

Tatu Virtanen

Karikatyyrin äärillä

Intuitiivisesti tuntuu järkevältä taidehistorioitsija Edward Lucie-Smithiä (1981) mukailleen sanoa, että kaikki tunnistavat karikatyyrin heti sellaisen nähdessään, mutta kukaan ei tarkalleen ottaen tiedä, mikä se on. Ajatus on sekä oikea että väärä. Sana on kaikille tuttu ja jopa monen (asiaan tarkemmin paneutumattoman) tutkijan korvaan siinä määrin banaali, että termiä ja sen mahdollisia käyttötapoja ja tutkimuskohteita saattaa pitää loppuun käsiteltyinä. Sanatasolla karikatyypi on esillä lukuisissa, pääosin brittiläisissä, ranskalaisissa ja saksalaisissa kuvataiteen alalle sijoittuvissa, etenkin poliittisia pilapiirroksia käsittelevissä tutkimuksissa. Kuitenkin vain harvoin pysähdytään miettimään itse termin varsinaista merkitystä, ja valitettavan usein sitä käytetään lähinnä toistoa välttelevänä sanavalintana tietyille sukulaistermeille. Yksi harvoista ja jo sinällään keskeisimmistä termin käsitteelliseen merkitykseen ja typologiaan keskittyvistä moderneista tutkimuksista on E. H. Gombrichin ja Ernst Krisin vajaan kolmekymmentä sivua pitkä pienoistutkielma *Caricature* vuodelta 1940, josta lähes kaikki aihetta sivuavat tekstit ammentavat määritelmälliset lähtökohtansa. Tutkielma on lyhydestään huolimatta ansiokas, eikä ole sen syy, että suurin osa (myös kuvataiteiden puolella tehdyistä) tutkimuksista käyttää karikatyypi-termiä yhteyksissä, joissa se on joko tarpeetonta tai tarkemmassa katsannossa jopa virheellistä. Kirjallisuudentutkija on jo lähtökohtaisesti hankalassa asemassa, koska tasapainoillessaan kuvataiteen teorian ja taidehistorian horjuvalla alustalla hänen on samalla raivattava tietä omalla alallaan, jossa tutkimus on vielä puutteellisempaa.

Karikatyypi on kuvataiteellista syntyperää oleva termi, jota sovelletaan myös moniin muihin taidemuotoihin, etenkin kirjallisuuteen. Sekä arkipuheessa että tutkimusteksteissä termiä käytetään kuitenkin niin monessa merkityksessä, että ainakin sen määritelmällinen käyttöarvo on alasta riippumatta jossain määrin kyseenalainen. Kuvataiteissa karikatyyrillä viitataan usein käytännössä mihin tahansa – etenkin jollain tapaa poleemiseen – pilapiirrokseseen. Kirjallisuudessa sitä puolestaan käytetään usein minkä tahansa yksiulotteisen, litteän ja etenkin tyypillisen tai muuten funktionaalisen henkilöhahmon yhteydessä. Tavatonta ei ole myöskään korostaa karikatyyrin sukulaisuutta groteskiin, mikä tarkemmassa katsannossa on moneltakin osin ongelmallista.

Tässä artikkelissa tutkin karikatyyrin merkitystä ja luotaan sen keskeisimpiä eroja kolmeen termisukulaiseensa, tyyppiin, satiiriin ja groteskiin.¹ Erilaiset termiyhdistelmät, kuten ”tyyppikarikatyypi”, ”satiirinen karikatyypi”, ”groteski karikatyypi” ja monet muut, ovat sinänsä mahdollisia, mutta yhdistelmien huolimaton muodostaminen ja

käyttö syövä tieteellistä tarkkuutta. Irma Perttula (2010, 12) muistuttaa groteskitutkimuksessaan Bo Petterssonin sanoista: ”lajitutkimusta eivät palvele yleistyksset, vaan kirjallisuuden yksityiskohtainen analyysi”. Sama koskee toki myös kuvataiteita. Perttula on kuitenkin oikeassa jatkaessaan: ”Yksittäisten teosten lukeminen tradition tai genren kontekstissa edellyttää väistämättä tämän lajin yleistä tuntemusta, hahmottelua ja ymmärtämistä.” Jotta karikatyyriä olisi mielekäästä käyttää tutkimuksellisenä käsitteenä, sen varsinaista merkitystä on syytä sekä kerrata että täsmentää.

Pari rajanvetoa on paikallaan jo tässä kohtaa: Toisin kuin osa vakiintuneemmista käsitteistä, joihin sitä vertaan, karikatyyri on ensisijaisesti, oikeastaan jopa yksinomaan henkilöhahmoihin ja niiden kuvaukseen viittaava muoto. Esimerkiksi selvästi laajemat satiiri ja groteski ovat jo lähtökohtaisesti eri mittapuulla arvioitavia käsitteitä. Pitäen tämän mielessäni pyrin myös karikatyyrin sukulaisten kohdalla keskittymään henkilöhahmoihin. Lienee kuitenkin sanomattakin selvää, että puhuminen satiirista tai groteskista henkilöhahmosta vaatii jonkin verran lajiteoreettista taustoitusta. Artikkelini tarkoitus on selventää karikatyyriä kirjallisuuden terminä, jonka (tarkempi) soveltaminen yksittäisten teosten ja niiden henkilöhahmojen luetaan jää toiseen kertaan. Toisaalta, koska yksiselitteisyyteen pyrkivät määritelmät yltävät vain harvoin tyhjentävyyteen, en tässä artikkelissa tähtää myöskään sellaiseen. Tarkoitukseni on tehdä avaus aiheeseen, joka etenkin kirjallisuudentutkimuksessa on jäänyt ansaitsemaansa vähemmälle huomiolle. Tämän teen pohtimalla karikatyyri-termin ääriä ja rajapintoja, joiden ylityttyä sen käyttö alkaa muuttua tulkinnanvaraiseksi tai ristiriitaiseksi tai menettää merkityksensä. Vaikka pääfokukseni on kirjallisuudessa, termin luonteesta johtuen karikatyyriä on mahdotonta transponoida ilman tiettyjä puhtaan taidehistoriallisia näkökulmia. Samasta syystä pidän tarpeellisena kirjallisuudesta poimimieni esimerkkieni ohessa valottaa ajatuksiani muutaman kuvataiteellisen analogian avulla.

Karikatyyrin heuristinen määritelmä

Eri lähteet osoittavat karikatyyri-termin syntyneen 1500- ja 1600-luvun taitteen Italiasa, jolloin Carraccin taiteilijaveljekset alkoivat käyttää nimitystä ihmisen anatomisia osia korostetusti kuvaavista harjoitustöistään (Rossholm Lagerlöf 1990, 40). Sanakirjalähteen mukaan sana juontuu italian pilapiirrosta tarkoittavasta substantiivista *caricatura*, joka puolestaan johtuu (yli)la(s)taamista tai (yli)kuormaamista (engl. ’to charge’, ’to overload’) merkitsevästä verbistä *caricare*. Joissain yhteyksissä sanan kantaan liitetään myös italian kielen hahmoa, (luonteen)piirrettä tai olemusta merkitsevä sana *carattere*.² Kun otetaan huomioon myös Gombrichin ja Krisin (1938) huomaama piirteiden korostamiselle välttämätön miinusnapa, pelkistäminen, päädytään usein esiintyvään määritelmään: karikatyyri on kuvaus, joka kohteensa tiettyjä piirteitä korostamalla ja toisia pelkistämällä pyrkii tiivistämään tämän olemuksen.

Karikatyryn ”keksijä” Annibale Carracci kirjoitti vain vähän taideteoriaa, mutta kenties yleisimmin lainattu tiivistys termin merkityksestä – ”tavoittaa täydellinen epämuotoisuus ja paljastaa persoonallisuuden syvin olemus” – on hänen omasta kynästään ja löytyy lähes jokaisesta aiheesta käsittelevästä tutkielmasta. Muiden muassa Gombrichin ja Krisin (1938) teorian perusteella karikatyryri on ymmärrettävä sikäli referentiaaliseksi henkilökuvauksen muodoksi, että varsinaisessa merkityksessään se on tunnistettava kuvaus tietyistä henkilöstä.³ Gombrichin ja Krisin (1940, 10) mukaan taidehistoria tuntee esimerkiksi erilaisia satiirisia ja groteskeja teoksia jo hyvin varhaisilta ajoilta, mutta ennen Annibale Carraccia kukaan ei ollut tehnyt karikatyryrejä sanan varsinaisessa merkityksessä: ”Leonardo da Vinci (1452–1519) mainitaan usein, mutta hänen piirtämiensä groteskien päiden lähempi tarkastelu osoittaa, että ne ovat paremminkin kokeilua ilmaisulla ja rumuuden eri muodoilla kuin kuvia tunnistettavista yksilöistä”. Karikatyryrin vastaanotto ja käyttötarkoitukset ovat vuosisatojen saatossa vaihdelleet, mutta varsinaisessa merkityksessään se viittaa henkilökuvaukseen, jonka laadun *Oxford Companion to Art* -tietosanakirja (1970) tiivistää seuraavasti:

Baldinuccin (1681) mukaan '[karikatyryri] merkitsee muotokuvaa, joka tähtää kuvatun henkilön mahdollisimman tarkkaan muistuttavuuteen mutta joka samalla, joko hovin tai joskus pilkan vuoksi, kohtuuttomasti korostaa tämän tiettyjä piirteitä tai heikkouksia niin että muotokuva muistuttaa malliaan vaikka tämän piirteitä onkin muunneltu'. Jos tämä määritelmä hyväksytään, monet usein karikatyryreiksi nimetyt tuotokset on syytä luokitella joksikin muuksi humoristiseksi taiteeksi tai kuvataiteellisiksi satiireiksi. Näin esimerkiksi klassisen ja keskiaikaisen taiteen koomiset tyypit, Leonardon piirtämät groteskit päät sekä pilkkakuvat, jotka joskus esittivät vastustajan roikkumassa pää alas päin, ovat herjaavia muotokuvia mutta eivät karikatyryrejä, koska niistä puuttuu 'näköisyys ei-näköisyydessä' -elementti. (OCA s.v. Caricature.) [Jollei toisin mainita, kaikki tämän artikkelin suomennokset ovat omiani.]

Määritelmä on analoginen Gombrichin ja Krisin näkökulmien kanssa. 2000-luvun teoreetikoista esimerkiksi Amelia Rauser (2008) esittää vastaavia ajatuksia poliittisen karikatyryrin historiaa tutkivassa kirjassaan.

Heuristinen lähtökohta karikatyryrin käsitteelliselle merkitykselle voisi siis olla jonkinlainen vähäulotteinen, kohtalaisen pelkistetty ja korkeintaan muutaman keskeisen ja korostetun piirteen varaan rakentuva sekä sellaisenaan usein koomiseen taipuvainen henkilökuvauksia tai -hahmo. Määritelmään sopivia kuvauksia ja hahmoja on kuitenkin sekä kirjallisuudessa että kuvataiteissa loputon määrä, eikä kaikkia niitä ole mielekästä pitää karikatyryreinä.

Karikatyryri ja tyyppi

Kirjallisuudesta tunnetaan lukemattomat määrät erilaisia ”litteitä” henkilöhahmoja, eikä kaikkia niitä ole syytä pitää karikatyryreinä. Edellä esitettyjen määritelmien

mukaan verbi ”karrikoida” ei tarkoita vain piirteiden karsimista tai hahmon pelkistämistä, vaan myös tiettyjen piirteiden korostamista. Tiettyssä mielessä tämä tuo karikatyyrin lähelle niin sanottua tyyppiä, ja sekä tutkimusteksteissä että arkipuheessa termejä käytetäänkin usein identtisesti merkityksessä. Sama ilmiö näkyy sekä kirjallisuudessa että kuvataiteissa. Yrjö Hosiailuoman ylimalkainen tyyppin määritelmä kuuluu seuraavasti:

Kaunokirjallisuudessa fiktiivinen henkilöahmo, joka edustaa jotakin selvästi tunnistettavaa luokkaa tai ihmisryhmää, mutta josta puuttuu yksilöllistäviä piirteitä. Esimerkiksi yhdysvaltalaisen Sinclair Lewisin romaanin *Babbitt* (1922, suom.) nimihenkilön, keskiluokkaisen ja keskinkertaisen liikemiehen nimi on vakiintunut merkitsemään poroporvaria (*babbitty* poroporvarillisuus). Kirjallisuudentutkimuksessa on puhuttu aikakausityypeistä, kuten romantiikan tai realismin tyyppistä, idealismin tyyppistä jne. Lisäksi on erotettu yksilöllinen, sosiaalinen ja universaali tyyppi. Viimeksi mainitulla René Wellek tarkoittaa ”ihmisyyden fragmentteja” ja ”puhdistuneita ideoita”. Tyyppi on keskeinen käsite myös venäläisen Vissarion Belinskin (1811–48) kritiikeissä. Hän määrittelee tyyppin ”tutuksi tuntemattomaksi”; ts. tyyppi on tunnistettava, koska siinä on piirteitä, jotka seipiteellisyydestään huolimatta ovat todellisuudesta tuttuja. Belinskille tyyppi edustaa koko ihmisläjää ja ilmentää tiettyä asiantilaa, kuten yhteiskunnallista epäkohtaa. [- -] (Hosiailuoma 2003, s.v. tyyppi.)

Tyyppi on käsitteenä monitahoinen, mutta tässä kohtaa sitä voidaan pitää kattoterminä joukosta, jonka edustajat ovat kohtalaisen staattisia, vähäulotteisia ja pelkistettyjä, yhden keskeisen piirteen varaan rakentuvia henkilöahmoja. Tutuimmasta päästä ovat erilaiset donjuanit, saiturit, ihmisvihaajat, herkkäuskoiset, hullut tiedemiehet sekä tiettyjen julkisten ammattien edustajat. Laatunsa mukaisesti niitä voidaan jaotella esimerkiksi arkkityypeiksi, stereotyypeiksi tai vaikkapa ”vakiohenkilöiksi” (*stock character*). Selvimmissä tapauksissa tyyppin kuvaama luonne ilmenee jo sen nimessä. Muita ilmeisiä kuvauksellisia mekanismeja voivat olla esimerkiksi henkilön korostetun tyyppillinen puhetapa tai ulkomuoto. Vähemmän ilmeisissä tapauksissa saatetaan tarvita tarkempaa analyysia, kuten käy ilmi Ian Gregsonin (2006) postkolonialistishenkisessä tutkimuksessa, jossa tiettyjen tunnettujen postmodernististen romaanien henkilöahmoja luetaan erilaisten (stereo)tyyppien ilmentyminä.⁴ Keskeistä on joka tapauksessa se, kuten myös *Oxford Dictionary of Literary Terms* (2008) kertoo, että tyyppit ovat yksittäisiä, joskus myös tunnistettavia henkilöahmoja, jotka kuitenkin edustavat jotakin itseään suurempaa kokonaisuutta, ryhmää tai universaalia (ODLT s.v. 'type'). Toisin kuin karikatyyri, ne ovat yleensä puhtaasti fiktiivisiä, ei-referentiaalisia hahmoja, ja niiden inkongruenttisuutta voidaan verrata tunnistettavan yksilön sijaan korkeintaan jonkinlaiseen keskivertoihmisen abstraktioon tai ideaan.

Charles Dickensin henkilöahmot mainitaan usein esimerkkeinä kirjallisuuden karikatyyreistä. Niiden lähempi tarkastelu osoittaa kuitenkin lähes poikkeuksetta ongelmalliseksi nimittää niitä miksikään muuksi kuin erilaisiksi tyypeiksi. Esimerkiksi

romaanin *The Pickwick Papers* (1836–37) Mr. Pickwick on hullunkurisella tapaa yksilulotteinen, pedantisti puhuva ja vakaumuksellisesti tieteeseen uskova hahmo, jonka hankkeet menevät kerta toisensa jälkeen pieleen onnettomien sattumusten johdosta. Pikareskityyliin mies ei vastoinkäymisistään lannistu, ja yön yli nukuttuaan hän herää aina pirteänä, positiivisena ja valmiina uusiin seikkailuihin. Pickwick toistaa muun muassa Don Quijotesta tuttua antisankarin *ingenue*-arkkityyppiä ja toisaalta luo tähän nähden uutta, kömpelön tiedemiehen *pickwick*-tyyppiä. Romaanin edetessä Mr. Pickwick saa myös palvelijastaan Sam Welleristä oman Sanchonsa.

Arkkityyppisyyden lisäksi Mr. Pickwick, jonka ”erinomaisuutta” korostavat hänen ”kalju päänsä ja pyöreät silmälasit [--] joiden takana työskentelevät gigantitset aivot ja terävä katse” (*The Pickwick Papers*, 2), on tietenkin luettavissa myös yksilöllisempänä, kultivoituneen salonkileijonan ja valistuneen tiedemiehen jossain määrin satiirisena tyyppinä. Hänen kerhotovereidensa kautta osansa naurusta saavat myös runoilijat (Mr. Snodgrass), urheilumiehet (Mr. Winkle) sekä tietenkin romanttiset rakastajat (Mr. Tupman). Sattumanvarainen esimerkki vielä selvemmästä tapauksesta on *Hard Times* -romaanin Thomas Gradgrind, jonka Susanna Suomela (2010, 142) aivan oikein tulkitsee Dickensin aikana paradigmaattisen utilitaristisen filosofian ja sen mukaisten kasvatusperiaatteiden satiiriseksi inkarnaatioksi. Seuraavassa varsin usein käytetyssä lainauksessa Gradgrind ohjeistaa koulun uutta opettajaa. Samalla käytännössä koko hahmo tulee esitellyksi lukijalle heti romaanin ensimmäisellä sivulla:

Haluan faktoja. Näille pojille ja tytöille tulee opettaa vain faktoja. Vain faktat ovat tarpeellisia elämässä. Istuttakaa vain niitä ja kitkekää kaikki muu. Älykkään eläimen mielen voi perustaa vain faktoille: muusta ei tule olemaan heille mitään hyötyä. Tällä periaatteella kasvatan omat lapseni ja samalla periaatteella haluan kasvattaa myös nämä lapset. Siis, Hyvä herra, pysykää faktoissa! (*Hard Times*, 1.)⁵

Tätä seuraa kuvaus Gradgrindin ulkomuodosta. Dickensiläiseen tapaan kuvaus on verraton sanan kaikissa merkityksissä, mutta silti hahmon yksilöllisyys vaikuttaa kohtalaisen näennäiseltä. Nokkelin sanankääntein kuvatuksi tulee nykylukijankin helposti tunnistama koulumestarin (stereo)tyyppi: kuivakka ja tiukkasuinen äijänkäppyrä, jonka kaljun pään sisään ”kaikki sen sisältämät kovat faktat vain vaivoin mahtuvat”. Kuten Suomelakin (2010, 143) huomaa, jo henkilön nimi osoittaa yleisnimeen ja sitä kautta hänen tyypilliseen luonteeseensa: *Grind*-sanana ”merkityksiä ovat muun muassa *jauhaa*, *hieroa*, *sortaa*, *murskata*, mutta myös *päntätä päähän*. Käytetäänpä verbiä myös hampaiden kiristelystä puhuttaessa”. Tällainen tyypillisyyden tiivistäminen jo henkilön nimessä ei ole lainkaan tavatonta Dickensillä, minkä voi todeta myös useita *The Pickwick Papers* -romaanin henkilöitä ja heidän nimiään tarkastelemalla.

Dickensin hahmojen ero karikatyyriin sanan varsinaisessa merkityksessä havainnollistuu vertaamalla niitä esimerkiksi Philip Rothin ”lukudraamaksikin” (closet

drama) mainittuun romaaniin *Our Gang* (1971) ja sen dialogimuotoon kirjoitettuun kuvaukseen Yhdysvaltain presidentti Richard M. Nixonista. Presidenttiä esittävä hahmo ”Tricky” ja Dickensin hahmot muistuttavat toisiaan taksonomisesti monessa suhteessa. *Our Gang* -romaanin päähenkilön käymät dialogit ja monologit saavat jo varsin pian lukijan vakuuttumaan hahmon yksiuolotteisuudesta, jossa näkökulmasta riippuen korostuu joko henkilön petollisuus tai typeruus. Aborttia palavasti vastustava ”Tricky” muun muassa vakuuttaa lehdistölle politiikkansa johdonmukaisuutta, oikeudenmukaisuutta ja rehellisyyttä My Lain verilöylyssä:

Tricky: Hetkinen, hetkinen. Maamme oikeusjärjestelmän mukaan ihminen on syytön kunnes hänet syylliseksi todistetaan. Siinä ojassa My Laissa oli tietysti lapsia, ja tiedämme siellä olleen myös *kaiken ikäisiä* naisia, mutta en ole nähnyt yhtäkään dokumenttia, jonka mukaan siinä ojassa My Laissa olisi ollut yhtäkään *odottavaa* naista. (*Our Gang*, 5)⁶

Myös ”Tricky” ulkomuoto on kuvattu siten, että se tukee hänen yksiuolotteista persoonaansa. Hänen luonnettaan korostavat parenteseissa toistuvat huomiot silmien räpyttelystä ja hikoilusta, jotka tietenkin viittaavat hermostuneisuuteen ja valehteluun.

Keskeisin ero Dickensin ja Rothin hahmojen välillä on se, että jälkimmäisen huolenaiheet, puheiden teemat, ”lakimiehen retoriikka” sekä tietyt fyysiset piirteet saivat varmasti ainakin monen aikalaisen tunnistamaan karrikoinnin kohteen, vaikka tätä ei olisikaan nimetty Trick E. Dixoniksi. Kuvauksen kohde on selvästi tunnistettava, eikä tarvitse edes olla Nixonin kannattaja huomatakseen presidentin luonteenpiirteisiin kohdistuvan pelkistämisen ja liioittelun. Dickensin hahmot puolestaan ovat fiktiivisiä henkilöihahmoja, jotka vähäluolotteisuudestaan huolimatta ovat ainakin henkilöihahmo-teoreettisesti täydellisiä sinänsä.⁷ Juuri referentiaalisen vastineen puuttuminen tekee mahdottomaksi sanoa, mitä niistä oikeastaan on karsittu, mitä niissä on korostettu ja ennen kaikkea suhteessa mihin. Toisin sanoen, ja kuvataiteen puolelta Balduccin määritelmää lainaten, niistä puuttuu ”näköisyys ei-näköisyydessä” -elementti, joka juuri on yksi karikatyyrin keskeisimmistä tunnusmerkeistä. Ennen kaikkea Dickensin hahmojen yksilöllisyys on kohtalaisen näennäistä sikäli, että vaikka ne sinänsä ovatkin yksittäisiä henkilöihahmoja, niiden varsinainen funktio on toimia yksittäistä ihmistä universaalimpien ihmistyyppien kuvauksina. Belinskiläisittäin voidaan sanoa, että Dickensin hahmot ovat eräänlaisia tyyppillisiin piirteisiinsä nojaavia ”tuttuja tuntemattomia” eli tyypejä, joita kuvataiteen puolella ainakin William Hogarth sekä tietyt alaan erikoistuneet kirjallisuudentutkijat voisivat perustellusti nimittää ”karakteriksi”, mutta karikatyyrejä ne eivät sanan varsinaisessa merkityksessä ole.⁸

Henry J. Schmidt (1970, 35) erottaa Georg Büchner -tutkimuksessaan henkilökarikatyyristä (*personal caricature*) niin sanotun ”tyyppikarikatyyrin” (*typified caricature*). Käsite vaikuttaa kuitenkin Schmidtin käyttämässä mielessä tyhjältä, koska hän vain korvaa sillä tyyppin eikä yhdyssanan määriteosa tuo sille lisämerkitystä. ”Tyyppikarika-

tyyri” on terminä mahdollinen, mutta sen käyttäminen on mielekästä lähinnä yhteydessä, jossa karrikoitu henkilöahmo juuri mallistaan johtuen asettuu johonkin tyyppiin tai muuttuu itsessään sellaiseksi. Itse asiassa juuri *Our Gang* -romaanin päähenkilö sattuu sopimaan muottiin erinomaisesti. Olisikin merkillistä, mikäli presidentiksi asti noussut henkilö ei karrikoituna millään tavalla heijastaisi ja samalla loisi kuvaa tyyppillisestä politiikasta tai ainakin oman puolueensa edustajasta. Jos tarkkoja ollaan, myös ”Trickyn” tapauksessa jo hahmon nimi viittaa jonkinlaiseen tyyppillisyyteen. Yhteen äännettyinä Trick E. Dixon – sen lisäksi että se on tietenkin väännös Richard E. Nixonista – voidaan kääntää suomeksi yleisnimeen viittaavasti esimerkiksi ’Juonikas Mulkunpoika’. Joka tapauksessa näyttää selvältä, että tyyppikarikatyyri-termin mielekäs käyttäminen vaatii juuri tämänkaltaisen tapauksen, jossa toteutuu Paavo Haavikon parodian yhteydessä lohkaisema ”ne tekevät sen itse”. Muussa tapauksessa ilmaisu on näkökulmasta riippuen joko tautologinen tai oksymoron.

Kirjallisuudentutkijalle tällaiset erottelut tuntuvat kohtalaisen selkeiltä, mutta myöskään vastaavien kuvataiteellisten analogioiden löytäminen ei ole erityisen vaikeaa. Itse asiassa karikatyyrin ja tyyppin muodollista eroa voidaan havainnoida varsin hyvin asettamalla rinnakkain kaksi Honoré Daumierin piirrosta. Ensimmäinen on *Felix Pyat* (vas.), karikatyyri 1800-luvun tulieluisena tunnetusta sosialistijournalistista. Toinen on tyyliltään hyvin samankaltainen kuva, *La Femme de ménage*.



Tarkasteltaessa vain tyyliä ja tekniikkaa vastaavat molemmat arki-intuitions karrikoinnista ja karikatyyristä. Karikatyyri ei kuitenkaan ole ainoastaan tyyliä ja tekniikkaa, vaan se määrittää myös kuvauskohdetta ja siihen sisältyvää intentiota. Intentioltaan

La Femme de ménage on selvästi jonkinlainen ryypiskelevän ja juoruilevan taloudenhoitajattaren satiirinen (stereo)tyyppi. Kuva esittää yksittäistä ja tietävästi fiktiivistä henkilöä, jonka funktio on kuitenkin ilmentää jotain yleisempää ihmisyydessä tai ihmistyyppiä. Jos tyyppi-sanan käyttäminen tuntuu liian ylimalkaiselta, esimerkiksi jo aiemmin mainittu ”karakteri” on varsin hyvä lajityypillinen määritelmä *La Femme de ménage*lle. *Felix Pyat* sen sijaan on karikatyyri, jonka kohde on selvästi tunnistettavissa piirteiden liioittelusta ja pelkistämisestä huolimatta. Tyyppinä kuvattua hahmoa voi pitää korkeintaan siinä tapauksessa, että Pyatia itseään pidetään jonkinlaisena (agitoivan) journalistin ruumiillistumana.

Karikatyyri, satiiri ja satiiriset henkilöahmot

Eri lähteet osoittavat karikatyyrin vakiintuneen satiirin työkaluksi vasta noin 1700-luvun loppupuolella. Vaikka kyse onkin jo lähtökohtaisesti eri mittapuulla arvioitavista termeistä, suunnilleen noihin aikoihin tuli myös tavaksi nimittää kaikkia, etenkin jollain tapaa poleemisia pilapiirroksia karikatyyreiksi. Tapa on jäänyt elämään, eikä tämä aina koske pelkästään termien arkikäyttöä. Esimerkiksi Lawrence H. Streicher (1967, 435) ilmoittaa tieteelliseksi tarkoitettussa artikkelissaan, että ”se, mikä kirjallisuudessa on satiiri, on kuvataiteissa karikatyyri”. Esimerkiksi W. A. Coupe (1969, 85) kritisoi Streicherin artikkelin vastineessaan tätä arki-intuitioon perustuvaa näkökulmaa vedoten esimerkiksi Hogarthin töihin ja muihin klassikoihin, jotka ovat erilaisia satiirisia piirroksia mutta eivät karikatyyrejä. Ian Haywood (2010) puolestaan osoittaa James Gillrayn teosta *The Liberty of the Subject* ansiokkaasti tutkivan artikkelinsa viitteessä olevansa tietoinen karikatyyrin varsinaisesta merkityksestä, mutta silti hän käyttää termiä kaikki piirrossatiirit kattavassa yleismerkityksessä.

Satiirin määritelmiä on lukemattomia, ja toisten mielestä sen määrittäminen on ylipäättään mahdotonta. Tässä kohtaa tuntuu järkevältä painottaa Northrop Fryeta (1966, 20) mukaillen sitä, että yksittäinen henkilö on yleensä satiirille liian mitätön aihe. Kuten Yrjö Hosiaisuus (2003 s.v. satiiri) toteaa laveassa määritelmässään, myös kuvataiteissa yksittäistä henkilöä satiiri valitsee usein kohteekseen ”laajemminkin edustavia” hahmoja. Satiiri on taipuvainen käsittelemään varsin suuria kysymyksiä, kuten yhteiskuntaa tai ideologiaa, ihmisyyttä tai jotain tiettyä osaa siitä. Satiiri mielletään myös usein varsin poleemiseksi, useiden mielestä se on jopa määritelmällisesti pilkkaavaa tai ivailevaa.⁹ Jonathan Swiftin tiedetään puolestaan sanoneen, että ”satiiri on peili, josta katsojat näkevät yleensä kaikkien muiden kasvot paitsi omansa, mikä on suurin syy sen maailmalla saamaan vastaanottoon sekä siihen, miksi niin harvat loukkaantuvat siitä” (OCA s.v. satire). Swiftin heitto on toki jossain määrin puolihuolimaton, mutta se sopii tässä kohtaa verroiksi karikatyyrille, joka määritelmänsä mukaisesti ei jätä kuvaamansa henkilön identiteettiä epäselväksi.

Vaikka Büchner-tutkija Henry J. Schmidtin (1970, 39) henkilöahmo- ja teos-analyysit kääntyvätkin monessa kohtaa hänen itse muotoilemaansa typologiaa vastaan, hänen yksinkertainen muotoilunsa karikatyyrin ja satiirin suhteesta on varsin osuva: karikatyyrin sisältämän yksilön piirteiden liioittelun ei tarvitse viitata ainakaan poliittiseen tai sosiaaliseen satiiriin, sillä ”se ei välttämättä parodioi *ihmisyyttä* (condition of *men*) vaan *ihmistä* (condition of *man*)”. Muodollinen ero karikatyyrin ja satiirin välillä onkin jossain määrin analoginen karikatyyrin ja tyyppin eroon. Termit eivät välttämättä muodosta toisensa poissulkevaa käsiteparia, mutta tapauskohtaista tarkastelua asia vaatii.

Voltairen *Candide* on klassikko ja siten tässä kohtaa riittävän selkeä esimerkki satiirisesta romaanista. Teoskokonaisuutena kukaan tuskin pitää sitä karikatyyrinä – paitsi ehkä Streicher – mutta myös sen nimihenkilön kohdalla termin käyttäminen olisi ongelmallista. Kirjan nimi on toki mahdollista tulkita siten, että kyseessä on kuvaus päähenkilöstä, ehkäpä hänen elämäntarinansa, ja onhan *Candide* myös varsinkin tiettyjen tunnettujen repliikkiensä perusteella tunnistettava yksittäinen henkilöahmo. Kuitenkin hänen ensisijainen tehtävänsä näyttäisi olevan toimia romaanin tapahtumien todistajana. Hieman ilkeästi sanottuna: *Candide*-parka on sivuosassa omassa romaanissaan, joka kertoo koko ihmiskunnan itsetuhoisuudesta, paheista ja muista heikkouksista, jotka tämä yksinkertainen sinisilmä joutuu todistamaan. Vaikka romaani kantaa hänen nimeään, *Candide* on oikeastaan pelkkä kerronnallinen funktio. ”Hänen” romaaninsa on satiiri, joka schmidtiläisittäin ilmaistuna on kiinnostuneempi koko ihmiskunnan kuin yksittäisen ihmisen tilasta. Jos päähenkilön taustalla erottuisi jokin tietty referentiaalinen kuvauksen kohde, voitaisiin hänen ehkä sanoa olevan karikatyyri, jota satiiri, joka terminä voi tarkoittaa muutakin kuin vain henkilökuvausta, käyttää omiin tarkoituksiinsa. Tällainen itse asiassa onkin hänen opettajansa, filosofi Pangloss, joka tulee varsin helposti tunnistetuksi karrikoiduksi Leibniziksi. *Candidea* ei kuitenkaan voi oikein sanoa edes tyyppiä, vaan hän on Swiftin *Gulliver's Travels* -romaanin (1726) Lemuel Gulliverin kaltainen ”satiirin agentti”, jonka kautta romaanin viesti suodattuu, eräänlainen koetinkivi Voltairen humoristiselle nihilismille.

Aiemmin tarkastellulla tyyppillä on tietynlainen sukulaisuussuhde satiiriin. Vaikka tyyppin rooli tekstissä voikin vaihdella, se kuvaa poikkeuksetta yksittäisen henkilön kautta jotakin laajempaa ihmisryhmää tai universaalia. Tyypit ovat tekstuaalisia ”olioita”, jotka on useissa tapauksissa mahdollista nähdä sellaisenaan jonkinlaisina henkilötyyppisatiireina, joskus jopa sosiaalisina satiireina. Mikäli satiiria mitataan sen purevuuden perusteella, kuten joskus väitetään, eivät esimerkiksi Dickensin *The Pickwick Papers* -romaanin tyypit tietenkään ole fryelaisittain ilmaistuna erityisen ”sotaisia”. Kuten Susanna Suomela (2010, 137) toteaa, ”*Pickwickin* satiiri muodostuu vielä lähinnä irrallisista kohtauksista, jotka usein kääntyvät paremminkin komiikan suuntaan”. Jatkaessaan ajatustaan Suomela (sama, 142) kuitenkin tiivistää jotain hyvin olennaista Dickensin

hahmojen satiirisuudesta, jonka voi tulkita syntyvän eräänlaisena sivutuotteena niiden tyyppillisyydestä tai mahdollisesti päinvastoin. Esimerkkinään hän käyttää *Oliver Twist*-romaanin Mr. Bumblea ja kirjoittaa, että ”Bumble ei ole ainoastaan 1800-luvun alun pompöösin vahtimestarin satiirinen muotokuva, vaan edustaa ketä tahansa mielikuvituksetonta ja korruptoitunutta käskyläistä, jolle virka-asema on suonut tiettyä kyseenalaista valtaa [--]”.

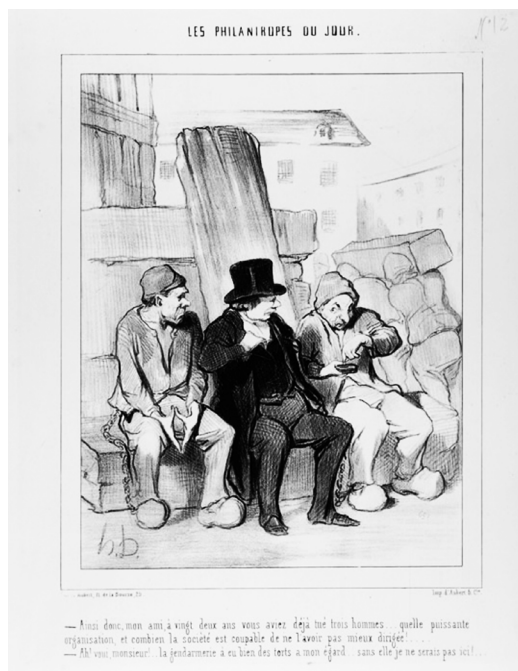
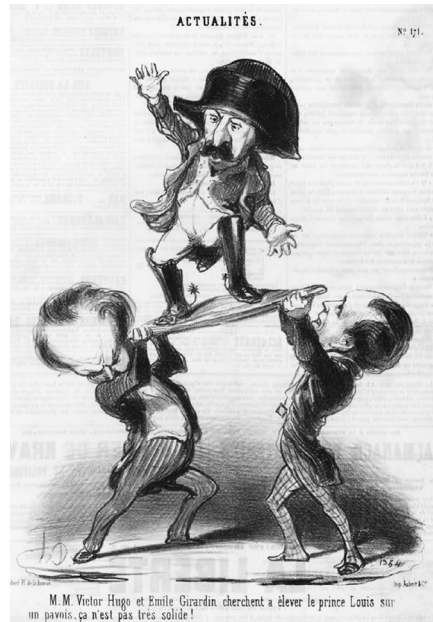
Kuten Frye (1966, 19) toteaa, ”tehokas (satiirinen) hyökkäys vaatii yltämistä ainakin jossain määrin persoonattomalle tai yksittäisen henkilön ylittävälle (*impersonal*) tasolle”. Dickensin henkilöhahmojen satiirisuus perustuukin nimenomaan siihen, että ne kuvaavat yksittäistä henkilöä vain näennäisesti varsinaisen ivan kohdistuessa johonkin yksilöä laajempaan asiaan. Huomionarvoista sinänsä on se, että Suomela käyttää Bumblesta termiä karikatyyri määritellessään tämän samalla universaaliln ilmentymäksi. Karikatyyri varsinaisessa merkityksessään viittaa kuitenkin nimenomaan yksittäisen henkilön muista erottavien piirteiden osoittamiseen, eikä sen millään muotoa tarvitse olla tyyppillinen tai satiirinen.

Karikatyyri ja satiiri eivät suinkaan ole kategorisesti toisensa poissulkevia termejä. Jälleen kerran, esimerkiksi Rothin *Our Gang*-romaanin jo karikatyyriksi todettu päähenkilö on luettavissa myös satiirisena hahmona, mutta ellei kyseessä satu olemaan presidentti Nixonin tavoin kohtalaisen varteenotettava henkilö, karikatyyri mieltyy usein lähinnä huvittavaksi. Toisaalta myös varteenotettavasta henkilöstä voi yhtä hyvin tehdä karikatyyrin, joka ei ole satiirinen. Asiaa voi kuka tahansa reflektoida katsomalla vaikkapa turistilomamatkalta torikojusta muistoksi jäänyttä karikatyyripiirrosta itsestään ja pohtimalla, missä määrin se on satiirinen.

Amelia Rauserin (2008, 17) mielestä satiiriset karikatyyrit poikkeavatkin muista satiireista ainakin siinä, mitä ne odottavat yleisönsä jo tietävän. Toisin kuin esimerkiksi vertauskuvalliset satiirit, karikatyyrit vaativat tullakseen täysin ymmärretyiksi tietämystä kohdehenkilön ulkomuodosta tai persoonasta. Onkin kiintoisaa havaita, että jos tähän asti on syntynyt sellainen kuva, että ollakseen satiirinen karrikoinnin kohteen on oltava jollain tapaa tyyppillinen, esimerkiksi *Candiden* filosofi Panglossin tapauksessa asia on päinvastoin. Mikäli Panglossia ei havaitse karrikoiduksi Leibniziksi, hahmo on luettavissa jossain määrin tyyppilliseksi vanhaksi ja höperöksi kotiopettajaksi, jolloin hahmon koomisuudesta huolimatta sen satiirisuus jää vähintään kesyksi. Mikäli hänet sen sijaan tunnustetaan Leibniziksi, jonka asema länsimaisessa ajattelussa tunnetaan nykyäänkin saati omana aikanaan, satiiri osoittautuu varsin tarkoin kohdistetuksi ja purevaksi.

Myös karikatyyrin ja satiirin suhdetta voidaan havainnoida osittain sattumanvaraisesti valikoiduilla kuvataide-esimerkeillä Daumierin tuotannosta. Ensimmäinen vasemmalta on karikatyyri Victor Hugosta, toisessa Hugo kuvataan toimittaja ja poliitikko Emile Girardinin kanssa kannattelemassa kilven päällä tasapainoilevaa prinssi Ludvig Napoleonina, ja kolmannessa kuvassa arvovaltaiselta vaikuttava herra istuu kahden

jaloistaan kahlitun ryysyläisen keskellä tarjoten toiselle näistä (oletettavasti) nenänuuskaa. Teknisesti ja tyyllisesti kuvat ovat hyvin samankaltaisia, mutta sisällöllinen ero on varsin helposti erottuva.



Kuvia voi perustellusti tulkita siten, että ensimmäinen niistä on kohtalaisen neutraali karikatyyri. Kuvatekstin sanaleikki viittaa Hugon kirjojen synkkään, naturalistiseen ja groteskiksikin mainittuun maailmaan.¹⁰ Tunnistamisen varmistamiseksi Hugon jalustana toimivan kirjapinon päällimmäinen kirja on *Notre-Dame de Paris*. Kuva täyttää kaikki karikatyyrin tunnusmerkit, mutta satiirina sitä voi pitää korkeintaan hyvin laveassa mielessä. Halutessaan sitä voinee kaikei lukea myös vakavamielisen intellektuellin tyyppinä ja siten jossain määrin satiirisena, mutta ensisijaisesti sen tehtävä näyttäisi olevan pureutua Victor Hugon olemukseen ja osoittaa, mikä juuri hänet erottaa meistä muista. Toinen kuva puolestaan on malliesimerkki tapauksesta, jossa karikatyyri toimii satiirin työkaluna. Itse asiassa kuva tulee ymmärretyksi satiirisena vain sillä edellytyksellä, että katsoja tunnistaa siinä karikoidut henkilöt. Kuvateksti auttaa nykykatsojaa, mutta omana aikanaan suurin osa olisi henkilöiden tunnistettavuudesta johtuen varmaankin ymmärtänyt kuvan ilman sitäkin.¹¹ Kolmas kuva, joka tyyllisesti on hyvin lähellä kahta muuta ja kuvaa kolmea tyyppillistä mutta ei-tunnistettavaa henkilöä, ei puolestaan ole karikatyyri, vaikka viimeistään kuvateksti paljastaakin sen hyvin vahvasti satiiriseksi.¹² Karikatyyriä osuvampi termi olisi vaikkapa poliittinen pilapiirros tai sarjakuva.¹³

On toki selvää, että useissa tapauksissa erot ovat häilyviä ja tulkinnanvaraisia, mutta kuten edellä annetut esimerkit osoittavat, ainakin muodollinen ja teoreettinen erittely lienee kaikissa tapauksissa mahdollista. Karikatyyri voi olla satiirinen tai olla olematta, mutta ollakseen tarkka tutkijan on joskus ryhdyttävä hyvinkin hienojakoiseen lähilukuun. Vaikkei asialla aina välttämättä ole suurempaa merkitystä, pahimmassa tapauksessa huolimaton termivalinta voi tarkoittaa jopa kuvan tai tekstin väärintulkintaa. Joka tapauksessa jo edellä esitetyt esimerkit osoittavat, että huolellisen käsitteanalyysin kautta lähestyvä lukutapa saattaa vähintäänkin rikastuttaa tulkintaa varsin paljon.

Karikatyyri ja groteski

Myös karikatyyri ja groteski mainitaan usein käsiteparina tai toistensa lähisukulaisina. Tiettyjä yhtymäkohtia niillä onkin, mutta tarkemmin katsottuna ne voivat olla myös lähes toisensa poissulkevia termejä. Huomattavaa on ennen kaikkea se, että jos satiiri on hankalasti määriteltävä ja jo lähtökohtaisesti karikatyyriä laajempi käsite, groteskin kohdalla samanlaiset ongelmat tulevat vastaan vielä voimakkaammin. Tämä on seikka, johon jokainen termin määrittelyyn pyrkivä törmää jo lähtötekijöissään. Vaikka groteski ei ole helposti lyhyessä tilassa määriteltävä termi, keskeisimmät tutkimuskonsensuselliset piirteet siitäkin on kuitenkin eriteltävissä. Jotta termiä voisi verrata karikatyyriin, on näitä hieman luodattava.

Groteski on tutkimuksessa tapana jakaa kahteen klassikkoasemaan nousseeseen teoreettiseen haaraan. Toinen näistä kulminoituu Wolfgang Kayserin teoriaan, joka painottaa groteskiin liittyvää outoutta, kauhua, ahdistavuutta ja inhottavuutta.

Toinen on Mihail Bahtinin karnevaaliteorian ympärille kiertävä, naurua ja koomisuutta korostava näkökulma. Irma Perttulan tutkimus *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa* (2010) osoittaa, että jotta hankalasta termistä saisi otteen, molempia klassikkoja on luettava rinnakkain, sillä eri taideteoksia tarkasteltaessa näyttää hyvin tavalliselta, että molempien klassikkojen painottamat elementit usein yhdistyvät ja kietoutuvat erottamattomasti toisiinsa.

Groteskiin liittyy olennaisesti rajoja rikkova yhteen sovittamattomien ainesten yhdistely. Kuten Perttula (2010, 32, 86) toteaa, groteski on ”indecorumin” estetiikkaa. Se rikkoo totuttujen ja sovinnaisien olioiden, tyylien ja esteettisten makutottumusten rajoja ja luo näistä inkongruentteja hybridejä. Groteskissa on ”usein kyse sisällön ja muodon, sen *mitä* kuvataan ja *miten* kuvataan, aiheen ja käsittelytavan tai tarinan ja diskurssin välisestä inkongruenssista. Groteski nousee usein törmäytyksestä muodon rajoitusten ja rajoituksista kieltäytyvän, kapinoivan sisällön välillä”. Ihmisen esittäminen eläimen, kasvin tai vaikkapa koneen muodossa sekä erilaiset muodonmuutokset kuuluvat perinteisesti groteskin kuvastoon. Tyyliässä se yhdistelee usein korkeaa ja matalaa. Hyväksi esimerkiksi karikatyyrin ja groteskin käsitteiden laajuuteen liittyvästä lähtökohtaisesta epäsuhdasta käy vaikkapa se, että muun muassa Wolfgang Kayserin (1981, 184–185) mukaan groteskin ei tarvitse olla edes kuvaus ”oliosta” tai tyyllinen tai geneerinen hybriditeos, vaan se voi olla vaikka yksittäinen kohta, ”elävöitetty kuva” (*animated tableau*), joka on täynnä uhkaavaa jännitettä. Tällaisesta elävöitetystä kuvasta ja siihen sisältyvästä ahdistavuudesta on hyvä esimerkki vaikkapa kohta Franz Kafkan *Linna*-romaanissa, jossa K. menee käymään Barnabasin kotona. K. seisoo ovelta ja talon asukkaat kävelevät häntä kohti tervehtimään, mutta näyttää siltä, että vaikka he selvästi kävelevät kohti, he eivät lainkaan lähesty vierastaan.

Keskeistä groteskissa on sen irrationaalisuus. Kayserin (1981, 184–185) mukaan groteski on struktuuri, jossa ”meidän maailmamme lakkaa olemasta luotettava”, mikä on myös syy sen kauhistuttavuuteen. Groteski jättää lukijan tai katsojan tilaan, jossa tämä ei tiedä, kuinka teokseen pitäisi suhtautua. Vaikka hybridisyys onkin yksi selvistä tekijöistä, mikä tahansa yhdistelmä ei siis synnytä groteskia tunnetta, vaan kyse on pohjimmiltaan siitä, kuinka lukija tai katsoja kokee ja vastaanottaa kuvauksen. Esimerkiksi fantasiakirjallisuuden tai tieteisfiktio kummajaiset eivät helposti mielly groteskeiksi, koska ne esiintyvät maailmassa, jonne ne kuuluvat. Tai kuten Perttula (2010, 90–91) toteaa, sfinksi, kentauri tai merenneito eivät ole groteskeja, koska ne ovat selkeästi mytologisia olentoja: niiden ”tyyppi on hyväksytty”. Myöskään aikanaan tyrmistystä ja naurua herättänyttä, korkeaa ja matalaa tyyliä yhdistelevää *Don Quijotea* voi olla nykyään vaikea mieltää teoskokonaisuutena groteskiksi, koska se on vakiintunut ymmärrettäväksi pikareskiromaaniksi. Perttula (sama, 40) kirjoittaa:

Groteskissa ilmiötä ei kategorisoida selkeärajaisiin luokkiin, joihin olio¹⁴ joko kuuluu tai ei kuulu, sen sijaan eri kategorioihin kuuluvat, yleensä tunnistettavat, mutta ”silvotut” osaelementit yhdistyvät äärimmilleen oudoiksi, hybrideiksi kokonaisuudeksi, olioiksi, jotka voidaan kyllä visualisoida, joille on ”kuva” – visuaalinen kuva, mielikuva tai kielikuva – mutta joille ei ole olemassa sen enempää nimeä kuin vastinettakaan, fysikaalista objektia, todellisuudessa. Ne ovat ei-olioita, ei-esineitä.

Mikäli Perttula on oikeassa, asia voidaan tulkita siten, että olio lakkaa olemasta groteski tai ainakin sen ”groteski jännite” heikkenee, kun se on nimetty tai kategorisoitu eli ikään kuin ”otettu haltuun”. Philip Thomson (1979, 27) määrittelee groteskin ”yhteensopimattomuuksien *ratkaisemattomaksi* törmäykseksi *teoksessa* ja *vastaanotossa*” [kursiivit minun].

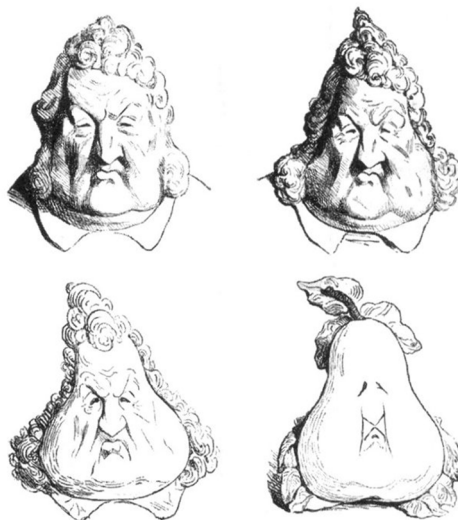
Karikatyyriin ja groteskiin näyttäisi sisältyvän tiettyjä muodollisia yhtymäkohtia. Keskeisin yhtymäkohta on epäilemättä se, että myös karikatyyrin juuret ovat klassisen idealismin ja decorumin rikkomisessa. Michele Hannoosh (1992, 79) kirjoittaa – seuraten ja lainaten Charles Baudelairen teoriaa – että siinä missä klassinen taide kaunistaa ja idealisoi, karikatyyri rumentaa ja vulgarisoi. Toisaalta, vaikka yhdistelyä painotetaan usein groteskin pääasiallisena normia rikkovana keinona, ainakin Perttula (2010, 46) lisää näihin myös selvästi karikatyyriin kuuluvia piirteitä: ”Paitsi fuusio, myös epäsuhtaisuus, muodottomuus ja gigantismi ovat useimmin esiintyvät tavat realisoida tätä [decorumia rikkovaa] strukturaalista periaatetta. Kyse on poikkeamista ihmisen keskimääräisistä mittasuhteista ja sopusointuisuudesta.” Epäilemättä myös karikatyyri vääristelee sekä piirteiden että asioiden mittasuhteita, ja joissain tapauksissa se voi tehdä kohteestaan hyvinkin irvokkaan tai jopa kauhistuttavan näköisen. Keskeisin ero on kuitenkin siinä, että karikatyyri ei koskaan ole samassa mielessä irrationalinen kuin groteski. Itse asiassa päinvastoin, se on aina tunnistettava ja tarkkamerkityksinen. Philip Thomsonia (1979, 38) mukaillen: karikatyyrin aiheuttama reaktio vastaanottajassa on ”suora reaktio johonkin sellaiseen, millä on suora funktio ja selvästi eriteltävissä oleva intentio”, kun taas groteski perustuu tulkinnan ongelmallisuuteen.

Karikatyyri on suhteessa malliinsa, ja toki myös suhteessa ihmisen ideaan, inkongruentti, mutta sen tunnistettavuus ei jätä paljonkaan tilaa groteskille selittämättömyydelle. Mitä kammottavin tai inhottavinkin ja siten groteskilta vaikuttava karikatyyri menettää ”groteskin jännitteensä” viimeistään – viitaten Thomsonin groteskin määritelmään – sen yhteensopimattomuuksien tullessa ratkaistuksi ja vastaanottajan havaitessa kuvan ja mallin välisen yhteyden.

Ajatusta voidaan testata esimerkiksi kolmen Gerald Scarfen työn avulla:

Kuvista ensimmäinen (ylin) on varsin selvästi neutraalihko karikatyyri. Kolmas on puolestaan groteskin mitat täyttävä kuvatus, painajaismainen olio, jossa yhdistyvät ainakin kasvin, hyönteisen ja ihmisen piirteet. Toisessa kuvassa sen sijaan on varsin iljettäväksi karrikoitu Tony Blair signeeraamassa uutta kirjaansa ruumisarkun päällä. Pääministerin kirja on yltä päältä tahriintunut vereen, jota hän käyttää musteenaan. Kuvan voinee kammottavuudessaan nähdä esimerkkinä groteskista karikatyyristä, mutta ei välttämättä. Kyse on lähinnä siitä, kuinka vieraina asioina toisiinsa nähden vuotavan veren ja Blairin elämäntarinan näkee. Vaikka kuvan Blairin lepakonsiipiä muistuttavat korvat tuovat siihen myös hybridisen elementin, joku voi nähdä niissä vain yhteyden kahden verenimijän välillä. Kuva voi siis jollekin olla groteski, mutta varsin helposti se on myös järjeistettävissä lähinnä satiiriseksi karikatyyriksi, joskin ehkä jossain määrin makaaberiksi sellaiseksi.

Struktuurin rationaalisuus on siis yksi kohta, josta karikatyyrin ja groteskin eroa voidaan raottaa. Toinen keskeinen problematiikka liittyy jälleen kerran itse karrikoida-verbiin. Karrikointi viittaa piirteiden korostamisen ja pelkistämisen akselilla operoivaan muotoon, eikä groteskiin kiinteästi kuuluva yhdistely kuulu siihen ainakaan itsestään selvästi. Pilapiirrosprospereissa on kohtalaisen tavallista, että esimerkiksi elostelevaa tai “porsastelevaa” rikasta tai muuten tunnettua henkilöä kuvataan sian muodossa, jäykkää persoonaa robottina tai vaikkapa vihreitä arvoja ajavaa poliitikkoa kasvina. Jos yhdistely ylipäättään hyväksytään karrikoinnin keinoksi, on sen kuitenkin oltava luonteeltaan symbolista, allegorista tai muuten vertauskuvallista ja siten, toisin kuin groteskissa, tarkkamerkityksistä. Voidaan kuitenkin myös ajatella, että karrikointi ylipäättään sulkee ulkopuolelleen kaikki vieraat elementit. Tähän kiinnittää huomiota esimerkiksi Philip Thomson (1979, 38), ja myös Amelia Rauser (2008, 16) huomauttaa, että karikatyyri ei ole emblemaattinen, symbolinen tai groteski, koska se operoi nimenomaan vääristelemällä fyysisiä piirteitä. Sen on tarkoitus korostaa kohteensa tiettyjä piirteitä, mutta ei varsinaisesti lisätä niihin mitään niihin kuulumatonta. Tietenkin asia voi olla toisin, mikäli taiteilija todella onnistuu osoittamaan eri muotojen tai olioiden välillä yhdennäköisyyttä tai muuta selkeää yhtäläisyyttä. Itse asiassa Gombrich ja Kris (1938) osoittavat artikkelissaan, kuinka karikatyyriä on käytetty muotojen välisten rajojen etsimiseen. Yksi esimerkki on *Les Poires*, jossa Charles Philipon esittää kuningas Ludvig Philipin päärynänä:



Kuvasta seurasi luonnollisesti oikeusjuttu. Päärynästä tuli myöhemmin yksi Ranskan vapaustaistelun symboleista, mutta itse kuva sinänsä ei sisällä juurikaan symboliikkaa. Myöskään siinä tapahtuva muodonmuutos ei oikeastaan ole groteski, koska se yksinkertaisesti havainnollistaa kuninkaan ja päärynän kiistattoman yhdennäköisyyden.

Karikatyriin ja groteskin problematiikkaa voidaan eritellä myös Franz Kafkan ”Muodonmuutoksen” avulla. Novellissa kauppatkustaja Gregor Samsa huomaa aamulla herätessään muuttuneensa syöpäläiseksi. Muodonmuutos aloittaa tapahtumaketjun, josta löytyvät käytännössä kaikki groteskia määrittävät piirteet. Unien tai fantasian maailmassa Samsan tilassa ei olisi mitään merkillistä, mutta kertoja varmistaa heti, että ”se ei ollut unta” (Kafka 2010, 46). Tarina on toki sinänsä fiktiivinen, mutta sen sisällä kaksi todellisuuden tasoa törmää selittämättömällä tavalla. Luonnollinen ja luonnoton törmäävät myös päähenkilön reagoinnissa tapahtuneeseen. Samsan suhtautuminen asiaan on niin luonteva, että tapahtuman merkillisyydestä johtuen se on oikeastaan aivan luonnoton. Suurin huolenaihe on se, että hän ei hallitse uusia raajojaan ja suurta selkäpansariaan eikä näin ollen pääse pystyyn. Mikä pahinta, hän on vaarassa myöhästyä tärkeältä työmatkalta. Myös tyylin ja diskurssin yhteensovittamattomuudesta novelli on hyvä esimerkki. Kertoja on hyvin neutraali, hän ei juuri suuretele tai kauhistele tapahtumia tai päähenkilön tilaa vaan lähinnä raportoi. Vahvasti realistinen kerronta näin oudossa ympäristössä korostaa tapahtumien irrationaalisuutta, johon voi suhtautua vain joko kayserilaisittain ahdistuen tai bahtinilaisittain nauraen. Novelli rakentaa koko tarinan kestävän groteskin jännitteen, kokonaisuuden, jonka groteskit komponentit ovat toki eriteltävissä, mutta joka sopii myös esimerkiksi siitä, mitä Kayser tarkoittaa puhuessaan groteskista struktuurina.

Vaikka ”Muodonmuutos” näin luettuna on hyvin absurdi ja monella tapaa groteski, ei ainakaan Kafkan päiväkirjoihin tutustunut voi välttyä biografistisen lukutavan peikolta. Päiväkirjoista kumpuaa vääjäämättä analogia ”Muodonmuutoksen” ja Kafkaa ahdistaneen virkamiestyön välillä. Päiväkirjojensa mukaan — tuntiessaan samalla toimistotyönsä ahdistavaksi ja elämäänsä suitsivaksi — Kafka koki suuria paineita avioitumisesta ja perheensä elättämisestä. Monissa merkinnöissään hän soimaa itseään ja pitää itseään kelvottomana kirjoittajana. 19. tammikuuta 1914 Kafka (2011, 253) merkitsi päiväkirjaansa: ”Toimistossa ahdistus ja itseluottamus vaihtelevat. Muuten luotavaisempi. Suurta antipatiaa ”Muodonmuutosta” kohtaan. Loppu on lukukelvoton. Lähes pohjiaan myöten epätäydellinen. Siitä olisi tullut parempi, jos työmatka ei olisi silloin häirinyt minua”.¹⁵ Enempää ei tarvinne sanoa novellin pikkuporvarin konkreettisesta muuttumisesta maassa ryömiväksi syöpäläiseksi, joka kaikesta huolimatta kantaa huolta läheisistään ja työmatkastaan. Novelli onkin varsin perustellusti luettavissa myös Kafkan vertauskuvallisena omakuvana. Vertauskuvallisuudestaan johtuen novellia ei aivan mutkattomasti voi pitää karikatyyrinä, mutta ehkä sentään jonain sen kaltaisena tai sitten yleisenä henkilötyyppisatiirina pikkuporvarillisesta virkamiehestä. Novelli on esimerkki, joka pitää sisällään käytännössä kaikki groteskin ominaisuudet, mutta näkökulmasta riippuen siinä tapahtuva muodonmuutos on tulkittavissa myös analogiseksi Charles Philiponin *Les Poires* -kuvasarjan muodonmuutokseen, joka karrikointia muistuttavaa menetelmää käyttäen ei ainoastaan rinnasta kahta täysin erilaista olentoa vaan osoittaa niiden yhdennäköisyyden. Joka tapauksessa novelli on osoitus siitä, että samaan luentaan karikatyyri ja groteski eivät sovi ainakaan aina ja ilman muuta, ja joskus käsitteiden käyttökelpoisuus riippuu vastaanottajasta ja lukutavasta.

Kohti kirjallisuuden karikatyyritutkimusta

Tämän artikkelin tavoite on ollut tarkentaa karikatyyrin merkitystä suhteessa tiettyihin sukulaiskäsitteisiinsä. Jonkinlaisena synteesinä voidaan todeta, että karikatyyri on henkilökuva(us), joka tiettyjä piirteitä korostamalla ja toisia pelkistämällä tuo esille jotain niin olennaista kohteensa tai mallinsa fyysisestä tai psyykkisestä ”olemuksesta”, että tämä malli tai kuvauksen kohde on tunnistettavissa, vaikka kuva(us) on kaikkea muuta kuin realistisessa mielessä tarkka. Näennäisestä yksinkertaisuudestaan, pelkistyksestään tai kirjallisuuden termin ”litteydestään” huolimatta kyse on Gombrichia ja Krisiä (1938) mukaillen kuvauksesta, joka kohteen piirteiden ”vääristelystä” huolimatta on tietystä mielessä jopa tarkempi tai syvempi kuin realistinen kuvaus: ”sen muistuttavuus [suhteessa malliinsa] on totuudenmukaisempi kuin pelkkä imitaatio”. Kaikissa tapauksissa ei ole aivan yksinkertaista määritellä, painottuuko sanassa ”olemus” kohteen fyysiset vai psyykkiset piirteet, ja asiaa lienee syytä pohtia teoskohtaisesti. Hyvin usein näyttäisi olevan kuitenkin niin, että karikatyyri tahtoo osoittaa näiden kahden asian liittyvän erottamattomasti toisiinsa.

Kuten aiemmin tekstissä todettiin, päämääräni ei ole ollut karikatyyrin täsmällinen määritelmä, vaan eräänlainen termin ääri rajojen ja niiden katoamispisteiden kartoitus. Tarkka määritelmä olisikin tässä kohtaa mahdoton jo siksi, että artikkeli jättää tilarajauksen vuoksi käsittelemättä tiettyjä tärkeitä kysymyksiä. Vähiten tärkeä ei ole ainakaan karikatyyrin suhde komiikkaan, mikä aiheen laajuuden vuoksi tulee tässä artikkelissa käsitellyksi korkeintaan rivien välissä, mutta myös käsitteparivertailusta puuttuu joitakin keskeisiä termejä. Listaa voisi tietysti jatkaa varsin pitkälle, mutta etenkin kirjallisuuden kannalta yksi ongelmallisimmista ja samalla myös tärkeimmistä on karikatyyrin vertaaminen parodiaan. Vaikka nimittäin väitän tässä artikkelissa, että puhtaasti fiktiivinen henkilöhahmo ei oikeastaan voi olla karikatyyri, eikö jonkin tietyn fiktiivisen hahmon karrikoinnin kuitenkin pitäisi olla periaatteessa mahdollista? Kuinka karikatyyrin tässä tapauksessa voi toisaalta erottaa vaikkapa juuri parodiasta joksikin täysin omaksi ja irralliseksi interfiguraalisuuden ilmiökseen? Edelleen voidaan myös kysyä, että kun raja asetetaan henkilökuvaukseen, joka tuo esiin kohteensa olemuksen, ovatko ihmiset ainoita tähän sopivia olentoja? Eikö esimerkiksi jollain tietyllä kaupungilla voi olla riittävän erottuva ”olemus”, että sitä voisi karrikoida? Tai voidaanko vaihtoehtoisesti ajatella, että vaikka mitä tahansa maasta poimittua kiveä voi tuskin karrikoida, ehkä jotain tunnettua monumenttia, kuten Stonehengeä voi? Entäpä Napoleonin hevosta? Kyse saattaa olla yksinkertaisesti siitä, minkälaisella ”oliolla” on riittävän muista erottuva ”olemus”, että sen karrikoiminen on mahdollista. Tällaiset tietyssä mielessä fenomenologiset kysymykset antavat aihetta jatkopohdintoihin.

Koska termiä ”karikatyyri” käytetään kohtalaisen harvoin tarkassa merkityksessään, sen potentiaali kirjallisuudentutkimuksellisenä käsitteenä on toistaiseksi jäänyt hyödynättämättä. Lähinnä se on otettu esiin sivulauseissa sukulaistermejiin täydentävänä tai niihin nähden synonyymisenä sanana. Yksi kiintoisa avaus on kuitenkin Timothy C. Bakerin (2009) Bret Easton Ellisin *Lunar Park* -romania tutkiva artikkeli, joka osoittaa karikatyyrin käsitteellisen tarkkuuden hyödyllisyyden autofiktio tutkimukselle. Käytännössä kaikkia toden ja fiktion rajapinnalla leikitteleviä omaelämäkerrallisia romaaneja on tullut tavaksi nimittää autofiktioiksi, mutta Baker osoittaa karikatyyri-termiä oivaltavasti käyttäen, että joskus asioiden liioittelun, vääristelyn tai muun fiktionalisoinnin tarkoitus ei ole summentaa totuutta vaan nostaa esiin asioita, jotka ovat olennaisia sinänsä mutta jäisivät huomaamatta täsmälliseen todenmukaisuuteen pyrkivässä kerronnassa.

Yleisesti ottaen kirjallisuuden karikatyyritutkimuksen kenttä on melko avoin, ja yksi kiintoisimmista aiheista on jo mainittu karikatyyri interfiguraalisuuden ilmiönä. Selvittävää on kuitenkin jo myös ja pelkästään siinä, onko karikatyyriä olemassa kirjallisuudessa lajina, vai onko se vain tiettyihin kirjallisuudessa esiintyviin henkilöhahmoihin sopiva määritelmällinen työkalu. Kuvataiteessa karikatyyri esiintyy epäilemättä myös lajina, eikä sillä puolella karikatyyri merkitse ainoastaan tiettyä kuvassa esiintyvää henkilöä. Useammin kuin harvoin kokonaista kuvataideteosta on perusteltua

nimittää karikatyyriksi. Kirjallisuudessa asiaa ei Bakerin artikkelia lukuun ottamatta olla juuri pohdittu, vaan yleensä karikatyyreiksi nimitetään tiettyjä teksteissä esiintyviä henkilöahmoja, ja kuten on käynyt ilmi, usein myös väärin perustein. Ajattelemisen aihetta antavat ainakin sellaiset teokset kuin Henry Fieldingin *Shamela* (1741), Donald Barthelmen romaani *Snow White* (1967) ja novelli ”Eugénie Grandet” (1974) tai vaikkapa osa Joyce Carol Oatesin *Wild Nights!*-kokoelman (2008) novelleista, saati sitten jo tässä artikkelissa lyhyesti tarkasteltu Rothin *Our Gang*-romaani. Näitä teoksia lukiessa herää epäily, että varsinaisen tarinan kertomisen sijaan etusijalla saattaa olla tietyn ja usein ilmeisen yleisesti tunnetun persoonallisuuden karrikoitu kuvaus, jolloin karikatyyri voisi olla mielletävissä myös käytännössä tutkimattomaksi kirjallisuuden lajiksi.

Viitteet

¹ Kenties keskeisimmät tämän artikkelin ulkopuolelle rajatut asiakokonaisuudet ovat karikatyyrin vertaaminen parodiaan sekä karikatyyrin eksplisiittinen tarkastelu suhteessa koomiseen, jotka laajuutensa vuoksi saavat jäädä toiseen kertaan.

² Ks. esim. *The New Grolier Webster International Dictionary of the English Language*, Vol. 1 (1972) ja *The New Encyclopedia Britannica* -makropedia (2002).

³ Tässä artikkelissa käytetään termiä ”referentiaalinen” Dorrit Cohnia (2006) mukaillen ja tarkoittaen sillä todelliseen maailmaan viittaavaa, ”todistettavissa olevaa” ja ”epätäydellistä” tekstiä, teosta tai henkilöä, jonka vastinpari ”ei-referentiaalinen” merkitsee fiktiivistä, ”täydellistä” ja ”todistamattomissa olevaa”. Tekstissään esiintyvä sana ”tunnistaminen” viittaa, kuten käytännössä kaikilla käyttämilläni karikatyyriteoreetikoilla, referentiaalisuuteen.

⁴ Gregson nimittää tutkimuskohteitaan karikatyyreiksi, mutta oikeampi nimitys olisi (stereo) tyyppi, jokin sen variantti tai vaikka marionetti, jota kirjoittaja itse käyttää karikatyyrin synonyymina.

⁵ ”Now, what I want is, Facts. Teach these boys and girls nothing but Facts. Facts alone are wanted in life. Plant nothing else, and root out everything else. You can only form the minds of reasoning animals upon Facts: nothing else will ever be of any service to them. This is the principle on which I bring up my own children, and this is the principle on which I bring up these children. Stick to Facts, Sir!”

⁶ ”TRICKY: Now just one minute. We have a tradition in the courts of this land that a man is innocent until he is proven guilty. There were babies in that ditch at My Lai, and we know there were women of all ages but I have not seen a single document that suggests the ditch at My Lai contained a *pregnant* woman.”

⁷ Esimerkiksi Baruch Hochmanin (1985, 59–62) erottelun mukaan fiktiivinen henkilöahmo (*Homo Fictus*) on ainakin todelliseen ihmiseen (*Homo Sapiens*) verrattuna aina karsittu, puutteellinen tai vähäulotteinen. Toisesta näkökulmasta katsottuna fiktiivinen henkilö on taas aina täydellinen sinänsä. Sillä on kaikki ne ominaisuudet, jotka teksti sille antaa, ja oli se kuinka ”litteä”, ”pyöreä” tai ”piirteiden paradigmaltaan” rikas tai köyhä tahansa, ei siltä muuta voi pyytää. Minkään täysin fiktiivisen henkilöahmon pitäminen karikatyyrinä onkin ongelmallista jo pelkästään siitä syystä, että yhdestä näkökulmasta katsottuna kaikkia fiktiivisiä hahmoja tulisi suhteellisen puutteellisuutensa vuoksi pitää karikatyyreinä, ja toisesta yksikään niistä ei täydellisyytensä vuoksi olisi karikatyyri. (Mikään ei kuitenkaan periaatteessa estä

karrikoimasta fiktiivistä henkilöä, mikä ajatuksena avaa tietääkseni täysin tutkimattoman interfiguraalisuuden ilmiön.)

⁸ Karakteri oli 1600- ja 1700-luvulla Euroopassa hyvin suosittu, nyt jo kuolleeksi todettu kirjallisuudenlaji. J. W. Smeedin (1985, 2) määritelmän mukaan karakterit ovat yleensä proosamuotoisia lyhyitä kuvauksia, joissa henkilö kuvataan esimerkiksi ammatillisen, sosiaalisen, moraalisen tai psykologisen kategorian ilmentymänä. Usein toistuvia variantteja ovat esimerkiksi kansallisuudet, ammattikuntien edustajat, saiturit, erilaiset virkamiehet ja niin edelleen. Nämä yhden keskeisen luonteenpiirteen varaan rakentuvat kuvaukset (yleensä fiktiivisestä) henkilöstä ovat tekijästä riippuen laadultaan yleensä joko vitsikkäitä, satiirisia tai moralistisia. Smeed väittää ”karakterin” olevan puhtaasti kirjallinen laji, mutta esimerkiksi kuvataidesatiirikko William Hogarth näki paljon vaivaa todistaakseen olevansa karakteristi eikä karikatyyristi. Hogarth piti edellistä subliimina taidemuotona, koska se kuvasi yksilön sijaan ihmisyyttä, sen osaa tai jotain sen heikkoutta universaalissa mielessä (Rausser 2008, 36–46). Kuriositeettina huomattakoon, että Dickens aloitti uransa myös karaktereja sisältävällä tarinakokoelmalla *Sketches by Boz* (1836). Smeed (1985, 238–239) pitää kokoelmaa Dickensin harjoitelmana ja valmistautumisena romaanikirjailijan uraa varten. Hän myös osoittaa Dickensin luoneen useat myöhemmin tutuiksi tulleet henkilöhahmonsia jo kyseisen kirjan tyyppikollaasissa.

⁹ Myös karikatyyriä käytetään usein pilkanteon välineenä, mutta ainakaan suoranainen hyökkäävyys ei ole sille määritelmällinen välttämättömyys. Kuten Amelia Rausser (2008, 73) huomauttaa, jo varsin varhaisina aikoina saatettiin pitää jopa imartelevana päätyä karikatyyriin, koska se oli merkki oman persoonan merkittävydestä ja tunnistettavuudesta.

¹⁰ ”Kohdatessaan vakavan (*grave*) kysymyksen hän antautuu synkille (*sombre*) ajatuksille – vain synkät ajatukset voivat valaista vakavia kysymyksiä! – hän on synkin kaikista vakavista suurmiehistä!” (The Daumier Register. <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1861>)

¹¹ ”Herrat Victor Hugo ja Emile Girardin kohottavat prinssi Ludvigin kunniaan, hieman hapuillen!” (The Daumier Register. <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1756>)

¹² ” - Ystäväiseni, olitte siis jo 22-vuotiaana tapanut kolme ihmistä... kuinka tehokas organisaatio, ja kuinka paljon paremmin yhteiskunta olisikaan voinut sitä hyödyntää!... - Juu, hyvä herra, minun tapauksessani asiasta voi syyttää santarmilaitosta... ilman sitä en olisi täällä!... ” (The Daumier Register. <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1304>)

¹³ Suomen kielen sana ”sarjakuva” implikoi kuvasarjan. Monien mielestä ”sarjakuva” voi kuitenkin hyvin olla myös yhden kuvan strippi. Esimerkiksi englannin kielen sanat ”comic” tai ”cartoon” eivät viittaa kuvien määrään. ’Sarjakuva’ on kuitenkin sikäli osuva termi, että sen voi ajatella viittaavan myös kuvien julkaisutapaan. Painotekniikan kehittyminen mahdollisti kuvien sarjatuotannon ja julkaisemisen useissa sarjoissa ja lehdissä. Englanninkielisissä teksteissä sarjana tuotetuista kuvista käytetään usein sanaa ’print’. Toisaalta esimerkiksi Daumier – kuten monet muutkin hänen aikalaisensa – tekivät usein esimerkiksi samasta teemasta tai henkilöstä useita eri versioita. Kuvia on tapana jakaa sarjoihin esimerkiksi teemojen, henkilöiden, tekniikan tai muun vastaavan mukaisesti.

¹⁴ ”Olion” tilalle voi tässä kohtaa niin halutessaan laittaa vaikkapa sanan ”tyyli”, ”teos” tai ”genre”.

¹⁵ ”Muodonmuutos” julkaistiin vuonna 1915.

Lähteet

- BAHTIN, MIHAIL 1995: *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru (Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa, 1965)*. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Taifuuni.
- BAKER, TIMOTHY C. 2009: The (Neuro)-Aesthetics of Caricature: Representations of Reality in Bret Easton Ellis's *Lunar Park*. *Poetics Today* 30 (3), 471–515.
- COHN, DORRIT 2006: *Fiktio mieli (The Distinction of Fiction, 1999)*. Suom. Paula Korhonen et al. Helsinki: Gaudeamus.
- COUPE, W. A. 1969: Observations on a Theory of Political Caricature. *Comparative Studies in Society and History* 11 (1), 79–95.
- DICKENS, CHARLES 2009/1836: *The Pickwick Papers*. London: Vintage.
- DICKENS, CHARLES 1990/1854: *Hard Times*. Oxford: Oxford University Press.
- FRYE, NORTHROP 1966: The Nature of Satire. *Satire: Theory and Practice*. Ed. C. Allen & G. Stephens. Belmont: Wadsworth Publishing Company.
- GOMBRICH, E. A. & KRIS, E. 1938: The Principles of Caricature. *British Journal of Medical Psychology* 17, 319–342.
- GOMBRICH, E. A. & KRIS, E. 1940: *Caricature*. Harmondsworth: Penguin.
- GREGSON, IAN 2006: *Character and Satire in Post-war Fiction*. London: Continuum.
- HANNOOSH, MICHELE 1992: *Baudelaire and Caricature. From the Comic to an Art of Modernity*. Pennsylvania University Press.
- HAYWOOD, IAN 2010: The Transformation of Caricature. A Reading of Gillray's The Liberty of the Subject. *Eighteenth-Century Studies* 43 (2), 223–242
- HOCHMAN, BARUCH 1985: *Character in Literature*. London: Cornell University Press.
- Hosiaisuus 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- KAFKA, FRANZ 2010: Muodonmuutos. *Kootut kertomukset*. ("Die Verwandlung", 1915.) Helsinki: Otava.
- KAFKA, FRANZ 2011: *Diaries, 1910–1923 (Tagebücher, 1948)*. Transl. Martin Greenberg & Hanna Arendt. New York: Schocken Books.
- KAYSER, WOLFGANG 1981: *The Grottesque in Art and Literature*. Transl. Ulrich Weisstein. New York: Columbia University Press.
- LUCIE-SMITH, EDWARD 1981: *The Art of Caricature*. London: Orbis Publishing Ltd.
- New Grolier Webster International Dictionary of the English Language, The, Vol. 1* 1972: New York: Grolier Inc.
- New Encyclopedia Britannica, The, Vol. 15 : Macropaedia : knowledge in depth* 2002: 15th ed. Chicago: Encyclopedia Britannica.
- Oxford Companion to Art, The* 1971: Ed. Harold Osborne. Oxford University Press.
- Oxford Dictionary of Literary Terms* 2008: Ed. Chris Baldick. New York: Oxford University Press.

- PERTTULA, IRMA 2010: *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.
- RAUSER, AMELIA 2008: *Caricature Unmasked. Irony, Authenticity, and Individualism in Eighteenth-Century English Prints*. Newark: University of Delaware Press.
- ROSSHOLM LAGERLÖF, MARGARETHA 1990: *Ideal Landscape. Annibale Carracci, Nicolas Pousin and Claude Lorrain*. New Haven: Yale University Press.
- ROTH, PHILIP 2000/1971: *Our Gang (Starring Tricky and His Friends)*. London: Vintage.
- SCHMIDT, HENRY J. 1970: *Satire, Caricature and Perspectivism in the Works of Georg Büchner*. Mouton: Hague.
- SMEED, J. W. 1985: *The Theophrastan 'Character'. The History of a Literary Genre*. New York: Clarendon Press.
- STREICHER, LAWRENCE H. 1967: On a Theory of Political Caricature. *Comparative Studies in Society and History* 9 (4), 427–445.
- SUOMELA, SUSANNA 2010: Oliver pyytää lisää! Charles Dickens ja satiiri. *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Toim. Sari Kivistö Helsinki: Gaudeamus.
- THOMSON, PHILIP 1979: *The Grotesque. The Critical Idiom*. London: Methuen & Co.
- VOLTAIRE 1972/1759: *Candide, ou l'Optimisme*. Paris: Univers des lettres Bordas.

Kuvalähteet:

- DAUMIER, HONORE 1849: *Felix Pyat*. The Daumier Register. <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1807> (26.11.2013)
- DAUMIER, HONORE 1840: *La Femme de Ménage*. The Daumier Register. <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=853> (26.11.2013)
- DAUMIER, HONORE 1849: *Victor Hugo*. The Daumier Register. <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1861> (26.11.2013)
- DAUMIER, HONORE 1848: *M.M. Vicor Hugo et Emile Girardin...* The Daumier Register. <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1756> (26.11.2013)
- DAUMIER, HONORE 1844: *Ainsi, donc mon ami...* The Daumier Register. <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1304> (26.11.2013)
- PHILIPON, CHARLES 1832: *Les Poires*. Le 19^{ème} siècle. <http://www.19e.org/documents/monarchiejuillet/1835philiponpoire.htm> (26.11.2013)
- SCARFE, GERALD: *About Gerald*. The Official Gerald Scarfe Website.
- SCARFE, GERALD: *Tony Blair signs his new book*. The Official Gerald Scarfe Website.
- SCARFE, GERALD: *Pink Floyd The Wall. The Wife*. The Official Gerald Scarfe Website.