisointia (katso lukua 4.2.).

5.4. Aikastruktuurien ja eri maailmojen sekoittuminen

Kinnunen (1985: 150) mainitsee esimerkkinä aikastruktuurien sekoittumisesta Juhani Peltosen (1941-) satiirisen näytelmän ”Kohti maailman sydäntä”, jossa majuri muistaa tulevaisuuden. Aikastruktuurit eivät sido Doyleen lastenkirjojen kerrontaa: Rover voi kiristämällä palauttaa kerronnan takaisinpäin ja saada näin miellyttävän lopun tarinalle. Doyleen lastenkirjoissa voidaan myös muistaa – tai pikemminkin olla muistamatta – varsin erikoisia asioita:

He picked up his bronze fig-roll and walked out of the factory and all the way home, because he couldn't remember where he'd parked his car. In fact, he was so upset, he couldn't remember if he owned a car. (Interesting fact: he didn't.) (MA, 16.)

Yleensä muistamattomuus edellyttää, että jotain muistettavaa on. Doyleen lastenkirjoissa henkilöhahmot voivat kuitenkin unohtaa asioita, joita ei edes ole olemassa. Muisti ei siis suuntaudu tulevaisuuteen kuten Peltosen näytelmässä, vaan pikemminkin johonkin aikaan, jota ei edes ole olemassa.

Aika ei sido Doyleen henkilöhahmoja, vaan he ehtivät pelastaa herra Mackin kakkakepposelta, vaikka kiertävät Saharan ja Pariisin kautta.

Rover ran across a field. He ran across a road. He ran across the Sahara Desert. “A-bah?” said Kayla. “Yeah, kid,” said Rover. “It’s the Sahara. Trust me.” [- -] “We never went this way to the station before,” he said. (GT, 86.)

Koominen vaikutelma syntyy, kun pelto, tie ja Sahara rinnastetaan: aivan kuin niiden kaikkien läpi juokseminen olisi yhtä arkipäiväistä. Reitti on muille kuin Roverille uusi, joten he ihmettelevät koiran valintaa. Doyleen kirjojen maailmassa irlantilaiselle asemalle voi kuitenkin kulkea uusia väyliä pitkin. Esimerkin absurdisuus syntyy vertailusta: Sahara ja Pariisi eivät liene niitä lyhyimpiä reittejä herra Mackin luo.

Absurdeissa draamoissa eri maailmat sekoittuvat. Esimerkiksi Christian Dietrich Grabben näytelmässä henkilö kyllästyy näyttelemään fiktion henkilöä ja poistuu. (Kinnunen 1985: 150.) Doyleen lastenkirjoissa eri maailman sekoittuvat,

koska maailma on avoimen tekstuaalinen. Kirjailija voi poistua koneensa ääreltä keittämään kahvia ja jättää henkilöhahmonsensa leijumaan paikoilleen.

The writer went into the kitchen and filled the kettle with cold water. [- -] Meanwhile, Robbie and Jimmy kept digging but were making no progress. [- -] And Billie Jean noticed something. She was running faster than she'd ever run before, but the mountains in front were getting no nearer. Mister Mack noticed something too. The air around his face was full of dust and little brick bits, floating, not dropping. And Rover noticed something. The beach went on for ever – it seemed like that. Every time he looked, he saw the same dog looking at him. (MA, 103–104.)

Absurdeissa draamoissa ihmiset eivät enää varsinaisesti toimi, vaan asioita tapahtuu heille – jos tapahtuu. Tilanteen luonne on muuttunut staattiseksi, ja tästä tapahtumattomuudesta ja odotuksesta on tullut absurdin draaman keskeinen teema. (Palmgren 1986: 409.) Katkelma kuvastaa juuri tällaista absurdia leijumista: henkilöt eivät pääse eteenpäin vaikka kuinka yrittäisivät. Perinteisissä absurdeissa draamoissa tapahtumattomuus on ahdistavaa, sillä siihen liittyy usein juuri henkilöhahmojen kokemaa maailmanahdistusta. Doylen kirjoissa tapahtumattomuus ei pääse ahdistamaan, sillä yllä olevaa esimerkkiä lukuun ottamatta kirjoissa tapahtuu kaiken aikaa. Doylen lastenkirjoja ei voikaan pitää puhtaasti absurdeina draamoina: ne eivät ole tarpeeksi staattisia.

5.5. Leikittely traditionaalisella logiikalla

Doylen lastenkirjoissa absurdi hallitsee varsinkin kirjojen rakennetta. Kertojan, henkilöiden ja lukijoiden tasot eivät enää ole selkeitä. Luvut nimetään mielivaltaisesti. Kerronnan lomassa esitetyt hyödylliset tiedotkin ovat vain vapaata ajatuksen juoksua. Kuten absurdissa draamassa myös Doylen lastenkirjoissa parodioidaan konventioita ja perinteistä arvomaailmaa, jotka näin joutuvat koomiseen valoon (vrt. Palmgren 1986: 437). Lastenkirjallisuuden konventioiden lisäksi Doylen lastenkirjoissa parodioidaan elokuvamaailmaa. Jimmy ja Robbie tulevat pelastaneeksi maailman astuessaan erään maailman valloittamista suunnittelevan etanan päälle: muut etanat karkaavat paikalta, eivätkä olekaan enää kiinnostuneita maailman herruudesta.

A dying slug handed his buddy his watch. "Make sure my wife gets this," he said. "And tell the kids to do their homework every night." "How many kids have you?" asked his friend. "Four hundred and seventy-two." "Will I tell them each individually, or will all together do?" "Whatever," said the slug. His eyes closed, and opened. "It's a pity you don't have arms," he said. "Then I could have died in them." [- -] The slug's eyes closed, stayed closed, then opened. "D'you know what?" he said. "I don't feel too bad now." (MA, 41.)

Kohtaus on paitsi tyypillisen elokuvakuoleman parodiaa (It's a pity you don't have arms [- -] then I could have died in them.) myös irrationaalinen, absurdi juonen käänne päätarinan lomassa. MA:ssa annetaan ymmärtää, että jos pojat eivät olisi tallanneet etanan päälle, maailman valloitus olisi ollut lähellä. Maailmanmenon mielivaltaisuus korostuu, kun suuret linjat ovat riippuvaisia näin pienistä sattumuksista. Koko kohtauksen merkityksettömyys korostuu, kun sivujuonne – ja samalla etanan elämä – saa loppunsa: etana alkaa jo tuntea olonsa varsin hyväksi, mutta sitten sivuhenkilö astuu sen päälle.

Henkilöiden ajatuksenjuoksu on varsin erikoista, kuten seuraava katkelma osoittaa. Rover on matkalla herra Mackin luo. Pariisissa eräs mies ihmettelee Roverin puhekykyä:

Rover ran to the Eiffel Tower, through the tourists and ice-cream sellers. A man with a flowery shirt and a video camera stood in his way. "What's the matter, pal?" said Rover as he ran between the man's legs. "Did you never see a baby on a dog's back before?" The man's mouth dropped open. "Did that dog just talk?" he asked his wife, whose mouth had also dropped open. "I... think... so?" she said. "How come he didn't speak French?" said the man. "Maybe he's on his holiday, too," said the woman. "Ah," said the man. "That explains it." (GT, 93–94.)

Selitykseksi riittää se, että koira on lomalainen, eikä siis puhu ranskaa. Eläimen puhekykyä ei tarvitse sen enempää ihmetellä. Katkelma muistuttaa aiempaa esimerkkiä herra Mackista ja lokista. Doylen lastenkirjojen maailmaa ei voi selittää traditionaalisen logiikan avulla.

Vaikka Doylen henkilöahmot ovat varsin perinteisiä, niissäkin on joitain absurdeja piirteitä:

Nice and Not-Nice changed too. They still worked as a team, but Nice became less nice, and Not-Nice became much nicer. Five months after they'd arrested Mister Mack, they became exact same, for five minutes. They were known as the Twins, but only for ten minutes. (MA, 162–163.)

Vaikka kertoja kirjojen lopussa leikitteleekin hahmojen muutoksella, henkilöhahmot ovat kuitenkin aika perinteisiä. Siinä missä absurdin draaman henkilöt lähenevät nukkeja (ks. esim. Palmgren 1986: 437), Doylen lastenkirjojen sankarit muovaavat itse tarinaansa: he eivät alistu kertojan nukeiksi, heitä ei ohjata, vaan he ohjaavat. Doylen henkilöhahmot eivät siten ole kovin absurdeja.

5.6. Päätelmiä

Absurdius leimaa ainakin jossain määrin Doylen lastenkirjojen kieltä (lähinnä Victorian ja Kaylan puheessa), henkilöiden käyttäytymistä, moraalialia, aika- ja maailmastruktuureja sekä kirjojen rakennetta. Lastenkirjojen konventioiden rikkomukset herättävät lukijassa ensin kummastusta ja sitten uteliaisuutta. Kirjoissa ei pyritä luomaan todellisuuden näköistä maailmaa, vaan korostetusti fiktiivinen maailma. Mihin tällaisella temppuilulla sitten pyritään? Keinoa, joka riisuu taideteokselta kaiken tutunomaisen ja itsestään selvän ja korostaa näin taideteoksen luonnetta artefaktina, kutsutaan **vieraannuttamiseksi**. Käsite on peräisin saksalaiselta näytelmäkirjailijalta ja teoreetikolta Bertolt Brechtiltä (1898–1956), vaikka keinona vieraannuttaminen on vanha: sitä on käyttänyt niin Shakespeare draamoissaan kuin esimerkiksi keskiajan markkinateatteri näyttelijäntyössä. (Ks. Palmgren 1986: 438 – 439.) Vieraannuttamisen ansiosta lukija voi tarkastella kirjallista maailmaa selkeästi ulkopuolisena henkilönä, samaistumatta luotuun konstruktion.

Kinnusen mukaan humoristisissa teoksissa pitäisikin olla suhteellisen vankka, ”normaali” looginen rakenne. Huumori karttaa äärimmäisyyksiä, kuten Doylen kirjojen kaltaista muodon pirstomista. Koska huumori on siten sitoutunut konventioihin, mutta Doylen kirjat eivät, tutkimistani lastenkirjoista ei löydy huumoria. Vaikka Doylen kirjojen yhteisö ei olekaan täysin absurdi, se ei näköjään voi sisältää pysyvää asennetta, jota nimitetään huumoriksi. Vaikka kirjoissa ei voikaan olla huumoria, ne voivat sen sijaan sisältää runsaastikin komiikkaa. (Vrt. Kinnunen 1972: 202–203.)

Yksi huumorin toteutumistapa on draamallinen ironia: lukija, kertoja ja osa henkilöistä tietää enemmän kuin onneton kepposen uhri. Tilanne mahdollistaa kaksoisvalotuksen, joka terävöittää huumoria. (Kinnunen 1972: 205–206.) Koko GT

rakentuu draamallisen ironian pohjalle. Ensin GT:ssä kuvataan hihittäjiä, jotka odottavat riemuiten kakkakepposensa toteutumista. Lukijaakin informoidaan herra Mackin matkasta kohti pökälettä: jäljellä on enää yksi tuuma, puoli tuumaa, hiiren silmäriipsen leveys, ja hihittäjähoito toteutuu. Vähitellen kepposesta tietää yhä suurempi joukko, mutta herra Mack tietysti viimeisenä. Ironian loppuhuipennukseksi muodostuu yllättäen Roverin ja kertojan kiista siitä, osuuko herra Mackin jalka kakkaan vai ei. Näin absurdius leikkaa terän draamalliselta ironialta: edes kertoja ei ole lopulta tietoinen siitä, miten jännittynyt odotus päättyy.

Absurdia ahdistusta lastenkirjoista on vaikea havaita: Doylen kirjojen maailma ei ole unien ja painajaisten kuva (vrt. Palmgren 1986: 437). Sen sijaan Doylen lastenkirjojen absurdit piirteet osoittautuvat maailman järjettömyyden ja järkevyyden filosofoinniksi. Komiikka on varsin suotuisa tapa välittää tällaista syvällistä pohdiskelua. Absurdissa maailmassa millään ei ole mitään tarkoitusta, vaikka ihmiset yrittävätkin tavalla tai toisella löytää tarkoituksen kaikelle – tai jos ei halua uskoa täydelliseen järjettömyyteen, voi nauraen (vrt. Swabey 1970: 12) havaita järjettömyyden hippusia jotenkuten rationaalisessa maailmassa.

Elämän (ainakin osittainen) järjettömyys ja tarkoituksettomuus olisi liian ahdistavaa – siis liian vapauttavaa selkeisiin rajoihin tottuneelle ihmispololle –, jos ei voisi nauraa. Lastenkirjallisuudessa elämän merkityksettömyyden pohdinnassa on päästy epävarmuuden ohi. Loppujen lopuksi elämän absurdiuteenkin voi suhtautua hyvin rauhallisesti. Kuten suomenruotsalaisen kirjailijan Tove Janssonin (1914–2001) luoma Tuu-tikki toteaa: ”Kaikki on hyvin epävarmaa, ja juuri se tekee minut levolliseksi.” (Jansson 2001: 34.)

6. PÄÄTÄNTÖ

Doylen lastenkirjat ovat leikkiä tekijän ja lukijan välillä. Leikki perustuu siihen, että kumpikin tuntee lastenkirjallisuuden konventionaaliset säännöt. Tarvitaan siis lukuisia konventioita noudattavia kirjoja, joita vastaan yhtä tällaista konventioita rikkovaa kirjaa voi sitten peilata. Toisaalta, mitä useammin poiketaan perinteistä, sitä yllätyksettömämpää ja vähemmän koomista sääntöjen rikkomisesta tulee.

Doylen lastenkirjat parodioivat perinteisten lastenkirjojen konventioita: Niissä niin perinteiset opetukset, suositeltavat kirjat kuin kansitekstitkin saavat uuden muodon. Kertoja ei pysy roolissaan, vaan kiistelee yleisönsä ja hahmojen kanssa siitä, kuka kerrontaa ohjaa. Luvut nimetään mielivaltaisesti sivuhenkilöiden, tarinassa vilahtavien esineiden tai ihan minkä vain kertojan päähän juolahtavan seikan mukaan. Parodia sopii luontevasti Doylen lastenkirjojen kaltaisiin leikitteleviin teksteihin, koska metalingvistisenä ilmiönä se korostaa kirjallisten keinojen semioottista luonnetta. (Nummi 1985: 56–57, 62; Palmgren 1986: 259.) Doylen lastenkirjat ovatkin **metaparodiaa**, metafiktio ja parodian yhteismuotoja (Alter 1975; Morson 1981).

Vaikka lastenkirjallisuuden perinteitä vasten Doylen lastenkirjat vaikuttavat varsin tuoreilta, aikalaiskirjallisuuteen – siis aikuisten nykykirjallisuuteen – verrattaessa uudet keinot paljastuvat lainatuiksi: Doylen lastenkirjoissa tempuillaan nykykirjallisuudelle tyypillisen postmodernisti. Arto Haapala huomauttaa nykykirjallisuuden muuttuneen eniten juuri kertomisen tavassa verrattuna varhaisempaan kirjallisuuteen: joidenkin kirjailijoiden tuotannossa tästä kertomisen tavan kehittelystä ja problematisoinnista on tullut jo itse kertomuksen sisältö.¹ (Haapala 1988: 149.) Haapalan kritiikki osunee ainakin jossain määrin myös Doylen lastenkirjoihin.

Kun Doylen kirjoissa pilailtaan lastenkirjallisuuden vakiomuotoisten osien kustannuksella, otetaan samalla pakostakin etäisyyttä niihin aineksiin, joista ne itse koostuvat (vrt. Pyrhönen 1989: 6): näin lukijalle osoitetaan, että hän on tekemisissä sanoista ja lauseista sommitellun konstruktion kanssa. Samalla parodia toimii myös kirjallisuuden sisäisenä kritiikkinä, jonka avulla konventiot voidaan

¹ Haapalan mielestä on kuitenkin kyseenalaista, voiko kertomisen tapaa pitää kirjallisten teosten olennaisimpana merkkinä – kirjallisuudellisuus tuskin palautuu narratologisiin seikkoihin. (Haapala 1988: 149.)

muotoilla uudelleen (vrt. Nummi 1985: 62–63). Kirjallisuuden konventioiden lisäksi Doylen lastenkirjojen postmoderni leikkittely alkaa tosin lopulta kohdistua jo itse postmodernismiin. Doylen käsittelyssä postmodernistinen suuntaus latistuu lopulta pelkäksi temppuvalikoimaksi. Näiden lastenkirjojen nauru onkin karnevaalinaurua, koska se kohdistuu myös itse naurajaan (ks. Bahtin 1965 / 1995: 13): kirja nauraa itseironisesti ennen kaikkea omalle muodolleen.

Vaikka Doylen lastenkirjat ovat muodoltaan kovin postmoderneja, kokeilut eivät juuri yllä henkilöihahmoin, jotka ovat varsin perinteisiä (muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta). Hahmojen perinteisyys lienee kirjailijan myönnytys suurimmalle lukijakunnalleen, lapsille. Kielipeliteoria sen sijaan osoittaa, että vaikka henkilöihahmojen luonteet ovat perinteisiä, roolijako on uusi. Kirjoissa jaetaan roolit uudelleen, ja kertojan, yleisön sekä henkilöiden liikkumatila kasvaa. Samalla kirjan henkilöstö rikastuu: henkilöstön lisäksi kirjoissa seikkailevat myös kertoja ja yleisö. Uusi roolijako ilmenee usein kerrontaa viivästyttävänä temppuiluna. Kielipeliteorian mukaan keskustelun osapuolten olisi toimittava tarkoituksenmukaisesti erilaisissa puhetilanteissa. Temppuilukin saa merkityksensä, kun pohtii lastenkirjojen tarkoitusta: lastenkirjojen henkilöiden – kertoja ja yleisö mukaan luettuna – tärkein tehtävä on nimenomaan lukijoiden viihdyttäminen ja huvittaminen.

Temppuillessaankin Doylen kertoja on varsin tietoinen siitä, että tarinoiden kertominen vaatii kuulijan mielenkiinnon herättämistä ja sen ylläpitämistä. Tarinoiden pituus riippuu pitkälti kertojan kyvystä ylläpitää jännitystä ja yleisön halusta saada tietää, kuinka sitten käy. Tämän takia myös Doylen kertojan on vakuutettava yleisö siitä, että hänen **digressionsa**, juonta hidastavat sivupolkunsa, ovat kuulemisen arvoisia. Hyvin taidokas kertoja pystyy tekemään digressioistaan välttämättömyyksiä, vakuuttamaan yleisön siitä, ettei kertomus voi edetä millään muulla kuin hänen kertomallaan tavalla. (Vrt. Porter 1981: 51.) Komiikka on kuitenkin yksi yleisön auliimmin hyväksymistä keinoista hidastaa kertomusta. Huvittavia digressioita ei helposti koeta edes hidastaviksi, sillä ne tuntuvat tarkoituksenmukaisilta itsessään: lisääväthän ne kertomuksen nautittavuutta. Tämä tietysti edellyttää, että kertojalla on taito kertoa hauskaasti. (Vrt. Pyrhönen 1989: 13.) Vaikka Doylen kertoja ja yleisö eivät läheskään aina ole samaa mieltä digressioiden tarpeellisuudesta, suoraviivaisemmin etenevinä Doylen lastenkirjat tuskin olisivat näin ainutlaatuisia.

Kirjojen kaltaista muoto- ja roolileikkiä on käyty aiemminkin kirjallisuudessa, mutta lastenkirjallisuudessa se ei vielä ole päässyt yleistymään; Roddy Doyle on pystynyt kehittämään hyvin omaperäisen, tunnistettavissa olevan kerrontatyylin. Doylen teokset näyttävät, millaisia lastenkirjatkin voivat olla.

Vaikka Doylen lastenkirjojen komiikka kumpuaakin yllättävyydestä, jopa ajoittaisesta järjettömyydestä, absurdia ahdistusta lastenkirjoista on vaikea havaita. Sen sijaan Doylen lastenkirjojen komiikasta voi havaita filosofoivia piirteitä. Järjettömässä maailmassa nauraminen helpottaa. Doylen absurdi komiikka on vailla moraalista ja älyllistä päämäärää. Niinpä siitä nauttiakseen lukijan ei tarvitse ponnistella, sillä sen ainoa tarkoitus on rentouttaa. (Ks. Kunnas 2005: 83.)

Tutkiessani Doylen lastenkirjojen muodon, keskustelujen ja henkilöhahmojen koomisuutta kiinnostuin erityisesti kirjojen konventioilla leikittelevästä puolesta. Tutkimusta voisi jatkaa esimerkiksi vertailemalla Doylen lastenkirjoja muihin samankaltaisiin (postmoderneihin) lastenkirjoihin. Tony Knowlesin *The Book Mice* (1980) ja Margaret Meekin kuvakirja *My Teddy Bear can fly* (1983) ovat molemmat metafiktiivisiä, postmoderneja lastenkirjoja. Samalla voisi pohtia tarkemmin, missä vaiheessa leikittely menee niin pitkälle, etteivät kirjat muodostaan huolimatta ole enää lastenkirjoja – siis lapsille kirjoitettuja kirjoja. Toinen vertailukohde voisi olla Peter Huntin *A Step off the Path* (1985), joka on suunnattu kuvakirjajaiän jo ylittäneille lapsille, siis samalle yleisölle kuin Doylenkin kirjat – tosin Huntin kirja on muodoltaan vähemmän kokeileva. Kolmas haastava tutkimusalue olisi verrata Doylen lastenkirjojen karnevalistisia piirteitä esimerkiksi François Rabelaisin tuotantoon.

Vaikka aion tutkia vain komiikkaa, huomasin työn edetessä tarvitsevani komiikan teorioiden lisäksi muitakin teorioita. Komiikan lisäksi pro gradu -tutkielmassani korostuivat Doylen lastenkirjojen postmodernit keinot, sillä perinteillä leikittely osoittautui tärkeimmäksi keinoksi huvittaa lukijoita. Työ laajeni lopulta käsittelemään myös lastenkirjallisuuden moderneja ja postmoderneja keinoja.

Tutkiessani komiikkaa huomasin, että siinä tuntuu olevan jotain sellaista, mikä pakenee tulkintaa. Henri Bergson (1994: 156) päättää esseensä *Naurusta* kauniilla vertauksella: naurun analysoija ottaa käteensä ikään kuin kourallisen meren vaahtoa, ja jos hän aikoo saada näkyviin jotakin konkreettista, hänelle jää käteen hyppysellinen suolaa.

LÄHTEET

Primaarilähteet

- DOYLE, RODDY 2000: *The Giggler Treatment*. London: Scholastic Press.
 DOYLE, RODDY 2001: *Rover Saves Christmas*. London: Scholastic Press.
 DOYLE, RODDY 2004: *The Meanwhile Adventures*. London: Scholastic Press.

Sekundaarilähteet

- AHOLA, SUVI 2005: ”Vapaan kirjallisuuden puolesta.” *Helsingin Sanomat* 13.4.2005 / C7.
- ALANKO, OUTI 2001: ” Lukijasta lukemiseen, tulkinnasta elämykseen: lukijan käsite kirjallisuudentutkimuksessa.” – Outi Alanko ja Tiina Käkälä-Puumala (toim.), *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*, s. 207–240. Tietolipas 174. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- ALHO, OLLI 1998: *Hulluuden puolustus ja muita kirjoituksia naurun historiasta*. Helsinki: WSOY.
- ARISTOTELES 1977: *Runousoppi*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- BAHTIN, MIHAIL 1965 / 1995: *François Rabelais - keskiajan ja renessanssin nauru*. [Alkuteos venäjänkielinen.] Suom. Tapani Laine & Paula Nieminen. Helsinki: Kustannus Oy Taifuuni.
- BAHTIN, MIHAIL 1929 / 1973: *Problems of Dostojevsky's Poetics*. [Alkuteos venäjänkielinen.] Translated by R. W. Rotsel. Ardis. Mich: Ann Arbor.
- BEESLEY, SIMON – JOUGHIN, SHEENA 2000: *1900-luvun kirjallisuus*. [History of Twentieth Century Literature.] Suom. Päivi Paappanen. Jyväskylä – Helsinki: Gummerus.
- BEN-PORAT, ZIVA (1979): ”Method in Madness. Notes on the Structure of Parody, Based on Mad TV Satires.” *Poetics Today* 1: 1–2.
- BERGSON, HENRI 1994: *Nauru – tutkimus komiikan merkityksestä*. [Le Rire. Essai sur la signification du comique.] Suom. Sanna Isto ja Marko Pasanen. Helsinki: Loki-Kirjat.

- BETTELHEIM, BRUNO 1987: *Satujuen lumous*. [The Uses of Enchantment.] 3. p. Suom. Mirja Rutanen. Porvoo – Helsinki – Juva : WSOY.
- BOYNE, ROY – RATTANSI, ALI 1990: ”The theory and Politics of Postmodernism: By Way of an Introduction.” – Roy Boyne and Ali Rattansi (eds.), *Postmodernism and society*, s. 1–45. London: Macmillan.
- BRAX, KLAUS 2001: ”Imitaatiosta kommunikaatioon – laji kirjallisuudentutkimuksessa.” – Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala (toim.), *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*, s. 117–140. Tietolipas 174. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- CAMUS, ALBERT 1971: *Kapinoiva ihminen. Esseitä ja katkelmia*. Suom. Ulla-Kaarina Jokinen ja Maija Lehtonen. Valikoinut Maija Lehtonen. Helsinki: Otava.
- CORBETT, EDWARD P. J. 1965: *Classical Rhetoric for the Modern Student*. New York: Oxford University Press.
- DANE, JOSEPH A. 1980: ”Parody and Satire. A Theoretical Model.” *Genre* 13/2. Norman: University of Oklahoma.
- DESCARTES, RENÈ 1994: *Teoksia ja kirjeitä*. Suom. J. A. Hollo. 2. painos. Helsinki: WSOY.
- DOCHERTY, THOMAS 1983: *Reading (Absent) Character. Towards a Theory of Characterization in Fiction*. Oxford: Clarendon Press.
- ECO, UMBERTO 1985: *Matka arkipäivän epätodellisuuteen*. [Semiologia quotidiana.] Suom. Aira Buffa. Helsinki: WSOY.
- ESSLIN, MARTIN 1962: *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin.
- ESSLIN, MARTIN 1980: *Draaman perusteet*. [An Anatomy of Drama.] Suom. ja käsittehakemistolla varustanut Sirkka Heiskanen-Mäkelä. Jyväskylä: Gummerus.
- FOKKEMA, ALEID 1991: *Postmodern Characters. A Study in British and American Postmodern Fiction*. Amsterdam and Atlanta: Editions Rodopi.
- FORSTER, E[DWARD] M[ORGAN] 1927 / 1953: *Aspects of the Novel*. London: Edward Arnold & co.
- FREUD, SIGMUND 1981: *Johdatus psykoanalyysiin*. [Sisältää teokset Vorlesungen

- zur Einführung in die Psychoanalyse ja Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse.] 3. p. Suom. Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus.
- FREUD, SIGMUND 1983: *Vitsi ja sen yhteys piilotajuntaan*. [Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten.] Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Love Kirjat.
- GAARE, JØRGEN – SJAASTAD, ØYSTEIN 2003: *Peppi ja Sokrates. Filosofinen matka Astrid Lindgrenin maailmaan*. [Pippi og Sokrates.] Suom. Laura Voipio. Helsinki: Kirjapaja.
- GRICE, H[ERBERT] P[AUL] 1975: "Logic and Conversation." – Peter Cole and Jerry L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics Vol 3: Speech Acts*, pp. 41–58. New York: Academic Press Inc.
- HAAPALA, ARTO 1988: "Kertojat ja kertominen. Joitakin filosofisia huomautuksia." – Jaana Anttila (toim.), *Teokset, taustat, tutkijat*, s. 149–160. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 42. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- HALLIDAY, M[ICHAEL] A[LEXANDER] K[IRKWOOD] 1985: "Part A." – M. A. K. Halliday – Ruqaiya Hasan (toim.), *Language, context, and text: Aspects of language in a social-semiotic perspective*, s. 3–50. Viktoria: Deakin University.
- HEIKKILÄ-HALTTUNEN, PÄIVI 2005: "Saatteeksi." – Päivi Heikkilä-Halttunen (toim.), *Matka mielikuvitukseen. Lasten- ja nuortenkirjailijat kertovat teostensa taustoista*, s. 7–18. Helsinki: Tammi.
- HEIKKINEN, VESA 1999: *Ideologinen merkitys kriittisen tekstintutkimuksen teoriassa ja käytännössä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- HIGHET, GILBERT 1962: *The Anatomy of Satire*. New Jersey: Princeton.
- HODGART, MATTHEW 1969: *Satire*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- HOLUB, ROBERT C. 1984: *Reception Theory. A Critical Introduction*. London and New York: Routledge.
- HUHTALA, LIISI – JUNTUNEN, KATARIINA 2004: *Ilosaarten seutuvilta. Lasten- ja nuortenkirjallisuuden historiaa ja tutkimusta*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- HUTCHEON, LINDA 1981: «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie.» *Poétique* 41.

- HUTCHEON, LINDA 1985: *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York: Methuen.
- HUTCHEON, LINDA 1988: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.
- HÖFFDING, HARALD 1967: *Den Store Humor. En Psykologisk Studie*. Stockholm: Raben & Sjögren.
- ISER, WOLFGANG 1972: *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink.
- JANSSON, TOVE 2001: *Saako pannukakulla istua? Muumilaakson mietekirja*. 7. p. Toim. Jukka Parkkinen. Helsinki: WSOY.
- JAUSS, HANS ROBERT 1973: "Racines und Goethes Iphigenie: Mit einem Nachwort Über die Partialität der Rezeptionsästhetischen Methode." – Rainer Warning (toim.), *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis* s. 353–401. München: Fink.
- JAUSS, HANS ROBERT 1975: „Zur Fortsetzung des Dialogs zwischen ‚bürgerlicher‘ und ‚materialistischer‘ Rezeptionsästhetik.“ – Rainer Warning (toim.), *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis* s. 343–352. München: Fink.
- JAUSS, HANS ROBERT 1983 / 1970: "Kirjallisuushistoria kirjallisuustieteen haasteena." Suom. Marja-Liisa Nevala. – Marja-Liisa Nevala (toim.), *Kirjallisuudentutkimuksen menetelmiä* s. 197–235. Tietolipas 94. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- JEFFERSON, ANN 1980: *The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction*. New York: Cambridge University Press.
- JENCKS, CHARLES 1984: *The Language of Post-modern Architecture*. 4th revised enlarged edition. London: Academy Editions.
- JORDAN, JOHN E. 1965: *Using Rhetoric*. New York: Harper & Row Publishers.
- KANGASNIEMI, HEIKKI 1997: *Sana, merkitys ja maailma. Katsaus leksikaalisen semantiikan perusteisiin*. Helsinki: Finn Lectura.
- KANT, IMMANUEL 1980 (1790): *The Critique of Judgement*. [Kritik der Urteilskraft.] Translated by J. C. Meredith. Oxford: Oxford University Press.

- KANTOKORPI, MERVI 1990: ”Proosan runousoppia.” – Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen ja Auli Viikari (toim.), *Runousopin perusteet*, 105–177. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- KINNUNEN, AARNE 1972: ”Huumori.” – Markku Envall, Aarne Kinnunen ja Yrjö Sepänmaa (toim.), *Estetiikan kenttä*, s. 195–215. Helsinki: WSOY.
- KINNUNEN, AARNE 1985: *Draaman maailma. Villiintynyt puutarha*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- KINNUNEN, AARNE 1989: *Kertomuksen opissa. Avoimen maailman hahmotuksesta*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- KINNUNEN, AARNE 1994: *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- KIRSTINÄ, LEENA 1989: ”Kirjallisuushistoria ja odotushorisontin muutos.” – Liisa Saariluoma (toim.), *Kirjallisuushistoria tänään* s. 119–128. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 43. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- KIRSTINÄ, LEENA 2000: *Kirjallisuutemme lyhyt historia*. Helsinki: Tammi.
- KOHVAKKA, HANNELE 1997: *Ironic und Text. Zur Ergündung von Ironie auf der Ebene des sprachlichen Textes*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- KOSKELA, LASSE – ROJOLA, LEA 1997: *Lukijan abc-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. Tietolipas 150. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- KOSKI, MERVI 1998: *Ulkomaisia satu- ja kuvakirjailijoita*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- KROHN, EINO 1965: *Esteettinen elämä*. Keuruu: Otava.
- KUNNAS, TARMO 2005: *Knut Hamsun. Modernisti ja anarkisti*. Jyväskylä: Minerva.
- KUPIAINEN, UNTO 1939: *Huumori suomalaisessa kirjallisuudessa 1. Aleksis Kivi ja 1880-luvun realistit*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- KÅRELAND, LENA 1996: ”Todellisuutta uhmaavat lastenkirjasankarittaret. Vaarallinen matka ja Liisan seikkailut ihmemaassa psykoanalyttisestä näkökulmasta.” – Virpi Kurhela (toim.), *Muumien taikaa. Tutkimusretkiä Tove Janssonin maailmaan*, s. 47–61. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- KÄKELÄ-PUUMALA, TIINA 2001: ”Persoona, funktio, teksti – henkilöahmojen

- tutkimuksesta.” – Outi Alanko ja Tiina Käkälä-Puumala (toim.), *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*, s. 241–271. Tietolipas 174. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- LAURILA, K[AARLE] S[ANGFRID] 1947: *Estetiikan peruskysymyksiä I*. 2. painos. Helsinki: WSOY.
- LEECH, GEOFFREY N. 1983: *Principles of Pragmatics*. London: Longman.
- LEIWO, MATTI – LUUKKA, MINNA-RIITTA – NIKULA, TARJA 1992: *Pragmatiikan ja retoriikan perusteita*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- LYONS, JOHN 1977: *Semantics 1–2*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MEY, JACOB L. 1993: *Pragmatics. An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- MORREALL, JOHN 1987: ”Contemporary Theories of Laughter and Humor.” – John Morreall (ed.), *The Philosophy of Laughter and Humor*. New York: State University of New York Press.
- MOSS, GEOFF 1992: ”Metafiction, illustration, and the poetics.” – Peter Hunt (ed.), *Literature for Children. Contemporary Criticism*, p. 44–66. London: Routledge.
- MUECKE, D[OUGLAS] C[OLIN] 1978: *Irony*. London: Methuen and Co. Ltd.
- NASH, WALTER 1989: *Rhetoric. The Wit of Persuasion*. Oxford: Basil Blackwell.
- NIKOLAJEVA, MARIA 1998: *Barnbokens byggklossar*. Lund: Studentlitteratur.
- NUMMI, JYRKI 1985: ”Parodian poetiikkaa.” – Anna Makkonen (toim.), *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 38*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- PALMGREN, MARJA-LEENA 1986: *Johdatus kirjallisuustieteeseen*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- POLLARD, ARTHUR 1970: *Satire*. London: Methuen and Co. Ltd.
- PORTER, DENNIS 1981: *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven and London: Yale University Press.
- PYRHÖNEN, HETA 1989: *Kovaksi keitetty nauru*. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- PÄÄKKÖNEN, IRMELI – VARIS, MARKKU 2000: *Kriittinen lukutaito*. Helsinki: Finn Lectura.
- RAHTU, TOINI 1991: ”Pahan professorin kaksiteräinen kieli. Mikä panee

- tulkitsemaan tekstin ironiseksi?” – Lea Laitinen et al. (toim.), *Leikkauspiste. Kirjoituksia kielestä ja ihmisestä*, s. 107–123. Suomi 158. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- REES, D[AFYDD] 1980: *The Marble in the Water*. Boston: The Horn Book.
- RIMMON-KENAN, SLOMITH 1991: *Kertomuksen poetiikka*. [Narrative Fiction. Contemporary Poetics.] Suom. Auli Viikari. Tietolipas 123. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- ROBBE-GRILLET, ALAIN 1965/1989: *For a New Novel. Essays on Fiction*. [*Pour un nouveau roman*.] Trans. Richard Howard. Evanston: Northwestern University Press.
- ROSE, MARGARET A. 1979: *Parody / Metafiction*. London: Croom Helm Ltd.
- SAUKKOLA, MIRVA 1997–1998: *Lapsuuden paratiisit*. Lastenkulttuurijulkaisu Työryis tyllerö 4/97. Helsinki: Cultura.
- SEGERS, RIEN T. 1985: *Kirja ja lukija. Johdatusta kirjallisuudentutkimuksen uuteen suuntaukseen*. Suom. Lili Ahonen. Tietolipas 97. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- SWABEY, MARIE COLLINS 1961: *Comic laughter. A Philosophical Essay*. New Haven and London: Yale University Press.
- TAMMI, PEKKA 1983: ”Kertoja tekstin hierarkkisessa rakenteessa.” – Auli Viikari (toim.), *Kirjallisuuden Seuran vuosikirja 35*, s. 37–53. Pieksämäki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- TAMMI, PEKKA 1988: ”Onko tällä tekstillä lukijaa? Lukijan, tekstin ja lukemisen käsitteistä (suomalaisen kirjallisuuden kannalta).” – Jaana Anttila (toim.), *Teokset, taustat, tutkijat*, s. 201–247. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 42. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- THEOFRASTOS 1968: *Luonteita*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- THOMAS, JENNY 1995: *Meaning in interaction. An introduction to pragmatics*. Lontoo: Longman.
- TOWNSEND, JOHN ROWE 1983: *Written for Children*. 2. uudistettu painos. Harmondsworth: Penguin Books.
- VARIS, MARKKU 1998: *Sumea kieli. Kiertoilmauksen muoto ja intentio nyky-suomessa*. Helsinki: SKS.
- VIRTANEN, LEENA 2004: ”Ihanan surullisen pelottavaa ja kaunista.” *Helsingin*

Sanomat 18.7.2004, C1.

WITTGENSTEIN, LUDWIG 1999: *Filosofisia tutkimuksia*. [Philosophische Untersuchungen.] 2. painos. Suom. Heikki Nyman. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

WODAK, RUTH 1996: *Disorders of discourse*. London: Longman.

YULE, GEORGE 2000 [1996]: *Pragmatics*. 5. p. Oxford: Oxford University Press.

ZIJDERVELD, ANTON C. 1968: "Jokes and their Relation to Social Reality."

Social Research 35. Albany: New School for Social Research.

ZIJDERVELD, ANTON C. 1983: "The Sociology of Humour and Laughter."

Current Sociology vol. 31:3. London: Sage Publications.