

Kirjojen toimijuudet ja leikki maailmojen välisellä rajalla
Lemony Snicketin lastenkirjasarjassa *A Series of Unfortunate Events*

Isla Parkkola
Maisterintutkielma
Kirjallisuus
Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Jyväskylän yliopisto
Marraskuu 2020

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin, taiteen ja kulttuurintutkimuksen laitos
Tekijä – Author Isla Parkkola	
Työn nimi – Title Kirjojen toimijuudet ja leikki maailmojen välisellä rajalla Lemony Snicketin lastenkirjasarjassa <i>A Series of Unfortunate Events</i>	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Maisterintutkielma
Aika – Month and year 11/2020	Sivumäärä – Number of pages 130
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tämän pro gradu -tutkielman fokuksessa ovat kirjojen ja kerronnan toimijuudet sekä lukijan, kirjan ja fiktiivisen maailman väliset suhteet Lemony Snicketin lastenkirjasarjassa <i>A Series of Unfortunate Events</i>. Aihetta käsitellään kolmesta näkökulmasta: Ensinnäkin työssä tarkastellaan sarjan kertojahahmon ja yleisö-agentin toimintaa kirjojen narratiivissa sekä sitä, millaiseen vuorovaikutukseen kirjasarja kutsuu lukijaansa. Toiseksi siinä pureudutaan tapoihin, joilla kirjat ja kirjallisuus tuovat toimijuuttaan näkyville sarjan kirjoissa osallistumalla niissä kuvattuihin tapahtumiin ja jättämällä jälkensä henkilöahmojen toimintaan. Kolmanneksi siinä selvitetään, millä tavoin fyysinen kirjaesine, adaptaatiot ja promotionaaliset tekstit osallistuvat sarjan maailman rakentamiseen ja hämärtävät rajaa fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välillä.</p> <p>Työn tutkimusaineisto koostuu kolmestatoista lastenromaanista sekä niiden periteksteistä, epiteksteistä ja adaptaatioista, joiden tarkasteluun sovelletaan kertomusteoreettista analyysikäsitteistöä, toimijaverkkoteoreettista toimijuuskäsitystä sekä affordanssin konseptia. Aineistoa lähestyttäessä hyödynnetään pintalukemisen menetelmää, joka korostaa sitä, mikä tekstistä ja muusta materiaalista rakentuvassa kerronnallisessa kokonaisuudessa on ilmeistä ja näkyvää.</p> <p>Kerronnallinen kokonaisuus näyttäytyy tutkielmassa toimijaverkkona, jossa inhimilliset ja ei-inhimilliset toimijuudet kietoutuvat yhteen ja vaikuttavat toistensa toimintaan tasaväkinä. Toimijuutta ei siinä nähdä ihmisen yksinoikeutena, vaan aktiivisen toimijan rooliin nousevat myös esimerkiksi kirjaesine ja kerronnalliset rakennelmat, jotka vuorovaikuttavat lukijan kanssa ja saavat aikaan konkreettisia vaikutuksia.</p> <p>Tutkielma tekee populaaria lastenkirjallisuutta koskevan tutkimuksen kautta näkyväksi fiktion ja todellisuuden välisiä leikkauspintoja ja ihmettelee lukijan kokemusta, jossa fiktio ja todellisuus ovat aina jossain määrin limittäin. Lisäksi se tuo uusia näkökulmia keskusteluun kirjaesineen mahdollisuuksista ja tarinamaailman levittäytymisestä kirjan sivuilta muihin medioihin muun muassa esittelemällä multimoduaalisuuden käsitteen, joka viittaa fiktiosta aktuaaliseen maailmaan nouseviin esineisiin.</p>	
<p>Asiasanat – Keywords</p> <p>Snicket, Lemony; Handler, Daniel; lastenkirjallisuus; kertomusteoria; toimijaverkkoteoria; pintalukeminen; toimijuus; kertoja; yleisö-agentti; lukija; kirjaesine; parateksti; periteksti; epiteksti; adaptaatio; affordanssi; multimodaalisuus; transmediaalisuus; multimoduaalisuus</p>	
Säilytyspaikka – Depository JYX-julkaisuarkisto	
Muita tietoja – Additional information	

Sisälllys

1 Johdanto.....	1
1.1 Aineiston esittely.....	2
1.2 Aikaisempi tutkimus.....	6
1.3 Teoreettiset lähtökohdat ja tutkimusmetodi.....	8
1.4 Keskeiset käsitteet ja konseptit.....	11
1.4.1 Toimijuus.....	12
1.4.2 Kertova viestintätilanne – kertoja, lukija ja yleisö-agentti.....	14
1.4.3 Affordanssin käsite ja kirjan ja lukijan välinen vuorovaikutus.....	18
1.4.4 Paratekstit, transmedia ja multimondiaalisuus.....	20
2 Kertovan tekstin toimijuudet ja maailmojen rajat ylittävä vuorovaikutus.....	25
2.1 ”Lemony Snicket, Author, and Fugitive” – kertoja, henkilöhahmo ja fiktiivinen kirjailija.....	25
2.1.1 Snicket kertojana – kerronnan taso, kertojan etäisyys kerrotusta ja kaikkietävän henkilökerronnan ongelma.....	27
2.1.2 Snicket henkilöhahmona ja tutkijana – fiktiivisen tutkimusprosessin kirjaimellinen luenta.....	34
2.1.3 Snicket fiktiivisenä kirjailijana – kaikkietävyys kuvitteluna ja tekijänimen suhde tekijyyteen.....	40
2.2 Yksikön toinen persoona ja yleisö-agentin rooli.....	43
2.3 Kerronnan affordanssit ja maailmojen rajat ylittävä vuorovaikutus.....	49
3 Kirjojen toiminta kirjan sivuilla.....	59
3.1 Esineiden ei-inhimillinen toimijuus.....	59
3.2 Kirjat, kirjallisuus ja kirjastot toimijoina ASoUE:n narratiivissa.....	63
3.2.1 Kirjat tapahtumien hidastajina ja eteenpäin viejinä.....	64
3.2.2 Kirjallisuus avaa ovia, kätkee viestejä ja osallistuu ryhmänmuodostukseen.....	67
3.2.3 Kirjastot ja inhimillisen ja ei-inhimillisen yhteenkietoutuminen.....	70
3.3 Intertekstuaalisuus kirjojen toimintana.....	76
3.3.1 Intertekstuaalisuus ja toimijaverkkoteoria.....	76
3.3.2 Intertekstuaalisuuden jäljet lukijan kokemuksessa.....	79
3.3.3 Intertekstuaalinen monilähteisyys ja subtekstien yhteenkietoutuminen.....	81
4 Kirjaesine, transmedia ja leikki maailmojen välisellä rajalla.....	86
4.1 Kirjaesine maailmojen välisen rajan hämärtäjänä – Snicketin omaelämäkerta multimondiaalisena objektina.....	86
4.2 Paratekstit ja adaptaatiot osana kerronnallista kokonaisuutta.....	95
4.2.1 Peritekstit ja leikki maailmojen välisellä rajalla.....	95

4.2.2 Medioiden ja maailmojen rajat ylittävä kertojahahmo ASoUE:n epiteksteissä ja adaptaatioissa.....	104
5 Päätäntö.....	116
6 Lähteet.....	124

1 JOHDANTO

A Series of Unfortunate Events (1999–2006)¹ on lapsille suunnattu kirjasarja, jonka kaikkien kolmentoista osan kanteen painettu kirjailijan nimi, Lemony Snicket, kuuluu tosiasiaassa fiktiiviselle henkilölle. Niin Snicket kuin sarjakin ovat yhdysvaltalaisen kirjailijan, Daniel Handlerin, tuotosta, mutta itse kirjoista tämä ei käy ilmi. Handlerin sijasta tekijän paikalle siis asettuu henkilö, jota ei – eräässä mielessä – ole olemassa. Snicket ei ole vain Handlerin salanimi vaan myös kirjojen kertoja ja henkilöhahmo niiden maailmassa. Hahmon toiminta yhtäältä kirjan sivuilla, toisaalta sarjan parateksteissä avaa kiinnostavia näkökulmia niin sarjan kerrontatilanteeseen kuin tekijyyden kysymykseenkin. Tämän kirjojen kerronnalle tunnusmerkkinen tapa puhutella lukijaa varottavaan sävyyn taas suuntaa huomion puhutellun yleisön positioon sekä fiktiivisen yleisö-agetin ja todellisen lukijan väliseen suhteeseen. Kerronnan toimijuuksien lisäksi Snicketin sarja kiinnittää huomion kirjoihin toimijoina, mikä näkyy paitsi kerronnan tasolla, jolla kirjat osallistuvat tapahtumien kulkuun siinä missä ihmisetkin, myös sarjan kirjoissa fyysisinä esineinä. Kirjojen ulkoasu kytkeytyy kiinteästi sarjan fiktiiviseen maailmaan ja leikittelee kiinnostavalla tavalla fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välisellä rajalla. Maailmojen välistä rajaa hämärtävät myös monet kirjaesineen ulkopuolelle kurottavat tekijät, kuten sarjan markkinointi, jossa hyödynnetään niin ikään useita kirjojen maailmasta kumpuavia elementtejä.

Sekä kerronnan toimijuudet että fyysisten kirjojen ja niitä ympäröivän aineksen toiminta vaikuttavat osaltaan siihen, kuinka todellinen lukija kohtaa ja kokee sarjan fiktiivisen maailman omasta maailmastaan käsin. Tutkielmani tavoitteena on kartoittaa erilaisten sarjan maailmaa rakentavien tekijöiden toimintaa ja suhdetta toisiin toimijuuksiin sekä tarjota näkökulmia siihen, millaisilla keinoilla sarja hämärtää rajaa fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välillä. Huomioin työssäni yhtäältä kerronnan tason, toisaalta materiaalisen kirjaesineen sekä kirjan ulkopuolelle kurottavat mutta siihen kytkeytyvät elementit Snicketin kotisivuista todellisen tekijän julkisiin esiintymisiin ja kirjojen pohjalta tehtyihin adaptaatioihin. Niin kerronta kuin paratekstitkin osallistuvat maailmojen välisen rajan hämärtämisen prosessiin omalla, erityisellä tavallaan. Koska ne eivät tee sitä irrallisina entiteetteinä vaan toisiinsa kietoutuen, pyrin työssäni lähestymään kirjoja ja niihin kiinteästi kytkeytyviä kirjanulkoisia omituisuuksia yhtenäisenä narratiivina, jonka osaset täydentävät toisiaan ja rakentavat sarjan maailmaa

¹ Tästä lähtien ASoUE

yhdessä. Tulkitseen siis sekä kirjojen sisäiseen maailmaan kuuluvia että aktuaalisen maailman puolelle levittäytyviä elementtejä yhtäläisenä osana samaa kerronnallista kokonaisuutta.

Maisterintutkielmani jatkaa tutkimusta, jonka panin alulle kandidaatintutkielmassani keväällä 2017. Sisällöltään työt ovat siis osittain päällekkäisiä. Maisterintutkielmassani kuitenkin syvennän ja vien eteenpäin useita kandidityössä esittelemiäni ajatuksia, minkä lisäksi täydennän työtäni uusilla näkökulmilla. Tutkielmallani on neljä tutkimuskysymystä, jotka kuuluvat seuraavasti:

- 1) Millä tavoin kertojahahmo ja yleisö-agentti toimivat ASoUE:n narratiivissa?
- 2) Millaiseen vuorovaikutukseen kirjat kutsuvat lukijaansa?
- 3) Millaisena kirjojen ja kirjallisuuden toimijuus näyttäytyy ASoUE:n kirjoissa?
- 4) Kuinka kirjaesine, paratekstit ja adaptaatiot toimivat osana sarjaa ja hämärtävät rajaa fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välillä?

Työni koostuu aineistoa ja teoriaa pohjustavan johdannon ja tutkimustuloksia yhteen kokoavan päätännön lisäksi kolmesta analyysiluvusta, joista ensimmäisessä keskityn kirjojen kerrontatilanteeseen kohdistamalla huomioni ensisijaisesti kertojan rooliin sekä lukijan puhutteluun ja tälle kirjojen maailmasta tarjottuihin positioihin. Lisäksi tarkastelen affordanssin käsitteen kautta sitä, millaiseen toimintaan kerronta kutsuu todellista lukijaansa. Toisessa luvussa käsittelen kirjojen ei-inhimillistä toimintaa sarjan narratiivissa kartoittamalla toimijaverkkoteoreettiseen ajatteluun nojaten kirjojen, kirjallisuuden ja kirjastojen osallisuutta aineistoni tapahtumiin sekä sitä, kuinka aktuaalisessa maailmassa olemassa olevien kirjojen toimijuus välittyy teoksista intertekstuaalisten suhteiden kautta. Kolmannessa luvussa tarkastelen sarjaan liittyvien paratekstien ja sen pohjalta tehtyjen adaptaatioiden toimintaa sekä tapoja, joilla sarja ja sen ympärille muodostuva kerronnallinen kokonaisuus leikittelevät fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välisellä rajalla. Lähestymällä aineistoani toimijuuksien moninaisuutta painottaen pyrin tarjoamaan vaihtoehtoja niille hierarkkisille asetelmille, jotka usein määrittävät tapamme hahmottaa niin fiktio ja todellisuus kuin inhimillinen ja ei-inhimillinenkin.

1.1 Aineiston esittely

ASoUE seuraa kolmen orpolapsen, Violet, Klaus ja Sunny Baudelairin, epäonnista elämää sen jälkeen, kun he eräänä harmaana päivänä hiekkarannalla saavat kuulla vanhempiansa menehtyneen salaperäisessä tulipalossa. Sarjan ensimmäisessä osassa sisarukset adoptoi häijy

b-luokan näyttelijä, kreivi Olaf, jolla on silmätatuointi nilkassaan ja sairaalloyen pakkomielle Baudelairen vanhempien jälkeensä jättämästä omaisuudesta. Päästäkseen käsiksi perintörahoihin Olaf on valmis menemään niinkin pitkälle kuin avioitumaan neljätoistavuotiaan Violetin kanssa näytelmäksi naamioidussa hääseremoniassa. Lapset paljastavat julman suunnitelman viime hetkellä, mutta onnellinen loppu jää toteutumatta Olafin paetessa rikospaikalta. Seuraavissa kahdessatoista kirjassa Violet, Klaus ja Sunny poukkoilevat paikasta toiseen ja huoltajalta toiselle valeasuun sonnustautunut Olaf jatkuvasti kintereillään. Jokaisessa kirjassa sisarukset saavat ratkaistavakseen jonkin arvoituksen, josta he useimmiten selviytyvät paitsi toistensa myös kirjojen avustuksella. Kirjoilla ja kirjastoilla onkin sarjassa merkittävä rooli, jota tarkastelemalla pyrin työssäni pääsemään käsiksi esineiden ei-inhimilliseen toimijuuteen ASoUE:n narratiivissa.

Sarja suorastaan mässäilee päähenkilöidensä kärsimyksellä, mikä lävätetään lukijan kasvoille heti kättelyssä:

If you are interested in stories with happy endings, you would be better off reading some other book. In this book, not only is there no happy ending, there is no happy beginning and very few happy things in the middle. This is because not very many happy things happened in the lives of the three Baudelaire youngsters. -- I'm sorry to tell you this, but that is how the story goes. (Snicket 1999a, 1.)

Lainaus havainnollistaa paitsi kirjojen lähtötilannetta myös sarjan kerronnalle ominaista tyylittelyä. Tungetteleva kertojanääni keskeyttää Baudelairen orpojen kertomuksen kerta toisensa jälkeen kommentoidakseen kirjojen tapahtumia, verratakseen niitä omiin kokemuksiinsa, avatakseen vaikeiden sanojen merkityksiä ja puhutellakseen lukijaa kuin tämä olisi osa sarjan fiktiivistä maailmaa. Jokainen osa alkaa edellisen kaltaisella katkelmalla, jossa kertoja perustelee, miksi lukijan olisi parempi laskea opus käsistään ja lukea jotakin muuta. Jatkamalla lukemista lukija siis ikään kuin asettuu automaattisesti kertojaa vastaan.

Kertojanääni kuuluu kirjojen fiktiiviselle tekijähahmolle, Lemony Snicketille, joka kuitenkin esittäytyy niissä pikemminkin tutkijana kuin kertojana. Erityisen Snicketin roolista tekeekin muun muassa se, että sarjan annetaan ymmärtää perustuvan tämän tutkimustyölle. Kirjoja voi näin ollen lähestyä eräänlaisina fiktiivisinä tutkimusraportteina kolmen orpolapsen kohtaamista vastoinkäymisistä. Samalla ne kommentoivat metafiktiivisesti kertomusten luonnetta ja rakentumista kiinnittämällä huomion muun muassa kerronnan tapaan. Koska Snicket tietää Baudelairen sisarusten elämästä huomattavasti enemmän kuin hänen tutkimuksensa perusteella ”pitäisi”, hahmoa on aikaisemmassa tutkimuksessa tulkittu

pääasiassa epäluotettavana kertojana. Omassa työssäni tarjoan myös vaihtoehtoisia tulokulmia hahmon toimintaan.

Snicketin rooli kertojana elää sitä mukaa, kun tämän asema henkilöhahmona sarjan fiktiivisessä maailmassa hahmottuu lukijalle. Samalla myös itse kirjat muuttuvat yksinkertaisista, samaa kaavaa toistavista episodeista monimutkaiseksi salaperäisyyksien verkostoksi, jossa jokainen ratkennut kysymys synnyttää joukon uusia. Julie Barton (2012, 10–11) havainnollistaa kirjojen ”muodonmuutosta” jakamalla sarjan kahteen puoliskoon. Ensimmäiset seitsemän kirjaa lähtevät liikkeelle asetelmasta, jossa Baudelairen orvot päätyvät uuden, yhä epäpätevämmän holhoojan huostaan ja saavat ennen pitkää vastaansa valeasuun sonnustautuneen kreivi Olafin, jolla on uusi suunnitelma heidän omaisuutensa anastamiseksi. Seitsemännen osan jälkeen tuttu kaava kuitenkin särkyä ja naamioitumaan joutuvatkin orvot itse perättömästi murhasta sekä myöhemmin myös muista rikoksista syytettyinä. Heistä tulee lainsuojattomia karkureita, joilla ei enää ole tukenaan kehnointakaan huoltajaa vaan joiden on pärjättävä yksin. Samoihin aikoihin kirjojen fokus siirtyy yksittäisten juonittelujen selvittelystä laajempaan skaalaan, kun selviää, että orpoja kohdanneen surkeiden sattumusten sarjan taustalla piilee salajärjestö VPK², johon myös Baudelairen vanhempien, kreivi Olafin ja Snicketin itsensä kohtalot kytkeytyvät.

Merkittävää roolia aineistossani näyttelevät myös erilaiset paratekstuaaliset elementit, joiden kautta kirjojen fiktiivinen maailma levittäytyy kertovan tekstin ulkopuolelle. Sarjan peritekstit sisältävät tiedonjyväsiä Snicketin tutkimusprosessista ja kirjojen tapahtumapaikoista. Takakansiteksteissä Snicket kehottaa lukijaansa jättämään kirjan lukemisen sikseen ja lukemaan jotain muuta, mikä kytkee takakannet läpi sarjan toistuviin kerronnallisiin keinoihin. Jokainen teos alkaa Snicketin omistuskirjoituksella kuolleelle rakastetulle Beatricelle, jonka rooli sarjan fiktiivisessä maailmassa selviää lukijalle vasta viimeisen osan lopuksi. Omistuskirjoituksessa nimi kuitenkin saa merkityksen jo ennen kuin sitä on narratiivin puolella mainittu sanallakaan. Kirjat päättyvät Snicketin kustannustoimittajalleen lähettämään kirjeeseen, jossa annetaan osviittaa seuraavan osan miljööstä ja sisällöstä. Vihjeet ovat paitsi tekstuaalisia myös visuaalisia; esimerkiksi sarjan kymmenennen osan loppuun sijoittuva kirje on kostunut osin lukukelvottomaksi, millä vihjataan sarjan yhdenentoista osan merenalaiseen tapahtumaympäristöön. Kirjojen

² V.F.D., Voluntary Fire Department. Käytän aineistoni paikoista, henkilöistä ja muista alun perin englanniksi nimetyistä ilmiöistä tekstini joukossa suomennettuja versioita luettavuuden sujuvoittamiseksi. Käyttämäni suomennokset ovat peräisin sarjan suomenkielisestä käännöksestä, josta ovat vastanneet Mika Ojakangas (osa 1, 2001), Ulla Lempinen (osat 2 ja 3, 2001–2003) ja Marja Helanen-Ahtola (osat 4–13, 2003–2007).

tyyliiirteitä hyödynnetään myös sarjan epiteksteissä. Snicketin käänteispsykologialle pohjaava retoriikka on läsnä muun muassa kirjojen markkinoinnissa. Esimerkiksi sarjan ensimmäisen osan ilmaista e-kirjaversiota mainostettiin epätavallisella mainoslauseella: ”My book is free? Lock it up at once!” (Magnusson 2012, 94).

Snicketin kolmetoistaosaiseen kirjasarjaan, joka toimii työni pääasiallisena tutkimusaineistona, kuuluvat teokset *The Bad Beginning* (1:BB, 1999a), *The Reptile Room* (2:RR, 1999b), *The Wide Window* (3:WW, 2000a), *The Miserable Mill* (4:MM, 2000b), *The Austere Academy* (5:AA, 2000c), *The Ersatz Elevator* (6:EE, 2001a), *The Vile Village* (7:VV, 2001b), *The Hostile Hospital* (8:HH, 2001c), *The Carnivorous Carnival* (9:CC, 2002), *The Slippery Slope* (10:SS, 2003), *The Grim Grotto* (11:GG, 2004), *The Penultimate Peril* (12:PP, 2005) ja *The End* (13:TE, 2006).³ Kirjojen kerronnasta analysoin (1) kohtia, joissa sarjan kertojahahmo tuo esiin itseään ja tutkimusprosessiaan, (2) kohtia, joissa tämä puhuttelee lukijaa yksikön toisessa persoonassa, sekä (3) kohtia, jotka havainnollistavat kirjojen ja kirjastojen toimintaa sarjan narratiivissa. Kolmentoista kirjan käsitteleminen yksityiskohtaisesti yhden maisterintutkielman puitteissa olisi kutakuinkin mahdotonta, enkä pidä sitä tutkimusongelmani luonteen takia tarkoituksenmukaisena. Olenkin siksi päättänyt keskittää analyysini työlleni keskeisten teemojen pohjalta huolellisesti valikoimiini edustaviin esimerkkeihin aineistoni varrelta. Sarjan tapahtumia avaan työni mittaan niiltä osin kuin näen sen analyysini ymmärtämisen kannalta olennaiseksi, vaikka huomioni kiinnittyikin ensisijaisesti muihin kuin juonellisiin tekijöihin.

Fyysisen teoksen paratekstuaalisista ominaisuuksista nostan tarkastelun alle esimerkiksi kannen ja takakannen, kirjailijan ja kuvittajan kuvaukset sekä kunkin kirjan loppuun sijoittuvan kirjeen kustannustoimittajalle. Lisäksi otan huomioon sarjan transmediaaliset kytkökset pureutumalla aineistoni epiteksteihin ja sarjasta tehtyihin adaptaatioihin eli Brad Silberlingin ohjaamaan elokuvaan *Lemony Snicket's a Series of Unfortunate Events* vuodelta 2004 sekä Mark Hudisin ja Barry Sonnenfeldin kehittämään Netflix-alkuperäissarjaan *A Series of Unfortunate Events*, jota julkaistiin kolmen kauden verran vuosina 2017–2019. Sivuan työssäni myös sarjan elokuvaversioon pohjalta tehtyä videopeliä.⁴ Snicketin sarjaan liittyy kaksi varsinaisen sarjan ulkopuolelle jäävää, mutta sen kerrontaa tukevaa opusta, joista ensimmäinen on Snicketin fiktiivinen omaelämäkerta *Lemony Snicket: The Unauthorized Autobiography*

³ Jatkossa viitataan sarjan kirjoihin osan numerolla (esim. ”sarjan neljännessä osassa”) ja lyhenteellä.

⁴ Pelistä on julkaistu toisistaan jonkin verran poikkeavat versiot PC:lle (KnowWonder 2004), Game Boy Advancelle sekä PlayStation 2, GameCube ja Xbox -konsoleille (Adrenium Games 2004). Olen tutkielmaani varten pelannut pelin PC-versiota, joten viitataan työssäni siihen.

(UA, 2002) ja toinen hahmon käymän kirjeenvaihdon ympärille rakentuva kirjekoelma *The Beatrice Letters* (BL, 2006); edellistä tarkastelen lähemmin yhdessä työni alaluvussa, jälkimmäisen otan esille vain maininnan tasolla. Tiedostan aineistoni laajuuden työlleni asettamat haasteet mutta näen kokonaisuuden pysyvän hallittavissa, kunhan raja-analyysini tarkasti tutkimusaiheeni kannalta keskeisiin elementteihin niin sarjan kerronnassa kuin sen parateksteissään. Snicketin nimissä on julkaistu ASoUE:n lisäksi muun muassa neliosainen kirjasarja *All the Wrong Questions* (2012–2015), joka käsittelee hahmon varhaisvaiheita salajärjestö VPK:ssa, sekä muutamia lasten kuvakirjoja ja lainauksista koottuja aforismikokoelmia, jotka kuitenkin rajautuvat kokonaan työni ulkopuolelle.

1.2 Aikaisempi tutkimus

Akateemisissa kontekstissa ASoUE on jäänyt melko vähälle huomiolle, mutta kirjojen pohjalta tehtyä tutkimusta on kuitenkin olemassa jonkin verran. Laajin sarjaa koskeva julkaisu lienee Julie Bartonin (2012) monografiamuotoinen väitöskirja *From The Bad Beginning to An Elusive End: Knowledge and Power in Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events*, joka keskittyy muun muassa tapoihin, joilla kirjoissa rikotaan perinteisiä valtarakenteita aikuistekijän ja lapsilukijan välillä sekä osallistetaan lukijaa tiedon aktiiviseen käsittelemiseen ja tuottamiseen. Keskeisenä väitteenään Barton esittää tekstin hyödyntävän erilaisia kerronnallisia keinoja ”opettaakseen lukijaa opettamaan itseään”; sarjan alkupuolella lapsilukija omaksuu taitoja, joita hän pääsee viimeisissä osissa hyödyntämään käytännössä tarinan monimutkaistuessa ja mysteerin syvetessä. (Barton 2, 7–9.) Otteeltaan tutkimus on varsin pedagoginen, mikä onkin lastenkirjallisuuden tutkimukselle melko tyypillistä.

Väitöskirjan lisäksi Snicketin kirjojen pohjalta kirjoitettuja tieteellisiä artikkeleita on julkaistu erityisesti lastenkirjallisuuden tutkimukseen keskittyvissä artikkelikokoelmissa ja aikakausjulkaisuissa (ks. esim. Magnusson 2012, Ousley 2007, Pugh 2008). Laurie Ousley (2007) pureutuu artikkelissaan niin päähenkilölapsille kuin lapsilukijoillekin kirjoissa tarjottuihin toimijuuksiin ja toteaa Bartonin tavoin sarjan tarjoavan sitä lukevalle oppitunteja narratiivin dekonstruoinnista ja tukevan tätä samalla käsillä olevan mysteerin dekonstruomisessa. Laurie Langbauerin (2007) artikkelissa korostuvat sarjassa esiin nousevat eettiset kysymykset, kun Tison Pugh (2008) taas nostaa keskiöön sukupuolen roolin Snicketin teoksissa erityisesti maskuliinisen vallankäytön ja naistoimijuuden näkökulmasta. Kendra Magnusson (2012, 86–87) puolestaan käsittelee sarjaan kytkeytyvien paratekstuaalisten elementtien merkitystä kirjojen markkinoinnissa ja liittää Snicketin hahmon muun ohessa

todellisen tekijän haluun säädellä omaa julkista rooliaan. Suomessa kirjoja on tutkinut ainakin Veera Taipale (2016), joka käsittelee sarjan kolmea lapsipäähenkilöä englannin kielen pro gradu -tutkielmassaan Maria Nikolajevan kollektiivisen protagonistin käsitteen kautta.

Valtaosa sarjaa käsittelevistä tutkimuksista asettuu tavalla tai toisella lastenkirjallisuuden tutkimuksen kontekstiin. Niissä korostuu muun muassa se, millä tavoin kirjat osallistavat ja voimaannuttavat lapsilukijaa, sekä se, kuinka teoksissa kommentoidaan ja kyseenalaistetaan jyrkkää vastakkainasettelua lasten ja aikuisten välillä. Poikkeuksena tästä voidaan mainita ainakin Danel Olsonin (2011) artikkeli ”The Longest Gothic Goodbye in the World: Lemony Snicket’s *A Series of Unfortunate Events*”, joka käsittelee sarjan suhdetta goottilaisen kirjallisuuden perinteeseen ja ominaispiirteisiin. Myös Snicketin sarjan adaptaatioita on tutkittu muutaman artikkelin verran. Marcellina Ariska P.N. ja G.M. Adhyanggono (2013) tarkastelevat ASoUE:n vuoden 2004 elokuvaversiota Aristoteleen runousopista juurensa juontavien *hamartian, anagnorisiksen, peripetian* ja *katarsiksen* käsitteiden kautta. Erin Hawleyn (2019) artikkeli ”Fierce Fidelity and Careful Transformation: Adapting Lemony Snicket’s *a Series of Unfortunate Events* for Netflix” käsittelee nimensä mukaisesti Snicketin kirjasarjan ja sen pohjalta tehdyn Netflix-adaptaation välistä suhdetta. Casie Hermansson (2018) puolestaan keskittyy artikkelissaan metafiktioon rooliin niin sarjan elokuva- kuin televisioadaptaatioissa, joita hän käsittelee adaptoimisen prosessia näkyväksi tekevinä meta-adaptaatioina.

Hyödynnän aiempaa ASoUE-tutkimusta tutkielmassani sen verran kuin koen työni kannalta tarpeelliseksi. Erityisesti Bartonin ja Magnussonin tutkimukset toimivat tärkeinä keskustelukumppaneina omille havainnoilleni kirjojen kerronnasta ja markkinoinnista. Työni kuitenkin poikkeaa merkittävästi muusta sarjaa koskevasta tutkimuksesta esimerkiksi lähestyessään kerronnan kirjoja ja materiaalista kirjaesineistä ei-inhimillisinä toimijoina, jotka osallistuvat sarjan tapahtumien kulkuun ja lukuprosessin muotoutumiseen aktiivisesti vuorovaikutuksessa toisten toimijuuksien, kuten henkilöhahmojen ja lukijan, kanssa. Myös kirjojen kerrontatilanteesta tekemäni huomiot eroavat jonkin verran muiden sarjan kerronnasta kirjoittaneiden päätelmistä. Kuten toin esille jo aineistoni esittelyn yhteydessä, sarjaa käsitelleet tutkijat ovat yleensä tulkinneet Snicketin hahmon melko suoraviivaisesti epäluotettavaksi kertojaksi tiettyjen kirjojen kerrontaa leimaavien piirteiden perusteella. Tulkinta on aiheellinen, mutta koen silti hedelmälliseksi tarjota myös muita tulokulmia kertojahahmon toimijuuteen.

ASoUE:ssa sekä kirjaesineeseen kytkeytyvät että sen ulkopuolelle kurottavat paratekstit näyttävät niin tärkeää roolia, että ne on huomioitu tavalla tai toisella useimmissa sarjaan

keskittyvissä julkaisuissa. Tapani hahmottaa paratekstit kehrittelemäni multimondiaalisuuden käsitteen pohjalta konkreettisena leikittelynä fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välisellä rajalla kuitenkin tuo uuden näkökulman aineistoni toiminnan tarkasteluun ja tarjoaa siten uutta tietoa ASoUE:sta kerronnallisena kokonaisuutena. Akateemisessa kontekstissa Snicketin sarjan transmediaalisuutta ja multimodaalisuutta on tietääkseni käsitelty eksplisiittisesti ainoastaan Hermansson (2018) artikkelissaan kirjojen adaptaatioista, vaikka niin transmediaalisuuden kuin multimodaalisuudenkin piiriin kuuluvia ilmiöitä sivutaan taajaan myös muissa edellä mainitsemissani tutkimuksissa. Vaikka toimijuus on useissa sarjaa koskevissa tutkimuksissa nostettu esiin etenkin lasten aktiiviseen rooliin liittyen, käsitettä ei yleensä ole määritelty sen tarkemmin, eikä sarjaan ole aikaisemmin sovellettu toimijaverkkoteoreettista lähestymistapaa, joka nousee keskeiseen rooliin omassa työssäni. Tutkielmani toisin sanoen tuo ASoUE-tutkimukseen myös uusia teoreettisia tasoja tukeutuessaan moniin sellaisiin käsitteisiin, joita siinä ei ole tähän mennessä juuri käytetty. Seuraavissa alaluvuissa avaankin lähemmin työni teoreettista viitekehystä ja analyysini kannalta keskeisiä käsitteitä.

Omassa analyysissäni lastenkirjallisuusnäkökulma ei korostu yhtä selkeästi kuin monissa muissa sarjaa käsittelevissä julkaisuissa (ks. esim. Barton 2012, Ousley 2007), enkä myöskään tukeudu työssäni lastenkirjallisuuden tutkimuksen kentällä tehtyyn tutkimukseen muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta. Otan aineistoni oletetun kohdeyleisön tarpeen mukaan huomioon niin aiheeni käsittelyssä kuin työni lukijakäsityksessäkin, sillä kirjojen lastenkirjaluonteen vaikutusta sarjan ominaispiirteisiin sekä lukijan ja kirjan välisen suhteen muotoutumiseen ei voi täysin sivuuttaa. Lastenkirjallisuusnäkökulma kuitenkin jää tutkielmassani taka-alalle; luen aineistoni kirjoja niiden lastenkirjaluonteen tiedostaen mutta sitä erityisemmin painottamatta. Valitsemani lähestymistapa sulkee pois monia kiinnostavia havaintoja, joita aineistoni ja käyttämieni teorioiden pohjalta voitaisiin tehdä lastenkirjallisuudesta ja sen mahdollisuuksista sekä sen suhteutumisesta samankaltaista keinovaraintoa hyödyntävään aikuistenkirjallisuuteen. Olen siitä huolimatta päätenyt kyseiseen rajaukseen, sillä näen sen antavan tilaa muille, aiheeni kannata kenties tähdellisemmille huomioille.

1.3 Teoreettiset lähtökohdat ja tutkimusmetodi

Kirjallisuudentutkimuksen pro gradu -tutkielmani asettuu kertomusteoreettiseen viitekehukseen, jossa se yhdistää toisiinsa klassisen narratologian käsitteistöä ja elementtejä tuoreemmista, kerronnan materiaaliset, kokemukselliset sekä transmediaaliset tasot

huomioivista jälkiklassisista kertomusteorian muodoista. Karkeasti määriteltynä narratologialla tarkoitetaan tutkimussuuntausta, jonka keskiössä ovat kertomukset – kertovan esityksen logiikan, periaatteiden ja käytäntöjen tutkimus (Meister 2011).⁵ 1960–1980-luvuille ajoittuvalla narratologian klassisella kaudella alan tutkijat olivat kiinnostuneita ensisijaisesti kerrontaa määrittävien universaalien paikantamisesta. Tätä nykyä narratologiasta ei kuitenkaan ole mielekästä puhua yhtenä yhtenäisenä teoriana, sillä sen piiriin on klassisen kauden jälkeen liittynyt lukuisia erilaisia lähestymistapoja, joista monilla on varsin vähän tekemistä toistensa kanssa. Narratologia näyttäytyykin nykyään pikemminkin joukkona toisiinsa kytkeytyneitä teorioita kuin yksittäisenä teoriana. (Meister 2011; Nünning 2003, 240.) En siksi pyri tässä luvussa antamaan kattavaa kuvausta narratologian kentästä kaikessa laajuudessaan vaan avaamaan seuraavaksi lyhyesti niitä suuntauksia ja painotuksia, joita pidän olennaisina oman työni kannalta.

Klassista narratologiaa, joka tähtää yleispätevien kerronnan kuvausmallien hahmottelemiseen, on kritisoitu muun muassa keskittymisestä miltei yksinomaan kaunokirjalliseen tekstiin sekä sokeudesta kontekstin merkitykselle (Marttinen 2015, 43–44). Monet narratologian klassisella kaudella käyttöön otetut käsitteet ovat kuitenkin yhä käyttökelpoisia ja kirjallisuudentutkimuksessa paljon käytettyjä. Onkin tärkeä ottaa huomioon, että narratologiassa on kyse paitsi kerronnan ominaispiirteitä kartoittavasta teoriasta myös metodista, joka tarjoaa välineitä monipuoliseen kerronnan strategioiden analyysiin (Thon 2016, 5, ks. myös Meister 2011). Omassa työssäni hyödynnän klassisen narratologian käsitteistöä työkaluna aineistoni ominaisuuksien tarkastelemisessa, enkä siis pyri tekemään päätelmiä narratiiveista ylipäänsä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteivätkö jotkin tekemistäni havainnoista voisi olla sovellettavissa myös muihin aineistoihin.

Heta Marttinen (2015, 45) kirjoittaa, että ”[k]lassisen narratologian puhtaan kerrontateknisistä kysymyksistä on [sittemmin] siirrytty tarkastelemaan kertomusten yleisempiä merkityksiä sekä tapoja, joilla kertomusten avulla ja niiden kautta hahmotetaan maailmaa”. Klassisen kauden välineistöä ei kuitenkaan ole kokonaan unohdettu, vaan sitä on pyritty pikemminkin uudelleenarvioimaan, täydentämään ja kehittämään edelleen (Marttinen 2015, 45). Tähän tähtään osaltani myös omassa työssäni. Narratologian jälkiklassisista muodoista hyödynnän tutkielmassani erityisesti Alison Gibbonsin (2012a, 2012b) teoretisointeja kerronnan multimodaalisuudesta. Transmediaaliset, medioiden rajat ylittävät

⁵ Tämä ei tarkoita sitä, että narratologia olisi ainoa kertomuksiin keskittyvä tutkimussuuntaus; sen rinnalla vaikuttaa useita muitakin teorioita, joiden tutkimuskohteena ovat narratiivit (Meister 2011).

kertomukset, jollaiseksi miellän myös oman aineistoni, ovat innostaneet monia jälkiklassisia narratologeja, joista muun muassa Jan-Noël Thon (2016) on hahmotellut erityistä transmediaalista narratologiaa. Transmediaalisuuden ja multimodaalisuuden käsitteet korostuvat erityisesti tutkielmani kolmannessa analyysiluvussa, jossa pureudun ASoUE:n kerrontaan kaunokirjallista tekstiä laajempaan ilmiöön.

Sekä Gibsonin että Thonin tutkimukset linkittyvät kognitiiviseen narratologiaan eli kognitioteoriasta ammentavaan jälkiklassisen narratologian suuntaukseen, joka keskittyy muun muassa ihmisten tapoihin prosessoida narratiiveja niin älyllisesti kuin emotionaalisestikin (Meister 2011). Omassa työssäni kognitiivinen näkökulma ei erityisemmin korostu, eikä tarkoitukseni ole havainnoida esimerkiksi sitä, millaiset kognitiiviset prosessit fiktion kokemisen taustalla vaikuttavat. Kognitiivisen lähestymistavan vaikutukset ovat silti tutkielmassani näkyvissä erityisesti siitä syystä, että käsittelen siinä lukukokemuksen ja tarinamaailman kohtaamisen kaltaisia, kognitiivisia narratologeja paljon puhututtaneita aihepiirejä. Ajattelenkin Martisen (2015, 45) tavoin, että useammista paradigmoista kumpuavien käsitteiden hyödyntäminen aineistoni analyysissä mahdollistaa sarjan kerronnan lähestymisen monipuolisemmasta ja tarkoituksenmukaisemmasta näkökulmasta.

Kerronnan analyysiin yhdistyy työssäni aineksia toimijaverkkoteoreettisesta tavasta lähestyä toimijuutta sekä inhimillisen ja ei-inhimillisen välistä suhdetta. Sosiologien Michel Callonin, Bruno Latourin ja John Law'n kehittelemän toimijaverkkoteorian ('actor-network theory', ks. esim. Latour 2005) mukaan toimijuus rakentuu suhteessa toisiin toimijuuksiin. Kukaan tai mikään ei toimi tyhjiössä vaan erilaiset toimijat muodostavat keskenään verkostoja, jotka muuttavat muotoaan sitä mukaa kuin toimijoita liittyy niihin tai poistuu niistä. Toimijuuden ei pidä nähdä pysähtyvän ihmiseen vaan yhtä lailla myös erilaiset ei-inhimilliset toimijat osallistuvat tapahtumaketjuihin, jotka muuttavat asioiden tilaa. (Felski 2015, 164.) Kirjallisuudentutkimukseen toimijaverkkoteoriaa on soveltanut ainakin Rita Felski, jonka teos *The Limits of Critique* (2015) käsittelee muun muassa taideteoksia ei-inhimillisinä toimijoina ('nonhuman actors') sekä lukukokemusta inhimillisen ja ei-inhimillisen välisenä vuorovaikutuksena. Toimijaverkkoteoriaan tukeutuen käsitän sekä tarkastelemani kerronnalliset rakennelmat että kirjat fyysisinä objekteina aktiivisiksi toimijoiksi, jotka saavat asioita aikaiseksi yhdessä muiden toimijuuksien – lukijan mukaan lukien – kanssa.

Tutkielmani toimijuuskäsityksen huomioon ottaen työni voi nähdä keskustelevan paitsi kertomusteoreettisten myös uusmaterialististen ja posthumanististen tutkimustraditioiden kanssa, jotka purkavat luonnon ja kulttuurin, inhimillisen ja ei-inhimillisen sekä materian ja

merkityksen välisiä vastakkainasetteluja (Lummaa 2010, 23; ks. myös Coole & Frost 2010, Bolt 2013, Iovino & Oppermann 2014). Koska tämä ei korostu analyysissäni eksplisiittisesti, en koe tarpeelliseksi syventyä siihen tässä yhteydessä sen enempää. Pyrkimyksenäni on kuitenkin lähestyä aineistoani avoimesti ja edellä mainittuihin dikotomioihin takertumatta.

Tutkielmani perustuu ilmiöiden ja niiden välisten suhteiden tarkalle lukemiselle edellä esittelemieni teoreettisten lähtökohtien valossa. Sovellan aineistoni lukemiseen *pintalukemisen* ('surface reading') menetelmää, josta ovat kirjoittaneet muun muassa Stephen Best ja Sharon Marcus (2009) sekä Heather Love (2010). Pintalukeminen toimii vaihtoehtona niin sanotulle symptomaattiselle lukemisen tavalle ('symptomatic reading'), joka pyrkii paljastamaan, mitä teksti kätkee sisäänsä; se nimittäin on kiinnostunut nimenomaan siitä, mikä on suoraan silmiemme edessä (Best & Marcus 2009, 3). Bestin ja Marcusin (2009, 9) mukaan *pinta* merkitsee sitä, mikä tekstissä on ilmeistä ja näkyvää. Sillä on pituus ja leveys mutta ei syvyyttä. Se siis houkuttelee katsomaan kohti, ei läpi. (Best & Marcus 2009, 3.) Timothy Bewesin seminaariesitelmään viitaten Best ja Marcus (2009, 9, 12) toteavat, että pintalukeminen ei ole rivien välistä lukemista vaan lukemista niiden *kanssa*: ottamalla teksti täydestä, voidaan paljastaa jotakin sellaista, minkä symptomaattinen lukemisen tapa on peittänyt näkyvistä. Kuten Love (2010, 375) toteaa, lukemisen ei tarvitse olla syvää ollakseen tarkkaa.

Omassa tutkielmassani tarkastelen nimenomaan sitä, mitä selviää, kun otan aineistoni täydestä ja luen sitä kirjaimellisesti. Pinta ei työssäni viittaa ainoastaan tekstin pintaan vaan myös muihin enemmän tai vähemmän materiaalisiin pintoihin, joita tulkitsen osana samaa kerronnallista kokonaisuutta. Pintalukemisen menetelmällä pääsenkin käsiksi sekä tekstin tasolla esiintyviin toimijuuksiin, kuten kertojaan ja yleisö-agenttiin, että kirjaesineen ja sen ulkopuolelle kurottavien transmediaalisten tekijöiden toimintaan. Koska tarkastelemani toimijat ovat erilaisia, en voi lukea niitä kaikkia täysin samalla tavalla. Seuraavassa alaluvussa esittelenkin keskeisiä käsitteitä ja konsepteja, joiden kautta pyrin työssäni lähestymään aineistoni moninaisuutta.

1.4 Keskeiset käsitteet ja konseptit

Tutkielmallani ei ole erillistä teorialukua vaan teoria kulkee siinä käsi kädessä analyysin kanssa täydentyen pikkuhiljaa työn mittaan. Seuraavissa alaluvuissa kuitenkin pohjustan analyysini kannalta keskeisiä käsitteitä lähtien liikkeelle toimijuudesta, jonka nostin esiin jo edellisessä alaluvussa mutta jota käsittelen yksityiskohtaisemmin luvussa 1.4.1. Luvussa 1.4.2 kuvaan kerrontatilanteen osapuolia ja sitä, miten ne on totuttu käsittämään suhteessa toisiinsa. Lisäksi

täsmennän sitä, missä merkityksissä lukijan käsite esiintyy työssäni. Luvussa 1.4.3 avaan affordanssin käsitettä, joka liittyy tapaani tarkastella kirjan ja lukijan välistä vuorovaikutusta. Luvussa 1.4.4 valotan paratekstien, transmediaalisuuden ja multimodaalisuuden merkityksiä sekä määrittelen aikaisemman tutkimuksen avulla itse kehittäessäni multimodialisuuden käsitteen.

1.4.1 Toimijuus

Tarkastelen toimijuutta tutkielmassani kysymällä, mitä aineistoni elementit kertovan viestintätilanteen osapuolista kerronnan kirjoihin ja kirjaesineeseen tekevät tai saavat aikaan sen sijaan, että kysyisin yksinkertaisesti, millaisia ne ovat. Olemisesta poiketen tekeminen tai toimiminen on väistämättä aktiivista; se vaikuttaa asioihin ja jättää jälkiä, joita on mahdollista seurata, kuten Latour (2005, 53) tähdentää teoksessaan *Reassembling the Social – An Introduction to Actor-Network-Theory* (2005). Toimijaverkkoteoria, jolle työni toimijuuskäsitys perustuu, on kehitetty sosiologisessa viitekehyksessä kyseenalaistamaan ajatusta abstrakteista sosiaalisista voimista tai konteksteista, joiden uskotaan määrittävän toimintaamme osana yhteiskuntaa. Toimijaverkkoteoriassa sosiaalisella ('social') viitataan yksinkertaisesti tietynlaiseen liikkeeseen tai kytkökseen itsessään ei-sosiaalisten asioiden välillä niiden liittyessä yhteen ja muodostaessa uusia kokoonpanoja. Sosiaalista ei siis toimijaverkkoteorian mukaan tulisi lähestyä ulkoapäin määritettynä, kaiken aikaa läsnä olevana voimana vaan sidoksena, joka tulee näkyväksi ainoastaan uusien verkostojen muodostumisen hetkellä; siitä pääsee perille vain seuraamalla toimijoita itseään. Yhteiskunnan ('society') käsite korvautuikin toimijaverkkoteoreettisessa ajattelussa kollektiivin ('collective') käsitteellä, joka kuvaa erilaisten toimijuuksien yhdistymistä ja irtautumista jatkuvassa uudelleenjärjestäytymisen ('resembling') prosessissa. (Latour 2005, 4–5, 7–8, 14.)

Toimijaverkkoteoreetikot ovat kiinnostuneita siitä, miten erilaiset toimijuudet kytkeytyvät toisiinsa, vaikuttavat toistensa toimintaan ja saavat asioita aikaiseksi yhdessä. Toimijuus ei siis ole yksilöllistä toimintaa vaan rakentuu asioiden välisistä suhteista. (Ks. Latour 2005.) Työni toimijuuskäsitys on saanut vaikutteita paitsi toimijaverkkoteoriasta myös uusmaterialistisesta ajattelusta, jolle perustuvissa teksteissä tosin viitataan usein myös toimijaverkkoajatteluun ja käsitellään samankaltaisia kysymyksiä hieman eri sanankääntein ja painotuksin. Perinteisestä, ihmiskeskeisestä toimijuuskäsityksestä irtautuen materiaalisesta ekokriittisestä kirjoittaneet Serenella Iovino ja Serpil Opperman (2014, 3) toteavat, ettei toimijuus ole ainoastaan ihmisen ominaisuus vaan liittyy kaikkeen materiaan oli se sitten

elollista tai elotonta, aineellista tai aineetonta. Uusmaterialismi asettaakin elollisen ja elottoman materian ontologisesti samalle tasolle, eikä tee selkeää eroa materiaalisten ja hengellisten ilmiöiden välille (Coole & Frost 2010, 10). Sen sijaan maailma nähdään siinä materiaalis-semioottisena todellisuutena, jossa materiaaliset ja diskursiiviset voimat kietoutuvat toinen toisiinsa (Iovino & Oppermann 2014, 3). Tällöin myös ”minä” lakkaa merkitsemästä itsenäistä, tarkkarajaista ihmissubjektia ja saa uuden merkityksen materiaalis-semioottisena toimijana (Bolt 2013, 3).

Toimijuuksien moninaisuus on vahvasti esillä taiteen tekemisen prosesseissa. Teoksen *Carnal Knowledge – Towards a 'New Materialism' through the Arts* esipuheessa Barbara Bolt (2013, 5) havainnollistaa tätä viittaamalla erilaisiin elementteihin, jotka osallistuvat taideteoksen tuottamiseen. Musiikon tuottaessa musiikkia tämän materiaallinen keho toimii vuorovaikutuksessa paitsi instrumentin myös tietyn fyysisen tilan kanssa, joka mahdollistaa äänen kantautumisen ilmoille musiikkina. Elokuvanteossa valot, kamerat, näyttelijät, ohjaaja ja muut inhimilliset ja ei-inhimilliset toimijat osallistuvat prosessiin, jonka lopputuloksena syntyy lopulta valmis elokuva. Taide on materiaalista toimintaa. Se on yhteistyötä, jossa ei-inhimillisellä materiaalilla on yhtä merkittävä rooli kuin ihmiselläkin. (Bolt 2013, 5–6.) Vaikka Bolt ei mainitse kirjallisuutta esimerkkiensä joukossa, yhtä lailla myös se on yhteistoiminnan tulosta. Kirjailijan, kustannustoimittajan ja mahdollisen kuvittajan lisäksi kirjan tekoprosessiin osallistuvat useimmiten myös tietokone, tekstinkäsittelyohjelma, kustantamo, painokone, paperiteollisuus ja monet muut tekijät. Omassa työssäni pohdin muun muassa sitä, millä tavoin siinä voivat olla mukana fiktiiviset henkilöt.

Kuten Felski (2015) esittää, taideteos on toimija myös itsessään. Se ei ole sitä individualistisessa mielessä vaan yhdessä lukuisten toisten toimijoiden kanssa. Se luo verkostoja hankkimalla ystäviä, rakentamalla siteitä ja ripustautumalla niihin, jotka ottavat sen vastaan. Kaunokirjallinen teksti ei vaikuta maailmaan yksin vaan saa apua esimerkiksi niiltä, jotka lukevat sitä, vaikuttuvat siitä, väittelevät sen kanssa ja jakavat sitä eteenpäin. Taiteen ei-inhimilliset toimijuudet eivät rajoitu ainoastaan yksittäisiin romaaneihin, elokuvaan tai maalauksiin. Niitä voivat olla myös muun muassa fiktiiviset henkilöt, juonikuviot, lajityypit ja tyylikeinot, jotka haalivat liittolaisia, aiheuttavat reaktioita ja toimivat innoittajina uusille taideteoksille (Felski 2015, 165–166, 168–170, 172.) Felskin näkemykset korostuvat tavassani lähestyä sekä aineistoni toimijuuksia ja niiden välisiä suhteita että kirjan ja lukijan välistä vuorovaikutusta.

Toimijuuden käsite kulkee mukana analyysissäni koko työni ajan, vaikka tarkastelenkin siihen liittyviä kysymyksiä tutkielmani eri osissa hieman eri tavoin. Ensimmäisessä analyysiluvussa kiinnitän huomioni siihen, miten Snicketin toiminnan lähestyminen eri näkökulmista – kertojana, tutkijana ja fiktiivisenä kirjailijana – vaikuttaa hahmosta tehtyihin tulkintoihin. Lisäksi käsittelen sitä, millaisen kuvan kertojan tapa puhutella yleisöään antaa yleisö-agentin toimijuudesta ja tämän suhteesta kirjojen fiktiiviseen maailmaan sekä sitä, millaisia konkreettisia vaikutuksia kerronnan toimijuudet voivat saada aikaan todellisessa lukijassa. Toisessa analyysiluvussa keskityn aineistoni esineiden ei-inhimilliseen toimijuuteen kartoittamalla sitä, millaisia jälkiä kerronnan kirjat jättävät sarjan henkilöihin ja tapahtumiin. Kolmas analyysiluku laajentaa aiheen käsittelyä kirjan sivuilla toimivista kirjoista kirjoihin fyysisinä objekteina paneutumalla muun muassa siihen, millä tavoin ASoUE:n kirjat hämärtävät toiminnallaan rajaa toden ja fiktion välillä. Toimijaverkkoteoreettinen ajattelu siis näkyy kaiken aikaa tutkielmani taustalla, vaikka tukeudun siihen eksplisiittisimmin työni analyysiluvussa kaksi.

1.4.2 Kertova viestintätilanne – kertoja, lukija ja yleisö-agentti

Kaunokirjallinen kerronta – kuten arkiset kertomistilanteetkin – käsitetään tyypillisesti viestintänä erinäisten lähettäjien ja vastaanottajien välillä. Siitä, mitkä tekijät tällaiseen kertovaan viestintätilanteeseen osallistuvat, on jonkin verran erimielisyyttä. Asetelmaa kuitenkin havainnollistaa hyvin seuraava kaavio, jonka on laatinut narratologi Seymour Chatman (1988 [1978], 151) Wayne Boothin (1961) kerrontaa koskevien havaintojen pohjalta:

Real author → Implied author → (Narrator) → (Narratee) → Implied reader → Real reader

Kaavio kuvaa kertomuksen välittymiseen osallistuvia tekijöitä ja niiden välisiä, hierarkkisesti rakentuvia suhteita. Todellinen kirjailija ja todellinen lukija asettuvat kaavion ääripäihin, varsinaisen viestintätilanteen ulkopuolelle (Chatman 1988, 151), sillä vaikka viime kädessä juuri kirjailija on kaunokirjallisen tekstin lähettäjä ja lukija sen vastaanottaja, kertomuksen ei nähdä välittyvän suoraan kirjailijalta lukijalle. Tekstin sisällä kertomisesta vastaa kertoja, joka kommunikoi niin ikään tekstin sisällä vaikuttavan yleisön kanssa; kertojan ja yleisön käsitteet onkin tärkeä erottaa tekstin ulkopuolella toimivista kirjailijasta ja lukijasta. Tähän liittyen Pekka Tammi (1992, 12) toteaa, että ”kirjailija [ei] voi romaanissa ’kertoa’ mitään”, vaan että hän ”voi ainoastaan tehdä tekstin, joka esittää kuinka fiktiivinen kertoja kertoo”.

Chatmanin (1988, 151) mukaan kaikilla kertomuksilla ei ole kertojaa tai yleisöä. Kyseiset konseptit onkin siksi asetettu hänen laatimassaan kaaviossa sulkeisiin. Ei-kerrotuiksi tarinoiksi ('nonnarrated stories') hän käsittää muun muassa kertomukset, jotka rakentuvat ainoastaan henkilöhahmojen puheesta tai verbalisoidusta ajattelusta. Sisäistekijä ('implied author') ja sisäislukija ('implied reader') puolestaan ovat hänen mukaansa kertovassa esityksessä aina läsnä. (Chatman 1988, 151, 166.) Booth (1961, 70) määrittelee sisäistekijän todellisen tekijän ”toiseksi minäksi”, jonka tämä tulee luoneeksi kirjoittaessaan. Sisäistekijä ei siis ole kirjailija itse, vaan sillä tarkoitetaan tekstin tarjoamien vihjeiden pohjalta konstruotavaa käsitystä kertomuksen taustalla vaikuttavasta tietoisuudesta, joka määrittää muun muassa sen ilmentämät arvot ja normit. Sisäistekijän vastinpari on sisäislukija, jolla ei viitata sen paremmin todelliseen lukijaan kuin kertojan yleisöönkään, vaan narratiivin olettamaan lukijaan, jolla on valmiudet ymmärtää sisäistekijän intentioita. (Booth 1961, 70–73; Chatman 1988, 148–149; tieteen termipankki, kirjallisuudentutkimus: 'sisäislukija'.)

Sisäistekijän konseptin käyttökelpoisuudesta on kiistelty kirjallisuudentutkimuksessa paljon aina sen käyttöönotosta lähtien. Useat narratologit ovat kritisoineet sitä antropomorfisuudesta ja ehdottaneet sen korvaamista esimerkiksi ”kerronnallisen strategian” tai ”tekstin tarkoituksen” käsitteillä. (Nünning 2005, 239–240.) Slomith Rimmon-Kenan (1991 [1983], 111–112) ei kyseenalaista sisäistekijän käsitettä sinänsä mutta toteaa, että siitä tulisi puhua ”tekstiin perustuvana konstruktiona”, ei ”henkilöityneenä 'tietoisuutena' tai 'toisena minänä’”. Hän tunnustaa konseptin tarpeellisuuden kertomuksen analyysissä ja sen luonteen ymmärtämisessä mutta pitää samalla ongelmallisena Chatmanin tapaa asettaa sisäistekijä lähettäjän rooliin kertovan viestintätilanteen hierarkiassa (Rimmon-Kenan 1991, 112). Kuten Chatman (1988, 148) itsekin huomauttaa, sisäistekijällä ei ole ääntä eikä kykyä viestiä suoraan yleisönsä kanssa (ks. myös Rimmon-Kenan 1991, 112.) Tästä syystä tämä ei Rimmon-Kenanin (1991, 112) mukaan ”voi kirjaimellisesti puhuen olla kertovan viestintätilanteen osanottaja” vaan tästä tulisi riisua kaikki antropomorfiset piirteet, jotta tämä pystyttäisiin todella pitämään erillään niin todellisesta kirjailijasta kuin kertojastakin.

Sisäistekijän konseptin ja siihen liittyvän keskustelun ymmärtäminen on olennaista kertovasta viestintätilanteesta puhuttaessa. Omassa työssäni en kuitenkaan ota kantaa sisäistekijän asemaan kaunokirjallisessa kerronnassa tai tämän rooliin aineistossani vaan keskityn kertojan ja yleisön toimintaan ASoUE:n narratiivissa. Chatmanin näkemyksestä poiketen Rimmon-Kenan (1991, 112–113) näkee kertojan ja yleisön välttämättöminä osina kertovaa viestintää. Silloinkin, kun kerronta rakentuu pelkästä dialogista, ”on olemassa

'korkeampi' kertova auktoriteetti, joka on vastuussa dialogin 'siteeraamisesta'. Kertojan havaittavuuden aste vaihtelee eri teksteissä, mutta tämä on yhtä kaikki aina läsnä agenttina, "joka kertoo tai harjoittaa edes jotakin kerronnan tarpeita palvelevaa toimintaa". Yleisö puolestaan "on agentti, jota kertoja vähintäänkin implisiittisesti puhuttelee" ja jonka "läsnäolo on aina rivien välitse pääteltävissä". (Rimmon-Kenan 1991, 113.)

Omassa aineistossani sen paremmin kertojan kuin yleisönkään läsnäoloa ei ole tarpeen päätellä rivien välistä, sillä kumpikin on kouriintuntuvasti läsnä Snicketin tungettelevan kertojanäänän tuodessa jatkuvasti esiin sekä itseään että rakkaaksi lukijaksi puhuttelemaansa yleisöä. Työni ensimmäisessä analyysiluvussa analysoin ja tulkitseen näiden tilaa vievien kerronnallisten agenttien toimintaa muun muassa Genetten teoksessaan *Narrative Discourse* (1990 [1972]) hahmottelemien, kerronnan tasoa ja kertojan etäisyyttä koskevien käsitteiden sekä niitä lastenkirjallisuuteen soveltaneen Nikolajevan (2004 [1998]) tekemien huomioiden pohjalta. Merkityksellisinä työssäni näyttäytyvät myös esimerkiksi Gerald Princen (1992 [1980]) teoretisoinnit kertojan yleisöstä sekä Chatmanin (1988) ja Rimmon-Kenanin (1991) edellä pohjustamani havainnot kerrontatilanteen hierarkiasta. Käyttämäni kerronnan analyysikäsitteistöä tarkennan analyysin yhteydessä työni luvussa 2.1. Seuraavaksi koen kuitenkin tarpeelliseksi avata vielä sitä, mihin yleisön ja lukijan käsitteet tutkielmassani viittaavat.

Työni luvussa 2.2 käsittelen yleisön roolia aineistossani Princen (1992) hahmottelemaan yleisö-agentin ('narratee') käsitteeseen tukeutuen. Kertovalla esityksellä – oli se sitten suullista tai kirjallista, fiktiivistä tai ei-fiktiivistä – on Princen (1992, 7) mukaan aina paitsi yksi tai useampi kertoja myös yksi tai useampi yleisö-agentti. Fiktio tutkimuksessa yleisö-agentilla viitataan fiktiiviseen agenttiin, jolle kertoja osoittaa sanansa ja joka paikantuu samaan maailmaan tämän kanssa. Kyseessä on kirjallinen konstruktio, joka toimii välittäjänä fiktiivisen kertojan ja todellisen lukijan välillä eli ikään kuin edustaa lukijaa teoksen maailmassa. (Prince 1992, 7, 20–21.)

Kertojan tavoin myös tämän yleisö-agentti voi sijoittua joko samalle tasolle kertomuksen kanssa tai sen ulkopuolelle; on siis sekä intradiegeettisiä että ektradiegeettisiä yleisöjä riippuen siitä, onko kertomuksella intradiegeettinen vai ektradiegeettinen kertoja (Genette 1990, 259–260). Joseph Conradin *Pimeyden sydämessä* (1902) merimies Marlow kertoo Nellie-nimisen laivan miehistölle tarinan purjehduksestaan ylös Kongojokea. Kertomuksen yleisö on intradiegeettinen, sillä miehistön jäsenet todistavat Marlow'n tarinaa tämän kertoessa sitä,

kerronnan nykyhetkessä. Oman aineistoni rakkaaksi lukijaksi puhuteltu yleisö taas on ekstradiegeettinen sijoituessaan selkeästi kertomuksen ulkopuolelle.

Oli yleisö-agentti sitten intradiegeettinen tai ekstradiegeettinen, tähän voidaan liittää tiettyjä enemmän tai vähemmän yleispäteviä ominaispiirteitä, kuten esimerkiksi se, että tämä ymmärtää kertojan käyttämää kieltä. Hahmon yksilölliset ominaisuudet kuitenkin määrittyvät ensisijaisesti suhteessa tälle osoitettuun kerrontaan. (Prince 1992, 10, 12.) Intradiegeettisen yleisön kohdalla tämä on ilmeistä, mutta kertoja voi liittää ominaisuuksia yhtä lailla myös ekstradiegeettiseen yleisö-agenttiinsa esimerkiksi kuvailemalla tämän ulkonäköä, ajatusmaailmaa tai ympäristöä. Omassa työssäni olenkin kiinnostunut juuri siitä, millaisia ominaisuuksia tai toiminnan mahdollisuuksia yleisö-agentille aineistoni narratiivissa tarjotaan.

Lukijan käsite nousee tutkielmassani keskeiseen asemaan paitsi sivutessani lukijan ja yleisö-agentin välistä suhdetta myös käsitellessäni kirjan ja lukijan välistä vuorovaikutusta erityisesti työni luvussa 2.3. Kirjallisuudentutkimuksen kontekstissa lukijalla voidaan viitata lukuisiin eri asioihin empiirisestä lukijasta ihannelukijaan, sisäislukijaan ja niin edelleen (ks. esim. Rimmon-Kenan 1991, 151), eikä käsitteen käyttäminen näin ollen ole ongelmatonta. Itse puhun lukijasta Maria Mäkelän (2011, 15) tavoin ”tietoisena konstruktiona, jossa yhtyvät tutkijan omat analyttiset ja tulkinnalliset aikomukset, tutkittavien tekstien ja käytettävien teorioiden tarjoamat lukijapositiot (tai niiden haastaminen) sekä itse tutkimuksen rakentumisen periaatteet”. En siis viittaa lukijalla työni kontekstissa sen paremmin empiiriseen lukijaan kuin puhtaan kertomusteoreettiseen rakennelmaankaan vaan tutkimuksen edetessä hahmottuvaan ja sen tarpeisiin vastaavaan käsitykseen *fyysisestä* lukijasta (ks. Gibbons 2012a, 4; Marttinen 2015, 12; Mäkelä 2011, 37). Tämän ”mahdollisen lukijan” käsittäminen fyysiseksi on tärkeää, sillä annan työssäni paljon painoarvoa konkreettisen, käsin kosketettavan kirjan ja lukijan väliselle vuorovaikutukselle.⁶

Koska aineistoni on suunnattu ennen kaikkea lapsilukijoille, on lukijan ikä tarpeen huomioida myös tutkielmani lukijakäsityksessä. Vaikka lastenkirja yleensä onkin kirjoitettu pääasiassa lasta ajatellen, on se useissa tapauksissa suunnattu tosiasiasa kahdelle toisistaan poikkeavalle yleisölle, lapselle ja aikuiselle (Nikolajeva 2004, 30). Aineistossani tällaisen *kaksoiskerronnallisuuden* roolia on vaikea sivuuttaa, sillä kirjat sisältävät muun muassa intertekstuaalisia viittauksia teoksiin ja henkilöihin, joita lapsilukijan ei voida olettaa

⁶ Työni kolmannessa analyysiluvussa puhun lukijan lisäksi kokijasta ja lukija-kokijasta, sillä sarjan paratekstien ja adaptaatioiden kohtaaminen perustuu usein muille asioille kuin varsinaiselle lukemiselle.

tunnistavan. En kuitenkaan viittaa lukijalla työssäni yksin lapseen tai aikuiseen vaan kumpaankin samaan aikaan; tutkielmani lukijakäsityksen konstruktioluonteen huomioon ottaen tällainen asetelma on nähdäkseni mahdollinen näennäisestä ristiriitaisuudestaan huolimatta. Lukijan ikää tärkeämpänä pidän tämän tapaa kohdata käsillä oleva kirja ja sen hahmottelema fiktiivinen maailma. Analyysini edellyttää mahdolliselta lukijalta uteliasta ja avointa asennoitumista niin fiktiiviseen maailmaan kuin omaansakin sekä sangen konkreettista, kirjaimellista suhtautumista lukemaansa. Puhuttakoon tästä vaikka lapsenomaisena lukemisena.

Työssäni esiintyvä mahdollinen lukija ei ole empiirinen eikä näin ollen olemassa sellaisenaan. On kuitenkin tärkeä muistaa, että olen tutkijana itsekkin lukija, eikä oman lukukokemukseni vaikutusta edellä muotoilemaani lukijakäsitykseen tai tuonnempana tekemiini tulkintoihin kirjan ja lukijan välisestä suhteesta voi sivuuttaa. Tutustuin aineistooni ensimmäisen kerran alakouluikäisenä, enkä luultavasti olisi koskaan päätenyt tutkimaan sitä ensin kandidityössäni ja nyt maisterintutkielmassani, ellei se olisi jättänyt jonkinlaista jälkeä yli 15 vuotta nuorempaan itseeni. Tämä lapsuuden lukukokemus kulkee yhä mukani ja vaikuttaa tekemiini ratkaisuihin myöhempien lukukertojen ja teoreettisten lähtökohtien rinnalla huolimatta siitä, etten enää aikuisena kykene sitä sellaisenaan tavoittamaan. Keskeinen kimmoke sille, miksi halusin alkaa tutkia käsillä olevaa aihetta, olikin nimenomaan kiinnostukseni sitä kohtaan, millä tavoin lukemamme kirjat kulkevat mukamme, osallistuvat elämiimme ja vaikuttavat meihin ja tapaamme kokea ympäröivä todellisuus.

1.4.3 Affordanssin käsite ja kirjan ja lukijan välinen vuorovaikutus

Tapaani lähestyä kirjan ja todellisen lukijan välistä vuorovaikutusta työssäni liittyy olennaisesti affordanssin eli tarjouman käsite. Käsitettä on kehitelty muun muassa James J. Gibson (2014 [1979]), joka viittaa sillä mahdollisuuksiin ja rajoitteisiin, joita ympäristö tarjoaa eläimille. Tällaiset tarjoumat määrittyvät aina suhteessa tiettyyn eläinlajiin ja sille ominaiseen käyttäytymiseen, sillä erilaiset kohteet ja pinnat tarjoavat erilaisia toiminnan mahdollisuuksia eri eläimille. Maalla elävälle nisäkkäälle vesi esimerkiksi mahdollistaa uimisen, uppoamisen ja juomisen muttei hengittämistä, kuten kalalle, tai pintajännityksen avulla vedenpintaa pitkin liikkumista, kuten vesimittarille. Affordanssin käsite suuntaakin huomion samaan aikaan sekä ympäristöön että eläimeen, eikä palaudu yksin kumpaankaan. Yhtäältä affordanssit viittaavat tietyn kohteen fyysisiin ominaisuuksiin, toisaalta ne taas riippuvat katsojasta ja siitä, mitä tämä

pystyy tekemään. Ne eivät siis ole sen paremmin objektiivisiä kuin subjektiivisiakaan vaan leikkaavat erottelun läpi. (Gibson, J. 2014, 119, 121, 123, 135.)

Ihminen pystyy tietyissä rajoissa muovaamaan ympäristön affordansseja ja valmistamaan luonnollisista materiaaleista esineitä ja asioita, jotka saavat prosessissa omat affordanssinsa (Gibson, J. 2014, 122, 135; Cave 2016, 49). Donald A. Norman (2001) käsittelee tällaisia ihmisen luomia affordansseja teoksessaan *Design of Everyday Things* muotoilun näkökulmasta. Hänen mukaansa affordanssit tarjoavat käyttäjälle vihjeitä esineiden käyttötarkoituksista ja toimintamekanismeista. Saadakseen selville, mitä tehdä ovenkahvalla, valonkatkaisijalla tai nojatuolilla käyttäjän ei yleensä tarvitse kuin vilkaista kyseisiä objekteja. Kaaviokuva, etikettiä tai ohjekirjaa ei tarvita. Toiminnaltaan monimutkaisempien tavaroiden kohdalla katsominen ei aina riitä, mutta yksinkertaisia käyttöesineitä pystyy tavallisesti käyttämään ilman ylimääräistä ohjeistusta – pelkkien affordanssien varassa. (Norman 2001, 9, 12.) Jopa henkilö, joka ei ole koskaan nähnyt tai käyttänyt veistä, voi luultavasti sen muodon perusteella päätellä, mihin sitä käytetään ja mikä kohta siinä mahdollistaa kiinni tarttumisen itseä satuttamatta. Toisaalta on tärkeä ottaa huomioon myös esimerkiksi erilaisten kulttuuristen kontekstien vaikutus siihen, millä tavoin havainnoimme kohtaamiemme esineiden tarjoumia.

Yksinkertaisimpienkaan esineiden tai asioiden tarjoumia ei pystytä kartoittamaan tyhjentävästi, sillä objektit ovat yleensä avoimia uusille käyttötarkoituksille (Cave 2016, 48, 51). Tuolia on helppo käyttää istumisen lisäksi muun muassa vaatteiden ripustamiseen tai astiakaapin ylähyllylle kurottamiseen. Lasten leikeissä tuolijono saattaa muuntua mielikuvituksen voimalla vaikka junaksi tai avaruusaluukseksi. Tuolina tai tarkemmin sanottuna istuimena taas voi toimia mikä tahansa ominaisuuksiltaan siihen sopiva objekti (ks. Gibson 2014, 120). Kirja fyysisenä esineenä voi sekin toimia paitsi lukemistarkoituksessa myös esimerkiksi kärpäslätkänä, kirjoitusaluslana tai syntymäpäivälahjana (ks. Serpell 2014, 22). Ihmiselle kirjaesine tarjoaa erilaisia mahdollisuuksia kuin vaikka tämän lemmikkikoiralle, jolle se mahdollistaa lukemista todennäköisemmin repimisen tai piilottamisen kaltaisia toimintoja. Terence Cave (2016, 51) painottaakin, että lopulta vasta konteksti määrittää, mikä affordansseista näyttäytyy relevanttina missäkin tilanteessa. Gibson (2014, 130) kuitenkin muistuttaa, ettei tietty tarve tai konteksti synnytä affordanssia, vaan tarjoumat kumpuavat nimenomaan esineestä tai asiasta itsestään: ”The object offers what it does because it is what it is.” (Gibson, J. 2014, 130.)

Olen edellä avannut affordanssin käsitettä yleisellä tasolla lähinnä fyysisten objektien näkökulmasta. Caven (2016, 51–52) mukaan voidaan kuitenkin puhua myös *kognitiivisista*

affordansseista, jotka kattavat sekä ihmisen lajikehityksestä juontuvat, esimerkiksi aivojen kehitykseen liittyvät ominaisuudet, että kulttuuriset tekijät, kuten erilaiset konseptit rakkaudesta vuoden, mielen ja kirjallisuuden käsitteisiin. Kieli on sekin affordanssi, joka mahdollistaa lukuisat kielelle perustuvat ”toisen asteen” affordanssit, kuten metaforat, kirjallisuudenlajit, kerronnan tavat, yksittäiset kaunokirjalliset teokset ja niin edelleen (Cave 2016, 52). Ajatus kognitiivisista affordansseista on hyödyllinen lukijan ja kirjan välistä vuorovaikutusta tarkasteltaessa, mutta on myös tärkeä ottaa huomioon, ettei ole olemassa materiaalisesta maailmasta irrallista ”mentaalisten tuotteiden maailmaa” (Gibson, J. 2014, 122), vaan että kognitiiviset affordanssit kytkeytyvät kiinteästi materiaan niin kuin aivojen toiminta itsessäänkin.

Lukemistilanteessa kirjan affordanssit vaikuttavat lukijaan ja saavat tämän tekemään konkreettisia tekoja, kuten liikuttamaan silmiään oikealla tavalla ja kääntämään sivua päästyään edellisen loppuun. Ne mahdollistavat lukijassa myös toisenlaisia asioita tunnereaktioista assosiaatioihin ja uusiin oivalluksiin. Affordanssit ovat kirjan ja lukijan välisen vuorovaikutuksen ytimessä ja kertovat siitä, kuinka niin kirja kuin lukijakin osallistuvat lukemisen prosessiin aktiivisina toimijoina ja tuovat siihen jotakin itsestään. Tähän yhteistoimijuuteen paneudun työssäni yhtäältä kiinnittämällä huomioni kirjan ja todellisen lukijan väliseen suhteeseen, toisaalta tarkastellemalla aineistoni fiktiivisten kirjojen osallisuutta sarjan tapahtumien kulkuun ja henkilöhahmojen toimintaan.

1.4.4 Paratekstit, transmedia ja multimondiaalisuus

Tarkastelen tutkielmassani paitsi kertovan tekstin ominaisuuksia ja affordansseja myös kirjaa fyysisenä objektina sekä kirjasarjan ympärille rakentuvaa laajempaa maailmaa. Gérard Genette (2002, 7–8) viittaa *parateksteillä* kaunokirjalliseen teokseen liittyviin mutta varsinaiseen narratiiviin kuulumattomiin teksteihin ja muihin elementteihin, jotka toimivat kynnyksinä tai opasteina itse teokseen. Esimerkiksi kirjan kansi, takakansi, mahdollinen esipuhe ja erilaiset otsikot, kuten kirjan ja lukujen nimet, lukeutuvat tällaisiin, tekstin ulkopuolisiin mutta sitä reunustaviin materiaalsen kirjan piirteisiin. Näitä piirteitä Genette (2002, 21) nimittää *periteksteiksi*. Peritekstien lisäksi hän sisällyttää paratekstuaalisuuden piiriin *epitekstit*, eli haastattelujen, kritiikkien ja lehtijuttujen kaltaiset kirjoitukset, jotka eivät ole fyysinen osa käsillä olevaa teosta mutta jotka tavalla tai toisella viittaavat siihen (Genette 2002, 346). Aineistossani niin peritekstit kuin epitekstitkin ammentavat kirjojen narratiivista ja kytkeytyvät

osaksi tarinankerrontaa (Magnusson 2012, 87), mihin paneudun lähemmin työni kolmannessa analyysiluvussa.

Tarkastelen aineistoni paratekstejä työssäni muun muassa *multimondiaalisuuden* näkökulmasta. Multimondiaalisuuden käsitteen, jota ei tietääkseni ole tätä ennen käytetty kirjallisuudentutkimuksessa, olen johtanut moninaisuutta tarkoittavasta etuliitteestä ”multi-” ja ranskan kielen sanasta ”mondial”, jolla viitataan maailmanlaajuuteen tai yleismaailmallisuuteen. Astronomiassa ”multiversumilla” tarkoitetaan mahdollisuutta, jonka mukaan oman maailmankaikkeutemme rinnalla vaikuttaa useita, samanaikaisesti olemassa olevia maailmankaikkeuksia. Ajatuksella leikitellään paljon myös spekulatiivisessa fiktiossa: esimerkiksi Philp Pullmanin fantasiasarjan *Universumien tomu* (1995–2000) päähenkilö Lyra seikkailee sarjan mittaan useissa enemmän tai vähemmän meidän maailmaamme muistuttavissa todellisuuksissa. Multiversumin tavoin myös multimondiaalisuus viittaa useampien maailmojen rinnakkaisuuteen. Suoraan suomennettuna multimondiaalisuus voisikin saada esimerkiksi muodon ”monen maailman laajuinen” tai ”monimaailmallinen”, joista jälkimmäistä käytän työssäni synonyymisesti multimondiaalisuuden käsitteen kanssa.

Viitataan multimondiaalisuudella tutkielmassani ensisijaisesti objekteihin, jotka vaikuttavat fiktiivisessä ja aktuaalisessa maailmassa yhtä aikaa. Multimondiaalisina voitaisiin pitää esimerkiksi esineitä, jotka imitoivat J. R. R. Tolkienin *Taru sormusten herrasta* -trilogian (1954–1955) valtasormusta tai J. K. Rowlingin *Harry Potter* -kirjoista (1997–2007) tuttua ajankääntäjää; niiden olemassaolo meidän maailmassamme kytkeytyy niiden olemassaoloon fiktiivisessä maailmassa ja on riippuvainen siitä. Tällaisten, tavallisesti jonkin kulttuurintuotteen markkinointiin tähtäävien oheistuotteiden viehäytys perustuu nimenomaan sille, että tunnistamme ne fiktiivisistä ympäristöistään. Vaikka valtasormuksen tai ajankääntäjän kaksoiskappaleella ei luonnollisestikaan ole aktuaalisessa maailmassa samoja ominaisuuksia kuin *Taru sormusten herrasta* tai *Harry Potter* -kirjojen fiktiivisissä todellisuuksissa, tietämyksemme esineiden käyttäytymisestä niiden alkuperäisissä esiintymiskonteksteissa vaikuttaa siihen, millä tavoin suhtaudumme niihin myös omassa maailmassamme.

Valtasormuksen ja ajankääntäjän tavoin myös multimondiaaliset kirjaesineet kumpuavat fiktiosta, vaikka ovatkin fyysisesti osa meidän maailmaamme. Monilla lapsille ja nuorille suunnatuilla teoksilla on fiktiivinen referentti; esimerkiksi Lisko Scamanderin nimissä julkaistu *Ihmeotukset ja niiden olinpaikat* (Rowling 2001) sekä Rauniolinnu Sipisin nimissä julkaistu *Huispaus kautta aikojen* (Rowling 2001) kuuluvat *Harry Potter* -kirjojen fiktiiviseen

universumiin, sillä kumpikin teos mainitaan nimeltä sarjan kirjoissa. Aina multimondiaalisuus ei kuitenkaan liity kirjoihin, jotka voidaan yhdistää johonkin tiettyyn maailmaan, vaan ne voivat luoda oman maailmansa myös itse. Näin toimii esimerkiksi fiktiivinen tietokirja *Dragonologia – Suuri lohikäärmekirja* (Steer 2003), joka on julkaistu 1800-luvulla eläneen dragonologin, Ernest Draken, nimissä ja joka sisältää tietotekstin lisäksi muun muassa muka-autenttisia näytteitä lohikäärmeen suomuista, nahasta ja siipikalvosta. Fyysisen teoksen ominaisuudet rakentavat illuusiota, jonka mukaan lohikäärme on kirjaesineen maailmassa yhtä todellinen eläin kuin karhu tai elefanttikin.

ASoUE:n kirjat ovat nekin olemassa sekä omassa fiktiivisessä maailmassaan että sen ulkopuolella, joten multimondiaalisuuden käsite on niiden tarkastelussa käyttökelpoinen. Multimondiaalisuus kytkeytyy useimmiten multimodaalisiin, kirjaesineen materiaalisuutta korostaviin elementteihin sekä kerronnan keinoihin, jotka rakentavat vaikutelmaa teoksen autenttisuudesta. Tällaisiin piirteisiin kiinnitänkin huomiota myös omassa aineistossani. Alison Gibbons (2012b, 420) määrittelee multimodaalisen kirjallisuuden kaunokirjalliseksi teksteiksi, joiden kerronnassa hyödynnetään erilaisia semioottisia ilmaisukeinoja eli moodeja, kuten kuvia, dokumenttijaajennöksiä sekä tekstin asettelun ja typografian variointia. *Ontologiseksi hämäyksiksi* (”ontological hoax”) hän (2012b, 432) kutsuu teoksia, jotka hyödyntävät multimodaalisia kerronnan keinoja naamioidakseen itsensä joksikin sellaiseksi, mitä ne eivät ole, ja peitelläkseen näin fiktionaalista statustaan.

Multimondiaaliset kirjaesineet ovat usein samalla ontologisia hämäyksiä, sillä myös ne leikittelevät fiktion ja todellisuuden välisellä rajalla ja hämärtävät sitä. Multimondiaalisissa kirjoissa materiaalisen teoksen piirteet samaan aikaan sekä tukevat teoksen kerrontaa että kiinnittävät lukijan huomion kirjaan juuri sinä objektina, joka se on. Oleellista tässä ei ole niinkään se, ottaako lukija ontologisen hämäyksen todesta vai ei, vaan se, että teoksen ulkomuoto kumpuaa fiktiivisestä maailmasta, eikä siis olisi sellaisenaan mahdollinen ilman tuota maailmaa.

Multimodaalisuuden lisäksi multimondiaalisuutta on inspiroinut metalepsiksen käsite, jolla tarkoitetaan kerronnallisten tasojen tai ontologisesti erillisten maailmojen välisen rajan rikkoutumista tai ylittymistä (ks. Pier 2005, 303–304). Genetten (1990, 234–235) määritelmän mukaan metaleptisyydellä voidaan viitata mihin tahansa tilanteeseen, jossa teoksen kirjoittaja, ekstradiegeettinen kertojafiguuri tai yleisö-agentti sekaantuu diegeettisen – tai diegeettinen henkilöahmo metadiegeettisen – tason tapahtumiin ja toisin päin. Näennäisfyysistä siirtymää, jossa kirjailija, kertoja tai henkilöahmo astuu maailmasta toiseen, kutsutaan *ontologiseksi*

metalepsikseksi. Tilannetta, jossa edellä mainitut toimijat ainoastaan puhuttelevat toisiaan maailmojen välisen rajan yli, nimitetään *retoriseksi metalepsikseksi*. Metalepsis voi olla *nouseva* ('ascending') tai *laskeva* ('descending'). Kun henkilöhahmo jättää oman fiktiivisen maailmansa noustakseen ylemmälle kertovalle tasolle, puhutaan nousevasta metalepsiksestä. Jos kirjailija tai kertoja laskeutuu luomaansa tai kertomaansa fiktiiviseen maailmaan, on metalepsis sen sijaan laskeva. (Kukkonen 2011, 8–9.)

Metalepsiksessä kerronnan ja kerrotun tai ääritapauksissa jopa fiktion ja todellisuuden välinen kuilu hämärtyy (Pier 2005, 303–304). Genetten (1983, 58–59) mukaan tällainen kertovilla tasoilla leikittely vaikeuttaa tasojen erottamista toisistaan ja saa aikaan outouden vaikutelman, joka voi olla joko koominen, fantastinen tai sekoitus kumpaakin. Karin Kukkonen (2011, 15) kuitenkin esittää, ettei metalepsis automaattisesti kylvä ympärilleen hämminkiä tai riko kokijan immersiota. Esimerkiksi fantasiakirjallisuudessa se voi monissa tapauksissa jopa edistää lukijan eläytymistä fiktiiviseen maailmaan. Metalepsiksen vaikutus riippuukin pitkälti siitä, millaisessa kerronnallisessa kontekstissa se esiintyy. (Kukkonen 2011, 12–15.)

Narratiivinen metalepsis, joka kattaa edellä avaamani kerronnan tasolla tapahtuvat ontologiset ja retoriset metalepsikset, on vain yksi, joskin kaikkein teoretisoiduin, metalepsiksen ilmenemismuoto. Rajanylityksiä ei kuitenkaan tapahdu ainoastaan kerronnallisten tasojen tai ontologisesti erillisten fiktiivisten maailmojen välillä, vaan metaleptisyyden vaikutelma voi syntyä myös fiktiivisen ja aktuaalisen maailman väliselle rajalle. Interaktiivista digitaalista fiktiota koskevassa tutkimuksessa tällaisista rajanylityksistä on käytetty termiä *ontolepsis*, joka viittaa millaiseen tahansa ontologisten rajojen vuotamiseen ('leaking of ontological boundaries') eli toimii kattokäsitteenä kaikille metalepsiksen lajeille (Koskimaa 2000). Multimondiaalisuuden kontekstissa käsitän metaleptisyyden useimmiten tietynlaisten fyysisten objektien ominaisuudeksi; metaleptiset objektit ovat esineitä, jotka ikään kuin nousevat fiktiivisestä maailmasta fiktion ulkopuoliseen todellisuuteen ontologisten metalepsisten toimintaperiaatteella. Multimondiaaliset kirjaesineet, jollaisina lähestyn ASoUE:n kirjoja, voidaan siis nähdä eräänlaisina konkretisoituneina nousevina metalepsiksinä.

Aineistoni multimondiaalisuutta rakennetaan myös epitekstien avulla, jotka laajentavat kirjojen maailmaa kirjaesineen ulkopuolelle. Työni luvussa 4.2.2 multimondiaalisuus kytkeytyykin transmediaalisuuden käsitteeseen, jolla viitataan yleisesti erilaisiin ilmiöihin, jotka ilmentävät itseään samanaikaisesti useissa eri medioissa (ks. Thon 2016, 11). Transmediaaliset narratiivit ovat tästä näkökulmasta tarkasteltuna kertomuksia, jotka kommunikoivat merkityksiä kahden tai useamman median välityksellä (Kalinov 2017,

66). Transmediaalisesta tarinankerronnasta voidaan puhua esimerkiksi silloin, kun alun perin kirjassa tai elokuvassa esiteltyä tarinaa jatketaan muissa medioissa, kuten televisiosarjoissa, sarjakuvissa, videopeleissä tai huvipuistolaitteissa. Tällöin jokainen uusi mediateksti tuo kokonaisuuteen oman arvokkaan lisänsä mediaspesifejä vahvuusalueitaan hyödyntäen. (Jenkins 2006, 95–96.)

Transmediaalisia suhteita ruotivassa tutkimuksessa keskeiseksi nousee usein tarinamaailman käsite, joka esiintyy omassakin työssäni. David Herman (2002, 13–14) viittaa tarinamaailmalla maailmaan, jonka lukija konstruoi kertomuksen tarjoamien – yleensä tekstuaalisten mutta myös muille moodeille perustuvien – vihjeiden pohjalta. Lukija ei Hermanin (2002, 13–14) mukaan tällöin kiinnitä huomiota ainoastaan tapahtumiin, juoneen ja henkilöhahmoihin vaan tulee samalla rakentaneeksi tapahtumien puitteet eli koko niitä ympäröivän maailman. Paitsi kirjoihin tarinamaailmat liittyvät myös elokuvaan, televisiosarjoihin, videopeleihin, sarjakuviin ja mihin tahansa muihin fiktiivisten maailmojen kanssa tekemisissä oleviin medioihin, minkä voi nähdä tekevän konseptista lähtökohtaisesti transmediaalisen (ks. Thon 2016, 46). Tarinamaailman rakentuminen voi kuitenkin olla myös itsessään transmediaalista, kun siihen vaikuttaa useista eri medioista lähtöisin oleva materiaali, jonka pohjalta syntyy yksi, enemmän tai vähemmän yhtenäinen diegeettinen todellisuus. Tarinamaailman käsitettä on kehitelty pitkälti kognitiivisen narratologian piirissä. Omassa työssäni en kuitenkaan keskity tarinamaailman rakentumiseen kognitiivisena prosessina vaan viittaan sillä yksinkertaisesti maailmaan, jonka voi nähdä välittyvän erilaisten transmediaalisten elementtien summana.

Transmediaalinen tarinankerronta tavataan erottaa adaptaatioista, joiden nähdään pikemminkin siirtävän valmiiksi olemassa olevia kertomuksia uusiin mediaympäristöihin kuin rakentavan yhtenäistä tarinamaailmaa osana transmediaalista kokonaisuutta (Harvey 2015, 3). Kuten Colin B. Harvey (2015, 3) toteaa, ero ei kuitenkaan ole yksiselitteinen. Omassa työssäni pyrin tarkastelemaan transmediaalisuuden näkökulmasta myös adaptaatioiden toimintaa. Multimondiaalisen transmedia näyttäytyy nähdäkseni silloin, kun tarinamaailman elementtejä näyttää vuotavan fiktiosta aktuaalisen maailman puolelle. Tällaista illuusiota tavoitellaan usein esimerkiksi ASoUE:n markkinoinnissa.

2 KERTOVAN TEKSTIN TOIMIJUUDET JA MAAILMOJEN RAJAT YLITTÄVÄ VUOROVAIKUTUS

Tutkielmani ensimmäisessä analyysiluvussa tarkastelen ASoUE:n kirjojen kerrontaa erittelemällä aluksi kirjojen tungettelevan henkilökertojan, Lemony Snicketin, toimintaa kertojana, tutkijana ja fiktiivisenä kirjailijana (luku 2.1) ja paneutumalla sen jälkeen rakkaaksi lukijaksi puhutellun yleisö-agentin rooliin kirjojen fiktiivisessä maailmassa (luku 2.2). Luvun päätteeksi suuntaan vielä huomioni kirjan ja lukijan väliseen vuorovaikutukseen käsittelemällä affordanssin⁷ käsitteen kautta kirjojen maailmojen rajat ylittävää vaikutusta lukijaan ja tämän toimintaan (luku 2.3). Sarjan paratekstit ja adaptaatiot, joihin keskityn työni viimeisessä analyysiluvussa, hyödyntävät pitkälti samoja kerronnallisia keinoja kuin ne, joita Snicketin kertojanaani viljelee kirjojen sivuilla. Kerrontatilanteen ominaispiirteiden ja kertovan tekstin toiminnan kartoittaminen toimiikin näin ollen myös pohjana myöhemmälle analyysille.

2.1 ”Lemony Snicket, Author, and Fugitive” – kertoja, henkilöhahmo ja fiktiivinen kirjailija

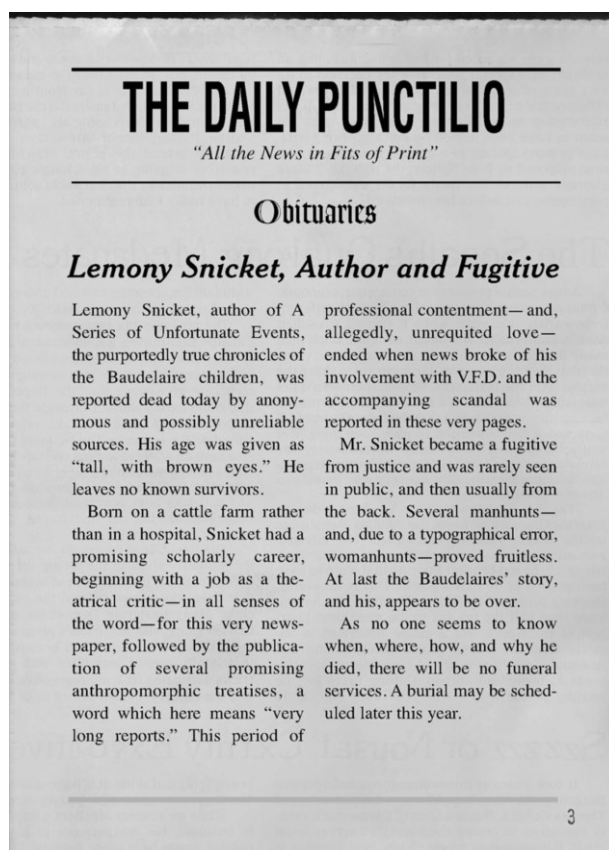
Otsikon lainaus ”Lemony Snicket, Author, and Fugitive” viittaa Snicketin oletettua kuolemaa käsittelevän lehtikirjoituksen faksimileen eli näköispainokseen hahmon fiktiivisessä omaelämäkerrassa *Lemony Snicket: The Unauthorized Autobiography* (UA, 3; ks. kuva 1). Kirjoitus valottaa hahmon asemaa sarjan fiktiivisessä maailmassa, jossa tämä esiintyy sekä Baudelairen orpojen elämää käsittelevän kirjasarjan kirjoittajana että lainsuojattomana karkurina, jolla on kytköksiä pahamaineiseen VPK-salajärjestöön. Samalla se toimii muistutuksena siitä, ettei Snicket itse asiassa ole karkuri ainoastaan oman maailmansa sisäpuolella vaan hivuttautuu paratekstien kautta kirjan sivuilta niiden ulkopuoliseen maailmaan eli ikään kuin karkaa omasta fiktiostaan lukijan todellisuuteen. Tästä kertoo muun muassa hahmon nimen asettuminen tekijän nimen paikalle sarjan kirjojen kansiin.

Kuvan 1 lehtikirjoitus havainnollistaa hyvin kerronnallista leikittelyä, joka on yhteistä niin aineistoni kirjoille ja niihin liittyville oheisjulkaisuille kuin kirjojen ulkopuolelle kurotaville epiteksteillekin. Kirjoitus – kuten sarjan kerronta yleensäkin – vilisee avoimia kysymyksiä ja epäselviä väitteitä, joiden hyväksyminen tai kyseenalaistaminen jää lukijan vastuulle. Siinä Baudelairen lasten elämää koskevia kronikoita kutsutaan ”oletettavasti tosiksi”

⁷ Affordanssin käsitteestä ks. luku 1.4.3 tässä työssä

ja Snicketin kuolemasta raportoinutta tahoja ”mahdollisesti epäluotettavaksi”. Jutun fiktiivisen julkaisijan, *Päivän pilkunviilaaja*⁸ -sanomalehden, epäluotettavuus taas nousee sarjan narratiivissa esiin lukuisia kertoja, mikä asettaa tekstin kokonaisuudessaan epäilyttävään valoon. Voidaankin sanoa, että ASoUE irvailee luotettavuuden ja epäluotettavuuden käsitteille ainakin kahdella tasolla: yhtäältä rakentamalla illuusiota kertomuksen todenperäisyydestä, toisaalta kyseenalaistamalla sen. Tässä mielessä se toimii tyyppiesimerkkinä metafiktiivisen kirjallisuuden toimintaperiaatteista (ks. esim. Waugh 1984, 6).

Tässä luvussa tarkastelen Snicketin hahmoa kolmesta näkökulmasta – kertojana, henkilöhahmona ja fiktiivisenä kirjailijana – ja tarjoan samalla kolme lähestymistapaa hahmon luotettavuuteen. Lisäksi pohdin Snicketin kytköstä fiktiivisen henkilöhahmon nimissä julkaistujen kirjojen tekijyyteen suuntaamalla huomioni tekijänimen merkityksiin. Snicketille seuraavissa alaluvuissa hahmottelemieni roolien ei ole tarkoitus sulkea toisiaan pois, vaikka käsittelenkin niitä käytännön syistä erikseen; sen sijaan ne täydentävät toisiaan ja piirtävät esiin erilaisia puolia hahmon moniaalle levittäytyvästä toimijuudesta.



Kuva 1: Lehtikirjoituksen faksimile (UA, 3)

⁸ The Daily Punctilio

2.1.1 Snicket kertojana – kerronnan taso, kertojan etäisyys kerrotusta ja kaikkیتietävän henkilökerronnan ongelma⁹

Kertojana Snicketillä on näkyvä rooli aineistoni kirjoissa, mikä ilmenee erityisesti tämän tavasta keskeyttää Baudelairien orpojen kertomus kerta toisensa jälkeen täydentääkseen sitä omilla huomioillaan. Hahmo puhuu itsestään yksikön ensimmäisessä persoonassa, muttei ole kertomuksensa päähenkilö. Sen sijaan hän kertoo kolmen lapsen tarinan, jota on syystä tai toisesta vannonut tutkivansa. Fiktiivisenä henkilöahmona ja tutkijana Snicket toimii samalla diegeettisellä tasolla tutkimuskohteidensa kanssa (ks. Nikolajeva 2004, 163; Genette 1990, 228), mitä havainnollistaa muun muassa se, että Snicket ja Baudelairet liikkuvat samoissa fiktiivisen maailman paikoissa. Esimerkiksi kuvaillessaan Violetin, Klausin ja Sunnyn ensimmäisiä hetkiä Onnenkantamoisen sahalla¹⁰ sarjan neljännessä osassa Snicket osoittaa käyneensä paikan päällä heidän jälkeensä:

A new experience can be extremely pleasurable, or extremely irritating, or somewhere in between, and you never know until you try it out. And as the children began walking toward the gray windowless building, they felt ready to try out their new home at the Lucky Smells Lumbermill, because you never know. But—and my heart aches as I tell you this—I always know. I know because I have been to the Lucky Smells Lumbermill, and learned of all the atrocious things that befell these poor orphans during the brief time they lived there. I know because I have talked to some of the people who were there at the time, and heard with my own ears the troublesome story of the children's stay in Paltryville. (4:MM, 19–20.)

Snicket voi tutkia Baudelairien lasten elämää vain samalta tasolta heidän kanssaan, joten puhun hänestä *homodiegeettisenä kertojana*, eli kertojana, joka esiintyy henkilöahmona tarinassa, jota kertoo (ks. Nikolajeva 2004, 163; Genette 1990, 245).

Paitsi kerronnan tasoa lainaus havainnollistaa myös kertojan etäisyyttä kerrotusta. Vaikka Snicket liikkuu siellä missä orvotkin, hän on aina heidän jäljessään, mikä korostuu edellä lainatun kohtausten jatkuessa:

I wish I could have been at the lumbermill when the Baudelaires were there, because they didn't know. I wish I could tell them what I know, as they walked across the courtyard, raising small clouds of dust with every step. They didn't know, but I know and I wish they knew, if you know what I mean. (4:MM, 20.)

Snicket siis kertoo orpojen tarinan välimatkan päästä. Hän ei voi varoittaa lapsia, vaikka kuinka haluaisi, koska ei ole vielä paikalla. Hahmo toisin sanoen toimii sarjassa *ekstradiegeettis-*

⁹ Luku pohjautuu osittain kandidaatintutkielmani luvuille 3.1.1 Kerronnan taso, kertojan etäisyys kerrotusta ja kaikkیتietävyyden ongelma sekä 3.1.2 Kerronnan keinot ja kytkökset (Parkkola 2017, 9–14).

¹⁰ Lucky Smells Lumbermill

homodiegeettisenä kertojana (ks. Nikolajeva 2004, 164; Genette 1990, 248), jonka tarina kytkeytyy Baudelairen lasten tarinaan, muttei suoraan kohtaa sitä.

Vaikka Snicket ei suoranaisesti esiinny Baudelairen lasten tarinassa, hän on läsnä erinäisissä vihjauksissa ja viittauksissa, jotka alleviivaavat hänen rooliaan henkilöhahmona sarjan maailmassa. Esimerkiksi sarjan kahdeksannessa osassa lapset löytävät Salojen sairaalan¹¹ arkistosta valokuvan, jossa Snicket esiintyy veljensä ja Baudelairen vanhempien kanssa:

There were four people in the photograph, standing together outside a building the Baudelaire recognized immediately. -- The first person in the photograph was Jacques Snicket, who was looking at the photographer and smiling. Standing next to Jacques was a man who was turned away from the camera, so children could not see his face, only one of his hands, which was clutching a notebook and pen, as if the obscured man were a writer of some sort. -- But standing next to these two people were another two people the Baudelaire children thought they would never see again. Bundled up in long coats, looking cold but happy, were the Baudelaire parents. (8:HH, 107–108.)

Ainoa henkilö, jota tässä valokuvan ekfrasiksessa ei nimetä, seisoo selkä päin kameraan pidellen käsissään muistikirjaa ja kynää. Vaikka tuntemattomaksi jäävän miehen henkilöllisyyttä ei paljasteta suoraan, on ”jonkin sortista kirjailijaa” muistuttava hahmo helppo yhdistää kirjojen kertojaan varsinkin Jacques Snicketin seisoessa vieressä. Huomionarvoista on myös hahmon asemoituminen kuvassa pois päin kamerasta. Sarjan kirjojen loppuun sijoittuviin kirjailijan kuvauksiin liittyvissä valokuvissa Snicketin piirteet nimittäin jäävät niin ikään aina varjoon, minkä lisäksi kuvan 1 lehtikirjoituksessa annetaan ymmärtää, että Snicket nähdään julkisuudessa yleensä vain selkäpuolelta, jos ollenkaan (UA, 3; ks. kuva 1). Sarjan peritekstit ja oheismateriaalit toimivatkin vihjeinä kuvan miehen identifioimiseen korostaessaan Snicketin salaperäisyyttä ja tavoittamattomuutta. Myöhemmin, sarjan kymmenennessä osassa, Quiqley Quaqmire viimein vahvistaa lukijan epäilykset hahmon henkilöllisyydestä toteamalla Baudelaireille tämän olevan todennäköisesti Jacquesin veli (10:SS, 194).

Snicketin voi myös tulkita tapaavan lapset kasvotusten kertaalleen kirjasarjan aikana, kun nämä sarjan yhdennessätoista osassa törmäävät salaperäiseen taksikuskiin, joka tiedustelee, ovatko he kyydin tarpeessa. Lasten huomio ajautuu muualle ja kuski poistuu paikalta ennen kuin ehtii saada vastauksen, mutta kohtausta seuraa Snicketin kommentaari, joka osoittaa kertojan tietävän yhtä sun toista nimettömäksi jäävästä autonkuljettajasta:

I do know who the man was, and I do know where he went afterward, and I do know the name of the woman who was hiding in the trunk, and the type of musical instrument that was laid carefully in the back seat, and the ingredients of the sandwich tucked into the glove compartment, and even

¹¹ Heimlich Hospital

the small item that sat on the passenger seat, still damp from its hiding place, but I cannot tell you if the Baudelaires would have been happier in this man's company, or if it was better that he drove away from the three siblings, looking back at them through the rearview mirror and clutching a monogrammed napkin in his trembling hand. (12:PP, 251.)

Snicket ei paljasta, kuka mies on, minne hän on menossa tai ketä hän piilottelee takakontissaan. Lukijalle ei myöskään selviä, mikä esine lojuu pelkääjänpaikalla tai mitä hansikaslokeroon sullottu voileipä pitää sisällään. Sen sijaan lukija saa tietää, että hansikaslokerossa *on* voileipä, takapenkillä soitin ja takakontissa ihminen. Kohtauksessa ei kuvata hahmon tajuntaa vaan yksinomaan asioita, jotka olisi mahdollista havaita tarkkailemalla miestä ja tämän autoa lähietäisyydeltä. Epämääräisessä yksityiskohtaisuudessaan katkelma kuitenkin mahdollistaa tulkinnan, jonka mukaan kertoja puhuu itsestään. Tapahtuma ei silti riko kirjojen kerronnallista asetelmaa, jossa kerronnan aika poikkeaa kerrotun ajasta ja kertoja pysyy loitolla kertomastaan, sillä kertomistapahtuman jälkikäteisyys erottaa kertoja-Snicketin kohtauksen miehestä olivat nämä sama henkilö tai eivät.¹²

Kertojan toimintaa voidaan arvioida kiinnittämällä huomio paitsi kerronnan tasoon ja etäisyyteen myös havaittavuuden asteeseen, joka voi vaihdella maksimaalisesta näkymättömyydestä maksimaaliseen näkyvyyteen (Rimmon-Kenan 1991, 122). Rimmon-Kenan (1991, 123–127) nostaa Chatmanin (1978, 220–252) jäsenyyksen pohjalta esiin seuraavat kuusi kerronnallista kategoriaa, jotka havainnollistavat hyvin havaittavuuden asteen liukuvaa kasvamista minimaalisesta läsnäolosta kommentoivaan kerrontaan:

1. *miljöön kuvaus,*
2. *henkilöiden identifiointi,*
3. *ajallinen yhteenveto,*
4. *henkilöiden luonteen määrittely,*
5. *henkilöiden sanomatta tai ajattelematta jättämisen raportointi sekä*
6. *kommentaari.*

Kertojan havaittavuudesta siis kertovat ensisijaisesti erilaiset kerronnan keinot, joista kuultaa läpi kertojan oma ääni. ASoUE:n kerronnassa lähes jokainen edellä kuvatuista keinoista on tavalla tai toisella läsnä, mikä ilmentää osaltaan kertojahahmon maksimaalista näkyvyyttä

¹² ASoUE:n Netflix-adaptaatiossa katsojalle ei jätetä yhtä paljon tulkinnanvaraa kuin kirjassa, vaan taksikuskina toimii tunnistettavasti juuri Snicket, joka myös esittelee itsensä kohtauksessa Baudelairien lapsille (ks. Hudis & Sonnenfeld 2019, 3:6).

sarjan narratiivissa. Voimakas havaittavuus ei kuitenkaan liity ainoastaan henkilökerrontaan vaan myös heterodiegeettinen kertojafiguuri voi tuoda itseään esille hyvinkin määrätietoisesti.

Selkeimmillään kertojan ääntä edustavat kommentaarit, jotka voidaan jakaa edelleen *tulkintoihin, arvostelmiin, yleistyksiin ja kerronnan kommentaareihin* (Rimmon-Kenan 1991, 125–126). Snicketin kommentoiva kertojanääni erottuu Baudelairien kertomuksesta erityisen selkeästi siirtymäkohdissa, joissa kertoja alustaa uutta tilannetta ja toimii johdattelijana tuleviin tapahtumiin. Tällainen kertova asetelma korostuu esimerkiksi kirjojen aloituksissa, joissa lukijalle esitellään lähtöasetelman lisäksi usein myös jokin motiivi, joka toistuu eri muodoissa läpi romaanin. Sarjan kymmenennen osan alussa Snicket rinnastaa käsillä olevan kirjan vanhan tuttunsa kirjoittamaan runoon, joka saa johdattelujakson aikana niin kirjaimellisia kuin kuvainnollisiakin merkityksiä:

A man of my acquaintance once wrote a poem called “The Road Less Traveled,” describing a journey he took through the woods along a path most travelers never used. -- Sure enough, that poet is now dead.

Like a dead poet, this book can be said to be on the road less traveled, because it begins with the three Baudelaire children on a path leading through the Mortmain Mountains, which is not a popular destination for travelers, and it ends in the cunning waters of the Stricken Stream, which few travelers even go near. But this book is also on the road less traveled, because unlike books most people prefer, which provide comforting and entertaining tales about talking animals, the tale you are reading now is nothing but distressing and unnerving --” (10:SS, 2.)

Todetessaan Baudelairien tarinan olevan järkyttävä ja hermostuttava Snicket tulkitsee tapahtumia lukijan puolesta. Väite, jonka mukaan useimmat ihmiset suosivat lohdullisia ja viihdyttäviä kertomuksia puhuvista eläimistä, taas voidaan nähdä kertojan tekemänä yleistyksenä. Rinnastamalla kirjan ja runon toisiinsa Snicket luo puitteet koko tulevalle teokselle ja ennakoii sen lopputulosta. Hän tekee selväksi, että orvot liikkuvat vähemmän kuljetulla tiellä niin aluksi kuin lopuksikin tapahtui kirjan sivuilla sitten mitä tahansa. Vertaus näyttäytyykin eräänlaisena yhteenvetona, joka osoittaa kertojan hahmottavan kertomuksen kokonaisuutena alusta alkaen. Samalla rinnastusta voidaan pitää kertojan tulkintana, johon vetoamalla tämä tuo esiin asioiden välillä näkemänsä yhteyden. Tällaiset tulkinnat ovat ASoUE:n kerronnalle ominaisia ja antavat tietoa paitsi tulkinnan kohteesta myös tulkitsijasta itsestään (ks. Rimmon-Kenan 1991, 125).

Snicket nojaa runoon myös varoittaakseen lukijaa teoksen epämiellyttävyydestä: ”-- I can no more suggest the reading of this woeful book than I can recommend wandering around the woods by yourself, because like the road less traveled, this book is likely to make you feel lonely, miserable, and in need of help.” Sen lisäksi, että kirjan päähenkilöt liikkuvat vähemmän kuljetulla tiellä, Snicket siis vakuuttaa kirjan olevan vähemmän kuljetun tien kaltainen myös

lukukokemuksena. Lukijan puhuttelemineen on yksi keskeisimmistä keinoista, joilla Snicket tekee itseään näkyväksi sarjan narratiivissa. Yksikön toisen persoonan käyttöä ja yleisön roolia aineistossani tarkastelen lähemmin alaluvussa 2.2.

Sarjan kerronnassa on monia piirteitä, joiden perusteella Snicketiä olisi helppo pitää varsin perinteisenä kaikkítietävänä kertojana: hän muun muassa pääsee käsiksi lasten ajatuksiin, tunteuksiin sekä yksityisiin keskusteluihin ja kuvaa tapahtumia, jotka sattuvat samaan aikaan eri paikoissa (ks. Nikolajeva 2004, 149). Kuvaavana voidaan nähdä esimerkiksi se, että Snicket tulkitsee lukijalle taaperoikäisen Sunnyn puhetta, jota vain tämän vanhemmat sisarukset ymmärtävät. Sarjan kymmenennessä osassa Sunny jää roistojen vangiksi ja joutuu eroon sisaruksistaan, eikä hänellä näin ollen ole seurassaan ketään, joka pystyisi kääntämään hänen puheitaan. Snicketillekään käännöstyö ei kuitenkaan tuota vaikeuksia, kuten seuraava lainaus osoittaa:

”Plakna?” Sunny asked, which meant ”How am I supposed to cook breakfast on the top of a freezing mountain?” but Count Olaf just gave her a nasty smile.

”Too bad your brain isn’t as big as your teeth, you little monkey,” he said. ”You’re talking nonsense as usual.”

Sunny sighed, frustrated that there was no one on top of the Mortmain Mountains who understood what she was trying to say. ”Translo,” she said, which meant ”Just because you don’t understand something doesn’t mean that it’s nonsense.” (10:SS, 106.)

Vaikka Snicket toisinaan myös kyseenalaistaa omaa tietämystään ja asettaa sille rajat, monet seikat, kuten Sunnyn puheen tulkitseminen, näyttäytyvät luonnollisena osana kerrontaa, eivätkä saa selitystä koko kirjasarjan aikana.

Lastenkirjallisuudessa niin kutsutulla kaikkítietävällä kertojalla on usein hyvin selkeä ääni. On myös tyypillistä, että kertoja viittaa itseensä minämuodossa. (Nikolajeva 2004, 173.) Nikolajevan (2004, 156) mukaan lukija harvemmin kyseenalaistaa kaikkítietävän kertojan luotettavuuden, sillä itse tarina jäisi tällöin liian monen kysymyksen jalkoihin. Vaikka perinteinen kaikkítietävä kertoja saa tyypillisesti paistatella auktoriteettiasemassaan kenenkään sitä uhmaamatta, on tilanne Snicketin kohdalla astetta monimutkaisempi. Nikolajeva (2004, 154) huomauttaa, että henkilökertoja on automaattisesti omalla tavallaan epäluotettava, koska kykenee välittämään eteenpäin vain oman subjektiivisen näkemyksensä hahmoista ja tapahtumista. Lukijan usko joutuu koetukselle, jos minäkertoja pystyykin tunkeutumaan toisten henkilöhahmojen ajatuksiin tai kertomaan asioista, joita ei ole ollut itse todistamassa ja joista ei ole voinut päästä selville millään muullakaan keinolla (Nikolajeva 2004, 156). Nikolajevan määritelmää seuraten Snicket onkin hyvin vaikea nähdä minään muuna kuin epäluotettavana

kertojana, sillä suuri osa hänen välittämästään tiedosta on sellaista, jota mikään tutkimus tuskin tavoittaisi.

Snicketin suhde omaan fiktiiviseen maailmaansa hahmottuu lukijalle pikkuhiljaa sarjan edetessä (Barton 2012, 69). Ensimmäisissä kirjoissa hahmon epäluonnollisen seikkaperäiset tiedot Baudelairien lasten elämästä on vielä kohtalaisen helppo hyväksyä, sillä hahmo näyttäytyy tungettelevuudestaan huolimatta ulkopuolisena figuurina, jolla ei ole roolia osana raporttoimiaan tapahtumia. Snicketin kommentoiva kerronta parodioi opettavaista, paikoin moralistista sävyä, joka leimaa monien muun muassa viktoriaanisesta perinteestä ammentavien lastenkirjojen kerrontaa, jossa autoritäärinen aikuinen ohjaa nuorta lukijaa didaktisella otteella kohti ”oikeaa” tulkintaa (ks. Barton 2012, 52–53; Magnusson 2012, 91; Nikolajeva 2004, 159). Kerronnan pääpaino on siitä huolimatta kolmannessa persoonassa kerrotuissa tapahtumissa, eivätkä Snicketin väliintulot vielä ravistele hahmon asemaa kaikkitietävänä kertojana. Barton (2012, 71) kuitenkin esittää, että lukijan luottamus Snicketin kertojanääneen kokee kolauksen, kun tämä tulee myöhemmin sarjan aikana tietoiseksi hahmon osallisuudesta fiktiivisen maailman tapahtumiin. Lapsilukija oppiikin hänen mukaansa lukuprosessinsa aikana kyseenalaistamaan Snicketin auktoriteettiaseman ja suhtautumaan kriittisesti hahmon luotettavuuteen (Barton 2012, 71).

Kerronnan epäluotettavuus on moniulotteinen ilmiö, joka saa fiktiossa lukuisia ilmenemismuotoja. Per Krogh Hansen (2005, 298–302) havainnollistaa tätä neljän kategorian avulla, jotka poikkeavat toisistaan sen suhteen, millaisista kerronnan piirteistä epäluotettavuuden vaikutelma niissä kumpuaa. *Intranarrationaalinen epäluotettavuus* (‘intranarrational unreliability’) viittaa narratiiveihin, joissa esitystapa ja siihen liittyvät epäjohdonmukaisuudet antavat vihjeitä kerronnan epäluotettavuudesta. Snicketin kaikkitietävän henkilökerronnan herättämä epäusko esimerkiksi perustuu nimenomaan intranarrationaalisille tekijöille. *Internarrationaalinen epäluotettavuus* (‘internarrational unreliability’) puolestaan käsittää tilanteet, joissa kahden tai useamman kertojahahmon kuvaukset samasta tapahtumasarjasta ovat ristiriidassa keskenään.¹³ *Intertekstuaalisessa epäluotettavuudessa* (‘intertextual unreliability’) intertekstuaalinen viittaus kirjan nimessä tai muualla teoksessa suuntaa lukijan huomion kerronnan luotettavuuteen. Tähän luonnollisesti vaikuttaa se, mitä lukija tietää viittauksen kohteen luonteesta alkuperäisessä

¹³ Sarjan oheisjulkaisussa *The Beatrice Letters* Baudelairien sisarusten holhokki kirjoittaa kirjeessään Snicketille, että Violetin, Klausin ja Sunnyn oma kuvaus kohtaamisista vaikeuksista poikkeaa joiltain osin merkittävästi Snicketin kuvauksesta. Asetelmassa voidaan ajatella olevan kyse internarrationaalisesta epäluotettavuudesta, vaikka lukija ei koskaan kuule Baudelairien tarinaa lasten itsensä kertomana.

esiintymiskontekstissaan. *Ekstratekstuaalinen epäluotettavuus* taas viittaa tapauksiin, joissa lukija arvioi kerronnan luotettavuutta tosimaailmaa koskevan tietämyksensä pohjalta esimerkiksi kertojan tulkitessa väärin tunnettuja historiallisia faktoja. Epäluotettavuuden vaikutelma voi syntyä myös jälkikäteen yhteiskunnallisten arvojen ja asenteiden muuttuessa; 1800-luvulla luotettavana pidetty kertoja saattaa nykykontekstissa näyttäytyä epäluotettavana, jos esimerkiksi hahmon rasistinen arvomaailma vaikuttaa heijastuvan tämän arvioon tapahtumista. (Hansen 2005, 298–302.)

Kertojan nimittäminen epäluotettavaksi on siis vasta alkupiste, sillä enemmän tämän toiminnasta kertoo lopulta se, mikä kerronnassa synnyttää vaikutelman epäluotettavuudesta sekä se, mitä tuo vaikutelma oikeastaan saa aikaan. Olennaista kertojan toimijuuden tarkastelussa onkin pohtia myös sitä, mitä kirjaan valikoitunut kerronnan tapa *tekee* esimerkiksi lukemisen prosesseissa. Tästä perspektiivistä ensimmäisen persoonan kaikkitietävää kerrontaa voidaankin lähestyä muun muassa keinona suunnata lukijan huomio fiktion konstruktioluonteeseen (Dawson 2013, 210). Itselfrefleksiivisyys on määre, joka liitetään Snicketin kerrontaan useimmissa ASoUE:sta tehdyissä tutkimuksissa (ks. esim. Langbauer 2007, Barton 2012, Hermansson 2018), ja metafiktiivisten elementtien rooli sarjassa onkin sangen ilmeinen.

Kirjallisuudentutkimuksessa metafiktiolla viitataan yleensä romaaneihin, jotka tavalla tai toisella ”representoivat itseymmärrystään” eli reflektoivat luonnettaan romaaneina, fiktiivisinä teksteinä ja kirjoitettuina artefakteina (Hallila 2006, 10, 75).¹⁴ Tähän pyritään muun muassa erilaisten kerronnallisten ja diskursiivisten keinojen avulla, jotka luovat välimatkaa kirjan ja lukijan välille ja kiinnittävät huomion merkitysten muodostumisen tapoihin niin fiktiossa kuin sen ulkopuolisessa todellisuudessaakin (McCallun 1999, 139). Esimerkkeinä tällaisista keinoista voidaan mainita intertekstuaalisuus, parodia, huomiota herättävät kertojaratkaisut, lukijan suora puhuttelemineen, kerronnallisilla tasoilla ja ajallis-paikallisilla rakenteilla leikittelemineen, genrejen, tyylien ja kerrontatapojen sekoittamineen sekä typografiset kokeilut ja muut kielen roolia ja tekstin materiaalisuutta korostavat tekijät.¹⁵ (McCallun 1999, 139, 147.)

Metafiktiivisyydestä on Mika Hallilan (2006, 37) mukaan puhuttu erityisesti postmodernismin tutkimuksessa, jossa sitä käsitellään yhtenä postmodernistisen romaanin ominaispiirteistä. Postmodernismin yksityisomaisuutta metafiktiiviset elementit eivät

¹⁴ Metafiktiivisyyttä ei tietenkään esiinny ainoastaan romaanikirjallisuudessa, vaan se on yleistä myös monissa muissa medioissa. Sivuan tätä työni luvussa 4.2.2, jossa käsittelen muun muassa ASoUE:n adaptaatioita.

¹⁵ Tässä luetellut keinot eivät ole itsessään metafiktiivisiä, mutta tietyllä tavalla käytettynä ja/tai yhdisteltynä niitä voidaan käyttää metafiktiivisen vaikutelman luomiseen.

kuitenkaan ole (Hallila 2006, 78). Niitä onkin hyödynnetty yhä enenevässä määrin myös lastenkirjallisuudessa aina itserefleksiivisestä nuortenkirjallisuudesta kuvan ja sanan välisellä suhteella leikitteleviin kuvakirjoihin saakka (ks. esim. McCallun 1999, 141–142, 149; Langbauer 2007, 503; Lewis 2011, 100).

Patricia Waugh (1984, 6) esittää, että metafiktiiviset tekstit toimivat usein kahdella, vastakkain asettuvalla tasolla luodessaan yhtäältä vaikutelmaa kertomuksen totuudellisuudesta ja todellisuudenkaltaisuudesta mutta paljastaessaan sen toisaalta pelkäksi illuusioksi (ks. myös Hallila 2006, 77). Snicketin itsensä tiedostava henkilökerronta palveleekin pitkälti tätä tarkoitusta kiinnittämällä lukijan huomion kerronnan tapaan ja siihen liittyviin epäjohtonmukaisuuksiin. ASoUE:ssa ovat edustettuina myös monet muut metafiktioin ominaispiirteet, mikä näkyy kirjoissa niin muodon kuin sisällönkin tasolla (Russell 2011, 40). Esimerkiksi salapoliisijuoni, jolla Snicketin teokset leikittelevät monin tavoin, on metafiktiossa yleisesti käytetty juonityyppi (ks. Hallila 2006, 103). En kuitenkaan pysty tutkielmani puitteissa pureutumaan syvälle sarjan metafiktiivisyyteen, vaikka sivuankin joitakin siihen liittyviä elementtejä työni mittaan vähintään implisiittisesti.

Felski (2015, 43) huomauttaa, että huomiota herättävät kerronnalliset asetelmat eräässä mielessä myös kouluttavat lukijoitaan kriittiseen, ”epäluuloiseen” lukemisen tapaan. Kirjallisuuden epäluotettavien kertojien, ristiriitaisten näkökulmien, metafiktiivisten kerronnan strategioiden ja muiden erikoisuuksien vaikutukset eivät näin ollen heijastu ainoastaan käsillä olevan teoksen lukemiseen vaan ohjaavat lukijaa suhtautumaan lukemaansa varauksella myös jatkossa (Felski 2015, 42–43). Seuraavassa alaluvussa kuitenkin sysään epäluuloni tarkoituksella syrjään ja tarjoan vaihtoehdoisen näkemyksen Snicketin aiemmassa ASoUE-tutkimuksessa kyseenalaistettuun luotettavuuteen.

2.1.2 Snicket henkilöhahmona ja tutkijana – fiktiivisen tutkimusprosessin kirjaimellinen luenta¹⁶

I hope, for your sake, that you have not chosen to read this book because you are in mood for a pleasant experience. If this is the case, I advise you to put this book down instantaneously -- (4:MM, takakansi)

You have undoubtedly picked up this book by mistake, so please put it down. Nobody in their right mind would read this particular book about the lives of Violet, Klaus, and Sunny Baudelaire on purpose -- (7:VV, takakansi)

¹⁶ Luku pohjautuu osittain kandidaatintutkielmani luvulle 3.2 Fiktiivinen tutkija ja tutkimusprosessin mahdottomuuden mahdollisuus (Parkkola 2017, 15–17).

Unless you are a slug, a sea anemone, or mildew, you probably prefer not to be damp. You might also prefer not to read this book -- (11:GG, takakansi)

Kun Snicket jokaisen ASoUE:n kirjan takakannessa kehottaa lukijaansa luopumaan kirjojensa lukemisesta, viesti voidaan tulkita esimerkiksi kertojan ironiseksi huomautukseksi, joka tähtää johonkin aivan muuhun kuin lukijan karkottamiseen teoksen ääreltä. Kuten edellisessä alaluvussa jo todettiin, Snicketiä onkin aikaisemmassa tutkimuksessa käsitelty pääasiassa epäluotettavana kertojana ja läpi sarjan toistuvia varoituksia ja kieltoja käänteispsykologiana ja ironiana (ks. esim. Barton 2012, 52–53, 61; Magnusson 2012, 91; Langbauer 2007, 506). Vaihtoehtoinen näkemys, jonka mukaan Snicket on kuin onkin tosissaan, on sen sijaan jäänyt tutkimuksissa vähälle huomiolle. Lukijalle osoitetut varoitukset kuitenkin tarjoavat mahdollisuuden myös kirjaimelliseen luentaan, jonka nojalla Snicket, fiktiivisenä henkilöahmona ja tutkijana, esittää mahdolliselle lukijalleen vilpittömän varoituksen käsillä olevan tutkimusraportin kauhuista.

Dorrit Cohnin (2006 [1999]) ajatus fiktiivisten kertomusten *ei-referentiaalisuudesta* ('nonreferential narrative') on taustalla siinä, millä tavoin aion tässä alaluvussa lähestyä Snicketin roolia tutkijana. Cohnin (2006, 23–24) mukaan ”fiktiivinen teos luo itse maailman, johon se viittaa, juuri viittaamalla siihen”. Fiktiiviset tapahtumat siis tulevat oleviksi vasta, kun ne tekstualisoidaan huolimatta siitä, että ne yleensä esitetään tavalla, joka antaa ymmärtää niiden edeltäneen tekstiä (Scholes 1980, 211). Koska ei-referentiaalinen kertomus tuottaa itse itsensä ja määrittelee siinä samassa omat lainalaisuutensa, sitä ei voida todistaa todeksi tai epätodeksi, vaan se on itsessään täydellinen (Cohn 2006, 27). Kuten Cohn (2006, 26) kirjoittaa, ”[t]otuuden ja epätotuuden näkökulmasta on syytä arvioida vain todellisia tapahtumia ja henkilöitä käsitteleviä kertomuksia, esimerkiksi historiallisia teoksia, journalistisia reportaaseja, elämäkertoja ja omaelämäkertoja”. Vaikka fiktio usein viittaa *myös* todelliseen maailmaan, se ei koskaan viittaa *vain* siihen, eikä tekstin ulkopuolista todellisuutta koskevien väitteiden fiktion kontekstissa tarvitse pitää paikkaansa (Cohn 2006, 25).

Tästä näkökulmasta Snicketin epäluonnollista tietovaraintoa voidaan nähdäkseni lähestyä paitsi osoituksena kerronnan epäluotettavuudesta myös varteenotettavana tutkimustietona, johon hahmo on päässyt käsiksi oman omalakisesti toimivan fiktiivisen maailmansa asettamissa rajoissa. Omistankin tämän alaluvun nimenomaan Snicketin tutkimusprosessin kirjaimelliselle luennalle, jonka näen tarjoavan kiinnostavan perspektiivin hahmon toimintaan henkilöahmona ja tutkijana. Keskityn luennassani muun muassa siihen, kuinka tutkimusprosessia kirjoissa

kuvataan, siihen, millaisia haasteita sille asetetaan sekä siihen, millaisena fiktiivinen maailma sen valossa näyttäytyy.

Sarjan viidennessä osassa Snicket toteaa varsin ehdottomasti: ”I have made a solemn promise to write the Baudelaire history exactly as it occurred --” (5:AA, 211). Lausunto jättää varsin vähän liikkumavaraa. Lupauksensa pitääkseen Snicketin on kirjattava tapahtumat ylös juuri sellaisina kuin ne kirjojen fiktiivisessä todellisuudessa tapahtuivat ja perusteltava, mistä ja miten hän on tietonsa saanut. Tutkijan roolissaan hahmo muistuttaakin enemmän tietokirjan kirjoittajaa, joka joutuu perustelemaan faktansa esimerkiksi autenttisten dokumenttien avulla, kuin kaikkietävä kertonja (ks. Nikolajeva 2004, 156). Snicket selittää tietämystään pääasiassa nojaamalla tutkimusprosessiinsa ja korostamalla nähneensä vaivaa todistusaineistojen haalimiseen. Tutkimus koskee menneitä tapahtumia ja sen annetaan ymmärtää perustuvan tutkimusaineiston keräämiselle aktiivisesti orpojen jalanjäljissä liikkumalla. Edellisen alaluvun aluksi lainatussa katkelmassa sarjan neljännessä osasta, hahmo esimerkiksi viittaa kenttätutkimukseensa Onnenkantamoisten sahalta kertoessaan käyneensä paikan päällä ja haastatelleensa paikallisia (ks. s. 27 tässä työssä).

Sarjan takakansiteksteissä Snicket korostaa useaan otteeseen velvollisuuttaan jatkaa tutkimuksensa parissa työskentelyä:

It is my sad duty to write down these unpleasant tales -- (1:BB, takakansi)

I have promised to write down the entire history of these three poor children -- (4:MM, takakansi)

I have sworn to research this story, and to write it down as best I can -- (8:HH, takakansi)

Unfortunately, I have dedicated my life to researching and recording the sad tale of the Baudelaire orphans. (10:SS, takakansi.)

Kirjoista ei suoraan käy ilmi, minkä takia orpojen vaiheiden tutkiminen on Snicketille tärkeää. Henkilökohtaisista syistä tutkimuksen taustalla kuitenkin annetaan vihjeitä läpi sarjan, mikä suuntaa huomion tutkijan positioon. Merkittävää osaa tässä näyttelevät viittaukset Beatrice-nimiseen naiseen, jolle kaikki sarjan kirjat on omistettu. Omistuskirjoitukset ja muut viittaukset Beatriceen muodostavat sarjan edetessä traagisen rakkaustarinan, jonka aluksi lukijalle on selvää vain se, että Snicketin rakastama nainen on kuollut. Myöhemmin ilmenee, että rakastavaiset ovat joutuneet eroon toisistaan jo ennen tätä ja että Beatrice on sittemmin avioitunut toisen miehen kanssa. Kuvion merkitys Snicketin tutkimukselle kuitenkin aukeaa kokonaisuudessaan vasta sarjan viimeisessä osassa, jossa selviää, että Baudelairen lasten tulipalossa menehtynyt äiti oli nimeltään Beatrice. Paljastuksen seurauksena Snicketin ja

orpojen välille muodostuu kytkös, joka perustuu tutkimuksellisen mielenkiinnon lisäksi tutkijan henkilökohtaisille suhteille.

Kuten toin esille edellisessä aluvuossa, silmiinpistävän subjektiivisuuden nähdään tavallisesti kyseenalaistavan kaikkیتietävän – tai sellaisena esiintyvän – kertojan luotettavuutta ja ravistelevan tämän auktoriteettiasemaa (Nikolajeva 2004, 154). Tutkimuksessa henkilökohtaisten motivaatiotekijöiden taas voidaan nähdä taustoittavan tutkimusta ja vaikuttavan siihen, millaisesta positiosta käsin tutkija tutkimustaan toteuttaa. Ne eivät itsessään riitä tekemään tutkimuksesta – saati sitten tutkijasta – epäluotettavaa, vaikka tutkijan positio saattaakin tietyissä tilanteissa hämärtää tämän arvostelukykä. Läheinen suhde tutkittavaan aiheeseen voi jopa edistää tutkimusprosessia ja auttaa tutkijaa pääsemään lähemmäs kohdettaan (Kontturi 2014, 20). Tieteen tekemiseen liitetystä objektiivisuuden ihanteesta huolimatta tutkimus on aina tietyssä mielessä subjektiivista jo siitäkin syystä, että tutkija tulee tutkimusprosessinsa aikana tehneeksi lukuisia valintoja ja aiheenrajauksia omista lähtökohdistaan käsin (Luukka 2002, 20–21). Lisäksi tutkijan henkilökohtainen suhde tutkimukseen heijastuu työhön valikoituneesta ilmaisun tavasta.

Snicketin tutkimus muistuttaa pikemminkin salapoliisin tai dokumentaristin työtä kuin tieteellistä tutkimusta. Siihen kuitenkin pätevät monet tieteen tekemisessäkin keskeiset periaatteet, kuten vaatimus avoimuudesta ja tiedon totuudellisuudesta. Snicketin tutkimuksessa nämä periaatteet ilmenevät muun muassa avoimuutena tutkimusprosessin ongelmakohdista ja niistä johtuvista aukoista hahmon tietämyksessä. Seuraavassa lainauksessa sarjan kymmenennestä osasta hahmo esimerkiksi kommentoi kykenemättömyyttään paikantaa vuoren jyrkänteeltä alas syöksynyt sirkusvaunu tutkimustaan varten:

-- the caravan and everything inside it were gone forever, and indeed I have never been able to find its remains, even after months of searching the area with only a lantern and a rhyming dictionary for company. It seems that even after countless nights of battling snow gnats and praying the batteries would not run out, it is my fate that some of my questions will never be answered. (10:SS, 20–21.)

Lainaus tuo esiin tutkimuksen piirteitä apuvälineistä ajankäyttöön. Samalla se korostaa tutkimuksen haasteellisuutta ja tulosten epätäydellisyyttä. Kaikesta vaivannäöstään huolimatta Snicket ei pysty selvittämään sirkusvaunun sijaintia, eikä löytämään vastausta kaikkiin kysymyksiinsä. Tutkija ei voi olla kaikkیتietävä, sillä tieto ei synny itsestään, eikä sen löytyminen ole itsestään selvää.

Sen sijaan, että Snicketin rehellisyys lisäisi tämän uskottavuutta lukijan silmissä, sen voi useissa tapauksissa nähdä toimivan päinvastaisessa mielessä. Esimerkiksi seuraava lainaus

sarjan kymmenennestä osasta pikemminkin herättää kysymyksiä kuin tarjoaa selityksiä Snicketin tutkimuksessaan kohtaamille haasteille:

You may well wonder why there has been no account of Sunny Baudelaire in the first two chapters of this book, but there are several reasons why this is so. For one thing, Sunny's journey in Count Olaf's car was much more difficult to research. The tracks made by the tires of the car have vanished long ago, and so many blizzards and avalanches have occurred in the Mortmain Mountains that even the road itself has largely disappeared. -- And even the litter that was thrown out the window of Olaf's car—the clearest sign that evil people have driven by—was picked up off the road long before my work began. (10:SS, 47-48)

Miksi Sunnyn automatkaa on vaikeampi tutkia kuin ensimmäisten lukujen tilannetta, jossa vanhemmat Baudelairet syöksyvät sirkusvaunussa alas kallionrinnettä? Miten Snicket tietää pyörien jättämistä jäljistä ja ikkunasta viskoutuista roskista, jos ne kerran ovat kadonneet? Millaista tietoa hän kuvittelee saavuttavansa juoksemalla renkaanjälkien perässä tai keräämällä roskaa tien viereltä? Asetelman epäluonnollisuutta korostaa entisestään se, että Snicket edelliset seikat ilmaistuaan jatkaa kertomusta kuin mitään ei olisi tapahtunut. Asiat, joita ei voida tutkia tai joiden tutkimista Snicket pitää hankalana, asettuvat kirjoissa merkittävään ristiriitaan kaiken sen kanssa, jonka tutkimista hahmo ei näe ongelmallisena tai maininnan arvoisena.

Edellisen kaltaiset epäjohdonmukaisuudet puoltavat osaltaan tulkintaa Snicketin kerronnan epäluotettavuudesta. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että epäluotettavuuden oletukseen tukeutuminen olisi ainoa mahdollinen tapa kohdata vastaavanlaiset erikoisuudet. Useat spekulatiivista fiktiota käsitelleet kirjallisuudentutkijat (ks. esim. McHale 2010, 25; Roine 2016, 47) ovat lainanneet tieteiskirjailija Samuel R. Delanyn (2012 [1984], 99) anekdoottia tieteisfiktioon perehtyneestä lukijasta, joka tarttuu Jane Austenin klassikkoteokseen *Ylpeys ja ennakkoluulo* (1813) ensimmäistä kertaa pitkän tauon jälkeen: lukija, joka aikaisemmin luki teoksen kuvauksena maailmasta sellaisena kuin se kirjan kirjoitushetkellä oli, lukeekin sen nyt kysyen mielessään, millainen maailman olisi pitänyt olla, jotta Austenin luomat tapahtumat olisivat voineet tapahtua. Delanyn huomion pohjalta voidaankin esittää, ettei Snicketin tutkimusprosessia analysoitaessa ole välttämätöntä keskittyä siihen, millaiset piirteet tekevät tutkimuksesta mahdotonta tai tutkijasta epäluotettavan, sillä fiktiivistä maailmaa voidaan lähestyä myös paneutumalla siihen, millaisessa maailmassa tutkimus olisi mahdollinen ja Snicket luotettava.

Snicketin tutkimusprosessin voidaankin nähdä tarjoavan tietoa paitsi tutkimuskohteesta ja tutkijasta itsestään myös maailmasta, johon tutkimus sijoittuu ja joka on mahdollistanut sen toteutumisen kaikkine omituisuuksineenkin. Snicketin hahmoon eivät myöskään päde samat luotettavuuden ja epäluotettavuuden periaatteet kuin fiktiivisen maailman ulkopuolella

toimivaan lukijaan. Vaikka tutkimus aktuaalisesta maailmasta käsin näyttäytyisi kuinka uskomattomana hyvänsä, ei siis ole syytä olettaa, että se olisi sitä myös fiktiivisen maailman sisäpuolella.

Omassa fiktiivisessä maailmassaan Snicketin tutkimusraportit esiintyvät referentiaalisina eli todistettavina ja siten epätäydellisinä; niissä faktoina esitetyt väitteet on fiktion raameissa mahdollista tarkistaa ja osoittaa tosiksi tai epätosiksi (ks. Cohn 2006, 27). Kun Baudelairin vaiheita ruotivia kirjoituksia kuvan 1 lehtijutussa (ks. s. 26 tässä työssä) kutsutaan oletettavasti tosiksi, viitataan tällä nimenomaan kertomusten todistettavuuteen, ei niinkään Snicketin luotettavuuteen tai epäluotettavuuteen kertojana. Vaikka asiavirheet ovat mahdollisia missä tahansa referentiaaliseksi luokiteltavassa kirjallisessa esityksessä, ne tulevat yleensä tietoon vasta jälkikäteen, eivätkä tällöinkään suuntaa huomiota tutkijan epäluotettavuuteen vaan vanhentuneeseen tai muuten virheelliseen tutkimustietoon, jota kirjoittajat toisinaan palaavat oikomaan myös itse. Sellaisissa tilanteissa, joissa tietoa pimitetään tai vääristellään tarkoituksella tietyn tarkoituserän saavuttamiseksi, voidaan kenties puhua tutkijan epäluotettavuudesta – tai vaihtoehtoisesti epärehellisyydestä –, mutta muulloin kyse lienee jostakin muusta. Snicketinkään kohdalla tutkijan luotettavuus ja tutkimuksen luotettavuus eivät näin ollen ole synonyymeja keskenään. Sama toisaalta pätee myös kerrontaan; kerronnan epäluotettavuus ei kaikissa tapauksissa tee kertojasta itsestään epäluotettavaa (Hansen 2005, 299).

Fiktion ulkopuolella vaikuttavan lukijan näkökulmasta Snicketin tutkimusraporttien kaltaiset fiktiiviset referentiaaliset kertomukset luonnollisesti säilyvät ei-referentiaalisina, mikä mahdollistaa niihin liittyvien epäuskottavuuksien lähestymisen avoimin mielin. Olenkin tässä luvussa osoittanut, että vaikka Snicketiä on sangen helppo tulkita epäluotettavana kertojana, tilanne voidaan nähdä myös toisessa valossa. Eri näkökulmat eivät silti sulje toisiaan pois vaan vaikuttavat samaan aikaan samassa hahmossa. James Phelan (1989, 4) nostaa esiin kategoriavirheen käsitteen ruotiessaan kirjallisuudentutkimuksen kentällä käytyä keskustelua kotiopettajattaren mahdollisesta hulluudesta Henry Jamesin romaanissa *Turn of the Screw* (1898). Phelanin (1989, 4) mukaan koko kiista juontaa loppujen lopuksi juurensa virheellisestä olettamuksesta, jonka mukaan hahmo pyrkii esittämään mahdollisesti olemassa olevaa henkilöä. (Ks. myös Roine 2016, 75.) Itse hän ei kuitenkaan käsitä hahmoa sen paremmin hulluksi kuin täysjärkiseksiäkään vaan eräänlaiseksi kohtaamispaikaksi niiden kahden välillä (Phelan 1989, 4). Fiktiivisessä henkilössä näennäisesti yhteensovittamattomat ominaisuudet voivat vuorovaikuttaa keskenään kiinnostavalla tavalla olematta kuitenkaan ristiriidassa

keskenään. Myös Snicketin hahmo voi tästä näkökulmasta näyttäytyä samaan aikaan luotettavana, epäluotettavana ja jonakin siltä väliltä.

2.1.3 Snicket fiktiivisenä kirjailijana – kaikkietävyys kuvitteluna ja tekijänimen suhde tekijyyteen

Snicketin tutkimusprosessin kirjaimellinen luenta ei tarjoa vastausta esimerkiksi siihen, kuinka hahmo pääsee tutkimuksensa kautta käsiksi tutkimuskohteidensa ajatuksiin tai yksityisiin keskusteluihin. ASoUE hahmottelee lukijalleen maailman, joka pikemminkin venyttää kuin rikkoo aktuaalisessa maailmassa vallitsevia lainalaisuuksia. Se mahdollistaa henkilöhahmoilleen toiminnan tapoja, jotka näyttäytyvät meidän maailmastamme käsin outoina tai fantastisina. Kirjoista ei kuitenkaan käy ilmi, mikä kaikki maailmassa viime kädessä on mahdollista ja mikä ei. Taaperoikäinen Sunny esimerkiksi käyttää hampaitaan milloin miekkailemiseen (4:MM, 167–168), milloin hissikuilun seinämää pitkin kapuamiseen (6:EE, 191–193), mutta ennustamisen taitoa Baudelairin lapset pitävät mahdottomana (9:CC, 133). Ajatusten lukemista tai telepatiaa ei kirjoissa kommentoida, eikä niissä myöskään tarjota minkäänlaisia viitteitä siihen, että Snicket olisi haalinut tietonsa yliluonnollisten kykyjen avulla. Fiktiivistä tutkimusprosessia korostava luenta siis jättää jälkeensä paljon avoimia kysymyksiä, vaikka se samalla tarjoaakin monia sellaisia tulkinnan mahdollisuuksia, jotka kerronnan epäluotettavuuden oletukseen takertuminen jättää piiloon.

Paul Dawson (2013) tarjoaa kaikkietävän henkilökerronnan kysymykseen kiinnostavan tulokulman, joka ei leimaa liiallista tietämystä ilmentävää minäkerrontaa epäluotettavaksi muttei myöskään osoitukseksi kertojan yliluonnollisista kyvyistä tai epäluonnollisesta mielestä. Minäkerronnan kaikkietävyyttä voidaan hänen mukaansa lähestyä pikemminkin merkkinä kertojan luovasta, mielikuvituksellisesta toiminnasta kertomuksen välittämiseksi kuin yliluonnollisesta tietämyksestä (Dawson 2013, 212–213): ”Instead of conceptualizing an all-knowing authorial narrator who is already in full possession of all there is to know about the storyworld --, I am suggesting that we think of omniscient narrators as storytellers who generate and perform this knowledge in the act of narration.” Näkökulma luovuttaa kertojan käyttöön koko sen keinovarainnon, johon todellinen kirjailija nojaa luodessaan fiktiivisiä narratiiveja. Se perustaa hahmon auktoriteetin mahdottoman tietämyksen sijaan kerronnalliselle luomisvoimalle, joka sallii aukkojen täydentämisen mielikuvituksen varassa kerronnan

luotettavuuden kärsimättä prosessissa.¹⁷ Tällöin myös itserefleksiiviset kommentit, joilla kertoja perustelee tietämystään, näyttäytyvät retorisisina keinoina, joilla hahmo omaksuu tietoisesti kaikkietävän kertojan roolin. (Dawson 2013, 206, 214–215, 220.)

Keskeistä Dawsonin (2013, 210) näkökulmalle on, ettei kerrontaa siinä samasteta todellisen kirjailijan intentioon tai sisäistekijän läsnäoloon kertomuksessa, vaan että kirjailijakertoja leikittelee kaikkietävyyden konventioilla nimenomaan omasta fiktiivisestä maailmastaan käsin. Tämän pohjalta voidaan esittää, ettei Snicket itse asiassa olekaan kaikkietävä kertoja tai kylmiä faktoja paperille raapustava dokumentaristi, vaan että hän valitsee aktiivisesti ja omista syistään asettua kaikkietävän kertojan rooliin Baudelairien lasten tarinaa kertoessaan. Hahmon voi siis nähdä nojaavan mielikuvitukseensa orpojen vaiheiden kommunikoinniseksi ja ilmaisevan kuvittelun kautta sen, minkä kaikkietävä kertoja olisi voinut saada selville havainnoimalla (ks. Dawson 2013, 206). Hahmo ei tästä huolimatta ole keksinyt omaa maailmaansa tai kertomuksensa päähenkilöitä, eikä väistämättä edes valehtelee kirjoittamisen tueksi tekemästään taustoitustyöstä – kuuluuhan taustatutkimuksen tekeminen tavalla tai toisella useimpien kirjailijoiden kirjoitusprosessiin. Kuvittelun nostaminen osaksi kaikkietävän henkilökerronnan toimintaperiaatteita ei myöskään tarkoita sitä, ettei mikään narratiivissa voisi olla fiktiivisen maailman sisällä totta; sen sijaan se suuntaa huomion tarinan kertomisen prosessiin, joka on aina paitsi tapahtumien raportoimista myös mielikuvituksellista toimintaa (ks. Dawson 2013, 209).

Dawsonin ajatuksen soveltaminen aineistooni tuntuu erityisen kiinnostavalta siksi, että Snicket toden totta on paitsi kertoja ja henkilöahmo sarjan fiktiivisessä maailmassa myös fiktiivinen kirjailija, jonka nimi asettuu tekijän nimelle varatulle paikalle kaikkien kolmentoista kirjan kanteen. Koska kirjoista fyysisinä objekteina ei käy ilmi, että ne on tosiasiasa kirjoittanut Daniel Handler -niminen yhdysvaltalainen kirjailija, lukija ei sarjaan tutustuessaan automaattisesti tiedä Snicketin nimen kuuluvan fiktiiviselle henkilölle todellisen kirjailijan sijaan. Näin ollen hän todennäköisesti lähestyy kirjastojen ja kirjakauppojen fiktiohyllyyn sijoitettuja teoksia intuitiivisesti Snicketin kuvitelmana ennen kuin oppii yhdistämään hahmon kirjojen fiktiiviseen maailmaan. Kertovan tekstin lisäksi siis myös kirjojen paratekstit ohjaavat alusta asti lukijan tulkintaa Snicketin roolista Baudelairien lasten tarinan taustalla.

Snicketin nimi sarjan kirjojen kansissa houkuttelee esiin kysymyksen fiktiivisen tekijänimen suhteesta tekijyyteen. Omassa fiktiivisessä maailmassaan Snicket on Baudelairien

¹⁷ Dawson puhuu tästä David Hermania (1994) mukailleen hypoteettisena fokalisaationa.

saagan kirjoittaja, kuten kuvan 1 lehtikirjoitus (ks. s. 26 tässä työssä) antaa ymmärtää. Lienee kuitenkin selvää, ettei tämä ole pystynyt kirjoittamaan sitä meidän aktuaalisessa maailmassamme, jossa tällä ei fiktiivisenä henkilönä ole materiaalista kehoa, eikä siten fyysisiä edellytyksiä kirjoittamiselle. Tuntuu silti yksinkertaistavalta liittää tekijyys puhtaasti Handleriin, kirjojen todelliseen kirjoittajaan, joka on päättänyt julkaista kirjat Snicketin nimellä omansa sijaan. Seuraavaksi nostan esiin muutamia näkökulmia, joiden kautta pyrin hahmottamaan niitä toiminnan tapoja, joita tekijän pallille asettuminen avaa Snicketin hahmolle.

Kaisa Kurikka (2013a, 45; 2013b, 115) korostaa, ettei tekijänimi koskaan ole vain kirjoittajan osoitin vaan aina myös valinta, aktiivinen ele, johon vaikuttavat niin taiteelliset, kaupalliset kuin sosiaalisetkin tekijät. Kuten Michel Foucault (2006 [1970], 9) toteaa, ”erisnimen side nimettyyn yksilöön ja tekijän nimen side siihen, mitä se nimeää, eivät ole rakenteeltaan samanlaiset eivätkä toimi samalla tavalla”. Tekijänimellä on useita funktioita, jotka erottavat sen perinteisistä erisnimistä: se esimerkiksi kytkee saman tekijän nimellä julkaistut tekstit toisiinsa, luo suhteita tekstien välille ja ohjaa lukijaa ottamaan tekstin vastaan osana tiettyä, arkipuheesta poikkeavaa diskurssijoukkoa (Foucault 2006, 9). Tekijänimen luokittelevan merkityksen huomioon ottaen Snicketin nimi kirjojen kansissa toimii vähintäänkin osoittimena, joka liittää hahmon nimissä julkaistut teokset yhteen ja erottaa ne Handlerin muusta, pääosin aikuisille suunnatusta tuotannosta (ks. Magnusson 2012, 90). Lisäksi sen voi nähdä suuntaavan huomion mahdollisiin eroavaisuuksiin Snicketin ja Handlerin kirjoitustyylien välillä (ks. Kurikka 2013a, 40).

Tekijänimi myös ilmaisee subjektin omistussuhdetta tekstiin, mitä ilmentää kouriintuntuvasti jo tekijänoikeusjärjestelmän olemassaolo (Foucault 2006, 10). Kurikan (2013a, 92) mukaan pseudonyymien käyttäminen tarjoaa todelliselle kirjailijalle keinon kommentoida kapitalistista yksilötekijyyttä omistusoikeutta ja ainutkertaisuutta ihannoivan tekijäinstituution sisältä käsin. Magnusson (2012, 86–87) ehdottaakin, että Snicketin hahmoa hyödyntämällä Handler irtautuu tietoisesti ASoUE:n markkinoinnista ja ottaa samalla kantaa muun muassa kirjojen henkilömarkkinointiin ja sarjamuodon materialistiseen luonteeseen liittyviin kysymyksiin. Tästä perspektiivistä Snicket asetuu osaksi Handlerin tekijyyttä muovaamalla tämän julkista roolia (ks. Magnusson 2012, 86–87).

Snicket ei kuitenkaan ole yksinkertaisesti Handlerin salanimi; pikemminkin tämä esiintyy luojastaan erillisenä fiktiivisenä henkilönä, joka ruumiillistuu fiktion sisäisessä maailmassa (ks. Kurikka 2013a, 93). Vaihtoehtona pseudonymiteetille Kurikka (2013a, 93; 2013b, 122) nostaa

esiin Fernando Pessoa (1888–1935) kehittämän heteronyymien käsitteen, jolla portugalilaisrunoilija viittasi luomiinsa fiktiivisiin roolihahmoihin. Toisin kuin pseudonyymi, joka edustaa lähtökohtaisesti todellista kirjailijaa, muodostuu heteronyymi omaksi persoonallisuudekseen, jonka nahoissa kirjoitettu teksti ”syntyy historiallisen tekijän persoonallisuuden ulkopuolella” (Kurikka 2013a, 94; 2013b, 122). Snicketin lähestyminen heteronyyminä tuntuu perustellulta, kun huomio kiinnitetään paitsi fiktiiviseen tekijänimeen myös hahmon toimintaan kirjojen sivuilla.

Ei käy kiistäminen, etteikö juuri Handler olisi kirjoittanut Baudelairen kronikoita fiktion ulkopuolisesta maailmasta käsin, vaikka ne fiktion sisäpuolella ovatkin oletettavasti Snicketin käsialaa. Heteronyymien käsite kuitenkin mahdollistaa ASoUE:n tekijyyden lähestymisen merkkienä todellisen kirjailijan ja fiktiivisen henkilöhahmon yhteistoiminnasta luomisen prosessissa sen sijaan että sen nähtäisiin yksilöityvän joko Handleriin tai Snicketiin. Vaikka lieneekin liiallista väittää, että Handler olisi tuottanut sarjan kirjat oman persoonallisuutensa ulkopuolelta käsin, hänen voidaan nähdä toimineen kirjoittaessaan osin luomansa fiktiivisen henkilön tai heteronyymien ohjauksessa. Handlerin päätös kirjoittaa Snicketin roolissa ja sijoittaa hahmon nimi kirjojen kansiin on aktiivinen valinta, joka heijastuu tavalla tai toisella sekä kirjoittamisen prosessiin että siihen, millaisessa muodossa teokset lopulta saavuttavat lukijan. Todellisen tekijän ja fiktiivisen kirjailijan voidaan katsoa muodostavan yhdessä eräänlaisen toimijaverkon, jossa myös heteronyymi näyttäytyy aktiivisena osapuolena tekijyyden toteuttamisessa. Tästä näkökulmasta tekijänimi toimii näyttämönä tekijyyden uudelleenajattelulle (Kurikka 2013b, 115).

2.2 Yksikön toinen persoona ja yleisö-agentin rooli

Kuten olen jo edellä tuonut esiin, lukijan puhuttelu on silmiinpistävä osa ASoUE:n kerrontaa. Suuntaamalla sanansa suoraan nimettömäksi ja kasvottomaksi jäävälle ”sinulle” tai ”rakkaalle lukijalle” Snicketin kertojanaani tulee luoneeksi kuvaa yleisöstä, jolle hän kertomuksensa osoittaa. Tässä luvussa analysoin ja tulkiten tätä kuvaa lukemalla puhutellulle sinulle kohdistettuja huomioita kirjaimellisina oletuksina yleisö-agentin olemuksesta ja roolista sarjan fiktiivisessä maailmassa. Lisäksi sivuan analyysini lomassa yleisö-agentin ja todellisen lukijan välistä suhdetta.

Ehdotin luvussa 2.1.2, että Snicketin kirjoissaan viljelemiä varoituksia voidaan tulkita rehellisinä pyrkimyksinä suojella mahdollista lukijaa sarjan kauhuilta. Nyt kuitenkin nostan

uudelleen esiin tuon luvun aluksi lainaamani kohdat sarjan kirjojen takakansista luodakseni tällä kertaa katsauksen siihen, mitä ne tarkalleen ottaen kertovat kirjojen yleisöstä:

I hope, for your sake, that you have not chosen to read this book because you are in mood for a pleasant experience. If this is the case, I advise you to put this book down instantaneously -- (4:MM, takakansi)

You have undoubtedly picked up this book by mistake, so please put it down. Nobody in their right mind would read this particular book about the lives of Violet, Klaus, and Sunny Baudelaire on purpose -- (7:VV, takakansi)

Unless you are a slug, a sea anemone, or mildew, you probably prefer not to be damp. You might also prefer not to read this book -- (11:GG, takakansi)

Kussakin lainauksessa viitataan selvästi lukemiseen ja yleisö-agentin positioon lukijana. Tätä positiota alleviivaa jo kaikkien sarjan kirjojen takakansitekstit avaava tervehdys ”*Dear Reader*”. Käsillä olevan kirjan lukemista kuitenkin lähestytään lainauksissa negatiiviseen sävyyn, mikä asettaa yleisö-agentin lukijuuden alusta alkaen outoon valoon. Ensimmäisessä lainauksessa lukijaa kehoitetaan panemaan kirja pois, mikäli tämä kaipaa miellyttävää kokemusta, mikä vaikuttaisi implikoivan, että teoksen parissa jatkava yleisö-agentti suosiikin itse asiassa epämiellyttäviä kokemuksia. Toinen lainaus taas kyseenalaistaa puhutellun sinun järjenjuoksun siinä tapauksessa, että tämä on tarttunut kirjaan tarkoituksella, eikä vahingossa. Kolmas katkelma on erityisen kiinnostava, sillä se mahdollistaa ajatuksen, jonka mukaan yleisö-agentti voisi olla paitsi ihminen myös esimerkiksi etana, merivuokko tai homesieni. Vaikka Snicketin lukijasta esittämiä väitteitä ei kenties ole tarkoitettu otettavaksi aivan näin kirjaimellisesti, niiden kirjaimellisesti ottaminen voi kertoa jotakin mielenkiintoista siitä, millä tavoin ASoUE leikittelee lukijan roolilla.

Johdatuksessaan yleisö-agentin tutkimukseen Prince (1992, 10) erittelee erilaisia ominaisuuksia, joiden kautta voidaan luonnehtia niin sanottua *nollannen asteen yleisö-agenttia* (’zero-degree narratee’). Näihin ominaisuuksiin kuuluu muun muassa kyky ymmärtää kertojan käyttämää kieltä sekä kertomuksen rakentumiseen ja ajalliseen ulottuvuuteen liittyviä ominaisuuksia. Yleisö-agentin on lisäksi pystyttävä muistamaan yksityiskohtaisesti, mitä tälle on aikaisemmin kerrottu. Ennalta tämä ei kuitenkaan tiedä mitään tapahtumien kulusta tai henkilöistä, eikä tällä ole muuta vaihtoehtoa kuin lukea tai kuulla kertojan selonteko alusta loppuun, sanasta sanaan. Tällä ei ole persoonallisuutta, eikä mikään tämän taustassa tai sosiaalisessa statuksessa vaikuta siihen, millä tavoin tämä kertomusta tulkitsee. Tämä ei arvioi henkilöhahmojen moraalisuutta tai epämoraalisuutta, eikä tavoita kerronnan satiirisia vaikuttimia tai muita kirjaimellisesta merkityksestä poikkeavia tasoja. (Prince 1992, 10–11.)

Princen (1992, 11) mukaan jokainen yleisö-agentti omaa edellä esiin nostetut ominaisuudet, mutta vain siinä tapauksessa, ettei tälle osoitetussa kertomuksessa toisin todeta. Kertoja voi esimerkiksi ilmaista kuulijansa kärsivän amnesiasta, jolloin tämän ei voida olettaa muistavan, mitä tälle on juuri kerrottu. Tietyn kertomuksen yksilöllisen yleisö-agentin piirteet määräytyvät suhteessa nollannen asteen yleisö-agenttiin siten, että tämä kerronnan edetessä eriytyy – tai vaihtoehtoisesti ei eriydy – prototyypisistä yleisön mallista. Viime kädessä hahmon ominaisuudet ja rooli kumpuavat kerronnasta itsestään, eivätkä siis edellä sitä. (Prince 1992, 11–12.)

ASoUE:n yleisö-agentti ei poikkea nollannen asteen yleisö-agentista siinä mielessä, että esimerkiksi tämän kyky ymmärtää tai muistaa lukemaansa kyseenalaistettaisiin. Täysin persoonaton ja tyhjä tämä ei kuitenkaan ole, mikä käy ilmi kerronnan jaksoista, joissa tätä puhutellaan suoraan yksikön toisessa persoonassa. Eric Hyman (2004, 165) kuvailee englannin kielen persoonapronominia ”you” *määrittämättömäksi sinuksi* (‘the indefinite you’), sillä sitä käytetään yhtä lailla tietyistä henkilöstä tai henkilöistä kuin määrittämättömästä kieliopillisesta persoonasta, jolla voidaan viitata miltei kehen tai keihin tahansa. Sillä ei myöskään ole erikseen yksikkö- tai monikkomuotoa tai kieliopillista sukua, jotka rajoittaisivat sen käyttöä (Hyman 2004, 165). ASoUE:n kirjoissa puhuteltu lukija on nimenomaan määrittämätön hahmo, joka edustaa sarjan fiktiivistä lukijakuntaa. Tätä puhutellaan yksikössä mutta puhuttelulla viitataan silti moneen. Kerronnan tasolla puhuttelu saa useita funktioita, jotka tuovat esiin erilaisia puolia sen kohteesta. Seuraavaksi tarkastelen näitä funktioita aineistoesimerkkien avulla.

Yksikön toisen persoonan käyttö suuntaa usein huomion yleisön ja kertojan tai yleisön ja henkilöhahmojen mahdollisesti jakamiin kokemuksiin tai tuntemuksiin (Parker 2018, 102), mitä havainnollisti muun muassa luvussa 2.1.1 esiin nostamani esimerkki, jossa puhutellun sinun lukukokemus rinnastettiin Baudelairen orpojen taipaleeseen ”vähemmän kuljetulla tiellä” (ks. s. 30–31 tässä työssä). Tällaiset jaksot rakentavat kytköksiä yleisö-agentin ja muiden kerronnan toimijuuksien välille (Parker 2018, 102). Seuraavassa lainauksessa yhteyttä luodaan asettamalla yleisö-agentti puhuttelun kautta samaan tilanteeseen sarjan päähenkilöiden kanssa näiden kiittäessä sirkusvaunussa alas vuorenrintettä:

It is often said that if you have a room with a view, you will feel peaceful and relaxed, but if the room is a caravan hurtling down a steep and twisted road, and the view is an eerie mountain range racing backward away from you, while chilly mountain winds sting your face and toss dust into your eyes, then you will not feel one bit of peace and relaxation. Instead you will feel the horror and panic that the Baudelaires felt when Violet opened the door. (10:SS, 13.)

Lainauksessa kuvaillaan aistikokemuksia, joita puhuteltu sinä kohtaisi, jos joutuisi kuvatun kaltaisiin olosuhteisiin. Tämä ikään kuin ottaa tilanteen vastaan Baudelairen lasten kanssa eläytyessään kerronnan ehdottamiin aistikokemuksiin (ks. Parker 2018, 102). Kohtauksen ja yleisö-agentille siinä annetun roolin voi nähdä luovan eräänlaisen kerronnallisen rakennelman tai muotin, johon todellinen lukija tietoisesti tai tiedostamatta asettaa itsensä kuvitellessaan, miltä hyinen tuuli tuntuu kasvoilla, pöly silmissä ja putoaminen vatsanpohjassa.

Puhuteltua sinua ei kutsuta samastumaan ainoastaan päähenkilöiden kokemukseen vaan myös fyysisiin objekteihin, kuten vauhtiaan hidastavaan sirkusvaunuun, jonka kulkua Baudelairen sisarukset häiritsevät kotikutoisen laskuvarjon ja kaikenlaisesta tahmeasta kokoon kyhätyn tahnan avulla:

-- Violet's invention worked perfectly. The hammocks immediately caught the rushing air and swelled out behind the caravan like enormous cloth balloons, which slowed the caravan down quite a bit, the way you would run much slower if you were dragging something behind you, like a knapsack or a sheriff. The sticky mixture fell on the spinning wheels, which immediately began to move with less ferocity, the way you would run with less ferocity if you suddenly found yourself running in quicksand or through lasagne. (10:SS, 14–15.)

Snicketin kerronta konkretisoi sirkusvaunun läpi käymiä reaktioita kenen tahansa saataville rakentaessaan puhuttelun kautta yleisö-agentille samantapaiset puitteet kuin ne, joissa vaunu kohtauksessa liikuu eteenpäin. Vaikka todellinen lukija pystyy oletettavasti kuvittelemaan, miltä tuntuisi juosta lasagnessa tai raahata perässään sheriffiä, on sangen epätodennäköistä, että tämä joutuisi koskaan tekemään niin. Fiktiiviselle yleisö-agentille tai määrittämättömälle sinulle itse puhuttelutilanteen voi kuitenkin nähdä mahdollistavan nuo absurdilta vaikuttavat toiminnot ainakin hypoteettisella tasolla.

ASoUE:n kirjoissa puhutellun sinun roolia rakennetaan muun muassa asettamalla tämä positioon, jossa kaikki fiktiivisessä maailmassa mahdollinen olisi mahdollista myös tälle itselleen. Tämä korostuu kiinnostavalla tavalla esimerkiksi sarjan kolmannen osan loppupuolen kohtauksessa, jossa Snicket välittää yleisölleen kustantajensa huolen siitä, että lukija saattaa lukemansa innoittamana saada päähänsä imitoida Baudelairen lasten tekemisiä:

The good people who are publishing this book have a concern that they have expressed to me. The concern is that readers like yourself will read my history of the Baudelaire orphans and attempt to imitate some of the things they do. So at this point in the story, in order to mollify the publishers—the word “mollify” here means “get them to stop tearing their hair out in worry”—please allow me to give you a piece of advice, even though I don't know anything about you. The piece of advice is as follows: If you ever need to get to Curdled Cave in a hurry, do not, under any circumstances, steal a boat and attempt to sail across Lake Lachrymose during a hurricane, because it is very dangerous and the chances of your survival are practically zero. (3:WW, 145–146.)

Lainauksessa ei oteta kantaa siihen, kuinka todennäköisesti tai epätodennäköisesti lukija on jossain vaiheessa elämäänsä joutumassa kuvatus kaltaiseen tilanteeseen. Snicketin neuvo kuitenkin antaa ymmärtää, että purjeveneeseen varastaminen ja hurrikaanin läpi Lurkkiluolaan¹⁸ purjehtiminen olisi yleisö-agentille fyysisesti mahdollista siinä missä Baudelaireillekin. Tästä syystä jää puhutellun sinun itsensä vastuulle joko noudattaa Snicketin kehotusta tai seurata Baudelairen lasten esimerkkiä.

Edellisessä lainauksessa Snicket ilmaisee, ettei tiedä yleisöstään mitään. Hän kuitenkin olettaa tästä yhtä jos toistakin esimerkiksi viljellessään kerrontansa lomassa selityksiä sanoista, joita ei usko yleisö-agentin tunnevan. Näiden sanojen joukkoon kuuluu esimerkiksi tyynnyttämistä, lepyttämistä tai rauhoittamista tarkoittava ilmaus ”mollify”, jonka Snicket määrittelee edellä lainatussa katkelmassa viittaamalla kustantajensa toimintaan. Vaikka osa sanaselityksistä koskee ilmauksia, joita kirjojen todellinen lapsilukija (tai esimerkiksi ei-englanninkielinen lukija) ei välttämättä tunne, suurimman osan ajasta määritelmät pikemminkin kuljettavat tarinaa tai tähtäävät humoristiseen vaikutelmaan asettumalla ristiriitaan ennestään tutun sanan kanssa tai tuomalla siihen uusia, yllättäviä merkityksiä. Todellinen lukija luultavasti ymmärtää tämän, fiktiivinen yleisö-agentti, jonka oletetaan seuraavan kertomusta tarkkaan määrittelyllä ja konkreettisella tavalla, taas ei (ks. Prince 1992, 10).

Yleisö-agentille osoitetuilla huomautuksilla voidaan siis ilmaista paitsi sitä, millainen tämä on ja mihin tämä pystyy, myös sitä, mitä tämä *ei* osaa. Seuraavassa lainauksessa esimerkiksi implikoidaan, ettei puhuteltu sinä ole Violet Baudelaire, eikä näin ollen myöskään yhtä taitava käsittelemään sähkölaitteita kuin tämä:

We all know, of course, that we should never, ever, ever, ever, ever, ever, ever, ever, ever, ever, ever, -- *ever* fiddle around in any way with electric devices. *Never*. There are two reasons for this. One is that you can get electrocuted, which is not only deadly but very unpleasant, and the other is that you are not Violet Baudelaire, one of the few people in the world who know how to handle such things. (2:RR, 153–155.)

Neuvomalla yleisöään ja selittämällä tälle sanojen merkityksiä Snicket parodioi konventionaalisen lastenkirjallisuuden paikoin didaktista sävyä (Barton 2012, 52–53). Yleisö-agentille, joka ei ymmärrä ilmausten poikkeavia konnotaatioita ja jolla ei ole ironian tajua, tämän voi kuitenkin nähdä toimivan todellisena auktoriteettina (ks. Prince 1992, 10).

¹⁸ Curdled Cave

Joshua Parker (2018, 109) esittää, että yksilön toista persoonaa voidaan joissain tapauksissa käyttää kerronnallisten tasojen ylittämiseen ja metaleptisen vaikutelman synnyttämiseen. Näin toimivat esimerkiksi puhuttelutilanteet, joissa yleisö-agentti nostetaan tapahtumien seuraajasta niiden luojaan asemaan (Parker 2018, 107). ASoUE:n kirjoissa, joiden Snicket antaa toistuvasti ymmärtää perustuvan tositahtumiin, ei puhutellulla sinulla ole todellista valtaa puuttua tapahtumien kulkuun – niin kuin ei kertojalla itselläänkään. Tälle kuitenkin annetaan mahdollisuus sulkea kirja ja *kuvitella* tapahtumat uuteen uskoon esimerkiksi seuraavassa lainauksessa sarjan ensimmäisen osan lopusta:

At this point in the story, I feel obliged to interrupt and give you one last warning. As I said at the very beginning, the book you are holding in your hands does not have a happy ending. -- If you like, you may shut the book this instant and not read the unhappy ending that is to follow. You may spend the rest of your life believing that the Baudelaires triumphed over Count Olaf and lived the rest of their lives in the house and library of Justice Strauss, but that is not how the story goes. (1:BB, 156.)

Kuten Snicket tähdentää, tarina ei kuitenkaan jatku yleisö-agentin toivomalla tavalla, eikä tämän mielikuvituksessaan kehittelemillä skenaarioilla näin ollen ole todellista merkitystä. Raottaessaan puhutellulle sinulle näennäistä mahdollisuutta vaikuttaa kirjan tapahtumiin, Snicket siis samalla alleviivaa niiden vääjäämättömyyttä.

Kuten olen tässä luvussa tuonut esille, ASoUE:n yleisö-agentti on määrittämätön, ulkopuolinen sinä, joka voisi hahmoon liitetyistä ominaisuuksista huolimatta olla kuka tahansa. Poikkeuksena tästä voidaan kuitenkin mainita kaksi kohtaa, joissa Snicket yllättäen puhuttelee suoraan sisartaan Kitiä. Sarjan yhdeksännessä osassa kertojahahmo ilmaisee sisarelleen olevansa elossa ja yrittävänsä seuraavaksi etsiä tämän käsiinsä (9:CC, 124). Sarjan kymmenennessä osassa kerronnan lomaan on puolestaan ujutettu kokonainen Kitille osoitettu kirje, jota edeltää erikoinen, samaa lausetta uudelleen ja uudelleen toistava jakso:

The Baudelaires' journey up the Vertical Flame Diversion was so dark and treacherous that it is not enough to write "The Baudelaires' journey up the Vertical Flame Diversion was so dark and treacherous that it is not enough to write 'The Baudelaires' journey up the Vertical Flame Diversion was so dark and treacherous that it is not enough to write -- "My dear sister, I am taking a great risk in hiding a letter to you inside one of my books, but I am certain that even the most melancholy and well-read people in the world have found my account of the lives of the three Baudelaire children even more wretched than I had promised, and so this book will stay on the shelves of libraries, utterly ignored, waiting for you to open it and find this message. As an additional precaution, I placed a warning that the rest of this chapter contains a description of the Baudelaires' miserable journey up the Vertical Flame Diversion, so anyone who has the courage to read such a description is probably brave enough to read my letter to you. (10:SS, 100–101.)

Ennen kirjeen aloittamista Snicket pyrkii hankkiutumaan eroon ulkopuolisista silmistä kehottamalla lukijaa ohittamaan lohduuttoman kuvauksen Baudelairen lasten matkasta ylös

Vertikaalia palokuilua¹⁹ ja siirtymään sen sijaan johonkin seuraavista luvuista tai jättämään koko kirjan lukemisen sikseen (10:SS, 99). Selontekoa lasten vaiheista palokuilussa ei kuitenkaan koskaan tule vaan luvun päättää viisi kertaa toistuvan aloituslauseen jälkeen Snicketin kirje Kitille. Kirjeellä on ikään kuin kaksi päällekkäistä yleisö-agenttia, Kit itse ja lukija, joka ei kehotuksista huolimatta ole lopettanut lukemista ja jonka Snicket tästä syystä tunnustaa kyllin rohkeaksi kohtaamaan kirjeen sisällön.

Yleisö-agentti on tärkeä erottaa niin todellisesta lukijasta kuin sisäislukijastakin (Prince 1992, 9). Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö lukijan voisi olla mahdollista samastua kertojan fiktiiviseen yleisöön ja kuvitella persoonapronominia ”you” jossain määrin itseensä kohdistuvaksi (ks. Genette 1990, 260). Edellisen lainauksen asetelmaa onkin mahdollista tulkita eräänlaisena metaleptisenä rajanylityksenä, joka tuo fiktion lähemmäs lukijaa antamalla ymmärtää, että tämän käsissään pitelemä kirja on paitsi määrittämättömälle lukijalle osoitettu selonteko Baudelairin lasten vaiheista myös fiktiivisestä maailmasta kumpuava objekti, jonka välityksellä kaksi tuota maailmaa kansoittavaa henkilöä voi pitää yhteyttä toisiinsa.²⁰ Työni kolmannessa analyysiluvussa palaan vastaavanlaisiin rajanylityksiin multimondiaalisuuden käsitteen kautta. Seuraavassa alaluvussa puolestani paneudun kirjan ja todellisen lukijan väliseen vuorovaikutukseen suuntaamalla huomioni kerronnan affordansseihin.

2.3 Kerronnan affordanssit ja maailmojen rajat ylittävä vuorovaikutus

Yleisö-agentin käsite on käyttökelpoinen, kun tarkastellaan puhutellun sinän asemaa kirjojen fiktiivisessä maailmassa sekä kerronnan tälle oletettavia toiminnan mahdollisuuksia. Fiktiivisen maailman ulkopuolella kirjaa kuitenkin pitelee käsissään todellinen ihminen, joka asettuu vuorovaikutussuhteeseen lukemansa kanssa ja kytkeytyy näin kertovaan viestintätilanteeseen ja sen osapuoliin. Kirja, oli sen formaatti mikä tahansa, toimii linkkinä lukijan ja fiktiivisen maailman välillä. Kirjaesine ja kirjoitusmerkit asettuvat samalle todellisuuden tasolle lukijan

¹⁹ Vertical Flame Diversion

²⁰ Kirje Kitille toimii myös metafiktiivisenä keinona alleviivata kertomuksen konstruktioluonnetta kiinnittämällä huomio kerronnan ajan ja kertomuksen ajan välisiin epäjohdonmukaisuuksiin (ks. McCallum 1999, 143). Tavoittelemalla sisartaan kirjan sivuilla tarkoituksenaan sopia tapaaminen tämän kanssa Snicket käyttäytyy kuin teoksen ilmestymisen ja siinä kuvattujen tapahtumien välillä olisi korkeintaan päiviä, mikä on ristiriidassa sen kanssa, että hahmon annetaan ymmärtää kirjoittavan Baudelairin lasten vaiheista vasta jälkikäteen tutkimustyönsä pohjalta.

kanssa mutta mahdollistavat samalla kahden ontologisesti erillisenä pidetyn maailman välisen kanssakäymisen – kanssakäymisen, joka jättää jälkiä.

Felski (2008, 3) kirjoittaa teoksensa *Uses of Literature* johdannossa, että lukeminen on kaikkea muuta kuin yksisuuntainen tie. Hänen mukaansa lukija samaan aikaan sekä heijastaa lukemaansa jotakin itsestään että asettautuu alttiiksi tekstin vaikutuksille: ”[W]hile we cannot help but impose ourselves on literary texts, we are also, inevitably, exposed to them.” (Felski 2008, 3.) Tarkastelen näitä vaikutuksia tässä luvussa kiinnittämällä huomioni kerronnan affordansseihin eli tarjoumiin, joilla kertova teksti ohjaa lukemista sekä lukijan reaktioita ja toimintaa.

Affordanssit liittyvät olennaisesti tapaamme lähestyä erilaisia tekstejä. Saksien, tuolin ja monien muiden arkisten objektien tavoin myös tekstit ohjaavat omaa käyttöönsä (Serpell 2014, 21). Yksinkertaisimmillaan tällä voidaan viitata lukemiseen mekaanisena prosessina. Lukija pystyy todennäköisesti pelkäämään kirjoitusmerkkejä vilkaisemalla päättämään, mihin suuntaan ja missä järjestyksessä hänen kannattaa tekstissä edetä päästäkseen käsiksi sen välittämiin merkityksiin. Katse siis liukuu paperilla tekstin ohjaamana, vaikka sen liikettä ei missään vaiheessa tulisikaan aktiivisesti tiedostettua. Tilanne näyttäytyy toisena, mikäli tekstiä tarkastelee henkilö, joka ei osaa lukea tai joka on tekemisissä itselleen vieraan kielen tai kirjaimiston kanssa. Samaan tapaan kuin vesi mahdollistaa uimisen vain uimataitoiselle (Gibson 2014, 124), määrittävät kirjoituksen affordanssit pitkälti sen mukaan, onko henkilöllä valmiuksia lukea sitä. Kaikki kirjoitusmerkeistä koostuvat tekstit eivät toisaalta edes tähtää kielellisten merkitysten välittämiseen. Aseminen kirjoitus esimerkiksi mahdollistaa lukijalleen eri asioita kuin kertova teksti.

Kertovan tekstin affordanssit eivät rajoitu yksinomaan lukemisen ohjaamiseen, vaan kyseessä on huomattavasti moniulotteisempi ilmiö, joka auttaa hahmottamaan, kuinka tekstit ja lukijat rakentavat merkityksiä yhdessä (ks. Felski 2015, 164). Kuten C. Namwali Serpell (2014, 22) toteaa, kirjan tarjoumia on vaikeampi jäljittää kuin vaikkapa saksien tai tuolin, sillä siinä missä yksinkertaiset käyttöesineet tarjoavat kaikille kutakuinkin saman informaation itsestään, yksi ja sama tekstuaalinen rakenne voi mahdollistaa lukijoilleen hyvinkin laajan skaalan erilaisia tulkintoja ja kokemuksia. Serpell (2014, 22) vertaa kaunokirjallisen tekstin lukemista osuvasti rakennuksessa suunnistamiseen: samalla tavoin kuin rakennuksen pohjaratkaisu tarjoaa erilaisia reittejä huoneesta toiseen, mahdollistaa kaunokirjallisuus erilaisia lukemisen tapoja. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna niin tekstit kuin lukijatkin näyttävät lukemisen prosesseissa aktiivisina toimijoina (Felski 2015, 165).

Kirjallisuus ”työstää” meitä monin tavoin (Serpell 2014, 2). Se, mitä luemme ja miten luemme, vaikuttaa meihin, muovaa meitä ja rikastaa meitä uusilla kokemuksilla. Samalla se tarjoaa meille heijastuspintoja, joihin peilaamme paljon sellaista, minkä jo tiedämme. (Felski 2008, 87.) Felski (2008, 87) esittääkin osuvasti, että lukijat ovat olemassa pikemminkin *tulemisen* (‘becoming’) kuin *olemisen* (‘being’) tilassa. Lukijuus ei ole pysähtynyttä vaan jatkuvassa liikkeessä; ihminen ei tule lukijana koskaan valmiiksi. Toisaalta myös kirjat ja niiden luomat fiktiiviset maailmat heräävät henkiin vasta tullessaan luetuiksi, eikä niitä näin ollen voi erottaa lukijoiden niiden ohjauksessa tekemistä tulkinnoista (Felski 2008, 87). Lukijan ja kirjan välinen vuorovaikutus on siis molemminpuolista, vaikkakaan ei väistämättä symmetrisen vastavuoroista (Kainulainen 2016, 150). Affordanssin käsite on hyödyllinen, kun tarkastellaan sitä, millaisia konkreettisia asioita tuo vuorovaikutus voi saada aikaan lukijassa.

Elaine Scarry (1999) käsittelee teoksessaan *Dreaming by the Book* proosan ja lyriikan kykyä synnyttää lukijassa eläviä mielikuvia muun muassa erilaisista äänistä, kuvista ja tuoksuista sekä kiinteiden, käsin kosketettavien pintojen tunnusta. Hän pohtii, kuinka kirjailijan on mahdollista taikoa esiin voimakkaita mentaalisia kuvia, jotka muistuttavat erehdyttävästi todellisista aistimuksista mutta joilla ei ole paljoakaan tekemistä niiden välittömien aistikokemusten kanssa, joita kirjat fyysisinä objekteina tarjoavat (Scarry 1999, 5, 7). On esimerkiksi eri asia katsoa kirjoitusmerkkejä paperilla kuin nähdä mielessään kirjan päähenkilön kasvot tai tuntea opuksen paino käsissään kuin kuvitella, miltä tuntuisi juosta lasagnessa edellisessä luvussa esiin nostetun aineistoesimerkin innoittamana (ks. s. 46 tässä työssä). Tällainen lukijan mielikuvituksen toiminnan – tai Scarryn (1999, 31) sanoin kirjan kautta uneksimisen – ohjaaminen on kirjallisuuden keskeisimpiä affordansseja, sillä juuri se mahdollistaa suurelta osin fiktiivisten maailmojen kuvittelemisen oleviksi ja niihin eläytymisen.

Kirjallisuuden affordansseihin kuuluu myös erilaisten esteettisten, affektiivisten ja eettisten kokemusten tarjoaminen lukijalle (Serpell 2014, 22). Keskityn tässä lukemisen affektiivisuuteen eli lukuprosessista kumpuaviin tunteisiin. Kirjallisten tunteiden kokemiseen vaikuttaa Pirjo Lyytikäisen (2016, 47) mukaan suuresti se, kuinka käsillä olevassa teoksessa kuvataan henkilöhahmojen tunteita ja tuotetaan tunnevaikutuksia. Seuraavassa lainauksessa ASoUE:n ensimmäisestä osasta Snicket esimerkiksi korostaa Baudelairen sisarusten surun syvyyttä heidän vanhempiansa kuoleman jälkeen jättämällä tunteen kuvailemisen sikseen ja vetoamalla sen sijaan lukijan omaan kokemukseen:

It is useless for me to describe to you how terrible Violet, Klaus, and even Sunny felt in the time that followed. If you have ever lost someone very important to you, then you already know how it feels, and if you haven't, you cannot possibly imagine it. (1:BB, 11.)

Kuten Danielle Russell (2011, 31) toteaa, samastuminen Baudelairin lapsiin, hämärtää osaltaan rajaa henkilökohtaisen ja fiktionaalisen kokemuksen välillä. Vaikka Snicket edellä toteaakin, ettei puhuteltu sinä pysty kuvittelemaan, miltä läheisen menettäminen tuntuu, ellei ole itse kokenut sitä, kutsuvat lukuisat kirjat – ASoUE mujaan lukien – lukijoitaan eläytymään henkilöhahmojen tunteisiin nimenomaan kuvittelun kautta. Myös lukemiseen itseensä liittyy erilaisia tuntemuksia, jotka muovaavat kirjan ja lukijan välistä suhdetta. Esimerkiksi erikoiset kerronnalliset asetelmat, kuten luvussa 2.1.1 esiin tuotu kaikkietävä henkilökerronta ja siihen liittyvät epäjohdonmukaisuudet, voivat herättää lukijassa hämmennyksen tai epävarmuuden kaltaisia vaikeasti jäsenettäviä tunteita.

Lukeminen voi myös olla hyvinkin ruumiillinen kokemus, kuten Kurikka (2016, 85) osoittaa kuvatessaan ensikohtaamistaan Irmari Rantamalan eksessiivisen *Harhama*-romaanin (1909) kanssa: ”Päätäni särki, vaikka lukeminen oli ollut kaikkea muuta kuin nopeaa, ja kaikinainen uupumus valtasi niin ruumiin kuin mielen.” Lukemisen fyysisyyden ei kuitenkaan tarvitse manifestoitua päänsärkynä tai itkukohtauksena – vaikka vastaavan kaltaiset ruumiilliset reaktiot toki ovatkin lukemisprosessissa täysin mahdollisia – vaan se on väistämätön osa lukijan ja teoksen välistä vuorovaikutusta. Siru Kainulaisen (2016, 138–139) mukaan juuri tunteet todistavat fyysisestä kanssakäymisestä tekstin ja lukijan välillä. Ruumiissa tuntuvat tunnereaktiot eivät synny itsestään lukijan mielessä vaan kiinnittyvät erottamattomasti taiteelliseen tuotokseen, jonka kanssa lukija kommunikoi. Kainulainen (2016, 150) kirjoittaakin, että ”[t]eos toimii aktiivisesti vuorovaikutuksen osapuolena affektien transmissiota eli kulkeutumista ja siirtymistä toteuttaen, ja tähän liikkeeseen lukijat vastaavat”. Samalla tekstin ja lukijan välinen vuorovaikutus kytkeytyy osaksi muuta sosiaalista kommunikaatiota. Lukeminen ei ole yksinäistä puuhaa vaan ”kahden- ja monenvälistä yhteistoimintaa”. (Kainulainen 2016, 151.)

Kaunokirjallinen kerronta muodostaa yhdessä kirjaesineen tai muun kirjallisuuden käyttöliittymän kanssa väylän, jonka kautta lukija pääsee käsiksi fiktiiviseen maailmaan ilman, että hänen tarvitsee hypätä konkreettisesti maailmasta toiseen – se kun ei ikävä kyllä olisi mahdollistakaan. Maailmojen rajat ylittävän vuorovaikutuksen mahdollistamisen voi toisin sanoen nähdä kuuluvan osaksi kertovan tekstin tarjoumia. Tämän toteaminen ei toki vielä riitä, ja olenkin edellä kuvannut joitakin tapoja, joilla kirjallisuus vaikuttaa lukijaan maailmojen välisen rajan yli. Seuraavaksi jatkan aiheen käsittelyä tarkastelemalla aineistoni ja muutamien

muiden kirjallisuusesimerkkien pohjalta sitä, millaiseen toimintaan fiktiivistä maailmaa koskeva kerronta voi kutsua todellista lukijaansa tämän omassa, aktuaalisessa maailmassa.

Mentaalisten kuvien luomisen ja tunnereaktioiden synnyttämisen lisäksi kirjat kutsuvat lukijaansa fyysiseen toimintaan, mikä on niin ikään osoitus kirjan ja lukijan välisen vuorovaikutuksen ruumiillisuudesta. Yksi esimerkki tästä on kirjojen kyky vaikuttaa konkreettiseen lukemisen tapahtumaan. Kirjaesine mahdollistaa lukijalle teoksen avaamisen mistä kohdasta tahansa, eikä se myöskään estä tätä kahlaamasta tekstiä läpi lopusta alkuun tai sattumanvaraisesti sivulta toiselle hyppien.²¹ Tarinan seuraamisen näkökulmasta tällainen lukemisen tapa ei toki ole kovin mielekäs, ellemme sitten halua esimerkiksi selvittää kirjan loppuratkaisua etukäteen. Toisaalta uudelleenlukeminen, selailu, tiettyihin tekstin ominaisuuksiin keskittyvä lukeminen tai muut lukemisen tavat, jotka poikkeavat merkittävästi suoraviivaisesta alusta loppuun etenemisestä, tulevat nekin usein tarpeeseen (Serpell 2014, 24; ks. myös Piippo 2018, 54). Vaikuttaa joka tapauksessa siltä, että kerronnan affordanssit poikkeavat jossakin määrin kirjan esineenä tarjoamista mahdollisuuksista. Tämä ei yleensä ole ongelma, sillä etenemme tekstissä useimmiten automaattiohjauksella, kuten edellä jo todettiin. Kaunokirjallinen kerronta pystyy kuitenkin myös omalla toiminnallaan haastamaan oletuksen lukemisen lineaarisuudesta ja vaikuttamaan etenemisjärjestykseen muun muassa tarjoamalla lukijalleen erilaisia lukuohjeita kirjan sivuilla suunnistamiseen (ks. Piippo 2018, 46).

Joitakin kirjoja ei edes pysty luontevasti lukemaan lineaarisessa järjestyksessä. Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaanissa* (2012) lukija esimerkiksi joutuu jokaisen luvun päätteeksi valitsemaan tietyistä vaihtoehtoista kertomuksen suunnan, eikä sivu sivulta eteneminen näin ollen tuota seurattavissa olevaa kokonaisuutta. Kirja muistuttaa rakenteeltaan valitse-omaseikkailusi-tyylilajin kirjoja, jotka yhdistävät roolipelimäisyyttä perinteiseen kaunokirjalliseen kerrontaan.²² (Piippo 2018, 51.) Kuten Laura Piippo (2018, 51) huomauttaa, teos toisaalta myös irvailee lajityypille ohjaamalla tottelevaistakin lukijaansa umpikujiin ja pakottamalla tämän palaamaan alkuun tai hyppäämään taaksepäin lukemisen jatkamiseksi. Vastaavanlainen ergodisuus on tyypillistä myös esimerkiksi digitaalisille kyberteksteille (Eskelinen 2002).

Aineistoni kirjojen kerronta jäsentyy pääasiassa lineaarisesti, eikä se osallista lukijaa yhtä silmiinpistäväällä tavalla kuin esimerkiksi *Neuromaani* tai muu voimakkaan ergodinen

²¹ Tässä suhteessa esimerkiksi e-kirjan ja äänikirjan affordanssit poikkeavat koodeksin mahdollisuuksista.

²² Vrt. esim. Packard, Edward 1979. *Aikaluola*.

kirjallisuus. ASoUE:n yhdennessätoista osassa Snicketin kertojanaani kuitenkin tarjoaa lukijalle mahdollisuuden lukea tietyt luvut vaihtoehtoisessa järjestyksessä:

As I'm sure you've noticed, most of the history of the Baudelaire orphans is organized sequentially, a word which here means "so that the events in the lives of Violet, Klaus, and Sunny Baudelaire are related in the order in which they occurred." In the case of the next three chapters, however, the story is organized simultaneously, which means that you do not have to read the chapters in the order in which they appear. -- But because all of them occur at the very same time, you need not read the chapters in the sequence four-five-six, but can read them in any order you choose. (11:PP, 75–76.)

Esimerkissä mainituissa luvuissa 4–6 Baudelairen sisarukset hoitavat kukin omaa tehtäväänsä samaan aikaan eri puolilla hotelli Ratkaisua²³. Simultaanisuudestaan johtuen luvut voi lukea missä järjestyksessä tahansa ilman, että se hankaloittaa kertomuksen seuraamista. Koska järjestyksellä ei ole väliä, ne on toki mahdollista lukea yhtä lailla myös lineaarisesti esiintymisjärjestyksessään, mikä lieneekin vaivattominta etenkin lukujen aloitussivuille ohjaavan sisällysluettelon puuttuessa. Tästä huolimatta Snicketin sanat suuntaavat lukijan huomion lukemisen järjestykseen ja esittävät valintana jonkin sellaisen, joka muutoin tapahtuisi automaattisesti. Näin kerronnan affordanssit muovaavat lukijan suhdetta niin kerrontaan kuin fyysiseen teokseenkin ja kertovat osaltaan kertojan kyvystä vaikuttaa lukijan toimintaan fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välisen rajan yli. Lukijan kun ei tarvitse viestiin reagoidakseen kuin kääntää sivua.

Gibson (2014, 133–134) tuo esiin, että objektit saattavat toisinaan tarjota misinformaatiota niitä tarkastelevalle eli ikään kuin valehdella omista affordansseistaan. Lasista pintaa voi esimerkiksi erehtyä luulemaan ilmaksi (Gibson 2014, 134), kuten käy Michael Cunninghamin romaanissa *Koti maailman laidalla* (1990), jossa yksi kirjan päähenkilöistä joutuu todistamaan isoveljensä kuoleman tämän juostua suljetun lasioven läpi kohtalokkain seurauksin. Kielen suhde valehtelemiseen ja harhaan johtamiseen on erilainen kuin monien muiden objektien; se ei valehtele omista affordansseistaan vaan valehtelemisen voi pikemminkin nähdä olevan yksi sen affordansseista siinä missä toden puhumisen tai fiktiivisten maailmojen kuvailemisenkin. Kielen avulla pystytään jopa hahmottelemaan asioille ja esineille affordansseja, joihin ne eivät todellisuudessa taivu (ks. Cave 2016, 53). Kaunokirjallinen kerrontakin voi näin ollen tarjota lukijalle myös lukuohjeita, joita tämän on mahdotonta noudattaa.

²³ Hotel Denouement

ASoUE:n kuudennessa osassa lukijaa kehoitetaan lukemaan kirjan toinen luku silmät kiinni, jotta tämä pystyisi eläytymään Baudelairen lasten kokemukseen näiden haparoidessa tietään pilkkopimeissä kierreportaissa kohti uusien huoltajiensa asuntoa:

In order to get a better sense of exactly how the Baudelaire orphans felt as they began the grueling journey up the stairs to Mr. and Mrs. Squalor's penthouse apartment, you might find it useful to close your eyes as you read this chapter, because the light was so dim from the small candles on the ground that it felt as if their eyes were closed even when they were looking as hard as they could. (6:EE, 19.)

On tietysti selvää, ettei silmät kiinni ole mahdollista lukea, ellei sitten ole tekemisissä jonkin kohokuvioille perustuvan kirjoitusjärjestelmän kanssa. Lukuohje onkin näin ollen ristiriidassa sen kanssa, mitä lukija todella pystyy tekemään, mikä taas saa aikaan humoristisen vaikutelman. Mahdottoman tarjouman merkitys piilee nimenomaan sen mahdottomuudessa, eikä vitsi näin ollen aukea täysin samalla tavalla esimerkiksi sarjaa äänikirjana kuuntelevalle, joka voi helposti jatkaa kertomuksen seuraamista vielä silmät suljettuaankin.²⁴ Kehotus paitsi naurattaa myös konkretisoi orpojen hankalaa tilannetta aktivoimalla lukijan kuvittelemaan, miltä tuntuisi lukea mitään näkemättä. Tämän voi nähdä kertovan kaunokirjallisen kerronnan kyvystä vahvistaa lukijan ja fiktiivisen maailman välistä suhdetta esittämällä arkiset kokemuksemme uudessa valossa.

Teksti voi ohjata lukijaansa lukemisen lisäksi muunkinlaiseen toimintaan. Ilmeinen esimerkki tästä ovat ruokareseptit, joiden ohjeita sanasta sanaan noudattamalla lukijan tulisi saada aikaiseksi tietty ruokalaji. Ohjeistamisen lisäksi kirja voi myös kehottaa lukijoitaan tekemään erilaisia asioita teokselle itselleen. Keri Smithin suunnittelema muistikirja, joka kantaa osuvasti nimeä *Tuhoa tämä kirja (Wreck this Journal, 2016)*, perustuu tällaisille kehotuksille: kirjan jokaisella aukeamalla lukijalle – tai käyttäjälle – annetaan tehtäväksi turmella teosta eri tavoin esimerkiksi hyppimällä sen päällä, ottamalla se suihkuun ja liimaamalla sen sivuille purukumia sekä repimällä niitä suikaleiksi (ks. kuvat 2 ja 3). Teos siis pyrkii vaikuttamaan lukijan toimintaan hyvinkin konkreettisella tasolla käskiessään tätä muokkaamaan kirjan materiaalista kehoa peruuttamattomalla tavalla.

Vastaavanlaisia komentoja esiintyy myös kaunokirjallisuudessa, joskin ne ovat melko harvinaisia ja liittyvät yleensä voimakkaan kokeelliseen kerrontaan. *Neuromaanissa* lukijaa esimerkiksi pyydetään auttamaan erään henkilöahmon psyyken korjaamisessa poraamalla

²⁴ ASoUE:n kaikki kirjat on julkaistu myös äänikirjoina, joten mainitun kohtauksen kuunteleminen silmät kiinni olisi mahdollista. Tietyissä olosuhteissa sekin voi kuitenkin aiheuttaa ongelmia; itse esimerkiksi liikuin kohtausta kuunnellessani kaupungin keskustassa, joten silmien sulkeminen olisi saattanut johtaa jopa vaaratilanteisiin.

reikä kirjan sivujen läpi ja sitomalla ne yhteen teoksessa kiinni olevien kirjanmerkkinauhojen avulla. Mikäli lukija tottelee, tekee tämä samalla lukemisen jatkamisesta itselleen mahdotonta. (Piippo 2018, 54–55.) Fyysinen teos siis kyllä mahdollistaa kerronnan ehdottamat toiminnot, mutta ne ovat samaan aikaan ristiriidassa sen kanssa, mitä kirjalla on totuttu tekemään. Näin kertova teksti kiinnittää lukijan huomion paitsi kerrontaan myös kirjaan materiaalisena objektina.



Kuvat 2 ja 3: Kirjan sivu ennen ja jälkeen repimisen (Smith 2016)

Aineistossani samankaltaisella asetelmalla leikitellään muun muassa tilanteissa, joissa kertoja kehottaa lukijaansa jättämään käsillä olevan teoksen lukemisen sikseen.²⁵ Luvussa 2.1.2 tällaisia kehotuksia tarkasteltiin Snicketin intention näkökulmasta ja luvussa 2.2 suhteessa yleisö-agentin rooliin. Niiden voi kuitenkin nähdä myös rakentavan tietynlaista suhdetta lukijan ja fyysisen kirjaesineen välille. Esimerkiksi seuraavassa lainauksessa sarjan viimeisen osan takakannesta, lukijaa ei pyydetä lopettamaan lukemista vaan pudottamaan kirja käsistään: ”-- if I were you I would drop this book at once, so THE END does not finish you.” (13:TE, takakansi.) Gibsonin (2014, 129) käsityksen mukaan affordanssit voivat olla niin positiivisia kuin negatiivisiakin, eli niillä voi olla sekä suotuisia että vahingollisia vaikutuksia muihin toimijoihin. Snicketin kertojanaäni antaakin ymmärtää, että lukijan käsissään pitelemä teos on nimenomaan haitallinen ja että siitä tulisi siksi hankkiutua eroon. Kirjan pudottaminen maahan kuuluu kirjaesineen affordansseihin ainakin siinä mielessä, ettei mikään fyysisessä objektissa

²⁵ Toisin kuin Neuromaaniassa lukemisen jatkamista ei ASoUE:n tapauksessa pyritä tekemään mahdottomaksi kehottamalla lukijaa turmelemaan kirja lukukelvottomaksi, vaan sen voisi hypoteettisesti keskeyttää kertojan kehotusten totteleminen itsessään eli lukemisen lopettaminen Snicketin varoituksen seurauksena.

estä lukijaa toimimasta kertojan vetoituksen mukaisesti. On silti epätodennäköistä, että lukija lopettaisi lukemisen Snicketin pyynnöstä saati sitten heittäisi kirjan menemään, eikä se toki ole tarkoituksaan. Lukijan ja fiktiivisen maailman välistä vuorovaikutusta kuitenkin muovaa myös kertojahahmon kehotusten systemaattinen vastustaminen, johon kerronta leikkimielisesti pakottaa lukijansa tämän jatkaessa sivujen kääntelemistä.

Kertova teksti voi saada asioita aikaiseksi myös asettamalla näyttille oman, helposti unohduksiin jäävän materiaalisuutensa. Seuraavassa lainauksessa ASoUE:n yhdennestätoista osasta peilikirjoitus kiinnittää huomion kirjoitusmerkkien materiaaliseen luonteeseen, konkretisoi kirjoitettujen sanojen merkitystä ja hidastaa lukemisen prosessia:

If you were to hold this book up to a mirror, you would see at once how confusing it is to read letters and words when they are reflected back at you. In fact, the entire world looks confusing in a mirror, almost as if the whole of it were held beyond the shiny silver surface, exactly as the world we live in except backward. (PP, 19.)

Samaan aikaan teksti myös kehottaa lukijaa toimintaan, sillä mikään ei estä tätä kävelemästä lähimmän peilin luo ja heijastamasta kirjan sivua sen pinnasta, jotta nurinkuriset sanat olisi helpompi lukea. Kohtaus jatkuu Snicketin toteamuksella: ”Life is perplexing enough without thinking about other worlds staring back at you from the mirror --” (12:PP, 19). Tässä alaluvussa olen kuitenkin tarkastellut juuri sitä, kuinka kokonaan toiset maailmat tuijottavat meitä kirjan sivuilta, eivätkä ainoastaan heijasta peilin tavoin omia käsityksiämme takaisin meille vaan vaikuttavat samalla meihin ja toimintaamme.

Tekstin tarjoumiin tarttuminen kertoo suorista, välittömistä ja usein ainakin osittain tiedostamattomista tavoista, joilla reagoimme lukemaamme lukiessamme. Kertovan tekstin kyky vaikuttaa konkreettisesti todellisen lukijan toimintaan ja tunteisiin onkin osoitus siitä, että vaikka lukija kertovan viestintätilanteen hierarkkisessa mallissa asetetaan yleensä varsinaisen kerrontatilanteen ulkopuolelle (ks. esim. Chatman 1988, 151; Rimmon-Kenan 1991, 110), on tällä eräässä mielessä myös suora yhteys kertovan viestintätilanteen osapuoliin. Affordanssit muovaavat lukijan ja fiktiivisen maailman välistä suhdetta ja suuntaavat huomion tekstien ei-inhimilliseen toimijuuteen lukemisen prosesseissa. Niiden voidaan nähdä kertovan osaltaan maailmojen rajat ylittävistä vuorovaikutuksesta, jossa kirja ja lukija kommunikoivat keskenään ja vaikuttavat toinen toisiinsa asettumatta hierarkkiseen suhteeseen toistensa kanssa. Tällainen vaikutussuhde korostuu usein myös fiktion sisäisessä maailmassa, jossa kirjojen merkitys

tapahtumien kulkuun ja henkilöhahmojen toimintaan näyttäytyy joskus hyvinkin konkreettisenä. Seuraavassa pääluvussa lähestynkin aineistoani kiinnittämällä huomioni nimenomaan kirjojen toimintaan kirjan sivuilla.

3 KIRJOJEN TOIMINTA KIRJAN SIVUILLA

Keskityin tutkielmani edellisessä luvussa kertovan tekstin toimijuuksiin ja siihen, millaiseen toimintaan ASoUE:n kirjoissa käytetyt kerronnalliset keinot kutsuvat teosten todellista lukijaa. Tässä luvussa puolestani lähestyn kerronnan toimijuuksia toisesta näkökulmasta tarkastelemalla ei-inhimillisten objektien – erityisesti kirjojen – toimintaa aineistossani. Pohjaan analyysini toimijaverkkoteoreettiselle käsitykselle esineiden toimijuudesta, jota avaam lähemmin luvussa 3.1. Kirjoilla ja kirjallisuudella on aineistossani valtava merkitys, mikä välittyy niin sarjan juonenkuljetuksesta kuin intertekstuaalisia viittauksia vilisevästä kerronnastakin. Luvussa 3.2 tarjoan näkökulmia siihen, millä tavoin kirjat, kirjallisuus ja kirjastot tekevät toimintaansa näkyväksi suhteessa sarjan henkilöihahmoihin ja tapahtumiin. Luvussa 3.3 taas lähestyn aineistoni intertekstuaalisia henkilönnimiä materiaalisina jälkinä aktuaalisessa maailmassa olemassa olevien kirjojen toisiinsa jättämistä jäljistä. Tavassani lähestyä niin kirjallisuuden kirjoja kuin intertekstuaalisuuttakin korostuvat yhtäältä kirjojen muihin toimijoihin luomat suhteet, toisaalta niiden luonne materiaalis-semioottisina kokonaisuuksina, joissa kirjaesineen aineellisuus ja tekstin merkitsevyys kietoutuvat erottamattomasti toisiinsa (ks. Haraway 1997, Lummaa 2012).

3.1 Esineiden ei-inhimillinen toimijuus

Ennen kuin siirryn tarkastelemaan kirjojen toimintaa aineistossani (ks. luvut 3.2 ja 3.3), pohjustan aiheita luomalla katsauksen toimijaverkkoteoreettiseen käsitykseen ei-inhimillisten esineiden toimijuudesta ja peilaamalla sitä aineistossani esiintyvien esineiden toimintaan. Kirjallisuuden esineitä tutkinut Laura Oulanne (2015, 38) huomauttaa, että niin meitä arjessa ympäröivät objektit kuin fiktion tavaratkin jäävät ”esineellisyydessään” usein huomaamattomiksi. Ihmiskeskeisestä toimijuuskäsityksestä irtautuminen ja esineiden toimijuuden nostaminen valokeilaan voi kuitenkin auttaa jäljittämään sitä valtavaa merkitystä, joka juuri tavaroilla on maailman tapahtumisissa. Fiktiossa esineet asettuvat usein tilanteisiin, joissa muun muassa niihin liittyviä, niitä itseään paljon suurempia toiminnan ketjureaktioita on helppo seurata ja havainnoida (Oulanne 2015, 39). Näin kaunokirjalliset tekstit saattavat paljastaa lukijalleen asioita ja suhteita, joihin emme ehkä tulisi kiinnittäneeksi huomiota jokapäiväisissä kohtaamisissamme esineiden kanssa: muun ohessa kirjoja voidaankin lähestyä objekteina, jotka antavat meille tietoa muista objekteista (ks. Brown 2003, 18).

ASoUE:n toiseksi viimeisen osan loppupuolella harppuunan laukeaminen aiheuttaa kirjastonhoitaja Dewey Ratkaisun²⁶ kuoleman. Harppuunaa ei laukaise ilkeämielinen kreivi Olaf, joka on vasta hetkeä aiemmin uhannut sillä Deweya saadakseen tämän paljastamaan erään lukon aukaisemiseksi tarvittavan salasanakolmikon, eivätkä sitä laukaise Baudelairien sisarukset, joiden haltuun se päätyy kreivi Olafin säikähdettyä hotellin aulaan ilmaantunutta herra Poeta. Sen sijaan ase laukeaa tömähdyksen voimasta luiskahdettuaan vahingossa päähenkilölasten käsistä lattialle.

-- Count Olaf turned to see who was walking into the lobby, and hurriedly pushed the harpoon gun into the Baudelaires' hands when he saw a figure wearing pajamas with drawings of money all over them and a bewildered expression on his face. In this instant, the three siblings grasped the weapon, feeling its heavy, dark weight in their hands, and in this instant the gun slipped from their hands and clattered to the green wooden floor, and in this instant they heard the red trigger *click!*, and in this instant the penultimate harpoon was fired with a *swoosh!* and sailed through the enormous, domed room and struck someone a fatal blow, a phrase which here means "killed one of the people in the room." (12:PP, 232–233.)

Sen paremmin lapset kuin harppuunakaan eivät tarkoita tappaa ketään, mutta joku yhtä kaikki menettää henkensä. Deweyn kuolemaan johtavaan tapahtumasarjaan osallistuvat ainakin Violet, Klaus, Sunny, Kreivi Olaf, herra Poe setelikuvioisine yöpaitoineen, harppuuna-ase, liipaisin, ammus ja puulattia. Kohtauksessa havainnollistuvat hyvin ne yllättävät ja ennalta-arvaamattomat vaikutukset, joita inhimillisillä ja ei-inhimillisillä toimijuuksilla voi olla toisiinsa.

Latourin (2005) näkemykset ei-inhimillisten esineiden toimijuudesta tarjoavat hyvän pohjan myös kirjallisuuden objektien tarkastelulle. Koska toiminta on totuttu määrittelemään intentionaalisten, tarkoitushakuisesti toimivien olioiden, eli yleensä ihmisten, tekemiksi teoiksi, voi olla vaikea nähdä, kuinka harppuuna, lattia, lukko tai lista voisivat toimia. Toimijaverkkoteoreettisen toimijuuskäsityksen mukaan toimijuutta ei kuitenkaan määritä se, kuka tekee, vaan pikemminkin se, mitä tapahtuu. Kukaan tai mikään ei toimi yksin, eikä toimintakaan näin ollen ole palautettavissa yksittäiseen toimijaan tai toiminnan lähteeseen. Toimijat saavat asioita aikaiseksi vain liittymällä toisiinsa, osallistumalla yhdessä tapahtumien kulkuun. Toimijoita taas ovat tästä näkökulmasta tarkasteltuna mitkä tahansa asiat, myös itsestäänselvyyksinä pitämämme esineet, jotka muuttavat asioiden tilaa vaikuttamalla toisten toimijoiden toimintaan. (Latour 2005, 46, 71.)

²⁶ Dewey Denouement

Ei-inhimillisen objektin riistäytyminen Baudelairin lasten käsistä – vieläpä sangen kirjaimellisesti – osoittaa, kuinka elottoman esineen toiminta voi saada aikaan asioita, joihin ihminen ei kykene vaikuttamaan ja jotka eivät ole missään määrin riippuvaisia tämän tahdosta. Toimijaverkkoteorian mukaan harppuuna näyttäytyykin kohtauksessa täyspainoisena toimijana, joka ei ehkä itsessään määritä toimintaa, jota kukaan tai mikään ei voi yksin määrittää, mutta joka ehdottomasti osallistuu siihen tekemällä eron. Kirjasarjan tapahtumien kulkuun osallistuvat kuitenkin myös monet harppuunaa arkisemmat, vaikutustensa puolesta vähemmän kohtalokkaat esineet, kuten Violetin hiusnauha, jolla hän sitoo hiuksensa pois silmiltä pitääkseen ajatuksensa kasassa aina keksintöön syventyessään, ja Klausin silmälasit, joiden rikkoutuminen pakottaa hänet epäilyttävän silmälääkäri Orwellin vastaanotolle sarjan neljännessä osassa. Felski (2015, 164) huomauttaa, että esineiden toimijuuden tunnustaminen ei tarkoita sitä, että niihin tulisi suhtautua yksinäisinä, itseohjautuvina subjekteina, jotka itsenäisesti käynnistävät tapahtumasarjoja ja järjestävät kohtauksia. Sen sijaan niiden osallisuuden huomioiminen merkitsee inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijuuksien asettamista samalle ontologiselle jalansijalle ja niiden keskinäisten riippuvuussuhteiden hyväksymistä (Felski 2015, 164).

Latour (2005, 53) tähdentää, että näkymätön toimijuus, joka ei muuta mitään tai jätä minkäänlaista jälkeä itsestään, *ei* ole toimijuutta. Tullakseen kohdelluiksi toimijoina objektienkin on siis jätettävä jälkeensä näkyviä merkkejä toiminnastaan, tai kuten Latour (2005, 79) asian ilmaisee:

To be accounted for, objects have to enter into accounts. If no trace is produced, they offer no information to the observer and will have no visible effect on other agents. They remain silent and are no longer actors: they remain, literally, unaccountable.

Oli objektin merkitys tietyssä tapahtumasarjassa kuinka ilmeinen tahansa, tulee sen toiminta näkyväksi vain hetkittäin. Tämä ei tarkoita sitä, että esine lakkaisi toimimasta, vaan sitä, että sen toiminta katoaa näkymättömiin, ellei se jatkuvasti pidä meteliä itsestään. (Latour 2005, 80.) Villapaitaa neulottaessa neulepuikkojen ja langan toiminta erottuu selkeänä, mutta valmiissa paidassa se helposti unohtuu ainakin siihen saakka, kun paita joskus hajoaa, ja langan hapertuminen tuo sen toimijuuden jälleen käyttäjän tietoisuuteen. Tutkijan onkin monesti nähtävä hieman vaivaa pystyäkseen jäljittämään esineiden toimintaa ja niiden vaikutusta muiden, niin inhimillisten kuin ei-inhimillistenkin toimijoiden toimintaan (Latour 2005, 79).

Latour (2005, 80–82) esittelee teoksessaan *Reassembling the Social* viisi tapaa etsiä esineiden toimijuuden äärelle. Objektien toimintaa pääsee hänen mukaansa havainnoimaan

esimerkiksi seuraamalla niitä työpajoissa, laboratorioissa tai toimistoissa, joissa keskeneräisyys tuo näkyville esineiden moninaiset kytkökset niin toisiinsa kuin muihin tilan toimijuuksiin. Tavaroiden ei-inhimillinen, ihmisestä riippumaton toimijuus korostuu myös muun muassa niiden rikkoutuessa sekä tilanteissa, joissa objektin ja käyttäjän välinen etäisyys ajassa, paikassa tai tietotaidossa estää esineen käyttämisen toivotulla tavalla toivotussa tarkoituksessa. Kokonaan taka-alalle kadonneet esineet on mahdollista tuoda takaisin päivänvaloon arkistoja tutkimalla, museoita koluamalla ja historioitsijoiden kertomuksia lukemalla, vaikka se onkin vaikeampaa kuin konkreettisten esineiden tarkasteleminen toiminnan tuoksinassa. (Latour 2005, 80–81.) Viimeisenä keinona päästä esineiden toimijuuden jäljille Latour (2005, 82) mainitsee fiktion: ”[T]he resource of fiction can bring – through the use of counterfactual history, thought experiments, and ‘scientifiction’ – the solid objects of today into the fluid states where their connections with humans may make sense.”

Fiktiossa esineiden toiminta ja sen vaikutukset näyttäytyvät usein sangen konkreettisina, kuten harppuunan laukeaminen alun esimerkissä osoitti. Useissa lapsille suunnatuissa kirjoissa, elokuvissa ja muissa kulttuurintuotteissa lelut, kodinkoneet tai muut esineet jopa heräävät henkiin, saavat omat persoonallisuutensa ja tekevät asioita itsenäisesti (ks. Oulanne 2015, 40). Ihmisenkaltaisuudestaan huolimatta tällaiset inhimillistetyt esineet tekevät näkyväksi omaa esineellisyyttään muun muassa silloin, kun niiden esineellinen funktio ja fyysiset ominaisuudet määrittävät niiden toimintaa tai rajoittavat sitä. Tavaroiden puuhastelu fiktiiivisessä maailmassa monesti myös konkretisoi esineiden suhteita toisiinsa ja ympäröiviin ihmisiin sekä tarjoaa uusia perspektiivejä ihmisten toimintaan. Kiinnostavaa kyllä, ihminen saattaa esineen näkökulmasta vaikuttaa jopa esinettä esineellisemmältä tai epäinhimillisemmältä (Oulanne 2015, 40).

Fiktio keinoin pystytään kuvaamaan osuvasti paitsi tavaroiden osallisuutta tapahtumasarjoihin ja niiden lopputulemiin myös sitä valtaa, joka esineillä on ihmisiin. ASoUE:ssa ei-inhimillisen objektin ote ihmisestä korostuu, kun niin roistot kuin sankaritkin metsästävät kadonnutta sokerikkoa, jonka sisältö tai merkitys eivät koskaan tule lukijan tietoon mutta joka ohjaa henkilöhahmojen toimintaa näiden pyrkiessä joko saamaan esineen käsiinsä tai estämään sen päätyksen vääriin käsiin. Sokerikon näennäinen merkityksettömyys tuo sen esineellisyyden lukijan silmien eteen eri tavalla kuin jos sen käyttötarkoitus olisi selvillä, sillä esineen funktio saattaisi tällöin peittää näkyvistä itse objektin.

Toisaalta esineiden esineellisyys tulee esille myös silloin, kun niitä käytetään johonkin muuhun kuin siihen, mihin ne on ensisijaisesti tarkoitettu. Sarjan seitsemännessä osassa Baudelairen orvot joutuvat pakenemaan vankilasta ainoiden sellistään löytyvien asioiden,

leivän, penkin ja kannullisen vettä, avulla. Pakokeinoa pitkään mietittyään lapset keksivät valuttaa vettä penkin pintaa pitkin suoraan tiiliseinään, kunnes seinä antaa periksi veden voimalle ja päästää heidät läpi. Koska sisaruksilla ei ole käytössään kuin kannullinen vettä, he käyttävät rakenteeltaan huokoista leipää sienenä, jonka avulla he saavat kerättyä veden talteen ja puristettua sen jälleen ulos. Kun seinä lopulta alkaa antaa myöden, penkki muuntautuu kourusta muurinmurtajaksi, jolla Baudelairet raivaavat tiensä vapauteen. (7:VV, 182–183, 199–202.) Esimerkki havainnollistaa sitä, kuinka uusien käyttötarkoitusten keksiminen tutuille objekteille – yhdessä niiden kanssa – edellyttää esineiden valmiiksi määritellyistä funktioista irtautumista ja niiden affordanssien havainnoimista uudesta näkökulmasta.

Kuten Laura Oulanne (2015, 38) kirjoittaa artikkelissaan ”Miten lukea esineitä?”, ”[i]hmiskeskeisiä lukutapoja ja ankaria subjekti-objekti-erottelua voidaan haastaa tutkimalla, miten tavarat nousevat kirjan sivuilla toimijan asemaan ja mitä niiden ja henkilöhahmojen välillä tapahtuu”. Vaikka esineet ovat keskeinen elementti miltei tarinan kuin tarinan rakentumisessa, ne jäävät usein huomaamattomaksi taustaksi ihmishahmojen toiminnalle tai tulevat tulkituiksi metaforina jostakin itsensä ulkopuolisesta, jolloin niiden olemus ”esineellisinä olioina” unohtuu. Toimijaverkkoteoreettinen lähestymistapa fiktion esineisiin kuitenkin auttaa lukemaan esineet esiin kirjan sivuilta nimenomaan esineinä – tavaroina, jotka näyttäytyvät ihmisen rinnalla perustavanlaatuisesti toisina, mutta jotka siitä huolimatta muuttavat asioiden tilaa, eli *toimivat*. (Oulanne 2015, 38.) Seuraavassa luvussa sovellan edellä avaamaani lähestymistapaa kirjojen ja kirjallisuuden toimintaan aineistossani.

3.2 Kirjat, kirjallisuus ja kirjastot toimijoina ASoUE:n narratiivissa

Tässä luvussa tarkastelen aineistoesimerkkien pohjalta kirjojen, kirjallisuuden ja kirjastojen toimintaa ASoUE:n narratiivissa. Kirjan sivuilla esiintyvien kirjojen – olivat ne sitten fiktiivisiä, kerronnan tarpeisiin syntyneitä teoksia tai viittauksia aktuaalisessa maailmassa olemassa oleviin teoksiin – tarkasteleminen toimijoina haastaa jäykkää subjekti-objekti-vastakkainasettelua ja auttaa hahmottamaan ei-inhimillisten esineiden aktiivista roolia kerronnan tapahtumisissa (ks. Oulanne 2015, 38). On sangen helppo unohtaa, että myös kirja on viime kädessä juuri esine. Sen materiaalisuus hukkuu usein kansien sisäpuolelle kätkeytyvien merkitysten alle huolimatta siitä, että nuo merkitykset eivät nekään ole irrallaan materiasta. Fiktiossa esiintyvien kirjojen tarkasteleminen tarjoaa kuitenkin hyvän väylän huomioida teosten toiminta pelkkään tekstiin jumittumatta. Vaikka kerronnan kirjat ovat olemassa pääasiassa tekstissä ja tekstinä, ei niiden merkitys osana kertomusta palaudu pelkkään

tekstiin, vaan ne ovat väistämättä läsnä myös fiktiivisinä esineinä, joiden kanssa henkilöhahmot ja tapahtumat vuorovaikuttavat. Seuraavissa alaluvuissa jäljitän kirjojen ja kirjallisuuden toimintaa materiaalis-semioottisina ilmiöinä kiinnittämällä huomioni siihen, millaisia vaikutuksia niillä on aineistoni henkilöhahmoihin ja tapahtumiin sekä siihen, millaisia verkostoja ne muodostavat toistensa ja muiden toimijuuksien kanssa.

3.2.1 Kirjat tapahtumien hidastajina ja eteenpäin viejinä

Kirjat ovat ASoUE:ssa keskeinen henkilöhahmojen toimintaa eteenpäin kuljettava voima. Niiden rooli kunkin teoksen loppuratkaisuun johtavassa tapahtumasarjassa on useimmiten sangen ilmeinen. Sarjan ensimmäisessä osassa Klaus selvittää perimyslakia käsittelevän teoksen avulla kreivi Olafin suunnitelman päästä käsiksi Baudelairen omaisuuteen naimalla Violetin näytelmäkohtaukseksi naamioidussa hääseremoniassa. Neljännessä osassa Violet keksii keinon vapauttaa Klausin hypnoosista silmiä ja näkemistä koskevaa nidettä lukemalla ja yhdennessätoista osassa Violet ja Klaus onnistuvat pelastamaan Medusan mycelium²⁷ -sienen aiheuttamasta myrkytyksestä kärsivän Sunnyn hengen sienikirjan ansiosta. Nämä ja monet muut sarjassa esitellyt opukset siis osallistuvat tapahtumien kulkuun lukuisilla tavoilla muun muassa tarjotessaan päähenkilölapsille tietoa, jota nämä tarvitsevat ylittääkseen vastaansa tulevat esteet. Vastaavanlainen kirjojen ja kirjallisuuden roolin ”ylikorostuminen” niin temaattisella kuin tarinankin tasolla on lapsille suunnatuissa metafiktiivisissä teoksissa sangen tyypillistä (Hermansson 2018, 350).

Kirjat eivät näyttäyty Snicketin sarjassa pelkkinä toiminnan välineinä, passiivisina objekteina, joita Baudelairet voisivat tuosta noin vain hyödyntää omien tarkoitusperiensä edistämiseen. Tämä korostuu muun muassa siinä, kuinka ne paitsi auttavat myös haastavat ja käskyttävät lukijoitaan. Tarpeellisen tiedon löytäminen kirjan sivuilta ei aina ole päähenkilölapsille helppoa. Vain harvoin kirjat käyttäytyvät heidän toivomalla tavalla ja luovuttavat elintärkeitä tiedonjyväset eteenpäin suorilta käsin ilman ponnisteluja. Kirjojen toimijuus välittyikin aineistoissani paitsi niiden suorista vaikutuksista tapahtumien etenemiseen myös muun muassa tavoista, joilla ne sitä hidastavat.

²⁷ Medusoid Mycelium

Sarjan neljännessä osassa Violet ja Sunny yrittävät löytää silmälääkäri Georgina Orwellin teoksesta *Edistynyt okulaaritiede*²⁸ keinon auttaa hypnotisoitua veljeään, mutta kirja osoittautuukin niin vaikeaselkoiseksi, että sen aloittaminen herättää lapsissa jopa kauhua:

But there was an extra helping of dread that Violet and Sunny felt when they began *Advanced Ocular Science*, by Dr. Georgina Orwell. The first sentence was "This tome will endeavor to scrutinize, in quasi-inclusive breadth, the epistemology of ophthalmologically contrived appraisals of ocular systems and the subsequent and requisite exertions imperative for expugnation of injurious states", and as Violet read it out loud to her sister, both children felt the dread that comes when you begin a very boring and difficult book.

"Oh dear," Violet said, wondering what in the world "tome" meant. "This is a very difficult book."

"Garj!" Sunny said, wondering what in the world "endeavor" meant. (4:MM, 142–143.)

Latourin (2005, 80) huomio ihmisen ja esineen välisestä etäisyydestä ei-inhimillisen toimijuuden esiin nostajana (ks. s. 62 tässä työssä) auttaa hahmottamaan vaikeita sanoja vilisevän teoksen toimintaa edellä lainatussa kohtauksessa. Objektia on hankala ottaa itsestäänselvyytenä, jos sen käyttäminen työkaluna tuottaa käyttäjälle suurta päänvaivaa tai vaatii tältä valtavia ponnistuksia. Etäisyyden päästä esine näyttäytyy outona ja eksoottisena, kenties pelottavanakin. Sen vieraus häiritsee perinteistä asetelmaa, jossa ihminen (subjekti) käyttää esinettä (objektia) työkaluna tietyn asiaintilan saavuttamisessa. (Latour 2005, 80.) Esineen toimijuus siis nousee esille koko komeudessaan muun muassa rajoittaessaan ihmisen mahdollisuuksia toimia omien intentioidensa mukaan. Näin käy myös yllä olevassa lainauksessa, jossa kirja tekee toimintansa näkyväksi estämällä orpoja pääsemästä käsiksi tiedolliseen funktioonsa.

Teoksen merkitysten jäädessä pimentoon sen aineellisuus samalla ikään kuin korostuu. Käsittämättömillä sanoilla ei ole informaation sisältöä, johon Violetin ja Sunnyn olisi mahdollista tarttua, vaan ne hahmottuvat heille nimenomaan materiaalisuutensa kautta, musteena paperilla. Lainauksessa esiin noussut kauhun tunne voidaankin nähdä merkkinä merkityksistä riisutun tekstin päähenkilölasten kokemukseen jättämistä jäljistä. Kirjan ja sitä lukevien lasten välille muodostuu affektiivinen suhde, joka osoittaa, etteivät tekstin vaikutukset palaudu pelkkään välineellisyyteen ja merkitsevyyteen vaan että ne voivat kummuta yhtä lailla myös niiden puuttumisesta.

Edistynyt okulaaritiede voi auttaa Violetia purkamaan hypnoosin vain siinä tapauksessa, että kirja ja lapsi löytävät kielen, jolla kommunikoida keskenään. Koska Klaus,

²⁸ *Advanced Ocular Science*

sisaruskolmikon lukutoukka, ei hypnotisoituna kykene auttamaan sisariaan kirjan tulkitsemisessa, Violetin on pohdittava, millä tavoin veli ratkaisisi tilanteen, jos olisi läsnä, ja omaksuttava sitten tämän innoittama lukutapa (4:MM, 145). Sen sijaan, että pyrki saamaan selkoa joka ikisestä tekstissä vilisevästä tieteellisestä termistä, hän päätyy hyppäämään kaikkien käsittämättömien kohtien yli päästäkseen näin käsiksi tekstin kokonaismerkitykseen:

She turned her attention back to the book, and reread the sentence one more time, but this time she simply skipped the words she did not know. As often happens when one reads in this way, Violet's brain made a little humming noise as she encountered each word—or each part of a word—she did not know. So inside her head, the opening sentence of chapter twelve read as follows: “Hypnosis is an *hmmm* yet *hmmm* method *hmmm* and should not be *hmmmed* by *hmmms*,” and although she could not tell exactly what it meant, she could guess. “It could mean,” she guessed to herself, “that hypnosis is a difficult method and should not be learned by amateurs,” and the interesting thing is that she was not too far off. (4:MM, 148.)

Vietettyään miltei koko yön kirjaa läpi hymisten Violet onnistuu lopulta löytämään tiedon siitä, kuinka hypnotisoitu vapautetaan hypnoosista (4:MM, 152). Vanhimman Baudelairen tapa lukea muistuttaa kiinnostavalla tavalla kaikkeen lukemiseen liittyvästä karsinnasta, jota teemme yleensä automaattisesti ja tiedostamatta. Sen sijaan, että tavaisimme tekstiä kirjain kerrallaan, silmäilemme tavallisesti sanojen alkuja ja loppuja ja täydennämme aukot mielessämme. Eleanor Gibson (1991, 453) tähdentää, että lukeminen on aina valikoivaa. Hänen mukaansa teksti tarjoaa erilaisia mahdollisuuksia (eli affordansseja), joista valitsemme lukiessamme ne, jotka vaikuttavat kulloisenkin lukutehtävän kannalta oleellisilta (Gibson, E 1991, 453).

Lainauksen tilanteessa yhteinen kieli eli toimiva lukumetodi kumpuaa lopulta kirjan, poissa olevan veljen ja Violetin itsensä yhteistoiminnassa, ja siihen vaikuttaa lukemiselle asetettu tiedollinen tavoite. Edes saatuaan kirjan puhumaan itselleen Violet ei kuitenkaan voi yksinkertaisesti napsia sen sivuilta palasia omiin tarpeisiinsa vaan hänen on heittäydyttävä kanssakäymiseen vailla minkäänlaisia takeita siitä, että teos lopultakaan vastaa hänen avunpyyntöönsä. Subjektin ja objektin välinen raja, jos sellaista on koskaan ollutkaan, hämärtyy kirjan ja lapsen välisessä vuorovaikutuksessa, jossa toinen ei yksinkertaisesti käytä toista hyväkseen, vaan jossa inhimilliset ja ei-inhimilliset toimijuudet liittyvät yhteen, vaikuttuvat toisistaan ja sysäävät tapahtumien kulkua yhdessä uusille urille.

Loppujen lopuksi kirjan ja lapsen kohtaaminen vastaa tarinankerronnan tarpeisiin, eli vie toimintaa eteenpäin tarjoamalla Violetille valmiudet vapauttaa Klaus hypnoosista ennen kuin tämä ehtii halkaista Charlesin kahtia sirkkelinterällä. Tohtori Orwellin kirja – sen paremmin kuin edellisessä alaluvussa esiin nostettu harppuuna-asekaan – ei näyttäydy toimijana sanan yksilöllisessä merkityksessä, vaan kirjat pystyvät muuttamaan asioiden tilaa vain

muodostamalla siteitä ja liittoumia eli sotkeutumalla toisiin toimijuuksiin (ks. Felski 2015, 170). ASoUE:ssa kirjat siis vaikuttavat tapahtumien kulkuun *kanssatoimijoina*, yhteistyössä päähenkilöiden ja muiden henkilöhahmojen sekä ilmiöiden kanssa (ks. Felski 2015, 170). Niiden rooli kirjojen tapahtumisissa on ilmeinen, muttei suoraviivainen tai yksipuolinen, kuten edellä kuvattu kamppailu Violetin ja *Edistynyt okulaaritiede* -teoksen välillä havainnollisti. Aineistoni tarjoaakin hyvän väylän jäljittää kirjojen osallisuutta tapahtumasarjoihin paitsi kiinnittämällä huomion niiden avulla saavutettuihin tuloksiin, kuten Klausin vapautumiseen ja Charlesin pelastumiseen, myös nostamalla esiin erilaisia tapoja, joilla ne panevat hanttiin ja käskyttävät kanssatoimijoitaan ennen kuin suostuvat auttamaan juonen kuljettamisessa eteenpäin.

3.2.2 Kirjallisuus avaa ovia, kätkee viestejä ja osallistuu ryhmänmuodostukseen

Tietotekstien lisäksi myös kaunokirjallisuudella on ASoUE:ssa tärkeä rooli, mikä korostuu erityisesti salajärjestö VPK:n jäsenten tavassa hyödyntää fiktiivisiä tekstejä muun muassa salaviestien kätköpaikkoina ja sulkumekanismien salasanoina. Tämän kaltaiset epätavalliset käyttötarkoitukset havainnollistavat hyvin tekstien materiaalis-semioottista luonnetta ja avaavat niille uudenlaisia tapoja toimia suhteessa toisiin toimijuuksiin. Konkreettisimmillaan tämä ilmenee aineistossani päähenkilöiden tukeutuessa fiktion tuntemukseensa ovien avaamiseksi – kirjaimellisesti.

Sarjan kymmenennessä osassa esitellään VPK:n käytössä oleva lukko, kielellä toimiva Veräjä proosan kahleissa²⁹, joka aukaistaan näpyttelemällä lukitsemismekanismiin kytkettyyn kirjoituskoneen näppäimistöön oikea vastaus kolmeen kysymykseen (10:SS, 142–144). Vastattuaan oikein kysymyksistä kahteen ensimmäiseen Violetin, Klausin ja Quiqleyn on VPK:n päämajaan päästäkseen määriteltävä, mikä on Leo Tolstoin *Anna Karenina* -romaanin keskeinen teema. Klaus, joka on monta vuotta aikaisemmin, vasta lukemaan oppineena, lukenut kirjan äitinsä polvella istuen, tietää vastauksen ja näppäilee litanian: ”a rural life of moral simplicity, despite its monotony, is the preferable personal narrative to a daring life of impulsive passion, which only leads to tragedy” (10:SS, 145–146). Toimenpiteellä on suoria, aineellisuudessaan helposti havaittavia vaikutuksia oveen liittyvään lukitsemismekanismiin, kuten seuraava lainaus osoittaa:

As Klaus typed the words “a rural life,” a phrase which here means “living in the country,” the wires began to curl and uncurl very quickly, like worms on a sidewalk after it has rained, and by

²⁹ Vernacularly Fastened Door

the time Klaus was typing “the preferable personal narrative,” a phrase which here means “the way to live your life,” the entire door was quivering as if it were as nervous as the Baudelaires. Finally, Klaus typed “T-R-A-G-E-D-Y,” and the three children stepped back, but instead of opening, the door stopped shaking and the wires stopped moving, and the passageway was dead quiet. (10:SS, 147.)

Klausin ja kirjan vuosia sitten tapahtunut kohtaaminen johtaa kertomuksen nykyhetkessä tulkintaan, joka saa oven tärisemään ja johdot kiemurtelemaan kastematojen tavoin. Tällaista vaikutusta ei kuitenkaan aiheuta niinkään teoksen sisältö kuin kirjoituskoneen näppäimistöön kohdistuvat, oikeita kirjainmerkkejä oikeassa järjestyksessä osoittavat painallukset. Romaanin merkitsevyys ja kirjainten aineellisuus tuottavat yhdessä Klausin toiminnan kanssa reaktion, joka keskeytyy viimeisen sanan kohdalla pitkään käyttämättömänä olleen mekanismin jumittuessa viime hetkellä. Hetken mietittyään ovi kuitenkin aukeaa ja päästää lapset lävitseen.

Vaikka *Anna Karenina* -teos ei ole fyysisesti läsnä oven avaamisen hetkellä, se näyttäytyy tilanteessa toimijana, jota ilman lukko jäisi aukaisematta; kirja ei muuta maailmaa yksin vaan lukijansa, Klausin, väliintulon kautta (ks. Felski 2015, 172). Tapahtumasarjaan vaikuttaa kiinnostavalla tavalla myös kirjaesineen materiaalisuus: Baudelairien äidin kerrotaan valinneen joka kesä luettavakseen nimenomaan hyvin paksun kirjan ja vitsailleen sen nostelemisen olevan ainoa liikunnan muoto, johon hän kuumien kesäkuukausien aikana ryhtyisi (10:SS, 145). Juuri Tolstoin romaanin järkälemäisyys vaikuttaa siis osaltaan siihen, että Klaus päätyi lukemaan teoksen äitinsä kanssa juuri silloin, monta kesää aikaisemmin. Teoksen muutosvoima näyttääkin esimerkissä syntyvän nimenomaan merkitsevyyden ja aineellisuuden yhteistoimintana huolimatta siitä, että teeman määrittelemineen romaanista tavataan yleensä yhdistää pääasiassa ensin mainittuun. Vaikka *Anna Kareninalla*, toisin kuin esimerkiksi *Edistyneellä okulaaritieteellä*, on vastinkappale aktuaalisessa maailmassa, eikä sitä siis ole kirjoitettu varta vasten esineeksi kirjaan, heijastuu sen esineellisyys yhtä lailla sen mahdollisuuksista vaikuttaa toisten toimijuuksien toimintaan monimutkaisissa tapahtumisten sarjoissa.

Kirjallisuutta – etenkin runoutta – käytetään aineistossani salaviestien kätkemiseen ja eteenpäin välittämiseen. Viestin piilottamisen ja vastaanottamisen tapahtumasarjassa piilopaikkana toimivan tekstin aineellisuus vaikuttaisi nousevan sen merkitsevyyttä korosteisempaan asemaan. Tekstistä tulee materiaalia, jonka lomaan merkitykseltään toinen teksti pääsee piiloutumaan. Ensimmäisen kerran Baudelairien lapset joutuvat tulkitsemaan runon sisään piilotettua viestiä sarjan seitsemännessä osassa, jossa he etsivät kadonneita

ystäviään, Duncan ja Isadora Quaqmirea, Variksenpalvojen kylästä³⁰. Pian kylään asettumisensa jälkeen lapset löytävät puun juurelta varikselta pudonneen säeparin, jonka he tunnistavat Isadoran kirjoittamaksi. Vaikka heillä on syytä olettaa säkeisiin kätkeytyvän jonkinlaisen vihjeen, he eivät millään keksi, mikä se voisi olla. Seuraavina päivinä säepareja kuitenkin löytyy lisää, kunnes ne ovat muodostaneet yhdessä seuraavanlaisen nelisäkeistöisen runon:

*For sapphires we are held in here.
Only you can end our fear.*

*Until dawn comes we cannot speak.
No words can come from this sad beak.*

*The first thing you read contains the clue:
An initial way to speak to you.*

*Inside these letters the eye will see
Nearby are your friends, and V.F.D. (7:VV, 194.)*

Runoon kätkeytyvän viestin purkumenetelmä on sangen yksinkertainen: säkeiden ensimmäiset kirjaimet muodostavat yhdessä sanan ”FOUNTAIN” ja paljastavat näin Duncanin ja Isadoran olevan vankeina variksen muotoisen suihkulähteen sisällä kylän kaupungintalon edustalla. Tällaisia runoja, joissa säkeiden ensimmäiset, keskimmäiset tai viimeiset kirjaimet muodostavat aakkosellisen kokonaisuuden, kutsutaan akrostikoneiksi (Tieteen termipankki, kirjallisuudentutkimus: ’akrostikon’). Esimerkin akrostikonin selvittäminen ei kuitenkaan onnistu kunnolla ennen kuin koko materiaali, eli kaikki neljä säeparia, on koossa, joten Baudelairen lasten suhde runoon muuttuu matkan varrella paljon.

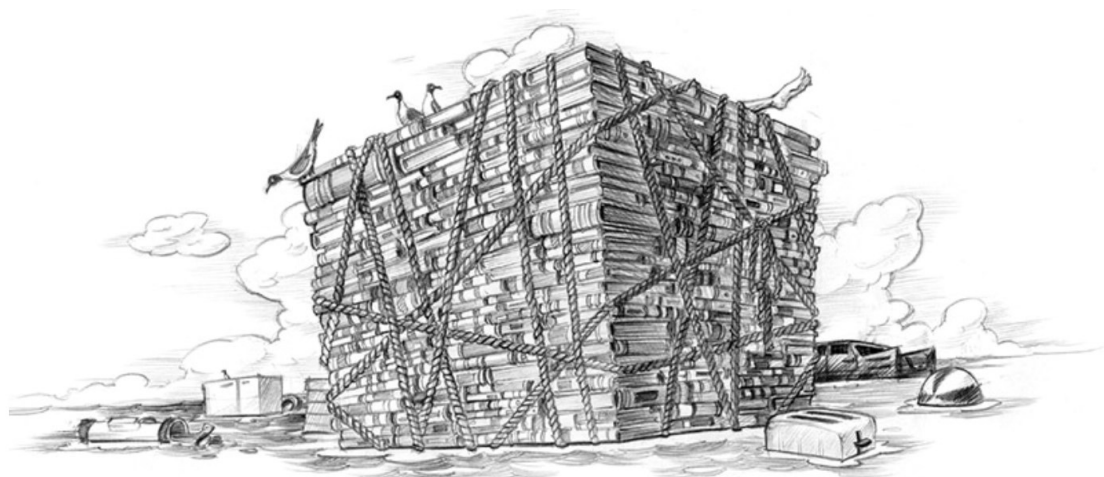
Ensimmäinen säepari hämmentää sisaruskolmikkoa ensisijaisesti sen takia, että se ei kerro heille mitään uutta. Hehän tietävät jo Quaqmiren safiireista, joiden takia Olaf pitää Duncania ja Isadoraa vankinaan. Toinen ja kolmas säepari eivät kerro heille yhtään sen enempää, vaikka he kuinka yrittävät löytää niistä piilomerkityksiä paljastaakseen Quaqmirien sijainnin. Loppujen lopuksi ratkaisu ei kuitenkaan piile runon merkityksissä: neljännen säeparin liittyessä kokonaisuuteen osoittautuu kolmas säepari samalla lukuohjeeksi, joka paljastaa orvoille Isadoran puhuvan heille nimenomaan alkukirjainten välityksellä. Koko runon voikin lopulta nähdä rakentuvan juuri alkukirjainten varaan, vaikka säeparien näennäinen merkitsevyys aluksi johtaakin Baudelaireja harhaan ja suuntaa näiden huomion pois tekstin

³⁰ Village of Fowl Devotees

aineellisuudesta. Paperilapuille raapustettujen säeparien toiminta siis muuttuu sitä mukaa kuin uusia säikeitä liittyy osaksi verkostoa.

Yksi toimijaverkkoteorian keskeisistä prinssiipeistä on ajatus siitä, ettei ole olemassa ryhmiä vaan ainoastaan ryhmänmuodostusta. Ryhmät ovat luonteeltaan dynaamisia ja muuttuvia. Niitä ei voi lyödä lukkoon, eivätkä ne tule koskaan valmiiksi. (Latour 2005.) Latour (2005, 29, 36) esittää, että ryhmän jäljille on mahdollista päästä ainoastaan epäsuorasti, seuraamalla siihen liittyvien ja siitä poistuvien toimijoiden jättämiä jälkiä – liikettä, jonka seurauksena ryhmä muuttuu koko ajan hieman toiseksi. Varikset, jotka tietämättään kuljettavat Isadoran runoja ympäri kaupunkia, liittyvät osaksi ryhmää hetkittäin pudottaessaan säepareja Baudelairin lasten löydettäväksi ja irtautuvat siitä taas sen tehtyään. Jokainen säepari taas heilauttaa toiminnallaan koko ryhmän toimintaa. Uusien säikeistöjen myötä sekä säeparien keskinäiset suhteet että niiden muodostaman runon suhde kertomuksen päähenkilöihin muuttuvat. Ensi alkuun uudet tekstinpätkät pikemminkin sekoittavat pakkaa kuin luovuttavat tietoa, mutta viimeisen säikeistön astuessa kuvioihin koko runon toiminta näyttäytyykin yllättäen uudessa valossa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteivätkö säikeet toimisi yhtä lailla jo odotuttaessaan itseään, hämmentäessään lukijoitaan ja toimiessaan pohjana umpikujaan johtaneille tulkinnoille. Säeparien toimijuus heijastuukin esimerkissä paitsi vaikutuksista, joita niillä on tapahtumien kulkuun, myös ryhmänmuodostukseen olennaisesti liittyvästä keskeneräisyydestä ja epävarmuudesta.

3.2.3 Kirjastot ja inhimillisen ja ei-inhimillisen yhteenkietoutuminen



Kuva 4: Kirjoista rakennettu lautta (TE, 93)

Yksittäisten kirjojen ja tekstien lisäksi myös erilaiset kirjojen kollektiivit näyttäytyvät ASoUE:ssa aktiivisina toimijoina, jotka vaikuttavat tapahtumien kulkuun ja muuttavat asioiden

tilaa. Tämä havainnollistuu kiinnostavalla tavalla muun muassa sarjan viimeisessä osassa, jossa tajuton Kit Snicket ajautuu myrskyn jälkeen teoksen miljööna toimivalle saarelle kirjoista rakennetulla lautalla eli eräänlaisella kelluvalla kirjastolla (13:TE, 109–110, ks. kuva 1). Kirjojen toiminta aineellisina, ei vain merkitsevinä, objekteina tulee kohtauksessa esille erityisen konkreettisella tasolla, kun toisiinsa liitetyt niteet pelastavat Kitin ja hänen syntymättömän lapsensa hengen tiedollisen sisältönsä sijaan nimenomaan fyysisyydellään. Toisaalta kohtauksen voi nähdä suuntaavan huomion myös kirjojen materiaaliseen perustaan. Kirjat on tehty puusta, joka puolestaan on veneissä ja lautoissa yleisesti käytetty rakennusmateriaali. Aktuaalisessa maailmassa kirjoista kyhätty lautta tuskin pysyisi pinnalla kovin pitkään, mutta ASoUE:n fiktionaalisessa kontekstissa sen päälle on mahdollista pelastautua, sillä kirjat saavat siinä osansa puun affordansseista.

Myös muut sarjan kirjat esittelevät lukijalle erilaisia, toinen toistaan erikoisempia kirjastoja, joiden kanssa Baudelairen lapset tekevät yhteistyötä milloin minkäkin mysteerin selvittämiseksi. Kirjastoina sarjassa kohdellaan kaikkia useamman kuin yhden kirjan tai muun dokumentin yhteenliittymiä sijaittivat ne sitten asuinrakennuksessa, koulussa, sukellusveneessä tai meren aalloilla. Seuraavassa lainauksessa Snicketin kertojanääni nostaa esille erilaisia kirjastoja, joita Baudelairet ovat kohdanneet vanhempiansa kuoleman jälkeen, osoittaakseen lukijalle, ettei edes pöydän alla sijaitsevassa kirjastossa ole mitään kovin tavatonta:

It may seem strange to read that there was a library underneath Madame Lulu's table, but as the Baudelaire orphans knew, there are almost as many kinds of libraries as there are kinds of readers. The children had encountered a private library at the home of Justice Strauss, who they missed very much, and a scientific library at the home of Uncle Monty, who they would never see again. They had seen an academic library at Prufrock Preparatory School, and a library at Lucky Smells Lumbermill that was understocked, a word which here means "empty except for three books." There are public libraries and medical libraries, secret libraries and forbidden libraries, libraries of records and libraries of auction catalogs, and there are archival libraries, which is a fancy term for a collection of files and documents rather than books. (9:CC, 137–138.)

Sarjan kirjat eivät tarjoa lukijalle yhtä oikeaa arkkityyppisen kirjaston mallia vaan kirjastona voi niiden mukaan toimia mikä tahansa fyysinen tila, joka sulkee sisäänsä kirjoja tai kirjoituksia (Barton 2012, 115). Lainauksen kirjastot eivät kuitenkaan näyttäydy ainoastaan kirjojen säilytyspaikkoina vaan niiden voi nähdä jäsentävän samalla orpojen kokemuksia kirjasarjan varrelta: kirjastot yhdistyvätkin paitsi kirjoihin myös ihmisiin, paikkoihin ja tilanteisiin, jotka lapset ovat joutuneet jättämään taakseen.

Vaikka ASoUE ei pyrikään määrittelemään sitä, millainen kirjaston pitäisi olla tullakseen luokitelluksi kirjastoksi, ne kyllä esittävät näkemyksensä siitä, millainen on hyvä kirjasto ja

millainen ei. Asialla ei kuitenkaan ole mitään tekemistä sen kanssa, kuinka monta kirjaa kirjasto kokoaa yhteen, eikä väliä ole myöskään sillä, missä tai minkälaisissa olosuhteissa se sijaitsee. Sen sijaan merkitykselliseksi vaikuttaisi nousevan ensisijaisesti se, näkyvätkö kirjastossa toiminnan jäljet. Seuraava esimerkki havainnollistaa tätä asettamalla kontrastiseen suhteeseen Baudelairen lasten aikaisemmin kohtaamat kirjastot ja niistä merkittävästi poikkeavan Kurjimoiden³¹ kirjaston:

A good library will never be too neat, or too dusty, because somebody will always be in it, taking books off the shelves and staying up late reading them. Even libraries that were not to the Baudelaires' taste—Aunt Josephine's library, for instance, only contained books on grammar—were comfortable places to be in, because the owners of the library used them so much. But the Squalor library was as neat and as dusty as could be. All of the dull books on what was in and what was out sat on the shelves in tidy rows, with layers of dust on top of them as if they hadn't been disturbed since they'd first been placed there. It made the Baudelaire sisters a little sad to see all those books sitting in the library unread and unnoticed, like stray dogs or lost children that nobody wanted to take home. (6:EE, 171–172.)

Hyvä kirjasto on elävä, muutosvoimainen ja täynnä liikettä. Se tarjoaa mahdollisimman monille toimijuuksille – kirjoille, hyllyille, lukutuoleille, lukijoille – mahdollisuuden toimia yhdessä ja vaikuttaa toisiinsa. Kurjimoiden kirjasto kuitenkin huokuu pysähtyneisyyttä, eivätkä sinne kootut kirjat ole saaneet ääntään kuuluviin pitkään aikaan, jos milloinkaan. Niille ei ole tullut tilaisuuksia toimia, koska kukaan ei ole ”häirinnyt” niitä, kiinnittänyt niihin huomiota. Latour (2005, 79) korostaa esineiden menettävän toimijuutensa niiden lakatessa jättämästä jälkiä. Näin näyttäisi käyneen myös Kurjimoiden kirjaston kirjoille.

Kirjastoihin kytkeytyvä toiminta on harvemmin yksin ihmisten tai yksin objektien välistä. Sen lisäksi, että ihmiset ovat yhteydessä toisiin ihmisiin ja objektit toisiin objekteihin, ihmiset ja objektit kommunikoivat yleensä myös ristiin toinen toistensa kanssa. (Ks. Latour 2005, 75.) Kirjastossa toisiinsa kietoutuvat siis paitsi kirjat myös monet muut inhimilliset ja ei-inhimilliset toimijuudet, jotka ajautuvat sen vaikutuksen piiriin pidemmäksi tai lyhyemmäksi ajaksi ja tekevät siitä elävän. Baudelairen sisarusten silmissä kirjasto, jota kukaan ei käytä ja jonka toiminta on auttamattomasti pysähdyksissä, on surullinen näky. He tuntevat sääliä unohdettuja kirjoja kohtaan, jotka kerronta rinnastaa kulkukoiriin tai eksyneisiin lapsiin. Hylätyksi tulemisen kokemus ei ole vieras Baudelaireille itsellekään, onhan heitä sarjan kuudenteen osaan mennessä paiskottu paikasta toiseen ja huoltajalta toiselle jo pitkään ilman, että heillä on ollut juuri mahdollisuuksia vaikuttaa omaan elämäänsä. Jo lasten affektiivisen reaktion kirjoja

³¹ Squalor

kohtaan voi kuitenkin nähdä merkkinä siitä, etteivät kirjat itse asiassa olekaan vielä tyystin menettäneet kykyään toimia. Niihin suuntautuvat myötätunnon ja samastumisen kokemukset onkin mahdollista lukea Oulannetta (2015, 43) mukaillen esimerkiksi merkkeinä ”ihmisenä ja esineenä olemisen ’pienimmästä yhteisestä nimittäjästä’, jaetusta maailmassa olemisen kokemuksesta, jonka perusteella voisi syntyä minimaalista empatiaa”.

Julie Barton (2012, 114–115) tarkastelee ASoUE:n kirjastoja laajennettuna metonymiana tiedolle: kirjastot näyttäytyvät hänen mukaansa paikkoina, joissa lapsen ei tarvitse tyytyä rooliinsa passiivisena, aikuisten suodattaman tiedon vastaanottajana vaan joissa hän voi etsiä aktiivisesti tiedon äärelle halutessaan oppia uutta. ”[L]ibraries equal knowledge, which equal power”, Barton (2012, 115) kirjoittaa. Oman näkemykseni mukaan kirjastojen toiminta sarjan narratiivissa ei kuitenkaan palaudu yksinomaan niiden rooliin tiedon edustajina, eikä niiden tulkitseminen metaforina jätä riittävästi tilaa niille monimutkaisille suhteiden verkostoille, joita kirjastojen ja muiden toimijoiden välille sarjan mittaan muodostuu. Bartonin (2012, 114) huomio kirjastoista voimaannuttavina tiloina, joissa lapset pääsevät päättämään itse omasta koulutuksestaan ja ottamaan elämänsä ohjat omiin käsiinsä epäpäteviä aikuisia täynnä olevassa maailmassa, on aiheellinen. Itse pidän kuitenkin kiinnostavampana kysyä, mitä sanottavaa kirjastoilla itsellään on omasta toiminnastaan, sen sijaan, että pysäyttäisin niiden liikkeen metaforaksi jollekin niiden itsensä ulkopuoliselle.

Kuten Bartonkin (2012, 119) toteaa, useimmat ASoUE:ssa esitellyt kirjastot ovat yksityiskirjastoja, jotka kuvastavat tavalla tai toisella omistajiensa mieltymyksiä. Kielioppia jumaloivan Josephine-tädin, joka toimii Baudelairien holhoojana sarjan kolmannessa osassa, kotikirjasto esimerkiksi kokoaa yhteen nimenomaan kielioppiasioita ja oikeinkirjoitusta ruotivia teoksia (ks. myös Barton 2012, 119–120). Tädin suhde kielioppiin on silmiinpistävä affektiivinen, mikä kuvastuu selvästi hänen tavastaan puhua siitä holhokeilleen:

”-- Grammar is the greatest joy in life, don't you find?” (3:WW, 17.)

”I love grammar so much. I'm excited to be able to share my love of grammar with three nice children like yourselves. --” (3:WW, 21.)

Josephinen kirjasto ei rakennu pelkästään tiedollisen funktion varaan, vaan hän on koonnut ympärilleen kirjoja aiheesta, jota hän *rakastaa*, aiheesta, jota hän pitää suurimpana ilona maailmassa. Menettäessään kiinnostuksensa tiettyyn aihepiiriin – kuten kotiaan ympäröivään Itkujärveen³² siinä elävien iilimatojen syötyä hänen miehensä Iken – hän vastaavasti sulkee

³² Lake Lachrymose

siihen liittyvät kirjat kirjastonsa ulkopuolelle (ks. myös Barton 119–120) ja tulee siinä samassa rakentaneeksi sänkynsä alle uuden, epämieluisen kirjojen kirjaston. Voimakas affektiivisuus värittää Josephinen suhdetta kumpaankin kirjastoon ja vaikuttaa siihen, millä tavoin hän pyrkii niitä muokkaamaan: kirjat, joiden herättämät tunteet ovat positiivisia, saavat olla esillä, kun taas ne, jotka satuttavat, päätyvät piiloon.

Barton (2012, 120) näkee sarjan yksityiskirjastot paitsi tiedon edustajina myös metaforina oman itsen rakentamiselle: ”By making libraries and knowledge specific and personal, selfhood is created through what knowledge we choose to appropriate, and the cutting out of books is the cutting out of self.” Huomio on siinä mielessä osuva, että kirjojen lisääminen kirjastoon tai poistaminen sieltä muuttaa väistämättä jotakin niin kirjastossa fyysisenä tilana kuin siihen kytkeytyvissä ihmisissäkin. Tapahtumaa voi kuitenkin tarkastella paitsi metaforana myös ryhmänmuodostuksen näkökulmasta. Minkä tahansa muun ryhmittymän tavoin on myös kirjasto jatkuvassa järjestäytymisen ja uudelleenjärjestäytymisen tilassa, eikä sitä tule lähestyä niin sanottuna superobjektina, jonka sisälle muut objektit kerääntyvät harmoniseksi kokonaisuudeksi kuin kollektiivi olisi lukkoon lyöty ja sen jäsenistö ennalta määritelty (ks. Bryant 2011, 32, 275).

Kirjaston kokoajana Josephine on osa kirjastoa siinä missä kirjat, hyllyt ja lukutuolitkin. Hän paitsi vaikuttaa kirjojen ja muiden kirjaston toimijoiden kompositioon myös vaikuttuu siitä ja asettuu alttiiksi sen muutosvoimalle. Karkottaessaan kirjan kirjaston ulkopuolelle, Josephine osallistuu ryhmänmuodostuksen prosessiin yhdessä karkotettavan kirjan kanssa, joka on toiminnallaan nostattanut hänen mieleensä kipeitä muistoja Iken kuolemasta. Karkotuksen jälkeen kirjasto jatkaa toimintaansa hieman toisena kuin ennen, niin kuin jatkaa Josephine-täti itsekin. Oman itsen rakentamisen liittäminen esineisiin ja niiden suhteisiin ei siis toimijaverkkoteoreettisessa luennassa näyttäyty niinkään metaforisena ilmiönä kuin väistämättömänä osana kollektiiveissa toimimista.

Sanaa ”kirjasto” (‘a library’) käytetään ASoUE:ssa paitsi kirjojen kokoelmista myös ihmisistä, joilla on paljon tietoa (ks. myös Barton 2012, 125), mikä käy ilmi seuraavasta lainauksesta sarjan viimeisestä osasta:

But the word “library” can also refer to a mass of knowledge or a source of learning, just as Klaus Baudelaire is something of a library with the mass of knowledge stored in his brain, or Kit Snicket, who was a source of learning for the Baudelaires as she told them about V.F.D. and its noble errands. (13:TE, 195.)

Bartonin (2012, 124) mukaan tämä havainnollistaa kirjastojen metaforista roolia tiedon edustajina, mutta sen voi nähdäkseni tulkita myös hyvin kirjaimellisesti osoituksena kirjojen

otteesta ihmisiin. Paljon lukenut ihminen kantaa kaikkia elämänsä aikana lukemiaan teoksia tavalla tai toisella mukanaan, mikä tekee hänestä kirjaston kaltaisen, kirjaimellisesti.

Lukeneisuutta arvostetaan sarjassa korkealle, ja se näyttäytyykin henkilöhahmojen keskuudessa eräänlaisena hyvyyden ja moraalisuuden mittarina (ks. myös Barton 2012, 125). Tästä kertoo muun muassa se, kuinka Quiqley Quaqmire pyrkii sarjan kymmenennessä osassa vakuuttamaan Baudelairet luotettavuudestaan vetoamalla juuri lukeneisuuteensa:

”I know that having a good vocabulary doesn’t guarantee that I’m a good person,” the boy said. ”But it does mean I’ve read a great deal. And in my experience, well-read people are less likely to be evil.” (10:SS, 95.)

Quiqleyn huomiota, jonka mukaan paljon lukeneet ihmiset ovat pienemmällä todennäköisyydellä pahoja, tukee Dewey Ratkaisun sarjan yhdennessätoista osassa esittämä kommentti, jossa hän yhdistää vähäisen lukemisen suoraan pahuuteen: ”’Wicked people never have time for reading,’ Dewey said. ’It’s one of the reasons for their wickedness.’” (12:PP, 226.) Kumpikin lainaus osoittaa henkilöhahmojen uskovan vakaasti siihen, että kirjat jättävät jälkensä ihmisiin. Ne paitsi kartuttavat näiden tietovaraintoa myös kietoutuvat osaksi näiden persoonaa ja vaikuttavat osaltaan siihen, tuleeko näistä lopulta hyviä vai pahoja. Kirjojen toiminta ihmisessä sitoo tämän erottamattomasti lukemaansa, minkä taas voi nähdä havainnollistavan kiinnostavalla tavalla ihmisen ja kirjan, inhimillisen ja ei-inhimillisen, välisen rajan häilyvyyttä.

Ihminen sekoittuu kirjaan myös toisella tapaa ASoUE:n yhdennessätoista osan esitellessä lukijalle VPK:n viimeisenä turvapaikkana toimivan hotelli Ratkaisun, joka on järjestetty kirjaston kirjojen luokittelussa yleisesti käytetyn Deweyn kymmenluokitusjärjestelmän mukaan. Yksi hotellin managereista avaa hotellin luokitusta vastaanottovirkailijoiksi naamioituneille Baudelaireille seuraavasti:

”Once you understand how the Hotel Denouement works, you’ll be able to perform your errands as easily as you would find a book in a library. And if you can find a book in a library, then you already know how this hotel works.” -- ”-- For instance, if you wanted to find a book on German poetry, you would begin in the section of the library marked 800, which contains books on literature and rhetoric. Similarly, the eighth story of this hotel is reserved for our rhetorical guests. Within the 800 section of the library, you’d find books on German poetry labelled 831, and if you were to take the elevator up to the eighth story and walk into Room 831, you’d find a gathering of German poets. Understand?” (12:PP, 61–62.)

Hotellivieraat siis asettuvat asianmukaisille paikoilleen hotellissa, jonka jokainen kerros vastaa yhtä Deweyn kymmenluokituksen pääluokkaa – ensimmäinen kerros on varattu filosofialle ja psykologialle, toinen uskonnolle, kolmas sosiaalitieteille, neljäs kielille, kuudes teknologialle,

kahdeksas kirjallisuudelle ja niin edelleen –, jotka taas jakautuvat edelleen useampiin alaluokkiin (12:PP, 63–64). Teoksen luoma asetelma vaikuttaisikin implikoivan, ettei ihminen poikke kirjoista niin paljon, etteikö tälle löytyisi paikkaa samasta luokitusjärjestelmästä niiden kanssa. Tätä samankaltaisuutta ei tarvitse tulkita luonteeltaan vertauskuvalliseksi vaan sen voi nähdä kertovan pikemminkin ihmisen asettautumisesta samalle tasolle kirjojen kanssa, objektiksi muiden objektien joukkoon (ks. Bryant 2012, 22).

3.3 Intertekstuaalisuus kirjojen toimintana

Olen edellisissä alaluvuissa käsitellyt ASoUE:n fiktiivisessä maailmassa esiintyvien kirjojen toimintaa aineistossani eli keskittynyt sellaisiin teoksiin ja teksteihin, jotka toimivat samalla diegeettisellä tasolla kertomuksen henkilöhahmojen kanssa. Kirjojen toimijuutta sarjan narratiivissa voidaan kuitenkin lähestyä myös kiinnittämällä huomio kerronnan intertekstuaalisuuteen, eli oman työni kontekstissa siihen, millä tavoin erinäiset, aktuaalisessa maailmassa olemassa olevat kirjat tekevät itseään ja omaa toimintaansa näkyväksi aineistossani. Tarkoitukseni ei ole tässä luvussa eritellä kattavasti aineistoni intertekstuaalisia viittauksia ja niiden kantamia piilomerkityksiä, sillä siinä riittäisi materiaalia kokonaisen tutkielman tarpeisiin. Oleellista käsittelyni kannalta on sen sijaan se, mitä viittaukset kertovat kirjojen toimijuudesta sekä se, millä tavoin niiden jättämien jälkien voidaan nähdä heijastuvan kirjoittamisen ja lukemisen prosesseihin ja prosesseista. Aloitan luvun avaamalla intertekstuaalisuuden käsitettä teorian pohjalta ja suhteuttamalla sitä toimijaverkkoajatteluun, minkä jälkeen siirryn analysoimaan toimijuuden näkökulmasta aineistoni intertekstuaalisia henkilönnimiä eli internymisyyttä (ks. Müller 1991, 102–103).

3.3.1 Intertekstuaalisuus ja toimijaverkkoteoria

Intertekstuaalisuus eli tekstienvälisyys kuvastaa sananmukaisesti tekstien verkostomaista suhdetta toisiin teksteihin. Intertekstuaalisessa kirjallisuudentutkimuksessa kaunokirjallisten tekstien nähdään saavan merkityksensä vasta suhteessa toisiin teksteihin ja merkkijärjestelmiin. Teokset eivät toimi tyhjiössä vaan tutkijan on osattava ottaa huomioon niiden paikka kirjallisuuden ja kulttuurin kentässä. (Makkonen 2006, 10; Lyytikäinen 2006, 144.) Laajimmillaan intertekstuaalisuus käsitetään kaiken kommunikaation ehdoksi. Lausumaa ei olisi mahdollista ymmärtää ilman valmiiksi olemassa olevaa diskurssijoukkoa, joka sitoo sen yhteen toisten lausumien kanssa. (Makkonen 2006, 18–19.) Samaan tapaan myös kaikki tekstit rakentuvat anonyymeistä, mihinkään tiettyyn lähteeseen paikantumattomista lainauksista, joita

Roland Barthes (1986, 60) kutsuu lainauksiksi ilman lainausmerkkejä. Kaikkien muiden kommunikaation muotojen tavoin myös jokainen teksti on siis lähtökohtaisesti intertekstuaalinen.

Anna Makkonen (2006, 21–22) huomauttaa, että vaikka onkin ”helppo hyväksyä ajatus, että jokainen teksti viittaa toiseen tekstiin, joka puolestaan viittaa toiseen tekstiin ja niin edelleen”, on näkemystä vaikea soveltaa konkreettiseen tekstianalyysiin. Käytännössä tekstien intertekstuaalisuutta tarkastellaankin usein kiinnittämällä huomio siihen, millä tavoin tietyt tekstit viittaavat toisiin, niin ikään nimettävissä oleviin teksteihin tai siihen, millä tavoin ne kytkeytyvät useille teksteille yhteisiin tyyppiomaisuuksiin, kuten lajiin (Lyytikäinen 2006, 146). Intertekstuaalisuutta tekstianalyysin työvälineenä on kehitelty muun muassa Genette (Makkonen 2006, 22), joka määrittelee käsitteen kahden tai useamman tekstin samanaikaiseksi, osoitettavissa olevaksi läsnäoloksi tietyn tekstin raameissa (Genette 1982; ks. myös Makkonen 2006, 22; Lyytikäinen 2006, 146). Kirjaimellisimmillaan tällainen suhde tekstien välillä ilmenee Genetten (1982) mukaan *sitaatteina*, *plagiaatteina* ja *alluusioina*. Paikallisesti esiintyviä intertekstuaalisia kytkentöjä on luokitellut myös esimerkiksi venäläis-amerikkalainen tutkija Kiril Taranovski (1911–1993), joka muun muassa erittelee erilaisia siteeraamisen muotoja suorasta nimeämisestä tyylillisiin lainoihin ja niin edelleen. Taranovskilta on peräisin myös kirjallisuudentutkimuksessa paljon käytetty kirjallisen *subtekstin* käsite, jolla tarkoitetaan jo olemassa olevaa tekstiä, johon jokin toinen teksti viittaa. (Tammi 2006, 60, 75–76, 82.)

Intertekstuaalisuuden tutkimukselle tyypillinen käsitys tekstien verkostoitumisesta on jo itsessään sängen helppo sovittaa yhteen toimijaverkkoteoreettisen ajattelutavan kanssa. Olennaista toimijaverkkoteoriaa intertekstuaalisuuden tarkasteluun sovellettaessa on kuitenkin ottaa huomioon tekstien välisten kytkösten materiaalis-semioottinen luonne. Tekstit eivät synny tyhjiössä vaan kytköksissä toisiin teksteihin ja ilmiöihin. Nämä kytkökset taas ovat paitsi semioottisia ja diskursiivisia myös sidoksissa aineellisiin olioihin, kuten kirjoihin ja kirjailijoihin, ja niiden materiaaliseen toimintaan. Samalla tavoin merkitsevyys ja aineellisuus linkittyvät toisiinsa myös kirjallisessa subtekstissä, jonka voidaan nähdä viittaavan paitsi abstraktiin tekstimassaan myös materiaaliseen kohteeseen. Toimijaverkkoteoreettisesta näkökulmasta intertekstuaalisia viittauksia ja muita paikallisesti esiintyviä tekstienvälisyyden ilmenemiä voidaan lähestyä muun muassa konkreettisina jälkinä toimijuuksien yhteenkietoutumisesta. Noita jälkiä seuraamalla voidaan tehdä päätelmiä toisten tekstien

toiminnasta käsillä olevassa teoksessa ja arvioida sen mahdollisia vaikutuksia. Seuraavaksi havainnollistan tätä aineistoni pohjalta.

Erottuvien intertekstuaalisuuden muoto ASoUE:ssa on Taranovskin luokitusta mukaillen *suora nimeäminen*, eli ”teoksen- tai henkilönimen eksplisiitti maininta toisessa tekstissä tai muu nimen ’siteeraaminen’” (ks. Tammi 2006, 76). Fiktio- nimiviittauksiin liittyen on hyödyllistä nostaa esiin Taranovskin luokituksen lisäksi myös Wolfgang G. Müllerin (1991) hahmottelema teoria interfiguraalisuudesta, joka jäsentää ja luokittelee kirjallisten figuurien intertekstuaalisia suhteita eri teksteissä. Yhtenä ilmeisimmistä keinoista luoda viittaussuhteita eri teksteissä esiintyvien henkilöihahmojen välille Müller (1991, 102) mainitsee nimet. Interfiguraaliset kytkökset ovatkin usein juuri internymisiä. Tällä tarkoitetaan yksinkertaisimmillaan sitä, että aikaisemmin ilmestyneestä kaunokirjallisesta tekstistä tutun figuurin nimi annetaan toisessa fiktionaalisessa kontekstissa esiintyvälle henkilöihahmolle joko identtisessä muodossa tai muutettuna. (Müller 1991, 102–103.)

Lukuisat Snicketin sarjan henkilöihahmot Baudelairen orvoista herra Poehun ja tohtori Orwellista haaksirikkoutuneiden yhteisöä sarjan viimeisessä osassa johtavaan Ishmaeliin on nimetty tunnettujen kirjailijoiden tai fiktiivisten henkilöihahmojen mukaan.³³ Nimiviittaukset ovat yleisiä myös Sunnyn vauvanpuheessa. Sarjan viidennessä osassa nuorin Baudelaire esimerkiksi ilmaisee haluavansa kuulla Isadora Quaqmiren runoja hihkaisemalla ”Sappho!” antiikin kreikkalaiseen runoilija-Sapfoon viitaten (5:AA, 45). Snicketin kirjojen intertekstuaalisuus ei rajoitu pelkkään nimeämiseen. Yksittäisistä intertekstuaalisuuden ilmenemismuodoista nimiviittaukset kuitenkin havainnollistavat nähdäkseni kattavimmin niitä tapoja, joilla aktuaalisessa maailmassa olemassa olevat kirjat sarjassa vaikuttavat. Siitä syystä keskitynkkin seuraavissa alaluvussa ensisijaisesti juuri nimiin ja siihen, mitä niiden avulla voidaan päätellä kirjojen toiminnasta aineistossani.

Müller liittää interfiguraalisuuden piiriin ainoastaan viittaukset fiktiivisiin henkilöihahmoin. Monet ASoUE:n nimilainoista kuitenkin viittaavat todellisiin henkilöihin, kuten eri aikoina eläneisiin tai yhä eläviin kirjailijoihin. Näen konseptin tästä huolimatta soveltuvan myös tällaisten, muihin kuin fiktionaalisiin figureihin viittaavien henkilönnimien toiminnan tarkasteluun, sillä niitäkin käytetään aineistossani nimenomaan luomaan suhteita Snicketin sarjan ja sitä edeltäneiden tekstien välille. Toisaalta on myös hyvä huomioda, että

³³ Nimet viittaavat ranskalaisrunoilija Charles Baudelaireen (1821–1867), yhdysvaltalaiskirjailija Edgar Allan Poehun (1809–1849), brittiläiskirjailija George Orwelliin (1903–1950) ja *Moby-Dick*-romaanin (Melville 1851) päähenkilöön Ishmaeliin.

todellisten henkilöiden mukaan nimetyistä figuureista tulee fiktionaalisisessa kontekstissa niin ikään fiktionaalisia.

3.3.2 Intertekstuaalisuuden jäljet lukijan kokemuksessa

Essi Varis (2016, 118) kritisoi Mülleria siitä, että tämän strukturalistinen teoria interfiguraalisista suhteista sivuuttaa täysin lukijan roolin henkilöiden välisten yhteyksien muodostamisessa. Kuten Varis (2016, 119) esittää, interfiguraaliset viittaukset kuitenkin menettäisivät osan merkityksestään ilman lukijan kognition, muistojen ja/tai aktiivisen tutkimuksen kautta tapahtuvaa tunnistamisen prosessia. Kirjojen toimijuutta jäljitettäessä voidaanakin huomio kiinnittää esimerkiksi siihen, millaisia vaikutuksia viittaukset kirjoihin, kirjailijoihin ja fiktiivisiin henkilöihin aktivoivat mahdollisessa lukijassa ja tämän lukukokemuksessa.

Aineistossani viheliäisen silmälääkärin ja hypnotisoijan, Georgina Orwellin, hahmo saa lisää tasoja kytköksestään brittiläiskirjailija George Orwelliin, jonka dystopiaromaanissa *Vuonna 1984* (1949) Isoveljeksi kutsutun diktaattorin kontrolli yltää kaikille Oseanian kansalaisten elämän alueille (ks. myös Barton 2012, 162). Vaikka hahmon nimi viittaa eksplisiittisesti kirjailijaan, joskin muokatussa, feminiinistetystä muodosta (ks. Müller 1991, 115), se tuntuu tosiasiaa suuntaavan huomion pikemminkin tiettyyn fiktiiviseen maailmaan. Intertekstuaalisesta linkistä tietoinen lukija pystyy hyödyntämään tietämystään henkilöahmon ja subtekstin välisen suhteen arvioimiseen: silmät yhdistyvät selkeimmillään valvonnan teemaan Orwellin romaanissa, hypnotismi puolestaan ihmisten toiminnan ohjaamiseen ja mielipiteiden muokkaamiseen teoksen totalitaristisessa järjestelmässä. Lokaalissa kontekstissa, eli ASoUE:n neljännessä osassa, viittaus ei kuitenkaan paljasta mitään, mikä ei lopulta kävisi ilmi myös tekstistä itsestään. Sen ymmärtäminen ei siis ole edellytys kirjan tapahtumien seuraamiselle. Sen sijaan se kyllä vaikuttaa siihen, millä tavoin subtekstin toiminta heijastuu viittauksen kautta lukijan kokemukseen.

Intertekstuaalinen tai -figuraalinen viittaus avaa lukijan ja subtekstin välille kytköksen, jonka luonteeseen vaikuttavat muun muassa se, tunnistaako lukija viittauksen vai ei sekä se, millä tavoin se vaikuttaa tämän luentaan käsillä olevasta tekstistä tai tekstinkohdasta. Intertekstuaalisuuden tutkimuksessa keskiössä on usein nimenomaan se, millaisia havaintoja lukija tekee tekstissä läsnä olevista toisista teksteistä (Makkonen 2006, 16). Kirjojen toimijuutta painottavassa tutkimuksessa yhtä keskeiseksi nousee kuitenkin kysymys siitä, millainen on noiden toisten tekstien rooli havaintojen muodostumisessa. Kuten Tammi (2006, 91) toteaa,

kyse on viimekädessä aina tulkinnasta. Tulkinta ei kuitenkaan lähde liikkeelle lukijan aivoista, vaan havainnot syntyvät lukijan, tekstin ja subtekstin välisen yhteistoiminnan tuloksena. Kirjailija-Orwellin tuotantoon tutustuneen tai tämän teoksista tietoisien lukijan kokemuksessa tohtori Orwellin nimi saa aikaan reaktion, jonka voi nähdä muistuttavan subtekstin lukijaan joskus aikaisemmin jättämästä jäljestä.

Kiinnostavaa on nähdäkseni pohtia myös sitä, millaisena subtekstin toimijuus näyttäytyy niissä tilanteissa, joissa lukija *ei* tunnista nimeä intertekstuaaliseksi viittaukseksi tai osaa yhdistää viittausta oikeaan kohteeseen. ASoUE on suunnattu pääasiassa lapsilukijoille, joista useimmilta valtaosa kirjoihin lainattujen nimien merkityksistä menee luultavasti sivu suun. Toisaalta harva aikuinenkaan tuntee kirjallisuuden kenttää riittävän hyvin kyetäkseen ymmärtämään kaikkia kerronnan kirjallisuusviittauksia. Lapset eivät liene ainoita, jotka eivät ilman internetiselaimen apua tunnista esimerkiksi C. M. Kornbluthia yhdysvaltalaiseksi tieteiskirjailijaksi tai Algernon Charles Swinburnea englantilaiseksi runoilijaksi (10:SS, 192–193, 335). Huomaamatta jäävät viittaukset eivät luonnollisesti aktivoi lukijassa samanlaista reaktiota kuin ne, jotka tämä lukemisen hetkellä identifioi. Viittausten saattaisi kuitenkin olla mahdollista saada aikaan jonkinlaisia vaikutuksia myös takautuvasti esimerkiksi lapsen tutustuessa Baudelaireen tai Poehun myöhemmin elämänsä aikana. Tällöin subteksti itse asiassa toimisikin muistutuksena siihen viitanneen tekstin, kuten lapsuudessa luetun kirjan, vaikutuksesta lukijaan.

Subtekstin toiminta voi ilmetä lukijassa myös tunnereaktionä esimerkiksi silloin, kun tämä tuntee ylpeyttä tietämyksestään ymmärtäessään jonkin kirjoissa esiintyvän viittauksen merkityksen (ks. Barton 2012, 163). Mahdollisen, tunnistamattomaksi jäävän viittauksen havaitseminen tekstissä voi puolestaan herättää lukijassa hämmennystä – tai vastaavasti halun näpytellä lainatulta vaikuttava nimi Google-hakuun, mikä voidaan sekin tulkita eräänlaisena osoituksena kirjallisuuden kyvystä vaikuttaa toisten toimijoiden, eli tässä lukijan, toimintaan.

Olen edellä tarkastellut lukijan ja subtekstin välistä suhdetta tuomalla esiin vaikutuksia, joita yksittäisillä intertekstuaalisilla viittauksilla voi olla mahdolliseen lukijaan. ASoUE:n nimilainoja on kuitenkin hedelmällistä tutkia myös suhteessa toisiinsa, jolloin ne paljastavat kiinnostavia asioita kirjojen välisistä kytköksistä. Seuraavassa alaluvussa keskitynkään siihen, millaisia puolia viittaukset tuovat esiin subtekstien toiminnasta nimenomaan yhteenkietoutumistensa kautta.

3.3.3 Intertekstuaalinen monilähteisyys ja subtekstien yhteenkietoutuminen

Kaunokirjallisten teosten intertekstuaalisuus on usein *monilähteistä*, millä voidaan tarkoittaa joko sitä, että sama teksti viittaa useisiin eri subteksteihin tai sitä, että yhteen subtekstiin on upotettu toisia subteksteja eräänlaiseksi viittausten ketjuksi. Myös yksittäinen viittaus voi kytkeytyä samanaikaisesti moniin eri subteksteihin. (Tammi 2006, 86–87.) Aineistossani esimerkiksi Beatricen hahmon, jolle Snicket omistaa kaikki kirjansa, voidaan nähdä viittaavan paitsi Danten *Jumalaiseen näytelmään* myös Baudelairen runoon *La Béatrice* (1861). Ensimmäinen subteksti rinnastaa Beatricen *Jumalaisen näytelmän* Beatriceen ja Snicketin vastaavasti Danteen hahmoon, joka seuraa menetettyä rakastettuaan helvetin ja kiirastulen kautta paratiisiin. Toinen puolestaan merkityksellistyy vasta sarjan päätteeksi, kun lukijalle selviää Beatricen olevan Baudelairen lasten äiti. (Ks. Barton 2012, 162-163.) Tämänkaltaisia päällekkäin asettuvia viittauksia Müller (1991, 115) nimittää *superimpositioiksi* ('superimposition', suom. 'päällekkäiskuva'), jotka voivat kuitenkin perustua myös muunlaisille suhteille kuin esimerkissä korostuvalle samannimisyydelle.

Monilähteisyydessä rinnakkain eivät asetu ainoastaan teksti ja subteksti vaan myös eri subtekstit. Tästä näkökulmasta ASoUE:n lukuisat nimiviittaukset eivät ainoastaan esiinny samassa yhteydessä toistensa kanssa vaan kiinnittävät samalla huomion aktuaalisessa maailmassa tai toisissa fiktiivisissä maailmoissa sijaitsevien viittauskohteidensa välisiin suhteisiin. Snicketin kirjat toimivatkin eräänlaisina ryhmänmuodostajina, jotka tuovat yhteen monia sellaisia teoksia, joita lukija ei välttämättä muuten tulisi liittäneeksi toisiinsa.

Osa ASoUE:n nimilainoista, kuten vaikkapa edellä käsitelty viittaus George Orwelliin, merkityksellistyy heti esiintymisyhteydessään. Toiset nimet puolestaan vaikuttaisivat jäävän kerronnassa ”pelkkien nimien” tasolle. Tällaiset nimet kyllä viittaavat tunnistettavasti johonkin sarjan ulkopuoliseen kohdetekstiin, mutta niiden ymmärtäminen ei tarjoa lukijalle juuri välineitä käsillä olevan tekstin tulkitsemiseen (Barton 2012, 159–160). Tämä ei kuitenkaan tee nimistä merkityksettömiä. Vaikka esimerkiksi viittaukset Baudelaireen tai Poehun eivät valota sarjan päähenkilölasten ja näiden asioista kehnosti huolehtivan pankkiirin luonteita tai elämäntilanteita, ne luovat linkin Snicketin teosten ja tietyn goottilaisen perinteen välille ja näyttävät näin toimiessaan merkittävää roolia teossarjan tunnelman luomisessa. Pekka Tammi (2006, 76, 78) huomauttaakin, että nimet, oli kyse sitten kirjan, henkilöahmon tai kirjailijan nimestä, toimivat usein metonymisesti, eli viittaavat paitsi yksittäisiin teoksiin ja tekijöihin myös laajemmin esimerkiksi tietynlaisiin kirjallisiin piirteisiin tai tuotantoihin. Taranovskiin viitaten hän kirjoittaa, ettei tekstien välinen kytkentä ole aina ”paikallinen, määrättyihin

segmentteihin rajoittuva suhde”, vaan että sen paljastuminen ”voi saada meidät huomaamaan kokonaisen verkoston myös toisia, merkitykselliseksi osoittautuvia suhteita” (Tammi 2006, 67).

Monista eri teksteistä peräisin olevien henkilöhahmojen tuominen yhteen uudessa fiktionaalisessa kontekstissa on sangen yleinen interfiguraalisten suhteiden ilmenemismuoto (Müller 1991, 114). Tällainen monilähteisyys on tyypillistä koko Snicketin sarjalle, mutta sitä voidaan lähestyä myös tarkastelemalla lähemmin tiettyjä kirjojen tapahtumaympäristöjä ja niissä tavattavia intertekstuaalisesti nimettyjen henkilöiden kokoonpanoja. Erityisen rikas nimiviittaustensa puolesta on sarjan kahdeksannen osan miljöönä toimiva Salojen sairaala, jota kansoittavat muun muassa ruokamyrkytyksestä kärsivä Emma Bovary, merisairauden takia sairaalaan joutunut Jonah Mapple, Clarissa Dalloway, jossa ei näytä olevan mitään vikaa, mutta joka tuijottaa surullisen näköisenä huoneensa ikkunasta, sekä Mikhail Bulgakov ja Haruki Murakami, joiden taudinkuvia ei ole eritelty (8:HH, 140, 142, 147).

Nimistä kolme ensimmäistä kuuluu fiktiivisille henkilöille, joiden oireet viittaavat tavalla tai toisella alkuperäisteokseen. Emma Bovary myrkyttää itsensä arsenikilla Gustave Flaubertin (1821–1880) romaanin *Rouva Bovary* (1857) päätteeksi. Isä Mapple, papiksi ryhtynyt entinen valaanpyytäjä, pitää Herman Melvillen (1819–1891) *Moby Dickissä* (1851) saarnan raamatun Joonasta (engl. Jonah), jonka valas nielaisee ja myöhemmin oksentaa ulos sisuksistaan. Clarissa Dalloway on Virginia Woolfin (1882–1941) yhdenpäivänromaanin, *Mrs. Dallowayn* (1925), päähenkilö, jonka tajuntaa ja muistoja teos pääasiassa kuvailee. Rouva Dallowayn hahmo pakenee tyhjää ja yksinäistä elämäänsä illalliskutsujen järjestämiseen ja peilautuu samalla toiseen kirjassa keskeiseksi nousevaan henkilöön, Septimus Warren Smithiin, ensimmäisen maailmansodan veteraaniin, joka kärsii traumaperäisestä stressihäiriöstä.

Viimeiset nimet, Mikhail Bulgakov ja Haruki Murakami, taas viittaavat todellisiin henkilöihin. Bulgakov (1891–1940) oli neuvostoliittolainen kirjailija, joka tunnetaan muun muassa postuumisti julkaistusta teoksestaan *Saatana saapuu Moskovaan* (1966–1967). Murakami puolestaan on japanilainen nykykirjailija. Salojen sairaalassa eri aikoihin ja paikkoihin viittaavat nimilainat kietoutuvat toisiinsa ja fiktiiviset henkilöt sekoittuvat todellisiin. Näin sairaala miljöönä kuvastaa intertekstuaalisten viittausten toimintaa koko ASoUE:ssa. Subtekstien moninaisuuden ja moniaalle viittaavuuden voi nähdä suuntaavan huomion paitsi viittaussuhteisiin itseensä myös Snicketin kirjojen maailman hybridisyyteen ja ontologiseen rajaan eri maailmojen välillä (ks. McHale 1987, 58).

ASoUE ei sijoitu mihinkään tiettyyn aikaan tai paikkaan meidän maailmamme kaltaisessa maailmassa, vaan kirjat sekoittavat piirteitä eri ajoista ja paikoista samalla tavoin kuin ne rinnastavat toisiinsa lukuisia eri suuntiin viittaavia subtekstejä. Lukijan ei luonnollisestikaan ole mahdollista löytää kartalta sarjan fiktiivisiä tapahtumaympäristöjä, kuten Rapurantaa³⁴ (jolla on intertekstuaalinen suhde Lewis Carrollin runoon ”The Walrus and the Carpenter” [1871]), Kurjakujaa³⁵ tai Itkujärveä, mutta myös kirjoissa mainittujen, lukijalle tuttujen sijaintien identifioiminen käy vaikeaksi, kun otetaan huomioon kirjojen maailman hybridinen luonne, jota sarjan intertekstuaaliset kytkökset korostavat. Snicketin mainitessa kerronnassaan esimerkiksi Lontoon (1:BB, 167) tai Tukholman (10:SS, 257–258), lukijan on mahdotonta tosimaailmaa koskevan tietämyksensä perusteella päätellä, millaiseen Tukholmaan hahmo viittaa sarjan maailmassa, jossa Emma Bovary ja Haruki Murakami voivat viettää aikaa samassa sairaalassa keskenään. Kumpaakin hahmoa voidaan uudessa fiktionaalisessa kontekstissaan pitää aivan yhtä fiktiivisenä, mutta niiden viittaussuhteet tuon kontekstin ulkopuolelle vaikuttavat silti osaltaan sarjan maailmasta tehtyihin tulkintoihin.

ASoUE:n maailmaa luonnehtii osuvasti McHalen (1987, 57) hahmottelema *intertekstuaalisen vyöhykkeen* (’intertextual zone’) käsite, jolla viitataan fiktiivisiin maailmoihin, joissa erilliset, yhteensovittamattomat tai muuten ristiriitaiset maailmat rinnastuvat toisiinsa intertekstuaalisten kytkösten, kuten lainattujen nimien, kautta. Niin fiktiiviset henkilöahmot kuin todelliset henkilötkin saavat toisiin maailmoihin lainautuessaan eräänlaisen *maailmojenvälisen identiteetin* (’transworld identity’, ks. McHale 1987, 57–58), jonka voidaan nähdä hämärtävän maailmojen välistä rajaa.

Aineistoni moniaalle viittaavia subtekstejä voidaan nähdäkseni tulkita myös osoituksena kirjojen verkostoitumisesta aikojen halki. Kuten Rita Felski (2015, 160) tähdentää, teksteillä on tapana matkustaa ajassa sen sijaan, että ne jäisivät ikuisiksi ajoiksi oman julkaisuajankohtansa vangeiksi. Vuosikymmenten ja -satojen saatossa ne luovat yhä uusia verkostoja ja kutsuvat esiin yhä uusia tulkintoja. Kirjojen ajallisuus on dynaamista, ei kiinteää ja pysähtynyttä. (Felski 2015, 159–160.) ASoUE:ssa tämä kirjoille ominainen aikamatkailu ikään kuin materialisoituu kirjan kansien väliin.

Samalla tavoin kuin esimerkiksi kirjailijan nimi voi viitata metonymisesti koko tämän tuotantoon, voi myös nimilainojen joukko suunnata huomion vielä itseäänkin laajempaan suhteiden verkostoon. ASoUE:ssa nimiviittausten valtava määrä näyttäytyy merkityksellisenä

³⁴ Briny Beach

³⁵ Lousy Lane

jo itsessään. Nimeämisen kautta Snicketin sarja kytkee itsensä osaksi eri aikoina ja eri maailmankolkissa ilmestyneiden teosten muodostamaa mosaiikkia. Tämä mosaiikki ei kuitenkaan rajoitu tekstissä mainittuihin kirjoihin tai mihinkään muuhunkaan suljettuun, paikoilleen pysähtyneeseen kirjojen kokoelmaan, vaan viittausten runsauden voi nähdä kuvastavan metonymisesti koko sitä dynaamista ja jatkuvissa ryhmänmuodostuksen prosesseissa muuttuvaa verkostoa, jossa kaunokirjalliset teokset toimivat suhteessa toisiinsa ja toisiin toimijoihin.

Snicketin kirjoista huokuva arvostus kirjoja, kirjallisuutta ja lukeneisuutta kohtaan ei ilmene ainoastaan henkilöhahmojen asenteina ja kirjojen tärkeänä roolina sarjan tapahtumisissa vaan myös lukuisina intertekstuaalisina viittauksina, jotka suuntaavat huomion lukijan maailmassa vaikuttaviin kirjoihin ja kirjailijoihin. Sarjan kerronnassa kirjallisuuden kentältä lainatut nimet asettuvat vuorovaikutukseen niin toistensa kuin lukijoidenkin kanssa samalla tavoin kuin aktuaalisessa maailmassa olemassa olevat kirjat selviävät ajasta toiseen hankkimalla ystäviä, luomalla liittolaissuhteita ja innoittamalla seuraajia (ks. Felski 2015, 165–166).

Nimiviittaukset voivat kertoa kiinnostavalla tavalla myös kirjojen toiminnasta kirjoittamisen prosessissa ja kirjoittajan kokemuksessa. Makkonen (2006, 16) huomauttaa, että intertekstuaalisuuden tutkijoiden kiinnostuksen kohteena ei yleensä ole ollut kirjailijan intentio, eli se, onko tekstiin sijoitettu laina tarkoituksellinen vai tiedostamaton tai se, millaisia vaikutteita kirjailijat ovat saaneet toisiltaan ja toistensa teoksista. Lyytikäinen (2006, 164) jopa kirjoittaa, että ”antihistoriallisesti suuntautunut intertekstuaalisuus on pyrkinyt tekemään lähde- ja vaikutustutkimuksesta ja ylipäätään tekstien polveutumisen tarkastelusta kavahdettavan peikon”. Kirjallisuuden toimijuutta painotettaessa vaikutusten huomioiminen on kuitenkin olennaista, sillä se suuntaa huomion kirjojen luomiin verkostoihin ja niiden itsestään ja omasta toiminnastaan toisiin toimijoihin jättämiin jälkiin. Merkittävää tässä ei ole niinkään kirjailijan intention tarkastelu kuin sen tunnustaminen, että tämä on tullut teosten toiminnan vaikuttamaksi joko suoraan tai epäsuorasti, kirjojen muodostamien kytkösten kautta.

ASoUE:n nimilainat kertovatkin osaltaan kirjojen toiminnan jäljistä kirjailijassa itsessään eli tässä yhteydessä sarjan todellisessa tekijässä, Daniel Handlerissa. Kirjailijan ja sarjassa lainattujen tekstien välille muodostuva suhde on muun ohessa affektiivinen, mikä tulee selkeästi esille *LA Weekly Newsin* haastattelussa, jossa Handler (2004) kuvailee käyttämiään nimilainoja muun muassa kunnianosoituksina kirjoille, joita hän rakastaa (Shulman 2004, ks. myös Barton 2012, 160). Lisäksi viittausten taustalla piilee Handlerin kokemus

henkilöhahmojen nimeämisen vaikeudesta, jota hän luonnehtii samassa haastattelussa seuraavasti:

“-- I find it very, very difficult to name characters. I just finished a new novel for adults, and I had the characters forever numbered, because I had no idea what to call them. And I finally assigned them all the blandest first names in the entire world. Either I'm naming them Mr. Poe, or I'm completely lost, so I have to name them Joe.” (Shulman 2004.)

Kirjailijan elämänsä aikana kohtaamat kirjat rientävät avuksi tilanteessa, jossa tämä ei keksi, millä nimellä kutsuisi henkilöhahmojaan. Nimeämällä hahmonsa kirjallisten figuurien mukaan Handler välttyy nimeämästä niitä miksikään muuksi. Näin korostuu myös nimien luonne materiaalisina objekteina kirjoittamisen prosessissa.

Olen edellä eritellyt aktuaalisessa maailmassa olemassa olevien kirjojen toimintaa aineistossani ja tuonut esiin erilaisia, subtekstien ja muiden toimijoiden välille muodostuvia suhteita, joiden jättämät jäljet konkretisoituvat sarjassa viljellyissä intertekstuaalisissa viittauksissa. Intertekstuaalisten kytkösten kautta kerrontaan vaikuttavien kirjojen ja fiktiivisten henkilöhahmojen kanssa samalla diegeettisellä tasolla toimivien teosten toimintaa jäljittämällä olen tässä pääluvussa valottanut niitä moninaisia tapoja, joilla kirjat tekevät toimintaansa näkyviksi aineistoni narratiivissa. Kirjojen toimijuus ei kuitenkaan rajoitu pelkkiin kirjan sivuilta välittyviin suhteisiin, vaan sitä voidaan seurata yhtä lailla myös meidän maailmassamme vaikuttavia teoksia tarkastelemalla, kuten jo työni luku 2.3 affordanssien roolista lukijan ja kertovan tekstin välisessä vuorovaikutuksessa osoitti. Tutkielmani viimeisessä analyysiluvussa puolestani kiinnitän huomioni fyysisten, käsin kosketettavien kirjaesineiden toimijuuteen ja siihen, kuinka sarjan paratekstit – jotka Genetten (1982) käsityksen mukaan kuuluvat niin ikään tekstienvälisyyden piiriin – hämärtävät rajaa fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välillä.

4 KIRJAESINE, TRANSMEDIA JA LEIKKI MAAILMOJEN VÄLISELLÄ RAJALLA

Työni viimeisessä analyysiluvussa keskityn siihen, millä tavoin ASoUE:n kirjat fyysisinä, käsin kosketettavina objekteina osallistuvat tarinan kertomiseen ja hämärtävät rajaa fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välillä. Lisäksi käsittelen sitä, kuinka sarjan tarinamaailma levittäytyy transmediaalisesti kirjan sivuilta muihin medioihin sekä eräässä mielessä myös fiktion ulkopuoliseen todellisuuteen. Luvussa 4.1 tarkastelen kirjaesineiden toimintaa multimondiaalisina³⁶, maailmojen rajat ylittävinä objekteina analyysiesimerkkinäni Snicketin sarjaa täydentävä oheisjulkaisu *Lemony Snicket: The Unauthorized Autobiography*. Luvussa 4.2 taas paneudun ASoUE:n periteksteihin, epiteksteihin ja adaptaatioihin sekä siihen, millä tavoin ne toimivat maailmojen välisen rajan hämärtämiseksi.

4.1 Kirjaesine maailmojen välisen rajan hämärtäjänä – Snicketin omaelämäkerta multimondiaalisena objektina

Työni luvussa 2.3 käsittelin kerronnan affordansseja ja toin esiin tapoja, joilla kertova teksti vaikuttaa lukijaan fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välisen rajan yli. Tässä alaluvussa puolestani keskityn siihen, kuinka myös kirjan – käsin kosketettavan konkreettisenä objektina – voi toisinaan nähdä ylittävän maailmojen välisen rajan ja nousevan fiktiosta aktuaaliseen maailmaan. Tällaiset, multimondiaalisiksi kutsumani kirjaesineet ovat olemassa samaan aikaan sekä omassa fiktiivisessä todellisuudessaan että sen ulkopuolella. Ne ovat fyysinen osa meidän maailmaamme mutta kumpuavat fiktiosta imitoidessaan fiktiivisen maailman julkaisuja.

Havainnollistan multimondiaalisuuden toimintaperiaatteita tässä luvussa analysoimalla Snicketin fiktiivistä omaelämäkertaa *Lemony Snicket: The Unauthorized Autobiography*, joka laajentaa ASoUE:n maailmaa, vaikka jääkin varsinaisen sarjan ulkopuolelle.³⁷ Teos on ilmestynyt vuonna 2002, noin puolta vuotta ennen sarjan yhdeksättä osaa, eikä siinä siksi juuri viitata kahdeksannen Baudelairien vaiheita käsittelevän kirjan jälkeisiin tapahtumiin. Kuten toin esiin jo työni johdannossa, multimondiaalisuuden vaikutelmaa rakennetaan yleensä

³⁶ Multimondiaalisuudesta ks. luku 1.4.4 tässä työssä

³⁷ Sarjaa täydentää myös toinen oheisjulkaisu, vuonna 2006 ilmestynyt fiktionaalinen kirjekokoelma *The Beatrice Letters*, jossa Snicketin kirjeet Beatrice-rakastetulle käyvät keskustelua Baudelairin lasten holhokin, Beatrice-nimisen orpotyön, Snicketille sarjan tapahtumien jälkeen lähettämien kirjeiden kanssa. Teos on Snicketin omaelämäkerran tavoin multimodaalinen ja hyödyntää kiinnostavalla tavalla kirjaesineen mahdollisuuksia. En kuitenkaan pysty tämän työn puitteissa käsittelemään sitä muuten kuin maininnan tasolla.

erilaisilla kerronnan keinoilla, joilla kaunokirjallinen teos perustelee leikkimielisesti omaa totuudellisuuttaan (ks. s. 22 tässä työssä). Autenttisuusvaikutelmaa luodaan useimmiten paitsi kertovan tekstin mahdollisuuksia hyödyntämällä myös muiden ilmaisukeinojen eli moodien avulla (ks. Gibbons 2012a, 2). Keskitynkin analyysissäni ensisijaisesti erilaisiin multimodaalisiin elementteihin, jotka toisiinsa kytkeytyessään luovat kuvaa koko teoksesta multimondiaalisenä objektina.

Multimodaaliselle kirjallisuudelle tyypilliseen tapaan *Lemony Snicket: The Unauthorized Autobiography* leikittelee erilaisilla typografioilla, sivujen ja aukeamien sommittelutavoilla sekä muilla visuaalisilla elementeillä, kuten kuvilla ja dokumenttijäljennöksillä (ks. Gibbons 2012a, 2). Kuvat ja muut visuaaliset tekijät eivät ainoastaan kuvita tekstiä vaan kytkeytyvät kiinteästi narratiiviin ja osallistuvat suoraan merkitysten kommunikointiin, minkä Gibbons (2012a, 2) näkee leimallisena multimodaaliselle kerronnalle. Teos muistuttaa muodoltaan pikemminkin leikekirjaa kuin omaelämäkertaa. Kirja kokoaa yhteen muun muassa valokuvia, lehtileikkeitä, nuottikirjan sivuja, kokoustranskriptioita, kirjeitä, päiväkirjamerkintöjä sekä dokumenttien yhteyteen käsin kirjoitettuja lisäyksiä ja kysymyksiä. Dokumentit kytkeytyvät Snicketin hahmoon ja tämän tutkimusprosessiin sekä salajärjestö VPK:hon. Ne siis tarjoavat lukijalle lisätietoa ASoUE:n maailmasta ja tiettyjen henkilöhahmojen taustoista mutta eivät vie eteenpäin Baudelairen lasten tarinaa.

Otsikon omaelämäkertamaininnasta huolimatta teos ei vaikuta yksiselitteisesti Snicketin itsensä kokoamalta. Tätä havainnollistavat muun muassa kirjan sisällysluetteloaukeaman yli vedetty ruksi ja Snicketin aukeaman vasempaan alareunaan kirjoittama huomio, jossa hän kritisoi kirjan 13 luvun otsikoiksi valikoituneita kysymyksiä ja ilmoittaa nimenneensä luvut uudestaan: ”These are simply not the proper questions: In the interest of keeping the Baudelaire file as accurate as possible and as focused as feasible I have retitled each of the thirteen chapters.” (UA, ei sivunumeroa.) Jokaisella luvulla onkin kaksi kysymysmuotoista otsikkoa, joista ensimmäinen on vedetty yli ja toinen kirjoitettu käsin ensimmäisen alle (ks. myös Barton 2012, 184). Kirjan ensimmäisen luvun alkuperäinen otsikko esimerkiksi kuuluu ”Why was Mr. Snicket’s death published in newspaper?” ja se on korjattu muotoon ”Who took this?”, millä viitataan sivulle ikään kuin teipillä kiinnitettyyn valokuvaan Snicketistä vauvana (UA, 1, ks. kuva 5).

Barton (2012, 185–186) kiinnittää väitöskirjassaan huomiota sekä kirjan nimeen että sen leikekirjamuotoon. Hän muun muassa pohtii, kuinka omaelämäkerran on mahdollista olla luvaton ja voiko teos, joka koostuu suurelta osin muiden kuin Snicketin kirjoittamasta,

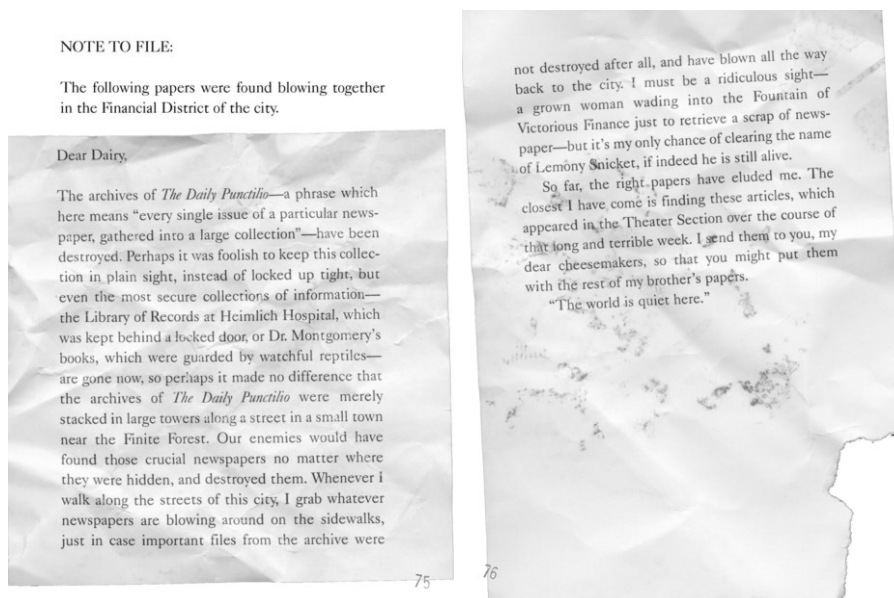
valokuvaamasta ja kokoamasta materiaalista sekä julkaisemattomaksi tarkoitetuista teksteistä, kuten kirjeistä ja päiväkirjamerkinnöistä, lopulta kuitenkin olla omaelämäkerta (Barton 2012, 185–186). Viimekädessä teos kuvastaa Bartonin (2012, 186) mukaan sitä, kuinka identiteettimme ei koskaan ole kokonaan omissa käsissämme vaan kuinka se väistämättä kytkeytyy muihin ympärillämme tuotettuihin diskursseihin, kuten julkisiin narratiiveihin, toisten raportoimiin esityksiin tekemisistämme ja sanomisistamme sekä huhupuheisiin; identiteetti toimii tekstin tavoin, se koostuu erilaisista aineksista ja sitä voidaan tulkita eri näkökulmista. Kirjan voi myös nähdä kommentoivan sitä, kenellä on oikeus kirjoittaa ylös toisen tarina, ja suuntaavan näin huomion Snicketin omaan työhön Baudelairen lasten kertomuksen kokoajana ja tulkitsijana. (Barton 2012, 185–186.)



Kuva 5: Chapter One (UA, 1)

Barton (2012, 184) näkee Snicketin omaelämäkerran asettavan lukijan tutkijan tai salapoliisin paikalle tarjotessaan tälle materiaalia, jonka pohjalta tämä saa itse rakentaa oman narratiivinsa. Teos vilisee vihjeitä Snicketin ja VPK:n salaisuuksista muttei anna valmiita vastauksia vaan osallistaa lukijaa merkitysten muodostamiseen (Barton 2012, 188). Positioimalla lukijan tutkijaksi ja asettamalla tämän saataville joukon ”autenttisia” dokumentteja sarjan fiktiivisestä maailmasta kirja hivuttaa tuota maailmaa lähemmäs lukijan todellisuutta. Teos toimii ontologisena hämäyksenä, johon kootut dokumentit eivät ainoastaan kerro tarinaa vaan hahmottelevat samalla kertomuksen materiaalisia olosuhteita ja luovat vaikutelmaa sen todenperäisyydestä (ks. Gibbons 2012b, 432; Nørgaard 2009, 148).

Esimerkiksi kuvissa 6 ja 7 kuvattujen paperiarkkien ryppyinen ulkoasu kertoo käytöstä ja herättää kysymyksiä siitä, millaisen fiktion maailmaan sijoittuvan tapahtumasarjan seurauksena paperit ovat rypistyneet, tuhriintuneet ja repeytyneet.



Kuvat 6 ja 7: Rypistyneet paperiarkit (UA, 75–76)

Kovia kokoneiden kirjepaperien kaltaiset fiktionaaliset faksimilet ovat olennainen osa Snicketin teoksen synnyttämää multimondialisuuden vaikutelmaa. Faksimilella viitataan yhtäältä saman näköiseksi tekemiseen, toisaalta saman näköiseksi tekemisen lopputulokseen eli saman näköiseen objektiin (Keskinen 2018, 61). Mikko Keskinen (2018, 61) mukaan faksimileja ovat muun muassa asiakirjoista tai muista papereista tehdyt tarkat kopiot, joihin on pyritty tallettamaan paitsi alkuperäisen dokumentin sisältö myös sen muoto paperin materiaalisista ominaisuuksista lähtien. Faksimilet ovat tyypillisiä esimerkiksi tilanteissa, joissa jäljennettävän objektin ulkoasu ja kunto nähdään olennaisena osana sen historiallista merkitystä. Kaunokirjallisuudessa faksimileja on hyödynnetty esimerkiksi erilaisissa kollaaseissa, joissa löydetty tekstimateriaali on siirretty alkuperäisessä muodossaan uuteen yhteyteen. Esimerkkinä tästä toimii Graham Rawlen romaani *Woman’s World* (2005), joka rakentuu kokonaisuudessaan 1960-luvun naistenlehdistä leikatuista tekstipalasioista. (Keskinen 2018, 61–62, 64.)

Snicketin omaelämäkerran fiktionaaliset faksimilet poikkeavat edellä kuvatun kaltaisista dokumenttijäljennöksistä siinä, etteivät ne ole kopioita sanan varsinaisessa merkityksessä; ne eivät pyri imitoimaan aktuaalisessa maailmassa olemassa olevia objekteja vaan fiktiivisen maailman sisäpuolelle paikantuvia tekstejä. Teos siis edustaa kirjallisen kollaasin tyyppiä,

johon kootut dokumentit ”vaikuttavat löydetyiltä mutta eivät sitä ole”, kuten Keskinen (2018, 62) asian muotoilee. Todellisten jäljennösten tavoin myös fiktionaaliset faksimilet pyrkivät esittämään fiktiiviset referenttinsä sellaisina kuin lukija tai katsoja ne näkisi, jos pääsisi käsiksi alkuperäisdokumentteihin (ks. Nørgaard 2009, 148; Van Leeuwen 2005, 168). Niissä paperin ja kirjainmerkkien ulkoasu samoin kuin erilaiset käytön jäljet luovat merkityksiä ja rakentavat dokumentteja ympäröivää fiktiivistä maailmaa siinä missä tekstin sisältökin. Multimondiaalisina objekteina ne kumpuavat fiktiosta ja muistuttavan sen fiktiivisestä materiaalisuudesta samalla, kun pyrkivät naamioimaan omaa fiktionaalisuuttaan (ks. Gibbons 2012b, 432) tai vaihtoehtoisesti kietomaan lukijaansa osaksi sitä.

Käsin kirjoitettu teksti, jota Snicketin omaelämäkerrassa esiintyy jonkin verran (ks. esim. kuvat 5 ja 8), viittaa sekin selkeästi fiktion näennäiseen materiaalisuuteen ja fiktionaaliin tuottamisen prosesseihin (ks. Gibbons 2012a, 22). Tekstin ulkoasu suuntaa huomion niihin materiaaliin olosuhteisiin, joissa se on kirjoitettu, ja toimii näin fiktionaalisenä todisteena kirjoittajansa olemassaolosta (Nørgaard 2009, 148). Suurin osa Snicketin teokseen sisältyvistä kirjeistä ja muista tyyppillisesti käsin kirjoitettavista dokumenteista on ikään kuin näppäilty kirjoituskoneella. Useimmat dokumentit on kuitenkin allekirjoitettu käsin, minkä voi nähdä merkitsevän ne kokonaisuudessaan fiktiivisten allekirjoittajiensa käten jäljeksi. Sama asetelma toistuu myös muun muassa ASoUE:n kirjemuotoisissa takakansiteksteissä ja Snicketin kirjeissä kustannustoimittajalleen.³⁸ Kuten omassa maailmassammekin toimii allekirjoitus myös fiktiossa osoituksena hahmon henkilöllisyydestä ja tämän tietoisesta asettumisesta tekstinsä taakse. Teknisesti fiktiivisen henkilön signeerausta voidaan pitää väärennöksenä, sillä hahmo ei ole kyennyt sitä omakätisesti tuottamaan.³⁹ Se kuitenkin luo vaikutelmaa hahmon fyysisestä läsnäolosta tekstin taustalla ja vaikuttaa siihen, kuinka lukija dokumenttiin suhtautuu. Käsitänkin myös fiktionaaliset allekirjoitukset – ja muut vastaavat käsin kirjoitetut tekstit – multimondiaalisiksi objekteiksi, jotka merkityksellistyvät suhteessa omaan fiktiiviseen maailmaansa ja ikään kuin vuotavat tuosta maailmasta meidän todellisuuteemme kirjaesineen välityksellä.

Fiktiiviset faksimilet, käsin kirjoitetut tekstit ja muut multimodaaliset elementit, joista Snicketin omaelämäkerta pääosin koostuu, eivät toimi yksin vaan kytkeytyvät kiinteästi toisiinsa ja tuovat fiktiivistä maailmaa lähemmäs lukijaa nimenomaan yhtenä kokonaisuutena.

³⁸ Myös *The Beatrice Letters*in kootuista kirjeistä vain muutama on kirjoitettu kokonaan käsin.

³⁹ Tästä näkökulmasta huomionarvoista on myös se, että Snicketin allekirjoitus on identtinen lähes kaikissa esiintymisyhteyksissään (*The Beatrice Letters*in kirjeitä lukuun ottamatta) ikään kuin sama signeeraus olisi kopioitu ja liitetty eri yhteyksiin sen sijaan, että jokainen paperi olisi allekirjoitettu erikseen.

Multimondiaalisuus läpäisee koko kirjaesineen, ei vain sen yksittäisiä osia. Fiktiosta kumpuavat dokumentit antavat ymmärtää lukijan käsissään pitelemän teoksen olevan olemassa paitsi aktuaalisessa maailmassa myös dokumenttien fiktiivisessä todellisuudessa. Tällainen monimaailmallisuuden tuntu heijastuu kirjaan fyysisenä, käsin kosketettavana objektina, jota tulkitseen eräänlaisena materiaalisena metalepsiksenä⁴⁰ – kirjaesineenä, joka nousee fiktiosta meidän maailmaamme.

Multimondiaalisuuden vaikutelma toimii luonnollisesti illuusion tasolla; kirja ja siihen kootut dokumentit on luotu meidän maailmastamme käsin, sillä niiden olisi mahdotonta siirtyä konkreettisesti yhdestä maailmasta toiseen. Kirjan nouseminen fiktiosta aktuaaliseen maailmaan ei myöskään johda siihen, että se samalla katoaisi omasta maailmastaan. Multimondiaalisuus toimiikin samalla periaatteella kuin ontologisen metalepsiksen ilmentymät, joissa todellinen kirjailija laskeutuu omasta maailmastaan luomaansa fiktion: ontologisen siirtymän tehtyäänkin kirjailija on yhä olemassa omassa todellisuudessaan, mikä tarkoittaa sitä, että fiktiivisessä maailmassa esiintyvä kirjailija on väistämättä kopio tosimaailmallisesta referentistään (Bell & Amber 2012, 171.). Myös Snicketin omaelämäkertaa voidaan nähdäkseni tarkastella kopiona fiktiivisestä objektista huolimatta siitä, että sen referenttiä ei ole fyysisesti olemassa. Kirja on tuotettu fiktiivisen maailman ulkopuolelta käsin mutta silti yhteistyössä sen kanssa. Niin teoksen sisältö kuin sen ulkomuotokin ovat eräässä mielessä fiktiivisen maailman mahdollistamia.

Multimondiaalisen objektin metaleptisyys on nousevaa, ei laskevaa, kuten maailmasta toiseen siirtyvän kirjailijan. Tämä ei ole ainoa ero tapausten välillä. Kirjailija esiintyy omassa fiktiossaan useimmiten kielen tasolla, kun multimondiaalinen objekti taas on kiistattoman konkreettinen; siihen liittyy tietty taktiilinen elementti, jolla tosin ei Snicketin omaelämäkerrassa liiemmin leikitellä. Toinen eroavaisuus on edellistäkin ilmeisempi. Siinä missä tietyllä teoksella on yleensä vain yksi kirjoittaja, kaupalliset kustantamot julkaisevat tavallisesti satoja kirjoja kerralla, eikä mitään niistä pidetä toisia alkuperäisempänä. Snicketin omaelämäkertakaan ei siis ole kopio uniikista objektista vaan painotuotteesta, joka on alun alkaenkin kopio. Teoksen synnyttämää autenttisuuden illuusiota rikkookin osaltaan se, että siihen kootut dokumentit on painettu kirjaan sen sijaan, että ne vaikuttaisivat päätyneen lukijalle irrallaan ja järjestämättöminä tai muuten ikään kuin suoraan alkuperäisestä fiktionaalisesta esiintymisyhteydestään.

⁴⁰ Metalepsiksen käsitteestä ks. s. 22–23 tässä työssä

Snicketin omaelämäkerrasta poikkeavalla tavalla toimii esimerkiksi Doug Dorstin ja J.J. Abramsin romaani *S* (2013), joka imitoi *Ship of Theseus* -nimistä kirjaston kirjaa, jonka marginaaleissa *S*:n päähenkilöt, Eric ja Jen, käyvät keskustelua. Huomionarvoista teoksessa on se, että sen sivujen lomaan on pujotettu lukuisia irtonaisia dokumentteja, kuten lehtileikkeitä, postikortteja ja lautasliinalle painettu kartta, jotka hämärtävät vaikutelmaa ylemmän tahon tekemästä valintaprosessista ja toimitustyöstä. Materiaalisen kirjaesineen mahdollisuuksilla leikittelee myös kirjekokoelma *The Beatrice Letters*, toinen Baudelairien kertomusta täydentävä teos, johon kootut kirjeet on asetettu erilliseen kirjeille tarkoitettuun kansioon. Ulospäin kansio muistuttaa kirjan kantta mutta osoittautuukin avattaessa kahden päältä täytettävän taskun muodostamaksi mapiksi. Koska itse kirjeet on tästä huolimatta painettu yhdeksi kirjaseksi sen sijaan, että ne olisivat mapissa irrallaan, autenttisuuden illuusio ei kuitenkaan toteudu yhtä selkeästi kuin esimerkiksi *S*:ssä.

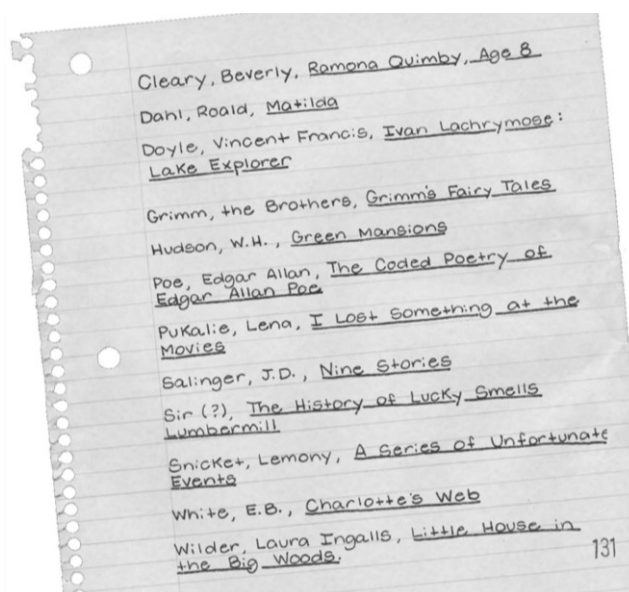
Snicketin omaelämäkertaan liittyvää itsetarkoituksellisuuden tuntua on pyritty lieventämään fiktionaalisella esipuheella, jossa Daniel Handler, joka esiintyy kirjassa Snicketin edustajana kaikissa lainopillisissa, kirjallisissa ja sosiaalisissa asioissa (UA, ix), valottaa niitä mystisiä olosuhteita, joissa teoksen käsikirjoitus päätyi kustantajan käsiin. Asetelmalla leikitellään myös kirjan tekijänoikeussivulla, jolla todetaan, ettei HarperCollins-kustantamon väellä ole käsitystä siitä, mistä kirjan dokumentit ovat peräisin (UA, tekijänoikeussivu). On siis tulkinnanvaraista, ovatko fiktiivisestä maailmasta kummunneet ainoastaan alkuperäiset dokumentit, jotka on jäljennetty varta vasten meidän maailmassamme kustannettuun teokseen, vai koko kirja. Snicketin käsin tekemät korjaukset kirjan lukujen otsikoihin voisivat toisaalta olla myös suoraan painettuun kirjaan tai sen vielä julkaisemattomaan käsikirjoitukseen tekemiä lisäyksiä, mikä mahdollistaisi objektin tarkastelemisen kopiona painotuotteen sijaan nimenomaan uniikista alkuperäiskappaleesta. Voihan olla, että fiktiivinen kirja onkin itse asiassa päätynyt meidän maailmaamme keskeneräisenä.

Vaikka multimodiaaliset kirjaesineet rakentavat autenttisuuden illuusiota eri tavoin ja voivat tarjota hyvinkin erilaisia tulkinnan mahdollisuuksia, niille on yhteistä jonkinasteinen imitoiva suhde fiktiiviseen maailmaan. Ne viestivät fiktiivisen maailman toiminnasta paitsi kielellisesti myös multimodaalisen sisältöaineksensa ja ulkomuotonsa välityksellä. Ne voikin nähdä eräänlaisina esittävinä artefakteina ('representational artefact'), joiden kerronnallisuus ei perustu ainoastaan tarinan eteenpäin kuljettamiselle henkilöistä ja tapahtumista kertomalla (ks. Roine 2016, 77). Teosten tarkoituksena ei tavallisesti ole johtaa lukijaa harjaan vaan näyttää

tälle, mitä tämä voisi nähdä, jos fiktiivinen maailma todella olisi olemassa. Ne siis ikään kuin tuovat lukijan käteen ulottuville pienen palasen fiktiivistä maailmaa.

Lastenkirjallisuudessa tällainen asetelma on kohtalaisen yleinen. Lapsen käytössä multimondiaaliset kirjaesineet voivat myös toimia materiaalina erilaisille leikeille ja helpottaa leikkijän mielikuvituksellista siirtymistä fiktiiviseen maailmaan. Lukeminen on joskus leikin kaltaista myös itsessään, mikä havainnollistuu esimerkiksi pienten lasten kurkistuskirjoissa ja muissa teoksissa, jotka osallistavat lukijaansa tai katselijaansa erityisellä tavalla. Fiktionaalisen todistusaineiston tarjoaminen lukijalle ja tämän asettaminen salapoliisin asemaan näyttäytyy sekin tästä näkökulmasta yhdenlaisena leikkiinkutsuna. Toisaalta Snicketin omaelämäkerran kaltaiset multimondiaalisiksi mielletävät teokset, jotka kytkeytyvät kiinteästi jonkin tunnetun kirjasarjan tai muun kulttuurintuotteen fiktiiviseen maailmaan, liittyvät usein olennaisesti myös tuon maailman markkinointiin. Kirjan kohdeyleisöä eivät ole lapset ylipäänsä vaan ASoUE:n omistautuneet lukijat, joiden oletetaan ostavan tai saavan lahjaksi myös sarjan ulkoasultaan houkuttelevat oheisjulkaisut.

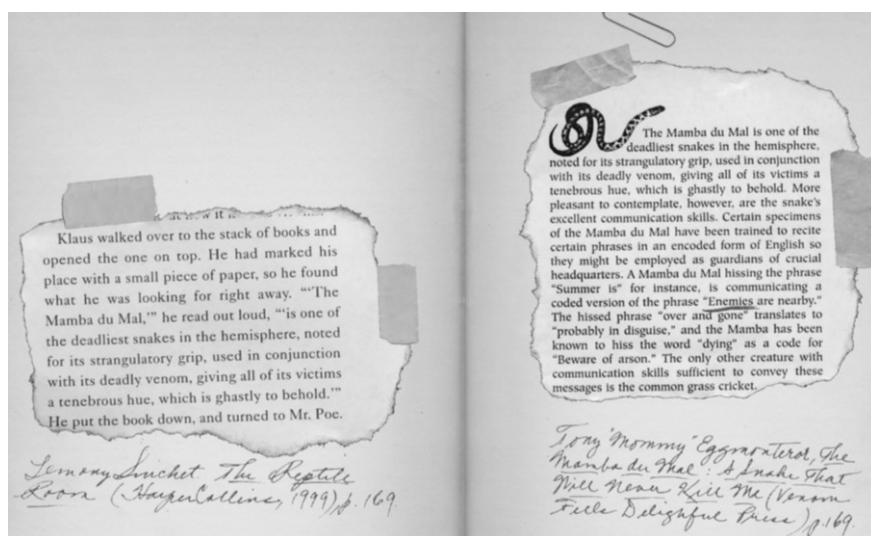
Sen lisäksi, että *Lemony Snicket: The Unauthorized Autobiography* imitoi fiktiivisen maailman julkaisua, se rakentaa ASoUE:n multimondiaalisuutta osoittamalla Baudelairien vaiheita kartoittavan kirjasarjan olevan niin ikään olemassa oman fiktiivisen maailmansa sisäpuolella. Tämä käy ilmi esimerkiksi kuvan 8 esimerkistä, jossa Snicketin sarja on mukana listalla epäsovivina pidetyistä kirjoista, joita Baudelairin orpojen entisen koulun opettaja aikoi luetuttaa oppilaillaan ennen kuin sai potkut aikomuksensa takia.



Kuva 8: Lista sopimattomista kirjoista (UA, 131)

Kuva on faksimile valmiiksi viivoitetusta, kierrekantisesta muistivihosta irti revitystä sivusta, jolle käsin kirjoitettu lista pitää sisällään Snicketin sarjan lisäksi sekä todellisia kirjoja (esim. *Matilda*, *Charlotte's Web* ja *Nine Stories*), fiktiivisiä kirjoja (*The History of Lucky Smells Lumbermill* ja *Ivan Lachrymose: Lake Explorer*) että todellisen kirjailijan fiktiivisen teoksen (*The Coded Poetry of Edgar Allan Poe*). Tähän joukkoon ASoUE, fiktiivisen kirjailijan todellinen sarja, asettuu luontevasti.

Snicketin omaelämäkerran kymmenenteen lukuun, joka on uudelleenotsikoitu kysymyksellä ”What can be hidden in a book?”, on koottu Snicketin tärkeänä pitämiä katkelmia muun muassa kuvan 8 listassa mainituista kirjoista. Katkelmat, olivat ne sitten peräisin fiktiivisistä tai todellisista teoksista, on ikään kuin revitty käsin irti alkuperäisyhteyksistään ja kiinnitetty kirjan sivuille teipillä, niiteillä tai paperiliittimillä. Kuvassa 9 samalle aukeamalle asettuvat katkelma Snicketin sarjan toisesta osasta ja fiktiivisestä teoksesta, jonka avulla Klaus onnistui selvittämään edesmenneen huoltajansa Monty-sedän murhan (AU, 166–167). Kummankin katkelman alle on merkitty kirjan tiedot – kirjoittaja, kirjan nimi ja kustantaja – sillä erotuksella, ettei fiktiivisellä teoksella ole julkaisuvuotta. Jälkimmäisen katkelman ensimmäinen virke sisältyy suoraan edelliseen, jossa Klaus lukee käärmeestä sisaruksilleen.



Kuva 9: Kirjoista revittyjä katkelmia (UA, 166–167)

Kirjoista irti revittyjen tekstinpätkien sijoittautuminen rinta rinnan toistensa kanssa asettaa todelliset ja fiktiiviset opukset samalle viivalle keskenään. Teoksen rakentamassa todellisuudessa kirjat J. D. Salingerin novelleista, Snicketin teoksiin ja Onnenkantamoisten sahan historiikkiin ovatkin kaikki yhtä todellisia. Lukijan maailmassa niiden rinnakkaisuus kuitenkin hämärtää kiinnostavalla tavalla rajaa fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välillä ja vahvistaa multimondiaalisuuden vaikutelmaa. Seuraavassa alaluvussa tarkastelen ASoUE:n

paratekstien multimondiaalisuutta keskittymällä nimenomaan siihen, millä tavoin aineistoni peritekstien ja epitekstien voi nähdä leikittelevän fiktion ja todellisuuden välisellä rajalla.

4.2 Paratekstit ja adaptaatiot osana kerronnallista kokonaisuutta

ASoUE:ssa erilaiset paratekstuaaliset elementit kirjaesineeseen kytkeytyvistä periteksteistä kirjan ulkopuolelle kurrottaviin epiteksteihin samaan aikaan sekä ammentavat kirjojen narratiivista että vaikuttaisivat punoutuvan osaksi sitä tai samaa kerronnallista kokonaisuutta sen kanssa (ks. Magnusson 2012, 87). Tässä luvussa kiinnitänkin huomioni sarjan periteksteihin, epiteksteihin ja adaptaatioihin⁴¹ sekä siihen, kuinka niiden voidaan nähdä hämärtävän rajaa fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välillä. Analyysini pohjalla toimivat yhtäältä edellisessä alaluvussa esittämäni näkemykset kirjaesineen multimondiaalisuudesta, toisaalta työni ensimmäisessä analyysiluvussa tehdyt huomiot sarjan kirjojen kerronnasta. Luvussa 4.2.1 keskityn ASoUE:n periteksteissä toistuviin multimodaalisiin elementteihin ja niiden kerronnallisiin funktioihin. Luvussa 4.2.2 taas siirryn tarkastelemaan sarjan epitekstejä ja adaptaatioita erittelemällä Snicketin hahmon medioiden ja maailmojen rajat ylittävää toimintaa osana niitä.

4.2.1 Peritekstit ja leikki maailmojen välisellä rajalla⁴²

Toin edellisessä alaluvussa esiin, kuinka *Lemony Snicket: The Unauthorized Autobiography* asettaa koko sarjan fiktionaaliseen kontekstiin liittäessään sen useiden muiden fiktiivisten ja ei-fiktiivisten teosten kanssa listalle epäsovivista kirjoista. ASoUE:n kirjat kuitenkin rakentavat multimondiaalisuuden vaikutelmaa myös itse, vaikka multimodaaliset elementit eivät niissä korostukaan samalla tavoin kuin sarjan oheisjulkaisuissa. Snicketin omaelämäkerta ja *The Beatrice Letters* koostuvat kumpikin pääasiassa dokumenttifaksimileistä, joiden multimodaalisuutta voidaan pitää sangen ilmeisenä. Varsinaisessa sarjassa merkityksiä taas tuotetaan ensisijaisesti tekstuaalisen kerronnan kautta, ja vaikka Brett Helquistin kuvitukset osallistuvatkin omalta osaltaan teosten tunnelman luomiseen, ne eivät tuo tarinaan uusia tasoja tai tähtää autenttisuusvaikutelman synnyttämiseen vaan keskittyvät yksinkertaisesti kuvittamaan tekstiä. Kirjojen periteksteissä multimodaalisia elementtejä kuitenkin

⁴¹ Puhun selkeyden vuoksi erikseen epiteksteistä ja adaptaatioista, vaikka myös adaptaatiot on mahdollista nähdä eräänlaisina epiteksteinä.

⁴² Luku pohjautuu osittain kandidaatintutkielmani luvulle 4.1 Objektin kerronnallisuus ja maailmojen välisen rajan hämartyminen (Parkkola 2017, 19–21).

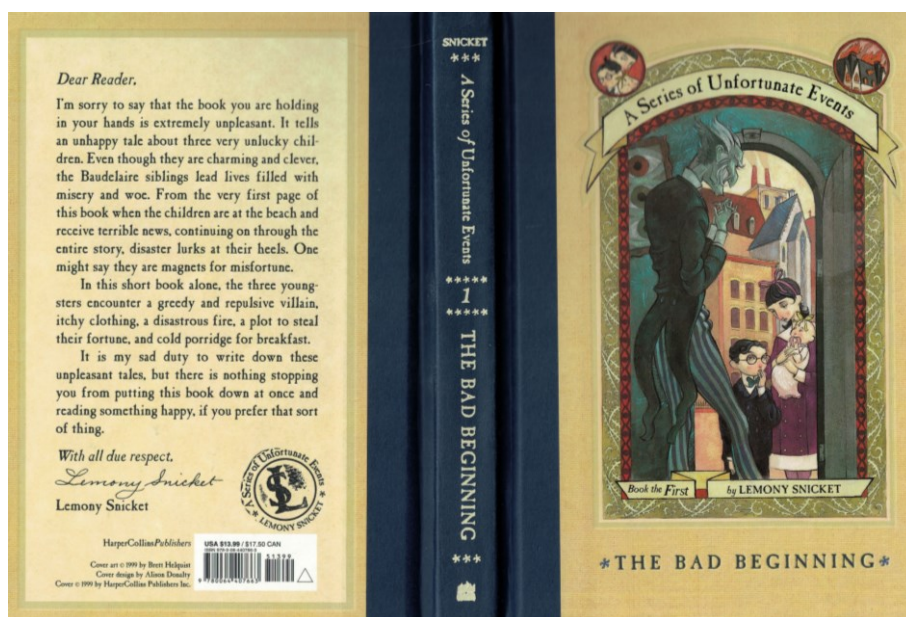
hyödynnetään tavalla, jonka tulkitsen yhtäältä liittävän ne osaksi kirjojen kerrontaa, toisaalta rakentavan koko sarjan lävistävää multimondiaalisuutta. Tässä alaluvussa luen ja katson aineistoni peritekstejä selvittääkseni, millä tavoin ne kommunikoivat merkityksiä ja hämärtävät rajaa fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välillä. Kirjoista on julkaistu useita versioita, mutta keskityn tässä yhteydessä sarjan kovakantiseen ensipainokseen.

Peritekstien tarkasteleminen tuntuu luontevalta aloittaa ensimmäisestä asiasta, johon lukija tavallisesti kiinnittää huomiota kirjaan tarttuessaan, eli sen kansista. Teoksen ulkoasu voi herättää enemmän tai vähemmän huomiota, mutta kirja yhtä kaikki kertoo paljon jo ennen kuin se avataan. Aineistoni kirjoista esimerkiksi huomaa ensisilmäyksellä niiden kuuluvan osaksi laajempaa kokonaisuutta. Sarjamuoto heijastuu paitsi jokaiseen kirjaan painetusta tekstistä ”Book the First”, ”Book the Second” ja niin edelleen myös muun muassa koko sarjaa yhdistävästä nimikkeestä *A Series of Unfortunate Events* sekä yksittäisten sarjan osien samanmuotoisista otsikoissa. Kunkin teoksen nimi koostuu artikkelista ”the” ja kahdesta samalla alkukirjaimella alkavasta sanasta (*The Miserable Mill*, *The Hostile Hospital*, *The Grim Grotto* jne.) sarjan viimeistä osaa, *The End*, lukuun ottamatta. Allitteraation lisäksi nimiä yhdistää se, että niiden adjektiivimuotoinen ensimmäinen osa on useimmiten negatiivisesti latautunut, kun substantiivimuotoinen toinen osa taas viittaa tavalla tai toisella käsillä olevan teoksen miljööseen. Ensimmäisen ja viimeisen kirjan nimet, *The Bad Beginning* ja *The End*, poikkeavat muista siten, että ne suuntaavat huomion paikan sijaan tarinan vaiheeseen, minkä voi senkin nähdä alleviivaavan ASoUE:n sarjaluonnetta. Myös sarjan kahdennentoista osan nimi, *The Penultimate Peril*, viittaa teoksen asettumiseen viimeistä edelliselle paikalle kolmentoista kirjan kokonaisuudessa.

Kirjojen nimet kommunikoivat merkityksiä antaessaan vihjeitä sarjan tapahtumapaikoista ja korostaessaan sen kaiken kattavaa kurjuutta, jota tuodaan esiin liioittelevaan sävyyn myös Snicketin kerronnassa. Allitteraatioita käytetään sarjassa paljon erityisesti paikkojen nimissä (”Briny Beach”, ”Lake Lachrymose”, ”Heimlich Hospital” jne.), joten samojen alkukirjainten toistuminen kirjojen otsikoissa asettuu linjaan sarjalle muutenkin ominaisen kielellisen leikittelyn kanssa. Multimondiaalisuuden näkökulmasta nimet eivät kuitenkaan tunnu yhtä merkityksellisiltä kuin monet muut kirjojen periteksteistä, sillä ne eivät asetu selkeästi osaksi sarjan narratiivia, eivätkä suuntaa huomiota fiktiivisen ja aktuaalisen maailman väliseen rajaan. Sama pätee kirjojen lukumäärään. Sarja on jaettu kolmeentoista osaan, joista kukin jakautuu edelleen kolmeentoista lukuun. Länsimaisessa kulttuurissa lukua 13 on tunnetusti pidetty epäonnen numerona, joten niin kirjojen kuin lukujenkin määrän voi nähdä linkittyvän koko

sarjan lävistävään epäonnisuuteen. Määrä on siis merkityksellinen, mutta ei siksi, että se kumpuaisi fiktiosta vaan siksi, että se herättää tietynlaisia mielikuvia meidän maailmassamme.

ASoUE:n sarjaluonne heijastuu nimien lisäksi myös kirjojen ulkoasusta. Ulkoisesti sarjan yksittäiset osat muistuttavat toisiaan niin paljon, että niiden yhteys olisi helppo huomata jopa ilman edellä esiin tuomiani tekstuaalisia vihjeitä. Helquistin kansikuvat ovat kaikissa kirjoissa tyyliltään yhteneväisiä ja asettuvat suorakaiteen muotoisiin, yläosasta hieman kaartuviin kehysiin. Sarjan nimi on painettu kehysten sisään kansikuvan yläpuolelle ikään kuin erilliselle paperisuikaleelle, jonka muoto myötäilee kehysten kaarta. Myös osan numero ja kirjailijan nimi selviävät kehysten sisäpuolelta, kansikuvan alaosasta. Osan nimi taas sijoittuu kehysten alle. Kunkin kirjan selkämys on päällystetty karhealla paperilla, joka poikkeaa materiaailtaan sormeasta vasten liukkaammista etu- ja takakannesta. Kansikuvaa ja selkämystä lukuun ottamatta kirjojen kannet mukailevat väritykseltään vanhaa, kellertävää ruskeaa paperia. Snicketin kirjemuotoinen takakansiteksti, kustantamon nimi ja hintatiedot asettuvat erilliseen, lähes koko takakannen peittävään laatikkoon. Kuvassa 10 edellä kuvatut paratekstuaaliset elementit ovat esillä sarjan ensimmäisen osan kansissa. Sivujen koko vaihtelee kaikissa kirjoissa sen verran, että arkkien sisäsyryjä jää röpelöiseksi kuin sivut olisi leikattu auki paperiveitsellä. Fyysinen kirja siis tarjoaa lukijalle erilaisia kosketustuntumia, vaikka sarja ei leikittelekään kirjaesineen materiaalisuudella samalla tavoin kuin vaikkapa monet kokeelliset kirjat tai nuoremmille lapsille suunnatut lelu- ja kurkistuskirjat.



Kuva 10: *The Bad Beginning*, kansi ja takakansi

Ulkoasun yhteneväisyys on sarjajulkaisuille ominaista, oli kyse sitten lapsille tai aikuisille suunnatuista kirjasarjoista. Teoksesta toiseen samanlaisina toistuvat paratekstuaaliset ominaisuudet rakentavat sarjan yleisilmettä ja varmistavat siihen kuuluvien kirjojen tunnistettavuuden osana kokonaisuutta. Tunnistettavuudella on tekemistä paitsi kirjojen saavutettavuuden myös niiden markkinoinnin kanssa. (Ks. esim. Banou 2016, 104.) Perry Nodelmanin (1997, 118) mukaan esimerkiksi lapsille suunnattu kauhusarja *Goosebumps* houkuttelee lukijoitaan paitsi lukemaan lisää myös omistamaan enemmän, mistä kertoo selkeimmillään kuhunkin kirjaan painettu teksti: ”Add more Goosebumps to your collection.” Keräilyesineille tyypilliseen tapaan kirjat muistuttavat toisiaan niin paljon, että niiden yhteys on ilmeinen, mutta eroavat toisistaan sen verran, että kokoelma vaikuttaa epätäydelliseltä, jos siitä puuttuu osia (Nodelman 1997, 118).

Sama pätee myös ASoUE:n kirjoihin, jotka on nekin tarkoitettu kerättäviksi (Butt 2003, 281; Magnusson 2012, 93–94). Kirjat, joista kussakin on erivärinen selkämys, on tehty näyttämään hyvältä yhdessä. Selkäm्यksiin painetut numerot osoittavat kirjojen järjestyksen lisäksi myös sen, mitkä niistä puuttuvat kirjahyllyn varustelusta. Jokaisen osan sisäsivulle sijoitettuun laatikkoon kirjan omistaja voi halutessaan kirjoittaa nimensä ja sinetöidä näin omistussuhteensa teokseen. Laatikon otsikko, ”ex-libris” (lat. ’kirjojen joukosta’, ’kirjastosta’), ikään kuin kutsuu lukijan haalimaan koko sarjan osaksi omaa henkilökohtaista kirjastoaan, jäi ilmaisun merkitys tälle vieraaksi tai ei. (Magnusson 2012, 94.) Paratekstejä tarkasteltaessa onkin tärkeä ottaa huomioon, että ne ovat aina tavalla tai toisella kytköksissä kirjojen markkinointiin, vaikka niiden ei pidäkään nähdä palautuvan pelkästään siihen. Kuten Christina Banou (2016, 42) kirjoittaa, parateksteillä on samanaikaisesti sekä käytännöllistä, informatiivista ja kaupallista että taiteellista ja esteettistä arvoa. Paratekstien multimondiaaliset piirteet, joihin paneudun tässä alaluvussa seuraavaksi, tähtäävät nekin osaltaan kirjojen myymiseen, mikä ei kuitenkaan sulje pois niiden muita merkityksiä.

Kirjan kannet tarjoavat lukijalle pääsyn tekstiin, minkä lisäksi niihin yleensä tiivistyy jotakin keskeistä käsillä olevasta teoksesta (Banou 2016, 46). Nimi, kansikuva ja takakansiteksti samoin kuin kansien yleinen visuaalinen ilme antavat vihjeitä teoksen sisällöistä mutta myös luovat odotuksia ja rakentavat lukijan suhdetta kirjaan jo ennen kuin tämä on kääntänyt auki ensimmäisen tekstisivun. Kansia voidaankin tarkastella eräänlaisena porttina teoksen maailmaan (Banou 2016, 46). ASoUE:n kirjat, joiden maailmaa Barton (2012, 10–11) kuvailee pseudo-viktoriaaniseksi, flirttailevat goottilaisen perinteen kanssa monella tasolla asettaessaan päähenkilönsä toistuvasti goottilaisesta kuvastosta ammentaviin

tapahtumaympäristöihin, ihmiskohtaamisiin ja moraalisiin umpikujuihin (ks. Olson 2011). Tämä välittyy myös kirjoista fyysisinä objekteina; kirjaesineiden viktoriaaninen ilme enteilee sarjan goottilaista pohjavirettä ja osallistuu sen rakentamiseen siinä missä kertova tekstikin. Aineistoni kirjat eivät ole ulkoiselta olemukseltaan niin huomiota herättäviä, että kansien visuaaliset piirteet riittäisivät yksin tekemään niistä multimondiaalisia objekteja. Merkityksellistä onkin se, kuinka niiden vanhahtava ulkoasu tukee multimondiaalisuuden vaikutelmaa vuorovaikutuksessa muiden, selkeämmin toden ja fiktion välistä rajaa koettelevien paratekstuaalisten elementtien kanssa.

ASoUE:n kirjojen multimondiaalisuus kytkeytyy pitkälti Snicketin hahmon toimintaan sarjan periteksteissä. Fiktiivisen henkilöihahmon nimi kirjojen kansissa on jo itsessään osoitus sarjan tavasta leikitellä fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välisellä rajalla. Asettuessaan peritekstien kautta tekijän paikalle hahmo ikään kuin sitoo kerronnasta irrallisena pidetyn kirjaesineen kirjojen fiktiiviseen maailmaan ja koettelee samalla kevyesti maailmojen välistä hierarkiaa. Tekijyydellä leikittely onkin tehokas tapa luoda teokseen autenttisuuden vaikutelmaa ja peitellä sen fiktionaalista statusta. Kuten toin esiin jo työni luvussa 2.1.3, lukijalle ei välttämättä ole alusta alkaen selvää, ettei Snicket itse asiassa ole todellinen henkilö vaan Handlerin luoma heteronyymi. Lukijan suhde tekijänimeen voi siis muuttua, kun tälle jossain vaiheessa paljastuu, että nimi kuuluukin todellisuudessa sarjan fiktiiviseen maailmaan. Vaikka kirjat eivät pyri suoranaisesti huijaamaan lukijaa multimondiaalisuudellaan, ne saattavat hämätä tätä hetkellisesti asettuessaan ristiriitaan tiettyjen tekijänimeen liitettyjen merkitysten kanssa.

Snicketin kirjeet lukijalle ja kustannustoimittajalle kunkin kirjan takakannessa ja viimeisellä tekstisivulla ovat nekin keskeisiä paratekstuaalisia elementtejä sarjan multimondiaalisuuden näkökulmasta. Takakansiteksti tähtää kirjan markkinoimiseen ja on usein tärkeässä asemassa luku- tai ostopäätöstä tehtäessä (Tulisalo 2004, 302). Sen tavoitteena on tavallisesti esitellä teos kirjan henkeen sopivalla tavalla ja saada se vaikuttamaan houkuttelevalta lukijan silmissä. Myös takakansitekstin ulkoasulla on väliä; sen on tärkeää asettua linjaan kansien yleisilmeen kanssa niin sisältönsä kuin laajuutensakin puolesta. (Lehtonen 2004, 256). ASoUE:n kirjemuotoisissa takakansiteksteissä Snicket lupaa lukijalle kirjan täydeltä kärsimystä ja kehottaa tätä jättämään lukemisen sikseen. Näennäisesti sarjan takakansitekstit siis pyrkivät päinvastaiseen kuin kirjojen esittelytekstit yleensä. Samalla ne kuitenkin kytkeytyvät kiinteästi sarjan kerrontaan, jossa samankaltaisia kaneetteja viljellään jatkuvalla syötöllä, ja ovat näin ollen ehdottomasti kirjojen hengen mukaisia.

Kirjojen viktoriaanishenkiseen ulkoasuun tyylikkäästi istuvat takakansitekstit alkavat puhuttelevalla ilmaisulla ”*Dear Reader*” ja päättyvät lopputervehdykseen ”*With all due respect*” sekä allekirjoitukseen, jota seuraa nimenselvennys (ks. kuva 10). Visuaalisella tasolla kirjeet eivät juuri leikittele kirjemuodon mahdollisuuksilla, vaikka niiden kermanvärinen, hieman epätasainen tausta mukaileekin väritykseltään vanhahtavan paperin pintamateriaalia. Erottuvin multimodaalinen yksityiskohta kirjeissä on Snicketin henkilökohtainen leima allekirjoituksen oikealla puolella. Allekirjoituksen tavoin myös leima tähtää autenttisuusvaikutelman luomiseen ja toimii todisteena Snicketin läsnäolosta, vaikka sen voisikin helposti painaa kuka tahansa. Fiktiivisen henkilöhahmon kirjeinä todelliselle lukijalle ASoUE:n takakansitekstit näyttäytyvät itsessään multimondiaalisina, vaikka ne samalla toimivatkin yhteistyössä muiden paratekstien kanssa.

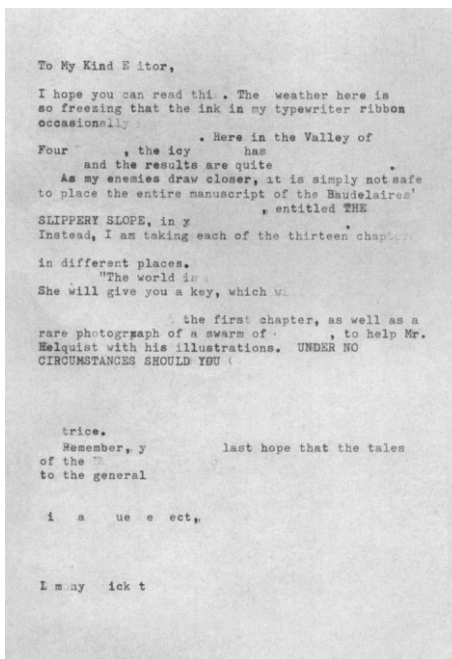
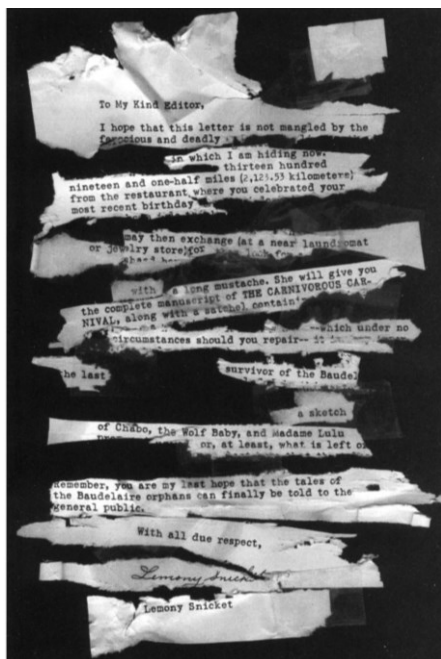
Snicketin kustannustoimittajalleen lähettämät kirjeet, jotka sijoittuvat kunkin teoksen loppuun, tarjoavat epämääräisiä vihjeitä seuraavien kirjojen tapahtumista ja tapahtumapaikoista. Viestien sisältö noudattaa aina kutakuinkin samaa kaavaa. Alkutervehdyksen ”*To my kind editor*” jälkeen Snicket kertoo, missä on kirjettä kirjoittaessaan, eli mihin sarjan seuraava osa sijoittuu: ”*I am writing to you from inside the shack the Baudelaire orphans were forced to live in while at Prufrock Preparatory School --*” (4:MM, 199). Tätä seuraa absurdi selonteko siitä, mitä kustannustoimittajan tulee tehdä päästäkseen käsiksi Snicketin uusimpaan käsikirjoitukseen, sekä lista tekstin mukana toimitettavista liitteistä, joiden tarkoituksena on tukea Helquistin kuvitustyötä:

On Sunday night, please purchase a ticket for seat 10-J at the Erratic Opera Company’s performance of the opera *Faute de Mieux*. During Act Five, use a sharp knife to rip open the cushion of your seat. There you find my description of the children’s miserable half-semester at boarding school, entitled *THE AUSTERE ACADEMY*, as well as a cafeteria tray, some of the Baudelaire’s handmade staples, and the (worthless) jewel from Coach Genghis’s turban. There is also the negative for a photograph of the two Quaqmire triplets, which Mr. Helquist can have developed to help with his illustrations. (4:MM, 199.)

Lopuksi Snicket vielä esittää kustannustoimittajalleen aina sanasta sanaan samassa muodossa toistuvan vetoituksen: ”Remember, you are my last hope that the tales of the Baudelaire orphans can finally be told to the general public.” (Esim. 4:MM, 199.) Kirjeet päättyvät takakansitekstien tavoin toivotukseen ”*With all due respect*” ja allekirjoitukseen. Sarjan mittaan kirjeiden muoto alkaa saada yhä enemmän merkityksiä, kunnes se lopulta kertoo itse viestiä enemmän kirjeiden muuttuessa osin lukukelvottomiksi.

Kuvien 11 ja 12 kirjeet konkretisoivat sarjan yhdeksännessä ja kymmenennessä osassa vallitsevia olosuhteita kiinnittämällä huomion paperin ja kirjainmerkkien materiaalisuuteen.

Yhdeksännessä osassa orvot soluttautuvat valepuvuissa tivoliin, jossa he joutuvat tekemisiin muun muassa nälkiintyneiden leijonien kanssa. Kuvan 11 repeytyneistä paperinsuikaleista teipillä kokoon kursittu kirje siis ennakoi villipetojen roolia teoksessa. Kuvan 12 kirje taas antaa vihiä sarjan kymmenennen osan vuoristomiljöön luonnonolosuhteista. Viesti on täynnä aukkoja ja näkymättömiin haipuvia kirjaimia, mitä Snicket perustelee hyytävän ilmaston vaikutuksilla kirjoituskoneensa värinauhaan.



Kuva 11: Riekaleiksi revitty kirje (11:HH, 261); Kuva 12: Pakkasen turmelema kirje (9:CC, 291)

Kirjeiden faksimilet tähtäävät ensisijaisesti lukijan uteliaisuuden ruokkimiseen, eikä niitä ole tarkoitettu tulkittaviksi todellisina kirjeinä kirjat meidän maailmassamme kustantaneelle taholle. Niiden vetävyyden voi kuitenkin nähdä perustuvan pitkälti juuri niiden synnyttämälle multimondiaalisuuden vaikutelmalle. Kirjeet paitsi kumpuavat fiktiosta ja toimivat todisteina Snicketin tutkimuksesta myös fiktionaalistavat koko kustannusprosessin antamalla ymmärtää kirjakäsikirjoitusten päätyvän kustannustoimittajan – ja siten välillisesti myös lukijan – haltuun sangen erikoisissa oloissa. Kirjeen multimondiaalisuus siis ikään kuin heijastuu kirjaan itseensä.

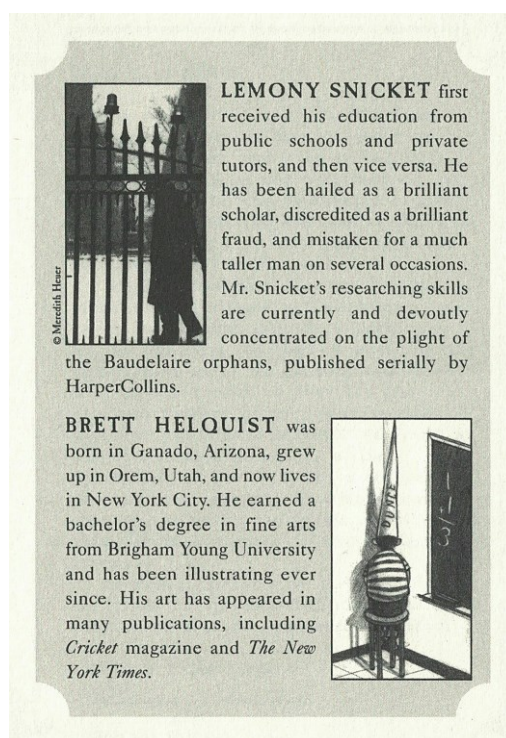
Fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välisen rajan voidaan nähdä hämärtyvän myös kirjailija-Snicketin ja kuvittaja-Helquistin välisessä vuorovaikutuksessa. Jokaisen sarjan kirjan lopusta, kirjettä edeltävältä aukeamalta, löytyy lyhyt kuvaus ensin Snicketistä, sitten Helquistista. Kuvauksen kohteet eroavat toisistaan siinä suhteessa, että Snicket on fiktiivinen ja Helquist todellinen henkilö, mutta myös itse kuvausten välille hahmottuu eroja, jotka

havainnollistavat kirjojen tapaa leikitellä maailmojen välisellä rajalla. Merkityksellistä kuvauksissa on ensinnäkin se, kuinka eri tavoin Snicketiin ja Helquistiin keskittyvissä tekstinpätkissä käsitellään paikkaa. Helquistin kuvauksissa mainitaan useita tunnistettavia sijainteja: hän syntyi Gonadossa Arizonassa, kasvoi Oremissa Utahissa, asuu New Yorkissa ja valmistui Brigham Youngin yliopistosta (ks. kuva 13). Snicketin elämän paikat puolestaan esitetään epämääräisinä viittauksina, kuten seuraavat lainaukset osoittavat:

LEMONY SNICKET was born in a small town where the inhabitants were suspicious and prone to riot. He now lives in the city. (1:BB, 165.)

LEMONY SNICKET grew up near the sea and currently lives beneath it. (4:MM, 197.)

Kuvittaja on siis helppo sijoittaa kartalle, mutta Snicketin hahmo ei kytkeydy tiettyyn maantieteelliseen sijaintiin sen paremmin meidän maailmassamme kuin omassa fiktiossaankaan. Hän voisi olla käytännössä missä vain, mikä tulee kiinnostavalla tavalla esiin sarjan seitsemännen osan kuvauksessa: ”Until recently, he was living someplace else.” (7:VV, 259.) Epäselväksi jää, mihin ”jossain muualla” viittaa, mutta lainaus sisältää mahdollisuuden, jonka mukaan Snicket on siirtynyt jostain muualta tänne, mitä tällä sitten ikinä tarkoitetaankaan. Kuvauksen esiin kutsumassa ajatusleikissä Snicket voisi olla niin täällä, missä minäkin, kuin missä tahansa muuallakin.



Kuva 13: Kirjailijan ja kuvittajan kuvaukset (5:AA, 225)

Toinen silmiinpistävä ero kuvausten välillä on se, että Snicketin esittelyn vierellä on aina valokuva ja Helquistin esittelyn vierellä piirroskuva tekstissä kuvatusta henkilöstä (ks. kuva 13). On huomionarvoista, että fiktiivinen henkilö esiintyy kuvauksissa valokuvan ja todellinen henkilö piirroksen muodossa. Valokuvan tapa esittää kohteensa on aina tavalla tai toisella kytköksissä sekä kuvan ottohetkeen että tiettyyn materiaaliseen ympäristöön, mutta piirroksella ei vastaavanlaisia rajoitteita ole. Fiktiivisen henkilön valokuvaaminen ja todellisen henkilön piirtäminen ei siis ole aivan sama asia kuin fiktiivisen henkilön piirtäminen ja todellisen henkilön valokuvaaminen. Asetelman kääntäminen ympäri voidaankin nähdä keinona horjuttaa hierarkkista suhdetta toden ja fiktion välillä. Ero kuitenkin merkityksellistyy myös toisella tapaa. Koska kuvittaja kuvittaa itsensä nimenomaan kuvittajan roolistaan käsin, kuvituskuva voi nähdä kertovan tästä enemmän kuin mihin valokuva ehkä pystyisi. Snicketiä esittämissä kuvissa puolestaan esiintyy tosiasiaassa kirjojen todellinen tekijä, Daniel Handler, joka siis ikään kuin hivuttautuu kuvien kautta sarjan periteksteihin jopa loistaessaan niissä poissaolollaan.

Snicketin valokuva ei koskaan paljasta lukijalle hahmon piirteitä vaan henkilöä saatetaan kuvata esimerkiksi takaapäin tai silhuettina, kuten kuvassa 13, joka paljastaa katsojalle vain tumman hahmon taustallaan viktoriaanistyylinen portti. Kuvausten yhteydessä esiintyvät valokuvat kommunikoivat Baudelairien tarinan kanssa, niin kuin toin esiin jo työni luvussa 2.1.1, sillä hahmon annetaan ymmärtää seisovan pois päin kamerasta myös kirjoissa mainituissa valokuvissa. Helquistin esittelyteksteihin liittyvät piirrokset muistuttavat tyyliltään sarjan kuvituskuvia mutta sisältävät usein myyttisiä elementtejä, kuten mekaaniset siivet, jotka selässään ikarosmainen hahmo syöksyy kohti maata (7:VV, 259), sekä kykloopin (9:CC, 289), joka puristaa otteessaan käsiään vanhasti sätkivää ihmistä. Kuvat tähtäävät tarinallisuuteen ja rakentavat kuvittajan kuvauksiin yhdistyessään eräänlaista fiktiivistä versiota tämän elämästä.

Kuten jo edellä totesin, Snicketin kirjeet kustannustoimittajalle sisältävät aina maininnan Helquistin kuvitustyöstä ja sitä helpottamaan tarkoitettua taustamateriaalista. Helquist ei kuitenkaan ole Snicketin tavoin fiktiivinen henkilö, joten kirjeet asettavat kaksi maailmaa kiinnostavaan suhteeseen keskenään antaessaan ymmärtää Snicketin listaamien artefaktien kulkeutuvan fiktiiviseltä kirjailijalta todelliselle kuvittajalle. Asetelma on mahdollista selittää kuvittelemalla kirjojen maailmaan fiktiivinen versio todellisesta kuvittajasta eli tulkitsemalla Helquistin läsnäoloa kirjeissä laskevana ontologisena metalepsiksenä. Tämän kaltaista tulkintaa puoltaa Snicketin omaelämäkertaan painettu kirje, jossa Helquist pahoittelee Snicketille, että saapui liian myöhään erään tuhopolton näyttämölle (UA, 182–183). Kuvittajan maailmojen rajat ylittävä – tai ne haastava – toiminta sarjan periteksteissä kutsuu ajattelemaan

uudestaan myös kirjojen kuvituksia, jotka voi tulkita samanaikaisesti sekä todellisen ihmisen että tämän fiktiivisen kaksoiskappaleen kädenjäljeksi.

Olen tässä luvussa tarkastellut peritekstien toimintaa ASoUE:n kirjoissa tuomalla esiin tapoja, joilla kirjat leikittelevät fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välisellä rajalla ja kutovat kasaan vaikutelmaa kirjaesineestä multimondiaalisena kokonaisuutena. Lyytikäinen (2006, 148, 154) kritisoi Genetten paratekstiteoriaa siitä, että se niputtaa suuren joukon hyvinkin heterogeenisiä aineksia saman kattokäsitteen alle asiaa juuri problematisoimatta. Teoria myös nojaa hänen mukaansa ”melko mielivaltaiseen varsinaisen tekstin ja aputekstin erotteluun”. Paratekstuaalisuuden piiriin luetaan sekä julkaisutietojen ja sivunumeroiden kaltaiset aputekstit, ”jotka liittyvät teokseen ehkä pelkästään satunnaisesti”, että elementit, joita voidaan pitää osana teosta, kuten esimerkiksi fiktiiviset esipuheet tai Snicketin kirjeet kustannustoimittajalle omassa aineistossani. (Lyytikäinen 2006, 148, 154.)

Olen Lyytikäisen kanssa samaa mieltä siitä, että tekstin ja paratekstin välinen raja tuntuu paikoin keinotekoiselta ja epätarkoituksenmukaiselta. Monilla ASoUE:n periteksteillä on selkeä kerronnallinen funktio, joka kytkeytyy kiinteästi kirjojen fiktiiviseen maailmaan ja laajentaa sitä kirjan sivuilta kirjaan esineenä. Multimondiaalisten kirjaesineiden voikin nähdä kyseenalaistavan jyrkkää erottelua kirjan ja kerronnan välillä muistuttamalla, ettei fyysinen kirja ole vain ”säiliö” tekstuaaliselle materiaalille vaan myös esine, joka kantaa merkityksiä itsessään (ks. Piippo 2018, 48). Toisaalta Genetten paratekstien luokitteluun jättämä liikkumavara on fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välisen rajan tarkastelussa myös eduksi. Lavea käsite ei rakenna hierarkioita luonteeltaan erilaisten paratekstien tai niiden moninaisten merkitysten välille, mikä helpottaa kirjaesineen käsittelemistä suhteessa omaan fiktiiviseen maailmaansa mutta myös niihin kaupallisiin, käytännöllisiin ja esteettisiin funktioihin, joita parateksteihin on totuttu liittämään meidän maailmassamme.

4.2.2 Medioiden ja maailmojen rajat ylittävä kertojahahmo ASoUE:n epiteksteissä ja adaptaatioissa⁴³

Fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välisellä rajalla leikittely on ominaista myös ASoUE:n epiteksteille, joihin kuuluu runsaasti materiaalia Snicketin virallisista kotisivuista mainoksiin, lehtijuttuihin ja haastatteluihin sekä erinäisiin oheismateriaaleihin, kuten kortti- ja lautapeleihin (*The Perilous Parlor Game & The Catastrophic Card Game*), muistikirjoihin (*The Blank Book*

⁴³ Luku pohjautuu osittain kandidaatintutkielmani luvulle 4.2 Transmediaalisuus maailmojen rajat ylittävänä toimintana (Parkkola 2017, 21–23).

& *The Notorious Notations*), julisteisiin (*The Pessimistic Posters*), postikortteihin (*The Ponderous Postcards*) sekä arvoituskirjasiin (*The Puzzling Puzzles*) ja muihin promotionaalisiin teksteihin (*Mysterious Message Concerning the Dismal Dinner & 13 Shocking Secrets You'll Wish You Never Knew About Lemony Snicket*) (Magnusson 2012, 89–90).⁴⁴ Lisäksi sarjan pohjalta on syntynyt Daniel Handlerin yhdessä Stephin Merrittin kanssa muodostaman *The Gothic Archies* -yhtyeen albumi *The Tragic Treasury* (2006), joka toimii taustamusiikkina Tim Curryn (kirjat 1–2 ja 6–13) sekä Handlerin itsensä (kirjat 3–5) lukemassa äänikirjaversiossa Snicketin sarjasta. Kirjat ovat innoittaneet myös elokuva-adaptaation (*Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events*, Siberling 2004) ja Netflix-alkuperäissarjan (*A Series of Unfortunate Events*, Hudis & Sonnenfeld 2017–2019), minkä lisäksi sarjan elokuvaversio on adaptoitu edelleen videopeliksi (*Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events*, KnowWonder 2004).⁴⁵

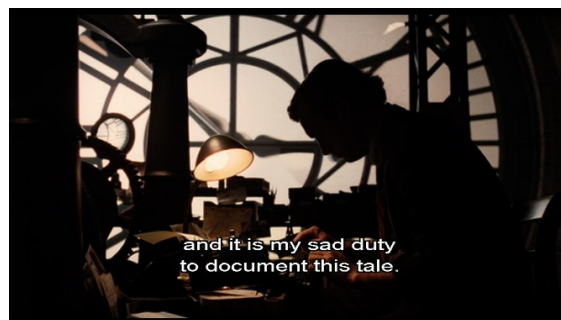
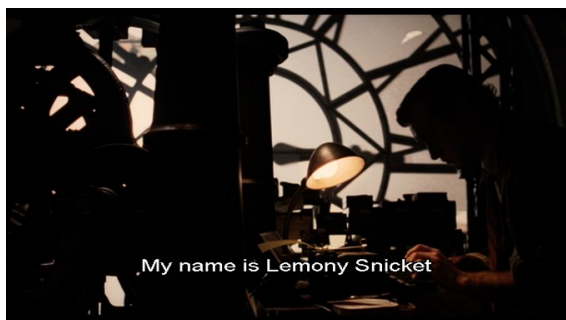
Edellisessä alaluvussa käsittelemieni peritekstien tavoin sarjan kirjoista tuttuja tyylipiirteitä hyödynnetään myös ASoUE:n epiteksteissä ja adaptaatioissa. Yksinkertaisena esimerkkinä tästä voidaan mainita edellä esiin nostettujen oheismateriaalien nimet, joissa toistuu kirjojen otsikoista tuttu allitteraatiomuoto. Koska kirjojen ulkopuolelle levittäytyvät elementit mainoksista televisio-ohjelmiin ja leikkikaluihin voivat vaikuttaa paljonkin siihen, millaisena lukija-kokija fiktiivisen maailman kohtaa, voidaan maailman rakentumista kenties pitää lähtökohtaisesti transmediaalisena, medioiden rajat ylittävänä toimintana. ASoUE:n kirjojen ympärille levittäytyvää transmediaalista tarinamaailmaa kannattelee pitkälti Snicketin hahmon tunnistettava läsnäolo eri medioissa. Sarjan transmediaalisuutta tarkasteltaessa on näin ollen erityisen kiinnostavaa paneutua siihen, millaisen roolin kirjojen tungetteleva kertojahahmo saa kirjan sivujen ulkopuolella. Tässä alaluvussa keskitynkin ensisijaisesti Snicketin toimintaan sarjan adaptaatioissa ja markkinoinnissa sekä siihen, millä tavoin viittaukset fiktiivisen kirjailijan ja todellisen tekijän väliseen suhteeseen rakentavat sarjan multimondiaalisuutta.

Snicketin kertojanääni näyttelee ASoUE:n kirjoissa niin merkittävää osaa, että siitä on haluttu pitää kiinni myös sarjan elokuva-adaptaatioissa, jonka nimi, *Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events*, korostaa jo itsessään hahmon keskeistä roolia käsillä olevan

⁴⁴ Useimmat näistä oheismateriaaleista joudun jättämään käsittelyni ulkopuolelle, sillä niihin on Suomessa vaikea päästä käsiksi.

⁴⁵ Tässä yhteydessä en koe tarpeelliseksi erottaa adaptaatioita ja niiden markkinointiin liittyviä tekstejä muista, ensisijaisesti aineistoni kirjoihin kytkeytyvistä epiteksteistä vaan tulkitsen kaikkia luvussa esiin nostamiani elementtejä osana samaa kerronnallista kokonaisuutta.

kertomuksen taustalla (Barton 2012, 59–60). Englantilaisnäyttelijä Jude Law’n esittämä Snicket nähdään elokuvassa pelkkänä silhuettina, mutta tämän annetaan ymmärtää kirjaavan ylös Baudelairin lasten vaiheita niin kuin kirjasarjassakin. Tämä käy ilmi heti elokuvan aluksi kumarassa asennossa kirjoituskoneen äärellä kuvatun henkilön esitellessä itsensä Lemony Snicketiksi ja vedotessa velvollisuuteensa dokumentoida elokuvassa nähtävät tapahtumat (ks. kuvat 14 ja 15).



Kuvat 14 ja 15: Snicket kirjoituskoneen äärellä (Silberling 2004, 02:20–02:25)

Snicketin kertojanaäni osallistuu elokuvakerrontaan ajoittain muun muassa selittämällä tapahtumien kulkua ja avaamalla Baudelairin lasten ajatuksia tai muita asioita, jotka eivät käy ilmi visuaalisesta kerronnasta eivätkä henkilöhahmojen välisestä vuoropuhelusta. Paikoitellen Snicket myös selittää sanojen merkityksiä ja puhuttelee katsojaa samaan tapaan kuin sarjan kirjoissa. Hahmon roolissa Silberlingin elokuvassa on siis paljon kirjojen kerronnasta tuttuja piirteitä. Samalla elokuvamuoto kuitenkin mahdollistaa myös sellaista kerronnallista leikkittelyä, jota ei kirjan sivuilla voitaisi toteuttaa aivan samalla tavoin.

Silberlingin elokuva alkaa kirkasvärisellä kohtauksella, jossa leveästi hymyilevä menninkäinen temmeltää metsässä kukkasten ja eläinhahmojen kanssa ylipirteän ”Lovely Spring” -kappaleen soidessa taustalla. Ilonpidon jatkuttua jonkin aikaa musiikki katkeaa, valot pimenevät ja menninkäinen pysähtyy paikoilleen hämmentyneen näköisenä tekohymy yhä kasvoillaan. Ilmoille kantautuu Snicketin rauhallinen, iloton ääni, joka toteaa:

I’m sorry to say that this is not the movie you will be watching. The movie you are about to see is extremely unpleasant. If you wish to see a film about a happy little elf, I’m sure that there is still plenty of seating in theatre number two. (Silberling 2004, 01:45–02:00.)

Samoihin aikoihin tapahtumapaikka vaihtuu värikkästä piirrosanimaatiometsästä hämyiseksi hautausmaaksi ja taustamusiikki iloisesta rallatuksesta hautausmaan tunnelmaan sopivaksi instrumentaaliseksi kappaleeksi. Vaikka Silberlingin elokuva perustuu ensisijaisesti kirjasarjan kolmeen ensimmäiseen kirjaan, alun kohtaus viittaa sarjan seitsemänten osaan, jonka aluksi

Snicket kehottaa lukijaansa etsimään käsiinsä *Pienin menninkäinen* -kirjan⁴⁶ sen sijaan, että jatkaisi Baudelairien kertomuksen lukemista (7:VV, 2). Elokuvasa kontrastia menninkäisen seikkailujen ja Baudelairien tarinan välille luodaan paitsi verbaalisen kerronnan myös visuaalisten ja auditiivisten elementtien avustuksella. Kuvat 16 ja 17 havainnollistavat tätä tuomalla esiin selkeän eron toisiaan seuraavien kohtausten värityksessä.



Kuva 16: *Pienin menninkäinen* (Silberling 2004, 01:43); Kuva 17: *Snicket hautausmaalla* (Silberling 2004, 02:01)

Alun asetelma ei ainoastaan korosta Snicketin raportoimien tapahtumien ankeutta suhteessa pienimmästä menninkäisestä kertovaan lastensatuun, se myös toimii johdatuksena koko elokuvaa värittävään mustaan huumoriin ja metafiktiiviseen leikkittelyyn. Periaatteessa elokuvan avaus, joka sisältää paitsi animoituja eläimiä ja satuhahmoja myös elokuvamedialle ominaisia paratekstuaalisia elementtejä, voi jopa huijata katsojaa luulemaan tulleensa väärään teatterisaliin tai avanneensa television väärältä kanavalta. Näin tapahtui itselleni vuonna 2004, kun olin elokuvateatterissa katsomassa Silberlingin elokuvaa ja ehdin ensimmäisten minuuttien aikana päätellä eksyneeni vahingossa väärään näytäntöön – niin kuin oli käynyt kahta vuotta aikaisemmin, jolloin olin *Heinähatun ja Vilttitossun* (2002) sijaan päätenyt katsomaan viereisessä salissa esitettyä *Katto-Kassista* (2002). Katsojan kokemuksessa alun kohtaus saattaa siis tietyissä olosuhteissa hämärtää rajaa fiktion ja sen ulkopuolisen todellisuuden välillä hyvinkin konkreettisella tasolla, vaikka siihen tuskin ensisijaisesti tähdätäänkään.

Elokvakerronnan mahdollisuuksia hyödynnetään myös myöhemmin elokuvan mittaan esimerkiksi kohtauksessa, jossa Baudelairit kohtaavat vapaaksi päässeeseen Hirmumyrkyllisen Kyyn⁴⁷ Monty-sedän käärmekammiossa. ASoUE:n toisessa kirjassa käärmeen hyökkäystä seuraava luvun vaihtuminen keskeyttää toiminnan hetkeksi ja pitää näin lukijaa jännityksessä (2:RR, 26–27). Elokuvasa samankaltaista vaikutelmaa tavoitellaan leikkauksen avulla:

⁴⁶ *The Littlest Elf*

⁴⁷ *The Incredibly Deadly Viper*

hyökkäävästä käärmeestä siirrytään kuvaamaan Snicketiä, joka pahoittelee katsojalle kirjoituskoneensa värinauhan jumittumista (Silberling 2004, 31:29–31:44). Vastaavien väliintulojen kautta katsojaa muistutetaan siitä, että kertomuksen eteneminen on sidoksissa Snicketin kirjoitustyöhön huolimatta siitä, että tapahtumat esitetään elokuvassa audiovisuaalisessa muodossa. Vaikka Snicketin kertojanääni nousee osaksi elokuvakerrontaa vain aika ajoin, on hahmo kaiken aikaa läsnä tarinan taustalla.

ASoUE:n Netflix-adaptaatioissa Snicketin roolissa nähdään Patrick Warburton. Toisin kuin Silberlingin elokuvassa, ei Snicketin hahmo televisiosarjassa piiloudu varjoihin vaan katsoo puhuessaan suoraan kameraan ikään kuin osoittaisi sanansa ruudun toisella puolella seuraavalle katsojalle. Näin toimiessaan hahmo rikkoo kirjoista ja niiden periteksteistä tuttua asetelmaa, jonka mukaan Snicket nähdään kuvissa ainoastaan silhuettina tai selkä päin kameraan. Hahmoa ei kuvata paikoillaan kirjoituskoneen äärellä Baudelairien vaiheita taltioimassa, kuten sarjan elokuva-adaptaatioissa, vaan tämä sulautuu kertomuksen tapahtumaympäristöihin esiintyen toisinaan jopa varsinaisten tapahtumien taustalla. Sarjan ensimmäisen kauden ensimmäisen jakson aluksi Snicket esimerkiksi seuraa sisaruskolmikkoo Rapurannalle samalla raitiovaunulla näiden kanssa ja esittelee lapset katsojalle yksi kerrallaan paikaltaan uimavalvojan korokkeelta. Hahmon vaatetus, hihaton paita ja lyhyet housut, istuvat hyvin kohtauksen uimarantamiljööseen, joskaan eivät siinä vallitseviin sääolosuhteisiin. Kuvassa 18 Snicket seisoo Baudelairien lasten taustalla hetkeä ennen kuin nämä saavat tietää jääneensä orvoiksi ja kehottaa katsojia poistumaan vielä, kun tarina vaikuttaa onnelliselta.

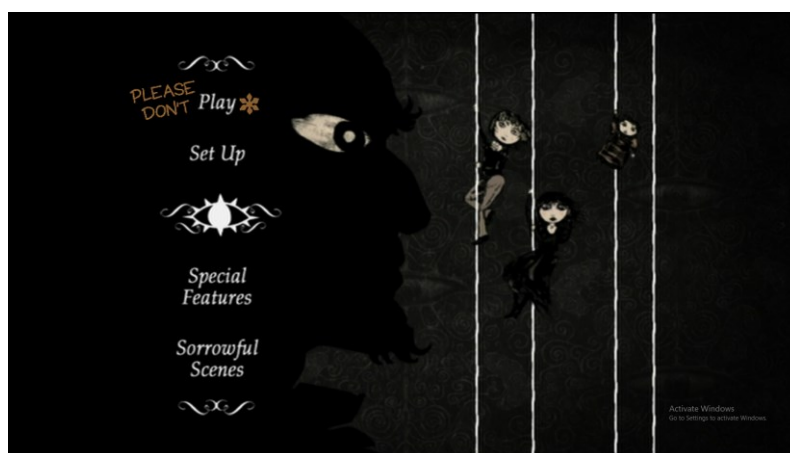


Kuva 18: Baudelairit ja Snicket Rapurannalla (Hudis & Sonnenfeld 2017; 1:1, 7:37)

Kohdat, joissa Snicket on äänessä, eivät Hudisin ja Sonnenfeldin sarjassa keskeytä tapahtumien kulkua tai kuljeta katsojaa pois Baudelairien kertomuksen näyttämöltä. Ne kuitenkin erottuvat selkeästi muusta kerronnasta – samaan tapaan kuin kertojan väliintulot kolmannessa persoonassa kerrotuista osioista ASoUE:n kirjoissa. Vaikka Snicketin hahmo kuvataan toistuvasti samoissa paikoissa ja tilanteissa sarjan päähenkilölasten kanssa, tämä ei

osallistu tapahtumien kulkuun eikä ole todella läsnä niiden tapahtumishetkellä. Samoin kuin Silberlingin elokuvassa, toimii kertojahahmon läsnäolo myös televisiosarjassa muistutuksena siitä, että kyseessä on Snicketin jälkikäteen antama selonteko tapahtumista; ruudulla nähtävät henkilöhahmot ja paikat siis ikään kuin kuvittavat tarinaa, jota Snicket kertoo. Hahmolla on suora pääsy kertomuksen tapahtumiin ja tapahtumaympäristöihin, koska hän luo ne uudestaan kertomisen aktin kautta. Voidaankin todeta, että ASoUE:n kirjoista tuttu kerrontatilanne on sarjan adaptaatioissa säilytetty kutakuinkin sellaisenaan, mutta kertojahahmon roolia tuodaan niissä esiin audiovisuaaliselle kerronnalle ominaisilla, tekstuaalisesta kerronnasta osin poikkeavilla kerronnan keinoilla.

Fiktiivisen teoksen metafiktiiviset elementit kytkeytyvät yleensä sängen tiiviisti ne tuottaneeseen mediaan, mikä tekee niiden adaptoimisesta erityisen haasteellista (Hermansson 2018, 343–344). Kirjan tai muun kulttuurintuotteen itserefleksiivisiä piirteitä ei useinkaan ole mahdollista siirtää sellaisenaan mediasta toiseen, vaan adaptaatioiden on löydettävä omat, mediaspesifit tapansa lähestyä ne innoittaneen tekstin metafiktiivisyyttä. ASoUE:n elokuva- ja televisioadaptaatioiden voi nähdä onnistuneen tässä kohtalaisen hyvin, kuten olen edellä osoittanut tuomalla esiin tapoja, joilla Snicketin toimintaa itserefleksiivinenä kertojahahmona on niissä tehty näkyväksi. Adaptaatioiden mediatietoisuus kuitenkin välittyy kiinnostavalla tavalla myös siitä, millä tavoin kirjoissa toistuvat varoitukset lukijalle on otettu huomioon niiden parateksteissä.



Kuva 18: ASoUE:n elokuva-adaptaation DVD-version valikkonäkymä (Silberling 2004)

Kuvan 18 näkymä Silberlingin elokuvan DVD-version valikosta havainnollistaa sitä, kuinka jokainen valikon kohta saa vierelleen varoittavan lisäyksen katsojan siirtäessä osoittimen sen päälle. Hudisin ja Sonnenfeldin Netflix-sarjan kaikki jaksot aloittava tunnuskappale puolestaan sekä kehottaa katsojaa ”katsomaan pois” että kommentoi televisiosarjan sarjaluonnetta

viittaamalla muun muassa jaksoihin, kuten seuraava katkema kappaleen kertosäkeestä osoittaa: ”Look away, look away / Look away, look away / This show will wreck your evening, your whole life, and your day / Every single episode is nothing but dismay / So, look away, look away, look away.”

Myös Silberlingin elokuvan pohjalta tehdyssä videopelisovituksessa Snicketin kertojanääni on vahvasti läsnä. Pelissä hahmo kuitenkin toimii paitsi kertojana myös oppaana pelin mekaniikoihin. Kuvassa 18 Snicket esimerkiksi opastaa pelaajaa poimimaan haarukan pöydältä painamalla hiiren vasenta painiketta. Snicketin kerronta saa pelissä erilaisia merkityksiä kuin kirjoissa tai elokuva- ja televisioadaptaatioissa, sillä hahmo tuo siinä konkreettisesti esiin, mitä pelaajan tulee tehdä päästäkseen eteenpäin. Ohjeistukset vähenevät pelin edetessä, kun pelaaja oppii tuntemaan tarvittavat mekaniikat ja toimimaan itsenäisesti pelin maailmassa. Snicketin rooli siis muuttuu jonkin verran pelin mittaan.

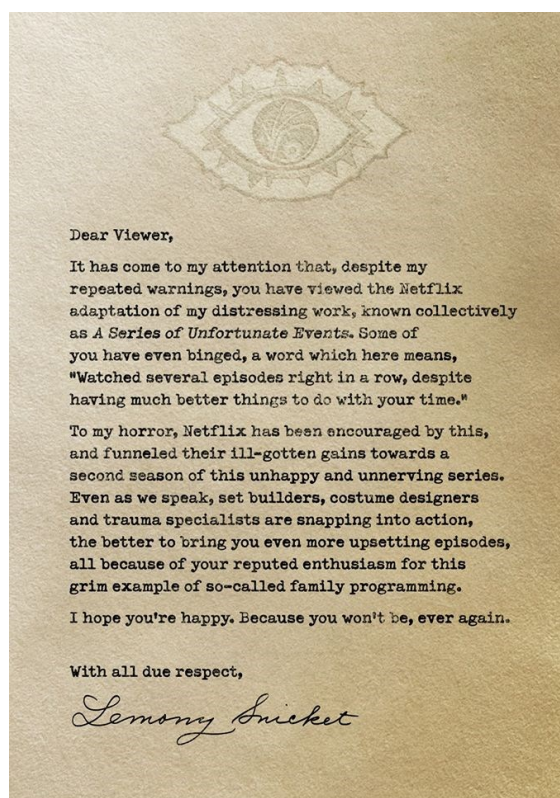


Kuva 19: Snicketin ohje pelaajalle (*KnowWonder 2004*)

Niin kirjoista kuin adaptaatioistakin tuttuja sanaselityksiä esiintyy myös pelissä, mikä havainnollistuu muun muassa kuvassa 18, jossa sanan ”esine” (’item’) ilmaistaan tarkoittavan tässä yhteydessä ”haarukkaa” (’fork’). Syy sanojen väliselle yhteydelle ei nouse niistä itsestään vaan pelin tarjoamasta kontekstista, jossa pelaaja sattuu ohjeen saamisen hetkellä tarvitsemaan haarukkaa Violetin keksintöä varten. Jossakin toisessa pelin vaiheessa sanalla esine voitaisiin siis viitata johonkin aivan muuhun, kuten parfyymiin orpojen rakentaessa hyönteiskarkotinta tai keittokirjaan näiden seikkaillessa oikeusneuvos Straussin kirjastossa. Esimerkki osoittaa, kuinka samojakin kerronnallisia keinoja voidaan eri medioissa käyttää eri tavoin ja eri tarkoituksiin.

Vaikka ASoUE:n elokuva-, televisio- ja videopeliadaptaatiot hyödyntävät samankaltaisia kerronnallisia keinoja kuin alkuperäinen kirjasarjakin, ne eivät pyri tietoisesti rakentamaan suhdettaan sarjan kirjoihin esimerkiksi kommentoimalla itseään nimenomaan adaptaatioina kirjoista. Tässä mielessä elokuva, televisiosarja ja videopeli näyttävät itsenäisinä kokonaisuuksina, jotka pikemminkin luovat omat maailmansa kuin kytkeytyvät osaksi yhtenäistä transmediaalista tarinamaailmaa. Samalla kunkin niistä voi nähdä rakentavan oman, niin ikään itsenäisen versionsa Snicketin hahmosta. Kirjasarjaan ja sen adaptaatioihin liittyvät epitekstit mainoksista sosiaalisen median kanavissa julkaistuihin päivityksiin ja Daniel Handlerin julkisiin esiintymisiin tuntuvat puolestaan tavoittelevan nimenomaan vaikutelmaa ASoUE:sta medioiden ja jopa maailmojen rajat ylittävänä kerronnallisena kokonaisuutena. Paneudun tähän seuraavaksi muutamien esimerkkien avulla.

Snicketin kerronnalle ominainen käänteispsykologia – jos sitä sellaiseksi halutaan kutsua – värittää myös sarjaan liittyviä promotionaalisia tekstejä, mikä korostuu muun muassa kuvan 19 tiedotteessa Hudisin ja Sonnenfeldin sarjan jatkumisesta toiselle tuotantokaudelle.



Kuva 20: Tiedote sarjan jatkumisesta Netflixin Facebook-profiilissa (13.03.2017)

Netflixin Facebook-profiilissa julkaistun tiedotteen annetaan ymmärtää olevan Snicketin käsialaa, mitä korostaa ASoUE:n kirjoista tuttu allekirjoitus tekstin lopussa. Muodoltaan viesti muistuttaakin sarjan kirjojen kirjemuotoisia takakansitekstejä, vaikka onkin osoitettu lukijan

sijasta katsojalle. Viestissä ei suoraan kehoteta katsojaa lopettamaan sarjan katsomista, mutta se pohjaa samankaltaiselle retoriikalle kuin esimerkiksi sarjan kymmenennen osan aloitus, jossa Snicket toteaa käsillä olevan teoksen saavan lukijan tuntemaan itsensä ”yksinäiseksi, onnettomaksi ja avun tarpeessa olevaksi” (10:SS, 2). Samaan tapaan myös katsoja, joka päättää jatkaa sarjan Netflix-adaptaation parissa, saa tiedotteen mukaan huomata olevansa onneton lopun elämäänsä.

Vaikka Netflix-sarja ei itsessään viittaa itseensä adaptaationa, tiedotteessa sen adaptaatioluonne nostetaan esiin ja se asetetaan suhteeseen Snicketin ”järkyttävän” teossarjan kanssa. Samalla siinä suunnataan huomio televisiosarjan keinotekoisuuteen; kyseessä ei ole aidoissa tapahtumaympäristöissä kuvattu dokumenttisarja Baudelairien elämästä vaan kirjojen pohjalta syntynyt tuotos, jonka toteuttamiseen tarvitaan puvustajia, lavastajia ja – Snicketille ominaisena lisäyksenä – traumaterapeutteja. Televisiosarjan markkinoinnissa näin ollen rakennetaan kuvaa sarjasta Snicketin kirjoille alisteisena ja siten niiden kanssa samaan maailmaan kuuluvana kulttuurintuotteena. Korostamalla Netflix-sarjan adaptaatioluonnetta mutta jättämällä kommentoimatta omaa rooliaan osana sitä Snicket esittää sarjan jossain määrin itsestään ja omasta toiminnastaan irrallisena. Tästä päätellen tiedotteen Snicket vaikuttaisikin olevan kokonaan eri henkilö kuin televisiosarjassa kasvonsa paljastava näyttelijä, jonka ei siis voida myöskään nähdä raottavan salaperäisyyden verhoa fiktiivisen kirjailijan – ”todellisen” Snicketin – ympäriltä.

Televisiosarjaa markkinoiva Facebook-päivitys ikään kuin vetää sarjan osaksi yhtenäistä transmediaalista tarinamaailmaa tavalla, jota sarja itse ei tee. Harvey (2015, 91) esittää adaptaatioiden pyrkivän usein häivyttämään sen tosiseikan, että sama tarina on aikaisemmin kerrottu jo jossakin toisessa mediassa, ja käyttäytymään kuin se kerrotaisiin nyt ensimmäistä kertaa. Transmediaalista tarinankerrontaa adaptoiminen taas lähestyy muun muassa sellaisissa tilanteissa, joissa tämänkaltaista asetelmaa pyritään kulttuurintuotteen sisällä tietoisesti horjuttamaan, (Harvey 2015, 91). Kuten olen edellä tuonut esiin, ASoUE:n adaptaatiot vaikuttaisivat toimivan perinteisille adaptaatioille ominaisella tavalla suhteessaan alkuperäisteoksiin ja muuhun sarjan ympärillä tuotettuun materiaaliin. Kuvan 19 tiedotteen kaltaiset promotionaaliset tekstit tuntuvat kuitenkin sysäävän näitä itsenäisinä toimijoina esiintyviä taideteoksia toisiaan kohti ja liittyvän näin osaksi kerronnallista kokonaisuutta.⁴⁸

⁴⁸ ASoUE:n elokuvaversio markkinoinnista on ollut huomattavasti vaikeampi löytää materiaalia kuin tuoreemman Netflix-adaptaation, joten olen joutunut jättämään sen käsittelyni ulkopuolelle.

Kuvan 19 tiedotteen voidaan nähdä kumpuavan fiktiivisestä maailmasta samaan tapaan kuin teossarjan kirjemuotoisten takakansitekstien tai kirjat päättävien kirjeiden kustannustoimittajalle. Netflix-sarjan epitekstit eivät siis ainoastaan laajenna ASoUE:n tarinamaailmaa uusiin medioihin vaan hämärtävät samalla maailmojen välistä rajaa kutsumalla fiktiivisen kirjailijan markkinoimaan kirjoistaan tehtyä adaptaatiota tuon rajan yli. Vastaavanlaista multimondiaalisuuden vaikutelmaa tavoitellaan myös sarjan kirjoihin liittyvissä epiteksteissä. Erytisen selkeästi tällainen fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välisellä rajalla leikittely havainnollistuu Handlerin ja Snicketin välisessä suhteessa sekä Handlerin tavassa tuoda esiin omaa tekijyyttään.

Monien haastattelujen yhteydessä Handler puhuu itsestään ASoUE:n kirjoittajana ja kommentoi kirjoihin ja niiden kerrontaan liittyviä valintoja ominaan (ks. esim. Gross 2017). Esiintyessään julkisesti erityisesti lapsiyleisöjen edessä hän kuitenkin esittäytyy Snicketin edustajana ja perustelee tekijän poissaoloa epätavanomaisilla selityksillä, kuten kertomalla tämän joutuneen käsirysyyn krokotiilin kanssa (Magnusson 2012, 94–95; ks. Walsh 2002). Handler siis samaan aikaan sekä myöntää että kieltää oman tekijyytensä viestiessään eri tavoin erilaisten yleisöjen kanssa. Hän ei kuitenkaan väitä olevansa yksi ja sama henkilö kuin fiktiivinen luomuksensa, vaikka esiintyykin Snicketinä epäsuorasti muun muassa kirjojen periteksteissä (ks. s. 103 tässä työssä) sekä useissa videoissa, jotka jättävät piiloon hänen kasvonsa ja ulkoisen olemuksensa.⁴⁹ Omana itsenään Handler voi siis olla vain Snicketin edustaja, kun Snicketin roolissa hänen taas on piilotettava oma itsensä. Handler toisin sanoen esiintyy aina joko itsenään tai luomanaan hahmona voimatta kuitenkaan olla kumpaakin samaan aikaan. Tässä mielessä hän on näyttelijä siinä missä Snicketiä esittäneet Jude Law ja Patrick Warburtonkin.

Handlerin performanssinomaisten julkisten esiintymisten asetelma toistuu myös esimerkiksi Snicketin kotisivuilla, joilta löytyvässä kirjailijan kuvauksessa korostetaan tämän roolia Snicketin edustajana:

Due to the world-wide web of conspiracy which surrounds him, Mr. Snicket often communicates with the general public through his representative, Daniel Handler. Mr. Handler has had a relatively uneventful life, and is the author of three books for adults, *The Basic Eight*, *Watch Your Mouth*, and *Adverbs*, none of which are anywhere near as dreadful as Mr. Snicket's. Like Mr. Snicket, Mr. Handler wishes you nothing but the best. (Snicketin kotisivut, päiväämätön.)

⁴⁹ Joissakin haastatteluissa nimi Lemony Snicket tuodaan pragmaattisista syistä esiin Handlerin nimimerkkinä. Tällaisissa yhteyksissä Handler ei kuitenkaan pyri omaksumaan fiktiivisen kirjailijan roolia, vaan nimi tuntuu pikemminkin irtautuvan Snicketistä henkilöahhmona. Nimimerkin alkuperää Handler avaa muun muassa Terry Grossin haastattelussa vuodelta 2001 (ks. Gross 2017).

Lainauksessa annetaan ymmärtää, että Snicket on vaarassa ja kommunikoi siksi yleisönsä kanssa ulkopuolisen edustajan välityksellä. Asetelma istuu mainiosti sekä kirjojen kerronnassa että niiden periteksteissä ylläpidettyyn käsitykseen Snicketistä pakoilemassa niin virkavaltaa kuin vihollisiaankin. Näihin vihollisiin viitataan muun muassa sarjan yhdeksännen osan lopun kirjeessä kustannustoimittajalle: ”As my enemies draw closer, it is simply not safe to place the entire manuscript of the Baudelaires’ (*aukko*), entitled THE SLIPPERY SLOPE, in y (*aukko*).” (9:CC, 291; ks. kuva 12.) Handlerin elämää kuvataan Snicketin elämään verrattuna tylsäksi ja tavalliseksi; tätä eivät uhkaa sen paremmin virkavalta kuin vihollisetkaan vaan tämä voi turvallisimmiin mielin näyttää naamansa julkisuudessa. Vastakkaiset ominaisuudet korostavat henkilöiden erillisyyttä, minkä lisäksi Handlerin tuotanto irrotetaan tekstissä Snicketin korpuksesta liitämällä tämän nimiin vain kolme kirjaa aikuisille.⁵⁰ Kotisivujen kuvauksen perusteella kyseessä on siis kaksi tekijää, joiden teoksilla ei ole mitään tekemistä toistensa kanssa.

Vaikka Snicketin olemassaolo on ilman muuta kytköksissä ASoUE:n fiktiiviseen maailmaan, tuntuu tämä saavan epitekstien ja Handlerin toiminnan välityksellä jonkinlaisen muodon myös kirjan sivujen ulkopuolella (Magnusson 2012, 87). Kuten olen työni viimeisen käsittelyluvun mittaan tuonut esiin, sarjan luoma multimondiaalisuuden vaikutelma kytkeytyy useimmiten tavalla tai toisella Snicketiin ja tämän toimintaan. Snicketin kirjeet, allekirjoitukset ja muut edellä käsittelemistäni dokumenteista kumpuavat fiktiosta ja levittävät näin tehdessään kirjojen maailmaa niiden ulkopuoliseen todellisuuteen. Yksittäisten peritekstien ja epitekstien lisäksi multimondiaalisena voidaan eräässä mielessä nähdä myös Snicketin hahmo, jonka läsnäolo kirjojen ulkopuolella ei ole samassa mielessä konkreettista kuin kirjeen faksimilen tai fyysisen kirjaesineen, mutta jonka toiminnalla on yhtä kaikki konkreettisia vaikutuksia meidän maailmassamme. Ne vain välittyvät toisten toimijuuksien toiminnan kautta, mikä tekee Snicketistä kokonaisuutena eräänlaisen toimijaverkon.

ASoUE:n epitekstit ja adaptaatiot rakentavat yhdessä sarjan kirjojen kanssa transmediaalista kokonaisuutta, jonka eri osat hyödyntävät samankaltaisia kerronnallisia keinoja, mutta liittävät niihin uusia, kustakin mediasta nousevia erityisominaisuuksia. Vaikka sarjan adaptaatiot ensisilmäyksellä näyttäytyvätkin itsenäisinä teoksina, niitä on mahdollista tarkastella myös osana laajempaa transmediaalista tarinamaailmaa varsinkin, kun huomioon otetaan myös niiden ympärille syntyneet epitekstit. Useat tutkijat ovat esittäneet, että

⁵⁰ Kuvaus ei ole aivan ajantasainen, sillä Handler on julkaissut siinä mainittujen kirjojen lisäksi myös teokset *Why We Broke Up* (2011), *We Are Pirates* (2014), *All the Dirty Parts* (2017) ja *Bottle Grove* (2019).

paratekstuaaliset elementit tulisi transmediaalisuutta tarkasteltaessa erottaa muunlaisista kerronnallisista laajennuksista (Harvey 2015, 23). Harvey (2015, 23) kuitenkin huomauttaa, että tietyt paratekstit kumpuavat tarinamaailmasta tai sulautuvat osaksi sitä, vaikka niistä ei voitaisikaan puhua varsinaisina narratiivisina struktuureina. Olenkin edellä tuonut esiin, miten ASoUE:n fiktiivistä maailmaa ja Snicketin roolia on laajennettu transmediaalisesti sarjan epitekstien kautta.

Harvey (2015, 23) korostaa, että olennaista ei ole ainoastaan transmediaalisen verkoston sisäisten suhteiden tarkastelu vaan huomioon tulisi ottaa myös transmediaalisen tarinamaailman kohtaamiseen liittyvä affektiivinen ulottuvuus. Kerronnallisena kokonaisuutena ASoUE kutsuu kokijaansa vuorovaikuttamaan fiktiivisen maailman kanssa monin eri tavoin – lukemalla, katsomalla, kuuntelemalla, kuvittelemalla, kirjoittamalla, pelaamalla, leikkimällä, ratkaisemalla arvoituksia ja niin edespäin. Transmediaalisen verkoston eri osasilla on omia, enemmän tai vähemmän toisistaan poikkeavia affordansseja, jotka mahdollistavat kokijassa erilaisia reaktioita ja tunnevaikutuksia. Kokemukseen tietenkin vaikuttaa myös kokijan ympäristö, henkilöhistoria, elämänvaihe ja moni muu tekijä, sillä jokainen lukija, katsoja ja pelaaja kommunikoi fiktiivisen maailman kanssa omassa nykyhetkessään, ”tässä ja nyt” (ks. Roine 2016, 34).

Tarinamaailma siis rakentuu vuorovaikutuksessa meidän maailmamme kanssa, mutta eräässä mielessä sen voi myös nähdä rakentavan sitä. Päämme sisällä ei ole sellaista arkistointijärjestelmää, jonka avulla pystyisimme niputtamaan fiktiivistä ja aktuaalista maailmaa koskevat ajatuksemme ja kokemuksemme siisteihin mappeihin omille, erillisille osastoilleen. Vaikka maailmat voidaankin teoriassa erottaa toisistaan, kokemuksemme niistä on aina eräänlainen hybridi. Viime kädessä maailmat ovat jatkuvassa liikkeessä ja pakenevat dikotomisista vastakkainasetteluista kulkemalla kokemuksessamme ristiin, rastiin, limittäin ja lomittain. ASoUE:n ja sen kertojahahmon multimondiaalisen leikittelyn voikin nähdä kiinnittävän huomion maailmojen väliseen rajaan nimenomaan huokoisena pikemminkin kuin terävänä ja pysähtyneenä.

5 PÄÄTÄNTÖ

One could say, in fact, that no story really has a beginning, and that no story really has an end, as all of the world's stories are as jumbled as the items in the arboretum, with their details and secrets all heaped together so that the whole story, from beginning to end, depends on how you look at it. We might even say that the world is always in medias res—a Latin phrase which means “in the midst of things” or “in the middle of a narrative”—and that it is impossible to solve any mystery, or find the root of any trouble -- (TE, 288–289.)

Lemony Snicketin kolmetoistaosaisen lastenkirjasarjan *A Series of Unfortunate Events* viimeinen osa *The End* esittelee lukijalle arboretumin, rannan, jolle kaikki kadonneet esineet lopulta huuhtoutuvat, ja jonka ylle kohottautuva omenapuu kätkee sisäänsä valtavan kirjaston kukkuroillaan salaisuuksia. Jokaisella arboretumin kirjalla ja tavaralla on oma tarinansa, jotka kietoutuvat yhteen ja joita on miltei mahdotonta erottaa toisistaan. Ranta ja sille vuosien varrella ajelehtineet objektit muodostavat yhdessä valtavan tiedonlähteen, joka kykenisi vastaamaan paitsi kaikkiin sarjan kolmea päähenkilölasta askarruttaviin kysymyksiin myös tuhansiin muihin (TE, 195). Arboretum näyttäytyykin eräänlaisena toimijaverkkona, joka kertoo lukuisten esineiden toiminnasta ja kohtaamisista toisten toimijuuksien kanssa.

Arboretumin tavoin on myös kirjallisuuden pro gradu -tutkielmassani tarkastelemani kerronnallinen kokonaisuus osoittautunut hedelmälliseksi lähteeksi seurata erilaisten toimijuuksien liikkeitä osana kertomusta, joka vuotaa omien reunojensa yli ja on näin ollen pikemminkin ”keskellä asioita” kuin tarkkarajainen ja pysähtynyt. Tutkimustehtävänäni olen työssäni eritelty erilaisten sarjan maailmaa rakentavien tekijöiden toimintaa ja suhdetta toisiin toimijuuksiin sekä analysoinut sitä, millä tavoin sarjan voi nähdä hämärtävän rajaa fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välillä. Olen tarkastellut Snicketin kirjoja ja niiden ulkopuolelle kurottavaa laajempaa tarinamaailmaa kiinnittämällä huomioni yhtäältä kertovaan tekstiin, toisaalta sarjan periteksteihin, epiteksteihin ja adaptaatioihin. Näitä erilaisia mutta toisiinsa kytkeytyviä toimijuuksia olen lähestynyt pintalukemisen menetelmää hyödyntäen eli keskittymällä siihen, mikä tekstissä ja muissa aineistoni pinnoissa on ilmeistä ja näkyvää.

Olen siis tarkastellut tutkielmassani ensinnäkin kerronnan tasolla vaikuttavia toimijuuksia pureutumalla kertojan ja tämän yleisö-agentin rooleihin sekä siihen, millä tavoin kirjat tuovat toimintaansa esille kirjan sivuilla. Toisekseen olen käsitellyt kirjoja fyysisinä objekteina sekä Snicketin sarjaan liittyviä transmediaalisia elementtejä kysymällä, kuinka kirjaesine, paratekstit ja adaptaatiot toimivat osana sarjaa ja hämärtävät rajaa fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välillä. Lisäksi olen tutkinut sitä, millaiseen vuorovaikutukseen kirjat ja kerronta kutsuvat lukijaansa keskittymällä erilaisiin konkreettisiin vaikutuksiin, joita

lukeminen voi saada aikaan lukijassa. Tämä ja muutkin työhöni valikoituneet näkökulmat osoittavat, etteivät kerronta ja fyysinen kirja, jota lukija pitää käsissään tässä ja nyt, ole toisistaan irrallisia entiteettejä, vaan että kirjaa voidaan tarkastella materiaalis-semioottisena kokonaisuutena, jossa materia ja merkitys toimivat yhdessä.

Tutkielmani perustui pitkälti kerronnan analyysille ja yhdisti toisiinsa klassisen narratologian käsitteistöä ja elementtejä tuoreemmista, kerronnan materiaaliset, kokemukselliset sekä transmediaaliset tasot huomioivista jälkiklassisista kertomusteorian muodoista. Toimijuus toimi työssäni eräänlaisena kattokäsitteenä, joka vaikutti analyysini taustalla koko tutkielmani ajan. Työni toimijuuskäsitys pohjautui ensisijaisesti Bruno Latourin (2015) toimijaverkkoteoreettisille teoretisoinneille ja niitä kirjallisuudentutkimukseen soveltaneen Rita Felskin (2015) ajattelulle. Toimijuudella viittasin analyysini yhteydessä yksinkertaisesti siihen, mitä tutkimuskohteeni kertovan viestintätilanteen osapuolista kerronnan kirjoihin ja kirjaesineeseen tekevät ja saavat aikaan erotukseksi sille, mitä ne ovat, sillä olemisesta poiketen tekeminen on aina aktiivista. Toimijuus ei tutkielmassani yhdistynyt ainoastaan inhimilliseen toimintaan vaan myös ei-inhimillisiin objekteihin suhtauduttiin siinä aktiivisina toimijoina, jotka osallistuvat maailman tapahtumisiin vaikuttamalla toisten toimijoiden toimintaan.

Aloitin työni ensimmäisen analyysiluvun erittelemällä aineistoni tungettelevan kertojahahmon, Lemony Snicketin, toimintaa kolmella tasolla: kertojana, tutkijana ja fiktiivisenä kirjailijana. Erottuva kertojanääni on keskeinen elementti ASoUE:n kirjoissa ja esimerkiksi niissä toistuvat varoitukset lukijalle korostuvat myös sarjan parateksteissä ja adaptaatioissa. Homodiegeettis-heterodiegeettisenä kertojahahmona Snicket toimii samalla diegeettisellä tasolla kertomuksensa päähenkilöiden, Baudelairen orpojen, kanssa mutta kertoo näiden tarinaa jälkikäteen, ulkopuolelta käsin. Hahmo tuo itseään esiin kolmannessa persoonassa kerrottujen tapahtumien kuvaamisen lomassa muun muassa puhuttelemalla lukijaa sekä värittämällä kerrontaa räikeillä kommentaareilla ja tulkinnoilla, jotka kertovat tulkitsijasta itsestään vähintään yhtä paljon kuin tulkinnan kohteesta.

Snicket näyttäytyy kaikkیتietävänä henkilökertojana esiintyessään samaan aikaan sekä henkilöahmona ASoUE:n fiktiivisessä maailmassa että kertojana, joka pystyy kuvailemaan lukijalle paitsi tilanteita, joita on itse ollut todistamassa, myös esimerkiksi toisten henkilöiden ajatuksia ja yksityisiä keskusteluja. Asetelma on epäluonnollinen, joten hahmon kerrontaa on sarjaa koskevassa tutkimuksessa tulkittu pääasiassa epäluotettavana. Sen on nähty toimivan metafiktiivisenä keinona suunnata lapsilukijan huomio kertomuksen konstruktioolonteeseen ja

voimaannuttaa tätä asettamalla tämä aktiiviseen rooliin narratiivin dekonstruomisessa. Vastaavanlaisten kerronnallisten asetelmien voidaan eräässä mielessä nähdä kouluttavan lukijaa ”epäluuloiseen” lukemisen tapaan eli suhtautumaan varauksella myös myöhemmin kohtaamiinsa teoksiin (Felski 2015, 42–43).

ASoUE:n kirjojen annetaan ymmärtää perustuvan Snicketin tutkimustyölle. Hahmo siis on paitsi kertoja myös fiktiivinen tutkija, jonka tutkimusprosessin kirjaimellinen lukeminen tarjosi minulle mahdollisuuden esittää myös vaihtoehtoinen näkemys hahmon kyseenalaistetulle luotettavuudelle. Korostin luennassani fiktiivisten kertomusten ei-referentiaalista luonnetta ja esitin Samuel R. Delanyn (2012, 99) tekemän huomion pohjalta, ettei Snicketin tutkimusprosessia analysoitaessa ole välttämätöntä keskittyä siihen, millaiset piirteet tekevät tutkimuksesta mahdotonta tai tutkijasta epäluotettavan, vaan että fiktiivistä maailmaa voidaan lähestyä myös paneutumalla siihen, millaisessa maailmassa tutkimus olisi mahdollinen ja Snicket luotettava.

Snicketin rooli ASoUE:n kirjoissa ei välity ainoastaan tämän toiminnasta sarjan narratiivissa, vaan sitä rakennetaan myös erilaisilla paratekstuaalisilla elementeillä, joista näkyvin lienee se, että hahmon nimi on painettu sarjan kirjojen kansiin niiden todellisen tekijän, Daniel Handlerin, nimen sijaan. Otin tämän huomioon työni ensimmäisessä analyysiluvussa tuomalla kaikkietävää henkilökerrontaa ja tutkimusprosessin mahdottomuuden mahdollisuutta painottavien näkökulmien rinnalle luennan Snicketistä fiktiivisenä kirjailijana ja ehdottamalla Paul Dawsonin (2013) näkemysten pohjalta hahmon nojaavan mielikuvitukseensa orpojen vaiheiden kommunikoimiseksi ja ilmaisevan kuvittelun kautta sen, minkä kaikkietävä kertoja olisi voinut saada selville havainnoimalla. Käsittelin luennassani myös Snicketin tekijännimen suhdetta aineistoni tekijyyteen esittämällä todellisen tekijän ja fiktiivisen kirjailijan muodostavan yhdessä eräänlaisen toimijaverkon, jonka kautta Snicket osallistuu aktiivisesti kirjoittamisen prosessiin vaikuttamalla Handlerin toimintaan.

Silmiinpistävä osa Snicketin kerrontaa on tämän tapa puhutella lukijaa suoraan yksikön toisessa persoonassa. Käsittelinkin tutkielmassani myös kertojan yleisö-agentin roolia aineistossani kiinnittämällä huomioni tälle osoitettuihin jaksoihin kirjojen kerronnassa ja lukemalla niitä kirjaimellisesti. Snicketin kirjoissa puhutteleva lukija on määrittämätön hahmo, joka edustaa sarjan fiktiivistä lukijakuntaa. Lukijahahmon annetaan ymmärtää olevan osa sarjan fiktiivistä maailmaa, sillä tälle oletetaan kertomisen aktin kautta sellaisia toiminnan mahdollisuuksia, jotka olisivat mahdollisia Baudelairin orvoille mutta eivät esimerkiksi kirjojen todelliselle lukijalle. Toisaalta yksikön toista persoonaa käytetään kirjoissa myös

yleisö-agentin ja päähenkilölasten kokemusmaailmojen rinnastamiseen tavalla, jonka voi nähdä tuovan fiktiiviset kokemukset lähemmäs todellista lukijaa, joka pystyy samastumaan määrittämättömään yleisö-agenttiin ja kuvittelemaan itsensä tämän paikalle.

Vaikka kertojan yleisö-agentti onkin tärkeä erottaa todellisesta, fiktion ulkopuolisessa maailmassa toimivasta lukijasta, kirja ja lukija asettuvat myös suoraan vuorovaikutussuhteeseen keskenään. Tarkastelin tätä työssäni ottamalla esiin kerronnan affordanssit eli tarjoumat, joiden kautta kertova teksti ohjaa lukemista ja vaikuttaa lukijan reaktioihin sekä toimintaan. Yksinkertaisimmillaan tällä voidaan viitata lukemiseen mekaanisena prosessina eli esimerkiksi siihen, millä tavoin lukija kuljettaa katsettaan kirjan sivulla lukiessaan. Kirjallisuus kuitenkin mahdollistaa meissä myös muun muassa visuaalisten ja muille aisteille perustuvien mielikuvien muodostamisen luetun pohjalta sekä koko joukon erilaisia affektiivisia reaktioita samastumisen kokemuksista fyysisiin tuntemuksiin. Kirjat vaikuttavat toimintaamme joskus hyvinkin konkreettisella tasolla esimerkiksi haastaessaan oletuksen lukemisen lineaarisuudesta tai häiritessään mekaanista lukemisen prosessia erilaisilla typografisilla kokeiluilla. Ne saattavat myös tarjota lukijalle epätavallisia tai jopa mahdottomia lukuohjeita ja muovata siten tämän suhdetta teokseen. Kaiken kaikkiaan kerronnan affordanssit suuntaavat huomion tekstien ei-inhimilliseen toimijuuteen lukemisen prosesseissa ja osoittavat, ettei lukeminen ei ole yksinäistä puuhaa vaan yhteistoimintaa (ks. Kainulainen 2016, 151).

Kirjojen toimijuus välittyy selkeästi myös aineistoni kirjoista, joissa niin tietokirjat kuin fiktiiviset teoksetkin osallistuvat juonenkuljetukseen muun muassa auttamalla Baudelairen lapsia ratkaisemaan arvoituksia ja pelastamaan toisiaan erilaisista pinteistä. Tutkielmani toisen analyysiluvun omistinkin sille, millä tavoin kirjat, kirjallisuus ja kirjastot tekevät toimintaansa näkyväksi aineistossani sekä sille, kuinka intertekstuaaliset henkilönnimet ilmentävät aktuaalisessa maailmassa olemassa olevien kirjojen toimintaa sarjan narratiivissa. Konkreettisimmillaan kirjojen toimijuus välittyy aineistossani siitä, millä tavoin ne osallistuvat erilaisiin, sarjan tapahtumia eteenpäin kuljettaviin toimintaketjuihin. Ne eivät kuitenkaan johdata päähenkilölapsia toivottuihin lopputuloksiin helposti vaan nämä joutuvat yleensä näkemään melkoisesti vaivaa löytääkseen niistä tarvitsemansa informaation. Voidaankin sanoa, etteivät kirjat näyttäydy aineistossani pelkkinä toiminnan välineinä tai passiivisina objekteina, sillä ne myös haastavat ja käskyttävät lukijoitaan ja koettelevat näin jäykkää subjekti-objekti-vastakkainasettelua, jossa ei-inhimillinen objekti on aina alisteinen inhimilliselle subjektille.

ASoUE:ssa kirjat vaikuttavat tapahtumien kulkuun *kanssatoimijoina* (ks. Felski 2015, 170). Ne eivät siis toimi yksin vaan osana toimijaverkkoa, yhteistyössä toisten toimijoiden

kanssa. Toimijaverkkoteoriaan kuuluu olennaisesti ajatus päättymättömästä ryhmänmuodostuksen prosessista; toimijaverkot muuttuvat uusien jäsenten liittyessä osaksi ryhmää ja vanhojen poistuessa siitä, eivätkä ne siis tule koskaan valmiiksi (Latour 2005). Omassa aineistossani tällainen ryhmänmuodostus havainnollistui muun muassa siinä, kuinka erääseen runoon piilotetun salaviestin selvittäminen onnistui Baudelairen orvoilta vasta varisten kuljetettua heille kaikki runon säkeet. Runon osoittautuminen akrostikoniksi, jossa salaviestit kätkeytyi säkeiden alkukirjaimiin niiden kantamien merkitysten sijaan, konkretisoi samalla kirjallisuuden toimijuuden materiaalis-semioottista luonnetta ASoUE:n kirjoissa.

Ryhmänmuodostuksen prosessi kuvastuu kiinnostavalla tavalla myös sarjassa esiteltyjen kirjastojen toiminnasta. Josephine-tädin kirjasto esimerkiksi elää sitä mukaa, kun tämä täydentää sitä rakastamiaan aiheita käsittelevillä kirjoilla tai karsii sen hyllyiltä teoksia, jotka nostavat tämän mieleen ikäviä muistoja. Jokaisen muutoksen myötä kirjasto jatkaa toimintaansa hieman erilaisena kuin ennen, niin kuin jatkaa Josephine-tätikin, joka on kirjaston kokoajana osa sitä siinä missä kirjat, hyllyt ja lukutuolitkin. Myös sarjan henkilöahmoja kuvataan kirjoissa eräänlaisina kirjastoina, jotka kantavat mukanaan kaikkia elämänsä aikana lukemiaan kirjoja. Näin aineistoni hämärtää osaltaan rajaa ihmisen ja kirjan, inhimillisen ja ei-inhimillisen välillä.

ASoUE:n intertekstuaalisia henkilönnimiä käsittelevässä työssäni materiaalisina jälkinä eri aikoina ja eri maailmankolkissa ilmestyneiden kirjojen aineistooni jättämistä jäljistä. Toin analyysissäni esiin, että intertekstuaaliset tai -figuraaliset viittaukset aktivoivat lukijan ja subtekstin välille erilaisia kytköksiä, joiden luonteeseen vaikuttaa muun muassa se, tunnistaako lukija viittauksen vai ei. Kummassakin tapauksessa viittaukset voivat synnyttää lukijassa erilaisia reaktioita ja tuntemuksia, kuten ylpeyttä tunnistamisen hetkellä, halun ottaa selvää intertekstuaaliseksi oletetusta nimestä tai tuttuuden tunteen aikoinaan tunnistamatta jääneen nimen tullessa vastaan joskus myöhemmin.

Subtekstien tunnistaminen ei ASoUE:n kirjoissa ole koskaan edellytys tapahtumien seuraamiselle, mikä onkin tärkeää pääasiassa lapsiyleisölle suunnatussa sarjassa. Nimet kuitenkin merkityksellistyvät paitsi esiin kutsumiensa reaktioiden myös esimerkiksi määränsä kautta. Monilähteiset viittaukset eri teoksiin muun muassa osallistuvat sarjan tunnelman luomiseen, rakentavat kytköksiä subtektien välille ja konkretisoivat Snicketin kirjoista huokuvaa arvostusta kirjoja, kirjallisuutta ja lukeneisuutta kohtaan. Niiden voi myös nähdä kuvastavan metonymisesti kirjojen verkostoitumista aikojen halki sekä kertovan osaltaan kaunokirjallisten teosten toiminnasta kirjoittamisen prosessissa ja ASoUE:n todellisen tekijän

kokemuksessa. Onhan jokainen kirjailija samalla myös lukija, joka on elämänsä aikana tullut todennäköisesti lukuisten teosten toiminnan vaikuttamaksi.

Tutkielmani kolmannessa ja viimeisessä analyysiluvussa sovelsin aineistooni itse kehittelemääni multimondiaalisuuden käsitettä, jolla viittasin työssäni ensisijaisesti illuusioon fiktiosta aktuaaliseen maailmaan nousevista objekteista, kuten kirjeistä, allekirjoituksista tai jopa kokonaisista kirjaesineistä. Sekä ASoUE:n kirjojen peritekstit että toisena aineistoesimerkkinä käyttämäni Snicketin fiktiivinen omaelämäkerta *Lemony Snicket: The Unauthorized Autobiography* leikittelevät fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välisellä rajalla muun muassa erilaisilla fiktionaalisilla dokumenttifaksimileillä ja muilla multimodaalisilla elementeillä, jotka saavat yhdessä aikaan vaikutelman kirjasta multimondiaalisena kokonaisuutena. Esimerkiksi Snicketin kirjeet lukijalle ja kustannustoimittajalle kunkin kirjan takakannessa ja viimeisellä tekstisivulla ovat keskeisiä paratekstuaalisia elementtejä, jotka yhdessä kirjojen viktoriaanishenkisen ulkoasun kanssa rakentavat koko sarjan lävistävää monimaailmallisuuden tuntua. Myös fiktiivisen kirjailijan ja todellisen kuvittajan välille periteksteissä oletettu vuorovaikutus asettaa maailmat kiinnostavaan suhteeseen toistensa kanssa.

ASoUE:n kirjojen multimondiaalisuus kytkeytyy pitkälti Snicketin toimintaan sarjan periteksteissä. Onhan jo tämän nimi kirjojen kansissa osoitus sarjan tavasta leikitellä fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välisellä rajalla. Sarjan epitekstit ja adaptaatiot nojaavat nekin vahvasti Snicketin hahmoon tavoitellessaan alkuperäisten kirjojen tunnelmaa ja rakentaessaan vaikutelmaa sarjasta transmediaalisena kokonaisuutena. ASoUE:n elokuva-, televisio- ja videopeliadaptaatioissa Snicketin rooli itserefleksiivisenä kertojahahmona on haluttu säilyttää, mutta se saa kussakin versioinnissa uusia, mediaspesifejä ominaisuuksia. Mediatietoisuus korostuu myös siinä, kuinka sarjan adaptaatiot lähestyvät alkuperäisten kirjojen metafiktiivisyyttä niin sisällön tasolla kuin parateksteissäänkin.

ASoUE:n adaptaatiot eivät kuitenkaan pyri tietoisesti rakentamaan suhdettaan sarjan kirjoihin esimerkiksi kommentoimalla omaa adaptaatioluonnettaan. Adaptaatioille onkin sangen ominaista käyttäytyä kuin juuri ne kertoisivat käsillä olevan tarinan ensimmäistä kertaa (Harvey 2015, 91). Kirjasarjaan ja sen adaptaatioihin liittyvät epitekstit mainoksista sosiaalisen median kanavissa julkaistuihin päivityksiin ja todellisen tekijän julkisiin esiintymisiin tuntuvat kuitenkin tavoittelevan nimenomaan vaikutelmaa ASoUE:sta medioiden ja jopa maailmojen rajat ylittävänä kerronnallisena kokonaisuutena. Tämä korostuu muun muassa Daniel Handlerin tavassa viitata itseensä Snicketin julkisena edustajana ja kieltää siten oma tekijyytensä

erityisesti lapsiyleisöjen edessä. Handlerin toiminnan ja muiden epitekstien välityksellä Snicket tuntuukin saavan jonkinlaisen muodon myös kirjan sivujen ulkopuolella (Magnusson 2012, 87) ja ikään kuin ylittävän näin kahden maailman välisen rajan.

Pro gradu -tutkielmani koostui kolmesta laajasta analyysiluvusta, jotka linkittyivät yhteen ja täydensivät toisiaan, mutta muodostivat samalla omat, kohtalaisen itsenäiset kokonaisuutensa. Kuhunkin lukuun valikoitunutta näkökulmaa olisi ollut mahdollista tarkastella kokonaisen tutkielman verran, ja suurimmiksi haasteiksi tutkimusprosessilleni koinkin aiheen laajuuden sekä monisyisen kokonaisuuden pitämisen hallinnassa alusta loppuun saakka. Päätökseni keskittyä tutkielmassani toimijuuksiin kirjoissa sekä kirjoihin toimijoina kuitenkin toimi yhdistävänä tekijänä työssäni ja rajasi aiheen käsittelyä niin, että onnistuin nähdäkseni kutomaan lopulta yhtenäisen kokonaisuuden varioivan aineksen pohjalta. Viime kädessä näenkin laajan aineiston ja useiden näkökulmien tukeneen hyvin tavoitettani päästä käsiksi erilaisten toimijuuksien ja niihin kytkeytyvien vaikutusten moninaisuuteen.

Tutkimuksen tekemistä kuvaa hyvin seuraava lainaus ASoUE:n yhdennentoista osan *The Grim Grotto* alusta, jossa Baudelairin orvot käsittävät kohdanneensa jälleen uuden mysteerin, vaikka mikään edellisistäkään ei tunnu vielä kunnolla ratkenneen:

There are some people who like to watch a stream for hours, staring at the glittering water and thinking about the mysteries of the world. But the waters of the Stricken Stream were too dirty to glitter, and every mystery the children tried to solve seemed to reveal even more mysteries, and even those mysteries contained mysteries, so when they pondered these mysteries they felt more overwhelmed than thoughtful. (GG, 6–7.)

Olen tutkielmassani tarkastellut ASoUE:n kirjoja ja niiden ympärille rakentuvaa kerronnallista kokonaisuutta, jotka ovat nekin tuntuneet melkoiselta mysteerien vyyhdiltä. Tuota vyyhtiä koskeviin kysymyksiin vastaaminen onkin ollut omiaan herättämään lukuisia jatkokysymyksiä, joiden pohjalta voidaan muotoilla useita jatkotutkimusaiheita.

Keskityin analyysissäni tiettyihin aineistoni toimijuuksiin, mutta käsittelyn ulkopuolelle rajautuivat ainakin henkilöhahmot ja tapahtumaympäristöt, joita olisi niitäkin hedelmällistä tarkastella toimijaverkkoteoreettisesta näkökulmasta. Lastenkirjallisuusnäkökulman jouduin jättämään työssäni taka-alalle. Olisi kuitenkin kiinnostavaa perehtyä myöhemmin muun muassa siihen, millä tavoin lastenkirjallisuudelle ominainen kaksoiskerronnallisuus välittyy aineistoni elementtien toiminnasta. Lisäksi huomiota voitaisiin kiinnittää siihen, millä tavoin käsittelemäni asiat näkyvät laajemmin lastenkirjallisuuden kentällä. Snicketin sarjan tutkimista voitaisiin jatkaa myös esimerkiksi pureutumalla syvemmälle lukija-kokijan kokemukseen ja maailmojen välisellä rajalla leikkittelyn konkreettisiin vaikutuksiin kerronnallisen

kokonaisuuden kohtaamisessa. Tällöin voitaisiin paneutua muun ohessa siihen, millä tavoin kokemus muuttuu, jos lukija ei alusta alkaen tiedä Snicketin olevan fiktiivinen henkilö.

6 LÄHTEET

Tutkimusaineisto

A Series of Unfortunate Events

1:BB = Snicket, Lemony 1999a. *The Bad Beginning. A Series of Unfortunate Events. Book the First.* New York: HarperCollins.

2:RR = Snicket, Lemony 1999b. *The Reptile Room. A Series of Unfortunate Events. Book the Second.* New York: HarperCollins.

3:WW = Snicket, Lemony 2000a. *The Wide Window. A Series of Unfortunate Events. Book the Third.* New York: HarperCollins.

4:MM = Snicket, Lemony 2000b: *The Miserable Mill. A Series of Unfortunate Events. Book the Fourth.* New York: HarperCollins.

5:AA = Snicket, Lemony 2000c: *The Austere Academy. A Series of Unfortunate Events. Book the Fifth.* New York: HarperCollins.

6:EE = Snicket, Lemony 2001a: *The Ersatz Elevator. A Series of Unfortunate Events. Book the Sixth.* New York: HarperCollins.

7:VV = Snicket, Lemony 2001b: *The Vile Village. A Series of Unfortunate Events. Book the Seventh.* New York: HarperCollins.

8:HH = Snicket, Lemony 2001c: *The Hostile Hospital. A Series of Unfortunate Events. Book the Eighth.* New York: HarperCollins.

9:CC = Snicket, Lemony 2002: *The Carnivorous Carnival. A Series of Unfortunate Events. Book the Ninth.* New York: HarperCollins.

10:SS = Snicket, Lemony 2003: *The Slippery Slope. A Series of Unfortunate Events. Book the Tenth.* New York: HarperCollins.

11:GG = Snicket, Lemony 2004: *The Grim Grotto. A Series of Unfortunate Events. Book the Eleventh.* New York: HarperCollins.

12:PP = Snicket, Lemony 2005: *The Penultimate Peril. A Series of Unfortunate Events. Book the Twelfth.* New York: HarperCollins.

13:TE = Snicket, Lemony 2006: *The End. A Series of Unfortunate Events. Book the Thirteenth.* New York: HarperCollins.

Oheisjulkaisut

Gothic Archies, The 2006. *The Tragic Treasury.* Musiikkialbumi. New York: Nonesuch Records.

UA = Snicket, Lemony 2002: *Lemony Snicket: The Unauthorized Autobiography.* New York: HarperCollins.

BL = Snicket, Lemony 2006: *The Beatrice Letters* (Snicket 2006). New York: HarperCollins.

Adaptaatiot

Hudis, Mark & Sonnenfeld, Barry 2017–2019. *A Series of Unfortunate Events* 2017–2019. Netflix-alkuperäissarja. Kehittäneet. Yhdysvallat: Paramount Television.

Silberling, Brad 2004. *Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events*. Elokuva. Yhdysvallat: Nickelodeon Movies.

KnowWonder 2004. *Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events*. PC-peli. Kalifornia: Activision.

Tutkimuskirjallisuus

Ariska P.N., Marcellina & Adhyanggono, G.M. 2013. "The Tragic Elements in Brad Silberling's (2004) *Lemony Snicket's a Series of Unfortunate Events*." *Celt, a Journal of Culture, English Language Teaching & Literature*, Vol. 13, No. 1, 2013, s. 102–117.

Banou, Christina 2016. *Re-Inventing the Book. Challenges From the Past for the Publishing Industry*. Amsterdam: Chandos Publishing.

Barthes, Roland 1986 [1984]. "From Work to Text." *The Rustle of Language*, s. 56–64. New York: Hill and Wang.

Barton, Julie 2012. *From The Bad Beginning to An Elusive End. Knowledge and Power in Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events*. Norwich: University of East Anglia.

Bell, Alice & Alber, Jan 2012: "Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology." *Journal of Narrative Theory*, Vol. 42, No. 2, 2012, s. 166–192.

Best, Stephen & Marcus, Sharon 2009. "Surface Reading: An Introduction." *Representations*, 108(2009), s. 1–21.

Bolt, Barbara 2013. "Introduction. 'Toward a 'New Materialism' through the Arts.'" Estelle Barrett & Barbara Bolt (toim.) 2013. *Carnal Knowledge. Towards a 'New Materialism' through the Arts*, s. 1–13. Lontoo: I.B. Tauris.

Booth, Wayne 1968 [1961]. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.

Brown, Bill 2003. *A Sense of Things. The Object Matter of American Literature*. Chicago: The University of Chicago Press.

Bryant, Levi R. 2011. *The Democracy of Objects*. Open Humanities Press. Viitattu 2.4.2020, saatavilla: <https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/democracy-of-objects.pdf?c=ohp;idno=9750134.0001.001;format=pdf>.

Cave, Terence 2016. *Thinking with Literature. Towards a Cognitive Criticism*. Oxford: Oxford University Press.

Chatman, Seymour 1988 [1978]. *Story and Discourse*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Cohn, Dorrit 2006 [1999]. *Fiktioin mieli*. Helsinki: Gaudeamus.

Coole, Diana & Frost, Samantha 2010. "Introducing the New Materialisms." Coole, Diana & Samantha Frost (toim.) 2010. *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, s. 1–43. Durham: Duke University Press.

Dawson, Paul 2013. *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press.

- Delany, Samuel R. 2012 [1984]. *Starboard Wine. More Notes on the Language of Science Fiction*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Eskelinen 2002. *Kybertekstien narratologia. Digitaalisen kerronnan alkeet*. Jyväskylän yliopisto: Nykykulttuurin tutkimuksen julkaisuja.
- Felski, Rita 2008. *Uses of Literature*. Malden: Blackwell Publishing.
- Felski, Rita 2015. *The Limits of Critique*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Foucault, Michel 2006 [1970]. ”Mikä tekijä on?” *Nuori voima*, Vol. 45, No. 1, 2006, s. 7–14.
- Genette, Gérard 1982. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Pariisi: Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard 1983. *Nouveau discours du récit*. Pariisi: Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard 2002 [1987]. *Seuils*. Pariisi: Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard 1990 [1972]. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Gibbons, Alison 2012a. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. Lontoo: Routledge.
- Gibbons, Alison 2012b. ”Multimodal Literature and experimentation.” Joe Bray, Alison Gibbons & Brian McHale (toim.) 2012. *The Routledge Companion to Experimental Literature*, s. 420–434. Lontoo: Routledge.
- Gibson, Eleanor 1991. *An Odyssey in Learning and Perception*. Cambridge: The MIT Press.
- Gibson, James J. 2014 [1979]. *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York: Psychology Press.
- Hallila, Mika 2006. *Metafiktion käsite. Teoreettinen kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Hansen, Per Krogh 2005. ”When Facts Become Fiction. Facts, Fiction and Unreliable Narration.” Lars-Åke Skalin (toim.) 2005. *Fact and Fiction in Narrative. An Interdisciplinary Approach*, s. 283–307. Örebro: Örebro University.
- Haraway, Donna 1997. *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan©_Meets_OncoMouse™. Feminism and Technoscience*. New York: Routledge.
- Harvey, Colin B. 2015. *Fantastic Transmedia. Narrative, Play and Memory across Science Fiction and Fantasy Storyworlds*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Hawley, Erin 2019. ”Fierce Fidelity and Careful Transformation. Adapting Lemony Snicket’s *a Series of Unfortunate Events* for Netflix.” *Screen Education* 96, 2019, s. 98–105.
- Herman, David 2002. *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.
- Hermansson, Casie 2018. ”Where does the ‘meta’ go in adapting children’s metafiction to the screen? The case of ‘A Series of Unfortunate Events’.” Casie Hermansson & Janet Zepernick (toim.) 2018. *Where is Adaptation? Mapping cultures, texts, and contexts*, s. 343–364. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Hyman Staels, Eric 2004. ”The Indefinite You.” *English Studies. A Journal of English Language and Literature*, Vol. 85, No. 2, 2004, s. 161–176.

- Iovino, Serenella & Oppermann, Serpil 2014. "Introduction. Stories Come to Matter." Iovino, Serenella & Serpil Oppermann (toim.) 2014. *Material Ecocriticism*, s. 1–17. Bloomington: Indiana University Press.
- Jenkins, Henry 2006. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Kainulainen, Siru 2016. "Lukemisen tuntutiloja. Harry Salmenniemen, Vilja-Tuulia Huotarisen ja Saila Susiluodon runojen vastaanotosta." Anna Helle & Anna Hollsten (toim.) 2016. *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*, s. 131–153. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Kalinov, Kalin 2017. "Transmedia Narratives. Definition and Social Transformations in the Consumption of Media Content in the Globalized World." *Postmodernism Problems*, Vol. 7, No. 1, 2017, 60–68.
- Keskinen, Mikko 2018. "Kirjoituksen näköiset kuvat. Aperitiffin tekstifaksimilet." Mikko Keskinen, Juri Joensuu, Laura Piippo & Anna Helle (toim.) 2018. *Avoin Aperitiff. Kirjoituksia Kari Aronpuron kollaasiromaaniin Aperitiff – avoin kaupunki*, s. 60–83. Tampere: Tampere University Press.
- Kontturi, Katja 2014. *Ankkalinnat – Portti kahden mailman välillä. Don Rosan Disney-sarjakuvat postmodernina fantasiana*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Koskimaa, Raine 2000. *Digital Literature. From Text to Hypertext and Beyond*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Kukkonen, Karin 2011. "Metalepsis in Popular Culture. An Introduction." Karin Kukkonen & Sonja Klimek (toim.) 2011. *Metalepsis in Popular Culture*, s. 1–21. Berliini: De Gruyter.
- Kurikka, Kaisa 2013a. *Algot Untola ja kirjoittava kone*. Turku: Eetos.
- Kurikka, Kaisa 2013b. "In the Name of the Author. Toward a Materialist Understanding of Literary Authorship." Estelle Barrett & Barbara Bolt (toim.) 2013. *Carnal Knowledge. Towards a 'New Materialism' through the Arts*, s. 115–126. Lontoo: I.B. Tauris.
- Kurikka, Kaisa 2016. "Kolmen pisteen tunteet. Irmari Rantamalan *Harhama* ja eksessin affektit." Anna Helle & Anna Hollsten (toim.) 2016. *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*, s. 85–107. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Langbauer, Laurie 2007. "The Ethics and Practice of Lemony Snicket. Adolescence and Generation X." *PMLA*, Vol. 122, No. 2, 2007, s. 502–521. Viitattu 17.6.2020, saatavilla: <https://www.jstor.org/stable/25501718?seq=1>.
- Latour, Bruno 2005. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Lehtonen, Anna 2004. "Kirjan kannet." Teijo Makkonen (toim.) 2004. *Kustannustoimittajan kirja*, s. 295–318. Tampere: Vastapaino.
- Lewis, Alexandra 2011. "Telling the Story, Breaking the Boundaries. Metafiction and the Enhancement of Children's Literary Development in *The Bravest Ever Bear* and *The Story of the Falling Star*." Michael Cadden (toim.) 2011. *Telling Children's Stories. Narrative theory and children's literature*, s. 100–119. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Love, Heather 2010. "Close but not Deep. Literary Ethics and the Descriptive Turn." *New Literary History*, Vol. 41, No. 2, 2010, s. 371–391.
- Lummaa, Karoliina 2010. *Poliittinen siivekäs. Lintujen konkreettisuus suomalaisessa 1970-luvun ympäristörunoudessa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Lummaa, Karoliina 2012. ”Kohti luontokulttuurien kaninkoloa. Ekokriittisiä huomioita Pekka Jylhän jänisteoksista.” *Mustekala* 3/12. Viitattu 2.4.2020, saatavilla: <http://mustekala.info/teemanumerot/mustarinda-numero-3-12/kohti-luontokulttuurien-kaninkoloa-ekokriittisia-huomioita-pekka-jylhan-janisteoksista/>.
- Luukka 2002. ”Mikä tekee tekstistä tieteellisen.” Merja Kinnunen & Olli Löytty (toim.) 2002. *Tieteellinen kirjoittaminen*, s. 13–28. Tampere: Vastapaino.
- Lyytikäinen, Pirjo 2006 [1991]. ”Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus.” Auli Viikari (toim.) 2006 [1991]. *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovellutuksia*, s. 145–179. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Lyytikäinen, Pirjo 2016. ”Tunnevaikutuksia eli miten kirjallisuus liikuttaa lukijaa. Johdatusta tunteiden kognitiivisen poetiikan tutkimiseen.” Anna Helle & Anna Hollsten (toim.) 2016. *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*, s. 37–57. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Magnusson, Kendra 2012. ”Lemony Snicket’s *A Series of Unfortunate Events*. Daniel Handler and Marketing the Author.” *Children’s Literature Association Quarterly*, Vol. 37, No. 1, 2012, s. 86–107.
- Makkonen, Anna 2006 [1991]. ”Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa?” Auli Viikari (toim.) 2006 [1991]. *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovellutuksia*, s. 9–30. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Marttinen, Heta 2015. *Rajan tiloja – Luonnollisuus, luonnottomuus ja epäluonnottomuus 2000-luvun pohjoismaisissa autofiktioissa*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- McCallum, Robyn 1999. ”Very Advanced Texts. Metafictions and Experimental Work.” Peter Hunt (toim.) 1999. *Understanding Children’s Literature*, s. 138–150. Lontoo: Routledge.
- McHale, Brian 1987. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.
- McHale, Brian 2010: ”Science Fiction, or, the Most Typical Genre in World Literature.” Pirjo Lyytikäinen, Tintti Klapuri & Minna Maijala (toim.) 2010. *Genre and Interpretation*, s. 11–27. Helsinki: Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies; University of Helsinki & The Finnish Graduate School of Literary Studies.
- Meister, Jan Christoph 2011. ”Narratology.” Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier & Wolf Schmid (toim.). *The Living Handbook of Narratology*. Hampuri: Hamburg University. Viitattu 13.10.2020, saatavilla: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratology>.
- Müller, Wolfgang G. 1991. ”Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures.” Heinrich F. Plett (toim.) 1991. *Intertextuality*, s. 101–121. Berlin: Walter de Gruyter.
- Mäkelä, Maria 2011. *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjalliset tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. Tampere: Tampere University Press.
- Nikolajeva, Maria 2004 [1998]. *Barnbokens byggklossar*. Lund: Studentlitteratur.
- Nodelman, Perry 1997. ”Ordinary Monstrosity. The World of *Goosebumps*.” *Children’s Literature Association Quarterly*, Vol. 22, No. 3, 1997, s. 118–125.
- Norman, Donald A. 2001 [1998]. *The Design of Everyday Things*. Lontoo: The MIT Press.
- Nørgaard, Nina 2009. ”The Semiotics of Typography in Literary Texts. A Multimodal Approach.” *Orbis Litterarum*, Vol. 64, No. 2, 2009, s. 141–160.
- Nünning, Ansgar 2003. ”Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term.” Hans-Harald Müller & Tom Kindt

- (toim.) 2003. *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, s. 239–275. Berliini: De Gruyter.
- Nünning, Ansgar 2005. "Implied Author." David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (toim.) 2005. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, s. 239–240. Lontoo: Routledge.
- Olson, Danel 2011. "The Longest Gothic Goodbye in the World. Lemony Snicket's *A Series of Unfortunate Events*." Danel Olson (toim.) 2011. *21st-century Gothic. Great Gothic novels since 2000*, s. 506–526. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- Oulanne, Laura 2015. "Miten lukea esineitä?" *Niin & näin. Filosofinen aikakauslehti* 2/2015, s. 38–45.
- Ousley, Laurie 2007. "'Well-Read People are Less Likely to Be Evil'. Intellectual Development and Justice in Lemony Snicket's *A Series of Unfortunate Events*." Laurie Ousley (toim.) 2007. *To See the Wizard. Politics and the Literature of Childhood*, s. 297–314. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Parker, Joshua 2018. "Placements and Functions of Brief Second-Person Passages in Fiction." Alison Gibbons & Andrea Macrae (toim.) 2018. *Pronouns in Literature. Positions and Perspectives in Language*, s. 97–112. Lontoo: Palgrave Macmillan.
- Parkkola, Isla 2017. *Fiktiivisen tekijähahmon roolit ja leikki maailmojen välisellä rajalla Lemony Snicketin Surkeiden sattumusten sarjassa. "Valitettavasti minun täytyy kertoa sinulle, että käsissäsi on erittäin epämiellyttävä kirja."* Kandidaatin tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Viitattu 13.10.2020, saatavilla: <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/53970/URN%3aNBN%3afi%3ajyu-201705162372.pdf?sequence=1>.
- Phelan, James 1989. *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- Pier, John 2005. "Metalepsis." David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (toim.) 2005. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, s. 303–304. Lontoo: Routledge.
- Piippo, Laura 2018. "The brain in our hands: the materiality of reading *Neuromaani*." Arnoldo Hax & Lionel Olavarria (toim.) 2018. *Reading Today*, s. 45–56. Lontoo: UCL Press.
- Prince, Gerald 1992 [1980]. "Introduction to the Study of the Narratee." Tompkins, Jane P. (toim.) 1992 [1980]. *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, s. 7–25. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Pugh, Tison 2008. "What, Then, Does Beatrice Mean?: Hermaphroditic Gender, Predatory Sexuality, and Promiscuous Allusion in Daniel Handler/Lemony Snicket's *A Series of Unfortunate Events*." *Children's Literature*, Vol. 36, 2008, s. 162–184.
- Rimmon-Kenan, Slomith 1991 [1983]. *Kertomuksen poetiikka*. Lontoo: Methuen.
- Roine, Hanna-Riikka 2016. *Imaginative, Immersive and Interactive Engagements. The rhetoric of worldbuilding in contemporary speculative fiction*. Tampere: Tampere University Press.
- Russell, Danielle 2011. "Familiarity Breeds a Following. Transcending the Formulaic in the Snicket Series." Michael Cadden (toim.) 2011. *Telling Children's Stories. Narrative theory and children's literature*, s. 22–43. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Scarry, Elaine 1999. *Dreaming by the Book*. New York: Farrar, Straus, Giroux.
- Scholes, Robert 1980. "Language, Narrative and Anti-Narrative." *Critical Inquiry* 7, 1980, s. 204–212.

Serpell, C. Namwali 2014. *Seven Modes of Uncertainty*. Cambridge: Harvard University Press.

Taipale, Veera 2016. *Violet, Klaus and Sunny in Lemony Snicket's The Series of Unfortunate Events*. Pro gradu -tutkielma. Vaasan yliopisto. Viitattu 13.10.2020, saatavilla: https://osuva.uwasa.fi/bitstream/handle/10024/5701/osuva_7225.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Tammi, Pekka 1992. *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.

Tammi, Pekka 2006 [1991]. ”Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin.” Auli Viikari (toim.) 2006 [1991]. *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovellutuksia*, s. 59–103. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Thon, Jan-Noël 2016. *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Tieteen termipankki, kirjallisuudentutkimus. ’Akrostikon.’ Viitattu 15.5.2020, saatavilla: <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:akrostikon>.

Tieteen termipankki, kirjallisuudentutkimus. ’Sisäislukija.’ Viitattu 12.10.2020, saatavilla: <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:sisäislukija>.

Tulisalo, Timo 2004. ”Kirjan myynti ja markkinointi.” Teijo Makkonen (toim.) 2004. *Kustannustoimittajan kirja*, s. 295–318. Tampere: Vastapaino.

Van Leeuwen, Theo 2005. *Introducing Social Semiotics*. Lontoo: Taylor & Francis Group.

Varis, Essi 2016. ”Something Borrowed. Interfigural Characterization in Anglo-American Fantasy Comics.” Mikhail Peppas & Sanabelle Ebrahim (toim.) 2016. *Framescapes. Graphic Narrative Intertexts*, 113–122. Inter-Disciplinary Press.

Waugh, Patricia 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen.

Muut lähteet

Gross, Terry 2017. Daniel Handlerin haastattelu *Fresh Air from WHYY* -ohjelmassa. National Public Radio 13.1.2017, julkaistu alun perin 10.12.2001. Viitattu 20.10.2020, saatavilla: <http://www.npr.org/2017/01/13/509587895/the-man-behind-lemoney-snicket-talks-about-writing-for-kids-and-his-childhood-fea>.

Shulman, Dave 2004. ”Zam Zam with Lemony Snicket.” *LA Weekly News* 16.12.2004. Viitattu 11.4.2020, saatavilla: <https://www.laweekly.com/zam-zam-with-lemoney-snicket/>.

Smith, Keri 2016. *Tuhoa tämä kirja*. Helsinki: WSOY.

Snicketin kotisivut (päivämätön). ”The Cursed Creators. The Afflicted Author.” New York: HarperCollins. Viitattu 20.10.2020, saatavilla: <http://www.lemonymsnicket.com/the-cursed-creators/>.

Tiedote *A Series of Unfortunate Events* -sarjan jatkumisesta toiselle kaudelle Netflixin Facebook-profiilissa. Viitattu 13.10.2020, saatavilla: <https://www.facebook.com/NetflixUK/photos/a.171582356277163/1005248079577249/?type=3&theater>.

Walsh, John 2002. ”Lemony Snicket. Be Very Afraid.” *The Independent* 3.12.2002. Viitattu 20.10.2020, saatavilla: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/lemoney-snicket-be-very-afraid-5359741.html>.