

Lapsen uni ja unettomuus kolmessa 2000-luvun kotimaisessa kuvakirjassa

Pauliina Hyytiäinen
Tampereen yliopisto
Kieli-, käännös- ja
kirjallisuustieteiden yksikkö
Suomen kirjallisuus
Pro gradu -tutkielma
Helmikuu 2014

Tampereen yliopisto
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö
HYTYIÄINEN, Pauliina: Lapsen uni ja unettomuus kolmessa 2000-luvun
kotimaisessa kuvakirjassa

Pro gradu -tutkielma, 95 s.
Suomen kirjallisuus
Helmikuu 2014

Tutkielmassa tarkastellaan kuvakirjoissa esiintyvien lasten unen ja unettomuuden kerronnallisia kuvauksia. Kohdeteosten, Tove Appelgrenin ja Salla Savolaisen *Sov nu, Vesta-Linnéa!* (2003), Mervi Lindmanin *Urhea pikku Memmuli* (2005), Liisa Kallion *Elsa lentää* (2008), unensaannin kuvausten analyysi perustuu verbaalisen ja visuaalisen kerronnan yhteneväisyyksiin sekä niiden eroihin. Metodina on käytössä tekstianalyysi, jossa painottuvat kuvakirjatutkimuksen käsitteet ja käytännöt. Fiktiivisten lasten unta lähestytään fantasiakirjallisuuden tutkimuksessa hyödynnetyn termin *fantastinen* kautta, joka toimii välineenä unikuvausten surrealistisen ja mielikuvituksellisen luonteen tarkastelussa. Unimaailmojen käsittelyssä *mahdollisten maailmojen* teoria nousee keskeiseksi, samoin myös unisymboliikka sekä unen ja todellisuuden suhde.

Kohdeteosten unettomuuden kuvauksia analysoidaan tutkimuksessa erityisesti lapsen tuntemien pelko- ja ahdistustilojen kautta, jotka voimistuvat öiseen aikaan eli nukkumaanmenon lähestyessä. Lapsen tuntema pelko voi saada virikkeensä myös häntä ympäröivästä tilasta, etenkin makuuhuoneesta, joka toimii kuvakirjoissa keskeisenä lapsen uni- ja unettomuuskuvausten tapahtumapaikkana.

Vaikka uni ja unettomuus esiintyvät aiheena sekä lastenkirjallisuudessa että kuvakirjoissa toistuvasti, ei aihe ole saanut tarpeeksi huomiota kirjallisuudentutkimuksessa. Aihetta voidaan kuitenkin pitää keskeisenä ja tarkastelutarpeisena. Tutkimuskohteen haastavuus ilmenee ennen kaikkea problematiikan kautta, joka ympäröi kuvakirjan määrittelemistä, kaksoisyleisöä ja kykyä kuvata uskottavasti fiktiivisen lapsen mieltä.

Tutkielman avainsanoja: kuvakirjat, uni ja unettomuus, fantastinen, mahdolliset maailmat, unisymboliikka, lapsen pelko- ja ahdistustilat

Sisällysluettelo

1. Johdanto.....	1
1.1. Aiempi tutkimus ja kohdeteokset.....	4
1.2. Tutkimuksen eteneminen ja keskeiset käsitteet	7
1.3. Kuvakirja ja kaksi kerrontamuotoa	10
2. Lapsen uni kuvin ja sanoin	13
2.1. Mielikuvitus ja fantastinen.....	15
2.2. Unimaailmat mahdollisina maailmoina	28
2.3. Unen ja todellisuuden suhde	35
2.4. Unisymboliikka.....	43
3. Lapsen unettomuus kuvakirjoissa.....	52
3.1. Nukkumaanmenon vaikeudet.....	53
3.2. Makuuhuone pelottavana tilana	62
3.3. Pelko- ja ahdistustilojen kuvaaminen	70
4. Lopuksi	80
Lähdeluettelo	84
Kuvaliitteet	90

1. Johdanto

Uni on yksinäisyyden aluetta, ja nukkuminen on elämän suuria mysteereitä. Unen ja valveen rajat ovat kirjallisuuden ominta aluetta. Unet ovat kuitenkin alituskittu aihe kirjallisuudessa niiden toistuvuudesta huolimatta.

Näin totesi aloituspuheessaan Maria Mäkelä Tampereen yliopistossa 15.11.2013 järjestetyssä kirjallisuudentutkimuksen syysseminaarissa. Vaikka seminaarissa ei kuultukaan luentoja lastenkirjallisuudesta, viittaa seminaarin nimi Unikoulu¹ aikuisten tapaan suhtautua lapsen uneen sekä unettomuuteen. Noin viikko seminaaria aiemmin julkaistujen Finlandia Junior -ehdokkaiden joukossa herätti huomiota sarjakuvataiteilija Ville Tietäväisen yhdessä Aino-tyttärensä kanssa julkaisema teos *Vain pahaa unta* (2013), joka pohjautuu Ainon näkemiin todellisiin painajaisiin. Vuonna 2011 puolestaan maailmalla kohua aiheutti Adam Mansbachin kirjoittama ja Ricardo Cortésin kuvittama, väsyneille vanhemmille suunnattu, yhtäläillä sekä pahennusta että suosiota osakseen saanut kuvakirja *Go the Fuck to Sleep*. Vaikka lapsen unensaanti on ollut suosittu aihe kirjallisuudessa jo pitkään, vaikuttaisi jo pelkästään yllä mainitsemiäni esimerkkien perusteella siltä, että lapsen nukkumista, unta ja univaikeuksia käsittelevät teokset ovat juuri nyt vahvasti esillä kirjallisuuden kentällä. Kuvakirjojen – ja ylipäänsä koko lastenkirjallisuuden – tutkimuksissa on kuitenkin keskitytty lapsen unensaannin kuvauksiin vain harvakseltaan ja melko pintapuolisesti. Tutkimuksellani pyrin paikkaamaan tätä tyhjiötä.

Tarkasteluni keskiössä ovat kuvakirjoissa esiintyvien lasten unen ja unettomuuden kuvaukset. Kysyn, kuinka lapsen subjektiivinen kokemus unesta ja unettomuudesta tulee kohdeteoksissani esille erilaisten verbaalisten ja visuaalisten kerronnallisten keinojen, eli kuvan ja sanan, sekä erityisesti näiden yhdistelmien kautta. Vaikka tarkastelen kohdeteosteni kerrontaa kielellisinä ja kuvallisina kokonaisuuksina, ei tämä sulje pois sitä, että sanaa ja kuvaa on mahdollista tarkastella myös irrallaan toisistaan, erillisinä kerronnallisina elementteinä. Tästä syystä tutkimuksessani korostuu paikoitellen kuvitus yli tekstiosuuksien ja päinvastoin.

Tutkimukseni jakautuu kahteen laajempaan osaan, jotka teemoiltaan olen nimennyt *uneksi* ja *unettomuudeksi*. Kohdeteoksiksi valitsemani kolme kotimaista kuvakirjaa, Tove Appelgrenin kirjoittama ja Salla Savolaisen kuvittama *Sov nu, Vesta-Linnéa!* (SNV = 2003, *Nukuhan jo, Vesta-Linnea*, suom. Riitta Takala), Mervi Lindmanin *Urhea pikku Memmuli* (UPM = 2005) sekä Liisa

¹ Termillä *unikoulu* viitataan muun muassa niihin keinoihin, joilla lasta opetetaan nukahtamaan tai nukkumaan yönsä ilman aikuisten apua (Rantala 2009).

Kallion *Elsa lentää* (EL = 2008), ovat kaikki 2000-luvulla ilmestyneitä teoksia, joiden monipuolinen tapa käsitellä lapsen unensaantia on ollut valintani keskeisenä kriteerinä. Jokaisessa teoksessa uniaihetta käsitellään niin positiivisessa kuin negatiivisessakin valossa, ja kerrontakeinoina on vivahteikkaasti sekä vakuuttavasti käytetty kuvan ja sanan yhdistelmiä, joista koko kuvakirjan olemus rakentuu. Tutkimukseni kohdeteosten valintaan ovat vaikuttaneet myös kuvakirjojen muunlaiset yhteneväisyydet: esimerkiksi jokaisessa kohdeteoksessa päähenkilönä esiintyy pikkutyttö, eikä eläin- tai mielikuvitushahmo, mikä on yleistä iltasaduissa². Nämä kohdeteosten yhteneväisyydet helpottavat yhteistä käsittelyä. Tutkielmani kohdeteosten valinnassa ja tutkimuskysymyksen asettelussa tärkeänä määrittäjänä on lisäksi toiminut aikuisen kuvakirjan tekijän, hänen tekstiensä kohdeyleisön sekä hänen teksteissään esiintyvän fiktiivisen lapsen mielen kuvaamisen vastakkainasettelu³.

Väitöskirjassaan *Inre landskap i text och bild. Dröm, lek och fantasi i svenska och finska bilderböcker* (2008) Anna-Maija Koskimies-Hellman (mt., 84–85) on todennut, että unia ei ole mahdollista taltioida sanoin. Tämä johtuu unen tavasta seurata omaa, todellisuudesta poikkeavaa logiikkaansa. Unen logiikka eroaa myös tarinan luonteesta surrealistisuudessaan. On kuitenkin tärkeätä huomata, että vaikka syy-yhteys ja koherentti rakenne puuttuvat unesta, pystyy lineaarisesti etenevä kerronta uudelleen jäsentämään unen tarinana. (Koskimies-Hellman, 84–85.) Tästä syystä kuvakirjoissa esiintyvät unta kuvaavat kertomukset ovat niin tärkeitä kertomuksia jo todellisuutemme hahmottamisen kannalta. Unikuvaukset pystyvät pukemaan sanoiksi sanatonta.

Kaikki nämä unta kuvaavat kerrontatekniikat kuitenkin edellyttävät, että henkilöahmojen mielenmaisemaa on mahdollista välittää eteenpäin lukijoille kielen ja kuvan avulla. Tämä näkemys on lastenkirjallisuutta tutkineen Maria Nikolajevan (2002, 173) mielestä jo lähtökohdiltaan ongelmallinen, koska kieli ei aina kykene kuvaamaan epämääräisiä, sanattomia ajatuksia ja tunteita. Vallitseva yhteisymmärrys lastenkirjallisuuden saralla kuitenkin näyttäisi olevan se, että aikuiset kirjailijat pystyvät kuvaamaan ongelmitta lapsihenkilöhahmon mieltä. Nikolajeva pitää tätä dominoivaa ilmapiiriä varsin outona, koska loogisesti nähtynä lapsen mielen kuvaamisen pitäisi olla vielä vaikeampaa kuin toisen aikuisen.

² Kotimaisista kuvakirjoista ks. esim. Suna Vuoren ja Katri Kirkkopellon *Hirveää, parkaisi hirviö* (2005), Nina Haikon *Mörön unisukat* (2007) ja Petra Heikkilän *Mikko Kettunen ja Ahmatti* (2003).

³ Esim. Ville ja Aino Tietäväisen teos *Vain pahaä unta* (2013) pohjautuu lapsen todellisessa elämässä näkemiin uniin, eli unikuvaukset eivät ole aikuisen mielessä syntyneitä. Tästä syystä kyseinen teos ei ole valikoitunut kohdeteosteni joukkoon. Lisäksi teos on sarjakuvaa, kuvakirjaa, unipäiväkirjaa sekä tietokirjaa yhdistelevä teos. Tästä syystä kyseinen teos ei sopisi kuvakirjakohdeteosteni joukkoon ongelmitta.

Myös Koskimies-Hellman (2008, 152) on huomionnut lasten unta kuvaavien, aikuisten kirjoittamien kertomusten ongelmallisuuden. Hän epäilee, että nämä kuvakirjojen unikuvaukset ovat pääasiassa yleistyksiä, koska pienet lapset tuskin pystyvät pukemaan sanoiksi unia tai jäljentämään niitä niiden kaikessa monimutkaisuudessaan ja järjettömyydessään. Koskimies-Hellman kysyykin, ovatko kuvakirjojen unikuvaukset todellisuudessa aikuisten omien unien ja painajaisten heijastumia. Tämän näkemyksen perusteella ei ole ihmeäkään, että osa kuvakirjoista on täynnä idyllisiä lapsuuden kuvauksia. Aikuiset torjuvat näillä kuvitelmillään omia pelkojaan ja samalla tarjoavat, suorastaan tuputtavat, lapsille oman näkemyksensä lapsuuden ihannekuvasta, johon lapsen perheineen pitäisi pyrkiä. Tämä näkemys on myös rinnasteinen Sigmund Freudin (1930 [1899], 164) näkemykselle uniryhmästä, jota analysoitaessa käy hänen mukaansa ilmi, että unen syntytekijänä oleva ja unessa toteutuva toive ovat jo lapsuuden peruja: ”Unessa elää yhä lapsi omine yllykkeineen”.

Tutkimukseni vaativan aihepiirin lisäksi haasteita tuottaa kuvan ja sanan yhdistäminen kohdeteosteni analyysissa. Kuvakirjatutkija Jane Doonan (2003, 27) on huomionnut, kuinka kuvakirjatutkimuksessa on 1980-luvun alusta lähtien käyty kiistaa siitä, kuinka parhaiten kuvata ja kategorisoida kuvakirjojen kahden kerrontamuodon, kuvan ja sanan, vuorovaikutusta. Doonan jatkaa listaamalla, kuinka kuvan ja sanan yhteistyön kuvaamiseen on käytetty niin musiikista, tanssista, symmetriasta kuin myös ironiasta lainattuja käsitteitä. Kuvakirjatutkimuksen uranuurtaja Perry Nodelman (1988, 195) on todennut kuvakirjatutkimuksen haastavuuteen viitaten, että kuvat voivat sisältää ja välittää informaatiota vain suhteessa kielelliseen kontekstiin. Jos tällaista kontekstia ei ole, meillä on tapana löytää sellainen omista muistoistamme. Kuvakirjatutkimuksen haasteellisuudesta ovat yhtä mieltä myös Sirke Happonen (2007, 12) ja Mirja Kokko (2012, 23–24).

Tutkimukseni teoriakehyksen valinnassa olen nojannut Mirja Kokon väitöskirjassaan *Sureva mieli sanoin ja kuvin. Läheisensä menettäneen lapsen kokemus Riitta Jalosen ja Kristiina Louhen kuvakirjoissa* (2012) esittämiin näkemyksiin siitä, kuinka lastenkirjallisuutta on perusteltua tutkia samoin metodein kuin kirjallisuuden valtavirtaa ja kaanonin edustavia teoksia. En ole halunnut, että lastenkirjallisuuden tutkimus yksinään määrittäisi käsittelyäni. Lähtöoletukseni myös on, että kuvakirjojen analyysissa on mielekästä käyttää niin narratologian kuin genre-tutkimuksenkin, kuten fantasiakirjallisuuden, työkaluja.

On kuitenkin tärkeää heti alkuun painottaa, että tarkastelen tutkimusaiheittani ja kohdeteoksiani aikuisen tutkijan silmin. Vaikka lukutapani ei olekaan sama kuin lukemaan opettelevan lapsen – tai lapsen, joka kuuntelee kirjaa aikuisen lukemana – ei tämä poissulje lapsihenkilöhahmon kokemuksen puoleen kallistuvaa lukutapaa. Tutkimukseni ei myöskään perustu kuvakirjojen lapsilähtöiselle reseptitutkimukselle, vaikka tämänkin suuntaiselle tutkimukselle olisi

mielestäni niin kotimaisessa kuin kansainvälisessä kirjallisuudentutkimuksessa suuri tarve. Tätä tarvetta perustelen sillä, että kuvakirjoista voi olla esimerkiksi vertaistukikirjoina apu vaikkapa juuri unettomuudesta ja erilaisista peloista kärsiville lapsille. Lisäksi kuvakirjoja voidaan pitää arvottavasta katsonnasta nähtynä yhtenä merkittävimpänä kirjallisuudenlajina, ovathan kuvakirjat yleensä ensimmäisiä kirjoja, joihin lapsena tutustumme. Kuvakirjat muokkaavat jo varhaisessa vaiheessa käsitystämme kirjallisuudesta, omasta itsestämme ja meitä ympäröivästä maailmasta. Kuvakirjatutkimus on merkittävässä osassa pyrkimyksissä ymmärtää paremmin tätä vähän arvostusta osakseen saanutta taidemuotoa (Nodelman 1988, xi).

Suuri osa lapsen arkeen keskittyvistä kuvakirjoista käsittelee jollain tavalla lapsen itsenäistymisen taitekohtia, merkittäviä askelia lapsen kasvussa ja kehityksessä: esimerkiksi nukahtaminen omaan vuoteeseen sekä estojen tai pelkojen voittaminen ovat yleisiä aiheita kuvakirjoissa (Heikkilä-Halttunen 2010, 116–117; 149). Koska rohkeutta painotetaan yleensä lastenkirjallisuudessa hyveenä, mainitaan myös rohkeuden vastavoima eli pelko tai pelkuruus kuvakirjoissa usein, eikä missään nimessä aina negatiivisena piirteenä. Tämä kuvakirjakonventio perustuu ajatukseen siitä, että ollakseen rohkea täytyy ensin tietää, mitä pelko on. Kirjallisuus, etenkin silloin kun kuva ja sana siinä yhdistyvät, kuten juuri kuvakirjassa tapahtuu, pystyy kuvaamaan subjektiivista uni- ja unettomuuskokemusta hyvinkin tarkkanäköisesti. Myös kuvakirjatutkija William Moebius (1986, 146) on todennut, että parhaimmat kuvakirjat pystyvät kuvaamaan abstrakteja ja näkymättömiä konsepteja kuten rakkautta. Aiheita, jotka väistelevät helppoja määritelmiä verbaalisessa ja visuaalisessa kerronnassa.

1.1. Aiempi tutkimus ja kohdeteokset

Lapsen unensaanti on ollut kuvakirjojen keskeinen ja koluttu aihe vuosikymmenien ajan niin ulkomailla kuin Suomessa⁴. Tästä syystä on yllättävää, että aihetta on käsitelty kuvakirjatutkimuksessa hyvin harvakseltaan. Vaikka William Moebiuksen artikkeli ”Room with a View. Bedroom Scenes in Picture Books” (1991) sekä Mary Galbraithin artikkeli ”’Goodnight Nobody’ revisited: Using an attachment perspective to study picture books about bedtime” (1998) ovat yli viisitoista vuotta sitten julkaistu, erottuvat ne yhä aiheiltaan kuvakirjatutkimuksessa.

⁴ Kuvakirjojen *iltasatugenren* klassikoita ovat esim. Margaret Wise Brownin kirjoittama ja Clement Hurdin kuvittama *Goodnight Moon* (1947) sekä Maurice Sendakin *Where the Wild Things Are* (1963). Lisää aiheesta ks. William Moebius (1991).

Kotimaisessa kirjallisuudentutkimuksessa laajimmin aihetta käsittelevä tutkimus on Anna-Maija Koskimies-Hellmanin väitöskirja *Inre landskap i text och bild. Dröm, lek och fantasi i svenska och finska bilderböcker* (2008). Vaikka kyseinen teos ei keskitykään kuvakirjojen unettomuuden kuvauksiin, on se kattava kuvakirjojen lasten unikuvauksia tarkasteleva tutkimus ja näin ollen myös tutkimukseni keskeinen lähde-teos. Koskimies-Hellman (mt., 330) on tutkimuksensa loppuun koonnut yhteen näkemyksensä siitä, kuinka kuvakirjojen historiallisen kehityksen johdosta suomalaisten ja ruotsalaisten kuvakirjojen tavat kuvata henkilöihahmon sisäistä maailmaa eroavat selvästi toisistaan. Suomalaiset kuvakirjat eivät Koskimies-Hellmanin mielestä hyödynnä tarpeeksi mielenmaisemien kuvauksia eli ne ovat jäljessä Ruotsia *sisäisen maiseman* kuvaamistavoissa. Kotimaiset kuvakirjat ylläpitävät vahvaa nonsense-traditiota, joka Koskimies-Hellmanin mukaan sulkee ulkopuolelle syvemmän henkilöihahmoanalyysin. Hän kuitenkin pehmentää tätä näkemystä sanomalla, että ”uuden sukupolven suomalaiset kuvakirjailijat” ovat kyseenalaistaneet tämän tradition ja julkaisseet innovatiivisia kuvakirjoja. Otan tutkimuksessani kantaa myös siihen, kuinka tarkasti koen Koskimies-Hellmanin väitteen pitävän paikkansa.

Lapsen unensaannin varjopuolia kuvakirjoissa on lyhyesti esitellyt Päivi Heikkilä-Halttunen vuonna 2010 ilmestyneessä tutkimuksessa *Minttu, Jason ja peikonhäntä. Lasten kuvakirjoja kipeistä aiheista*. Heikkilä-Halttunen kartoittaa tutkimuksessaan ongelmalähtöisen lastenkirjallisuuden historiaa Suomessa ja selvittää, millaisin keinoin lastenkirjallisuus – ja etenkin kuvakirjat – ovat kuvanneet sekä heijastaneet omaa aikaansa. Heikkilä-Halttunen tutkimuksen varsin laaja tutkimuskenttä kuitenkin rajaa ulkopuolelle tarkat teosanalyysit, ja tutkimus on pikemminkin eri aihepiirejä ja ongelmalähtöisiä kuvakirjoja yleisluontoisesti esittelevä.

Tutkimukseni lähtökohdat ovat ennen kaikkea aiheeltaan temaattiset, ja lähestyn fiktiivisten lasten unen ja unettomuuden kuvauksia tekstilähtöisesti, yksityiskohtaisella kohdeteosanalyysillä. Kohdeteoksistani ensimmäisenä ilmestynyt *Sov nu Vesta-Linnéa!* (2003) käsittelee lapsen nukahtamisvaikeuksia, yksin jäämisen pelkoa ja painajaisunia. *Sov nu, Vesta-Linnéa!* -teos kuuluu Tove Appelgrenin (s. 1969) kirjoittamaan ja Salla Savolaisen (s. 1962) kuvittamaan *Vesta-Linnéa*-kuvakirjasarjaan, jota on julkaistu vuodesta 2001 alkaen. Appelgrenin ja Savolaisen kuvakirjasarjassa käsitellään muun muassa lapsen uhmaa, pelkoja, sisarusten välisiä suhteita, lemmikkihaaveita ja äidin väsymystä (Heikkilä-Halttunen 2010, 7).

Sov nu Vesta-Linnéa! -kuvakirjassa⁵ nuoren Vesta-Linnéan valvomisen uhkaa ajaa tytön äidin epätoivoon. Verbaalisessa kerronnassa ei mainita äidin olevan raskaana, mutta Savolaisen kuvitus

⁵ Tulen pitkin tutkimustani viittamaan kohdeteoksiini niiden päähenkilöiden nimien kautta: esim. *Vesta-Linnéa*-kuvakirja tai *Memmulä*-teos.

selittää, miksi on niin tärkeää, että Vesta-Linnéan äiti saisi riittävästi unta. Tämä teos poikkeaa muista kohdeteoksistani jo siinä, että se tuo vahvimmin esiin ne negatiiviset seuraukset, joita valvomisesta koituu. Niin äiti kuin tytärikin kärsivät unettomuuden seurauksista: Vesta-Linnéa muun muassa muuttuu hyvin väsyneeksi ja apaattiseksi, kun yölliset painajaiset herättävät ja valvottavat häntä öisin. Lisäksi *Vesta-Linnéa*-kuvakirja on kohdeteoksistani ainoa, jonka tekijänä on kaksi eri henkilöä. Vaikka teos voi vaikuttaa kirjailijan ja kuvittajan pitkän suunnittelun ja yhteistyön tulokselta, kuten Heikkilä-Halttunen (2010, 9) on huomionut, on teoksen tausta päinvastainen. Kustannusyhtiö Tammesta otettiin kuvittajaan yhteyttä, eikä *Vesta-Linnéa*-kirjoista alun perin suunniteltu sarjaa. Salla Savolainen on itse todennut, että parhaiten sarjakonsepti toimii silloin, kun sama tekijä vastaa sekä kuvituksesta että tekstistä. (Heikkilä-Halttunen 2010, 9.) Myös Happonen (2007, 43) on huomionut, kuinka kuvakirjan ilmaisua määrittää paljon se, että se on yleensä syntynyt kahden tekijän yhteistyönä. Hän jatkaa toteamalla, että Tove Janssonin kaltaisia tekijöitä, jotka sekä kuvittavat että kirjoittavat, on Suomessa vähän.

Mervi Lindmanin (s. 1971) kuvakirjassa *Urhea pikku Memmuli* (2005) pieni tyttö Memmuli joutuu kohtamaan pelkoja, joita hänen ylivilkas mielikuvituksensa aiheuttaa. Lindmanin teos kuvaa lapsen univaikeuksia ja pelkotoiloja yhdistelemällä fantastisia aineksia kielelliseen kerrontaan ja kuvitukseen. *Urhea pikku Memmuli* on *Memmuli*-kuvakirjasarjan ensimmäinen teos, jolle jatkoa on kuvakirja *Memmuli karkaa sirkukseen* (2005). *Urhea pikku Memmuli* on kohdeteoksistani kaikkein ongelmallisim unitulkinnoiltaan: teoksen verbaalisessa kerronnassa ei missään vaiheessa suoraan todeta, että Memmuli olisi nukahtanut. Kuvakirjan tapahtumat voidaankin tulkita joko valvefantasioiksi tai uneksi. Tutkimuksessani kuljetan näitä kahta tulkintaa mukana ja otan kantaa niihin molempiin.

Lindmanin kuvakirjaa tarkastellut Koskimies-Hellman (2008, 294) on huomionut, että *seikkailu* käsitteen käyttö voi olla harhaanjohtavaa *Urhea pikku Memmuli* -kuvakirjan kohdalla. Teoksessa Memmuli kirjaimellisesti kutistuu pelosta ja kuvakirjan lopussa Memmulin on myönnettävä, että hän ei ole tarpeeksi suuri selviytymään pelottavassa ympäristössä yksin. Kuvakirja päättyy siihen, kuinka Memmulin äiti lohduttaa tytärtään sanomalla, että urhea on se, joka uskaltaa myöntää pelkäävänsä.

Liisa Kallion (s. 1968) kuvakirja *Elsa lentää* (2008), on kohdeteoksistani viimeisenä ilmestynyt, ja tässäkin kuvakirjassa päähenkilönä nähdään pikkutyttö. Tulkitsen, että Elsa on iältään lähellä Vesta-Linnéan ja Memmulin ikäluokkaa. Kallion kuvakirjassa Elsa kuvittelee unta nähtyään osaavansa lentää vielä seuraavana päivänäkin ja kertoo uudesta taidostaan sisarelleen Annalle. Anna on kuitenkin jo tarpeeksi vanha ollakseen uskomatta Elsaa. *Elsa lentää* -kuvakirjasta välittyy lukijalle lapsiperheen arki samalla, kun se kuvaa Elsan unta, unettomuutta ja pelkotoiloja. Kallion

kuvakirja on itsenäinen teos, eikä se siis kuulu mihinkään sarjaan. Tätä kuvakirjaa ei ole aiemmin tarkasteltu kirjallisuudentutkimuksessa.

1.2. Tutkimuksen eteneminen ja keskeiset käsitteet

Tutkimukseni jakautuu johdannon jälkeen kahteen pääluukuun. Ensimmäisessä luvussa tarkastelen niitä verbaalisia ja visuaalisia keinoja, joilla kuvataan lapsen unta. Toisessa luvussa huomio on kohdoteosteni lasten unettomuuden kuvauksissa. Tässä alaluvussa esittelen tarkemmin tutkimukseni rakennetta sekä käyttämiäni keskeisiä teorioita.

Tutkimukseni keskeisimmät käsitteet löytyvät aiemmasta kuvakirjatutkimuksesta sekä *mahdollisten maailmojen* teoriasta, jota on hyödynnetty erityisesti fantasiakirjallisuuden tutkimuksessa, mutta myös kuvakirjatutkimuksessa, mistä esimerkkinä Mirja Kokon väitöskirja vuodelta 2012. Kokko (mt., 56) on väitöskirjassaan tutkinut, millainen rooli kerronnassa on fiktiivisen henkilön luomalla vaihtoehtoisella maailmalla. Oma painotukseni on vielä enemmän fantasiatutkimukseen suuntautuva, ja yksi keskeisimmistä käsitteistä tutkimuksessani on *fantastinen*, jota hyödynnän tutkiessani unimaailmoja sekä lapsen mielikuvituksen tuottamia valvekuvitelmiä. Kuvakirjojen uniosuudet ovat yleensä maagisen fantastisia ja niihin liittyy usein mielenkiintoista symboliikkaa, tästä yhtenä esimerkkinä *lentäminen*. Tämä on myös tutkimuksen osa-alue, jossa pystyn hyödyntämään fantasiatutkimusta.

Maria Ihonen on artikkelissaan ”Fantastinen fiktio mahdollisten maailmojen teorian valossa” (2002, 184) todennut, että fantasian määrittely on haasteellista, koska vallalla ei ole yhteneväistä käsitystä siitä, mikä on fantasiakirjallisuutta. En aio tutkimuksessani keskittyä kohdekuvakirjojeni genren määrittämiseen, vaan tärkeämmäksi nousee termin fantastinen määrittely. Valintaani perustelen sillä, että kuvakirjoja, joissa fantastisuus ja yliluonnollisuus kuuluvat lähtemättömästi tarinamaailmaan, on julkaistuista kuvakirjoista merkittävä osa. Fantastisuuden ilmenemistä voidaankin pitää toistuvana kuvakirjakonventiona, perintönä esimerkiksi kansansaduille tai jo pelkästään sille, että lapsen mielikuvitusta on totuttu pitämään aikuisen mielikuvitusta rikkaampana. Myös Maria Nikolajeva ja Carole Scott ovat teoksessaan *How Picturebooks Work* (2001) huomioineet kuvakirjan määrittelyn hankaluudet. He näkevät kuvakirjat lapsille suunnatuista fiktiivisistä teoksista eniten genererajoja hämärtävinä, ja tämä ilmenee sekä visuaalisessa että verbaalisessa kerronnassa. Käsittelen kuvakirjan luonnetta tarkemmin seuraavassa luvussa 1.3. Kuvakirja ja kaksi kerrontamuotoa.

Kuvakirjatutkimuksesta hyödynnän jo mainittujen teosten lisäksi yhdysvaltalaisen kuvakirjatutkija William Moebiuksen artikkelissa ”Introduction to Picturebook Codes” (1986) esittelemiä kuvakirjakoodeja⁶ (*picturebook codes*), joiden jäsentelyn hän perustaa Roland Barthesin semiotiikkaan. Moebiuksen (mt., 144–146) määrittelemät kuvien sijainnin, koon, perspektiivin, kehyksen, viivan, värin ja moninkertaisen esittämisen koodit korostavat kuvakirjojen kerronnallisuutta. Tärkeänä lähteenä toimivat myös Kai Mikkosen (2005; 2008; 2010) tutkimukset kuvaa ja sanaa yhdistelevistä kerronnanmuodoista. Kuvakirjojen *verbaalis-visuaalinen kerronta*⁷ mahdollistaa ainutlaatuisen tavan kuvata fiktiivisten hahmojen subjektiivista unikokemusta, ja tätä ainutlaatuisuutta analysoin tutkimuksessani.

Tarkastellessani kuvakirjojen kahta kerrontamuotoa, kuvaa ja sanaa, olen valinnut pääasiallisiksi termeiksi *verbaalisen ja visuaalisen kerronnan*. Kyseiset termit ovat rinnasteisia *kielelliselle ja kuvalliselle kerronnalle*. Kuvakirjojen kahta kerrontamuotoa kuvaa hyvin käsite *ikonoteksti*, joka esiintyy toistuvasti keskeisenä käsitteenä kuvakirjatutkimuksessa. Kuvakirjoissa kuva (*ikono-*) ja sana (*-teksti*) nivoutuvat yhtenäiseksi kokonaisuudeksi muodostaen näin ikonotekstin. Ikonotekstit ovat samanaikaisesti jakautuneita ja yhtenäisiä esityksiä: niiden muodostama kuvan ja sanan leikkauspiste on yhtä aikaa selkeä ja hämärä. (Mikkonen 2005, 8.)

Olen pyrkinyt välttämään teksti-sanan käyttöä, koska *tekstin* käsite voi laajimmillaan merkitä kaikkea merkityksenantoa ja sen tulkintaa (Mikkonen 2005, 44). Kuitenkin teksti-sana esiintyy yhteyksissä, joissa sen käyttö on perusteltua eikä hankaloita lukemisen ymmärtämistä. Tästä johtuen tutkimuksessani esiintyvät ilmaukset *tekstikatkelma*, *takakannen teksti* sekä *detaljiteksti*, joista jälkimmäinen liittyy verbaalisen kerronnan typografisten elementtien tarkasteluun.

Unen ja todellisuuden suhdetta lähestyn luvussa 2.3. muun muassa intertekstuaalisuuden eli tekstienvälisyyden kautta. Intertekstuaalisuutta voidaan pitää yhtenä kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteistä. Mainitussa luvussa esiintyvät myös Nikolajevan ja Scottin (2001a) muodostamat visuaalisen ja verbaalisen kerronnan aikakuvausten määritteet. Ajan kuvaaminen liittyy läheisesti kuvakirjojen sisältämiin unikuvauksiin sekä tapoihimme hahmottaa todellisuutta, näin ollen kohdoteosteni *unikuvausten keston* tarkasteleminen on perusteltua.

Unisymboliikan käsittelyssä luvussa 2.4. viitataan erityisesti psykoanalyysiin, mutta myös kuvakirjatutkijoiden, kuten Nodelmanin ja Moebiuksen, näkemyksiin kuvakirjojen symboliikan merkityksellisyydestä. Lisäksi tutkimuksessani näyttäytyy useassa kohtaa Koskimies-Hellmanin

⁶ Jos en toisin mainitse, tutkimuksessani käyttämien käsitteiden käännökset ovat omiani.

⁷ Teoksessa *Ways of the Illustrator. Visual Communication in Children’s Literature* (1982) Joseph H. Schwarcz esittelemän termin *composite verbal-visual narration* käännöksen ks. Kokko (2012, 134).

(2008) suosima käsite mielenmaisema (*inre landskap*)⁸, jonka itse miellän lähes verrannolliseksi käsitteelle *mielen mahdolliset maailmat*. Koskimies-Hellman (2010, 240) nimittää henkilöhahmojen mielenmaisemia myös subverbaaleiksi tiloiksi (*subverbal states*).

Luvussa 3.2., Makuuhuone pelottavana tilana, tukeudun puolestaan Mieke Balin (2009 [1985]) huomioihin tilan ja paikan eroista sekä Moebiuksen (1991) näkemyksiin makuuhuoneesta tärkeänä juonen motiivina ja tapahtumapaikkana unta kuvaavissa kuvakirjoissa. Tulkintani perustuvat oletukselle siitä, että lapsen makuuhuone on tila, joka kuvakirjoissa heijastuu tarinamaailman lapsen uneen sekä pelkotiloihin. Narratologian käsitteistä hyödynnän tutkimuksessani etenkin *fokalisaatiota*, jonka käsitteenä alun perin esitteli Gérard Genette tutkimuksessaan *Discours du récit* (1972).

Kohdeteosteni kuvaliitteiden valinnassa olen pyrkinyt monipuolisuuteen sekä johdonmukaisuuteen niiden asettelussa liitetiedostoon: kuvat sijaitsevat liitetiedostossa kohdeteosteni julkaisujärjestyksessä, sivunumeroitien mukaisesti järjestettynä⁹. Tutkimuksessani korostuu paikoitellen kuvituksen tarkastelu yli verbaalisen kerronnan. Samalla tavalla osa kohdeteoksistani on keskeisemmässä asemassa tietyissä luvuissa kuin toiset. Esimerkiksi luvussa 3.1., Nukkumaanmenon vaikeudet, *Vesta-Linnéa*-teos on keskeisesti esillä, koska kyseinen teos rakentuu juuri lapsen univaikeuksien ympärille. Kohdeteosteni fantastisten piirteiden tarkastelussa *Memmulin*-kuvakirjan osuus puolestaan painottuu muita kohdeteoksia enemmän. Tämä tietynlainen epätasapaino kohdeteosteni käsittelyssä johtuu tutkimukseni teemapainotteisuudesta. Samasta syystä en myöskään esimerkiksi tarkastele jokaisen kohdeteokseni kansia tai kansilehtiä yhtä yksityiskohtaisesti, koska tämä ei tuo lisäarvoa analyysiini. Yhtäläillä tietoinen valintani on ollut se, että osa kohdeteosteni tekstikatkelmista toistuu analyysin lomassa. Näiden toistuvien tekstikatkelmien kohdalla en ole kokenut oleelliseksi viitata jokaiseen tutkimukseni alueeseen, jossa kyseiset katkelmat esiintyvät.

⁸ Käsite *mielenmaisema* on suora käännös englanninkielisestä termistä *mindscape*, jonka synonyymeina voidaan pitää käsitteitä *imaginary world* ja *imaginary setting* (ks. Koskimies-Hellman (2008, 2–3)).

⁹ Kohdeteoksissani *Elsa lentää* ja *Urhea pikku Memmuli* ei ole sivunumeroita, joten olen laskenut sivunumeroinnin alkavan nimiölehdeltä. *Memmulin*-kuvakirjasta poimitut liitekuvat ovat teknisistä syistä itse rajaamiani. Kahden muun kohdeteoksen kuvaliitteet on kopioitu kokonaisina.

1.3. Kuvakirja ja kaksi kerrontamuotoa

Suomessa kuvakirjojen luokitteluun on todennäköisesti käytetty eniten Ulla Rhedinin väitöskirjassaan *Bilderboken. På väg mot en teori* (1992) esittelemää kuvakirjojen jäsenystä kolmeen pääryhmään: eppisiin, laajentaviin ja varsinaisiin kuvakirjoihin (Happonen 2007, 52). Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että tutkijat olisivat yhtenäisenä rintamana samaa mieltä kuvakirjatutkimuksen käsitteistä¹⁰ ja määritelmistä. David Lewisin (2001a, 136–137) mukaan kuvakirjan määrittelyä vaikeuttaa se, ettei kuvakirja ole erillinen lajityyppi, vaan se sisältää useita eri genrejä: kuvakirja voi olla kauno- tai tietokirjallisuutta tai sisältää samanaikaisesti piirteitä kummastakin. Lewis (mt., 59–60) suhtautuukin kriittisesti kuvakirjojen kategorisoimiseen. Tämän kritiikin hän perustaa epäilykselleen siitä, etteivät aikuiset lukijat, varsinkaan kirjallisuudentutkijat tai -kriitikot, luultavasti ole parhaimpia kuvakirjojen lukijoita. Lewis täsmentää, että on hyviä syitä olettaa, että lapset ymmärtävät kuvakirjoja tavalla, joka ei ole mahdollista aikuiselle. Tästä syystä on tärkeää, että lasten näkemyksiä kuvakirjoista kuunnellaan – muuten emme koskaan voi ymmärtää kuvakirjoja paremmin. Toinen syy sille, miksi Lewis karsastaa kuvakirjojen kategoriointia on se, että hän kokee luokittelun leimaavan koko teoksen ja saavan lukijan luulemaan, että ”teoksen mysteeri on ratkaistu”.

Nodelman (1988, xi) on todennut, että suurin osa keskustelusta, jota käydään lastenkirjallisuudesta – mukaan lukien kuvakirjoista –, keskittyy teosten pedagogisiin käyttötapoihin. Nodelmanin oma lähestymistapa kuvakirjoihin on tekstilähtöinen, eli hän keskittyy kuvan ja sanan ominaisuuksiin pedagogisten piirteiden sijaan. Tätä valintaa Nodelman perustelee osoittamalla, etteivät kuvakirjat koskaan kohoa kirjallisuuden kaanoniin tai saa ansaitsemaansa huomiota osakseen, jos suhtautuminen niihin säilyy liian yksipuolisena. Nodelmanin lainaaminen on perusteltua, koska oma tutkimukseni pohjautuu nimenomaan tähän näkemykseen. Taustaoletukseni on, että kuvakirjoja on pystyttävä tutkimaan samoin välinein kuin muutakin kirjallisuutta. Vaikka käytän tutkimuksessani käsitettä *lapsilukija*, tiedostan, että näkemykseni lapsilukijasta perustuvat oletuksiin. Todenmukaisempi kuva lapsilukijasta, tämän näkemyksistä sekä mielipiteistä pitäisi toteuttaa esimerkiksi reseptiotutkimuksen avulla, mikä ei kuitenkaan ole tutkimukseni päämäärä. Niin lapsi- kuin aikuislukija voi kuitenkin löytää kuvakirjoista erilaisia ulottuvuuksia oman tulkintakehyksensä puitteissa (Kokko 2012, 322).

¹⁰ Muun muassa termin *picture books* kirjoitusasusta on toistuvasti käyty kiistaa (ks. esim. Nodelman 1988 ja Lewis 2001a).

Kuvakirjoja kääntänyt Riitta Oittinen (2004, 52) on tarkastellut kuvakirjoille tyypillistä kaksitahoisuutta, joka syntyy kahden eri näkökulman, verbaalisen ja visuaalisen, yhdistymisestä. Kuvakirjoissa yhdistyykin kaksi eri taidemuotoa ja kaksi erilaista kohdeyleisöä, aikuiset ja lapset. Oittinen määrittää kuvakirjan elliptiseksi tekstiksi, jossa kuvat ja sanat eivät kumpikaan yksikään pystyisi kertomaan koko tarinaa. Mikkonen (2005, 382) haluaa kuitenkin muistuttaa, että kuvan ja sanan erojen korostaminen voi olla harhaanjohtavaa ja että käytännössä kuvaa ja sanaa jatkuvasti yhdistellään.

Happonen (2007, 152) liittyy mukaan keskusteluun kuvakirjojen kaksitahoisuudesta toteamalla, että kuvitetun tekstin ja kuvakirjan tutkimuksen traditio on vielä melko nuorta. Tästä seuraa, että ilmaisumuotojen vertailu voi tuntua helpommalta kuin sen kuvaaminen, miten teksti ja kuva toimivat yhdessä. Olen itsekin huomannut, kuinka vaikeaa on olla painottamatta jompaa kumpaa kerrontamuotoa. Vaikka tarkoitukseni on tarkastella kuvaa ja sanaa yhdessä, huomaan kaartavani tuon tuostakin kuvituksen pariin ja jättäväni sanan tarkastelun vähemmälle. En kuitenkaan näe, että toinen näistä kerronnan tavoista olisi toista vahvempi unen tai unettomuuden kuvaamisessa: en siis lähde arvottamaan näitä kahta kerronnan menetelmää.

Nodelman (1988, 21) on todennut kuvakirjojen mielenkiintoisesta luonteesta, että suurin osa kuvakirjoista implikoi niiden lukijan olevan viaton ja sivistymätön eli nuori iältään. Hän jatkaa korostamalla, että kuvakirjat pystytään tunnistamaan lastenkirjallisuudeksi jo siitä syystä, että ne sisältävät lapsenomaisia piirteitä ja ne kertovat yksinkertaisista aiheista. Nodelmanin mukaan on kuitenkin paradoksaalista, että ne tekevät tämän hyvin monimutkaisilla visuaalisilla ja verbaalisilla koodeilla. Koskimies-Hellmanin (2008, 3) huomio on hienovaraisempi, kenties jopa naiivimpi: hänestä kuvakirjat pystyvät välittämään mielentiloja ja -maisemia siten, että ne ovat kaikenikäisten lukijoiden ymmärrettävissä, lukutaidon kompetenssista riippumatta. Pidän tärkeänä huomioida, että lapsille suunnataan myös kuvakirjoja, joiden kerrontarakenne tai sisältämä tematiikka voivat olla hyvinkin hankalasti ymmärrettävissä. Kuvakirjojen olemukseen liittyy keskeisesti myös se, että usein ne ovat tarkoitettu luettavaksi ääneen. Tällöin lapsen lukutaidon sijasta korostuu kuuntelutaito, kuin myös keskittymis- ja ymmärtämiskyky.

Maria Nikolajeva (2002, 185) on pannut merkille, kuinka moni lastenkirjailija puhuu *äänien lainaamisesta* lapsille, jotka eivät muilla tavoin saa ääntään kuuluviin tai pysty kirjoittamaan omia tarinoitaan. Nikolajevan mielestä kauniilta kuulostava ajatus on kuitenkin pohjimmiltaan epäeettinen, koska aikuiskirjailija kirjoittaa ylempiarvoisesta asemasta, eikä näin ollen pysty omaksumaan yleisönsä subjektiivisuutta. Tämä ajattelutapa johtaa ääritapauksessa pohtimaan sitä, pitäisikö lapsille antaa mahdollisuus kirjoittaa itse oma kirjallisuutensa. Myös Lewis (2001a, xiv) on pohtinut, pitäisikö kirjallisuudentutkijoiden luetuttaa kuvakirjoja lapsilla vai onko aikuisten

tutkijoiden yksittäisten tekstien tarkka luenta riittävä. Lisäksi Lewis kysyy, kuinka relevanttia on yrittää ymmärtää kuvakirjoja, joita usein käytetään lukutaidon opettamiseen lapsille. Nämä kysymykset näkyvät jo kuvakirjatutkimuksessa hyödynnetyssä metakielessä, joka on edelleenkin varsin epävakaa. Tästä huojunnasta Lewis käyttää esimerkkinä käsitteen *picturebook* kirjoittamisasua. Lewis itse on päätenyt kirjoittamaan käsitteen sanat yhteen, koska tämä hänen mielestään kuvaa hyvin kuvakirjan kokonaisvaltaista luonnetta. Ensimmäinen asia, joka kuvakirjatutkijoiden pitääkin tehdä, on tarkastella kuvakirjaa kokonaisuutena. (Lewis 2001a, xiv.)

Kuvakirjoista tekee niin haastavan tarkastelukohteen juuri niiden hankalasti määrittyvä olomuoto. Lisäksi niiden implikoima oletus kaksoisyleisöstä on myös varsin mielenkiintoinen tutkimuskohde. Yhdyn Nikolajevan (2002, 173) tiivistykseen siitä, että vaikka kaikki aikuiset kirjailijat ovat olleet joskus lapsia, erottavat elämäkokemuksen määrä ja kielelliset taidot heidät lapsilukijoistaan. Tämä luo väistämättömiä eroavaisuuksia ja epäjohdonmukaisuuksia (aikuisen) kertojan, fokalisoitun lapsihenkilöhahmon sekä nuoren lukijan ymmärtämiskykyjen välille. (Nikolajeva 2002, 173.) Myös tutkimukseni aineiston kohdalla on oleellista pohtia, esiintyykö teosten tavoissa kerronnallistaa lapsen unta ja tämän kokemuksia unettomuudesta ristiriitoja, jotka kenties ovat syntyneet aikuisen kuvakirjantekijän mahdottomasta tehtävästä kuvata lapsen mieltä ja käyttäytymismalleja uskottavasti.

2. Lapsen uni kuvin ja sanoin

Lääketieteen ja psykologian puolella lasten unta on tutkittu etenkin unitottumusten ja unenlaadun kannalta¹¹, kun taas kirjallisuudentutkimuksessa suosittu lähestymiskeino fiktiivisten henkilöiden uniin on ollut psykoanalyysi ja ennen kaikkea Sigmund Freudin uniteoria. Vaikka en käytäkään psykoanalyysia keskeisesti tutkimuksessani, viittaan siihen tutkimukseni luvussa 2.4. Unisymboliikka, jossa myös avaan psykoanalyysin piirteitä tarkemmin.

Unimotiivin suosiolle kuvakirjoissa on Anna-Maija Koskimies-Hellmanin (2008, 91) mukaan vähintäänkin kaksi syytä. Ensinnäkin unikuvaukset mahdollistavat tapahtumat, joissa aikuista voimattomampi lapsi ei muuten voisi olla osallisena: unet siirtävät lapset valta-asemaan, päätoimijaksi. Toiseksi Koskimies-Hellman näkee kuvakirjojen unikuvaukset ”realistisempänä ja laajennuttavampana vaihtoehtona” lukijan omille unille. Koskimies-Hellmanin hieman hankalasti hahmottuva näkemys avautuu parhaiten, kun sitä tarkastellaan unien surrealistista ja kerrottavuutta pakoilevaa luonnetta vasten. On mahdollista olettaa, että kuvakirjojen unikuvaukset ovat lapsesta helpommin lähestyttäviä ja ymmärrettäviä kuin todelliset unet. Koskimies-Hellmanin käyttämä termi realistinen (*realistisk*) on kuitenkin tässä yhteydessä harhaanjohtava. Tutkimuksessani korostuu näkökulma, jossa kuvakirjojen unikuvaukset käsitetään ennen kaikkea *fantastisina*. Niiden yhteys todellisiin uniin on monisyinen ja epäluonnollinen konstruktio: kirjallisuus kerronnallistaa unet, jotka eivät ole eheitä kertomuksia. On kuitenkin hyvä muistaa, että kuva voi tavoittaa unien näkyjä pakottamalla unta kertovaan muotoon. Juuri tämä kuvakirjojen unikuvausten kaksijakoinen luonne, tasapainoilu kuvan ja sanan välillä, tekee niistä niin mielenkiintoisen tutkimuskohteen. Lisäksi voidaan olettaa, että uniaiheisten kuvakirjojen suosion taustalla on niiden kyky lieventävää sitä pelkoa, jonka yö on saattanut laukaista lapsen mielessä¹².

Useassa unta kuvaavassa kuvakirjassa lapsi jättää sivilisaation taakseen ja astuu puhtoisempaan, luonnonmukaiseen maailmaan, joka on joko todellinen tai kuviteltu. Toisaalta yhä useampi kuvakirjan tekijä valitsee teokselleen urbaanin tapahtumaympäristön kuten suurkaupungin saasteiset ja synkät kadut. Tällöin tapahtumaympäristön voidaan tulkita kuvaavan tietynlaisia

¹¹ Ensimmäiset lääketieteelliset tutkimukset lasten ja nuorten unitottumuksista tehtiin 1900-luvun alkupuoliskolla: esimerkiksi vuonna 1913 ilmestyi L.M. Terman ja A. Hockingin tutkimus *The sleep of school children, its distribution according to age, and its relation to physical and mental efficiency*, jonka tutkimuskohderyhmänä oli 2692 lasta ja nuorta, iältään 6–20 vuotta. (Saarenpää-Heikkilä 2001, 14.)

¹² Unta ja unettomuutta käsittelevät kuvakirjat voivat myös synnyttää lapsilukijassa pelkoa. Tarkastelen kohdeteosteni fiktiivisten lasten pelko- ja ahdistustilojen kuvauksia tarkemmin luvussa 3.3.

dystopiapelkoja. (Nikolajeva & Scott 2001a, 71–72.) Vaikka Maria Nikolajevan ja Carole Scottin (mt.) näkemys kuvakirjoista ja dystopiapeloista on luonteeltaan yleistävä, se huomioi hyvin kuvakirjojen unikuvausten miljöiden monipuolisuuden. Kohdeeksisteni *Urhea pikku Memmuli* -kuvakirjassa esiintyy niin urbaani kuin luonnonmukainenkin uni- tai mielikuvitusmaisema: teoksen sivuilla 20–23 kuvataan liikenneuhkaa ja kiireistä katuja, kun taas sivuilla 24–27 maisema on vaihtunut metsäksi. Molemmissa ympäristöissä korostetaan Memmulin pienuutta suurten hahmojen ja muotojen ympäröimänä:

Memmuli putoaa kadulle. Talot ovat kamalan korkeita. Hurjia autoja ajaa joka suunnasta.

– Varokaa minua, Memmuli vikisee. – Minä olen pieni, ja vaikka minä olen urhea, minua pitää varoa! (*UPM*, 20–23.)

Kuvituksessa metsä kuitenkin näyttäytyy unimaisemana, missä Memmuli kuvataan omassa sängyssään (LIITE 8), ja josta tämän voidaan tulkita heräävään. Seuraavalla aukeamalla Memmuli on kuvattu itkemässä omassa huoneessaan äitinsä lohduttamana (*UPM*, 28–29). Memmulin unimatkan maisemat on mahdollista määritellä tiivistetysti muotoon *koti–urbaani–luonto–koti*. Koti toimii siis unikuvausten aloituspaikkana ja päätepisteenä.

Kuvakirjoista, joissa unikuvaukset esiintyvät, voidaan käyttää myös yhteistä nimitystä *iltasadut*. Mary Galbraith (1998, 174) jakaa iltasadut (*bedtime stories*) neljään luokkaan. Ensimmäinen luokka on nimeltään vähättelevät kertomukset (*dismissive stories*). Vähättelevissä kertomuksissa vanhemmat eivät huomioi lapsen läheisyyden tarvetta öiseen aikaan, mutta he tekevät sen turvallisessa ja lämpimässä ympäristössä, jonka turva on kuitenkin lapsen silmissä vain pintapuolista. Näissä kertomuksissa lapsi kokee makuuhuoneensa vieraannuttavaksi ja yksinäiseksi tilaksi. Galbraithin antama esimerkki vähättelevistä kertomuksista on klassinen kuvakirja *Goodnight Moon* (1947). Uhkaavat kertomukset (*hostile stories*), kuten *Where the Wild Things Are* (1963) ja *The Velveteen Rabbit* (1922), sisältävät oletuksen, jonka mukaan aikuisten maailma on lähtökohdiltaan uhkaava ja vihamielinen lapsia kohtaan. Näissä kertomuksissa lapsipäähenkilö kokee torjutuksi tai hylätyksi tulemisen, jota hän vuorostaan käsittelee fantasian avulla. Nämä fantasiat voivat sisältää esimerkiksi unihahmoja tai eläväksi kuviteltuja makuuhuoneen leluja. Korvaavat kertomukset (*displacing stories*) on Galbraithin jaottelun kolmas kategoria, ja se pitää sisällään kuvakirjat, joiden herkässä visuaalisessa kerronnassa toistuu traditio nukkuvien lasten kuvaamisesta suurten ja pörröisten eläinten keskellä. Viimeiseen kategoriaan kuuluvat tiedostamattoman hyväksynnän kertomukset (*unconscious acceptance stories*), joissa kuvataan lapsi nukkumassa vanhempiensa vieressä. Tunnelma näissä kuvakirjoissa on rauhallinen ja lämmin eli se

kuvastaa aikuisten tuntemaa empatiaa lapsen läheisyyden tarvetta kohtaan. (Galbraith 1998, 174.) Galbraithin iltasatujaottelu on mielenkiintoinen, mutta unta kuvaavia kuvakirjoja laajemmin tarkastelemalla voidaan kuitenkin todeta, että ne usein sisältävät samanaikaisesti ominaisuuksia useammasta kuin yhdestä luokasta. Kohdeteoksissani esiintyy piirteitä niin vähättelevistä, uhkaavista kuin tiedostamattoman hyväksynnän kertomuksista, kuten tutkimuksessani myöhemmin osoitan.

Olen jakanut tämän kohdeteosteni tarinamaailmojen lasten unta kuvaavan luvun neljään alalukuun. Ensimmäisessä luvussa, 2.1. Mielikuvitus ja fantastinen, tarkastelen fantasia-kirjallisuuden tutkimuksesta poimittua käsitettä *fantastinen* hyödyntäen kohdeteosteni unikuvausten mielikuvituksellista kerrontaa. Toisessa alaluvussa vien kohdeteosteni aktuaalisesta maailmasta eli lukijan tuntemasta maailmasta poikkeavien piirteiden tarkastelun pidemmälle ja otan analyysiini mukaan *mahdollisten maailmojen* käsitteen. Tämän myös fantasiakirjallisuuden tutkimuksessa hyödynnetyn käsitteen avulla tutkin niitä unimaailmoja, jotka tarinamaailman lapsen mielessä ovat muodostuneet *mahdollisiksi*. Jotta fiktiiviset mahdolliset maailmat ovat ylipäättään lukijan ymmärrettävissä, tarvitsevat ne kytköksiä todellisuuteen. Luvussa 2.3. Unen ja todellisuuden suhde tutkin niitä unen ja todellisuuden välisiä kytköksiä, joita kohdeteoksissani esiintyy. Viimeinen alaluku, 2.4. Unisymboliikka, on varattu lapsen unen symboliikan tarkastelulle.

2.1. Mielikuvitus ja fantastinen

Teoksessaan *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre* (1975, ransk. kiel. alkuteos 1970) Tzvetan Todorov rajaa tarkasti erilleen fantastisen (*fantastic*), ihmeellisen (*marvellous*) ja outouden (*uncanny*), joita kaikkia kolmea lajia esiintyy kirjallisuudessa. *Ihmeellinen* kirjallisuus koostuu fiktioista, joissa yliluonnolliset piirteet, tapahtumat ja olennot sekä erilaiset luonnonlait ovat osa tarinamaailman todellisuutta. Todorovin jaottelussa *outous* puolestaan esiintyy teoksissa, joiden yliluonnolliset tapahtumat lukija tulkitsee harhakuviksi. Nämä harhakuvat ovat voineet syntyä esimerkiksi henkilöhahmon huumaustilan tai mielen järkkymisen seurauksena.

Tutkimuksessani keskeiseksi käsitteeksi kuitenkin nousee fantastinen yli Todorovin kahden muun käsitteen. Todorovin (1975, 34) näkemysten mukaan *yliluonnollisen ja luonnollisen vastakkainasettelu* ei voi olla fantastisen ainoa yhteinen määrittäjä, koska yliluonnollisuutta esiintyy eri kirjallisuudenlajeissa aina realismista antiikkiin. Fantastisen Todorov määrittelee epäröinniksi, huojumiseksi kahden tulkintavaihtoehdon, ihmeellisen ja outouden, välillä. Tämän

epäröinnin vallassa lukija on pohtiessaan, voidaanko kuvatut tapahtumat selittää luonnollisella vai yliluonnollisella tavalla.

On kuitenkin mahdollista nähdä fantastinen ennemminkin piirteenä kuin lajina (Ihonen 2002, 201), ja tähän perustan tutkimukseni *fantastisen* määrittelyn. Näkemykseni mukaan kohdeteosteni unikuvaukset ovat luonteeltaan nimenomaan fantastisia. Näiden fantastisten piirteiden tarkastelu paljastaa kohtia teosten suhteesta todellisuuteen kuin myös seikkoja teosten rakenteesta, tyylistä ja kohdeyleisöstä.

Fantastinen on erityisen keskeisessä osassa kohdeteoksessani *Urhea pikku Memmuli*, jossa fantastinen näyttäytyy sekä visuaalisessa että verbaalisessa kerronnassa:

Mutta Memmuli tuntee itsensä kovin pieneksi, niin pieneksi, että ympärillä kasvava ruohokin on korkeampaa. Silloin iso vesipisara putoaa Memmulin päähän.

– Ja tämä on kyllä viimeinen pisara, huutaa Memmuli ja juoksee ison sienen alle suojaan. (UPM, 24.)

Tekstikatkelmassa kuvataan Memmulia ympäröivän uni- tai mielikuvitusmaiseman muuttumista fantastiseksi, tarkemmin ottaen Memmulin yliluonnollista kutistumista pieneen kokoon. Memmulin kutistumisen seurauksena ”ympärillä kasvava ruohokin on korkeampaa” ja Memmuli kykenee juoksemaan ”ison sienen alle suojaan” (UPM, 24). Aukeaman kuvitus tukee verbaalista kerrontaa, ja lukijalle näytetään hetki, jolloin Memmuli on juuri juoksemassa ruohokentän yli suojaan valtavan sienen alle. Kuvituksessa esiintyy myös fantastisia piirteitä, joita verbaalisessa kerronnassa ei mainita, esimerkkinä tästä piirroshahmomaiset hyönteiset, joiden katseet ovat kohdistuneet hätäntyneeseen Memmuliin. Tärkeä fantastista kuvaava visuaalinen kerronnan keino aukeamalla on *kokoeroilla* leikkittely: osa aukeaman hyönteisistä onkin kooltaan suurempia kuin Memmuli. Memmulin pienen koon korostaminen on keskeinen osa koko teoksen visuaalista ja verbaalista kerrontaa (ks. esim. LIITE 8). Lisäksi sana ”pikku” esiintyy jo teoksen nimessä. Koska fantastinen on niin merkittävässä osassa *Urhea pikku Memmuli* -kuvakirjassa, voidaan kysyä, kuuluisiko teos luokiteltavaksi lasten fantasiakirjallisuudeksi?

Nikolajeva (1988, 10) tulkitsee, että lasten fantasiakirjallisuus jakautuisi Todorovin jaottelun mukaisesti luultavimmin käsitteen *ihmeellinen* alle. Nuoren lukijan odotetaan uskovan hänelle kerrottu, kun taas fantasian perusolemus syntyy Todorovin mukaan kohtaamisesta yliluonnollisen kanssa ja erityisesti tästä kohtaamisesta seuranneen epäröinnin tuloksena. Yliluonnollisuus puolestaan voi olla mitä tahansa luonnollisten lakien ulkopuolelta tulevaa. (Nikolajeva 1988, 10.) Koskimies-Hellman (2006, 6) on tutkimuksessaan tarkastellut kuvakirjoja, jotka sisältävät

fantastisia ominaisuuksia. Näiden kuvakirjojen joukosta hän on tämän jälkeen valikoinut kuvakirjat, joiden fantastisia elementtejä on mahdollista tulkita sisäisen maiseman kautta, joka esittää kahta erilaista maailmaa, ulkoista ja sisäistä. Ulkoinen maailma on samassa linjassa kuvakirjan fiktiivisen todellisuuden kanssa. Fantastisten kuvakirjojen päähenkilöt kuvataan toimimassa molemmissa eri maailmoissa sekä näiden rajoilla. (Koskimies-Hellman 2006, 6.) Näistä maailmoista voitaisiin käyttää myös käsitteitä *primaari- ja sekundaarimaailmat*, jolloin sekundaarimaailmoiksi luokiteltaisiin sisäiset eli mielen mahdolliset maailmat.

Nikolajeva (1988, 80–81) pitää yhtenä primaarimaailman ja sekundaarimaailman välisenä siirtymiskeinona kuolemaa, ja kuoleman pelkistettynä muotona voidaan hänen mukaansa pitää unta: molemmissa tapauksissa todellisuudesta irrottaudutaan, mutta unessa irrottautuminen ei ole pysyvää ja se tapahtuu mielen sisällä. Osa kuuluisista fantasiakertomuksista päättyy – usein töksähtävästi – selitykseen siitä, että kaikki tarinassa nähty yliluonnollinen onkin ollut vain unta. Nikolajeva jatkaa lainaamalla J.R.R. Tolkienia (1966, 14), joka on vastustanut unifantasian (*dream-fantasy*) lajittelemista fantasiaksi tai saduksi. Näin ollen esimerkiksi Lewis Carrollin klassikkoteos *Alice in Wonderland* (1865) ei kuuluisi fantasiakirjallisuuden genreen. Nämä huomiot vertautuvat mielenkiintoisesti myös kohdeteosteni luonteeseen ja kysymyksiin genremäärittelyistä. Aiemmin tässä luvussa esitin kysymyksen, olisiko kohdeteokseni *Urhea pikku Memmuli* mielekästä rajata lasten fantasiakirjallisuudeksi. Vaikka olen jo johdantoluvussa todennut haluttomuuteni määrittää kohdeteokseni fantasiakertomuksiksi, on hyvä palata näihin kohtiin vielä tarkemmin.

Näkemykseni, jonka mukaan kohdeteokseni eivät kuulu fantasiakirjallisuuden genreen, perustuu kuvakirjojen monitahoiseen olemukseen, fantastisen runsaaseen esiintymiseen kuvakirjoissa sekä unen häilyvään, vaikeasti tavoiteltavaan muotoon. Nikolajeva ja Scott (2001a, 173) käyttävät kuvakirjatutkimuksessaan *modaliteetin* käsitettä, koska he kokevat, että termi on tässä yhteydessä toimivampi kuin genreluokittelut tai fantasiatutkimuksesta otetut käsitteet. Modaliteetti mahdollistaa tulkinnat, joissa lukija itse pystyy määrittämään lukemansa informaation todenmukaisuuden. Yhdyn Nikolajevan ja Scottin lausumaan siitä, että kuvakirjat ovat lapsille suunnatuista fiktioista eniten genrejen rajoja hämärtäviä kokonaisuuksia. Tämä genererajojen sekoittuminen näkyy niin visuaalisessa kuin verbaalisessa kerronnassa, mutta vahvimmin ensimmäisenä mainitussa. Teoksesta *Sov nu, Vesta-Linnéa!* löytyy hyvä esimerkki fantastisen ja mielikuvituksen sekoittumisesta henkilöhahmojen arkeen, mikä kuitenkin ilmenee vain kuvituksen kautta:

Mamma muttrar vid frukostbordet.

”Du liknar en sån där björn”, säger Vesta-Linnéa snällt till henne.

”En sån där med svart runt ögonen.”

”En panda”, nickar Paul-Axel.

Mamma suckar och ska just säga något när de upptäcker att Wendla äter sylt direkt ur burken.

Mamma ser ännu tröttare ut. Wendla skrattar. Wendla är en glad baby. (SNV, 13.)

Aukeaman kuvitus noudattaa melko tarkkaan yllä olevaa tekstikatkelmää, mutta kuvassa, jossa nähdään Vesta-Linnéa aamiaispöydän ääressä syömässä äitinsä ja sisarustensa kanssa, äidin kasvot ovat muuttuneet pandan kasvoiksi. Kuvituksessa näytetään siis kirjaimellisesti Vesta-Linnéan lausahdus ”du liknar en sån där björn” (SNV, 13). Näin kuvitus heijastaa Vesta-Linnéan mielikuvitusta, jonka kautta fantastinen hiipii kerrontaan. Tarinamaailman todellisuudessa äidin kasvot ovat ihmisen, eivätkä pandan.

Vaikka en puollakaan kuvakirjojen määrittämistä fantasiaksi, koen, ettei Nikolajevan ja Scottin (2001a, 173) käyttämä modaliteetin käsite ole sen käyttökelpoisempi kuin muutkaan kerronnan todellisuuden asteita kuvaavat käsitteet. Vaikka käsitteellä fantastinen on vahvat kytkökset fantasiakirjallisuuteen, voi fantastisia piirteitä esiintyä realistisissakin teoksissa (ks. esim. Ihonen 2002, 190), josta parhaimpana esimerkkinä ovat juuri unet. Kirjassa esiintyvät unet, olivatpa ne kuinka mielettömiä ja monimutkaisilla kerronnankeinoilla kuvattuja, eivät muuta koko teosta fantasiakirjallisuudeksi. Unet kuuluvat aktuaaliseen eli lukijan tuntemaan todellisuuteen, mutta niissä esiintyy piirteitä ja tapahtumia, jotka eivät olisi valvetodellisuudessa mahdollisia. Näin ollen Vesta-Linnéan unessa esiintyvä noita (SNV, 10–11; LIITE 4), Memmulin näkemät varjohirviöt (UPM, 16–17; LIITE 7) sekä Elsan kyky lentää (EL, 12–13; LIITE 4) eivät tee kohdeteoksistani fantasiakirjallisuutta, varsinkaan kun nämä fantastiset piirteet nähdään unen synnyttämänä mielen näkyinä. Kuvakirjoihin liittyy kuitenkin genreluokittelun lisäksi monenlaisia muitakin määrittelyhankaluuksia.

Kuvakirjan määrittelyn vaikeudet syntyvät ennen kaikkea kahden kerrontamuodon, sanan ja kuvan, yhdistämisestä. Jack Zipes (2009, 57) on pannut merkille, että usein juuri kuvan ja sanan, sanan ja sanan sekä kuvan ja kuvan yhdistelmien ”ironisten rinnastuksien” kautta lukija panee merkille oudot sekä ristiriitaiset rakenteet kuvakirjassa. Zipes jatkaa toteamalla hyvin kiistanalaisesti, että ei ole merkitystä, onko kuvakirjan lukija aikuinen vai lapsi: kuvakirjan fantastinen hänen mielestään epäonnistuu, jos se on luonteeltaan vain kuvailevaa, täydentävää tai pelkästään koristeellista. Fantastinen onnistuu parhaiten, kun se yllyttää lukijaa pysähtymään lukemansa äärelle, uudelleenlukemaan, epäilemään lukemaansa ja vertailemaan sitä aiemmin luettuun. Zipes tosin tarkoittaa käytännössä fantasiakirjallisuutta silloinkin, kun hän mainitsee fantastisen fiktion (*fantastic fiction*). Myös Andrew Melrose (2012, 47–48) suhtautuu penseästi

Zipesin huomioihin kuvakirjojen fantastisesta luonteesta. Melrose kannattaakin käsitteen *fantastinen* määrittelemistä vähemmän rajoittavasti ja tiukasti silloin, kun tarkastelukohteena ovat kuvakirjat. Hän jatkaa argumentoimalla, että kaikki kuvakirjat ovat jossain määrin fantastisia tarinoita. (Melrose 2012, 47–48.) Tämä näkemys on saanut myös kritiikkiä osakseen, lähinnä siitä syystä johtuen, että osa kuvakirjoista perustuu hyvin realistiseen kerrontaan, jolloin fantastinen on näkymättömämmässä osassa. Koska Melrose ei avaa tätä mielenkiintoista näkemystään tarpeeksi, pyrin seuraavaksi hieman valottamaan sitä kiistanalaista ajattelutapaa, jonka mukaan kaikki kuvakirjat olisivat fantastisia tarkoituspäiltään ja olemuksiltaan.

Kaikkien kuvakirjojen näkeminen fantastisina kokonaisuuksina liittyy jo aiemmin esittelemääni ajatukseen kuvakirjojen kaksoisyleisöstä ja paradoksista, joka syntyy, kun aikuiset yrittävät kuvata lasten mieltä ja käyttäytymistä. Fantastisuuden voidaan nähdä myös liittyvän kuvakirjan kerronnan kompleksiseen luonteeseen. Kuvakirjoissahan on esimerkiksi tyypillistä esittää toimija, kuten lapsipäähenkilö, kuvituksessa samalla, kun tilaa kuvataan lapsipäähenkilön silmin nähtynä. Tästä hyvä esimerkki löytyy *Memmulin*-kuvakirjan sivuilta 16–17 (LIITE 7):

Ja niin Memmuli vapisevin askelin hiipii huoneen poikki kohti valokatkaisijaa. Mumisten ja puhisten ja kauhusta kuiskien: – Pelko pois, pelko pois, peloton kun olla vois. Mutta VOI! Memmuli on nyt niin pieni, ettei yletä valokatkaisijaan!
– Voi ei, voi haisee Memmuli. – Nyt ne tulee ja syö minut! (*UPM*, 17.)

Verbaalisessa kerronnassa esitetään niin kolmannessa persoonassa kuin dialogin kautta, kuinka Memmuli yrittää paeta mielensä esiin loihtimia hirviöitä. Kuvassa kuitenkin näytetään lukijalle Memmuli sekä mielikuvitus-hirviöiden varjot, vaikka tämän pitäisi olla täysin epäloogista kerrontaa ajatellen, koska mielikuvitus-hirviöt sijaitsevat vain Memmulin mielessä. Eläväksi muuttuneiden varjojen eli fantastisen avulla osoitetaan todellisen ja kuvitellun ero. Fantastista kerronnassa on myös Memmulin kutistuminen pieneen kokoon.

Myös Mirja Kokko (2012, 163) on pannut merkille kuvakirjoissa toistuvasti esiintyvän, kuvan katsojan ja katsomisen kohteen erityislaatuisen suhteen. Tarkastellessaan Kristiina Louhen kuvitusta *Tyttö ja naakkapuu* -kuvakirjatrilogiassa Kokko on huomoinut, kuinka kirjan kuva esittää fiktiivisessä maailmassa näkymätöntä kuvaa, joka tarinamaailmassa on olemassa ainoastaan tytön mielikuvituksessa.

Edellä mainitun, kuvakirjalle tyypillisen katsojan ja katsomisen kohteen välisen merkillisen porrastuneisuuden tarkasteluun on Sisko Ylimartimo (1998, 72) hyödyntänyt *metakuvan* käsitettä. Metakuvaa voidaan pitää *kuvassa kuvassa -rakenteen* erikoistapauksena, ja Ylimartimo mainitsee

metakuvasta esimerkkinä tilanteen, jossa kuvatun kohtauksen ja siihen sisältyvän kuva kuvassa -esityksen rajat häviävät. Tällöin kuva ja henkilöhahmon sisäisen maailman kuvaus sulautuvat metaforisella tavalla toisiinsa, eikä ole tarkoituksaan, että kuvan katsoja erottaisi niitä toisistaan. Metakuva-käsite perustuu siis ensisijaisesti hetkeen, jolloin kuvatun kohtauksen ja siihen sisällytetyn kuva kuvassa -rakenteen rajat häviävät. Tästä seuraa, että tarkasteltavana ei enää olekaan kaksi erillistä kuvaa, vaan kuvat ovat sulautuneet toisiinsa yhdeksi kuvaksi. (Ylimartimo 1998, 72.)

Nikolajeva ja Scott (2001a, 24) rajaavat verbaalista ja visuaalista kerrontaa erilleen toisistaan toteamalla, että useimmiten sanoin kerrottu on kuvakirjoissa luonteeltaan realistista, kun taas kuvat taipuvat fantasian puolelle. Suurimmassa osassa fantasiakuvakirjoja on havaittavissa jännite objektiivisen ja subjektiivisen välillä verbaalisessa ja visuaalisessa kerronnassa. Esimerkkeinä tästä Nikolajeva ja Scott nostavat esiin Sendakin kuvakirjan *Where the Wild Things Are* (1963) sekä Tove Janssonin kuvakirjan *Den farliga resan*, (1977). Vaikka verbaalinen kerronta on usein tarinamaailman todellisuutena esitetty, kuvien yksityiskohdat paljastavat, että kuvakirjan tapahtumat ovat vain lapsen mielikuvitukseen rajatut. (Nikolajeva & Scott 2001a, 24.) Näin kuvakirjat kyseenalaistavat konventionaaliset genremääritelmät. Tällöin myös termi *fantasiakuvakirja* nousee ongelmalliseksi. Kohdeteoksistani esimerkiksi *Urhea pikku Memmuli* -kuvakirjassa esiintyy aukeamia, joilla fantastinen ei näy verbaalisessa kerronnassa, vaikka se samanaikaisesti on hyvin vahvasti esillä kuvituksessa. Esimerkkinä tästä *Memmuli*-kuvakirjan kolmas aukeama:

Memmuli katsoo mansikkakiisseliä. Memmuli maistaa varovasti. Hmm... Hän työntää kielen ulos nähdäkseen, onko kieli tallella.

– Hyi Memmuli, äiti toruu. – Ei iso tyttö tee noin ruokapöydässä! (*UPM*, 7.)

Aukeaman oikean puolen kuvituksessa, jossa Memmuli on kuvattu, fantastinen on vahvasti esille, mistä esimerkkinä eläväksi kuvatut pölypallerot, maitotölkkin kannesta ulospyrkivä lehmä ja hirviöksi muuttunut mansikkakiisseli. Vanhempien puoli eli vasen puoli kuvituksessa puolestaan mukaillee realistista kerrontaa, eikä fantastisia piirteitä esiinny. Memmulin vanhemmat eivät siis näe tyttärensä todeksi kuvittelemia hahmoja. Ulla Rhedinin jaottelun (1992, 169; 173) mukaan kuvan vasen reuna tai aukeaman vasen sivu voidaan tulkita kotisivuksi (*hemmasida*) ja vastaavasti oikea puoli ulos-maailmaan -sivuksi (*ut-i-världen -sida*). Rhedin näkemys vertautuu hyvin esimerkkiini *Memmuli*-kuvakirjasta, tosin Memmulin tapauksessa oikeanpuoleinen sivu edustaa enemmän sisäiseen eli mielen maailmaan päin kääntymistä. Tausta aukeaman molemmanpuoleisissa kuvissa

on yhtenäinen. Kuvituksen jakaantuminen kahteen osaan tapahtuu fantastisten piirteiden ilmentymisen kautta. Rajana siirtymiselle realistisesta kerronnasta fantastiseen toimii myös kuvakirjan sivujen taitoskohta eli keskipainauksen: kirjan fyysisellä muodolla ja taitolla on suuri merkityksensä. Kuvan kertovana keinona käytetään siis myös kuvatilaa jakamista osiin (vrt. Mikkonen 2005, 212). Se, mihin kohtaan kuvaa sivun vaihto asettuu, voi muodostaa tärkeitä kerronnallisia merkityksiä, joita myös aukeaman verbaalinen kerronta tukee (Kokko 2012, 164).

Myös Zipes (2009, 57) on huomionnut, kuinka sana ja kuva usein vastustavat toisiaan. Ensimmäisenä mainittu kerrontamuoto välittää merkitystä suoraan, kun taas toinen piirtää kirjaimellisia rinnakkaistodellisuuksia. Tämä vastakkainasettelu on merkittävässä osassa etenkin niissä kuvakirjoissa, jotka käyttävät fantastista todellisuudesta irrottautumiseen tai näyttävät, kuinka todellisuutta voi muokata. Melrose (2012, 47–48) haluaa kuitenkin muistuttaa, että kaikki kuvakirjat ovat kontrapunktisia esityksiä (*counterpoint representations*) todenmukaisista tarinoista, jotka on rajattu fiktiivisiksi teksteiksi. Tähän keskusteluun liittyy mukaan Kai Mikkonen (2005, 381) toteamalla, että on yksinkertaistavaa puhua kuvan ja sanan vastakohtaisuudesta, ristiriidasta tai kontrapunktista vain yhtenä niiden välisen vuorovaikutuksen muodoista. Vaikka kuvan ja sanan eroa ei olisi havainnon muotona puhtaasti olemassa, niiden tulkinnassa rakentuva ero on kuitenkin edellytys merkityksen muodostumiselle. (Mikkonen 2005, 381.)

Havainnollistava esimerkki kuvan ja sanan eroista löytyy *Elsa lentää* -teoksen ensimmäiseltä aukeamalta (LIITE 10), jossa verbaalinen kerronta tarkentaa tapahtumia, Elsan näkemää painajaista ja pelkoja: ”Elsa hätkähtää hereille. [...] Äsken Elsa vielä juoksi täyttä päätä pakoon hirmuista jättiläismatoa. [...]” (*EL*, 2–3.) Aukeaman kuvitus puolestaan paljastaa yksityiskohtia Elsasta itsestään. Piirteitä Elsan fyysisistä ominaisuuksista on mahdollista lukea suoraan kuvasta, kuten se, että Elsa on vaaleatukkainen pikkutyttö, jolla on punertavat posket. Näitä Elsan fyysisiä ominaisuuksia ei osoiteta verbaalisessa kerronnassa. Elsan henkisten ominaisuuksien, kuten tunnetilan, lukeminen kuvasta vaatii kuitenkin tulkintaa. Kuvaa tulkitsemalla voidaan esimerkiksi olettaa, että Elsa on kovin peloissaan, mihin viittaavat jännittynyt asento ja tapa, jolla Elsa puristaa peittoaan. Kuten viittaus *Elsa lentää* -teokseen osoittaa, eivät kuva ja sana yksinään, erillään toisistaan riitä kuvaamaan koko kuvakirjan sisältämää tarinaa. Kuvan ja sanan erot sekä molempien kerrontamuotojen mukanaolon välttämättömyys kuvakirjan kerronnassa korostuu, kun fantastinen liittyy osaksi kuvakirjan tapahtumia. Fantastisten tapahtumien taakse piirtyy useimmiten kuvakirjan tarinamaailman lapsen eli päähenkilön tavat hahmottaa ympäröivää maailmaa mielikuvituksen värittämänä.

Mielikuvituksensa avulla tarinamaailman lapsi pystyy venyttämään ja osittain jopa häivyttämään todellisuuden rajoja (Kokko 2012, 127). Fiktiivisten unien takaa on mahdollista

hahmottaa Koskimies-Hellmanin (2008, 143) mukaan merkillinen rakenne, joka koostuu muun muassa kehämäisestä olemuksesta. Tämä rakenne heijastaa sekä lastenkirjallisuuden että kulttuurikonkreetin konventioita. (Koskimies-Hellman 2008, 143.)

Memmuli-kuvakirjan asetelma metsä-kuvassa (LIITE 8), jonka tulkitsen tässä yhteydessä unimaisemaksi, on jo lähtökohdiltaan fantastinen: Memmuli esitetään kuvituksessa kutistuneena, samalla kun puut sekä leluista ja huonekaluista eläväksi muuttuneet fantastiset hahmot ympäröivät häntä. Näiden olentojen katset ovat kohdistuneet Memmuliin, ja niiden koot vaihtelevat. Suurimmat olennoista ovat koira, jonka nenä on melkeinpä Memmulin itsensä kokoinen, sekä kettu. Leluolennot siis kasvavat tarinan edetessä valtaviksi (vrt. LIITE 7 ja 8).

Unen fantastisuus tai valheen mielikuvituksellisuus heijastuu myös ympäristöön eli metsään, esimerkiksi aukeamalla kuvatut puut eivät muistuta todellisia puita. Aukeamalla on kuvattu myös pöllö, joka kantaa mustaa sateenvarjoa, vaikka kuvassa ei näytä satavan. Tulkitsen, että kuvan pisaramaiset, vihreät hiukkaset ovat havunneulasia, eivätkä sadepisaroita. Näin ollen voidaan ehdottaa, että pöllö kantaa sateenvarjoa mukanaan jotain muuta tarkoitusta varten. Mustan sateenvarjon voi tulkita viittaavan Maija Poppaseen, joka on lastenkirjallisuuden klassinen, fantastinen hahmo. On kuitenkin mahdollista nähdä pöllö sateenvarjoineen ennen kaikkea humoristisena, karrikoituna ja fantastisena hahmona, eikä siis intertekstuaalisena viittauksena. Aukeamalla fantastista on myös tekstiosuuden sijoittelu kuvassa (vrt. Moebiuksen sijoittamisen koodi): puun runko on vaaleampi tekstiosuuden kohdalla, koska muuten mustalla kirjoitettu teksti ei näkyisi lukijalle. Tämä kuvakirjakerronnan konventio kertoo sen fantastisuudesta. Unen fantastisuudessa tällaiset tyyllittelyt eivät kiinnitä niin paljon huomiota, mutta tarinamaailman todellisuutta kuvattaessa tyyllittelyn näkyvyys korostuu.

Aukeaman verbaalisessa kerronnassa Memmuli tunnustaa pelkäävänsä jos mitäkin:

– KYLLÄ MINÄ PELKÄÄN! Minä pelkään sadetta ja tuulta ja myrskyä! Minä pelkään isoja autoja ja isoja ihmisiä! Minä pelkään hämähäkkejä ja vessassa asuvaa krokotiilia! Kummallisia ääniä, kellarin kamalaa ketkua, pihapensaamörköä, tv-uutisia ja leijonia, jos niillä on nälkä! Ja minä pelkään villakoiria, jos ne valtaa meidän kodin eikä me mahduta sinne asumaan ja meidän täytyy muuttaa johonkin kurjaan loukkoon! [...] (UPM, 26.)

Kuten tekstikatkelmasta näkyy, osa Memmulin peloista on fantastisia luonteeltaan, esimerkkinä ”kellarin kamala ketku ja pihapensaamörkö”. Kuvakirjoihin kätkeytyvien, vaarallisten fiktiivisten hirviöiden kohtaamisen ja torjumisen avulla lapsi pystyy käsittelemään myös omia pelkojaan. Jokaisessa kohdeteoksissani esiintyy lukuisia erilaisia mielikuvitushirviöitä, jotka esiintyvät teosten

kerronnassa niin unen kuin valveen alueella. Unet, joissa hirviöt esiintyvät, voidaan luokitella painajaisiksi. Kun lapsen mielikuvituksensa avulla esiin loihtima fantastinen maisema muuttuu liian pelottavaksi ja uhkaavaksi, menettää lapsi samalla osan rohkeudestaan ja ilostaan. Silloin fantasiakuvitelma ei olekaan enää voimaa-antava, vaan päinvastoin. Pelko muokkaa tällöin lapsen kykyä hahmottaa ympäröivää tilaa ja maailmaa sekä vaikuttaa myös hänen käyttäytymiseensä ja ymmärryskykyyn. (Koskimies-Hellman 2008, 287.) Muun muassa *Memmuli*-kuvakirjassa lapsen kokema pelko on niin keskeisessä osassa, että pelkuruuden vastakohta *urheus* esiintyy teoksen nimessä. Vaikka tulen käsittelemään kohdeteosteni pelottavia mielikuvitushahmoja tarkemmin luvussa 3.3., ovat mielikuvitushirviöt ennen kaikkea fantastisia, joten niiden tarkastelu on perusteltua myös tässä luvussa.

Kuvakirjoissa hirviöihin liitetyt stereotypiat käännetään usein sympaattisiksi ominaisuuksiksi (Koskimies-Hellman 2008, 144). Esimerkiksi *Vesta-Linnéa*-kuvakirjassa aukeamalla, jossa kuvataan Vesta-Linnéan painajaisunta (LIITE 4), unen noita ei ole pelkästään pelottavannäköinen, vaan sen muoto on jopa karrikoitu eli liioiteltu. Tämän näkemyksen pohjana on noidan ulkonäkö pulleine silmineen ja suurine nenineen. Noita ei myöskään yritä tarttua nukkuvaan Vesta-Linnéaan, vaan noidan kynsien kohteena näyttäisi olevan Vesta-Linnéan Sassa-pehmolelunalle. Hirviöiden ja muiden olentojen – niin kuvitteellisten kuin todellisten – mukanaolo kuvakirjan kerronnassa välittää Melrosen (2012, 62) mukaan lukijalle ihmeellisyyden tuntua. Tulkiten termin *ihmeellisyys* tässä yhteydessä rinnasteiseksi termille *fantastisuus*.

Kuvakirjoissa kuvitus voi tehostaa verbaalisen kerronnan figuratiivista kielen käyttöä. Tästä esimerkkinä Nikolajeva & Scott (2001a, 211) käyttävät idiomia ”vihreä kateudesta”, joka voidaan kuvassa esittää kirjaimellisesti kuvattuna. Samanlaisia esimerkkejä löytyy myös Lindmanin kuvakirjasta. Koska *Memmuli* ei ole pystynyt ymmärtämään aikuisten käyttämää kuvainnollista kieltä, näkee hän mielessään käsitteet, kuten ”villakoirat”, kirjaimellisesti: kuvituksessa esitetään verbaalisessa kerronnassa mainitut villakoirat eli pölypallerot elävinä olentoina (LIITE 6). Myös Heikkilä-Halttunen (2010, 162) on pannut merkille, kuinka pieni lapsi voi visualisoida useista aikuisen käyttämistä värikkäistä kielikuvista itselleen pelkoja, joita aikuisen on mahdotonta tai vaikeaa ymmärtää, jos lapsi ei vielä osaa ilmaista itseään sanallisesti.

Memmuli-kuvakirjassa mielikuvitushirviöt saavat olomuotonsa Memmulin huoneen leluista, jolloin esimerkiksi koira- ja kissapehmolelut muuttuvat valtaviksi olennoiksi. Tätä voidaan pitää tuttujen muotojen vieraannuttamisena, johon viitaten Ylimartimo (2002, 45) on todennut, että kuvituksessa kasvit tai eläimet voidaan ”sielullistaa, animoida, ja muuttaa ihmisen tavoin käyttäytyviksi, antropomorfisiksi”. Antropomorfismia on joskus myös pidetty tietynlaisena eskapismina, pakona sadun maailmaan. (Ylimartimo 2002, 45.) Henkiin heränneet lelut on

nähtävissä toistuvana motiivina lastenkirjallisuudessa aina 1800-luvun alusta alkaen. E. T. A. Hoffmannin teosta *Nussknacker und Mausekoning* (1816) voidaan pitää tämän tradition aloittajana. Tämän motiivin voidaan tulkita toistuvan niin unen kuin fiktiivisen todellisuuden kuvauksessa. (Koskimies-Hellman 2008, 122.)

Fantastisuudessaan osittain problemaattiset kuvakirjat kuvaavat maagista todellisuutta, joka on erillään aktuaalisesta todellisuudesta. Jotta on mahdollista tarkastella henkilöhaamon mielenmaisemaa, kuten unta, on Koskimies-Hellmanin (2008, 122) mukaan analysoitava tarkasti fantastisten elementtien muodostamaa yllätyksellisyyttä, joka syntyy kuvitteellisen todellisuuden ristiriidoista ja kontrasteista. Keskustelu fantastisista kuvakirjoista pyrkii siis takaisin Todorovin (1980 [1970], 24) erottelemiin fantastisen kerronnan piirteisiin.

Unta kuvaavissa kuvakirjoissa arjen realistinen tarina tapahtuu päivänvalossa, josta fantastinen saa otteen pimeään saapuessa. Usein juuri lähellä heräämistä unet muuttuvat erityisen todelta tuntuviksi. (Koskimies-Hellman 2008, 89–90.) Myös lapsen ollessa lähellä nukahtamista, unen ja valheen rajalla, voi mielikuvitus yhdessä pimeän ja väsymyksen kanssa saada lapsen näkemään makuuhuoneensa hyvinkin pelottavassa valossa. Tulkitsen, että näin tapahtuu juuri *Memmuli*-kuvakirjassa. Kyseisestä teoksesta on vaikeaa, suorastaan mahdotonta, pystyä erottelemaan toisistaan mielikuvituksen ja unen synnyttämät tapahtumat: lukijalle ei siis esimerkiksi verbaalisessa kerronnassa ilmaista suoraan, että Memmuli olisi nukahtanut.

Koskimies-Hellman (2010, 236) on myös pannut merkille Mervi Lindmanin kuvakirjan tulkinnalliset haasteet. Hän näkee, että visuaaliset muutokset *Memmuli*-kuvakirjan kuvien perspektiivissä kertovat fiktiivisen todellisuuden muuttumisesta fantasiaksi tai uneksi, objektista subjektiksi ja ulkoisen maailman kuvaamisesta sisäisen maailman kuvaamiseen. Näin ollen mielikuvitukselliset tapahtumat päivällä, kuten vessanpöntössä vaaniva krokotiili (*UPM*, 4–5) tai kylpyammeessa pulikoiva kuplahirviö (*UPM*, 8–9), voidaan tulkita fantasiakuvitelmaksiksi, kun taas öiset tapahtumat ovat suurella todennäköisyydellä unta. Tätä ajatusta tukee huomio siitä, että kuvakirjan loppupuolella Memmuli löytää itsensä omasta sängystään ja omasta makuuhuoneestaan ja että Memmulin äiti on heti paikalla tytärtään lohduttamasta, kun hän alkaa itkeä (*UPM*, 28–29) ja huudahtaa ”voi äiitii, minä pelkään niin KAUHEASTI!” (*UPM*, 26). Edellä mainitut esimerkit ohjaavat lukijan tulkitsemaan, että Memmulin yöllinen seikkailu olisi ollut painajaisunta, mutta koska koko verbaalinen kerronta ja suuri osa visuaalisesta kerronnasta fokalisoituu Memmulin kautta, ei fantastisen seikkailun todellisuutta missään vaiheessa kyseenalaisteta, kuten esimerkiksi tapahtuu Jens Sigsgaardin ja Arne Ungermannin kuvakirjaklassikossa *Paul Alone in the World* (1942), jossa jännittävä seikkailu paljastetaan lopulta uneksi (Koskimies-Hellman 2010, 236).

Tulkintani eroaa Koskimies-Hellmanin (2010, 236) tulkinnasta siinä, että näkemykseni mukaan suuri osa Memmulin fokalisoimista näyistä ja kokemuksista, tarkemmin ottaen sivuilta 17–19 lähtien, ovat syntyneet juuri unen ja valveen rajalla. Yhtä perusteltua olisi kuitenkin sanoa, että näiltä sivuilta eteenpäin Memmulin näyt ovat unessa koettuja. Tällöin esimerkiksi sivujen 26–27 (LIITE 7) näkymä pelottavasta metsästä olisi osa Memmulin unimaailmaa. Koska Lindmanin kuvakirjaan liittyy niin merkitsevällä tavalla kaksi eri tulkintamahdollisuutta, koen tärkeäksi, että tutkimuksessani kulkevat rinnakkain nämä kaksi tulkintaa. Tutkimukseni ensimmäisessä pääluvussa, Lapsen uni kuvin ja sanoin, tarkastelussa painottuu tulkinta, jossa Memmulin yöllinen seikkailu nähdään unena. Tutkimukseni toisessa pääluvussa, Lapsen unettomuus kuvakirjoissa, korostuu tulkinta, jossa yölliset tapahtumat ovat Memmulin tunteman pelon aiheuttamia valvekuvitelmiä eli ne eivät poikkea luonteeltaan Memmulin päivällä kuvittelemista kuplahirviöistä ja vessanpöntössä vaanivista krokotiileistä.

Koskimies-Hellman (2008, 290) on tulkinnut, että Lindmanin kuvakirjassa suurin osa visuaalisesta perspektiivistä on Memmulin. Visuaalinen kerronta kuvaa kaikkia niitä pelottavia hirviöitä, joita Memmulin vanhemmat eivät pysty näkemään. Memmuli on siis Koskimies-Hellmanin mukaan fokalisoija sekä verbaalisessa että visuaalisessa kerronnassa. *Fokalisaation* käsitettä on syytä avata hieman tarkemmin, koska se esiintyy kuvakirjatutkimuksessa toistuvasti. Fokalisaation tai fokalisoinnin käsitteen esitteli alun perin Gérard Genette urauurtavassa tutkimuksessaan *Discours du récit* (1972). Mikkonen (2005, 191–196) pitää visuaalisen tarinankerronnan kannalta erityisen ongelmallisena Genetten käsitystä siitä, että jokaisella kertomuksella on oma kertojansa. Kun luemme visuaalisia kertomuksia, näemme usein henkilöhahmon mielen tai ajatukset kuvattuna fokalisoituna perspektiivistä tai kuvassa olevan toimijan kautta.

Viimeaikaiset narratologiateoriat eivät Mikkosen (2008, 316–317) mukaan ole kuitenkaan riittäviä selittämään eri kerrontamuotoja yhdistelevien medioiden, kuten sarjakuvien ja kuvakirjojen, omintakeista luonnetta näkökulman kuvaamisen tavoissa. Persoonaton näkökulma (*impersonal point of view*) kuvaa usein tapahtumia, joita henkilöhahmon ei ole mahdollista nähdä, mutta jotka kuitenkin kerronnassa ympäröivät tai synkronoituvat henkilöhahmon näkökentän kanssa. Nämä näkökulmakonstruktiot esittävät tapahtuvat ikään kuin henkilöhahmon selän takaa tai tämän vierestä. (Mikkonen 2008, 316–317.) Havainnollistava esimerkki Mikkosen (mt.) huomioista löytyy *Vesta-Linnéa*-kuvakirjasta (LIITE 2), jonka ensimmäisen aukeaman kuvituksessa näyttäytyy Vesta-Linnéan makuuhuone ylhäältä päin kuvattuna. Samassa kuvassa esiintyy myös Vesta-Linnéa, joten tapahtumat kuvataan persoonattoman näkökulman kautta, eikä siis Vesta-

Linnéan. Persoonattoman näkökulman rinnakkaistermiksi voidaan nimetä David Hermanin (2002, 309) käsite *hypoteettinen fokalisaatio*, jota esittelen tarkemmin tutkimukseni luvussa 3.3. Pelko- ja ahdistustilat.

Visuaalisten ja verbaalisten näkökulmien lisäksi kuvakirjan kannet vaikuttavat siihen tulkintaan, jonka kirjan sisällöstä luomme. Kaisa Rättyän (2001, 179) on todennut, että kuvittaja pyrkii nostamaan kansien avulla tarinan avainkohdan esiin ja että kukin lukija suhteuttaa oman tulkintansa kuvittajan tulkintaan. Kohdeteoksistani *Memmulin*-kuvakirjan etukannessa on kuvattuna Memmulin lisäksi etana, leppäkerttu ja lajiltaan tuntematon vihreä pieni ötökkä. Hyönteisten ulkoinen olomuoto on piirroshahmomainen ja ystävällinen, etenkin niiden silmät on piirretty todella suuriksi. Memmuli on kuvattu istumassa valtavan sienen päällä hymyilemässä. Tulkitsen, että hänen pieni olomuotonsa viittaa iän ja fyysisen koon kautta teoksen otsikkoon *Urhea pikku Memmuli*. Lindmanin kuvakirjan kannessa ei näytetä fantastista pelottavana: vaikka Memmuli on kuvattu melkein yhtä pieneksi kuin kuvan etana, ei kannen kuvitus ole tunnelmaltaan uhkaava. Memmulin asu on yöpukumainen, joka vertautuu hyvin koko kuvakirjan fantastiseen unitematiikkaan. *Memmulin*-kuvakirjan etukansi muistuttaa sivujen 24–25 aukeamaa, jonka kuvituksessa Memmuli juoksee ison sienen alle sateelta suojaan. Aukeaman kuvituksessa näkyvät myös etukannen hyönteiset.

Kohdeteosteni unikuvauksissa esiintyy selvästi fantastisia toimintoja, joista esimerkkinä *lentäminen*. Muun muassa Memmuli lentää, tai ennemminkin kieppuu, sivuilla 18–19 tuulen mukana: ”Ja Memmuli on niin kevyt, että tuuli ottaa häntä varpaasta ja lennättää ikkunasta ulos.” (*UPM*, 18–19.) Aukeamaan kuvitukseen ei ole piirretty maata, ja Memmulin lennon taustana onkin oranssinvivahteinen, monivärinen, surrealistinen kokonaisuus, jonka tulkitsen kuvaavaan syksyistä taivasta. Tätä tulkintaa tukee se, että Memmuli kuvataan kieppumassa puiden lehtien keskellä. Memmulin asettelu sivun kuvitukseen ja maan tai pohjan puuttuminen kuvasta vertautuu hyvin Moebiuksen (1986, 149) huomioon siitä, kuinka korkeuserojen vaihtelut voivat olla uninäyn indikaattori. Kuvaan tuo mukaan sarjallisuutta se, että Memmuli on kuvattu aukeaman kuvituksessa samanaikaisesti useassa kohdassa. Moebiuksen (1986, 149) kuvakirjakooodeissa kyseistä *monentumisen* esitystapaa nimitetään termillä heikentävä toisto (*diminishing returns*)¹³.

Myös kohdeteoksessani *Elsa lentää* kuvataan lapsi lentämässä unessaan:

¹³ *Heikentävästä toistosta* tarkemmin ks. luku 3.1.

Aamuyöllä äiti kantaa Elsan takaisin omaan sänkyyn. Elsa näkee unta. Unessa Elsa nousee lentoon äidin sylistä, tekee kuperkeikan ilmassa ja leijailee pitkin kotia. (EL, 12.)

Lukijalle ei kerrota, onko Elsa hereillä vai unessa, kun hänet kannetaan sänkyyn nukkumaan. Verbaalisesta kerronnasta puuttuvat siis selventävät ilmaukset, kuten ”*silloin* Elsa näkee unta” tai ”*kun* äiti kantaa Elsan sänkyyn, Elsa näkee unta”. Sivun verbaalisessa kerronnassa korostuukin ajan kuluminen: ”Aamuyöllä äiti kantaa Elsan takaisin omaan sänkyyn. Elsa näkee unta.” (EL, 12.) Näiden kahden lauseen väliin jäävää tilannetta ei kuvata. Verbaalinen kerronta antaa kuitenkin ymmärtää, että Elsa nukahtaa äitinsä syliin, eikä siis ole jo unessa, kun äiti hänet nostaa syliinsä. Tätä tulkintaa tukee se, että unikuvauksessa kerrotaan, kuinka ”Elsa nousee lentoon äidin sylistä”. Elsa on siis tietoinen siitä, että hän ollut äitinsä kannettavana. Sivun kuvituksessa (LIITE 12) puolestaan korostuvat Moebiuksen kuvakirjakoodeista värit ja etenkin värien erot, käytännössä myös *värttömyys ja värit -jaottelu*. Elsa ja hänen vieressä lentävä pehmolelutiikeri ovat kirkkaasti väritettyjä, kun taas tausta on seepianvärinen. Tämä kuva rikkoo tapaa, jonka mukaisesti on aiemmin kuvattu Elsan kuvitelmat eli fantastiset osuudet tunnistettavasti ruskealla sävyllä (ks. esim. LIITE 11).

Teoksen *Urhea pikku Memmuli* viimeisellä aukeamalla (LIITE 9) kuvituksen fantastisuus liittyy teoksen aukeamista kaikista läheisimmin fantasian tai sadun perinteeseen. Aukeaman näkymä Memmulin mielikuvitusmaisemaan – tai unimaailmaan, kuten itse tulkitseen – on kuin suoraan sadusta. Memmuli on kuvattu nukkumassa hymyssä suin ruohomättäällä, mustikansinisen taivaan alla. Häntä ympäröivät valtavat mustikanvarvut, kukkaset, lehdet, ruoho ja sienet sekä fantastisimpana kaikista, vihreätukkainen keiju. Keijua voidaan luonnehtia todella tyypilliseksi fantasiahahmoksi, joka esiintyy jo kansansaduissa. Lindmanin kuvakirjan keiju on kohdistanut katseensa Memmuliin. Keijun siivet, vihreä tukka ja pieni koko kertovat lukijalle, että hahmo on fantastinen unihahmo, eikä tarinamaailman todellisuuteen kuuluva. Aukeaman kuvitus tukee verbaalista kerrontaa, jota hallitsee Memmulin äidin laulu:

”Ei pimeys ole mustaa vaan mustikansinistä;
mustikanvarpuja, karpaloita,
kehäkukkia, keijunsiipiä.
Saniaista ja sammalta.” (UPM, 31.)

Tällekin aukeamalle on tarjolla kaksi tulkintaa: Memmulin voidaan nähdä joko tyytyväisesti nukkuvan tai lukija voi tulkita hänen olevan vasta nukahtamassa. Molemmissa tapauksissa

Memmulin makuuhuone on muuttumassa satumetsäksi, johon viittaa se, että Memmulin huoneen lamppu on säilyttänyt todellisen muotonsa.

Fantastinen näyttäisi kuuluvan lähtemättömästi kohdeteosteni lasten maailmaan, niin valveen kuin unen alueeseen. Lapset näissä kuvakirjoissa kokevat fantastisen sekä pelottavana että vapauttavana ominaisuutena. Se myös etäännyttää heitä tarinamaailman todellisuudesta ja kuljettaa lähemmäs mielen maailmoja, joihin myös unimaailmat kuuluvat. Seuraavassa luvussa lähestyn unimaailmoja mahdollisina maailmoina, joita kohdeteosteni lapset luovat mielessään.

2.2. Unimaailmat mahdollisina maailmoina

Tässä luvussa tarkastelen, millainen rooli kerronnassa on kohdeteosteni lapsipäähenkilöiden luomilla vaihtoehtoisilla eli mahdollisilla maailmoilla. Samuli Hägg (2008, 5) on huomionut, kuinka ”mahdollisten maailmojen poetiikan auktoriteetit” Lubomír Doležel, Thomas Pavel ja Marie-Laure Ryan ovat kaikki tutkimuksissaan liittäneet modaalisen logiikan käsitteet, kuten *mahdolliset maailmat*, juuri kertomuksen teorian kysymyksiin. Mahdollisten maailmojen käsitteleminen narratologian kontekstissa on siis kirjallisuudentutkimuksen historiaa ajatellen perusteltua.

Mielenmaisemat (*mindscapes*) ovat olleet Koskimies-Hellmanin (2010, 233) mukaan toistuvana kuvaamiseen kohteena viimeaikoina julkaistuissa kuvakirjoissa niin Ruotsissa kuin Suomessa. Puhuessaan mielenmaisemista Koskimies-Hellman tarkoittaa päähenkilön subjektiivista havainnointia häntä ympäröivästä maailmasta, joka välittyy kuvakirjan lukijalle visuaalisen ja verbaalisen kertojan kautta. Koskimies-Hellman ei tarkoita mielenmaisemilla fantasia- eli sekundaarimaailmoja; hänen mukaansa ei välttämättä ole tarpeen puhua ollenkaan erillisistä maailmoista. Mielenmaisemien Koskimies-Hellman summaa kuvaavaan päähenkilön unia, pelkoja, toiveita ja kuvitelmia. Oma lähestymiseni kuvakirjojen unimaailmoihin kuitenkin eroaa Koskimies-Hellmanin näkemyksistä: perustan kohdeteosteni unen mielenmaisemien tarkastelun siihen näkemykseen, että unesta muodostuu kerronnassa oma erillinen maailmansa eli mahdollinen maailma.

Teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* (1994) kerronnan analyysissä Kokko (2012, 88–89) ei pyri soveltamaan mahdollisten maailmojen teorian ajatusta kerronnan tuottamaan fiktiiviseen todellisuuteen, vaan niihin mentaaliin maailmoin, joita Elisabet itse fiktiivisenä henkilöahmona luo. Elisabetin luoman vaihtoehtoisen maailman tarkastelussa Kokko käyttää Marie-Laure Ryanin (1991, 111–119) mallia mahdollisista maailmoista, joka perustuu Thomas

Pavelin (1986) ja ennen kaikkea Lubomir Doleželin (1976) teorioihin. Ryanin (1991, 111–112) malli pohjautuu fiktiiviseen aktuaaliseen maailmaan¹⁴ (*textual actual world*), joka on muodostunut kaikesta siitä, mikä on absoluuttisesti olemassa tekstin sisältämässä universumissa. Tälle fiktiiviselle todellisuudelle, josta tutkimuksessani käytän termiä *tarinamaailman todellisuus*, ovat vastakkaisia ne mahdolliset maailmat, kuten unet, jotka muodostuvat henkilöhahmojen mielessä. Myös Hägg (2008, 9) on hyödyntänyt Ryanin käsitettä *textual actual world*, mutta hän on kääntänyt sen ”fiktio maailmaksi” ja ”fiktiivisesti todeksi maailmaksi”. Fiktio osamaailmasta puhuessaan Hägg tarkoittaa ”fiktiivisesti toden maailman suhteen saavutettavaa mahdollista maailmaa (*textual actual possible world*)”, jollainen on esimerkiksi henkilöhahmon yksityinen maailma.

Kokko (2012, 89) jatkaa Ryanin lainaamista kuvaamalla, mitä hän on sanonut fantasiamaailmojen eli fantasiauniversumeiden rakentumisesta. Fantasiauniversumit Ryan (1991, 119) kuvaa mahdollisina maailmoina, joita inhimillinen mieli rakentaa todellisina vaihtoehtoina aktuaaliselle maailmalle. Fantasiauniversumi voi täten muodostua unista, hallusinaatioista, fantasioista ja fiktiosta, jotka toimivat pakotienä aktuaalisesta maailmasta. (Ryan 1991, 119.) Tosin sanan *pakotie* käyttö voi olla liiankin leimaavaa, koska sanaan liittyy paljon negatiivisia assosiaatioita. Myöskään esimerkiksi unet eivät ole niiden näkijän ohjaamia tai valitsevia, ja pakotie-sanaan liittyy tietoinen valinta. Tutkimusaineistoni kohdalla käyttökelpoisempänä terminä voidaankin pitää *todellisuudesta irtautumista*. Kokko (2012, 89) kuitenkin perustelee hyvin, miksi hänen tutkimuksensa kohdoteoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kohdalla on järkevää puhua juuri paosta vaihtoehtoisen maailman yhtenä ulottuvuutena.

Kuten olen aiemmin esitellyt, liittyy mahdollisten maailmojen poetiikkaan monenlaisia kysymyksiä eri käsitteiden toimivuudesta. Esimerkiksi käsitteet *vasta- ja antimaaailma* ovat Ylimartimon (2002, 40) mukaan ongelmallisia, koska niihin saatetaan yhdistää negatiivisia assosiaatioita. Hän suosiikin käsitettä *toinen maailma*. Ylimartimo (mt., 9) on kuitenkin aiemmin tutkimuksessaan todennut, että hänen työnsä kannalta ei ole olennaista ”mahdollisen maailman olemassaolon todistaminen, kyseenalaistaminen tai kiistäminen”. Tästä syystä hän ei ole myöskään puuttunut henkilöhahmojen mielikuvitukseen tai aivojen toimintaan, esimerkiksi uniin tai harha-aistimukseen. Ylimartimon käsitys mahdollisista maailmoista onkin siis varsin rajattu ja eroaa jo lähtökohdiltaan tutkimukseni oletusarvoista, joissa myös unimaailmat nähdään mahdollisina maailmoina. Lindmanin kuvakirjassa seikkailevan Memmulin luomia unimaailmoja voidaan pitää yhtenä kokonaisena unimaailmana, toisaalta ne voidaan nähdä toisistaan irrallisina unimaailmoina.

¹⁴ Ryanin käsitteen käännöksestä ks. Mirja Kokko (2012, 89).

Unia voidaan kutsua myös välimailmoiksi (*intermediate worlds*), jotka toimivat siltana yliluonnollisen ja luonnollisen maailman välillä (Doležel 1998, 117).

Mahdollisten maailmojen tarkasteluun on kehitetty kirjallisuudentutkimuksessa erinäisiä luokitteluita, jotka helpottavat fiktiivisten maailmojen hahmottamista. Esimerkkinä tästä voidaan pitää Ylimartimon (2002, 43) jaottelua kuvallisesti tärkeistä keinoista satumaailman luomisessa. Ylimartimon jaottelu perustuu Diana L. Johnsonin (1979, 10–12) malliin, jota Ylimartimo tarkoittaa kahdella kohdalla:

Kuvallisesti tärkeitä keinoja ovat 1. muoto, 2. mittasuhteet ja 3. perspektiivi. Niitä ovat myös 4. yksityiskohtien liioittelu, 5. dekoratiiviset elementit, 6. ristiriitaisten seikkojen yhdistely sekä 7. odottamattomat, jopa järkyttävät värit. Johnsonin mainitsemien keinojen lisäksi valikoimaan kuuluvat myös 8. ei-luonnolliset yksityiskohdat sekä 9. revivalistiset lainat. (Ylimartimo 2002, 43.)

Edellä esitelty jaottelu on mielekäs työväline myös unimaailmoja tarkasteltaessa, koska unimaailmat kuvakirjoissa pitävät sisällään usein myös hyvin samantyyppisiä piirteitä kuin satumaailmat, esimerkkinä tästä *Urhea pikku Memmuli* -teoksen viimeisen aukeaman (LIITE 9) unimaailma. Seuraavaksi tarkastelen kyseisen aukeaman kuvitusta Ylimartimon jaottelun avulla.

Lindmanin kuvakirjan viimeisellä aukeamalla (LIITE 9) esiintyvät useassa kohtaa pyöreät *muodot*, jotka näkyvät marjoissa sekä sienien hatussa. Ruohonkorret kuvassa puolestaan tuottavat aukeaman kuvitukseen teräviä muotoja. Terävät ja pyöreät muodot ovat kuitenkin sopusoinnussa kuvassa, eikä kokonaisvaikutelma ole esimerkiksi surrealistinen, vaan pikemminkin se kuvaa rauhallista unimaailmaa. Myös *mittasuhteet* paljastavat sen, ettei kuvan maailma ole sama kuin tarinamaailman todellisuus. Memmulin koko on taas pienentynyt, ja ympärillä olevat kasvit ovat valtavia. Kuvan *perspektiivi* on kuitenkin melko normaali, eikä silmiinpistäviä perspektiivivääristymiä ole. Visuaalinen havainnoija katsoo kuvaa maan tasalta. Aukeaman *dekoratiivisina elementteinä* voidaan pitää muun muassa väritystä sekä kukkia. Memmulin huoneen lampun sijaitseminen satumaisemassa voidaan luokitella *ristiriitaisten seikkojen yhdistelyksi* kuvassa. Lukija voi myös pohtia, miksi Memmulin muista unimaailmoista tuttu sieni näkyy taas kuvassa, varsinkaan kun sitä ei mainita aukeaman verbaalisessa kerronnassa. Toisaalta sieni esiintyy jo teoksen kannessa, joten siihen liittyy kenties myös tärkeää symboliikkaa.

Aukeaman unimaailman fantastisen kannalta *odottamattomin väri* on keijun tukan vihreä väri, tosin satu- tai uniolenolla se on varsin järkeenkäypä. Taivaan väri ei ole niin hätkähdyttävä, koska se mainitaan verbaalisessa kerronnassa: ”Ei pimeys ole mustaa vaan mustikansinistä.” (UPM, 31.)

Jo aiemmin mainittu keiju kuuluu kuvan *ei-luonnollisiin yksityiskohtiin*. Keijun lisäksi Memmulin koko ja ympäristön objektien suuret koot tuovat kuvaan mukaan fantastisuutta. On myös mielenkiintoista huomata, että Memmulin äitiä ei näy kuvituksessa, vaikka hänet verbaalisessa kerronnassa mainitaankin. Tämä tukee sitä tulkintaa, että satumaisema on Memmulin unimaailma. Hänen mielensä on jo irtautunut tarinamaailman todellisuudesta ja siirtynyt unen alueelle. Tarkastelemani fantastinen aukeama *Urhea pikku Memmuli* -kuvakirjasta liittyy hyvin Nodelmanin (1988, 76) huomioon siitä, että kuvissa rikkaita yksityiskohtia pursuvat ympäristöt ovat yleensä varattu kuvakirjoille, jotka kuvaavat fantasioita, erityisesti saduille. Toisaalta Nodelmanin huomio on kenties liiankin yleistävä, jos otetaan huomioon esimerkiksi teoksen *Sov nu, Vesta-Linnéa!* kuvituksen yksityiskohtaisuus. Kyseissä realistiseen kerrontaan rakentuvassa teoksessa kuvataan ympäristöä ja tilaa yhtä yksityiskohtaisesti – kenties vielä tarkemmin – kuin *Memmuli*-teoksessa, jossa fantastinen on kerronnassa keskeisessä osassa.

Moni ensimmäisen personaan kerrontaan perustuva kuvakirja esittää Nodelmanin (1991, 27) mukaan fantasiatapahtumat tapahtumina, jotka pitäisi nähdä nimenomaan fantastisina. Hän jatkaa kuvailemalla, että näitä kuvakirjoja lukiessa mielihyvä ei synny siitä, että lukija pohtii, voivatko tapahtumat olla todenmukaisia ja *mahdollisia*. Mielihyvä syntyy sen ymmärryksen kautta, että mahdottomat tapahtumat eivät koskaan ole olleetkaan todellisia, vaan ne ovat syntyneet kertojan mielessä. (Nodelman 1991, 27.) Kuten olen aiemmin argumentoinut, on kertojan käsite kuitenkin ongelmallinen kuvakirjojen kohdalla, varsinkin visuaalisen kerronnan yhteydessä. Kuvassa voi samanaikaisesti tuntua olevan useita visuaalisia kertojia, jotka katsovat kuvaa yhtä aikaa. Mikkonen (2008, 316–317) muistuttaa, että yleensä kuvatut tapahtumat näyttävät henkilöhahmon katsomassa tiettyä kohdetta, ja visuaalisissa kerronnoissa toistuukin tapa piirtää kertojahenkilöhahmo mukaan kuvaan. Ei ole myöskään merkityksellistä, tapahtuuko kerronta ensimmäisessä vai kolmannessa persoonassa.

Nodelmanin (1991, 27) näkemystä mahdottomista tapahtumista voidaan jo lähtökohdiltaan pitää ristiriitaisena. Vaikka kuvakirjan fantastiset tapahtumat olisivat lukijan tuntemassa todellisuudessa luonnottomia eli mahdottomia, ei se tarkoita, että ne olisivat mahdottomia myös tarinamaailman todellisuudessa. Näitä unimaailman todellisuudesta poikkeavia piirteitä voidaan pitää mahdollisina eli *kompossiibeleinä*. Ei ole välttämätöntä, että fiktio on samanaikaisesti mahdollinen lukijan tuntemaan todellisuuden kanssa. Kun fiktiossa esiintyvät asiat, henkilöt ja tapahtumat ovat kompossiibeileitä keskenään, muuttuu se mahdolliseksi maailmaksi. (Ihonen 2002, 195-196.) Kuvakirjan tarina voi siis sijoittua esimerkiksi fantasiamaailmaan, jossa lohikäärmeet ovat todellisuutta. Samalla lailla unimaailmoihin kuuluu todellisuutemme kannalta mahdottomia olentoja ja tapahtumia. Doležel (1998, 117) kokoaa yhteen tämän näkemyksen toteamalla, että unet,

hallusinaatiot sekä huumausaineiden alaiset tilat ovat fyysisesti mahdollisia olotiloja, luonnollisen maailman kokemuksia, mutta samaan aikaan näissä olotiloissa esiintyy fyysisesti mahdottomia hahmoja, esineitä ja tapahtumia.

Kuvakirjoissa tapahtumapaikalla on suuri merkitys, ja tapahtumapaikan voidaan nähdä usein edistävän tai selventävän tarinan eri konflikteja. Tämä huomio toteutuu erityisesti niiden teosten kohdalla, joissa henkilöhahmot kuvataan kaukana tutuista ympäristöistään. Tällaiset ympäristöt voivat olla luonteeltaan niin fantastisia kuin arkipäiväisiäkin. Siirtämällä henkilöhahmo ”ääriolosuhteisiin”, jotka vaihtelevat niin luonnonkatastrofeista hieman epäsäännöllisiin tilanteisiin sukulaisten kotona, kirjailija pystyy kuvaamaan henkilöhahmon kehitysprosessia tavoilla, jotka olisivat vähemmän uskottavia normaalissa tapahtumaympäristössä. Tapahtumaympäristö muuttuu näin juonen liikkeellepanevaksi voimaksi eli katalysaattoriksi. (Scott & Nikolajeva 2001a, 70.) Äskeitä huomiota kuvakirjojen tapahtumapaikan merkityksestä on oleellista verrata *Memmuliteokseen*, jossa tapahtumapaikat – tai unimaailmat, kuten olen tutkimukseni tässä pääluvussa argumentoinut – vaihtuvat kiivaaseen tahtiin. Metsäisen unimaailman merkitys juonen kannalta kilpistyy aukeamaan, jossa Memmuli viimein tunnustaa pelkonsa itselleen sekä äidilleen (*UPM*, 26–27; LIITE 8). Jotta tämä olisi ylipäätään mahdollista, on tapahtumaympäristön muututtava tarpeeksi pelottavaksi fiktiivisen lapsen eli Memmulin silmissä.

Iltasatukirjat toimivat siirtymäväliseinä, joiden avulla lapsi opetetaan hakemaan vanhempien sijaan turvaa rauhoittavista mielikuvista. Iltasadun lukeminen siirtää lapsen huomion hetkeksi ”nyt ja tässä -tilanteesta” kuvakirjan fantasiamaailmaan. (Galbraith 1998, 173.) Yhtäläillä iltasatuna voi toimia kuvakirja, jossa pysyttäytyään lukijan tuntemaa todellisuutta vastaavassa reaalimaailmassa, jossa fantastinen näyttäytyy vain unien muodossa. Tästä hyvä esimerkki on kohdeteokseni *Sov nu, Vesta-Linnéa!*, joka on kerronnaltaan arkisissa tapahtumissa pysyttäytyvä. Vesta-Linnéan painajainen (LIITE 4) kuitenkin muodostaa mahdollisen unimaailman, johon pelottava kaivossa asuva noita kuuluu.

Usein kuvakirjoissa makuuhuone on tapahtumapaikka, joka johdattaa unimaailmaan ja sieltä pois. Koska unimaailman rajat eivät ole helposti määriteltävissä, tietyissä kuvakirjoissa tarina alkaa moniselitteisesti, yhtä aikaa makuuhuoneessa ja jossain toisessa ympäristössä. (Moebius 1991, 55–56.) Myös Vesta-Linnéan unimaailma sekoittuu samanaikaisesti fiktiiviseen todellisuuteen, ja sitä korostetaan visuaalisessa kerronnassa esittämällä nukkuva Vesta-Linnéa ja tämän unimaailma samalla aukeamalla, jaetussa kuvatilassa (LIITE 4). Unimaailma ja kuvakirjan todellisuuden toisiinsa sekoittuminen näkyy niin visuaalisessa kuin verbaalisessa kerronnassakin:

Vesta-Linnéa drömmer. Hon drömmer om brunnen som finns på landet. I brunnen bor

brunnshäxan. Vesta-Linnéa ser hur brunnslocket sakta öppnar sig. (SNV, 11.)

Sanoin kerrotaan melko poissulkevaan tapaan, että Vesta-Linnéa näkee unta kaivossa asuvasta noidasta. Näin lukijalle ei jää epävarmuutta siitä, onko aukeaman kuvitus mielikuvituksen tuottama näky vai unta. Tällä aukeamalla verbaalista kerrontaa mielenkiintoisempaa on kuvitus, joka sekoittaa kaksi maailmaa, unen ja todellisuuden maailmat. Vaikka Vesta-Linnéa ja noita on piirretty saman aukeaman eri sivuille, heitä yhdistää yhteinen harmaa tausta, joka toimii sekä makuuhuoneen lattiana tai mattona että myös kaivoa ympäröivänä ruohokenttänä. Värien harmaa, musta ja valkoinen jyrkkä kontrasti lisää univaikutelman tuntua. Lisäksi harmaus tummenee lähes mustaksi noidan lähettyvillä, varsinkin kaivon takana. Tämän voi tulkita kuvaavan sitä unen aluetta, joka on ulottumattomissa – se on mahdollinen maailma, josta herättyämme emme muista siellä koskaan vieraillemmekaan.

Moebius (1986, 157) on tutkiessaan Bernard Waberin kuvakirjaa *Ira Sleeps Over* (1972) pannut merkille, kuinka valkoinen, tyhjä tila kuvituksessa on voimakas keino rajata henkilöahmoa yksinäisyyteen. Erityisen tehokas ratkaisu tämä on silloin, kun henkilöahmo lisäksi sijoitetaan kuvan alareunaan, kuvakehysten ulkopuolelle. Kehyksetön, avara ja tyhjä tila dominoi sekä kahlitsee henkilöahmon kuvaan: tarinamaailman lapsien, kuten Iran ja Vesta-Linnéan, on onnistuttava täyttämään tämä tyhjä tila, muuten he joutuvat vaipumaan pelon alle. (Moebius 1986, 157.)

On myös hyvä panna merkille, että verbaalisessa kerronnassa ei kerrota Vesta-Linnéan näkevän unta omasta itsestään, hän ei siis kuvittele itseään nukkumassa. Onko kuvassa fokalisaatio täysin visuaalisen kertojan eli ulkopuolisen tarkkailijan? Tätä tulkintaa tukisi alaspäin suuntautuva perspektiivi. Elokuvakerrontaa tutkinut Henry Bacon (2010, 260–261) on todennut, että ylä- ja alakulmat luovat vaikutelmia voimasta ja auktoriteetista tai pienuudesta ja alakynnessä olemisesta. Vaikutus perustunee hänen mukaansa lapsuudenkokemuksiimme sekä siihen, että korkeammalle paikalle sijoittuvan on helpompi havainnoida ja hallita tilannetta kuin alempana olevan. Kuvan vasempaan reunaan suuntautuva liike puolestaan voidaan Rhedinin (1992, 177) mukaan tulkita liikkeeksi henkilön omaan sisäiseen maailmaan. Koska huomio kiinnittyy ensin etuvasempaan, katsoja lisäksi sijoittaa itsensä tuohon tilaan ja identifioituu helposti siinä esitettyyn hahmoon. Rhedinin näkemykset toteutuvat myös *Vesta-Linnéa*-kuvakirjan kohdalla. Aukeaman (LIITE 4) tekstiosio sijaitsee Vesta-Linnéaa esittävän kuvan yläpuolella. Tällöin silmänliike tekstin lukemisen ja kuvan katselemisen välillä on hyvin vähäistä. Verbaalinen kerronta siis sitoutuu hyvin läheisesti visuaaliseen kerrontaan.

Vaikka oma tulkintani ei ole se, että Vesta-Linnéa näkee unta omasta itsestään näkemässä painajaista, on tämäkin tulkinta mahdollinen. Tulkinta käsittäisi Vesta-Linnéan aukeaman kuvan katsojaksi eli kuvaan avautuvan perspektiivin haltijaksi. Verbaalisen kerronnan ulkopuolisuus kuitenkin kumoo tämän tulkinnan: tekstiosuudessa sanotaan tyhjentävästi, että ”hon drömmer” (*SNV*, 10). Jos verbaalinen kerronta olisi minämuotoista, olisi aukeaman kuvituksen tarkastelu vielä monimutkaisempaa. Silloin myös edellä mainittu tulkinta olisi huomattavasti perustellumpi.

Unimaailmassa vierailun jälkeen fiktiivisen lapsen kyky hahmottaa todellisuutta voi muuntua hyvin selvälläkin tavalla: esimerkiksi Vesta-Linnéan tapauksessa pelottava uni heijastuu tytön arkeen, ja hän alkaa pelätä nukkumista, mistä seuraa valvominen ja väsyminen. Vaikka painajaista edeltävä ja seurannut aika kuuluu saman fiktiiviseen maailmaan, voidaan niistä puhuttaessa käyttää myös termejä *uusi-* ja *vanha maailma*. Samantyylinen jako vanhan ja uuden maailman välillä dramatisoidaan Raymond Briggsin teoksessa *The Snowman* (1978). Moebius (1991, 68) nimittää kyseistä teosta ”sanattomaksi kuva-albumiksi”, joka kertoo tarinan uuteen, lumiseen maailmaan heräävästä pojasta. Moebius tulkitsee, että tarinassa pojan äiti edustaa poikaa rajoittavassa auktoriteetissaan vanhaa maailmaa. Vanhan ja uuden maailman jakaantuminen näytetään lukijalle makuuhuoneen kautta, jossa *toisen minän* materialisoituminen tapahtuu.

Kun puhutaan kahdesta eri maailmasta, fiktiivisestä todellisuudesta ja fiktiivisestä unesta, voi Koskimies-Hellmanin (2008, 88) mukaan olla harhaanjohtavaa liittää nämä maailmat aikaisempaan keskusteluun fantasiakirjallisuudesta ja primaari- ja sekundaarimaailmoista. Vaikka hän on samoilla kannoilla kuin Moebius siinä, kuinka kuvata fiktiivisen todellisuuden ja fiktiivisen unen eroja tulkintojen vastakkaisuuksien avulla, ei Moebius (ks. esim. 1991, 68) Koskimies-Hellmanin mielestä ota tarpeeksi selvästi huomioon näiden maailmojen rajoja ja ambivalenssista luonnetta. Fiktiivisen todellisuuden ja unen muodostamien maailmojen ambivalenssi luonne on kuvakirjojen yöllisten seikkailujen keskipisteessä.

Tässä luvussa olen tarkastellut, minkälaisia mahdollisia maailmoja kohdeteosteni unikuvauksista rakentuu. Unimaailmojen merkitystä kohdeteosten koko tarinan ja rakenteen kannalta olisi tarpeen tarkastella vielä lisää. Kuten Ryan (1991, 157–166) on todennut: tarina on sitä kerrottavampi – siis tarinana mielenkiintoisempi – mitä useampia mahdollisia fiktiivisen maailman versioita se sisältää tai herättää lukijassaan. Kohdeteosteni kohdalla voidaan kuitenkin pitää mahdollisten maailmojen lukumäärää tärkeämpänä sitä, kuinka kompleksisia nämä mahdolliset unimaailmat ovat luonteeltaan ja minkälaisia yhteyksiä ne pitävät sisällään lukijan tuntemaan todellisuuteen sekä tarinamaailman todellisuuteen. Seuraavaksi siirrynkään tarkastelemaan kohdeteosteni unen ja todellisuuden suhdetta, joka on merkittävässä osassa myös unimaailmojen synnyssä.

2.3. Unen ja todellisuuden suhde

Unilla on kyky rikkoa tosielämän kehyksiä. Ne mahdollistavat tapahtumat, jotka eivät tuntemassamme todellisuudessa ole mahdollisia. Samalla kuitenkin uni on todellisuutemme alueista kaikkein saavuttamattomin henkilön sisäisen maailman osanen: mentaaliset kuvat ovat vain niiden uneksineen saavutettavissa ja silloinkin vain katoavan ja usein hämärän muistikuvan avulla (Koskimies-Hellman 2008, 84–85). Lapsen unikuvausten ympärille rakentuville kuvakirjoille on tyypillistä, että lapsen unessa arjen elementit sekoittuvat toisiinsa. Unen tapa sekoittaa todellisuutta ja mielikuvitusta toisiinsa on Nikolajevan ja Scottin (2001a, 189) mielestä paljon realistisempi ja tyypillisempi vaihtoehto kuin maagisen valtakunnan tai -maailman ilmestyminen kuvakirjojen kerrontaan. Tutkimuksessani aiemmin esittelemäni, unikuvauxsiin läheisesti liittyvä fantastinen kerronta tarvitsee kuitenkin tuekseen yhteyksiä lukijan tuntemaan aktuaaliseen todellisuuteen, muuten se ei olisi täysin ymmärrettävissä (ks. esim. Ihonen 2002, 186).

Jo Sigmund Freud (1930 [1899, 384]) pani merkille unien kytkökset todellisuuteen ja niiden sisältämien tunnetilojen todentuntuisuuden, jopa ”valvetunteiden” veroisuuden. Hän pyrki osoittamaan, että unennäkeminen on alitajuntamme tapa käsitellä esimerkiksi kuluneen päivän tapahtumia. Näin ollen vaikkapa päivällä nähty televisiomainos voi muuttua yöllä karmeaksi painajaiseksi. Kohdeteosteni suhteen voidaan tulkita, että niissä päähenkilöinä esiintyvien pikkutyttöjen unien ja painajaisten taustalla ovat arkielämän kokemukset, muistot ja pelot. Esimerkiksi Memmuli tunnustaa pelkonsa varsin suorasanaisesti *Urhea pikku Memmuli* -teoksen verbaalisessa kerronnassa: ”– KYLLÄ MINÄ PELKÄÄN! Minä pelkään sadetta ja tuulta ja myrskyä! Minä pelkään isoja autoja ja isoja ihmisiä! [...]” (*UPM*, 26.) Memmulin pelot saavat kuvakirjan sivuilla visuaalisen muodon Lindmanin kuvituksen kautta. Jokainen tekstikatkelmassa mainituista Memmulin peloista muuntuu fyysiseen muotoon Memmulin unen tai mielikuvituksen kautta, esimerkkinä tästä aiemmilla sivuilla kuvattu autoruuhka ja ihmispaljous, joiden keskelle pieneksi kutistunut Memmuli joutuu (*UPM*, 20–23).

Moebius (1986, 148) on tarkastellut kuvakirjojen kykyä houkutella nuorta lukijaa pohtimaan, kuinka suuri on hänen tietämyksensä ympäröivästä maailmasta. Kuten olen aiemmin argumentoinut, joudumme kuvakirjoja lukiessamme turvautumaan tietämyksemme todellisuudesta, jotta ylipäättään pystymme ymmärtämään lukemaamme ja näkemäämme. Tämä tietämys on tallentunut tietoisuuteemme. Mikkonen (2005, 32) on todennut, että kielen avulla voidaan tehdä helpommin selväksi ero kuvitteelliseen ja todelliseen. Tämä huomio vertautuu hyvin

*Memmul*i-teokseen, jonka verbaalisessa kerronnassa ei todeta Memmulin koskaan tarinan edetessä nukahtaneen. On kuitenkin hyvä panna merkille, että kohdeteosteni kuvituksissa fantastinen, ero kuvitteellisen ja todellisen välillä, näkyy selvemmin kuin kielen avulla kerrotussa. Havainnollistavana esimerkki tästä on *Memmul*i-kuvakirjan metsäaukeaman kuvitus (LIITE 8), jossa Memmulin mielikuvituksen avulla elollistuneet pehmolelut ja huonekalut kuvataan puiden lomassa. Aukeaman verbaalisessa kerronnassa nämä olennot eivät esiinny.

Kohdeteosteni kytkökset todellisuuteen tulevat ilmi jo kuvittajien piirrostyylissä. Esimerkiksi *Urhea pikku Memmul*i -kuvakirjassa hahmot ovat enemmän karrikoituja, piirroshahmomaisempia kuin *Elsa lentää* -teoksessa. Savolaisen ja Lindmanin piirrostyylille puolestaan on yhteistä tunnetilojen painottaminen kuvituksessa: Vesta-Linnéa ja Memmul kuvataan tuon tuostakin voimakas puna poskillaan, myös silloin kun heidät kuvataan nukkumassa. Tyypillistä molemmille kuvakirjoille on myös piirroshahmomaisuus, joka tulee esille muun muassa pullottaviksi piirrettyjen silmien kautta. *Elsa lentää* -teoksessa henkilöahmojen realistisuuden astetta lieventää voimakas varjostus ja viivojen näkyvyys. Tämä piirrostyylä kiinnittää kuvan katsojan huomion piirroksen teknisyyteen, se ikään kuin irrottaa kuvaa tarinamaailman todellisuudesta.

Moebius (1986, 143) on todennut, että hahmot kuvakirjoissa voidaan tunnistaa ihmisiksi, vaikka heille ei oltaisikaan piirretty kaikkia ulkoisia piirteitä kuten huulia ja silmäkulmia. Jos nämä hahmot astuisivat ulos kuvakirjasta, tiedämme, että heillä olisi nämä fyysiset ominaisuudet. Moebius (mt.) tarkkanäköisemmin tätä lukijan tulkintamallia kuvaa Ryanin (1992, 534) hahmottelema teoria pienimmän mahdollisen poikkeaman periaatteesta¹⁵ (*the principle of minimal departure*), jonka Ryan pohjaa John Searlen näkemyksiin. Pienimmän mahdollisen poikkeaman periaate toteutetaan lukemalla fiktiivisiä tekstejä siten, että tekstin sisältämät aukkokohdat täydennetään oletuksilla eli lukijan käsityksillä aktuaalisesta maailmasta. Tekstin sisältämä auktoriteetti pystyy kuitenkin kumoamaan nämä oletukset. (Ryan 1992, 534.)

Kohdeteosteni unikuvausten liittymäkohtia todellisuuteen voidaan tarkastella myös intertekstuaalisuuden eli tekstienvälisyyden kannalta. Tarinamaailman todellisuus ja sen sisältämät unimaailmat voivat toisinaan pitää sisällään merkkejä muista kerronnallisista intertekstuaalisista maailmoista. Intertekstuaalisuus kuvakirjoissa on Moebiuksen (1986, 147) mukaan paljon yleisempi ilmiö, kuin mitä voisi alun perin olettaa. On tyypillistä, että jos henkilöahmo esitetään kuvituksessa lukemassa kirjaa, on kirjan nimi tällöin kuvituksesta luettavissa. Moebius jatkaa

¹⁵ Käsitteen suomenkielisestä käännöksestä ks. esim. Arto Haapalan artikkeli ”Fiktiivisyys kirjallisuudessa” teoksessa *Kirjallisuuden filosofiaa* (1989).

toteamalla, että tämäntyylistä intertekstuaalisuutta voimme pitää lukijan lukeneisuutta testaavana konventiona.

Memmuli-kuvakirjan nukkumaanmenoaukeaman kuvitus (LIITE 5) tarjoaa mielenkiintoisen tutkimuskohteen intertekstuaalisine kytköksineen. Memmulin tapauksessa kerronnassa esitetään intertekstuaalisuuden kautta suoranaista vertausta tai jopa vastausta tytön täysin vallattomaan mielikuvitukseen: kuvassa Memmulin isä pitelee *Liisa ihmemaassa* -kirjaa ja ehdottaa teosta tyttärelleen iltasaduksi (*UPM*, 12–13). Kyseistä teostahan voisi luonnehtia kirjallisuuden kuuluisimmaksi unimaailman kuvaukseksi. Memmuli vertautuu myös monella kiintoisalla tavalla Liisaan, erityisesti erilaisten mahdollisten maailmojen kautta, jotka tosin Memmulin tapauksessa esiintyvät myös hänen ollessaan valveilla. Samalla aukeamalla on mahdollista löytää toinenkin intertekstuaalinen viittaus, tällä kertaa metamorfoosin eli muodonmuutoksen kautta. Memmulin makuuhuoneen seinällä riippuu taulu sammakkoprinsistä, joka viittaa varsin kuuluisaan satuun eläinhahmoon kirostusta ihmisprinsistä. Tämä vertautuu kiehtovalla tavalla Memmulin tapaan nähdä elottomat olennot muuntautumassa eläviksi.

Memmulin lähiympäristön visuaaliset ja verbaliset yksityiskohdat paljastavat Koskimies-Hellmanin (2008, 294) mukaan sen, että tarinamaailmassa kuvattu todellisuus onkin sisäinen maisema, jota *ikonoteksti*, eli kuvan ja sanan yhdistelmä, välittää eteenpäin lukijalle. Samalla se myös antaa ymmärtää, että hirviöt eivät ole olemassa tarinamaailman todellisuudessa, vaan ainoastaan Memmulin omassa kuvitteellisessa maailmassa. *Memmuli*-kuvakirja osoittaa Koskimies-Hellmanin mukaan sen, kuinka arjen esineet objektiivisesta, fiktiivisestä todellisuudesta saavat uusia funktioita esiintyessään subjektiivisessa, fiktiivisessä todellisuudessa. Näin liittyvät yhteen mimeettinen ja symbolinen taso, ja kokonaisvaltainen käsitys Memmulin sisäisestä maailmasta muotoutuu suhteessa ulkoiseen todellisuuteen, jossa hän elää. Lindmanin kuvakirjan kerronta on samaan aikaan mielikuvituksellista (*fantasifull*) ja realistista. Lisäksi Koskimies-Hellman (mt., 291) on huomionut, kuinka *Memmuli*-kirjan toinen aukeama (*UPM*, 4–5) muistuttaa Tove Janssonin kuvakirjassa *Hur gick det sen? Boken om Mymlan, Muminrollet och lilla My* (1952) esiintyvää aukeamaa. Lindmanin kuvakirjassa voidaan siis nähdä myös intertekstuaalisia viittauksia kotimaiseen lastenkirjallisuuteen.

Koskimies-Hellmanin (2008, 291–294) huomiot *Memmuli*-kuvakirjan kerronnan eri tasoista ovat hyvin perusteltuja, vaikkakaan hän ei painota tutkimuksessaan tarpeeksi laajasti Memmulin vanhempien puheiden ja asenteiden vaikutusta tyttärensä mielikuvitus- ja unimaailmojen synnyssä. Yhdyn Koskimies-Hellmanin lausumaan kyseisen kuvakirjan intertekstuaalisten viittausten merkityksellisyydestä. On kuitenkin aiheellista pohtia, avautuvatko nämä viittaukset liian hankalasti lapsilukijalle, tai avautuvatko ollenkaan.

Jo mainittujen intertekstuaalisuuksien lisäksi tulkitsem, että Memmulin mielikuviutus ja uni saavat virikkeensä tytön makuuhuoneen sisustuksesta ja makuuhuoneessa sijaitsevista leluista. Makuuhuoneen¹⁶ sisustus heijastuu uneen vahvasti esimerkiksi sivuilla 26–27. Unen ötökät ovat voineet hiipiä mukaan Memmulin uneen isän tyttäreilleen antaman Ötökkä-hellittelynimien seurauksena (*UPM*, 12). Hyönteistematiikka näkyy myös muilla tavoin Memmulin unessa ja huoneessa, kuten lattialla olevassa *Ella etana* -kirjassa, jonka kannessa on samannäköinen etana kuin Memmulin unessa. Unen ja todellisuuden suhde korostuu myös ruuhka-aukeaman (*UPM*, 20–21) kuvituksessa: osasta autojen ikkunoista katselee ulos Memmulin makuuhuoneen hahmoja, kuten kissapehmolelu ja taulun prinsessa. Seuraavalla aukeamalla Memmuli kuvataan kadulla kävelevien ihmisten jalkojen seassa, edelleen pieneksi kutistuneena:

- Älkää talloko minua, Memmuli vikisee.
- Oletkos sinä pikkutyttö ihan yksin kaupungilla? vanha setä kumartuu kysymään.
- Minä olen jo ISO tyttö, en minä pelkää! Memmuli kimittää.

Memmuli on aivan sekaisin. Kotitaloa ei näy missään. Hän lähtee juoksemaan. (*UPM*, 22–23.)

Tekstikatkelmassa lauseen ”kotitaloa ei näy missään” voidaan tulkita avaavan Memmulin unen liitoksia tarinamaailman todellisuuteen. Tulkitsem, että ulkoisesti Memmulin näkemä kaupunginmaisema muistuttaa mitä tahansa hänen tuntemaansa kaupunkia. Memmuli kuitenkin tietää, ettei kotitalo sijaitse lähetyvillä. Myöskin vanha setä esitetään sekä verbaalisessa että visuaalisessa kerronnassa herttaisena vanhana herrana: hän ei ole esimerkiksi fantastiseksi mielikuviutushirviöksi kuvattu hahmo. Jos näin kuitenkin olisi ollut, olisi Memmulin unen etäisyys lukijan tuntemasta todellisuudesta ja tarinamaailman todellisuudesta huomattavasti suurempi.

Pitkin teosta Memmuli pyrkii vakuuttamaan niin itsensä kuin muutkin henkilöahmot siitä, kuinka iso tyttö hän jo on. Aiemmin lainaamassa tekstikatkelmassa Memmulin vakuuttelua korostetaan verbaalisessa kerronnassa huudahduksin ja visuaalisin keinoin eli suurin kirjaimin: ”– Minä olen jo ISO tyttö, en minä pelkää! Memmuli kimittää.” (*UPM*, 22.) Memmulin huudahdus on kuitenkin ristiriidassa hänen ääntään kuvaavan verbin ”kimittää” kanssa. Tästä syntyy ristiriita Memmulin vakuuttelun sisällön ja lausumistavan välille. Voidaan tulkita, että Memmuli alkaa itsekin epäilemään rohkeuttaan tuntemattoman mielenmaiseman keskellä, mistä johtuen ”Memmuli on aivan sekaisin” (*UPM*, 23).

¹⁶ Tarkastelen kohdeteosteni makuuhuoneiden kuvauksia tarkemmin luvussa 3.2. Makuuhuone pelottavana tilana.

Tärkeää on myös se, miten Memmulin vanhempien hokema, kuinka Memmulin ikäisten isojen tyttöjen ei kuuluisi enää pelätä, vaikuttaa Memmuliin:

Äiti nostaa Memmulin ammeesta.

– Hassu, ei kai nyt noin iso tyttö kylpyvaahtoa pelkää.

– En minä oikeasti pelännyt, minä vain leikin että säikähdin, Memmuli puhisee äidin olkaa vasten.

– Puh... iso tyttö... no, en minä pelännyt... (UPM, 10–11.)

Tulkitsen, että vanhempien puheilla on kenties suurin vaikutus Memmulin näkemiin painajaisiin ja valveilla nähtyihin pelkokuviin. Teoksen yksi tärkeimmistä kohtauksista nähdään aukeamalla, jossa Memmuli tunnustaa äidilleen pelkäävänsä: ”Minä en ole ollenkaan iso ja urhea!” (UPM, 28.) Näkemykseni mukaan tähän hetkeen kilpistyy kuvakirjan juoni ja myös Memmulin ylläpitämä ”ison tytön rooli”, joka näyttäytyy vahvasti hänen arjessaan ja unessaan. Kirjan lopussa Memmuli tunnustaa äidilleen ja itselleen omat heikkoutensa.

Tapamme hahmottaa aikaa liittyy läheisesti niin unikuvauksiin kuin käsityksiimme todellisuudesta. Visuaalisen kerronnan aikakuvauksen määrittäminen on Nikolajevan ja Scottin (2001a, 159) mukaan todella haastava tehtävä. Kaiken kaikkiaan kuvan sisältämän diskurssin ajallista kestoa on vaikea määrittää, koska kuva on staattinen ilmaisumuoto. Mielikuvitusmatkaa kuvaavista kuvakirjoista suurin osa hyödyntää paraleptista temporaalia (*paraleptic temporality*), koska fantasiamatkan kestoa ei voida mitenkään mahdollistaa primaarinarratiivin pituuteen. Tästä huolimatta vain harva kuvakirja hyödyntää tämän temporaalisen ajan esitystä kuvituksessa. (Nikolajeva & Scott 2001a, 167.)

Nikolajeva (1988, 66) on pannut merkille, kuinka suuri määrä erittäin kompleksisia ajallisia rakenteita esiintyy lastenkirjallisuudessa. Tämän taustalla on kirjailijoiden oletus siitä, että lapset kykenevät käsittämään ajan sekä tiivistetyssä että laajennetussa muodossa. Nikolajevan antama esimerkki tiivistetyn primaariajan paradoksista (*paradox of the compressed primary time*) on Maurice Sendakin kuvakirja *Where the Wild Things Are* (1967), jossa päähenkilö Max matkustaa “through night and day and in and out of weeks and almost over a year” ja sitten takaisin “over a year and in and out of weeks and through a day and into the night”. Nikolajeva (1988, 66) tulkitsee, että tämä ”yksinkertainen” tarina reflektoi hyvin tekijänsä näkemystä lapsen aikakäsityksestä.

Yhdessäkään kohdeteoksistani ei määritellä Sendakin kuvakirjan tapaan yhtä tarkasti unijakson pituutta verbaalisessa kerronnassa. Kohdeteokseni muistuttavatkin ajan kuvaukseltaan Catherine Storrin kuvakirjaa *Marianne Dreams* (1967), jossa seikkailu alkaa, kun kirjan päähenkilö

Marianne nukahtaa. Seikkailun pituutta on kuitenkin mahdotonta määritellä. Uniseikkailun keston vaikea määriteltävyys on Nikolajevan (1988, 67) mukaan yhteistä kaikille *unifantasioille*. Nikolajeva jatkaa huomioimalla, kuinka uniaika muuttuu luonteeltaan merkityksettömäksi, kun sitä verrataan tarinan sekundaariaikaan (*secondary time*) eli tarinamaailman todellisuutena kerrottuihin tapahtumiin. Kuvakirjojen kompleksiset aikakuvaukset vertautuvat hyvin lääketieteellisiin teorioihin siitä, että unet ovat todellisuudessa vain muutaman sekunnin pituisia eli lyhyitä hetkiä juuri ennen heräämisestä. (Nikolajeva 1988, 67.) Vaikka Nikolajevan käyttämät *primaari- ja sekundaariaika* ovatkin käsitteinä pulmallisia silloin, kun samassa tutkimuksessa hyödynnetään mahdollisten maailmojen jakoa primaari- ja sekundaarimaailmoihin, niin kuvakirjan erilliset ajalliset jaksot on hyvä pyrkiä määrittelemään. Koska termi *uniaika* pitää sisällään muita konnotaatioita, olen päätenyt käyttämään kohdeteosteni yhteydessä käsitettä *unikuvausten kesto*, joka on verrannollinen tarinamaailman todellisuuden tapahtumien kuvausten keston. Unikuvausten kestolla tarkoitan siis niiden osuutta koko kuvakirjan kerronnasta.

Elsa lentää ja *Sov nu, Vesta-Linnéa!* ovat unikuvaustensa keston suhteen hyvin samantyyppisiä teoksia: kummassakin kuvakirjassa unikuvaus on mahduttu yhteen aukeamaan, jolloin kuvituksessa astutaan päähenkilöiden unimaailmaan. Yhteistä teoksille on myös se, että verbaalisessa kerronnassa viitataan uniin, joita ei esitetä teoksen kuvituksessa tai tekstiosuoksissa kokonaisuudessaan. Liisa Kallion kuvakirjan aloittaa aukeama, jossa kerrotaan Elsan juuri heränneen painajaisen jäljiltä (LIITE 10):

Elsa hätkähtää hereille. On ihan hiljaista.

– Mihin se kauhea mato katosi, Elsa ihmettelee.

Äsken Elsa vielä juoksi täyttä päätä pakoon hirmuista jättiläismatoa. Sillä oli kiiltävät mustat silmät ja hirveästi jalkoja. Mutta nyt Elsa istuu sängyssä, keskellä yötä. Mato on poissa, vai onko? (EL, 2.)

Vaikka tekstikatkelmassa ei ollakaan enää unen sisällä, tarjoaa se suoria viitteitä Elsan näkemän painajaisen aikarakenteeseen. Verbaalisessa kerronnassa ei paljasteta, kuinka pitkä painajainen on todellisuudessa ollut, mutta sen äkkinäinen loppuminen liittyy hyvin Nikolajevan (1988, 67) huomioihin siitä, että unet kenties kestävät todellisuudessa vain lyhyen hetken juuri ennen heräämistä. Lainaamani tekstiosio *Elsa lentää* -kuvakirjasta osoittaa, kuinka kuvakirjan kerronnassa tarinamaailman lapsen uni ja todellisuus sekoittuvat hämmäntävällä tavalla, johon lukija voi kuitenkin helposti samaistua. Aikaa kuvaavia ilmauksia tekstikatkelmassa ovat ”äskä”, ”nyt” ja

”keskellä yötä”. Myös imperfektin ja preesensin sekoittuminen saman aukeaman verbaalisessa kerronnassa kuvaa hyvin unen ja todellisuuden välistä suhdetta kuvakirjan kerronnassa.

Vesta-Linnéan unen kuvaus vie todellisuuden ja unen sekoittumisen vielä astetta pidemmälle näyttämällä verbaalisessa ja visuaalisessa kerronnassa samanaikaisesti tarinamaailman todellisuuden ja tytön painajaisen (LIITE 4):

Vesta-Linnéa drömmer. Hon drömmer om brunnen som finns på landet. I brunnen bor brunnhäxan. Vesta-Linnéa ser hur brunnslocket sakta öppnar sig. (SNV, 10.)

Erot kahden kerrontamuodon tavoissa kuvata fiktiivistä todellisuutta korostuvat aukeamalla: kuva näyttää enemmän kuin sanoin kerrotaan. Kuva paljastaa noidan ulkomuodon, varsinkin käden, joka kurkottaa kohti Vesta-Linnéan Sassa-nallea. Sassa-nalle esiintyy aukeaman kuvituksessa kahteen kertaan. Tästä syntyy outo vaikutelma siitä, että Sassa-nalle näkee sisälle omistajansa uneen, ikään kuin hän tuntuisi katsovan omaa karkuun juoksemistaan. Toisaalta voidaan myös tulkita, että Vesta-Linnéa ja unen noita eivät jaa samaa kuvatilaa. Tällöin Sassa-nalle ei kahdentuisikaan visuaalisessa kerronnassa.

Nodelman (1984, 182–183) on tarkastellut, kuinka osassa unta kuvaavissa kuvakirjoissa toimii outo kahtiajako. Kuvakirja, jossa tällainen kahtiajako esiintyy, on Ann Jonasin *The Quilt* (1984). Kyseisessä kuvakirjassa kerronta tapahtuu samanaikaisesti unen sisällä sekä makuuhuoneessa uneksijan kanssa. Sillä aikaa kun aukeaman verbaalinen kerronta kuvaa unet kirjaimellisina totuuksina, näyttävät aukeaman kuvat kuvakirjan tarinamaailman todellisuudesta enemmän paljastamalla todellisuuden ja unen oudon kohtaamisen. (Nodelman 1988, 182–183.) Nodelmanin lausuma vertautuu tarkasti esimerkkiini Vesta-Linnéan unta kuvaavasta aukeamasta, jonka kuvituksen suhteen tulkitsen, että jaetussa kuvatilassa esiintyvät sekä nukkuva Vesta-Linnéa että painajaisen noita. Aukeaman oikeanpuoleinen kuva, jossa noita esiintyy, on kuitenkin Vesta-Linnéan mielenkuva, näkymä tämän uneen, kun taas vasemmanpuoleinen kuva esittää tarinamaailman todellisuutta.

Kuten olen aiemmin esitellyt, ovat Memmulin uniseikkailun taustalla kytkökset tarinamaailman todellisuuteen, etenkin tytön omaan makuuhuoneeseen sekä intertekstuaalisuuden kautta hänen omistamiinsa kirjoihin. Olen esitellyt teoksen *Urhea pikku Memmuli* monitulkintaisuutta jo aiemmin¹⁷, mutta vasta kuvakirjan viimeisellä aukeamalla (LIITE 9)

¹⁷ ks. esim. luku 2., jossa käyn keskustelua siitä, ovatko Lindmanin kuvakirjan tapahtumat unta vai valvekuvitelmiä.

todellisuus ja uni sekoittuvat kaikkein tiiviimmin toisiinsa. Kuvituksessa Memmuli esitetään kippuralla makaamassa, tyytyväinen hymy huulillaan ja silmät kiinni, samalla kun satumaailman näköinen unimaisema avautuu lukijalle aukeaman taustana. Lindman kuljettaa kuvakirjassaan loppuun asti kahta tulkintaa, ja nytkään lukija ei voi varmuudella sanoa, että Memmuli kuvataan nukkumassa. Memmulin äidin laulama laulu määrittää unelle rajat, kuten tekee myös Memmulin makuuhuone. Sekä verbaalisessa että visuaalisessa kerronnassa esiintyy Memmulin makuuhuoneen lamppu, joka valaisee nukkuvaa Memmulia.

Visuaalisten kuvien kohdalla modaliteetti viittaa siihen, kuinka todenmukaisina pidämme näitä representaatioita. Normaali vertauskohta modaliteetille eli modaliteetin perusta ei ole kuvarealismi vaan tietynlainen abstraktius. Alhainen modaliteetti kuvakirjoissa saadaan aikaiseksi monin eri tavoin: maan poissaololla, latteilla väreillä ja rajoitetulla väripaletilla, kuten mustavalkoisilla piirroksilla. (Stephens 2000, 46–47.) Alhaista modaliteettia eli unenomaisuutta *Elsa lentää* -teoksessa luovat värit, ja aukeamalla, jossa kuvataan Elsan unta (LIITE 12), värityksen merkitys korostuu entisestään. Jos ruskea- ja seepiasävyinen väritys on aiemmilla aukeamilla (ks. LIITE 11) kuvannut mielikuvituksen tuottamia näkyjä, kuten matoja, jotka Elsa ympärilleen kuvittelee, niin voidaankin pohtia, miksi unikuvassa (LIITE 12), jossa Elsa lentää pehmolelutiikerinsä kanssa, vain tausta on ruskeansävyinen. Tämä luo hämmentävän kontrastin aiempaan kerrontaan. Lisäksi se vaikeuttaa unen ja todellisuuden erottamista toisistaan. Lukijan reittinä kuitenkin kulkee verbaalinen kerronta, jossa todetaan jopa kahteen kertaan, että kuvatut tapahtumat ovat Elsan unta:

Aamuyöllä äiti kantaa Elsan takaisin omaan sänkyyn. Elsa näkee unta. Unessa Elsa nousee lentoon äidin sylistä, tekee kuperkeikan ilmassa ja leijailee pitkin kotia. (EL, 12.)

Lisäksi unen ja todellisuuden erottamista kerronnassa toisistaan auttavat seuraavan aukeaman tapahtumat: Elsa yrittää unta seuranneena päivänä lentää, mutta oppii isosiskoltaan, etteivät ihmiset osaa lentää niin kuin hyönteiset ja linnut (EL, 15).

Unen ja todellisuuden suhdetta tarkastellessa on myös tärkeä pohtia, mitkä asiat ovat kohdeteosteni päähenkilöiden painajaisten taustalla. Elsan painajaisen taustalla kerrotaan olevan päivällä katsottu dokumentti ötököistä (EL, 18). Vesta-Linnéan painajaisen taustaa ei valoteta verbaalisessa kerronnassa yhtä selvästi kuin muissa kohdeteoksissani, mutta lyhyt kuvaava lause ”Hon drömmer om brunnen som finns på landet” (SNV, 10) taustoittaa painajaista. Lukijalle ei kuitenkaan kerrota, mistä Vesta-Linnéa on kuullut tarinan kaivossa asuvasta noidasta. Kenties hän on kuullut tarinan vanhemmiltaan? Vesta-Linnéan painajaisen syynä voi olla myös pelkästään

hänen oma mielikuvituksensa ja pelkonsa. Tulkitsen, että maalla sijaitseva kaivo löytyy luultavimmin Vesta-Linnéan perheen mökiltä tai mummolasta, jolloin painajaisunella on suora kytkös tarinamaailman todellisuuteen.

Tässä luvussa olen tarkastellut kohdeteosteni unikuvausten kytköksiä tarinamaailman todellisuuteen ja lukijan tuntemaan todellisuuteen. Mieke Balin (2009 [1985], 150) mukaan hahmon kertoma muisto tai uni ei kuitenkaan voi koskaan vastata täysin alkuperäistä havaintoa tai unikokemusta. Näin ajateltuna unen ja todellisuuden suhteesta tulee entistä ongelmallisempi silloin, kun unikokemus esiintyy fiktiivisessä kontekstissa. Unikuvaukset ovat siis aina konstruoituja. Ryan (1991, 113) on huomionnut, kuinka fiktiivisen maailman absoluuttiset totuudet voivat olla ristiriidassa kertojan esittämän kanssa. Tästä syystä on Ryanin mukaan oleellista kysyä, kenellä on valta määritellä kertomuksen universumissa vallitsevat faktat. Vastaukseksi tähän Ryan tarjoaa tekijää, tai tarkemmin ottaen implisiittistä tekijää. Näkemykseni mukaan tekijä menettää valtaansa etenkin fiktiivisten unien tulkinnan suhteen: hyvänä esimerkkinä tästä on kohdeteosteni *unisymboliikka*, jolle tarjoutuu joukko erilaisia tulkintamahdollisuuksia, ja jota ryhdyn seuraavassa luvussa tarkastelemaan.

2.4. Unisymboliikka

Unien tulkintaan on monia eri lähestymistapoja, kuten Koskimies-Hellman (2008, 148) huomioi. Kaupallisten ja vähemmän vakavasti otettavien unioppaiden joukosta löytyy erilaisia kirjasia unen ja unisymbolien tulkintaan. Vakavammin otettavien unitutkimusten joukosta Koskimies-Hellman nostaa esiin Sigmund Freudin ja Karl Jungin psykoanalyttiset unitutkimukset. Unien tieteellinen tutkimus on lähtenyt liikkeelle olettamuksesta, jonka mukaan unet ovat ihmisen psyykkisten toimintojen ilmauksia. Freud (1930 [1899], 46; 68) kutsuu uniteoriaksi jokaista unta tarkoittavaa lausumaa, joka pyrkii yhtäältä antamaan unien mahdollisimman monille tunnusmerkeille yhtenäisen selityksen, toisaalta taas määrittelemään uni-ilmiöiden aseman laajemmassa ilmiökentässä. Eittämättä mielenkiintoisia – ja varsin kiistanalaisia – ovat Freudin (mt., 112) huomiot lasten unien luonteesta. Freud kokee todennäköisimmäksi sen, että lasten unet ovat kaikkein yksinkertaisimpia, koska ”näiden pienten olentojen henkiset toiminnot kauttaaltaan lienevät harvempisyisiä kuin aikuisten”. Hän vie tämän alentavan näkökannan vielä pidemmälle ja jatkaa:

Minun käsittääkseni lapsipsykologian tehtävänä onkin auttaa aikuisten psykologiaa samalla tavoin kuin alempien eläinlajien rakenteen tai kehittymisen tutkimus auttaa pisimmälle

kehittyneiden tuntemusta. [...] Pikkulasten unet ovat usein aivan suoraviivaisia toiveen toteutumia ja toisin kuin aikuisten unet vailla muuta kiinnostavuutta. (Freud 1930 [1899], 112.)

On sinänsä mielenkiintoista, että Freudin uniteoriaa on hyödynnetty lastenkirjallisuuden tutkimuksessa, ottaen huomioon Freudin alentavan suhtautumisen lasten uniin.

Muun muassa Kenneth Kidd (2004, 109–115) on sitä mieltä, että psykoanalyysissa ja lastenkirjallisuudella on paljon yhteistä, eikä niitä missään nimessä tulisi pitää vastavoimina. Tästä syystä hän pitää outona sitä, että psykoanalyttista tekstianalyysia ei kuitenkaan ole hyödynnetty laajemmin lastenkirjallisuuden tutkimuksessa. Hän määrittelee, että tällä hetkellä näitä psykoanalyttisia lähestymistapoja lastenkirjallisuuteen on käytössä kolme, joita ovat 1. yksittäisten tekstien lähiluenta, 2. tiettyjen kirjallisuusgenrejen analyysi sekä 3. laajemmat pohdinnat lastenkirjallisuudesta instituutiona tai lastenkirjallisuuden tutkimuksen nykytilasta. Kidd jatkaa huomioimalla, että 1980- ja 1990-luvulla lastenkirjallisuuden tutkimuksessa koettiin äkillinen nousu psykoanalyttisen kirjallisuudentutkimuksen suosiossa.

Kotimaisista kuvakirjatutkijoista muun muassa Koskimies-Hellman (2008, ks. esim. 161) on hyödyntänyt freudilaista psykoanalyysia kahden kuvakirjan päähenkilöiden sisäisen maailman eli mielenmaiseman tarkastelussa. Nämä mielenmaisemat avautuvat lukijalle esimerkiksi unikuvausten kautta. Freudia (1930 [1899]) lukiessa herää kuitenkin kysymys siitä, kuinka järkevänä voidaan pitää hänen uniteoriaansa hyödyntämistä modernin lastenkirjallisuuden tutkimuksessa. Myös Koskimies-Hellman (2008, 164) on pannut merkille Freudin uniteorian osakseen saaman kritiikin. Freudia on muuan muassa syytetty determinismistä ja unien yliseksualisoinnista. Voidaan myös pohtia, ovatko fiktiivisten lasten unet niin yksinkertaisia ja riittämättömiä kuvauksia todellisiin uniin verrattuna, ettei niitä ole mielekäästä tarkastella syvemmin psykoanalyysin avulla. Psykoanalyysin soveltamiseen kuvakirja-analyysissa liittyy monia ongelmia, jotka Koskimies-Hellmanin (mt., 153) mukaan syntyvät ei-niin-vakavien unikuvausten ja syvällisen psykoanalyysin sekoittamisesta. Kidd (2004, 126) puolestaan epäilee, ettei syynä ole Freudin alentuva suhtautuminen lapsiin tai hänen teorioissaan näkyvä yliseksualisointi, vaan se, että osa lastenkirjallisuudentutkijoista karttaa psykoanalyttista lähestymistapaa laajalle levinneen *lapsimyytin* vuoksi. Kidd määrittää lapsimyytin koostuvan aikuisten suhtautumisesta lapsiin viattomina ja puhtoisina olentoina, joita on suojeltava.

Tässä luvussa keskityn kohdeteosteni unisymboliikkaan, jonka tarkastelussa hyödynnän myös osittain Freudin uniteoriaa. Valintani perustan Koskimies-Hellmanin (2008, 165) lausumaan siitä, että Freudin terminologia ja symbolimääritteet voivat tuoda mielenkiintoisia oivalluksia mukaan fiktiivisen henkilön sisäisten maisemien tarkasteluun sekä auttaa hahmottamaan, kuinka

henkilöhahmojen minäkuva on rakentunut. Koskimies-Hellman (2010, 240) on tämän lisäksi huomionnut, että psykoanalyttisia käsitteitä voidaan hyödyntää *Urhea pikku Memmuli* -kuvakirjan analyysissä. Analyysinsä hän perustaa Lindmanin kuvakirjan ambivalenssiseen luonteeseen: teos tasapainottelee mielikuvituksen ja todellisuuden rajoilla. Jos kuvakirjan lukija päätyy tulkitsemaan osan teosten tapahtumista uneksi, vaikuttaa se koko teoksen analyysiin. Kuvakirjassa on nähtävissä myös kaksoisyleisön puhuttelu: perspektiivin vaihtelut, figuratiivisen puheen visualisointi ja kuvituksen yksityiskohdat paljastavat, että teoksessa ovat koko ajan läsnä lapsen ja aikuisen maailmat.

Oittisen (2004, 54) mukaan primitiivitaide ja lastentaide käyttävät mieluummin symbolikieltä kuin ”luonnollisia merkkejä”. Merkin symbolisuus puolestaan tarkoittaa sitä, että merkin käyttäjä osaa suhteuttaa ja käyttää merkkejä konventioiden mukaisesti. Symboliksi valittu merkki edustaa kohdettaan tietyn säännön tai sopimuksen mukaisesti. (Mikkonen 2005, 31.) Kuten monet ikonografian tutkimukset ovat osoittaneet, traditionaalinen, visuaalinen taide on täynnä erilaisia symboleita. Samantyyllisiä symboleita esiintyy myös kuvakirjoissa. Nodelmanin (1988, 107) mukaan kuvakirjojen runsas symboliikka herättää hämmästyä lähinnä siitä syystä, että kuvakirjojen kohderyhmänä ovat lapset, joiden ymmärryskykyä pidetään sangen rajallisena.

Moebius (1986, 146–147) haluaa painottaa, etteivät kuvakirjoissa toistuvasti esiintyvät elementit ole vain sattumanvaraisia kerronnanosasia, vaan niiden osuus tarinan ”symbolisessa voimassa”, eli niiden merkitys lukijan tulkinnalle, on tärkeä, jopa olennainen. Kuvakirjoissa kuvataan toistuvasti esimerkiksi portteja, ovia, ikkunoita, portaita, teitä ja vesiväyliä. Äskeisten esimerkkien lisäksi myös valo, niin luonnoton kuin luonnollinen valo, voi toimia symbolisena voimana. Henkilöhahmon, joka katsoo ulos ikkunasta tai seisoo ovensuussa, kuten Max tekee Sendakin kuvakirjassa *Where the Wild Things Are*, kautta implikoituvat sanattomat merkitykset kynnyksellä olemisesta. Tällaiset *symboliset kuvakirjakoodit* toimivat eri tavalla eri tarinoissa, ja vaikka niiden merkitys voi olla tarinoissa hyvinkin erilainen, Moebius (1986, 146–147) painottaa, ettei näitä symboleja pidä jättää huomioimatta.

Seuraavaksi tarkastelen lähemmin kohdeteosteni eri symboleja, jotka olen valinnut niiden toistuvuuden, näkyvyyden ja tulkintamerkitysten perusteella. Esimerkiksi *Vesta-Linnéa*-kuvakirjan etukannessa on kuvattu violetin tapetin siniset kukat, jotka toistuvat teoksen kuvituksessa pitkin tarinaa (LIITE 1). Happonen (2007, 58) on tarkastellut, kuinka kukat synnyttävät draamallisia sisältöjä Tove Janssonin teoksissa. Janssonin kertomuksissa kukat esiintyvät erityisesti aukeamilla, joissa pilkahtelee toivo, on päästy kotiin tai eroon hankalasta tilanteesta. Tulkitsen, ettei kukilla ole samanvivahteisia merkityksiä *Vesta-Linnéa*-teoksessa, vaan sinertävät kukat kenties viittaavat nuoren tytön viattomuuteen tai teoksen uni- ja unettomuustematiikkaan.

Kuvakirjoihin symboliikkaa voi synnyttää myös kuva-alueen koko ja sommittelu. Ylimartimo (2002, 90) on huomionnut, että kirjassa oleva kuva-alue on tavallisesti vertikaali tai horisontaali suorakulmio, mutta se voi olla myös neliö, ympyrä ja soikio tai ”rajaamattomana epämääräisen muotoinen”. Kuvan muoto määräytyy usein kirjan muodon mukaan, mutta sillä voi olla myös merkityksensä sommittelun kannalta, varsinkin silloin, kun kuvan muoto muodostaa kontrastin kirjan formaattiin nähden. Rhedin (1992, 156) on puolestaan todennut, että suorakulmiolla on enemmän liike-energiaa kuin neliöllä, joka on usein passiivisempi muoto. Rhedin jatkaa tarkastelemalla, kuinka vaakasuorassa kuvakentässä tilan kuvaaminen nousee keskeiseksi, kun taas pystysuorassa kuvakentässä keskitytään usein henkilökuvaukseen. Tästä johtuu se, että maisemakuvat ovat tavanomaisesti muodoltaan vaakasuoria ja muotokuvat puolestaan pystysuoria. (Rhedin 1992, 56.) Kuvansisäisinä muotoina neliöllä ja ympyrällä on myös symbolinen merkityksensä: Jungilaisessa tulkinnassa neliötä, ja usein myös suorakulmiota, pidetään esimerkiksi ruumiin ja todellisuuden symbolina. Ympyrä puolestaan on psyyken symboli. (Ylimartimo 2002, 90.)

Jokaisessa kohdeteoksessani esiintyy kuva-alueiden koon ja muodon vaihteluja, mitä kuitenkin rajoittaa teosten fyysinen muoto ja rakenne. Esimerkiksi *Urhea pikku Memmuli* on kuvakirjamuodoltaan horisontaali suorakulmio, mikä saattaa selittää sen, että teoksessa on niin paljon maisemakuvausta. *Sov nu Vesta-Linnéa!* on kooltaan kohdeteoksistani suurin ja korkein, vertikaalinen suorakulmio. *Elsa lentää* -teosta voidaan pitää näiden kahden teoksen välimuotona: se on vertikaalinen suorakulmio, joka lähestyy muodossaan neliötä. Jokaisessa teoksessa esiintyy niin koko sivun peittäviä kuva-alueita, kuin myös taustattomia kuva-alueita (ks. esim. LIITE 3). Tulkitsen, että kohdeteoksissani kuva-alueen pyöreä muoto symboloi etenkin ahdistuksen ja yksinäisyyden tunteita (ks. esim. LIITTEET 3 ja 10): pyöreää kuva-alaa ympäröivä valkoinen tila eristää henkilöahmoja omaan, rajattuun tilaan. Myöskään kuvakirjan lukijalle ei sillä hetkellä näytetä, mitä kuvakehyksen ulkopuolella tapahtuu. Teoksessa *Elsa lentää* epäsymmetriset ympyrämuodot, jotka muistuttavat enemmän soikiota kuin ympyrää, voivat symboloida myös lapsen psyykettä (LIITE 11). Tulkitsen kuitenkin, etteivät Ylimartimon (2002, 90) huomiot ympyrästä psyyken symbolina täysin toteudu kohdeteosteni kohdalla. Tämä voi johtua ennen kaikkea siitä, että kuvituksessa esitetään samanaikaisesti henkilöahmo ja tämän mielenmaisema. Metakuvan eli kuva kuvassa -rakenteen merkitys samanaikaisesti korostuu ja hankaloittaa teosten symboliikkaan perustuvia tulkintoja. On kuitenkin mahdollista nähdä, että teos nojaa sitä vahvemmin symboliikkaan, mitä enemmän taiteilija käyttää metakuvaa kuva kuvassa -sommitteluna (Ylimartimo 2002, 73).

Nodelmanin (1988, 108) mukaan tyypillisimmät kuvakirjat pitävät sisällään matkan (*journey*), joka melkein aina symbolisoi ymmärryksen kehittymistä. Fantasiamatka (*fantasiresan*) esiintyy osassa Koskimies-Hellmanin (2008, 254) kuvakirjatutkimuksen kohdeteoksissa vapauttavana pakona ikävystymisen, vankeuden tai köyhyiden kahleista. Toisinaan fantasiamatkan voidaan nähdä kuvaavan vapautumista henkisistä ahdingoista. Koskimies-Hellman hahmottaa kohdeteoksistaan kolmentyyppisiä fantasiamatkoja: Ensimmäiseen luokkaan kuuluvat ne matkat, joilla on positiivinen vaikutus päähenkilöön. Toisessa luokassa ovat matkat, jotka ovat synkkiä ja pelottavia, mutta luonteeltaan palkitsevia. Viimeisen luokan matkat ovat uhkaavia fantasiakuvauksia, jotka riistävät päähenkilöltä tämän voiman. Onkin mielenkiintoista pohtia Koskimies-Hellmanin jaottelun kautta, ovatko kohdeteosteni unikuvaukset fantasiamatkoja. *Urhea pikku Memmuli* on tässä tapauksessa kaikista selvin valinta jo fantasiamatkojen (tai unimatkojen) pituuden vuoksi, mutta myös maiseman ja maailmojen vaihtelun. Toisaalta teoksessa tulkintaa hankaloittaa Memmulin matkan häilyvyys: lukijalle ei paljasteta, uneksiiko Memmuli yöllisen seikkailun vai onko se vain hänen valvekuvitelmaansa.

Termi *fantasiamatka* voi kuitenkin olla ongelmallinen *Urhea pikku Memmulin* kohdalla jo siitä syystä, että matka tapahtuu pelkästään Memmulin mielessä. Jos fantasiamatka-termin kytkökset fantasiakirjallisuuteen kuitenkin sivuutetaan, on järkevää pohtia, mihin luokkaan Koskimies-Hellmanin (2008, 254) jaotteluista Memmulin matka kuuluu. Ehdotankin, että Memmulin tapauksessa olisi sopivinta kallistua kolmanteen luokkaan eli uhkaaviin fantasiakuvauksiin, jotka vievät päähenkilöltä tämän voiman ja itsetunnon:

- En minä ole yhtään urhea, ulisee Memmuli synkässä, pimeässä metsässä.
- Voi äitiii, minä pelkään niin KAUHEASTI! (*UPM*, 26.)

Toisaalta on mahdollista tulkita, että Memmuli rohkaistuu selviytyttyään yöllisistä pelonhetkistä, mutta tärkeää on kuitenkin muistaa, että hän tekee sen äitinsä avulla. Näin ollen fantasiamatka, eli Memmulin yöllinen seikkailu, ei ole itsessään palkitseva. Koko matkan voidaan nähdä symboloivan esimerkiksi kasvamista, oman itsensä ja pelkojensa hyväksymistä.

Vesta-Linnéa-teoksen ensimmäisellä aukeamalla (LIITE 2) esiintyy kuvituksessa ikkuna, jonka paljastama yöllinen maisema on hyvin pelottava. Tulkitsen, että ikkuna pelottavine maisemineen kenties viittaa mielen pelkotiloihin tai johonkin vieraudessaan uhkaavaan. Toisaalta ikkuna-symboliin liittyy vahvasti verbi *katsominen*, jonka myötä ikkuna symbolina voi vertautua kuvakirjoihin eli visuaaliselle kerronnalle rakentuvaan mediaan. Myös teoksen *Elsa lentää* kuvituksessa ikkunasta näkyvä maisema on hyvin uhkaava (LIITE 11): kuvan yölliseen maisemaan

kuuluvat täysikuu ja oksalla istuva pöllö, josta näkyy vain musta siluetti sekä valossa kiiluvat silmät. Yötaivaassa sekoittuvat väreinä purppura ja sininen. Kummassakaan kohdeteoksessani ei mainita ikkunaa verbaalisessa kerronnassa, joten lukija joutuu perustamaan symboliset tulkinnat visuaaliseen kerrontaan.

Tulkitsen, että Vesta-Linnéan unta kuvaavassa, lyhyessä yhden aukeaman mittaisessa kerronnassa tärkeimmät unisymbolit ovat kaivo ja noita, jotka kuvataan melko tarkasti aukeaman visuaalisessa kerronnassa (LIITE 4). On mahdollista, että noitahahmoon liittyy sukupuolen symboliikkaa, koska tyypillisesti noidat mielletään naispuolisiksi. Myöskin jo nukkujan eli Vesta-Linnéan oman sukupuolen kautta sukupuolisymboliikka voi nousta keskeiseksi tarinan kannalta. Nukkumistapojen sukupuoliliitännäiset erot eivät ole kuitenkaan selkeitä tai helposti tutkimuksella todistettavissa (Saarenpää-Heikkilä 2001, 19). Nikolajeva ja Scott (2001a, 202) ovat tarkastelleet kuvakirjojen unikuvausten sukupuolieroja ja tulleet siihen tulokseen, että tarinoissa pojat yleensä palaavat unimaailmastaan eli heräävät, koska heidän on nälkä. Tytöt taas haluavat palata takaisin oman sänkynsä lämpöön. On kuitenkin tärkeätä painottaa, että kuvakirjat usein puhuttelevat lukijaa ikävaiheessa, jossa sukupuolella ei ole vielä väliä (Nikolajeva & Scott 2001a, 108). Tästä syystä johtuen en ole halunnut viedä sukupuoleen perustavaa symboliikkaa pidemmälle kohdeteosteni unitulkinnossa.

Vesta-Linnéa-teoksessa esiintyvä kaivo puolestaan voi symboloida pohjattomassa kuilumaisuudessaan mieltä ja sen syövereitä, etenkin unta ja painajaista, joissa voi esiintyä hyvinkin todelliselta tuntuva tippumisen tunne. Ennen kaikkea kaivo voi lapsen mielessä vertautua johonkin kiellettyyn ja uhkaavaan. Useinhan lapsia kielletään leikkimästä syvien ja vaarallisten kaivojen läheisyydessä.

Koskimies-Hellman (2008, 157) lainaa Freudia (*Orientering i psykoanalysen* 1996, 146) kertoessaan, kuinka *talo* on yksi keskeisistä symboleista freudilaisessa psykoanalyysissa. Talo symbolina kuvaa ihmistä kokonaisuudessaan. Lisäksi talon osat, kuten terassi, symboloivat ihmisen eri ominaisuuksia. (Koskimies-Hellman 2008, 157.) Kohdeteosteni unikuvauksissa ei kuitenkaan esiinny taloja ulkoapäin kuvattuna, mutta tulkitsen, että metsä toimii *Memmulin*-teoksessa kodin ja talon symbolisena vastaparina – jonakin vieraana ja villinä. Metsättematiikka esiintyy myös Memmulin makuuhuoneen sisustuksessa, erityisesti sieni esiintyy usealla aukeamalla (ks. esim. LIITE 6).

Kohdeteosteni unikuvauksissa symboliikkaa voi löytää myös väreistä. Nodelman (1988, 60–69) on kattavassa kuvakirjatutkimuksessaan tarkastellut värien konventionaalisia merkityksiä. Värien merkitykset hän jakaa kahteen eri luokkaan, joista ensimmäiseen kuuluvat kulttuurispesifiset ja osakseen mielivaltaiset värimääritelmät, kuten punaisen värin merkitys liikennevaloissa. Toisessa

luokassa ovat värimääritelmät, jotka ovat tunneperäisiä: tällöin esimerkiksi yksittäinen väri kuvaa tiettyä tunnetta. Noldeman (mt., 67) on painottanut myös värittömyyden merkitystä kuvakirjojen kuvituksessa. Värien poisjätto luo kuvakirjaan oman tunnelmansa, kuten huomataan kuvakirjan *Elsa lentää* kohdalla (ks. esim. LIITE 12). Kuvakirjojen normina voidaankin pitää värillisyyttä. Nodelman (1988, 60–69) huomioi myös sen, että osa kuvakirjoista on painettu mustavalkoisina esimerkiksi säästösyistä. Hän pitää kuitenkin vielä merkittävimpinä kuvakirjoja, joiden kuvittajat ovat päättäneet olla käyttämättä värejä tuodakseen kerrontaan mukaan esimerkiksi symboliikkaa.

Paitsi että väreille voi löytää symbolisia merkityksiä, saman värin toistuminen useassa kuvassa lisää osaltaan kuvien kertovuutta. Oittisen (2004, 68) mukaan väreillä voidaan yhdistää asioita ja henkilöitä ja ilmaista näiden kuuluminen yhteen tai samaan ”perheeseen”. Kuvakirjassa *Urhea pikku Memmuli* rauhallisen unen värinä toimii turkoosinvivahteinen merensininen (LIITE 9). Se on sinisen värinä syvempi kuin varjo-olentojen aukeamalla (LIITE 7) esiintyvä sininen, joka lähenee harmaata. Lindman näyttäisi suosivan taustojen väritystyylinä vesivärejä, jolloin värityslopputus on paikoitellen sameanoloinen, jopa likainen. Tämä väritysratkaisu symboloi painajaisen pelottavaa luonnetta.

Lasten toive lentää on Nikolajevan ja Scottin (2001a, 200) mukaan toistuva motiivi lastenkirjallisuudessa. Olen aiemmin esitellyt lentämistä fantastisena toimintona, mutta seuraavaksi tarkastelen sen symbolisia merkityksiä kohdeteoksissani. *Elsa lentää* -teoksen kannalta lentämisen motiivi on kaikkein keskeisin, esiintyyhän lentäminen jo teoksen nimessä. Samoin kuvakirjan etukannen kuvituksessa Elsa on kuvattu joko lentämässä tai hyppäämässä korkealle. Hänet on kuvattu sinistä taustaa vasten, lentävien siemenhapsujen ympäröimänä. Elsan suu on leveässä hymyssä ja hän katsoo suoraa kuvakirjan lukijaan. Tässäkään kuvituksessa fantastinen ei ole pelottavaa. Koska lentäminen on niin keskeisessä osassa Kallion kuvakirjaa, ja se esiintyy myös Elsan unessa (LIITE 12), on syytä pohtia, mitä lentäminen edustaa ja mitä symboliikkaa sen taakse kätkeytyy. Onko lentäminen kenties pakoa todellisuudesta, piirre lapsen mielikuvituksen rikastuttamista arjen leikeistä vai pelkästään elämisen riemua?

Elsa uskoo unensa jälkeen, että ihmiset osaavat lentää samalla tavalla kuin hyönteiset ja linnut:

Elsa ei usko. Aivan varmasti hän lensi kotona viime yönä ja teki kuperkeikan ilmassa. Anna on toista mieltä. – Eivät ihmiset osaa lentää. Paitsi lentokoneella tai helikopterilla, hän sanoo.

– Sinä olet nähnyt unta.

Elsaa ei yhtään huvita uskoa mokomaa, joten hän hyppää vielä kiven päältä ja tuolin päältä ja kolmanneksi ylimmältä rappuselta... Miksei lentäminen nyt onnistu? (*EL*, 16–17.)

Tulkitsen, että lentämiseen voi liittyä kasvamisen tematiikkaa. Vertautuen siihen, kuinka linnun poikaset lentävät pesästään, kenties lentäminen on aikuisuuden symboli? Toisaalta tätä tulkintaa rikkoo se, että Elsa vanhempi Anna tietää, ettei Elsa oikeasti kykene lentämään. Näenkin järkevämpänä ratkaisuna sen, että lentäminen kuvaa unta: unessa kaikki on mahdollista, myös lentäminen.

Uskon kuitenkin, että *Elsa lentää* -teoksessa on nähtävissä myös kasvamisen ja aikuistumisen viittaavaa symboliikka, tästä esimerkkinä perhonen ja toukka -symbolipari:

[...] – Ajattele, että tuo perhonen on ensin ollut toukka. Sitten se on tehnyt itselleen kotelon, jonka sisällä se on muuttunut perhoseksi. Ja nyt sillä on noin kauniit siivet.

Perhonen liikaa ja lennähtää pois. (*EL*, 21.)

Perhonen, tai ennemminkin perhosen toukka, vertautuu Elsaan, joka on vielä lapsi eli ”toukkavaiheessa”. Kenties Liisa Kallio on halunnut ujuttaa kuvakirjaansa lausahduksen siitä, että lasten on annettava kasvaa rauhassa aikuisiksi?

Happonen (2007, 149) esittää, että vasemmalla puolella esitetyt henkilöt kuuluvat ”meidän puolellemme”, toisin kuin oikealla puolella olevat. Oikea puoli taas edustaa kuvatilaa kaukaista ja vierasta aluetta, jossa esitetään yllättävät elementit. Päähenkilö esitetäänkin usein varsinkin kuvakirjan alussa vasemmalla puolella aukeamaa. Happonen kuitenkin painottaa, että vasen ja oikea kuvakirjassa ovat säännönmukaisuuksia, joiden merkityksiä kuvakirjan lukija tulkitsee kulttuurista käsin. *Urhea pikku Memmuli* -kuvakirjassa Memmulin nukkumapaikka vaihtuu oikealta puolelta vasemmalle puolelle viimeisellä aukeamalla (LIITE 9). Tämä vertautuu hyvin Happonen (2007, 149) näkemukseen kuvakirjojen aukeaman puolista. Lindmanin kuvakirjassa Memmuli tuntee olonsa turvalliseksi vasta viimeisellä aukeamalla. Myös kuvakirjassa *Sov nu, Vesta-Linnéa!* tuntematon ja uhkaava esitetään oikealla puolella aukeamalla, jolla Vesta-Linnéan painajaista kuvataan (LIITE 4).

Freudin (1930 [1899], 303) mukaan unia on mahdotonta ymmärtää ilman niiden sisältämän symboliikan avaamista. Toisaalta hän varoittaa symbolien merkityksen liiallista painottamista tulkintatyössä. Tässä luvussa olen vain raapaissut kohdeteosteni sisältämien unikuvausten symboliikkaa, mutta symboliikkaan perustuvissa tulkinnoissa on aina vaarana ylitulkinta, etenkin kuvakirjojen kohdalla, jotka ovat ensisijaisesti lapsille suunnattuja. Löytämieni unisymbolien voidaan nähdä kuitenkin liittyvän läheisesti tutkimukseni ensimmäisen pääluvun, Lapsen uni kuvin

ja sanoin, sisältämiin teemoihin, etenkin unen fantastisuuteen. Kuten fantastinen, myös symboliikka avautuu tulkitsijan oman kulttuurikontekstin ja todellisuuskäsitysten kautta.

3. Lapsen unettomuus kuvakirjoissa

Kun lapsen nukkumisessa ja unessa esiintyviä ongelmia on ryhdytty selvittämään, ovat lähtökohdat yleensä lääketieteelliset tai psykologiset: uniongelmia on esimerkiksi tarkasteltu lapsen kehitysvaiheisiin liittyvinä erityispiirteinä (ks. esim. Luce & Segal 1966). Vaikka tutkin fiktiivisten lasten unettomuuden kuvauksia, on tarpeellista rajata, kuinka tulen käyttämään *unettomuutta* käsitteenä.

Tyypillistä on, että lapsen nukahtamisen ongelmat määritellään joko tilapäisiksi uni-valverytmin häiriöiksi, mutta kyse voi olla pidemmästäkin rytmin häiriintymisestä. Nukahtamisen pitkittymiseen vaikuttavat muun muassa jännittyneisyys ja erilaiset pelkotilat, joita lapset eivät pysty itse käsittelemään tai säätelemään. (Saarenpää-Heikkilä 2001, 17–21.) Olen valinnut tutkimukseni kolmannen luvun kattotermiksi *unettomuuden*, joka pitää sisällään niin vaikeudet nukahtaa, ennenaikaiset heräilyt ja rauhallista unta häiritsevät pelkotilat kuin painajaisetkin. Tiedostan, että unettomuus viittaa usein lääketieteelliseen termiin *insomnia*, mutta vaikka insomnialla yleensä viitataan nukahtamisvaikeuteen, voi se pitää sisällään myös yölliset ja ennenaikaiset heräilyt (Saarenpää-Heikkilä 2001, 25).

Lastenkirjallisuudessa on kuvattu jo 1800-luvulta lähtien lapsen suruun, menetykseen ja hylätyksi tulemiseen liittyviä tunteita, mutta 1970-luvulla yleistyivät myös lapsen arkiseen tunne-elämään aiempaa sallivammin suhtautuvat kuvakirjat (Heikkilä-Halttunen 2010, 117). Yhtenä lapsen arkielämään liittyvänä ongelmana voidaan pitää univaikeuksia eli unettomuutta. Nukkumaanmenohetki ja nukkumiseen liittyvät vaikeudet ovat lastenkirjallisuudessa toistuvia aiheita ja teemoja, jotka esiintyvät myös kuvakirjoissa tiheään. Nukkumaanmenotilannetta voidaan tarkastella unen edeltäjänä, ja tätä hetkeä kuvaavissa kuvakirjoissa on Anna-Maija Koskimies-Hellmanin (2008, 91) mukaan monia yhtäläisyyksiä sekä realistisissa että fantastisissa kuvakirjoissa. Unettomuutta sivuavat kuvakirjat voivat toimia viattomina iltasatuina, mutta myös vertaistukena uniongelmistä kärsivälle lapselle. Nukahtamisvaikeuksista ja painajaisista kertovat kuvakirjat voivat kuitenkin olla hyvin ahdistavia, jopa pelottavia, mikä näkyy myös kohdeteoksissani.

Jackie E. Stallcup (2002, 130) kysyy artikkelissaan, turmelevatko pelottavat lastenkirjat lapsen viattomuuden. Hän vastaa tähän toteamalla, että todellinen maailma on kaikkea muuta kuin ruusuinen ja turvallinen, minkä seurauksena monen lapsen maailmankuva ei myöskään ole niin puhtoinen kuin sen soisi olevan. Stallcup jatkaa huomioimalla, että nämä aikuisten käymät ”viattomuuskeskustelut” ennemminkin paljastavat aikuisten omat pelot lasten pelkojen sijaan.

Moderni lasten kuvakirjallisuus on kuitenkin suuremmalta osin lapsilähtöistä, ja myös näkökulma pysyttelee melko tarkasti lapsen kokemusmaailman tasolla. Lasta kannustetaan tämän lapsilähtöisyyden ansiosta tutkimaan ja pohtimaan asioita sekä etsimään omin voimin ratkaisuja ongelmiin. (Heikkilä-Halttunen 2010, 116–117.)

Kohdeteosteni unettomuuden kuvaukset ovat hyvin monikerroksisia: ne pitävät sisällään niin yhtenäisyyksiä kuin eroja suhteessa toisiinsa. Olen jakanut tämän luvun kolmeen alalukuun, joiden kautta tutkimus etenee ensiksi nukkumaanmenoon liittyvien ongelmien kautta lapsen makuuhuoneen analyysiin pelottavana tilana. Luvussa 3.3. selvitän, kuinka kohdeteoksissani kuvataan lapsen pelko- ja ahdistustiloja, jotka liittyvät teoksissa läheisesti unettomuuteen.

3.1. Nukkumaanmenon vaikeudet

Suuri osa lapsen arkeen keskittyvistä kuvakirjoista käsittelee jollain tavalla lapsen itsenäistymistä eli merkittäviä hetkiä lapsen kasvussa ja kehityksessä. Näihin taitekohtiin kuuluu esimerkiksi omaan vuoteeseen nukahtamisen oppiminen sekä estojen tai pelkojen voittaminen. (Heikkilä-Halttunen 2010, 149.) Tässä luvussa tarkastelen niitä verbaalisen ja visuaalisen kerronnan keinoja, joilla kuvataan lapsen nukkumaanmenoon liittyviä pulmia sekä vaikeuksia nukahtaa.

Lasten nukahtamista on tyypillisesti pyritty jouduttamaan iltasatujen avulla. Mary Galbraith (1998, 173–174) on sitä mieltä, että vanhempien agenda iltasatujen hyödyntämisen takana on jättää huomioimatta hetkellisesti lapsen läheisyyden tarve ja vauhdittaa tämän itsenäistymistä eli opettaa lapsi nukkumaan omassa sängyssään, erillään vanhemmista. Nämä tarinat päättyvät melkein aina onnellisesti: viimeistään viimeisellä aukeamalla kuvataan kuvakirjan lapsihahmo tyytyväisesti nukkumassa. Iltasatujen ylläpitämät *nukkumaanmenon rituaalit* opettavat pieniä lapsia toimimaan aikuisten mielestä suotuisalla tavalla nukkumaanmenon lähestyessä. Näitä rituaaleja ovat esimerkiksi iltapala, hampaiden pesu ja iltasadun lukeminen. Iltasadun lukeminen on lapsiperheissä usein myös tärkeä rauhoittumisen ja läheisyyden hetki. (Galbraith 1998, 173–174.)

Kohdeteoksistani *Urhea pikku Memmuli* -kuvakirjassa nukkumaanmenorituaaleja ovat muun muassa kylpy, iltapala ja iltasatu, josta Memmuli kuitenkin kieltäytyy:

- Haluatko, että luen iltasadun, ötökkä? isä kysyy.
- Eikä, eikä! meluaa Memmuli. – Minä olen jo iso tyttö, en minä pelkää! Iltasatu, pyh! Pistä vaan valot pois! Ovi kiinni, täällä nukutaan! (UPM, 12.)

Aukeaman kuvitus (LIITE 5) tarjoaa kuitenkin toisenlaisen näkökulman Memmulin puhkumiseen. Tärinäviivat, punaiset posket sekä pehmolelupupu Memmulin tiukassa molempien käsien otteessa antavat lukijalle osviittaa siitä, että Memmuli on kaikkea muuta kuin luottavainen oman urheutensa suhteen.

Sirke Happonen (2007, 204) mukaan kuvitus harvemmin erottelee henkilöahmon kokemaa, varsinkaan lastenkirjallisuudessa, jossa konventiona on esittää tapahtumien kokija itse kuvassa. Jos tilanne kuvataan kielellisessä kerronnassa tietyn henkilön näkökulmasta, lukija ohjautuu katsomaan myös kuvitusta tämän hahmon kannalta. (Happonen 2007, 204.) On kuitenkin mahdollista nähdä, ettei henkilöahmon esittäminen kuvituksessa sulje pois henkilöahmon kokemuksen kuvausta. Havainnollistavana esimerkkinä tästä ovat Memmulin päivällä näkemät fantasiakuvitelmat, kuten mansikkakiisseliolento (*UPM*, 7) ja vaahtokuplahirviö kylpyammeessa (*UPM*, 8–9), jotka kuvataan verbaalisessa kerronnassa kolmannessa persoonassa, mutta Memmulin näkökulmasta. Memmulin kokemuksen kuvausta ei siis hälvennä se, että hänet nähdään samanaikaisesti kuvituksessa. Koskimies-Hellman (2008, 290) on sitä mieltä, ettei verbaalinen kerronta kyseenalaista Memmulin pelkoja, vaan pikemminkin tarkentaa sitä, kuinka Memmuli kokee ja näkee eri tapahtumat. Tästä hyvä esimerkki on toisella aukeamalla, jossa verbaalissa tekstissä sana ”hivrittävä” saa onomatopoeettisen kirjoitusasun, jonka visuaalinen muoto on itsessään merkitsevä: ”Memmuli ei uskalla vetää vessanpönttöä. Siitä lähtee aivan hirrvittävä ääni. Pönttöhän voi imaista Memmulin sisäänsä!” (*UPM*, 4.)

Kuvakirjan päähenkilö esitetään visuaalisin keinoin tyypillisesti jo teoksen kannessa. Kuvittaja Mika Launis (2001, 60) on määritellyt lastenkirjan kansikuvalle erityisiä tehtäviä, jotka erottavat sen tavanomaisesta kuvituspiirroksesta. Lapsille suunnattujen kirjojen kansikuvissa esitellään lähes aina tärkeimmät samastumiskohteet. Lisäksi kansi luo kirjalle ilmapiirin ja vahvistaa kirjaan ja tarinaan liittyviä odotuksia. Tapa, jossa kuvakirjan päähenkilön nimi esiintyy teoksen nimessä, on Maria Nikolajevan ja Carole Scottin (2001a, 243) mukaan didaktinen kerronnan keino, joka antaa nuorelle lukijalle suoraa tietoa kuvakirjan sisällöstä, genrestä ja yleisöstä. Kirjat, joiden otsikoinnissa esiintyy tytön nimi, ovat todennäköisesti ensisijaisesti suunnattu tytöille ja pojan nimellä otsikoidut vastaavasti pojille. Toinen yleinen otsikointitapa on luonteeltaan narratiivinen eli se kertoo tai summaa yhteen kuvakirjan tärkeimmän sisällön. Koen kuitenkin tämän käsityksen kuvakirjojen kohderyhmän jakaantumisen sukupuolen mukaan olevan varsin kaavamainen, jopa vanhanaikainen. Näkemykseni taustalla on jo ylipäätään se, että Nikolajeva ja Scott (2001a, 108) ovat aiemmin tutkimuksessaan todenneet, ettei sukupuolella kuvakirjoissa ole tyypillisesti merkitystä. Tämän he arvelevat johtuvan siitä, että kuvakirjojen kohderyhmä on vielä iässä, jolloin sukupuolella on pienempi merkitys.

Vaikka edellä listatut seikat kansikuvien ja otsikoinnin konventioista pätevät osittain jokaisen kohdeteokseni kohdalla, keskityn tässä luvussa *Vesta-Linnéa*-kuvakirjan kansien tarkasteluun. Tähän rajaukseen olen päätenyt siitä syystä, että kyseissä teoksessa kerronta rakentuu vahvimmin juuri nukkumaanmenoon ja nukahtamiseen liittyvien ongelmien ympärille. Tämä tulee esille jo teoksen nimessä *Sov nu, Vesta-Linnéa!*, joka on käännetty suomeksi *Nukuhan jo, Vesta-Linnea*. Suomennoksesta puuttuu käskevä huutomerkki, ja nukkua-verbin muoto on lempeämpi kuin riisuttu imperatiivimuoto ”nuku jo, Vesta-Linnea” olisi. Molemmat otsikoinnit sisältävät kuitenkin aikuisen auktoriteetin: Vesta-Linnéaa käsketään ylhäältä päin nukahtamaan. Tulkitsen, että alkuperäinen kirjan nimi on yllättävän kylmä kehotus – jopa käsky –, varsinkin kun sen yhdistää kuvakirjan tunnelmaltaan uhkaavaan kansikuvaan (LIITE 1), jossa pelokkaanoloinen Vesta-Linnéa kuvataan. Tarkastelen seuraavaksi lähemmin Applegrenin ja Savolaisen kuvakirjan etu- ja takakansia.

Kirjan takakansien teksti on yksi tapa houkutella lukija teoksen ääreen ja tarjota lyhyt kuvaus kirjan sisällöstä. *Vesta-Linnéa*-kuvakirjan takakanteen valittu teksti on osittain suoraan teoksen varsinaisesta verbaalisesta kerronnasta lainattua. Tekstikatkelma alkaa sanoin ”Vesta-Linnéa ska sova”. Tämä lausahdus on suomeksi käännetty ”Vesta-Linnean pitäisi nukkua.” Suomennoksesta puuttuu ruotsinnoksen ska-verbin kaksijakoisuus. Kyseinen verbihän voi tarkoittaa myös aikomusta pakon lisäksi. Takakannen teksti jatkuu:

Vesta-Linnéa kan inte sova ändå. Hur hon än försöker. Mardrömmarna kommer. Men om hon tassar till mammas säng kan mamma inte sova. Nästa dag är båda lika utmattade.

Suomennos on melko tarkkaan ruotsista käännetty, mutta äskeisen tekstikatkelman loppuun on lisätty painottava kysymys ”mikä neuvoksi?”. Kysymys kutsuu lapsilukijan mukaan miettimään, mikä voisi auttaa Vesta-Linnéaa nukahtamaan. Se siis johdattelee lukijaa mukaan tarinaan, osallistumaan siihen vahvemmin.

Vesta-Linnéa-kuvakirjan takakannen kuvitus on jatkoa etukannen kuvitukselle (LIITE 1), ja molemmissa toistuu sama synkkä tunnelma, jota erityisesti värimaailma ja varjostus luovat. Kansien hallitsevat värit ovat sininen, violetti ja harmaa. Perry Nodelman (1988, 69–70) on todennut, että nimenomaan värit saavat aikaan sen, että kuvakirjan verbaalinen kerronta voi olla niin suppeaa ja paljasta. Värit ilmaisevat luontevasti tunteita ja tapahtumaympäristöä koskevia yksityiskohtia. Kuvakirjan väreillä on Riitta Oittisen (2004, 69) mukaan pääasiassa kaksi tehtävää: väreillä rakennetaan uskottava fyysinen maailma, ja värien avulla luodaan tarinaan erilaisia tunnelmia. Väreillä voi myös yksittäisessä teoksessa olla jokin erityistehtävä. Mirja Kokko (2012, 312)

täydentää Oittista huomioimalla, että värisävyt ja värien kylläisyys vaikuttavat voimakkaasti tunteisiin, ja usein värit myös rytmittävät kerrontaa.

Kansien tumma väritys näkyy erityisesti kukkatapetissa, joka myös toistuu kuvakirjan varsinaisilla sivuilla. Kukkatapetti on hieman suttuisen oloinen, ja sen isot, siniset kukat ovat kuin unesta. Tärkeää on huomata, kuinka tapetti toistuu *Vesta-Linnéa*-kuvakirjassa taustana tapahtumille sekä luo tunnelmaa. Kuvittaja Salla Savolainen on lehtihaastattelussa kertonut pyrkineensä jokaisessa sarjan kirjassa tiettyyn värimaailmaan, joka ilmentäisi teoksen teemaa tai tunnetiloja: esimerkiksi sama ornamenttikuvio toistuu kaikissa *Vesta-Linnéa*-kirjoissa muun muassa tapetissa tai harmaan kiven kuviointina (Heikkilä-Haltonen 2010, 8–9). Tutkiessaan Tove Janssonin kuvituksia Happonen (2007, 163) on pannut merkille, kuinka kuvan tausta sekä toisten hahmojen asennot voivat tukea tai vastustaa henkilöahmon pyrkimyksiä. Janssonin kuvituksessa selvimmän erottavana vastuksena on taivas, erityisesti pilvet, toisinaan taas piikkimäisesti hahmoa pistelevä sade, joka esitetään tiukkojen, pääosin samansuuntaisten diagonaaliviivojen avulla. (Happonen 2007, 163.) *Vesta-Linnéa*-kuvakirjan takakannen kuvituksessa ei ole henkilöahmoja, mutta heidän poissaolonsa voi tulkita kertovan jotain kuvakirjan tarinasta ja aiheesta. Tulkitsen, että harmaat villasukat ja teekuppi lattialla nojatuolin edessä ovat paikoillaan *Vesta-Linnéan* äidin jäljiltä. Äitiä ei kuitenkaan näy missään, vaan pehmolelut ovat valloittaneet nojatuolin. Kuvakirjan kolmannella aukeamalla (*SNV*, 6–7) *Vesta-Linnéan* mielessä purkautuu esiin huoli ja epäily siitä, että vanhemmat ja isovelji ovat saattaneet jättää hänet yksin kotiin pikkusiskon kanssa. Tulkitsen, että kuvakirjan takakansi viittaa tähän *Vesta-Linnéan* yölliseen pelkoon yksinolosta.

Etukannessa (LIITE 1) korostuu varjostuksen merkitys kuvassa: esimerkiksi lankakorin varjo muistuttaa rukoilijasirkkaa tai jonkinlaista muuta pelottavaa hyönteistä. Lisäksi *Vesta-Linnéa* on kuvattu juoksemassa valoisasta tilasta kohti pimeää. Tämä alleviivaa rajaa valoisaa ja pimeän, eli tutun ja tuntemattoman, välillä. Valoisaa ja pimeän tilan erot paljastuvat lattian värityksen kautta, jossa valkoinen väri muuntuu siniseksi. Uhkaavuutta etukannessa lisää värityksen lisäksi myös *Vesta-Linnéan* asento ja sijoittelu. Hänet on kuvattu keskellä kuvan alalaitaa, mikä korostaa tytön tuntemaa epävarmuutta ja pelkoa korkean tilan keskellä. *Vesta-Linnéan* asento puolestaan antaa vaikutelman pakenemisestä. Asento ja sen herättämä liikevaikutelma liittyvät kuvakirjoissa usein henkilöahmon ajatuksiin ja tunteisiin. Joskus asento on merkki muutoksesta: se kertoo intentiosta ja hahmon päämäärästä. (Happonen 2007, 163.) Tulkitsen, että *Vesta-Linnéan* asento kuvaa tytön haluttomuutta mennä nukkumaan. *Vesta-Linnéan* katse on suunnattu katsojasta nähtynä vasemmalle. *Vesta-Linnéan* ilme on kuitenkin tulkinnanvarainen. Sen voi nähdä kuvaavan pelon sijasta kujeilevaa luonnetta. Tämä tulkinta on kuitenkin ristiriidassa teoksen sisällön kanssa. *Vesta-*

Linnéan ei kerrota valvovan ilkkurisuuttaan, vaan kuvakirjan kerronnassa selvästi todetaan, että muun muassa toistuva painajainen valvottaa häntä öisin.

Vaikka Vesta-Linnéan kasvojen ilme kuvakirjan kannessa tulkittaisiinkin kujeilevaksi, voidaan kysyä, mitä hän juoksee karkuun asunaan vain yöpuku ja varpaat paljaina? Kuvakirjoissa on totuttu kuvaamaan vaatteiden avulla henkilön ulkoisia ja sisäisiä piirteitä. Muun muassa Beatrix Potterin lastenkirjoissa vaatteilla on suuri merkitys. (Nikolajeva & Scott 2001a, 95.) Tulkitsen, että Vesta-Linnéa juoksee karkuun äitiään, joka toistuvasti kääntyy tyttärensä takaisin nukkumaan omaan sänkyyn. Ennen kaikkea Vesta-Linnéa pakenee nukahtamistilannetta, jonka hän kokee ahdistavaksi ja hankalaksi.

Etukannen kuvituksessa osa leluista on kuin piilossa viherkasvin lehtien seassa, lankakorissa sekä kirjahyllyssä. Kannessa esiintyy myös Vesta-Linnéan Sassa-pehmolelunalle, jonka ilme muuttuu kuvakirjan sivuilla toistuvasti. Etukannessa nallen ilme on epävarmuutta kuvastava. Nallen katse näyttää kohdistuneen samaan paikkaan kuin Vesta-Linnéan. Nallea voidaan pitää *Vesta-Linnéa*-kuvakirjan kerronnassa merkittävänä objektina, mutta myös Vesta-Linnéa mielikuvituksen kautta elollistuvana toimijana. Nodelman (1988, 101) on todennut, että objektit kuvissa muuttuvat merkittäviksi sen kautta, kuinka helposti me ne huomaamme ja tulkitsemme tärkeiksi. Mitä herkemmin huomaamme nämä objektit, sitä enemmän painoa niillä on.

Appelgrenin ja Savolaisen kuvakirjan kolmannella aukeamalla kuvataan ulkoisten tapahtumien lisäksi Vesta-Linnéan ajatuksenkulkua sekä verbaalisessa että visuaalisessa kerronnassa:

Vesta-Linnéa lyssnar. [...] Men... Nu kan hon inte höra mamma. Inte alls. Och TV:n, är den på? Vesta-Linnéa spetsar öronen. Tänk om mamma har gått någonstans? Vesta-Linnéa blir orolig. Tänk om hon är alldeles ensam, tänk om mamma och Viktor har gått någonstans och tagit Paul-Axel med sig och lämnat henne ensam här med lillasyster! Plötsligt vet hon att det är så! [...] (*SNV*, 7.)

Yllä oleva tekstikatkelma kuvaa, kuinka hätäntyneeksi Vesta-Linnéa muuttuu luultuaan tullessaan jätetyksi yksin taloon pikkusiskonsa kanssa. Esimerkissä havainnollistuu sekä Vesta-Linnéan tiedon rajallisuus että hänen pyrkimyksensä selvittää asioiden oikea tila. Vesta-Linnéa muodostaa omia käsityksiään hänen makuuhuoneestaan ympäröivästä tilasta, jota hän ei voi juuri nyt nähdä: ”Plötsligt vet hon att det är så!” (*SNV*, 5). Vesta-Linnéan ”tietäminen” onkin ennen kaikkea asioiden hahmottamista väärin, harhaluuloa ja pelkoa.

Stallcup (2002, 132–134) käyttää samantyyllisestä pelosta esimerkkinä Eve Buntingin ja Donald Carrickin kuvakirjaa *Ghost's Hour, Spook's Hour* (1987). Kyseisen kuvakirjan alkupuolisko on pelottava ja uhkaava, koska se näyttää, minkälaista kirjan päähenkilön elämä olisi ilman vanhempia: yksinäistä, kauhistuttavaa ja synkkää. Stallcup (2002, 132–134) jatkaa toteamalla, ettei kyseinen kuvakirja pyri ainoastaan vapauttamaan lasta peloistaan, niin kuin ensilukemalla voisi luulla, vaan se ensin istuttaa pelon lapsen mieleen. Tämän kerronnan keinon ansiosta syntyy vahva kontrasti pelon ja helpotuksen välillä: lukija kokee huojennusta, kun tarinan poika oppii, etteivät vanhemmat olekaan hylänneet häntä. Bunting ja Carrickin kuvakirja on Stallcupin mielestä hyvä, joskin hienovaraisempi esimerkki siitä, kuinka aikuiset yhä hallitsevat pelon avulla lasten erinäisiä impulsseja. Vaikka *Vesta-Linnéa*-teos ei kenties olekaan yhtä synkkä ja pelottava kuin *Ghost's Hour, Spook's Hour*, hyödyntää sekin pelkoa yhtenä kerronnan keinona. *Vesta-Linnéa*-teoksessa ei kuitenkaan ole kyse vain lapsen syyllistämistä tai pelottelusta. Vaikka teoksessa kenties pelotellaankin nuorta lukijaa, kuvataan siinä myös äidin erehdys ja tuntema katumus. *Vesta-Linnéa*n äiti muuttuu katuvaksi saadessaan tietää *Vesta-Linnéa*n yöllisistä peloista. Tämän seurauksena äiti muuttaa suhtautumistaan, jonka jälkeen äidin ja tyttären välit tuntuvat lähentyvän. Tarkastelen seuraavaksi tarkemmin, kuinka äiti-tytär-suhte liittyy *Vesta-Linnéa*-teoksessa lapsen nukahtamisvaikeuksiin.

Päivi Heikkilä-Halttunen (2010, 162) näkee, että Appelgrenin ja Savolaisen kuvakirjassa ”pikkutyön pelot ja pahat unet lieventyvät kärsivällisen äidin ja ajan myötä, koska boheemissa uusperheessä aikuisilla on aikaa kuunnella lasten murheita”. En kuitenkaan ole täysin samaa mieltä Heikkilä-Halttusen kanssa. Teoksessa äitiä ei esitetä vain positiivisessa valossa, vaan hänet esitetään myös syyllistämässä tyttärtään. Lisäksi *Vesta-Linnéa*n äiti tuntuu paikoitellen olevan täysin tietämätön tyttärensä tunteiden suhteen. Syyllistäminen näkyy esimerkiksi sivulla 21, jolla on kuvattu *Vesta-Linnéa*n ja tämän äidin välinen keskustelu. Keskustelun aikana äiti selittää *Vesta-Linnéa*lla, että hänenkin pitää saada välillä nukkua. *Vesta-Linnéa* toteaa, että on kuullut tämän ennenkin. Tähän äiti vastaa: ”Sittenhän sinä ymmärrät. Sinähän olet jo iso tyttö.” Ja sanoo hyvää yötä ja jättää *Vesta-Linnéa*n yksin nukkumaan. Sama painajainen herättää *Vesta-Linnéa*n sinäkin yönä. (SNV, 22.)

Vesta-Linnéa-teoksessa tulehtunut äiti-tytär-suhte näyttäytyy etenkin dialogin kautta, mistä esimerkkinä *Vesta-Linnéa*n ja tämän äidin välinen keskustelu seitsemännellä aukeamalla:

Vesta-Linnéa vill inte att det ska bli kväll igen. [...]

”Men jag kan inte somna!” Förstår inte mamma? undrar Vesta-Linnéa.

”Det är bara att gå tillbaka i säng.”

”Men, mamma jag kan inte...”

”Jag kan inte tvinga dig att sova, men du måste i säng...”

”Men mamma!”

”...för du lär ju alldeles säkert inte somna om du står här. Och det här är inget barnprogram!”

Vesta-Linnéa vill inte se på TV, hon vill såga att hon genast börjar tänka på brunnen men...

”Gå och lägg dig, gå och lägg dig, gåochlägg dig! Hur många gånger ska jag säga det?” (SNV, 14.)

Tekstikatkelmassa huomio kiinnittyy etenkin toistoon ja Vesta-Linnéan huudahduksiin, jotka kuvaavat tytön tuntemaa hätää. Appelgren käyttää toistuvasti kuvakirjansa verbaalisessa kerronnassa lauseen katkaisuna kolmea pistettä, jotka kuvaavat keskeytettyä puhetta, ajatuksenkulkua tai vain lapsen hiljaista ääntä. Vuoropuhelussa on selvästi nähtävissä äidin ja tyttären väliset kommunikaatio-ongelmat, joiden seurauksena Vesta-Linnéan nukkumisongelmiin ei päästä heti puuttumaan. Vesta-Linnéan tajunnankuvaus korostuu ennen kaikkea kysymyksen ”förstår inte mamma?” kautta. Tämän äänettömän pohdinnan sisältämän epätoivon voidaan tulkita olevan helposti samaistuttava kohde uniongelmistä kärsivälle lapsilukijalle. Aukeaman kuvituksella on myös tiivis yhteys verbaaliseen kerrontaan, mikä tekee koko aukeaman tunnelmasta varsin painostavan.

Unettomuus voi herättää lapsessa myös fyysistä pahaa oloa. Kesken valvomisen Vesta-Linnéan mieleen juolahtaa, että ehkä hän on sairas:

Sjuk? Kanske hon är sjuk... [...] Vesta-Linnéa lommar in till sitt och Wendlas rum, klättrar upp i sängen och vet att hon aldrig, aldrig kommer att somna... (SNV, 9.)

Tekstikatkelmassa toistuu sana ”aldrig”, joka kuvastaa hyvin lapsen tuntemaa varmuutta siitä, ettei hän koskaan enää kykene nukahtamaan. Tässäkin esimerkissä korostuu siis lapsen väärällä pohjalla oleva tieto (vrt. SNV, 14): Vesta-Linnéa ei omasta harhaluulostaan huolimatta joudu selviytymään ilman unta lopunelämänsä. Ajatusta ja epäilyä kuvaa verbaalisessa kerronnassa taas kerran kolme pistettä. Tästä tekstiesimerkistä heijastuu vahvasti lapsenomainen ajatuksenkulku sekä sen dramaattisuus. Se, että Vesta-Linnéan tuntema epävarmuus ja pelko ilmaistaan näin selkeästi verbaalisessa kerronnassa, voidaan nähdä tarkoituksenmukaisena ratkaisuna kuvakirjan kohdeyleisön eli lapsen kannalta.

Valvomisen takia Vesta-Linnéa on hyvin väsynyt päivällä, minkä hänen äitinsäkin huomaa, mutta ei kuitenkaan heti puutu asiaan. Myöhemmin sinä yönä Vesta-Linnéa herää uudestaan, mutta

hän muistaa heti, ettei saisi nousta sängystä ja mennä äidin luokse. Verbaalisessa kerronnassa todetaan, että Vesta-Linnéa alkaa tottua siihen, että hän heräilee öisin (*SNV*, 26–27), mutta todellisuudessa hän herää joka yö tarkistamaan, ettei häntä olla jätetty kotiin yksin (*SNV*, 28–29). Lopetusaukeamalla (*SNV*, 32–33) Vesta-Linnéa herää äitinsä vierestä, joka on arvannut, että tyttö heräilee öisin nähtyään painajaisia. Äiti pyytää, että Vesta-Linnéa tulee aina herättämään hänet nähtyään painajaisia, joista ei pysty yksin selviämään.

Kuvakirjan *Sov nu, Vesta-Linnéa!* lopetusaukeama rinnastuu myös kahteen muuhun kohdeteokseeni. Kallion kuvakirjassa Elsan äiti kantaa tytön sänkyyn aamuyöstä (LIITE 13), kun taas *Urhea pikku Memmuli* -kuvakirja päättyy siihen, kun Memmulin äiti lohduttaa tyttärtään:

Äiti silittää Memmulin tukkaa.

– Ei hätää pikkuinen, äiti on tässä. Äiti ja isä ovat ihan lähellä. [...] Äiti lohduttaa:

– Urheaa on juuri se, että uskaltaa vaikka pelottaa. Ja se vasta urheaa onkin, että uskaltaa sanoa, jos pelottaa. Moni iso ihminen ei uskalla.

Sitten äiti peittelee Memmulin ja laulaa pienen laulun. (*UPM*, 28.)

Vaikka tekstikatkelmasta ei välitykään pinnallinen lohduttaminen, voi lukija pohtia, onko Memmuli todellakin jo unohtanut äitinsä aiemman lausahduksen ”ei kai nyt noin iso tyttö kylpyvaahtoa pelkää” (*UPM*, 10). Voidaankin pohtia, onko Memmulin kotona sallittua myöntää pelkääminen öiseen aikaan, mutta päivällä ei? Tarinamaailmassa Memmulin pelonhetket kuitenkin rauhoittuvat äidin sanojen myötä, eli tässäkin kohdeteoksessa lapsi tarvitsee vanhemman apua selvitäkseen pelkotilastaan.

Kuitenkin ennen kuin kohdeteosteni lapsipäähenkilöt onnistuvat saamaan apua vanhemmiltaan, heidät kuvataan yksin unettomuuden keskellä:

Vesta-Linnéa bökar omkring i sängen. Hon lägger sig på mage, hon lägger sig på rygg, hon försöker ligga på sidan och hon prövar på att sova som Pippi Långstrump, men sen blir det svårt att andas och hon lägger huvudet på kudden igen. (*SNV*, 6.)

Tekstikatkelmassa on kuvattu, kuinka Vesta-Linnéa pyörii sängyssään ja yrittää nukkua jalat tyynyllä ja pää peiton alla Peppi Pitkätossun tapaan. Aukeaman kuvituksessa (LIITE 3) Vesta-Linnéa esiintyy yhteensä viisi kertaa. Jokainen aukeaman kuvaosioista on valkoisen, tyhjän tilan ympäröimä. Kuvakirjojen kuvitukselle onkin tyypillistä valkoinen, niin sanottu negatiivinen tila, joka tarkoittaa tyhjää tilaa henkilöhahmojen ja objektien ympärillä kuvassa. Ei ole myöskään

harvinaista, että aukeaman molemmanpuoleisilla sivuilla kuvataan eri tapahtuma eri ympäristössä. (Nikolajeva & Scott 2001a, 62.)

Vesta-Linnéan esiintyminen useassa saman aukeaman kuvassa on hyvä esimerkki toistosta, joka tyypillisesti korostaa ajan kulumista. Moebiuksen (1986, 149) esittelemien kuvakirjan koodien joukosta kyseistä esitystapaa nimitetään termillä heikentävä toisto (*diminishing returns*). Moebius liittää moninkertaiseen esittämiseen ajatuksen henkilöihahmon ahdistavasta tilanteesta, josta tämä on menettämässä hallinnan. Happonen (2007, 148) ehdottaa ilmiön suomenkieliseksi vastineeksi käsitettä *aikaporrastus*, mutta koen heikentävän toiston olevan huomattavasti lähempänä alkuperäistä käsitettä. Ulla Rhedin (1992, 176–177) puolestaan käyttää käsitettä *simultaanisuksessio*. Simultaanisuksessiossa ajallisesti toisistaan erottuvat tapahtumat porrastuvat yhteiseen kuvatilaan, jolloin ajan esittäminen on mahdollista myös visuaalisesti.

Samaan tapaan kuin Vesta-Linnéa, myös Elsa koettaa saada unenpäästä kiinni vaihtamalla toistuvasti asentoa (*EL*, 4–5). Molemmissa kuvakirjoissa toisto verbaalisessa kerronnassa on hyvin samantyylinen, kuten myös kuvan heikentävä toisto kuvituksessa:

Elsa yrittää nukkua. Silmät eivät pysy kiinni, vaikka niitä kuinka puristaa. Elsa kääntyy kyljelleen, sitten toiselle, sitten mahalleen ja taas kyljelleen. Peitto valahtaa lattialle. Elsa nousee istumaan. (*EL*, 4–5.)

Toisto näkyy siis sekä verbaalisessa että visuaalisessa kerronnassa. Lyhyet lauseet kuvaavat hyvin sitä turhautuneisuutta, jota nukahtamisen hankaluudet tuottavat.

Samaisella aukeamalla Elsa on kuvattu valkoisen tilan ympäröimänä, joka yhtä aikaa tekee kuvasta vähemmän pelottavan ja valoisamman, mutta myös hämmentävän. Jane Doonan (2003, 36) on sitä mieltä, että kuvaosuuksien ympäröiminen tyhjällä tilalla ilman suljettuja kehyksiä, mahdollistaa lukijan katseen vapaan liikkumisen kuvien välillä. Tämä helpottaa Doonanin mukaan kuvien tulkintaa ja katsomista. Itse näen, että heikentävä toisto ja kuvituksen tyhjä tila voivat lukijasta, etenkin lapsilukijasta, olla hyvinkin hämmentäviä visuaalisen kerronnan keinoja. Äskeiseen esimerkkiin *Elsa lentää* -teoksesta tyhjä tila tuo visuaaliseen kerrontaan leijuvuuden ja keveyden tunnetta: Elsa aivan kuin leijuu ilmassa. Olisi mielenkiintoista tutkia, kuinka lapsilukijat hahmottavat tyhjän tilan kuvituksessa. Selvää on, että kuvalla olisi täysin erilainen vaikutus, jos tyhjän tilan täyttäjänä oltaisiin käytetty jotain muuta väriä, kuten mustaa.

Kallion kuvakirjan toisen aukeaman ensimmäisessä kuvassa Elsa tuntuu katsovan suoraan lukijaan. Happonen (2007, 211) on tarkastellut sitä, kuinka kuvatun hahmon suoraan katsojaan kohdistama katse on tapa nostaa esiin katseen problematiikkaa: ”Vastavuoroinen katse vaatii

katsojaa reagoimaan, hän ei voi vain asettua ulkopuoliseksi kurkistelijaksi.” Myös John Stephens (2004, 54) on kiinnittänyt huomiota katseiden merkityksiin ja todennut, että kun kuvakirjan henkilöahmon katse kohdistuu lukijaan, voi tästä syntyvä efekti olla kuvan kehyksiä rikkova. Tämä puolestaan katkaisee kuvien kerronnallisen jatkumon.

Lapsen nukkumaanmenon vaikeuksien kuvaamisessa kuvakirjoissa esiintyy hyvin samantyyllisiä kerronnallisia konventioita. Vanhempien tapa syyllistää lapsiaan näkyy jokaisessa kohdeteoksissani. Lapsi ensin joko käsketään tai houkutellaan omaan sänkyyn nukkumaan, ja jos tämä ei siihen suostu, lasta syyllistetään kertomalla, että vanhemmat tarvitsevat unta yhtä kipeästi. Kohdeteoksissani esiintyy myös lapsen pelkojen vähättelyä. Näistä negatiivisista piirteistä huolimatta jokainen kohdeteoksistani päättyy onnellisesti: Vesta-Linnéa, Memmuli ja Elsa selviävät nukkumaanmenoon liittyvistä vaikeuksista vanhempiensa läheisyyden ja rauhoittavien sanojen avulla. Todellisuudessa uniongelmien ratkaiseminen ei läheskään aina ole yhtä helppoa. Jos nukkumaanmenotilanteeseen liittyy voimakkaita pelko- ja ahdistustiloja, ne oletettavasti vain voimistuvat, jos lapsi jätetään yksin selviytymään niistä. Seuraavaksi tarkastelen makuuhuonetta pelottavana tilana, ja analyysini painotus tulee olemaan visuaalisessa kerronnassa.

3.2. Makuuhuone pelottavana tilana

Osa kuvakirjoista sekä alkaa että päättyy makuuhuoneeseen, mitä voidaan pitää Moebiuksen (1991, 55) mukaan toistuvana ikonograafisena (*iconographic*) traditiona. 1900-luvulta eteenpäin ilmestyneet kuvakirjat kuitenkin usein rikkovat tätä visuaalista kaavaa. Kun makuuhuone toimii tarinan tapahtumapaikkana, on juonikaavana usein *quest*¹⁸ eli seikkailu, joka voi toimia myös metaforana oman itsensä löytämiselle. Näin ollen makuuhuonetta voidaankin pitää sekä ratkaisun että arvoituksen tilana. Kun kuvakirjan tapahtumien aloitusaikana on yö, kuten kohdeteoksissani *Sov nu, Vesta-Linnéa!* ja *Elsa lentää*, on yhtenä temaattisena painotuksena päähenkilön tuntema epävarmuus. Tämän epävarmuuden taustalla on ympäröivän tilan ja sen objektien hahmottamisen vaikeus: kuvakirjan henkilöahmo ei kykene näkemään asioiden todellista luonnetta. Yleensä lukija voi kuitenkin olettaa, että tämä epävarmuus kaikkooa myöhemmin. (Moebius 1991, 55.) Käytän muodostamaani termiä *yöllinen sokeus* kuvaamaan sitä hetkellistä sokeutta, joka voi keskellä yötä vallata niin lapsen kuin aikuisen mielen etenkin äkillisen heräämisen jälkeen.

¹⁸ Käsitteestä *quest* tarkemmin ks. Moebius (1991, 55).

Tässä alaluvussa tarkastelen makuuhuonetta tilana, joka muuntuu pelottavaksi lapsen tuntemaan ahdistuksen ja pelottavien mielikuvien myötä. Näin ollen makuuhuoneella on suora kytkös lapsen unettomuuteen.

Osa kirjallisuudentutkijoista, kuten Mieke Bal (2009 [1985]), on halunnut tehdä eron tilan (*space*) ja paikan (*place*) välillä. Balin (mt., 132–133) mukaan tila hahmottuu kertojan tai henkilöahmon havainnoista. Tila on paikka nähtynä ja koettuna tietystä näkökulmasta, kun taas paikka voidaan ajatella konkreettisemmin, esimerkiksi sijoitettavaksi kartalle. Käytänkin tutkimuksessani *tilan* käsitettä *paikan* käsitteen sijasta, koska ensimmäisenä mainittu kuvaa parhaiten makuuhuonetta, joka lapsen univaikeuksien kautta hahmottuu.

Kuvakirjatutkimuksessa on usein pohdittu, jopa käyty kiistaa siitä, kumpi kerrontamuoto, kuva vai sana, on tehokkaampi tapa kuvata spatiaalisia ulottuvuuksia kuten tiloja. Nikolajeva ja Scott (2001a, 61) ovat sitä mieltä, että visuaalinen kerronta on parhaiten soveltuva kuvaamaan niin sisätiloja kuin ulkoisia maisemiakin. Muun muassa Kokko (2012, 185) haluaa kuitenkin painottaa sanan ja kuvan vuorovaikutuksen merkitystä tilavaikutelmien synnyssä. Verbaalisessa kerronnassa voidaan esimerkiksi kertoa, kuinka henkilöahmo kokee kuvassa esitetyn tilan tai kuvailla sellaista tilaa, joka rajautuu kuvien ulkopuolelle katsojalta näkymättömiin. Kokon huomiot ovat samassa linjassa kohdeteoksistani poimimieni esimerkkien kanssa. Kohdeteosteni kuvituksessa näytetään usein vain pieni osa lapsen makuuhuoneesta, jolloin sana avaa tarkemmin lapsen mielenmaisemaa ja pelkoja eli sitä, mitä lapsi pelkää huoneen nurkissa tai ulkopuolella tapahtuvan. Kuvitus tarkoittaa näitä pelkoja esittämällä ne visuaalisessa muodossa. Hyvä esimerkki tästä on *Elsa lentää* -teoksen sivuilla 8–9 (LIITE 11), joilla aiemmilla sivuilla kielellisesti pelottavaksi kuvattu mato näytetään visuaalisessa muodossa. Verbaalisessa kerronnassa siihen on aiemmin viitattu termein ”kauhea mato” ja ”hirmuinen jättiläismato, jolla on kiiltävät mustat silmät ja hirveästi jalkoja” (*EL*, 2–3).

Moebius (1991, 54) on artikkelissaan ”Room with a View. Bedroom Scenes in Picture Books” määritellyt tyypillisiä lasten makuuhuoneiden kuvauksia, joita pohjoisamerikkalaisissa ja eurooppalaisissa kuvakirjoissa toistuvasti ilmenee. Hänen mukaansa näissä kuvituksissa esiintyy vähintäänkin sänky ja sängynpäätty sekä peitto tai viltti, joka on usein tilkkutäkiksi piirretty. Tämän perusteella voisi tulkita kohdeteosteni makuuhuonekuvitusten olevan melko tyypillisiä ja yhdenmukaisia, vaikka Vesta-Linnéan sänky selvästi eroaa muista kerrossängynä, jonka pätyyn on vieläpä kuvattu liukumäki (LIITE 2). Kerrossängyn ylimmän sängyn voi toisaalta tulkita myös isomman lapsen sängyksi. Lisäksi se rajaa Vesta-Linnéaa yksinäisyyteen, erilleen alhaalla nukkuvasta pikkusiskostaan, jonka sänky on selvästi kauempana hänestä, mutta kuitenkin näköyhteyden päässä.

On erittäin mielenkiintoista huomata, että Vesta-Linnéan sängyn korkeus tuntuu perspektiivin vaikutuksesta vaihtelevan kuvissa. Vaikka tytön sänky on aiemmissa kuvissa kuvattu korkeaksi kerrossängyksi, näyttää se sivuilla 10–11, joilla Vesta-Linnéan painajaista kaivossa asuvasta noidasta kuvataan, hyvinkin matalalta (LIITE 4). Itse asiassa kaivosta ulospäin pyrkivä noita on sijoitettu kuvassa huomattavasti korkeammalle kuin omassa sängyssään nukkuvu Vesta-Linnéa. Tämä tasapainoltaan rikkinäinen, suorastaan painajaismainen perspektiivin vaihtelu on toimiva keino pelottavan unen kuvaamisessa.

Moebius (1991, 149) on esitellyt kuvakirjoissa käytettäviä kuvakirjakoodeja, jotka auttavat hahmottamaan tilan kuvitusta perspektiivin avulla. Näitä koodeja ovat *sijainti*, *koko* ja *heikentävä toisto*. Koodeissa tarkastelun kohteena ovat horisontaaliset ulottuvuudet, pakopisteet sekä syvyyksien kuvaukset. Selväpiirteisen horisontin katoaminen kuvassa, tai jyrkät vaihtelut korkean sekä matalan välillä, heijastavat kerronnassa usein pelottavia tapahtumia. (Moebius 1991, 149.) Vesta-Linnéan huone on kuvattu vääristyneellä perspektiivillä, tarkemmin sanottuna *lintuperspektiivillä*. Lintuperspektiivissä, joka on käsitteenä tuttu myös sarjakuvatutkimuksesta, maailmaa katsotaan yläviistosta eli ”linnun näkökulmasta”. Kuvan perspektiivi liittyy paitsi siihen näkökulmaan, josta kuvaa katsotaan, myös kuvan realistisuuden asteeseen; toisin sanoen siihen, kuinka todenmukaisena pidämme kuvaa. (Herkman 1998, 29–32.) Ylä- ja alakulmat puolestaan luovat vaikutelmia voimasta ja auktoriteetista tai pienuudesta ja alakynnessä olemisesta. Elokuvatutkija Henry Bacon (2010, 260–261) tulkitsee, että nämä vaikutelmat luultavasti perustuvat lapsuudenkokemuksiimme sekä siihen, että korkeammalle paikalle sijoittuvan havaitsijan on helpompi havainnoida ja hallita tilannetta kuin alempana olevan.

Moebius (1991, 54) on todennut, että sängyn voidaan tulkita usein olevan eloton versio omistajastaan. Jo tämän perusteella on tärkeää pohtia, mitä kohdeteosteni päähenkilöiden sängyt voisivat omistajistaan kertoa. Edellä mainitsin, että Vesta-Linnéan sänky eroaa muiden tyttöjen sängyistä kerrossängynä, mutta sängyillä on yhteneväisyyksiäkin: jokainen niistä näyttää esimerkiksi olevan puusta tehty, ja lisäksi sänkyjen peitot on kuvattu hyvin lämpöisiksi. Myös jokaista sänkyä ympäröivästä tilasta löytyy hajan hajan olevia leluja. Tärkeää on myös huomata, kuinka kohdeteoksissani sänky kulkeutuu mukana tyttöjen unimaisemiin, esimerkiksi Memmuli kuvataan omassa sängyssään mielikuvitusmetsän keskellä (LIITE 8). Kohdeteoksiani yhdistää myös se, että niissä kuva kertoo enemmän tyttöjen pedistä kuin sana: verbaalisessa kerronnassa ei esimerkiksi mainita, minkä muotoisia sängyt ovat. Memmulin sänky eroaa kahden muun tytön sängyistä siinä, että se ei ole nurkkaan sijoitettu. Elsan sänky taas on ainut, joka ei ole ikkunan läheisyydessä. (ks. esim. LIITTEET 2, 6 ja 10.)

Koskimies-Hellman (2010, 236) on tarkasti huomionut, että Memmulin kotia ei kuvata pelkästään turvallisena ympäristönä eli turvapaikkana, joka on usein tyypillistä kuvakirjoissa. Vaikka *Memmuli*-kuvakirjalla on onnellinen loppu, ei tarinan kehä rakenne ole tyypillinen seikkailurakenne, jossa lapsi joutuu seikkailuun ja jonka jälkeen hän palaa kotinsa turvaan. Olen aiemmin tutkimuksessani (ks. esim. luku 2.1.) tarkastellut Lindmanin kuvakirjan monitulkintaista luonnetta ja verrannut omaa tulkintaani Koskimies-Hellmanin (2010, 236) näkemyksiin. Koskimies-Hellman pitää todennäköisimpänä tulkintana sitä, että kuvakirjan yölliset tapahtumat ovat Memmulin unta. Vaikka tälle tulkinnalle löytyy hyviä perusteluja, on tärkeätä nostaa rinnalle tulkinta, jonka mukaan Memmulin yölliset näyt ja kokemukset eivät olekaan unta, vaan väsyneen ja pelokkaan lapsen mielen esiin luomia. Tätä tulkintaa tukee huomio siitä, että verbaalisessa kerronnassa ei missään vaiheessa suoraan todeta, että Memmuli on nyt nukahtanut. Memmulia ei myöskään esitetä kuvituksessa uhkaavien tapahtumien aikana nukkumassa. Näiden syiden lisäksi on tärkeätä huomioida Memmulin aiemmat, päiväsaikaan synnyttämät fantasiakuvitelmat, joiden hätkähdyttävä luonne on hyvin samantapainen kuin sivuilta 14–15 (LIITE 6) alkavat Memmulin yölliset, fantastiset kokemukset.

Yhtä perusteltua on tulkita, että näiltä sivuilta eteenpäin Memmulin näyt ovat unessa koettuja. Tämä tulkinta vähentäisi kuitenkin huomattavasti makuuhuoneen funktiota pelottavana tilana, koska tällöin Memmulin näkemät tapahtumat olisivat unen synnyttämiä. Hänen mielensä olisi siis irtautunut kokonaan fyysisestä ja todellisesta tilasta eli makuuhuoneesta. Olen halunnut nostaa nämä molemmat tulkintamahdollisuudet esille, koska ne havainnollistavat keskeisesti Mervi Lindmanin kuvakirjan monitahoista ja fantastista luonnetta. En myöskään koe tutkimukseni kannalta oleelliseksi näiden tulkintojen arvottamista, vaan molempien tulkintojen mukanaolo ja vastakkainasettelu tuo analyysiini mukaan syvyyttä.

Kohdteosteni lähemmässä tarkastelussa on myös hyvä huomioida, että lapsen kodin, ja etenkin makuuhuoneen, sisustus sekä yksityiskohdat voivat synnyttää lapsen mielessä uusia merkityksiä mielikuvituksen avulla. Nämä merkitykset, jotka voivat olla hyvinkin pelottavia, tulevat usein ilmi viimeistään lapsen unissa. (Koskimies-Hellman 2008, 309.) Lapsen pelko voi myös heijastua näkyvällä tavalla ympäröivään tilaan. Memmulin huoneessa huonekalujen ja lelujen muodot muuttuvat Memmulin silmissä ratkaisevalla tavalla (LIITE 6). Tällöin huoneessa esimerkiksi vaatekaappi saa silmät, sen oviin piirretyt kukat katoavat kokonaan ja huoneen verhoihin ilmestyvät kasvot, jolloin verhojen koko visuaalinen olemus on kuin kummituksen. (*UPM*, 14–15.)

Memmulin pelkoa on kuvattu myös toisenlaisilla heijastuksilla, joissa huoneen esineet eivät muutukaan pelottaviksi, vaan ne selvästi pelkäävät itse. Näin tapahtuu seinällä olevan julisteen

nallekarhulle, jonka ilme muuttuu varsin pelokkaaksi. Samoin tavoin muuttuu myös kaapilla istuvalla nalle. Tulkitsen, että nämä esimerkit ovat suoranaisia heijastumia Memmulin mielessä myrskyävistä peloista. Ne eivät kuvakirjan tarinamaailman todellisuudessa ole todellisia, mutta Memmulin uni- ja mielikuvitusmaailmassa kyllä. Memmuli on luonut ja pitää yllä pelon täyttämää mielikuvitusmaailmaa eli hän on sen valtias. Tätä tulkintaa tukee myös se, että kuvituksessa melkein kaikkien otusten katseet ovat kohdistuneet peiton alla kyhjäyttävään Memmuliin. (LIITE 6.) Samalla tavoin myös verbaalisessa kerronnassa kuvataan huoneen uhkaavuutta:

Memmulin huoneessa on hiljaista ja pimeää. Vai kuuluiko nurkasta jotain? Sängyn alla joku ihan varmasti ähkäisi tai niisti tai – hui! – aivasti! Jos ne on niitä villakoiria, mitä äiti aina perjantaisin jahtaa. Niitä jotka valtaavat talon. Täkin alta kuuluu supinaa: – Minä en pelkää, minä olen urhea pikku Memmuli.

Varjot kasvavat nurkissa ja lähtevät vaeltamaan. (UPM, 14.)

Kielellinen ilmaus ”varjot kasvavat nurkissa ja lähtevät vaeltamaan” kuvataan seuraavan aukeaman kuvituksessa konkreettisesti, jolloin mielikuvitushirviöiksi muuttuneiden lelujen varjot ajavat takaa pienen pieneksi muuttunutta Memmulia (UPM, 15–16; LIITE 7). Näin kielellinen ja kuvallinen kerronta tukevat toisiaan eli ovat suoranaissessa liitossa keskenään.

Sekä verbaalisessa että visuaalisessa kerronnassa kuvataan Memmulin makuuhuoneessa myös joukko mielikuvitusolentoja, kuten eläväksi muuttuneet pölypallerot, joita Memmuli äitinsä tapaan kutsuu ”villakoiriksi” (LIITE 6). Osa näistä olennoista on kuvattu erinäisissä puuhissa, ja nämä kuvaukset muodostavat ikään kuin pieniä ja irrallisia kertomuksia, joita ei verbaalisessa kerronnassa mainita: esimerkiksi *Memmuli*-kuvakirjassa on kuvituksessa kuvattu sivulla 19, kuinka joukko lintuja matkustaa bussin katolla ja kuinka yksi linnuista lukee kirjaa. Näistä kuvituksen irrallisista tarinoista voidaan käyttää nimitystä juoksevat kertomukset (*running stories*), joita nimitetään myös visuaalisiksi syllipseiksi (*visual syllepsis*) (Nikolajeva & Scott, 168).

Kun vanhemmat pohtivat lapsensa makuuhuoneen väritystä, harvemmin heille varmaankaan tulee mieleen, miltä huone näyttää pimeässä. Unta käsitteleville kuvakirjoille on kuitenkin tyypillistä, että lapsen makuuhuone näytetään sekä päivänvalossa että yön pimeässä (Koskimies-Hellman 2008, 89). Vaikka Memmulin makuuhuoneen värimaailma, jota vaaleanpunainen hallitsee, on valossa hyvin lämminhenkinen ja lapsenomainen (LIITE 5), muuttuu värimaailma pimeässä hyvin synkäksi (LIITE 6). Tällöin sininen nousee hallitsevaksi väriksi, jota voidaan myös kutsua

yön väriksi. On mielenkiintoista pohtia tätä muutosta värisymboliikan kannalta¹⁹. Vaikka pystymme jäljittämään värikoodien merkitykset etenkin kuvituksessa, väreillä on tärkeä merkityksensä myös kielellisessä tekstissä. Värit tyypillisesti liitetään tunteiden kuvaamiseen, esimerkiksi musta väri voi kuvata surua tai synkkää mielialaa, mutta väreillä on usein myös tärkeä rooli eri objektien linkkinä. (Moebius 1986, 151.)

Vesta-Linnéa-teoksessa korostuu etenkin sinisen värin merkitys tyhjän tilan kuvaamisessa. Siniseksi maalattu seinä, jonka väritys on paikoitellen hyvinkin painostava (ks. esim. LIITE 2), tuntuu tummenevan ja saavan suuremmat mittasuhteet kuvakirjan öisten tapahtumien aikana. On tärkeää myös huomioida, että sama kukkakuvioinen, siniliila tapetti toistuu kuvakirjan kansissa. Sarjakuvan, kuten myös kuvakirjojen, analyysissa taustat voivat toimia tärkeänä keinona näkymättömien ajatusten ilmaisemiseksi, erityisesti tunteiden maailman. Silloinkin kun tietyn kohtauksen henkilöhahmot ovat vain vähän tai ei ollenkaan vääristyneitä, vääristynyt tai ekspressionistinen tausta vaikuttaa tavallisesti siihen, miten luemme hahmojen mielentilat. (McCloud 1994 [1993]), 132.) Tulkitsen, että *Vesta-Linnéan* kodin kukkatapetti rinnastuu surrealistisessa olemuksessaan hyvin *Vesta-Linnéan* tuntemaan ahdistukseen. Se myös sävyttää koko teosta.

Nodelman (1988, 41–42) on pyrkinyt keksimään vastineen käsitteelle sävy (*tone*), joka toimisi myös kuvien kohdalla. Suomen kielessä tälle ei ole tarvetta, vaan sävy on ennemminkin ensisijaisesti kuvien analyysissa käytetty termi. Nodelman jatkaa toteamalla, että visuaaliset elementit, jotka luovat tunnelmaa tai ilmapiiriä kuvakirjassa, eivät välttämättä ole erillisiä osasia. Hän näkeekin nämä elementit osana kuvakirjakokonaisuutta, eikä siis pelkästään yksittäisten kuvien palasina. Kuvakirjan sävy syntyy kuvittajan toistuvista valinnoista kuten värisävyistä ja piirrostekniikoista. Kuvakirjan ja sen yksittäisten kuvien sävyelementit värittävät ja ohjaavat tulkintaamme koko teoksesta jo ennen teoksen tarkempaa analyysia. (Nodelman 1988, 41–42.)

Kun lapselle luetaan kuvakirjaa ääneen, on tavallista, että lapsi haluaa pysähtyä tarkemmin tutkimaan kuvitusta. Tällöin tarkkasilmäinen lapsi- tai aikuislukija voi panna merkille kuvissa esiintyvän kirjoituksen, joka ei liity varsinaiseen verbaaliseen tekstiosioon. Käytän näistä kuvituksesta löytyvistä teksteistä nimitystä *detaljitekstit*, jotka Juha Herkman (1998, 43) määrittelee alun perin sarjakuvan maailmasta löytyviksi pikku yksityiskohdiksi kuten julisteiksi, kylteiksi ja lehdiksi. Sarjakuvissa, kuten myös kuvakirjoissa, monesti sijoitetaan hahmojen vaatteisiin tekstejä, jotka voivat olla hyvinkin tärkeitä merkitysten synnyn kannalta. Toisinaan *detaljitekstit*

¹⁹ Värisymboliikasta ks. tarkemmin luku 2.4. Unen symboliikkaa.

muodostavat yksittäisiä sisäkkäiskertomuksia. (Herkman 1998, 43.) Hyvä esimerkki kuvakirjan detaljitekstistä löytyy Memmulin makuuhuoneesta (ks. esim. LIITE 5), jossa teksti ”VAROKAA MÖRÖT! TÄÄLLÄ vartioi herra Kani KANINEN!” on kirjoitettu paperilappuselle, joka on naulattu Memmulin sängyn jalkopäähän roikkumaan.

Toisenlaisia detaljitekstejä ovat *Memmuli*-kuvakirjaan piirretyt kirjat, joiden nimet ovat luettavissa: Memmulin isä muun muassa pitelee kirjaa, jossa lukee ”LIISA IHMEMAASSA”. Näin kirja paljastuu lastenkirjallisuusklassikoksi, mikä vuorostaan kytkee *Memmuli*-kuvakirjaan tärkeitä intertekstuaalisia säikeitä. Seuraavalla aukeamalla (LIITE 6) kirjojen kansikuvat ponnahtavat ylös kansista eli muuttuvat eläviksi. Kuvitukseen piirrettyjen kirjojen merkitystä voidaan pohtia myös kirjan kansien funktion kannalta. Kirjojen kansikuvien merkitystä *periteksteinä* on tutkinut muun muassa Kaisu Rättyä (2001, 177–179), joka on todennut, että jo ennen kuin ryhdymme kääntämään kirjan kansilehteä ja ensimmäistä sivua, olemme muodostaneet käsityksen tutustumisen kohteena olevasta teoksesta. Tähän käsitykseen vaikuttavat kirjan koko, muoto, materiaali, kannen kuvat ja kirjoitetut tekstit. Niiden perusteella miellämme kirjan esimerkiksi lasten tai aikuisten kirjaksi. Kannet myös vaikuttavat siihen tulkintaan, jonka kirjan sisällöstä luomme – kuvittaja nostaa avainkohdan esiin omalla tavallaan. (Rättyä 2001, 177–179.) Ei siis ole pelkkä sivuseikka, että juuri kirjankannet esiintyvät kohdeteoksessani detaljiteksteinä.

Makuuhuoneen muuttunut olemus voi vaikuttaa hyvinkin pelottavalta lapsen silmin. Tästä pelosta Moebius (1991, 71) käyttää esimerkkeinä Kay Choraon kuvakirjaa *Lester's Overnight* (1977) sekä Bernard Waberin kuvakirjaa *Ira Sleeps Over* (1975), joissa lapsipäähenkilöt kokevat makuuhuoneissaan vieraantumista ja itseluottamuksen kaikkoamista. Lasten epävarmuudet ovat seurausta tunnekuvista, jotka ovat syntyneet suggestiivisista ilmauksista. Hyvin samaan tapaan käy Memmulin kohdalla, joka kuvittelee mielessään vanhempiensa sanalliset ilmaukset todellisiksi. Tulkitsen myös, että melkein kaikki kuvatut maisemat ja objektit Memmulin yöllisessä seikkailussa, kuten liikenneuhka, jonka läpi Memmuli lentää (*UPM*, 19–20), ovat Memmulin mielessä saaneet innoitteensa tytön omasta makuuhuoneesta. Memmulin huoneen lattialla on esimerkiksi vihreä leluauto (LIITE 6), ja hyvin samanlainen auto esiintyy aiemmin mainitussa liikenneuhkassa nyt vain oikeaksi autoksi muuttuneena. Toistuva metsätematiikka Memmulin mielikuvissa tai unissa on luultavasti saanut kimmokkeensa makuuhuoneen luontoaiheisista huonekaluista kuten sienituolista ja kukikkaasta vaatekaapista (LIITE 5).

Tyypillisesti kuvakirjoissa lapsen makuuhuoneen sisustuksessa toistuvat samat elementit, joita ovat esimerkiksi liehuvat verhot sekä ikkuna, joka tarjoaa öisen näkymän kuuhun ja tähtiin. Peili tai lamppu on usein sijoitettu lähelle lapsen sänkyä makuuhuoneen seinälle. Lasta ei lähes

koskaan kuvata makuuhuoneessaan täysin yksin, vaan hänellä on nukkumakaverinaan kissa, koira tai vähintään jokin pehmolelu tai nukke. Ovi, ikkuna tai taulut seinällä noudattavat kuvakirjan fyysisiä, vertikaalisia ja horisontaalisia reunoja, kun taas sivun kurvikkaat muodot syntyvät esimerkiksi verhojen, petivaatteiden ja ihmisvartaloiden avulla. (Moebius 1991, 54.) Kuvakirjan *Sov nu, Vesta-Linnéa!* ensimmäisellä aukeamalla (LIITE 2) kuvituksessa näytetään Vesta-Linnéan makuuhuone ylhäältä päin kuvattuna, kun taas aukeaman verbaalisessa kerronnassa todetaan, että Vesta-Linnéan pitäisi olla jo nukkumassa – kerronnassa tila näytetään siis vain visuaalisin keinoin. Kuvituksen avulla Vesta-Linnéan makuuhuoneesta saa kuitenkin tarkan kuvan. Kuvaa katsoessa huomio kiinnittyy pelottavaan näkymään, joka aukeaman keskelle sijoitetusta ikkunasta paljastuu: ikkunan näkymä on väritykseltään harmaata sekä mustaa, ja se näyttäisi olevan lyijykynäteknikalla kuvitettu. Vaikka näkymä kadulle on ainakin kuvaa tarkastelemalla pelottava ja vaikka katuvalojen luulisi häikäisevän sisään makuuhuoneeseen, verhoa ei kuitenkaan ole vedetty ikkunan eteen. Tarkka lukija voi koettaa keksiä syyn tälle, mutta mielestäni tärkeämpää on huomata, että pelottava maisema voi olla yksi syy siihen, että Vesta-Linnéa kokee vaikeuksia nukahtaa.

Myös Elsan makuuhuoneesta löytyy Memmulin makuuhuoneen tapaan intertekstuaalisia viittauksia detaljitekstin muodossa (LIITE 10): kuvituksessa näkyvässä oleva Totoro-juliste viittaa japanilaiseen animaatioelokuvaan *Naapurini Totoro* (1988). Kyseissä animaatioissa mielikuvituksella on suuri merkitys koko elokuvan kannalta. Lisäksi elokuvassa on keskeistä lasten kyky nähdä olentoja ja tapahtumia, joita aikuiset eivät pysty näkemään.

Elsan tunteman pelon voi tulkita heijastuvan myös häntä ympäröivään tilaan: esimerkiksi maton hapsut ovat kuin pelottavat sormet ja on huomionarvoista, että kuva on rajattu juuri tavalla, jossa Elsan nukesta näkyvät vain jalat (LIITE 10). Liisa Kallion kuvitustyylissä piirrosjälki on hyvin persoonallista, erityisesti silmiinpistävää on lyijykynävarjostuksen näkyvyys. Luonnosmainen lyijykynäjälki näkyy selvästi muuten kirkkaasti värityksissä kuvissa, eikä sitä ole yritetty peitellä. Tämä piirrostyylisi sopii erityisesti kuvaamaan yön varjoja. Henkilöhahmon kokemuksen syvyyttä (*intensity*) onkin kuvassa mahdollista kuvata juuri piirrosviivan paksuuden ja ohuuden, tasaisuuden sekä määrän avulla. Rosoiset viivat tai jyrkästi piirretyt kulmat, jotka muodostavat outoja tai teräviä kokonaisuuksia, kertovat kuvassa usein henkilöhahmoa sisältä tai ulkopäin uhkaavasta ahdingosta. (Moebius 1991, 150–151.)

Tässä luvussa olen esitellyt kohdeteoksissani kuvattuja makuuhuoneita, jotka yön tullen muuttuvat kuvakirjojen sivuilla hyvinkin pelottaviksi tiloiksi. Kuvakirjojeni päähenkilöt Vesta-Linnéa, Memmuli ja Elsa ovat jo siinä iässä, että heidän odotetaan nukahtavan itsenäisesti omaan sänkyyn iltasadun jälkeen. Näin ollen tyttöjen makuuhuoneella on suuri merkitys tyttöjen painajaisien ja univaikeuksien kannalta. Voidaan myös ajatella, että lapsen makuuhuoneen kuvaus

kuvakirjoissa sisältää lähes koko seikkailun pienoiskoossa, jossa tärkeitä ovat etenkin visuaaliset yksityiskohdat (Koskimies-Hellman 2008, 127). Kuvakirjoissa nukkumistilana ei tietenkään aina ole makuuhuone, vaan esimerkiksi luola tai pesä voi korvata makuuhuoneen. Kuvakirjakoodit kuitenkin sopivat kuvamaan myös näitä tiloja. (Moebius 1991, 54.)

On tärkeätä, että kuvakirjassa näytetään viimeistään viimeisellä aukeamalla lapsen makuuhuone turvallisessa valossa. Jokaisessa kohdeteoksessani näin tapahtuukin. Tämä traditio pohjautuu iltasatugenren tarkoitukseen (ks. esim. Moebius 1991, 55). Iltasatukuvakirjojen todennäköisin yleisö on lapsi, joka johdatetaan kirjan äärelle juuri ennen nukkumaanmenoa. Tästä syystä on ilmeistä, että moderni kuvakirja pyrkii lieventämään lapsen pelkoja eikä synnyttämään uusia. Usein tämä pyrkimys saavutetaan viimeistään sillä, että makuuhuone näytetään kuvakirjan viimeisellä aukeamalla rauhallisessa ja turvallisessa valossa. Lapsilukijalle halutaan näin painottaa, että hänen on turvallista nukahtaa omaan huoneeseensa rauhallisesti mielin.

Moebius (1991, 63) on tarkkaavaisesti huomionnut, että aina kun makuuhuone toimii tapahtumapaikkana kuvakirjoissa, esiintyy teoksissa usein makuuhuoneisiin läheisesti liittyviä ongelmakohtia. Hän jatkaa toteamalla, että jossain muussa tilassa ongelmien pakoilu saattaisi olla helpompi vaihtoehto kuin niiden kohtaaminen, mutta makuuhuone on Moebiuksen mielestä ”alastoman totuuden, synnyn ja kohtalon, vankeuden sekä vapauden tila”.

Kuvakirjojen makuuhuonekuvauksia olisi tulevaisuudessa mielenkiintoista tutkia myös laajemman kohdeaineiston avulla, etenkin kun kirjallisten tekstien tuottamat tilat eivät muun muassa Haposen (2007, 218) mukaan ole olleet lastenkirjallisuudessa riittävän ja keskeisen tarkastelun kohteena. Myös Moebius (1991, 70) haluaa muistuttaa, kuinka tärkeitä kuvakirjojen makuuhuonekuvaukset ovat juuri uusien näkökulmien löytämisen kannalta. Makuuhuone voi siis toimia tilana, joka auttaa lasta hahmottamaan uudelleen niin välittömässä läheisyydessä olevaa tilaa kuin lasta ympäröivää maailmaakin. Onkin perusteltua todeta, että tämä tilan ja maailman uudelleen hahmottaminen auttaa lasta selviytymään myös omista peloistaan. Kuten olen tässä luvussa argumentoinut, on makuuhuoneella vahva kytkös kuvakirjoissa esiintyvien lasten pelkoihin ja unettomuuteen. Seuraavassa alaluvussa tarkastelen kohdeteosteni tarinamaailman lasten pelko- ja ahdistustilojen visuaalisia ja verbaalisia kuvauksia tarkemmin.

3.3. Pelko- ja ahdistustilojen kuvaaminen

Lapsi kokee kasvaessaan monenlaisia pelkoja, joista osa vaikuttaa häneen niin vahvasti, että lapsen elämänrytmi järkkyy. Yleisimpinä oireiluna pelko ja erilaiset ahdistustilat näkyvät univaikeuksina

tai unettomuutena. Määrällisesti eniten kuvakirjoja julkaistaankin juuri erilaisista pimeään ja kummituksiin tai mielikuvitusolentoihin liittyvistä peloista, jotka kärjistyvät nukkumaanmenoajan lähestyessä. Näissä kuvakirjoissa lähtökohtana on usein uuden kehitysvaiheen hyväksyminen, etäisyyden otto aikuiseen ja tarinamaailman lapsen omien henkisten voimavarojen hyödyntäminen osana itsenäistymistä. (Heikkilä-Halttunen 2010, 160.)

Kun pelkotilojen karkottamiseksi käytetään vertaistukena kuvakirjaa, on huomioitava, että harvemmin pelkoa käsittelevä kirja yksinään auttaa lasta luopumaan peloistaan. Myös aikuisen apua tarvitaan. Lapsuuden pelkoihin suhtaudutaan kuitenkin usein vähättelevästi. Niitä pidetään lyhytkestoisina ja väliaikaisina, eikä niiden uskota haittaavan lapsen normaalia kehitystä. Lapsen pelot ovat yleensä jopa tarpeellisia hänen kehitykselleen, mutta liiallisina ne voivat estää lapsen tutustumista maailmaan, tehdä luottamuksen toisiin ihmisiin hankalaksi, vaikeuttaa oppimista, heikentää keskittymiskykyä, estää luovuuden syntymisen sekä vaikeuttaa sosiaalista elämää. Jokainen lapsi on pelon säätelyssään yksilöllinen. (Heikkilä-Halttunen 2010, 159.)

Osa moderneista kuvakirjoista jäljittelee 1700- ja 1800-luvun kuvakirjoille tyypillistä tapaa pitää lapsi kurissa pelon avulla. Positiivinen viesti, kuten esimerkiksi itsenäisen ajattelun ja rohkeuden arvostus, jää pelottelun alle tai se puuttuu näistä kirjoista kokonaan. Stallcupin (2002, 132) antama esimerkki tällaisesta kuvakirjasta on Eve Buntingin ja Donald Carrickin kuvakirja *Ghost's Hour, Spook's Hour* (1987), jossa pelottavalla verbaalisella ja visuaalisella kerronnalla usutetaan lasta kääntymään aikuisen puoleen uhkaavissa tilanteissa. Näissä kuvakirjoissa lasta ei rohkaista kohtaamaan ja selviytymään peloista yksin tai ikätovereidensa avulla, vaan nämä teokset pyrkivät pitämään lapsenomaisina ja vanhemmistaan riippuvaisina yhtäläillä niin nuoret lukijansa kuin teoksissa seikkailevat fiktiiviset lapsetkin. (Stallcup 2002, 132.) Vaikka Stallcupin argumentti on varsin kiistanalainen, löytyy jokaisesta kohdeteoksistani kohtausta, jossa pelokas ja uniongelmainen lapsi kääntyy vanhempansa puoleen turvaa hakeakseen. Tässä alaluvussa keskeisen tarkastelun kohteena ovat ne fiktiivisten lasten pelko- ja ahdistustilojen visuaaliset ja verbaaliset kuvaukset, jotka muodostavat tärkeän alueen kohdeteosteni kerronnassa.

Sarjakuvatutkija Scott McCloud (1994, 118) on pohtinut, voiko tunteet tehdä näkyviksi. Kysymyksenä tämä tuntuu turhulta, koska visuaalinen esittäminen osittain perustuu nimenomaan olettamukselle, jonka mukaan ihmisen tunteita on mahdollista ilmentää kuvassa ja tehdä se vieläpä universaalilla, perustavanlaatuisella tavalla, joka tavoittaa ihmiset yli kulttuurirajojen. Maalaustaiteesta voidaan mainita esimerkiksi renessanssimestareina pidettyjen taiteilijoiden, kuten Botticellin ja da Vincin, maalaukset, joiden suosio perustuu sekä taitavaan tekniikkaan että kykyyn kuvata taiteen avulla ihmisen tunteita. Vaikka da Vincin kuuluisimman muotokuvamaalauksen *Mona Lisa* (ital. *La Gioconda* ja ransk. *La Joconde*, 1507) esittämien tunteiden luonteesta käydään

yhä kiistelyä, vain harva taidekriitikko voi väittää, etteikö Mona Lisan kuuluisan hymyn takana olisi tunnetta mukana.

Vaikka kuvataide on todistanut vuosituhansien ajan sen, että tunteita voidaan tehdä kuvassa näkyviksi, käydään kuvakirjatutkimuksessa yhä keskustelua siitä, onnistuvatko kuvakirjat tässä tehtävässä. Nikolajeva ja Scott (2001b, 34–35) ovat vahvasti sitä mieltä, että etenkin viime vuosina julkaistut kuvakirjat selvästi osoittavat tehokkuutensa kompleksisten psyykkisten tilojen kuvaamisessa kuvan ja sanan yhdistelmien avulla. He jatkavat toteamalla, että kuvakirja on paras media juuri tunteiden kuvaamiseen, koska tunteiden kuvaamisessa kuva toimii heidän mielestään vahvemmin kuin sana. Tämä on hyvin kytköksissä McCloudin (1994, 121) lausumaan siitä, että kuvan kyky synnyttää tunnepitoisen tai aistittavan vaikutuksen katsojassaan on elintärkeä sarjakuvataiteelle.

Erityisesti silloin, kun tarkastellaan kuvien kykyä ilmaista ahdistavia tunteita – kuten pelkoa tai pakokauhua – ovat kuvatun hahmon ilmeet ja asennot erittäin merkityksellisiä (ks. esim. Happonen 2007, 163). Myös taustat ovat toinen tehokas keino näkymättömien ajatusten ilmaisemiseksi, erityisesti tunteiden maailman. Elokuvatutkija Henry Bacon (2004 [2000], 258) on todennut, että kuvissa esitetyt ilmeet vaikuttavat tunnetasolla lukijaan suoraan, sillä ihmisille on luonteenomaista jäljitellä näkemäänsä ilmeitä ja samastua näiden ilmaisemiin tunnetiloihin.

Usein kuvakirjan juonikaava perustuu kansansatuihin, joissa esiintyy toistuvana motiivina kotoa lähtevä sankari, joka kohtaa matkallaan useita vastuksia, mutta selviytyy niistä ja palaa kotiin ehjänä ja kokemuksistaan viisastuneena. Vanhempien ja kodin jättäminen esitetään saduissa välttämättömyytenä, joka on itsenäistymisen edellytys. Sama ”vaikeuksien kautta voittoon” -kaava on yleinen lastenkirjoissa, vaikka lähtötilanteet eivät olekaan yhtä synkkiä kuin kansansaduissa. Itsenäistymistä ja itsetuntoa käsittelevissä kuvakirjoissa esillä ovat usein lapsen sisäiset konfliktit tai konfliktit perheen kanssa. (Heikkilä-Halttunen 2010, 149.) Kohdeteoksistani *Urhea pikku Memmuli* on hyvä esimerkki kyseistä kaavasta.

Tätä lukua varten olen valinnut *Memmuli*-kuvakirjasta aukeamia, jotka kuvaavat hyvin sitä pelkotilaa, joka yön saapuessa voi hiipiä lapsen mieleen. Memmulin nukkumaanmenon lähestyessä tyttö vakuuttaa kiivaasti isälleen, ettei pelkää: ”– Eikä, eikä! meluaa Memmuli. – Minä olen jo iso tyttö, en minä pelkää! Iltasatu, pyh!” (*UPM*, 12–13.) Lapsen tuohtuneisuutta kuvataan verbaalisessa kerronnassa toiston, kuvaavan verbin *meluaa* ja erityisesti lyhyiden huudahdusten avulla, joita painotetaan lukuisin huutomerkein. Sanoin kerrottu yhdistyy hyvin aukeaman kuvitukseen (LIITE 5), jota tarkastelemalla voi tulkita Memmulin myös jännittävän nukkumaanmenoa. Tästä kielivät Memmulin ympärille piirretyt tärinäviivat, tytön punaiset posket sekä sylkiviivat, jotka muistuttavat

hyvin paljon sarjakuvamaista ilmaisua. Memmulin jännittynyt asento myös rinnastuu vastakohtaisuuden kautta tytön isään, jonka olemus on hyvin rauhallinen. Kenties Memmulia ärsyttää juuri se, ettei hän pysty olemaan isänsä tapaan yhtä rauhallisen- ja vakuuttavanoloinen.

Typografiset elementit muuntavat verbaalista kerrontaa visuaaliseksi. Esimerkiksi tekstissä esiintyvällä kirjasinkoolla voidaan ilmentää hahmon tunnetilaa tai kuvatun tilanteen tunnelmaa. Kirjasintyyppi ja -koko saattavat viestiä esimerkiksi äänen voimakkuudesta, fyysisestä liikkeestä sekä tunteista. (Oittinen 2001, 140.) Typografisista elementeistä hyvä esimerkki löytyy seuraavasta tekstikatkelmasta:

Täytyy saada valot päälle, ajattelee Memmuli. Minä EN pelkää. Minä en vain pidä siitä, että varjot katsovat minua. Mutta jos minä olen ihan tostitosi pieni, ne eivät varmaan huomaa minua. (UPM, 14–15.)

Tekstikatkelmasta on myös mahdollista huomata se, kuinka vaihtelut kirjasinkoossa synnyttävät visuaalisia sekä auditiivisia kontrasteja silloin, kun kuvakirjaa luetaan ääneen (Doonan 2003, 42). Typografisista elementeistä voidaan käyttää myös nimitystä *kielen ikoniset muodot*, joita ovat esimerkiksi ääntä ilmaisevat onomatopoeettiset sanat sekä kirjoitus, jonka visuaalinen muoto on itsessään merkitsevä (Mikkonen 2005, 30). Kielen ikoniset muodot voidaan ottaa avuksi synnyttämään lapsenomaista tyyliä. Kokon (2012, 121) mielestä lapsenomaisten ilmausten käyttö onkin juuri kielellinen keino, jonka avulla voidaan päästä lähelle lapsen ajattelu- ja kokemustasoa. Memmulin tuntemaa pelkoa ei siis kuvata pelkästään kuvituksessa, vaan tytön pelko ja ahdistus heijastuu suoraan myös verbaaliseen kerrontaan esimerkiksi typografisten elementtien, toiston ja sanayhdistelmien (”tositosipieni”) sekä vakuuttelun kautta (”Minä EN pelkää. Minä en vain pidä siitä, että varjot katsovat minua”). Lukijalle ei koskaan täysin selviä, ketä Memmuli ensi sijassa koettaa vakuutella. Tulkitsen, että Memmuli pyrkii todistamaan itselleen ja vanhemmilleen oman rohkeutensa. Kenties Memmuli käy mielessään myös keskustelua vanhempiensa kanssa.

Seuraavalla aukeamalla (LIITE 6) eli aukeamalla, jossa Memmulin huone kuvataan pimeässä, Memmulin huoneen lelut ja huonekalut muuttuvat hirviöiksi tytön mielessä. Peräkkäiset aukeamat kuvaavat saman tilan kirjaimellisesti täysin eri valossa, mutta tulkitsen, että pimeä makuuhuone on kuva ennemminkin Memmulin mielestä kuin todellisuudesta:

Memmulin huoneessa on hiljaista ja pimeää. Vai kuuluiko nurkasta jotain? Sängyn alla joku ihan varmasti ähkäisi tai niisti tai – hui! – aivasti! Jos ne on niitä villakoiria, mitä äiti aina

perjantaisin jahtaa. Niitä jotka valtaavat talon. Täkin alta kuuluu supinaa: – Minä en pelkää, minä olen urhea pikku Memmuli. (UPM, 14.)

Yllä oleva tekstikatkelma kuvaa hyvin tarkkanäköisesti lapsen kokemaa pelkotilaa, joka on niin rajua, että vaikuttaa tämän unensaantiin. Verbaalisessa kerronnassa yhdistyvät myös epäsuora- ja suoraesitys. Kysymys ”vai kuuluiko nurkasta jotain?” on monitulkintaisuutensa kannalta problemaattinen. Mielestäni ei pystytä toteamaan tyhjentävästi, että kysymys olisi joko Memmulin sisäistä puhetta tai ulkopuolisen kertojan esittämä kysymys: se on sekoitus näistä molemmista. Kuten Mikkonen (2010, 303) muistuttaa, voivat kaikki osatekijät erikseen ja yhdessä luoda vaikutelman näkökulmasta useita esitysmuotoja yhdistelevässä ilmaisuvälineessä kuten kuvakirjoissa ja sarjakuvissa. Mikkonen jatkaa tarkastelemalla, kuinka sarjakuvakerronnassa näkökulman hahmotus voi sisältää havaintoja kielellisistä ja kuvallisista vihjeistä, erityisesti mahdollisen kertovan äänen, ja – jos sellainen kerronnassa esiintyy – kielellisen fokalisoijan. Näiden lisäksi näkökulma eli fokalisaatio voi sisältää visuaalisen havaintopisteen, kertoa jotakin kuva-alan, värisävyn, piirrostyylin ja mittasuhteiden merkityksistä. (Mikkonen 2010, 303.)

Olen aiemmin luvussa 2.1. esitellyt Genetten fokalisaation käsitettä, mutta koen tarpeelliseksi palata tässä luvussa vielä tarkemmin käsitteen ongelmallisuuteen visuaalisen ilmaisuvälineen, kuten kuvakirjojen, kerronnan yhtenä määrittäjänä. Kuvakirja-analyysiin liittyy läheisesti myös käsitteen *visuaalinen kertoja* haasteellisuus. Mikkonen (2010, 308) on tarkastellut näitä molempia ongelmakohtia ja todennut, että narratologiseen analyysiin luotu *kuka kertoo? – kuka näkee? -jako* vaatii väistämättä muokkausta silloin, kun tarkastellaan multimediakertomusta, joka kertoo sanoin ja kuvin eli näyttää maailman kuvien avulla. Kokon (2012, 24) mukaan kysymys siitä, kuinka fokalisaation käsite on sovellettavissa kohdeteosten yksittäisiin kuviin lähtee ajatuksesta, että kuvassa on aina näkökulma tai useampia näkökulmia.

Kuten jo aiemmin viittasin, on vaikea tulkita, missä kohdin fokalisaatio eli kokijan näkökulma on täysin Memmulin omaa, mutta juuri tämä lapsenomainen, asioiden kirjaimellista olemusta tavoitteleva kerronta paljastaa Memmulin näkökulman kerronnassa. Esimerkiksi lause ”varjot kasvavat nurkissa ja lähtevät vaeltamaan” (UPM, 14), näkyy seuraavalla aukeamalla kuvassa totena – tai ainakin Memmulin mielen mahdollisessa maailmassa totena – kuvattuna tapahtumana: suuret varjohirviöt ryhtyvät jahtaamaan Memmulia, joka kuvittelee itsensä niin pieneksi, ettei yllä liian korkealla sijaitsevaan ovenkahvaankaan (UPM, 16–17). Mikkosen (2010, 324) mukaan visuaalisessa kerronnassa kertomuksen ajallis-tilallinen näkökulma osittain sidotaan ja rajataan henkilöahmon havaintoihin, mutta samalla säilyy *hypoteettinen havaintopiste*, joka ei

varsinaisesti kuulu kenellekään. Hypoteettisen havaintopisteen avulla lukija pystyy samanaikaisesti näkemään Lindmanin kuvituksessa sekä Memmulin että Memmulin uninäyt ja mielikuvitusolennot.

Hypoteettisen havaintopisteen rinnakkaistermiksi voitaisiin nimittää David Hermanin (2002, 309) käsitettä *hypoteettinen fokalisaatio*. Hypoteettinen fokalisaatio ei muodostu tarinamaailman todellisen henkilöahmon havainnoista, vaan se on kuvaus siitä, mitä joku olisi voinut nähdä kyseisestä havaintoasemasta. Kokko (2012, 193) pitää Hermanin käsitettä ongelmallisena esimerkiksi silloin, kun tarkastellaan kuvaa, johon avautuva näkökulma on niin korkealla, ettei ”kyseiseen havaintopisteeseen voi ajatella ihmisenkaltaista havainnoijaa missään normaalissa tilanteessa”. Hermanin käsitteen voidaan kuitenkin tulkita sopivan juuri tällaisiin kerrontatilanteisiin, esimerkkinä tästä aukeama kohdeteoksestani *Sov nu, Vesta-Linnéa!*, jonka kuvituksessa nähdään Vesta-Linnéan makuuhuone ylhäältä päin kuvattuna (LIITE 2). Näin rakennettu kerronta pystyy raportoimaan henkilöahmojen havaintoja ja tuntemuksia, joista he välttämättä eivät itse ole tietoisia.

Kohdeteoksissani visuaalinen kerronta nousee lapsen pelon kuvaamisessa hyvin vahvaan asemaan; erityisesti väreillä on suuri merkitys. Kuvien värimaailmaa voidaan pitää yhtenä kerrontaa tukevana keinona. Värit ilmaisevat luontevasti tunteita, kuten pelkoa ja ahdistusta, sekä miljöötä koskevia yksityiskohtia. Kohdeteokseni *Elsa lentää* on väriensä suhteen hyvin tavanomainen kuvakirja siinä mielessä, että värejä on käytetty tunnelman luomisessa: esimerkiksi korostettu varjostus kuvastaa Elsa-tytön tuntemaa kauhua tytön herätessä painajaisunen jälkeen. Myös verbaalisessa kerronnassa painotetaan pelottavaa tilannetta:

Elsa hätkähtää hereille. On ihan hiljaista. – Mihin se kauhea mato katosi? Elsa ihmettelee. Äsken Elsa vielä juoksi täyttä päätä pakoon hirmuista jättiläismatoa. Sillä oli kiiltävät mustat silmät ja hirveästi jalkoja. Mutta nyt Elsa istuu sängyssä, keskellä yötä. Mato on poissa, vai onko? (EL, 2.)

Tekstikatkelmassa on nähtävissä lyhyiden lauseiden synnyttämä melkein hengästyttävä tunnelma: verbaalisen kerronnan tempo on nopea ja suorastaan töksähtelevä. Tekstiin on sulautettu mukaan myös *cliffhanger*, joka terminä on tuttu niin elokuvista kuin lastenkirjallisuudestakin. Kuvakirjan lukija houkutellessaan painottavan kysymyksen avulla kääntämään sivua. Happonen (2007, 88) vertaa *sivunkääntämisen funktiota* kaunokirjallisten teosten kerronnan aukkoisuuteen, jota lukija täydentää tulkinnoillaan. Usein tämä aukkoisuus koskee erityisesti kuvallista kerrontaa, sillä monesti kuvakirjan kielellinen kerronta sitoo kuva-aukeamia yhteen (Kokko 2012, 210).

Elsa lentää -kuvakirjassa sana tukee kuvaa ja toisinpäin. Tästä hyvä esimerkki on teoksen neljäs aukeama (LIITE 11), jonka kuvituksessa Elsa on hiipimässä vanhempiansa makuuhuoneeseen turvaan:

Nyt varovasti, askel kerrallaan. Matka äidin ja isän makuuhuoneeseen on pitkä. Elsa ei uskalla katsoa taakse eikä sivuille, voihan olla, että mato vaanii jossain. Ehkä sillä on ystävätkin mukana! (*EL*, 8.)

Kerronnasta välittyä hyvin vahvasti Elsan mielenmaisema: Liisa Kallio muun muassa käyttää kuvituksessaan tunnistettavaa ruskeasävyistä väritystä mielikuvitushahmoissa kuten pelottavissa madoissa (LIITE 11). Sama mielenmaailmaa kuvaava värien poisjätö toistuu muuallakin Kallion kuvakirjassa, mutta ainoastaan silloin, kun kuvataan Elsan unta tai kuviteltuja olentoja. Nodelmanin (1988, 69–70) mukaan kuvakirjassa, jossa tekstiä on paljon, värit tuntuvat samasta syystä liiallisilta, koska ne ”toistavat sen informaation, joka on jo tekstissä”. Nodelman jatkaa toteamalla, että kuvitettujen kirjojen mustavalkokuvat keskittyvät usein tapahtumien kuvaukseen, jolloin viivankäyttö tuo energisyyttä pitkäköön tekstiin. Haposen (2007, 116) mielestä tämä näkemys on kuitenkin liian yleistävä, koska mustavalkoisuus sinällään ei aina tuo vauhdin ja energisyyden vaikutelmaa kerrontaan. Olen Haposen kanssa samoilla kannoilla: usein mustavalkokuvitus, varsinkin kun se esiintyy värikuvituksen seassa, tuntuu pysäyttävän kuvatus tapahtuman. Se myös kykenee irrottamaan tapahtumat tarinamaailman todellisuudesta herkemmin kuin värikuvitus, hyvänä esimerkkinä tästä on kohdeteokseni *Elsa lentää*.

Edellä mainitsemassani esimerkissä *Elsa lentää* -kuvakirjasta (LIITE 11) on tärkeätä huomioida myös tapa, jolla tuhatjalkaisia muistuttavat madot leijailevat vasemman puoleiselta sivulta oikealle, sisälle Elsaan esittävään kuvaan. Vaikka Elsaan esittävä kuva on epäsymmetrisen pyöreä muodoltaan, rikkovat luikertelevat madot kuvan näkymättömän kehyksen ja näin myös sen rakenteen. Tulkitsen, että tämä kuvaa lapsen tapaa sekoittaa mielen muodostama mahdollinen maailma todellisuuden kanssa. Vaikka aukeamaan ei ole piirretty selviä kehyksiä kuvituksen ympärille, toimii sivun 9 (LIITE 11) pyöreä muoto eräänlaisen kehyksenä, jonka mielikuvitusmato ulkoapäin rikkoo. Koska kehykset yleensä merkitsevät rajoja, joita verbaalinen kerronta ei voi ylittää tai joiden sisältä kuva ei voi paeta, voimme assosoida kehysten rikkoutumisen kanssa esimerkiksi kielletyksi koetun tai yliluonnollisuuden (Moebius 1986, 150).

Kehyskoodin (*code of the frame*) ansiosta lukija pystyy identifioitumaan tarinan sisäisen ja ulkopuolisen maailman kanssa. Kehyskoodin liittäminen pyöreiden ja kulmikkaiden muotojen kuvakirjakoodeihin on kuvakirja-analyysin kannalta järkevää. Henkilöhahmo, joka on kuvattu

pyöreiden kehysten sisälle, on usein enemmän turvassa ja tyytyväisempi kuin henkilöhahmo tiiviisti rajattujen, suorakulmaisten kehysten sisällä. Usein silloin, kun kuvituksessa painotetaan suorakulmaisia muotoja, tarinan temaattinen painotus kietoutuu jonkin ongelman tai järjestyksen ja kurin haittapuolten ympärille. (Moebius 1986, 150.) En täysin allekirjoita näitä Moebiuksen huomioita, varsinkin kun kohdeteokseni noudattavat toisenlaista kaavaa. *Elsa lentää* -teos on hyvä esimerkki siitä, kuinka pyöreät kehysmuodot kuvituksessa eivät aina luo turvallista tunnelmaa. Laaja valkoinen tila esimerkiksi ensimmäisellä aukeamalla (LIITE 10) painottaa tiedostamattomuutta asioiden oikeasta tilasta. Se myös kuvaa sitä pelkoa ja epävarmuutta, jota Elsa tuntee pohtiessaan, mitä makuuhuoneen ulkopuolella saattaa lymytä. Myös Nodelman (1988, 53) on pannut merkille valkoisen tilan kyvyn toimia kehyksenä, lukijan huomiota herättävänä ja tämän tulkintaa vaativana visuaalisen kerronnan osasena.

Kehystyyppi ja -muoto vahvistavat siis myös figuratiivisia merkityksiä. Suljettu kehys toimii keinona, jonka avulla voidaan pitää lukija välimatkan päässä katsomastaan kuvasta. Suljettu kehys myös vangitsee sisälleen usein kaoottisiakin tapahtumia ja pitää ne koossa. Kun kehyksen elementit rikkoutuvat esimerkiksi jonkun kuvassa esitetyn objektin toimesta, esiin nouseva efekti kuvastaa kontrollin menettämistä. Nämä ”rikkoutumiset”, joista Doonan (2003, 40) käyttää termiä *bleeds*, sisältävät monenlaisia eri merkityksiä, mutta jokainen niistä on vahvasti yhteydessä ajankulkuun.

Koska aikuiset eivät ole tulleet täysin sinuiksi omien lapsuudenaikaisten pelkojen ja epävarmuuksien kanssa, löytää Jackie E. Stallcup (2002, 152) ainakin kolme eri aluetta, jotka toisiinsa sekoittuessaan muodostavat konflikteja lapsen pelkoja käsittelevissä kirjoissa: 1. aikuisten halu lohduttaa ja suojella lapsia, 2. aikuisten syvään juurtunut pelko siitä, että lapset mahdollisesti muuttuvat heitä uhmaaviksi, omapäisiksi olennoiksi, 3. aikuisten tarve kasvattaa lapset hyvätapaisiksi, sosiaalisiksi aikuisiksi. Näistä syistä johtuu Stallcupin mukaan se, että pelkoja käsittelevät kirjat muuttuvat yleensä aikuisten ja lasten välisten konfliktien näyttämökentiksi.

Seuraavassa esimerkissä *Elsa lentää* -kuvakirjasta nähdään *turva vanhemmista-valta lapsista -jaottelu*:

Lopulta Elsa pääsee makuuhuoneeseen. Hän kipuaa äidin yli nopeaakin nopeammin. Äiti ynähtää ja nostaa peittoa, Elsa pujahtaa sen alle. – Äiti, Elsa kuiskaa, – minua pelottaa.

– Mikä, kulta?

– Se kauhea mato joka on meidän olohuoneessa.

– Elsa-pieni, se oli vain unta. Nukutaan nyt.

Äiti silittää Elsan selkää ja sitten ei Elsan enää tarvitse yrittää nukkua. Silmät lupsahtavat kiinni ihan itsestään. (EL, 10.)

Verbaalisessa kerronnassa ei mainita sanallakaan Elsan isää, mutta aukeaman kuvassa hänet on kuvattu nukkumassa selkä Elsaan ja tämän äitiin käännettynä. Hyvin samantapainen tilanne on *Vesta-Linnéa*-teoksessa (*SNV*, 12), jossa Vesta-Linnéan isäpuoli Viktor kuvataan tyytyväisenä nukkumassa – kädet niskan takana ja hymy huulillaan –, kun taas Vesta-Linnéan äiti näyttää hyvin tuskaiselta joutuessaan valvomaan tyttärensä takia. Molemmissa teoksissa korostuu äiti-tytär-suhte.

Vaikka Elsan äiti vakuuttaa tyttärelleen, että ”Elsa-pieni, se oli vain unta” (*EL*, 10), kuvakirjan tarkka lukija muistaa, että Elsa näki matoja myös valveilla ollessaan (*LIITE* 11). Kuva on mielenkiintoinen myös fokaalisaation kannalta: kuka oikeastaan näkee madot? Tulkitsemalla kuvassa nähdään samanaikaisesti hetki Elsan mielestä, eli olennot, jotka kuuluvat Elsan painajaiseen ja pelon täyttämään mieleen, sekä tarinamaailmaan todellisuus, jossa Elsa on hiipimässä kohti vanhempiensa makuuhuonetta.

Elsa-kuvakirjan aukeamalla 9 Elsa kuuntelee, kuinka hänen äitinsä puhuu puhelimesta ja kertoo Elsan painajaisista vähättelevään sävyyn – tai ainakin lukijan annetaan ymmärtää, että Elsa tulkitsee äitinsä puheet häntä vähätteleviksi:

Elsaa harmittaa. Äiti puhuu puhelimesta.

– Juu, oli hieno luontofilm, vaikka hurjia ne lähikuvat toukista! Elsa sai pahoja unia ja tuli yöllä viereen.

Elsa mulkaisee äitiä vihaisesti. (*EL*, 18.)

Vaikka Elsan äiti ei puheillaan pahaa tarkoittaisikaan, saa hänen puheensa Elsan tuntemaan suuttumusta ja häpeää. Tässäkin kuvakirjassa lapsi joutuu häpeämään omaa pelkoaan ja uniongelmiaan, mikä siis yhdistää kaikkia kohdeteoksiani. Kuvassa Elsan tunnetta korostetaan erityisesti pettyneen ilmeen ja asennon kautta. Tyypillistä lapsen pimeänpelkoa tai kummituksia käsittelevälle kuvakirjallisuudelle on se, että pelon kohde paljastuu lopulta usein itsekin jollain tavalla vajavaiseksi (Heikkilä-Halttunen 2010, 160). Äskeisessä otteesta *Elsa*-kuvakirjasta kerrotaankin selitys Elsan painajaiseen.

Osana modernia tapaa nähdä ja käsitellä lapsen unettomuutta, sekä siihen läheisesti liittyviä pelkotiloja, ovat lukuisat erilaiset vanhemmuusoppaat, joissa neuvotaan pyrkimään siihen, kuinka lapsen elämä olisi mahdollisimman vapaata peloista. Tyypillisiä ovat esimerkiksi lasten pelkoja käsittelevät artikkelit, jotka ovat levinneet niin teoreettisiin julkaisuihin kuin aikakauslehtiin. (Stallcup 2002, 129.) Vaikka todelliset tai mielikuvituksen synnyttämät pelot eivät lasta

tositilanteissa naurattaisikaan, pystyvät pienetkin lapset oivaltamaan liioittelun ja vastakohtien synnyttämän huumorin erilaisia vivahteita. Lisäksi koomiset vastakkainasettelut usein pehmentävät pelontäyteisiä kuvakirjoja. (Heikkilä-Halttunen 2010, 161.)

Kohdeteoksissani fiktiivisten lasten pelko- ja ahdistustilat onnistutaan voittamaan vanhemman tuen avulla. Jokaiselle tutkimukseni kohdeteokselle yhteistä on myös se, että pelko on syynä lapsen unettomuuteen. Saarenpää-Heikkilä (2001, 36) on tutkimuksessaan todennut, että tytöt yleensä kertovat näkevänsä enemmän painajaisia kuin pojat. Onkin mielenkiintoista pohtia, olisivatko kohdeteosteni tavat käsitellä lapsen pelkoa ja ahdistustiloja muuttuneet merkittäväällä tavalla, jos teosten päähenkilönä oltaisiinkin nähty pikkupoika tytön sijasta.

Moebiuksen (1991, 71) mukaan parannuskeino vieraantumiseen ja epävarmuuteen eli tunteisiin, jotka ovat usein unettomuuden taustalla, löytyy tutun ja käsinkosketeltavan palauttamisesta sanallisesti ja kuvallisesti. Kohdeteokseni päättyvätkin onnellisesti: lapsi kuvataan viimeistään teoksen lopussa nukkumassa tyytyväisenä ja peloistaan vapaana.

4. Lopuksi

Tässä tutkimuksessa tarkastelun kohteena ovat olleet kuvakirjoissa esiintyvien lasten unen ja unettomuuden verbaaliset ja visuaaliset kerronnalliset kuvaukset. Kolmesta 2000-luvulla ilmestyneestä kotimaisesta kuvakirjasta, Tove Appelgrenin ja Salla Savolaisen *Sov nu, Vesta-Linnéa!* (2003), Mervi Lindmanin *Urhea pikku Memmuli* (2005), Liisa Kallion *Elsa lentää* (2008), koostuvaa kohdeteosjoukkoani olen analysoinut niin kuvakirja-, sarjakuva-, elokuva- kuin fantasia- ja lastenkirjallisuuden tutkimuksista valikoitujen käsitteiden ja teorioiden avulla. Tutkimuksessani on esiintynyt myös viittauksia lääketieteeseen ja psykologiaan kuten psykoanalyyysiin.

Kuvakirjaa voidaan pitää hankalasti määrittävänä kirjallisuudenlajina, minkä taustalla on muun muassa kuvakirjan verbaalis-visuaalisen kerronnan omintakeisuudet, sen sisältämät oletukset kaksoisyleisöstä ja piirteet lukuisista eri genreistä. Tästä syystä olen nähnyt tarpeelliseksi sisällyttää tutkielmaani teoriamateriaalia niin monelta eri tutkimusalalta. En koe mielekkääksi kuvakirjatutkimuksen rajaamista vain lastenkirjatutkimuksen käsitteistölle tai pedagogisille arvotuksille perustuvaan tutkimukseen. Keskeisenä, kokoavana määrittäjänä on kuitenkin ollut kuvakirjatutkimus, josta olen hyödyntänyt muun muassa kuvakirjatutkija William Moebiuksen (1986) määrittelemiä kuvakirjakoodeja. Kuvakirjakoodeista etenkin värit, koko, perspektiivi ja sijainti ovat olleet erityisen keskeisiä tarkastellessani kohdeteosteni fiktiivisten lasten unen ja unettomuuden kerronnallisia kuvauksia. Myös heikentävää toistoa on toistuvasti käytetty kohdeteoksissani lapsen tuntemaan ahdistuksen kuvaamiseen.

Kuvakirjatutkimuksen metodien ja käsitteiden avulla olen selvittänyt, minkälaisia lapsen subjektiivisia unen ja unettomuuden kuvauksia kohdeteokseni tuottavat ja pohtinut myös sitä, osallistuvatko ne kenties lapsen unensaantiin liittyvien uskomusten vahvistamiseen tai purkamiseen. Kuvakirjoissa, kohdeteokseni mukaan lukien, on löydettävistä piirteitä lapsimyytistä, usein toistuvasta tavasta kuvata lapset viattomina, puhtoisina olentoina, joita aikuisten on suojeltava kaikelta mahdolliselta pahalta. Moni kuvakirja kuitenkin systemaattisesti rikkoo tätä kaavaa. Myös kohdeteokseni ovat hyvä esimerkki kyseisen kaavan hajottamisesta: lapsipäähenkilöiden tunteet ja mielipiteet kuvataan hyvinkin vahvasti ristiriidassa tarinamaailmojen vanhempien näkemysten kanssa. Teosten loput ovat tietenkin onnellisia ja sopuisia kokonaisuuksia, joissa ei ole riitasoinnuille tilaa, mutta kuvakirjojen oletettu nuori kohdeyleisö tarvitsee näitä konventioita. Esimerkiksi iltasatuna luettu kuvakirja ei voi olla sellainen, joka jättää lukemisen jälkeen pelon lapsen mieleen estäen tätä näin nukahtamasta. Tästä huolimatta on tärkeää, että erityyppisiä, pelottaviakin kuvakirjoja julkaistaan. Tämän avulla vältetään kuvakirjakentän yksipuolistuminen.

Johdanto-luvussa lupasin palata myöhemmin tutkimuksessani Anna-Maija Koskimies-Hellmanin (2008, 330) näkemykseen siitä, etteivät suomalaiset kuvakirjat hyödynnä tarpeeksi mielenmaisemien kuvauksia. Ne ovat siis jäljessä Ruotsia sisäisen maiseman kuvaamisessa. Vaikka tietämykseni ruotsalaisista kuvakirjoista on sangen rajallinen, mielestäni on perusteltua sanoa, että ainakin kohdeteokseni rikkovat Koskimies-Hellmanin näkemystä. Kohdeteoksissani on kuvattu sekä visuaalisin että verbaalisin kerronnoin lapsen ahdistus- ja pelkotiloja, joista lapsipäähenkilöiden on ensin täytynyt selviytyä yksin, ennen kuin vanhemmat – kohdeteosteni tapauksessa äidit – ovat puuttuneet lasta vaivaavaan unettomuuteen. Tutkimuksessani olen argumentoinut, että Vesta-Linnéan, Elsan ja Memmulin pelkotilojen taustalla ovat olleet muun muassa tyttöjen makuuhuoneet. Makuuhuoneiden sisustus ja lelut ovat heijastuneet lasten uniin ja synnyttäneet heidän mielissään pelkokuvia. Myös unisymboliikka näyttäisi saaneen innoitteensa lapsen makuuhuoneesta, mistä esimerkkinä Memmulin makuuhuoneen metsäteemainen sisustus.

Kohdeteoksistani löytyy sekä samankaltaisuuksia että eroja uni- ja unettomuuskuvausten suhteen: *Sov nu Vesta-Linnéa!* poikkeaa muista kohdeteoksistani siinä, että se tuo selvimmin esiin ne negatiiviset seuraukset, joita pienen lapsen valvomisesta koituu. Myös Vesta-Linnéan äiti kärsii lapsensa unettomuuden seurauksista. *Urhea pikku Memmuli* puolestaan on kohdeteoksistani kaikkein ongelmallisin unitulkinnoiltaan, ja teoksen koko rakenteeseen kuuluukin häilyvyys Memmulin yöllisen seikkailun luonteesta. *Elsa lentää* ja *Sov nu, Vesta-Linnéa!* ovat unikuvaustensa keston suhteen hyvin samanlaisia: kummassakin kuvakirjassa unikuvaus on mahdutettu yhteen aukeamaan, jolloin kuvituksessa astutaan päähenkilöiden unimaailmaan. Yhteistä teoksille on myös se, että verbaalisessa kerronnassa viitataan uniin, joita ei esitetä kokonaisina teoksen kuvituksessa tai tekstiosuoksissa.

Fantastinen on erityisen keskeisessä osassa kohdeteoksessani *Urhea pikku Memmuli*, jossa fantastinen näyttäytyy sekä visuaalisessa että verbaalisessa kerronnassa: tärkeä fantastista kuvaava visuaalinen kerronnan keino on esimerkiksi kokoerojen vaihtelut. Memmulin pientä kokoa korostetaan niin urbaanissa kuin luonnonmukaisessa uni- tai mielikuvitusmaisemassa. Memmulin koko on keskeinen osa koko teoksen visuaalista ja verbaalista kerrontaa. Unikuvauksia tarkastellessa tärkeää minulle tutkijana on ollut löytää kohdeteosteni fantastisten piirteiden taustalta yhteyksiä sekä tarinamaailman todellisuuteen että lukijan tunteeseen todellisuuteen. Nämä fantastiset piirteet ovat olleet kohdeteoksissani erityisen suurella osalla mahdollisen unimaailman muodostumisessa: esimerkiksi *Memmuli*-kuvakirjassa mielikuvitushirviöt ovat saaneet muotonsa Memmulin huoneen leluista. Olen kokenut tärkeäksi myös painottaa, että kuvakirjassa esiintyvät unet, olivatpa ne kuinka mielettömiä ja monimutkaisilla kerronnankeinoilla kuvattuja, eivät tee

koko teoksesta fantasiakirjallisuutta. Unet esiintyvät myös lukijan tuntemassa todellisuudessa, mutta niissä esiintyy piirteitä ja tapahtumia, jotka eivät olisi valvetodellisuudessa mahdollisia.

Koti toimii jokaisessa kohdeteoksessani unikuvauksen aloituspaikkana ja päätepisteenä. Usein kuvakirjoissa makuuhuone on tapahtumapaikka, joka johdattaa unimaailmaan ja sieltä pois. Tämä näkyy myös kohdeteoksissani: esimerkiksi Vesta-Linnéan unimaailma sekoittuu samanaikaisesti fiktiiviseen todellisuuteen, mitä korostetaan visuaalisessa kerronnassa esittämällä nukkuva Vesta-Linné ja tämän unimaailma jaetussa kuvatilassa. Unimaailma ja kuvakirjan todellisuuden toisiinsa sekoittuminen näkyy kohdeteosteni molemmissa kerrontamuodoissa. Kohdeteosteni kuvituksessa kuitenkin näytetään vain osa lapsen makuuhuoneesta, jolloin verbaalinen kerronta avaa tarkemmin lapsen mielenmaisemaa ja pelkoja. Kuvitus toisaalta tarkentaa lasten pelkoja esittämällä ne visuaalisessa muodossa.

Kohdeteosteni suhteen olen tulkinnut, että niissä päähenkilöinä esiintyvien pikkutyttöjen unien ja painajaisten taustalla ovat arkielämän kokemukset, muistot ja pelot. Kohdeteosteni kytkökset todellisuuteen näkyvät esimerkiksi kuvittajien piirrostyylissä, kerronnallisissa aikarakenteissa ja intertekstuaalisissa viittauksissa. Olen myös argumentoinut, että kohdeteosteni fiktiivisten lasten vanhempien puheilla on kenties suurin vaikutus tyttöjen näkemiin painajaisiin ja valvepelkoihin.

Tutkimukseni pohjalta voin todeta, että kohdeteosteni unettomuuden kuvaukset ovat hyvin monikerroksisia, ja ne sisältävät niin yhtenäisyyksiä kuin eroja. *Urhea pikku Memmuli* -kuvakirjassa verbaalinen kerronta ei kyseenalaista Memmulin pelkoja, vaan pikemminkin tarkentaa sitä, kuinka Memmuli kokee ja näkee häntä ympäröivän maailman, niin todellisen kuin fantastisen. Kuvakirjassa *Sov nu, Vesta-Linnéa!* muun muassa Vesta-Linnéan asento, ilme ja sijoittelu kuvituksessa kuvaa tytön haluttomuutta mennä nukkumaan ja hänen nukkumistilannetta kohtaan tuntemaa ahdistustaan. Ristiriitaista teoksessa kuitenkin on sen tapa hyödyntää pelkoa, lapsen syyllistämistä ja lapsen pelkojen vähättelyä yhtenä kerronnan keinona. Tämä on myös yhteistä kohdeteoksilleni. Ennen kuin teosten lapsipäähenkilöt onnistuvat saamaan apua unettomuuteen vanhemmiltaan, heidät kuvataan yksin unettomuuden keskellä.

Kuten kuvakirja-analyysini avulla olen osoittanut, on paradoksaalista, että vaikka suurin osa kuvakirjoista implikoi niiden kohdeyleisön olevan viaton, sivistymätön ja nuori iältään, sisältävät kuvakirjat hyvin monimutkaisia visuaalisia ja verbaalisia koodeja. Esimerkkinä tästä olen muun muassa käyttänyt metakuvaa, jonka avulla kohdeteosteni kuvituksessa on samanaikaisesti esitetty lapsi ja hänen mielenmaisemansa, sekä visuaalisen fokalisaation ongelmallisuutta. Kuvakirjan eli ikonotekstin kompleksinen luonne on tuonut haasteita mukaan tutkimukseeni, mutta yhtäläillä se on

avannut mielenkiintoisia ulottuvuuksia tekstianalyysiin ja antanut enemmän tilaa unikuvausten monitulkintaisuuden esillä oloon.

Koska kuvakirjat ovat pääasiassa aikuisten kirjoittamia ja julkaisemia, ovat kohdeteostenikin lapsen unen kuvaukset aikuisen mielen synnyttämiä. Kuvakirjan tekijöillä on kuitenkin joukko kerronnallisia keinoja apunaan, kun he luovat uskottavia kuvauksia lapsen tuntemuksista ja kokemuksista. Muun muassa lapsenomaisten ilmausten käyttö on kohdeteoksissani kielellinen keino, jonka avulla pyritään pääsemään lähelle lapsen ajattelu- ja kokemustasoa: esimerkiksi Memmulin tuntema pelko ja ahdistus heijastuu suoraan verbaaliseen kerrontaan typografisten elementtien, toiston, sanayhdistelmien sekä vakuuttelun kautta.

Kuvakirjoissa esiintyvät unta kuvaavat kertomukset auttavat niin lapsi- kuin aikuislukijaakin hahmottamaan unta ja todellisuutta uudella tavalla. Kuvakirjoista voi myös olla vertaistukikirjoina apu esimerkiksi unettomuudesta ja erilaisista peloista kärsiville lapsille. Kun samantyylliset unikuvaukset toistuvat useissa eri teoksissa, voidaan ryhtyä puhumaan tyypillisistä unikuvauksista. Vaikka nämä unikuvaukset kuvaavatkin fiktiivisten hahmojen unta, voidaan tämän toistuvuuden taakse hahmottaa yhteys todellisiin unikokemuksiimme. Todelliset unet eivät ole niiden näkijän ohjaita, mutta kuvakirjan tekijä pystyy kerronnallistamaan unen, muodostaen siitä tarinan. Tulevaisuudessa kuvakirjojen unikuvausten tarkastelussa olisi kenties hyödyllistä tehdä vertailevaa analyysia lasten itsensä kertomien unta kuvaavien tarinoiden ja aikuisten kirjoittamien unikuvausten välillä. Näin voitaisiin ottaa paremmin kantaa myös siihen näkemykseen, jonka mukaan kuvakirjojen unikuvaukset saattavat todellisuudessa olla ainoastaan aikuisten omien unien ja painajaisien heijastumia.

Lähdeluettelo

Kohdeteokset

EL = KALLIO, LIISA 2008: *Elsa lentää*. Helsinki: Tammi.

SNV = APPELGREN, TOVE & SAVOLAINEN, SALLA (kuv.) 2003: *Sov nu, Vesta-Linnéa!* (*Nukuhan jo, Vesta-Linnea*, suom. Riitta Takala). Helsinki: Söderströms.

UPM = LINDMAN, MERVI 2005: *Urhea pikku Memmuli*. Helsinki: Tammi.

Viitattu kaunokirjallisuus

BRIGGS, RAYMOND 1978: *The Snowman*.

BUNTING, EVE & CARRICK, DONALD 1987: *Ghost's Hour, Spook's Hour*.

CARROLL, LEWIS 1865: *Alice in Wonderland*.

CHORAO, KAY 1977: *Lester's Overnight*.

HAIKKO, NINA 2007: *Mörön unisukat*.

HEIKKILÄ, PETRA 2003: *Mikko Kettunen ja Ahmatti*.

HOFFMANN, E. T. A. 1816: *Nussknacker und Mauseköning*.

JALONEN, RIITTA & LOUHI, KRISTIINA (kuv.) 1994: *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole*.

JANSSON, TOVE 1952: *Hur gick det sen? Boken om Mymlan, Muminrollet och lilla My*.

JANSSON, TOVE 1977: *Den farliga resan*.

JONAS, ANN 1984: *The Quilt*.

MANSBACH, ADAM & CORTÉS, RICARDO (kuv.) 2011: *Go the Fuck to Sleep*.

SENDAK, MAURICE 1963: *Where the Wild Things Are*.

SIGSGAARD, JENS & UNGERMANN (kuv.) 1942: *Paul Alone in the World*.

STORR, CATHERINE 1967: *Marianne Dreams*.

TIETÄVÄINEN, AINO & VILLE 2013: *Vain pahaa unta*.

VUORI, SUNA & KIRKKOPELTO, KATRI (kuv.) 2005: *Hirveää, parkaisi hirviö*.

WABER, BERNARD 1972: *Ira Sleeps Over*.

WISE BROWN, MARGARET & HURD, CLEMENT (kuv.) 1974: *Goodnight Moon*.

Tutkimuskirjallisuus

BACON, HENRY 2010: ”Elokuvakerronnan luonnolliset ja luovat ulottuvuudet”, teoksessa: *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia* (Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi, toim.). Helsinki: Gaudeamus, 255–276.

BACON, HENRY 2004 [2000]: *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: SKS.

BAL, MIEKE 2009 [1985]: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

DOLEŽEL, LUBOMÍR 1998: *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.

DOONAN, JANE 2003: “Defining Edges and Closing Gaps. Notes on Structural Features in the Sequential Art of the Picturebook”. *Signal 100*, Sept. 2003, 27–49.

FREUD, SIGMUND 1930 [1899]: *Unien tulkinta* (1968, 1. painos). Jyväskylä: Gummerus. (Alkuperäisteos: *Die Traumdeutung*).

GALBRAITH, MARY 1998: ”’Goodnight Nobody’ revisited: Using an attachment perspective to study picture books about bedtime”. *Children’s Literature Association Quarterly*, vol. 23, 172–180.

HAPPONEN, SIRKE 2007: *Vilijonkka ikkunassa. Tove Janssonin muumiteosten kuva, sana ja liike*. Helsinki: WSOY.

HEIKKILÄ-HALTTUNEN, PÄIVI 2010a: “Leikisti oikeasti: Salla Savolaisen kuvituksessa vuorottelevat tosi ja kuviteltu”. *Onnimanni* 4/2010, 6–14.

HEIKKILÄ-HALTTUNEN, PÄIVI 2010b: *Minttu, Jason ja peikonhäntä. Lasten kuvakirjoja kipeistä aiheista*. Helsinki: Avain.

HERKMAN, JUHA 1998: *Sarjakuvan kieli ja mieli*. Tampere: Vastapaino

HERMAN, DAVID 2002: *Story logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln & London. University of Nebraska Press.

HÄGG, SAMULI 2008: "Lisää käyttöä mahdollisille maailmoille". *Avain* 3/2008, 5–21.

IHONEN, MARIA 2002: "Fantastinen fiktio mahdollisten maailmojen teorian valossa", teoksessa *Merkkejä ja symboleja. Esseitä kirjallisuudesta ja tutkimuksesta* (Markku Lehtimäki, toim.). Tampere: Tampere University Press, 184–203.

IHONEN, MARIA 2009: *Philip Pullmanin His Dark Materials fantastisena, mahdollisena ja intertekstuaalisena maailmana*. Lisensiaatintutkimus: Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos.

KIDD, KENNETH 2004: "Psychoanalysis and Children's Literature: The Case for Complementarity". *The Lion and the Unicorn* 28, 109–130.

KOKKO, MIRJA 2012: *Sureva mieli sanoin ja kuvin. Läheisensä menettäneen lapsen kokemus Riitta Jalosen ja Kristiina Louhen kuvakirjoissa*. Tampere: Tampere University Press.

KOSKIMIES-HELLMAN, ANNA-MAIJA 2008: *Inre landskap i text och bild. Dröm, lek och fantasi i svenska och finska bilderböcker*. Åbo: Åbo Akademis förlag.

KOSKIMIES-HELLMAN, ANNA-MAIJA 2010: "Imagination or Reality? Mindscales and Characterization in a Finnish and a Swedish Picturebook", teoksessa *New Directions in Picturebook Research* (Teresa Colomer; Bettina Kümmerling-Meibauer ja Cecilia Silva-Díatz, toim.). New York & London: Routledge, 233–242.

LAUNIS, MIKA 2001: "Kuvituksentutkimus, taiteen funktio ja identiteetti", teoksessa: *Tutkiva katse kuvakirjaan* (Kaisu Rättyä ja Raija Raussi, toim.). SNI:n julkaisu nro 23, Tampere: BTJ

Kirjastopalvelu, 57–77.

LEWIS, DAVID 2001a: *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing Text*. London Routledge: Falmer.

LEWIS, DAVID 2001b: “Showing and Telling. The Difference That Makes a Difference”. *Reading literacy and language* 35:3, 94–98.

LUCE, GAY GAER. & SEGAL, JULIUS 1967: *Sleep*. New York: Lance Books.

MELROSE, ANDREW 2012: *Monsters Under the Bed. Critically investigating early years writing*. Routledge.

McCLOUD, SCOTT 1994: *Sarjakuva – näkymätön taide*. Helsinki: The Good Fellows. (Alkuperäisteos: *Understanding Comics. The Invisible Art*, 1994)

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

MIKKONEN, KAI 2008: “Presenting Minds in Graphic Narratives”. *Partial Answers* 6:2, 301–321.

MIKKONEN, KAI 2010: “Kuvat ilman sanoja, sarja ilman kuvia. Sarjakuvakertomuksen ainutlaatuinen ja ”luonnollinen” fokalisaatio”, teoksessa: *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia* (Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi, toim.). Helsinki: Gaudeamus, 303–330.

MOEBIUS, WILLIAM 1986: “Introduction to Picturebook Codes”. *Word & Image*, 2:2, 141–158.

MOEBIUS, WILLIAM 1991: ”Room with a View. Bedroom Scenes in Picture Books”. *Children’s Literature* 19, 53–74.

NIKOLAJEVA, MARIA 1988: *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

NIKOLAJEVA, MARIA 2002: "Imprints of the Mind. The Depiction of Consciousness in Children's Fiction". *Children's Literature Association Quarterly* 26:4, 173–187.

NIKOLAJEVA, MARIA & SCOTT, CAROLE 2001a: *How Picturebooks Work*. New York and London: Garland.

NIKOLAJEVA, MARIA & SCOTT, CAROLE 2001b: "Images of the mind: The depiction of consciousness in picture books". *CREArTA*, 2001:1, 12–36.

NODELMAN, PERRY 1988: *Words About Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens, Georgia: University of Georgia Press.

NODELMAN, PERRY 1991: "The Eye and I. Identification and First-person Narratives in Picture Books". *Children's Literature* 19:2, 1–30.

OITTINEN, RIITTA 2004: *Kuvakirja kääntäjän kädessä*. Helsinki: Lasten Keskus.

RHEDIN, ULLA 1992: *Bilderboken. På väg mot en teori*. Stockholm: Alfabeta.

RYAN, MARIE-LAURE 1991: *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

RYAN, MARIE-LAURE 1992: "Possible worlds in recent literary theory". *Style* 26:4, 528–554.

RÄTTYÄ, KAISU 2001: "Kirjan kansikuva peritekstinä", teoksessa: *Tutkiva katse kuvakirjaan* (Kaisu Rättyä ja Raija Raussi, toim.). Tampere: SNI:n julkaisu nro 23, 177–193.

SAARENPÄÄ-HEIKKILÄ, OUTI 2001: *Sleeping Habits, Sleep Disorders and Daytime Sleepiness in Schoolchildren*. Tampere: Tampere University Press. Väitöskirja, Lääketieteellinen tiedekunta.

STALLCUP, JACKIE E. 2002: "Power, Fear, and Children's Picture Books". *Children's Literature* 30, 125–158.

STEPHENS, JOHN 2000: "Modality and Space in Picture Book Art. Allen Say's 'Emma's Rug'". *CREArTA*, 1:1, 45–59.

TODOROV, TZVETAN 1975: *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

YLIMARTIMO, SISKU 1998: *Auringosta itään, kuusta länteen. Kay Nielsenin kuvitustaide ja mahdollisen maailman kuvaamisen keinot*. Rovaniemi: Pohjolan painotuote.

ZIPES, JACK 2009: *Relentless Progress: The Reconfiguration of Children's Literature, Fairy Tales, and Storytelling*. London and New York: Routledge.

Painamattomat lähteet

MÄKELÄ, MARIA 2013: Kirjallisuudentutkimuksen syysseminaari 2013 UNIKOULU. 15.11.2013 Tampereen yliopisto.

RANTALA, JANNA 2009: "Unikoulu kotona. Pienen lapsen uni ja uniongelmat: miten järjestetään unikoulu kotona?". Artikkeliluettu 13.1.2014.

URL: <http://olotila.yle.fi/perhe/lasten-kasvatus/lastenpsykiatri-vastaa/unikoulu-kotona>