

Laura Valkama

# Etulehdet visuaalisena mediana

Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta

Työn nimi: Etulehdet visuaalisena mediana

Tekijä: Laura Valkama

Koulutusohjelma/oppiaine: graafisen suunnittelun koulutusohjelma

Työn laji: Pro gradu -tutkielma

Sivumäärä: 75, 3 liitettä

Vuosi: kevät 2012

## Tiivistelmä:

Pyrin tutkimuksessani *Etulehdet visuaalisena mediana* selvittämään, **mitä visuaalisia tehtäviä etulehdillä voi olla**. Työ sijoittuu visuaalisen viestinnän tutkimuksen kenttään ja näkökulma on aineistolähtöinen. Aineisto koostuu Suomessa ilmestyneen kaunokirjallisuuden etulehdistä.

Jaan aineiston ryhmiin sen mukaan, miten siinä ilmenevät katse, liike ja muutos, tekstin ja kuvan suhde sekä tilallisuus. Tukeudun näissä jaotteluissa useisiin lähteisiin, erityisesti Guther Kressin ja Theo van Leeuwenin, Gustaf Cavalliuksen, Kai Mikkosen, Anja Hatvan ja Irvin Rockin tutkimuksiin. Erittelen jaotteluissa ilmeneviä seikkoja aineistoesimerkkien avulla.

Aineistoryhmien tarkastelun perusteella esitän, että etulehdillä on viisi visuaalista tehtävää. Etulehdet voivat **koristaa, osoittaa kirjan kuuluvan sarjaan, tarjota informaatiota, kuljettaa tarinaa ja syventää lukijan ja kirjan välistä suhdetta**. Perustelen näitä tehtäviä aineistoesimerkkien avulla. Lopuksi pohdin etulehtien mahdollisuuksia ja asemaa teollisessa kirjasuunnittelussa.

**Avainsanat:** etulehdet, kirjatuotanto, kirjataide, kirjasarjat, informaatiografiikka, visuaalinen suunnittelu

**Muita tietoja:** Suostun tutkielman luovuttamiseen kirjastossa käytettäväksi (x)



## Sisällys

- 1 Johdanto s. 5
  - 1.1 Tutkimuskysymys s. 6
  - 1.2 Tutkimuksen rakenne s. 6
  - 1.3 Tutkimusala ja tutkimuksellinen paikka s. 7
- 2 Etulehti kirjan rakenneosana s. 8
  - 2.1 Länsimaisen kirjan ja etulehden historiaa s. 8
  - 2.2 Etulehden kirjapainotekninen erityisasema s. 10
  - 2.3 Etulehtiin liittyvää termistöä s. 11
- 3 Etulehti kirjan visuaalisena osana s. 12
  - 3.1 Valkoiset etulehdet ja väripaperit s. 12
  - 3.2 Etulehden erityisasema visuaalisena tilana s. 13
  - 3.3 Etulehden ikonotekstisyys s. 14
- 4 Aineisto s. 15
  - 4.1 Aineiston valinta s. 15
  - 4.2 Aineiston kerääminen s. 16
  - 4.3 Teos, sarja ja yksittäinen etulehti s. 17
  - 4.4 Aineisto luokittain s. 18
  - 4.5 Muita huomioita aineistosta s. 20
- 5 Aineistoryhmien ominaisuuksia s. 21
  - 5.1 Katse s. 21
    - 5.11 Kressin ja van Leeuwenin teorit katseesta s. 21
    - 5.12 Aineiston jakaminen katseen mukaan s. 22
    - 5.13 Katseen ilmeneminen aineistossa s. 24
  - 5.2 Liike ja muutos s. 27
    - 5.21 Cavalliuksen teorit liikkeestä ja muutoksesta s. 27
    - 5.22 Aineiston jakaminen liikkeen ja muutoksen mukaan s. 28
    - 5.23 Liikkeen ja muutoksen ilmeneminen aineistossa s. 30

- 5.3 Tekstin ja kuvan suhde s. 34
  - 5.31 Mikkosen määritelmät kuvasta ja sanasta s. 34
  - 5.32 Aineiston jakaminen tekstin ja kuvan suhteen mukaan s. 35
  - 5.33 Tekstin ja kuvan suhteen ilmeneminen aineistossa s. 36
- 5.4 Tilallisuus s. 40
  - 5.41 Tilallisuuden ilmaisukeinoja s. 40
  - 5.42 Aineiston jakaminen tilallisuuden mukaan s. 41
  - 5.43 Tilallisuuden ilmeneminen aineistossa s. 43
- 6 Tulokset: etulehtien visuaalisia tehtäviä s. 48
  - 6.1 Koristaminen s. 48
    - 6.11 Mitä koristaminen on s. 49
    - 6.12 Koristeellisuus ja koristekuviot – jatkuva tila s. 50
    - 6.13 Koristamistehtävä laajemmin – erilaisia tilallisuuksia s. 51
    - 6.14 Kuva ja teksti, liike ja muutos, katse s. 52
    - 6.15 Esteettisyyden ja käsintehdyn merkitys s. 53
  - 6.2 Sarjallisuuden osoittaminen s. 53
    - 6.21 Erilaisia sarjoja s. 54
    - 6.22 Teksti ja ikonoteksti sarjallisuuden ilmaisijoina s. 55
    - 6.23 Muutos ja tunnistaminen sarjan osien välillä s. 56
  - 6.3 Informaation tarjoaminen s. 57
    - 6.31 Kuvavetoinen tulkinnanvarainen informaatio s. 58
    - 6.32 Tekstin ja kuvan tarjoama informaatio s. 59
    - 6.33 Kartat s. 60
    - 6.34 Etulehti informaation sijoituspaikkana s. 61
  - 6.4 Tarinan kuljettaminen s. 62
    - 6.41 Vasen ja oikea s. 63
    - 6.42 Liikkeen suunta s. 64
    - 6.43 Käänteisyys s. 65
  - 6.5 Lukijan ja kirjan välisen suhteen syventäminen s. 66
    - 6.51 Exlibrikset s. 66
    - 6.52 Katse, liike ja teksti: yhteys kirjan hahmon ja lukijan välillä s. 67
    - 6.53 Lukijan aktivoiminen s. 68
- 7 Lopuksi s. 70
  - 7.1 Etulehden rooli nykyisessä kirjasuunnittelussa s. 70
  - 7.2 Visuaalisten etulehtien mahdollisuuksia s. 71
  - 7.3 Tutkimuksen arviointi ja tulosten hyödyllisyys s. 72

## Lähteet

- Kirjallisuus s. 74
- Painamattomat lähteet s. 75

## Liitteet

- Liite 1: Luettelo aineistosta
- Liite 2: Kuvatiedot
- Liite 3: Kuvat (**huom! sähköisessä tekstitiedostossa mukana ainoastaan kuvat 1 ja 2. muut kuvat painetun version lopussa liitteenä**)

## 1 Johdanto

Etulehden näkee ensimmäisenä, kun avaa kirjan kannen. Se on siis ensimmäinen aukeama kannen jälkeen, tila kansien sisäpuolella mutta sisäsivujen ulkopuolella. Myös vastaavaa aukeamaa kirjan lopussa eli viimeistä aukeamaa ennen takakantta voidaan kutsua etulehdeksi. Paitsi että etulehdet ovat rakenteellisesti tärkeä osa kirjaa, ne ovat sijaintinsa vuoksi erityinen kirjan osa sekä sisällöllisesti että visuaalisesti.

Etulehdet eivät ole suora jatke kannelle eivätkä kirjan sisäsivuille, vaan jotain muuta niiden välissä. Esimerkiksi Tuula Moilanen (2002, 99) luonnehtii etulehden toimivan ”väliovena varsinaiseen kirjaan”. Siksi etulehdillä voi ilmaista sellaista, mitä kirjan muilla osilla ei. Visuaalisen viestinnän suunnittelijana itseäni kiehtoo etulehtien erityisasema kannen ja tarinan välissä olevana medianana. Haluan tietää, mitä mahdollisuuksia etulehtien tila voi suunnittelijalle tarjota.

Olen nähnyt mitä hienoimpia etulehtiä ja osaan antaa niille arvoa osana lukukokemusta. Siksi minua kiinnostaa etulehtien sisällöllinen ja visuaalinen merkitys myös lukijan kannalta. Visuaalisesti mielenkiintoiset etulehdet rikastuttavat tietenkin kirjan ulkoasua, mikä on sinänsä arvokasta. Sisältöä ja ulkonäköä ei kuitenkaan usein voi eikä pidä erottaa toisistaan. Ennen kaikkea minua kiinnostaakin suunnittelijan mahdollisuus asettaa etulehti palvelemaan tarinaa ja kokonaisuutta yhtä aikaa sisällöllisesti ja visuaalisesti. Haluan tietää, miten etulehdet voivat yhdistää kirjan kokonaisuutta tai voivatko ne tuoda jotain lisää tarinaan, ja miten niiden suunnittelumahdollisuuksia olisi mahdollista kehittää.

Useimmiten etulehdet ovat yksiväristä paperia, johon lukija tuskin kiinnittää erityistä huomiota. Siksi etulehti nousee heti esille, jos kirjan tekijät ovat ottaneet sen huomioon visuaalisena tilana: se on poikkeus säännöstä. Tämän huomaaminen on saanut minut suunnittelijana miettimään, miksei etulehtien tilaa käytetä hyödyksi nykyistä useammin.

Etulehdet ovat osa länsimaista sidottua kirjaa siinä kuin kirjan muutkin rakenneosat. Itse en kuitenkaan ole saanut käsiini erityisesti etulehtiä käsittelevää tutkimusta enkä sellaista kirjasuunnitteluun liittyvää teosta, jossa etulehtien visuaalista ilmettä pohdittaisiin tasavertaisesti muiden kirjan osien, esimerkiksi kannen visuaalisuuden rinnalla. Etulehtiä sivutaan kirjansidontaa käsittelevässä kirjallisuudessa ja kuvakirjatutkimuksessa, mutta mielestäni ne eivät ole toistaiseksi saaneet ansaitsemaansa huomiota rakenteellisina eivätkä visuaalisina elementteinä.

## 1.1 Tutkimuskysymys

Kysyn tutkimuksessani **millaisia visuaalisia tehtäviä etulehdillä voi olla**. Oletan etukäteen, että etulehdillä voi olla muukin kuin pelkän visuaalisen lisäkkeen rooli, jos niiden tilaa osataan ja halutaan luovasti hyödyntää. Koska ulkomuoto ei ole erotettavissa sisällöstä, toivon vastaamalla kysymykseeni saavani tietää jotain myös etulehtien sisällöllisistä tehtävistä. Tutkimus keskittyy kuitenkin visuaalisuuteen.

Aineistona on Suomessa ilmestyneen kaunokirjallisuuden etulehtiä. Tutkimuksessa jaan ensin aineiston ryhmiin sellaisten ominaisuuksien perusteella, joita aineistosta on selkeästi havaittavissa, ja joita on siten mielekästä tarkastella. Tutkin, **millaisia katseita aineiston esimerkit sisältävät, millaista liikettä ja muutosta niissä on, mikä niissä on tekstin ja kuvan suhde ja millaista tilallisuutta ne ilmentävät**.

Aineistoryhmistä ilmeneviä seikkoja tarkastelemalla pyrin vastaamaan pääkysymykseen eli löytämään **visuaalisia tehtäviä etulehdille**. Jaan aineiston ryhmiin visuaalisten tehtävien perusteella ja tarkastelen näitä tehtäviä yksitellen. Toivon pystyväni tutkimuksen perusteella paitsi vastaamaan tutkimuskysymykseeni, mahdollisesti myös päättämään muita etulehtiin liittyviä asioita, esimerkiksi niiden käyttömahdollisuuksia tai -rajoituksia.

Etulehti ei ole itsenäinen teos vaan aina osa kirjan muuta graafista suunnittelua. Haluan kuitenkin pitää etulehden tutkimuksen keskipisteenä ja siksi käsitelen niitä tutkimuksessa lähinnä sinällään. Tutkimusasetelma on siten hieman erikoinen: otan erilleen jotain, joka selvästi on osa kokonaisuutta ja jota ei käytännön elämässä voi tarkastella ilman ympäristöään. Yritän tällä valinnalla varmistaa, ettei tutkimus muutu yleiskatsaukseksi kirjan visuaalisuudesta vaan keskittyy todella etulehtiin.

## 1.2 Tutkimuksen rakenne

Alaluvussa 1.3. esittelen tutkimuksen teoreettisen viitekehyksen. Aineistoryhmien kohdalla palaan tarkemmin kutakin ryhmää koskevaan teoriaan.

Toisessa luvussa tarkastelen etulehteä kirjan rakenneosana. Tutkimuskysymykseni ei suoraan liity etulehteen kirjansidokseen elementtinä, mutta kirjansidonnan historian sivuaminen etulehden kannalta ja lyhyt selvitys etulehden rakenteellisesta tehtävästä ovat oleellisia etulehden luonteen ymmärtämiseksi.

Kolmannessa luvussa tarkastelen etulehteä kirjan visuaalisena osana yleisesti, en vielä aineistoni pohjalta. Sivuan tavallisimpia etulehtiä, valkoisia ja väripapereista valmistettuja, joita en tutkimuksessa muuten käsittele. Tarkastelen etulehtien visuaalista erityisasemaa ja ikonotekstisyyttä.

Neljännestä luvusta lähtien käsitelen aineistoani. Neljäs luku selvittää aineiston valintaa, keräämistä ja yleisiä ominaisuuksia.

Viides ja kuudes luku sisältävät tutkimuksen ydinosan. Viidennessä luvussa jaan aineiston aineistoryhmiin ja tarkastelen näitä ryhmiä. Kuudes luku esittelee tulokset eli koostuu etulehtien visuaalisista tehtävistä, jotka olen päättellyt aineistoryhmistä saamieni havaintojen perusteella.

Seitsemännessä luvussa reflektoin tutkimusta ja pohdin etulehden nykyistä asemaa ja tulevia mahdollisuuksia kirjasuunnittelussa.

### 1.3 Tutkimusala ja tutkimuksellinen paikka

Tutkimus käsittelee visuaalista viestintää ja visuaalista kulttuuria ja liittyy siten visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kenttään. Tässä tutkimuksessa on välttämättä kyse kulttuuristen tulkintojen tekemisestä; objektiivisuuteen ei voi päästä. Toki aineistokin on subjektiivisen suunnittelutyön tulosta eli kulttuuristen tulkintojen kyllästämiä.

Näkökulma on aineistolähtöinen: pyrin saamaan valitsemani aineiston perusteella mahdollisimman hyvin selville etulehtien eri ominaisuuksia visuaalisina tiloina. Tämä vaatii aineiston tarkastelua mahdollisimman monipuolisesti, ja siksi tutkimus ei perustu yhteen teoriaan vaan käyn keskustelua monia näkökulmia käsittelevän kirjallisuuden kanssa.

Kirjansidonta on eri puolilla maailmaa kehittynyt itsenäisesti ja eri suuntiin, ja vieraista vaikutteista huolimatta kirjassa esineenä on perustavanlaatuisia eroja eri kulttuureissa. Vain eurooppalaisessa tai länsimaisessa kirjansidonnassa etulehdet ovat oleellinen rakenteellinen osa kirjaa, joten tutkimusky-symykseni liittyy vain nykyaikaisiin teollisiin länsimaisiin kirjoihin. Siksi en käsittele tutkimuksessa muita kirjansidontakulttuureja kuin vain siinä mielessä, miten ne ovat vaikuttaneet eurooppalaiseen.

Voidakseni määrittää etulehtien visuaalisia tehtäviä jaan aineiston etulehdet ryhmiin eri ominaisuuksien mukaan. Käytän kaikkien ryhmäjakojen pohjana eri teorioita, jotka tutkivat kuvan ja sanan suhteita, kuvaa ja visuaalisuutta yleensä, ja sovellan niitä aineistoani ajatellen mahdollisimman tarkoituksenmukaisesti. Muodostan osan aineistoryhmistä suoraan teorioista saamieni käsitteiden mukaan, mutta tarvittaessa vain niihin tukeutuen.

Katseen tarkastelu perustuu **Guther Kressin** ja **Theo van Leeuwenin** (1996) teorioihin. Oleellisia ovat heidän ajatuksensa erilaisista kontakteista elementtien välillä sellaisissa kuvissa, joissa katsotaan jotain. Käytän erityisesti heidän käsitteitään ”demand”, joka viittaa katsekontaktiin kuvan henkilön ja katsojan välillä, sekä ”transactional reaction” ja ”non-transactional reaction”, jotka kuvaavat erilaisia muita katsomistilanteita.

Liikkeen ja muutoksen tarkasteluun käytän **Gustaf Cavalliuksen** (1977) mallia kuvan analysoinnista. Tutkin, miten Cavalliuksen määrittelemän liikkeen ja muutoksen muodot hahmoon sisältyvä liike, kineettinen liike, perspektiivien vaihtelu, näyttämöpaikan vaihtuminen, siirtymä ja ulkonäön muutos ilmenevät aineistossa.

Tekstin ja kuvan suhteen tarkastelu tutkimuksessa perustuu **Kai Mikkosen** (2005) tutkimukseen. Mikkonen erittelee sanan ja kuvan käsitteitä ja tarkastelee niiden välisiä suhteita, esimerkiksi nimeämistä ja ikonotekstisyyden eri muotoja. Sivuan myös intraikonisuutta, jota käsittelevät esimerkiksi **Maria Nikolajeva** ja **Carole Scott** (2006).

Tilallisuuden tutkimiseen etulehdillä käytän teorioita useista lähteistä. Tutkin, miten **Anja Hatvan** (1993), **Irvin Rockin** (1984) ja **Onni Ojan** (2004) mainitsemat useat tavat luoda kolmiulotteisuuden tuntua näkyvät aineistossa, ja miten toisaalta kaksiulotteisuus ilmenee. Tutkin teorioiden pohjalta myös, millaista tilallisuutta koko etulehden kuvakokonaisuudet, syvätyt kuvat ja toistuvat tapettimaiset kuvat luovat. Toistuvien sommitelmien yhteydessä käytän hyväkseni myös **Unto Pusan** (1977) luokitteluja.

## *2 Etulehti kirjan rakenneosana*

Nykyisissä sidotuissa kirjoissa etulehdet pitävät sivut ja kannet kiinni toisissaan. Ne ovat siis pakollinen rakenteellinen elementti suuressa osassa länsimaista kirjatutantoa. Tämän aseman ne ovat saavuttaneet vähitellen kirjansidonnan kehittyessä. Etulehdet painetaan usein erikseen, minkä vuoksi ne voivat olla erilaista materiaalia kuin muu kirja. Niiden on kuitenkin oltava tarpeeksi vankat tukeakseen sidosta.

### *2.1 Länsimaisen kirjan ja etulehden historiaa*

Eurooppalaisen kirjansidonnan varhaisimpana muotona voidaan pitää roomalaisia 100–300-luvun diptykoneja. Ne olivat kaksi vahalla päällystettyä puutaulua, jotka oli kiinnitetty toisiinsa saranoilla ja joihin kirjoitettiin metallipuikolla. (Kts. esimerkiksi Knapas 1996, 165; Moilanen, 2002, 13.) Diptykonien rinnalla käytettiin pergamenttia eli eläimen nahasta kaapimalla ja kiillottamalla valmistettua kirjoitusmateriaalia. Aluksi pergamenteista tehtiin eräänlaisia kirjoja vain käärimällä ne rullalle, mutta pian ruvettiin leikkaamaan nahkaa samankokoisiksi paloiksi, jotka ommeltiin yhteen nykyisen kirjan muotoon. Arvokasta materiaalia säästy, kun näin voitiin kirjoittaa pergamentin molemmille puolille. (Kts. esimerkiksi Moilanen 2002, 13–14.)

Nämä kirjatyytit keksittiin yhdistää: pergamenttivihot laitettiin diptykon-kansien väliin, jotka suojasivat niitä. Syntyi koodeksi, joka säilyi hallitsevana kirjamuotona myöhäiskeskiajalle saakka. Kristillisen kirkon tarpeisiin valmistettiin niin sanottuja korusidoksia, joiden kannet olivat rakenteellisesti diptykon-levyjä, mutta visuaalisesti lähinnä kultasepän alaa, koottu esimerkiksi norsunluusta, kullasta ja jalokivistä. Vaatimattomammat kirjat oli päällystetty nahalla, pergamentilla tai kankaalla. (Knapas 1996, 166.) Myöhäiskeskiajalla kirjoja oli tapana säilyttää hyllyillä etusyrjä ulospäin tai kaltevilla lukupulpeteilla. Siksi panostettiin ainakin kirjan syrjien koristeluun, kun taas selkää ei juuri huomioitu visuaalisesti. (Kts. esimerkiksi Knapas 1996, 168). Myöhemminkin, esimerkiksi suomalaisissa sivistyskodeissa sata vuotta sitten, harrastettiin kirjoja, jotka oli tarkoitettu pidettäväksi esillä pöydällä lappeellaan ja joista siksi koristeltiin etukansi, mutta ei takakantta (Rahiala 2006, 55). Kirjasuunnittelussa ja -taiteessa on siis eri aikoina painotettu täysin eri osia kirjasta.

1100–1200-luvulta lähtien arabien ekspansion myötä Eurooppaan saatiin paperia (Moilanen 2002, 15). Se oli halvempaa kuin pergamentti, mutta silti niin kallista, että vanhimmissa käsinkirjoitetuissa ja painetuissa kirjoissa ei voitu tuhлата yhtään ylimääräistä sivua muuhun kuin itse tekstiin. Edes



nimiösivua, eli sivua, jolla kirjan nimeke mainitaan, ei ollut erikseen. Kirjaa ei tarvinnut sen avulla mainostaa, kun kysyntä yleensä joka tapauksessa ylitti tarjonnan. (Havu 1996a, 54.) Kronqvistin mukaan myöhäiskeskiajalla oli jo olemassa koristeltuja etulehtiä (Kronqvist 1993, 5. Moniste.), mutta esimerkiksi Havu, Knapas ja Moilanen eivät tällaisesta mainitse.

Islamilainen kirjansidonta vaikutti voimakkaasti eurooppalaiseen sekä tyyllillisesti että rakenteellisesti. Se oli eurooppalaista huomattavasti kevyempää ja keveytti myös eurooppalaisen kirjan rakennetta. (Knapas 1996, 168–170.) Kirjoista alettiin myös tehdä entistä pienempiä, sillä kun lukutaito yleistyí kirjapainotaidon myötä, kaunokirjallisuuden kulutus kasvoi ja ”yleisö suosi kirjoja, joita oli mukava käsitellä ja helppo lukea” (Moilanen 2002, 15–16).

Myös kirjan selän sidontatapa vakiintui 1400-luvulla. Kirjan sisäsivut alettiin painaa suurille arkeille, jotka taiteltiin arkkivihoksi, asetettiin oikeaan järjestykseen, leikattiin sivuiksi ja ommeltiin yhteen kirja-aihioksi. Ne ommeltiin vierekkäin kiinni paksuihin poikittain kulkeviin nyöreihin eli bindeihin. Esimerkiksi nahasta tehtiin selkäkappale, joka liimattiin tiiviisti arkkivihkojen ja bindien päälle. (Kts. esimerkiksi Knapas 1996, 168). Arkkivihkoja käytetään samaan tapaan nykyäänkin ja bindejä vastaavaa tukilankaa tarvitaan sitomaan arkkivihot yhteen.

Nimiösivut kehittyivät kirjoihin vähitellen. Aluksi ne vain suojasivat kirjan ensimmäistä varsinaista sivua ja niissä luki tunnistamisen helpottamiseksi kirjan nimi, mutta aikaa myöten niihin lisättiin yhä täydellisemmät julkaisutiedot. Nimiöitä alettiin myös koristella eri tavoin, kuten pienellä kuvalla tai koristekehyksillä, joiden keskelle julkaisutiedot sijoitettiin. Tavanomaisimmaksi koristeeksi muodostui kirjanpainajan- tai kustantajanmerkki, joka oli tärkeä kirjan markkinoinin kannalta. (Havu 1996a, 56, 58, 60.) Nimiösivun erityistapaus olivat 1600-luvun kuparipiirroksien nimet sekä tekstittömät esiökuvat, frontispiisit. Kuparipiirrosten tekeminen oli sen verran kallista, että yhteen kuvaan oli saatava niin paljon asiaa kuin mahdollista. Siksi nimiö ja frontispiisi olivat runsaita ja täynnä allegorisia viittauksia. Ne eivät olleet enää koristeita eivätkä nimiösivuja vaan itsenäisiä taideteoksia, ”kuvataideteos sanataideteoksen sisällä” (Havu 1996a, 68). 1600-luvulla lähes joka kirjassa oli frontispiisi. (Havu 1996a, 67–68; 1996b, 152.)

Monet koristelutavat tulivat Eurooppaan islamilaisesta kirjansidontakulttuurista. Renessanssiaikana omaksuttiin tapa käyttää kirjan visuaalisen ilmeen luomiseen kirjopapereita eli jollain tavoin värillä käsiteltyjä papereita. 1600-luvulta lähtien arvosidosten etulehtinä käytettiin marmoroituja papereita. Niiden valmistamiseksi tunnettiin useita eri tekniikoita, hienompia ja vähemmän taitoa vaativia. Muita kirjopapereita olivat esimerkiksi sabluunoilla tai värileimasimilla käsin painetut koriste-paperit. Etulehtimateriaaleista arvokkaimpia oli brokadipaperi, jossa värillistä kuviopainatusta oli korostettu lehtikultapreelauksella. Samaan aikaan etulehtinä käytettiin toki myös yksivärisiä, kuvioimattomia papereita, mutta yleensä ne poikkesivat laadultaan kirjan sivujen materiaalista. (Knapas 1996, 168–169, 180.)

Etulehtien koristelun voi väittää olleen yleensä yhteydessä kirjan muuhun visuaaliseen ilmeeseen niin, että muodissa olevat tekniikat ja tyyli toistuivat kirjan eri osissa. Esimerkiksi marmorointeja käytettiin etulehtien lisäksi myös kirjojen syrjissä ja päällysnahassa (Knapas 1996, 180). Kuitenkin etulehti saattoi myös erota muusta visuaalisuudesta ja jopa saada enemmän huomiota kuin kirjan muut osat. Barokin ylenpalttisen runsauden vastapainoksi kehittyi 1600-luvulla niin sanottu jansenistisidos, joka äkkiä katsoen vaikutti vaatimattomalta, sillä kannet olivat hyvin yksinkertaiset. Etulehdet oli kuitenkin koristeltu runsaasti ja kalliisti: niissä käytettiin esimerkiksi kultapreelauksia, silkkikangasta tai nahkaa. Jansenistisidokset olivat muutenkin materiaaleiltaan kalliita ja työtavoiltaan monimutkaisia, aikansa keräilykappaleita. (Knapas 1996, 174–175.)

Etulehti nousi kirjan rakenteen kannalta oleelliseen asemaan vasta 1775, kun Alexis-Pierre Bradel julkaisi uuden, irtonaisiin kansiin perustuvan kansitusmenetelmänsä. Tämä etulehtiä hyödyntävä irtokansimenetelmä eli **irtoselkämenetelmä** on kätevyytensä vuoksi säilynyt suosituimpana kirjan-sidontatapana myös nykyisessä teollisessa kirjanvalmistuksessa. Aikaisemmat länsimaiset sidonta-

mallit perustuivat siihen, että kirjan sivut kiinnitettiin suoraan selkään, mutta se oli työlästä ja kirja avautui kankeasti. Bradelin keksintö nopeutti valmistusprosessia ja teki kirjasta joustavan. (Moilanen 2002, 40, 96, 112.)

Irtokansimenetelmässä kirjan sisäsivut painetaan suurille arkeille, jotka taitellaan arkkivihoksi ja ommellaan yhteen kirja-aihioksi. Kannet tehdään erikseen ja selkä on osa niitä. Kirja-aihiot ja kannet viimeistellään valmiiksi. Etulehden lisääminen on viimeinen vaihe: Etulehti, joka on kirjan aukeaman kokoinen, taitetaan kahtia ja sen toinen sivu liimataan etukannen sisäpuolelle ja toinen kirja-aihiot ensimmäiseen sivuun. Kirjan lopussa liimataan vastaavanlainen etulehti takakannen sisäpuolelle ja aihiot viimeiseen sivuun. (Kts. esimerkiksi Tainio, 1988, 14.) Etulehdet siis kiinnittävät kannet ja sivut yhteen. Irtoselkät kirjasta kts. **kuva 1**.

1900-luvulla kehitetyt paperback-kirjat merkitsivät valtavaa kirjojen levikin laajentumista. Ne ovat uusi kiintoselkäisen kirjan tyyppi. Kuten nimi sanoo, selkänä on pelkkä paperi, johon sivut on liimattu kiinni. Sivuja ei ommella ensin yhteen vaan liimataan suoraan selkään, joten kirja kestää huonosti avaamista ja sivut alkavat vähitellen irtoilla. Etulehtiä teollisesti valmistetuissa paperback-kirjoissa ei ole ollenkaan, koska niitä ei tarvita samalla tavalla kuin irtoselkäkirjoissa. Käsinsidotuissa paperback-kirjoissa etulehtiä voidaan kuitenkin käyttää tukevoittamaan sidosta. (Moilanen 2002, 16, 40, 137.) Paperback-kirja ei ole sama asia kuin pehmeäkantainen kirja, sillä pehmeäkantisetkin voivat olla irtoselkäkirjoja, joissa on etulehdet kiinnittämässä kannet paikoilleen.

Muitakin kansitustapoja on (kts. esimerkiksi Moilanen 2002, 40) ja käytettävästä menetelmästä riippuu aina, mikä etulehden rooli kirjassa on. Länsimaisen kirjan yleisimmät selkätyypit ovat kuitenkin irtoselkäinen kirja, paperback-selkä ja vanhoissa teoksissa edelleen esiintyvä kiintoselkä (**kts. kuva 2**).

## *2.2 Etulehden kirjapainotekninen erityisasema*

Etulehdet ovat ainoa konkreettinen asia, joka pitää irtoselkäisen kirjan kannet ja sivut yhdessä. Niiden on myös muuten tuettava sidosta. Siksi niiden materiaalilta vaaditaan erityistä kestävyyttä.

Jan Tschicholdin mukaan on ihanteellista, jos kannen päällyys ja etulehti voidaan valmistaa samasta materiaalista. Niin tehdään kuitenkin harvoin. (Tschichold 1991, 159). Yleensä etulehdet valmistetaan vahvemmasta paperilaadusta kuin sisäsivut, mutta ei kuitenkaan niin vahvasta kuin esimerkiksi kirjan suoja-päällykset. Pertti Koskisen (1991, 176, 195) mukaan etulehden neliöpaino on yli 120g/m<sup>2</sup> ja suoja-päällyksen vähintään 170g/m<sup>2</sup>. Hugh Williamson (1983, 300) suosittelee noin 100g/m<sup>2</sup>:n neliöpainoa; silloin paperi on lujaa ja läpinäkymätöntä ja sen liimaus kestää. Tarpeeksi paksun etulehtimateriaalin tärkeydestä huomauttaa myös Tammen päägraafikko Markko Taina: hän pitää etulehden rakenteellisena tehtävänä sitä, että se peittää näkyvistä muiden kirjansidontaelementtien saumat ja taitokset ja siten siistii kirjan ulkoasua (Markko Tainan suullinen tiedonanto tekijälle puhelimitse 23.10.2009).

Jos ja kun kirja hajoaa – joko siksi, että sitä on luettu niin paljon, tai siksi, ettei se kestä omaa painoaan – etulehdet repeävät kahtia ensimmäisinä (kts. esimerkiksi Williamson 1983, 309). Siksi etulehdet on korvattava toisilla, mikäli kirja sidotaan uudelleen. Tästä huomauttavat esimerkiksi Tschichold (1991, 162) sekä useaan kertaan Williamson (1983, 261, 272, 300).

Koska irtoselkäisen kirjan osat yhdistetään toisiinsa vasta lopuksi, muiden kirjan osien materiaali ei aseta etulehdille suuria rajoituksia. Etulehdet valmistetaan usein omina arkkeinaan, ja ne voidaan painaa eri painossa kuin muu kirja tai sellaisella menetelmällä, joka ei soveltuisi muun kirjan painamiseen. Materiaalina voi myös käyttää jotain muuta kuin paperia. Vain kustannukset ja materiaalin kestävyysvaatimukset rajoittavat valintoja.

Etulehdet painetaan usein PMS-väreillä. Neliväripainatusta suositetaan silloin, kun etulehdet voidaan painaa samoilla arkeilla muun materiaalin kanssa. (Markko Tainan suullinen tiedonanto tekijälle

puhelimitse 23.10.2009.) PMS-värien käyttö mahdollistaa erikoisuuksien, kuten metallivärien ja lakkojen hyödyntämisen. Etulehtien paperi voi olla voimakasstruktuurista tai muuten teollisesti valmistetussa kirjassa käsin tehtyä tai leikattu niin, että siitä nousee ylös kolmiulotteisia kuvioita, kun kirja avataan (niin sanottu ponnahdus- tai näyttämökirja). Uniikeissa kirjoissa valinnanmahdollisuudet ovat vielä suuremmat kuin teollisissa kirjoissa; esimerkiksi Kronqvist suosittelee käsinsidottua kirjaa tehdessä etulehdeksi kirjan väreihin ja olemukseen sopivaa julistetta (Kronqvist 1993, 9. Moniste.).

Yleensä etulehti on kirja-aihion ensimmäisessä sivussa kiinni vain kapealta alueelta kirjan selän vierestä, joten etulehden ”nurja puoli” näkyy, kun sivua käännetään ensimmäisen kerran. Jos tämäkin puoli halutaan saada käyttöön, etulehti voidaan painaa kaksipuoleisena. Aineistossa ainoa esimerkki tästä ovat Cornelia Funken *Musteloitsun* (2006) etulehdet (kuva 73). Yksipuoleisuus on kuitenkin tavallinen käytäntö visuaalisten etulehtien painatuksessa.

Kuvat, jotka halutaan sisällyttää teokseen, mutta jotka ovat suurempia kuin kirjan aukeama, voidaan taitella ja laittaa taskuun etulehdelle. Etulehti on sekä suojaisa että helposti löytyvä paikka, joten taskut on kätevää sijoittaa niille. Williamsonin mukaan tällaiset taskut ovat kuitenkin hankalia käytössä, sillä ne hukkuvat helposti. Williamson suosittelee mieluummin, että isokokoiset kuvat taitellaan ja liimataan kirjan sisään sopivaan kohtaan erillisinä lisä sivuina (”folding plate”). Tämä tekniikka on kuitenkin kallis. (Williamson 1983, 261.) Etulehtitasku voi olla suunniteltu osaksi etulehden muuta visuaalisuutta tai kirjaimellisesti päälleliimatun oloinen. Aineistoon ei sisälly yhtään etulehtitaskua. Niitä kyllä on kirjaston kirjoissa, mutta ainakin itse olen nähnyt niitä enemmän tietokirjoissa kuin tässä tutkimuksessa tarkastelemissani luokissa.

On mahdollista tehdä irtoselkäinen kirja myös ilman etulehtiä. Tällöin kirja-aihion ensimmäinen ja viimeinen sivu liimataan suoraan kansiin. Tällainen kirja ei kestä käytössä kauaa ja sisäkannet näkyvät niihin liimattujen sivujen läpi. (Williamson 1983, 300.)

### 2.3 Etulehtiin liittyvää termistöä

Kirjansidontaan liittyviä käsitteitä ei ole kattavasti standardisoitu Suomessa eikä muuallakaan; esimerkiksi erilaisten sidostyyppien nimet menevät kansainvälisessä keskustelussa ristiin niin paljon, että voivat aiheuttaa väärinkäsityksiä (Knapas 1996, 182; Moilanen 2002, 38). Myös ”etulehdelle” on useita vaihtoehtoisia suppeampia ja laajempia nimiä. Käytettyjä suomenkielisiä yleisnimityksiä ovat muun muuassa esiö, esilehti, esilehtipaperi ja etupaperi. Jos halutaan erottaa kirjan alussa ja lopussa oleva etulehti toisistaan, voidaan käyttää esimerkiksi nimityksiä etu- ja takalehti, etu- ja takaesilehti tai 1. ja 2. etulehti. (Eri nimityksiä käyttävät seuraavat: esiö WSOY:n iso tietosanakirja 1995; esilehti Moilanen 2002; esilehtipaperi, etupaperi ja etu- ja takalehti Koskinen 2001; etu- ja takaesilehti Kronqvist 1993 (Moniste.).)

Muillakaan kielillä nimitykset eivät välttämättä ole loogisia, mihin Tschichold kiinnittää huomiota. Saksan ”Vorsatz” viittaa kirjan alussa olevaan elementtiin, mutta sitä käytetään myös kirjan lopussa olevasta etulehdestä. Englannin ”endpaper” viittaa päinvastoin kirjan loppuun, vaikka sitä käytetään myös kirjan alussa olevasta etulehdestä. Senkaltaiset nimitykset kuin ”Nachsatz” tai ”frontpaper” ovat tyyten tuntemattomia. (Tschichold 1991, 158.) Ruotsinkieliset yleistermit försättsblad ja eftersättsblad havainnollistavat asiaa paremmin.

Käytän tutkimuksessa yleisesti nimitystä **etulehti** tarkoittaessani sekä kirjan alussa että lopussa olevaa etulehteä tai kumpaa tahansa niistä. Jos on oleellista, onko etulehti kirjan alussa vai lopussa, käytän alussa olevasta nimitystä **ensimmäinen etulehti** ja lopussa olevasta nimitystä **takalehti**. Kutsun sisä sivuiksi kaikkea etulehtien väliin jäävää materiaalia. Siihen sisältyvät siis myös tittelisivu ja nimiö, joita ei aina nimitetä sisä sivuiksi.

### *3 Etulehti kirjan visuaalisena osana*

Etulehden paikka kirjassa on välitilamainen. Lukija näkee ensin kirjan kannen ja ehkä selän, sitten ensimmäisen etulehden, sisäsivut, takalehden ja lopulta takakannen. Etulehti on siis kansien ja tarinan välissä. Sisäsivujen tarina tai kansien visuaalisuus voivat jatkua etulehdille tai etulehdet voivat olla itsenäisen oloiset. Etulehdet ovat siis visuaalisuudestaan riippuen joko jonkinlainen tauko tai silta kirjassa. Etulehdet myös erottavat kannet ja sisäsivut toisistaan sekä materiaalisesti että sisällöllisessä mielessä.

Riippumatta siitä, mikä on suunnittelussa ensisijaista, kirjan eri osat tietenkin kommunikoivat keskenään. Etulehti on ensisijaisesti osa kirjan sidosasun kokonaisuutta. Siksi muun kirjan ulkoasun kanssa yhteen sopivat etulehdet kertovat loppuun asti mietitystä visuaalisesta ilmeestä ja siten omalta osaltaan koko teoksen laadukkuudesta.

#### *3.1 Valkoiset etulehdet ja väripaperit*

Etulehdet ovat useimmiten valkoiset. Syynä tähän on, että useimmat kirjat painetaan valkoiselle paperille (kts. esimerkiksi Tschichold 1991, 158). Valkoisten etulehtien yleisyys hämmästyttää silti, sillä etulehtihän on yhtä lailla yhteydessä kansiin kuin sisäsivuihin. Vakiintuneena tapana voisi yhtä hyvin olla, että käytettäisiin väriltään kannen väreihin sopivia etulehtiä eikä sisäsivuihin sopivia.

Valkoisuus tarkoittaa sitä, että etulehtiä ei ole värjätty kirjaa varten, ei erityistä sävyä. Ei ole samantekevää millainen valkoinen valkoinen etulehti on. Sekä Tschichold että Williamson kiinnittävät huomiota paperin valkoisuuteen kirjassa ja siihen, että väärentyyppejä valkoisia etulehtiä ei pitäisi käyttää. Tschichold varoittaa liian valkoisen, silmille epämiellyttävän paperin käytöstä kirjoissa ja pitää sitä virheenä, mutta kermanvalkoinen ei hänestä myöskään ole hyvä, vaan lievä sävytys, norsunluunvalkoinen tai tummempi, on yleensä paras (Tschichold 1991, 158, 175). Williamsonin mukaan kermanväri sopii etulehtiin silloin, kun kansikin on väriltään lämmin, mutta jos sisäsivut ovat esimerkiksi jäsen valkoiset ja kansi kylmää sinistä, kermanväriset etulehdet voivat näyttää virheeltä (Williamson 1983, 300).

Väripaperietulehdet ovat valkoisiin etulehtiin verrattuna harvinaisia. Tschicholdin mukaan on lähes unohdettu, että etulehdet voivat olla väripapereita. Väripaperi voisi luoda miellyttävän siirtymän kannen päällyksen ja sisällön paperien välille; erityisesti isokokoiset kirjat ovat paljon paremman näköisiä, jos etulehdet ovat väripapereita kuin jos ne ovat valkoiset (Tschichold 1991, 158–159).

Myös Williamsonin (1983, 300) mukaan väripapereita voitaisiin käyttää nykyistä (vuotta 1983) enemmänkin, sillä niiden aiheuttamat lisäkustannukset ovat pienet. Williamsonin erottelee eriväristen etulehtien paremmuutta käytännössä. Tummat etulehdet ovat vaaleita parempi vaihtoehto, sillä niihin ei jää sormenjälkiä. Täysin samanväristä etulehteä ja kantta on kirjalle niin vaikea saada, ettei sitä kannata yrittääkään, ellei ole nähtävillä hyviä esimerkkikappaleita kummastakin materiaalista. (Williamson 1983, 300–301.) Nykyään lienee värinmäärittelyn ansioista entistä helpompaa saada aikaan samanväriset etulehti ja kansi, jos niin halutaan.

Värikkiset etulehdet voivat olla huomattava visuaalinen elementti. Tainan mukaan yksivärinen etulehti on ”esirippu”, tunnelmaa lisäävä tekijä ja elimellinen osa kirjan sidosta. Yksivärisen etulehden takaa paljastuu kirjan sisältö. Värikontrasti kommunikoi ylivedon tai suojaleden kanssa ja väreillä tavoitellaan dramatiikkaa tai harmoniaa. Esimerkiksi dekkareissa voidaan käyttää voimakasta väripaperia, kuten punaista tai mustaa, ja tummansininen luo yötunnelmaa. (Markko Tainan suullinen tiedonanto tekijälle puhelimitse 23.10.2009.)

### 3.2 Etulehden erityisasema visuaalisena tilana

Koska etulehti voidaan painaa muusta kirjasta erillään, sen visuaalisuudella ei ole niin suuria teknisiä rajoituksia kuin muulla kirjalla. Esimerkiksi marmoroidun tai muulla tavoin käsin valmistetun etulehden voi lisätä muuten teollisesti valmistettuun kirjaan. Välitilamaisuus antaa etulehdelle mahdollisuuden myös muusta kirjasta poikkeavaan visuaalisuuteen.

Kirja voi olla esineenä kolmenlainen riippuen siitä, mitkä osat siihen kuuluvat. Tschicholdin ja Williamsonin mukaan kirjan tärkein osa sisältää vain sisäsivut. Suojapäällyys on Tschicholdin mukaan ilman muuta irto-osa, jota on hankala pitää kirjan päällä lukiessa ja jonka keräilijät ottavat pois ja säilövät erikseen (Tschichold 1991, 162). Myös etulehdet ja kannet, jotka sentään ovat paljon suojapäällystä kiinteämpiä osia, ovat vaihdettavissa. Tschichold luokittelee etulehden ja kannet niihin kirjan osiin, joita hän kutsuu kuvaavalla nimellä ”false parts” ja huomauttaa, että ne hylätään, kun kirja sidotaan uudelleen (Tschichold 1991, 162).

Tschicholdin ja Williamsonin ajatuksia soveltaen sidottuun kirjaan esineenä voivat ensinnäkin kuulua kaikki ne osat, jotka ovat siinä uutena, esimerkiksi kirjakaupasta ostettaessa. Silloin kirjassa on mukana suojapäällyys. Toinen mahdollisuus on, että kirja on kokonainen, vaikka suojapäällyys otetaan pois. Näissä tapauksissa etulehdillä on väliä, toisessa vielä enemmän kuin ensimmäisessä. Kolmas mahdollisuus on ajatella kirjaa vain sisäisivuina, jolloin kaikki niiden ympärillä oleva on väliaikaista ja korvattavissa. Tällä tavalla ymmärrettyssä kirjassa etulehtien merkitys on tietenkin pieni.

Paitsi että suojapäällyys antaa yleensä täysin erilaisen visuaalisen vaikutelman kuin kirjan kansi, sen olemassaolo vaikuttaa etulehtiin. Sekä takana että edessä suojapäällyys peittää osan etulehdestä eli etulehden visuaalinen kokonaisuus jää vajaaksi. Visuaalinen etulehti menee tavallaan hukkaan, varsinkin jos se on suunniteltu koko aukeaman kokonaisuudeksi eikä esimerkiksi samanlaisena toistuvaksi tapettimaiseksi kuvioksi. Väripaperietulehdet ovat tällaisessa tapauksessa visuaalisia etulehtiä parempia. Väripapereissa on se etu, että ne huomataan, mutta ne ovat kuitenkin samanlaiset koko pinnaltaan. Ei haittaa, jos ne eivät näy kokonaan vaan jäävät osittain suojapäällyksen alle. Tainan mukaan yksivärinen etulehti on usein perusteltu, koska suojapaperin liepeet ylettyvät etulehden päälle (Markko Tainan suullinen tiedonanto tekijälle puhelimitse 23.10.2009).

Schulevitz kiinnittää huomiota siihen, että samalla kun suojapäällyksen liepeet peittävät osan etulehdestä, se ikään kuin kehystää sen, ja ne näkyvät yhtä aikaa. Etulehden väri, suojapäällyys ja sidontavärit on suunniteltava toisiinsa sopiviksi. (Schulevitz 1985, 115). Suojapäällyys ja etulehti voivat siis tarjota toisilleen myös mahdollisuuksia visuaalisina tiloina.

Jos suojaäälylys otetaan kirjasta pois, etulehden suhde kirjaan muuttuu. Etulehden hahmottaa heti kokonaisuutena, koska suojaäälylyksen lieve ei peitä osaa siitä. Sen merkitys ja huomioarvo kasvavat, kun se näkyy kokonaan ilman että tarvitsee erikseen kurkistaa suojaäälylyksen alle. Lisäksi suojaäälylyksen puuttuessa kirjassa on yksi visuaalinen elementti vähemmän kilpailemassa huomiosta etulehden kanssa. Suojaäälylyksettömässä kirjassa etulehti myös kommunikoi suoraan kirjan kannen kanssa, koska lukija näkee ne peräkkäin.

Etulehti joutuu kovaan rasitukseen ja sitä joudutaan monesti paikkaamaan taitteen kohdalta esimerkiksi uudella paperisuikaleella. Sille saatetaan myös liimata jotakin ylimääräistä, sillä kirja on helppo avata etulehtien kohdalta ja lukijan on helppo katsoa niille. Etulehti on perinteinen paikka exlibrik-selle ja kätevä paikka taskulle, ja kirjastoissa etulehdille liimataan usein erilaisia tarroja. Vastaavasta huomauttaa myös Williamson (1983, 300). Etulehtien pinnasta saatetaan siis peittää huomattava osa, mikä häiritsee niiden visuaalista kokonaisvaikutelmaa. Jos korjattaessa on korvattava vanha visuaalinen etulehti kokonaan uudella, sen alkuperäinen visuaalinen ajatus todennäköisesti tuhoutuu täysin. Korjatessa on tuskin saatavilla sellaista tiettyä visuaalista etulehteä, joka alun perin on suunniteltu kirjaan kuuluvaksi. Williamsonin mukaan etulehdille ei siksi saisi painaa mitään välttämätöntä, vaikka etulehdet, joilla on painettua materiaalia, voivat kyllä olla viehättäviä ja jopa hyödyllisiä (Williamson 1983, 300).

Joskus myös paperback-kirjoissa näkee visuaalista materiaalia etulehtien tavanomaisella paikalla eli sisäkannet ja ensimmäinen ja viimeinen sivu on täytetty visuaalisilla elementeillä. Tämä kertoo miel-tymyksestä visuaalisiin etulehtiin. Toisaalta etulehtien pintaa otetaan joskus sisäsivujen tarinalle, eli teksti yltää alusta tai lopusta etulehdelle asti. Wolfgang Ecken *Mestarietsivä Samuli Vibi* -sarjan (1970-luku) kirjoissa tarina jatkuu takalehden ensimmäiselle sivulle saakka (kuva 22 b). Tällöin etulehdet sulautuvat visuaalisessa mielessä osaksi tarinaa, lakkaavat olemasta.

### 3.3 Etulehden ikonotekstisyys

Kristin Hallberg (1982) esittelee termin ikonoteksti, joka on kanssakäymistä kahden eri tavoin toimivan merkkijärjestelmän, tekstin ja kuvan, välillä. Ikonoteksti muodostuu kirjanlukutilanteessa, kun lukija tulkitsee tekstin ja kuvan erilliset semioottiset systeemit toisiinsa vaikuttavina ja toisiinsa yhdistyvänä uutena kokonaisuutena. Kuva tai teksti ei kumpikaan voi olla ensisijainen, vaan molemmat on yhtä oleellista "lukea" ikonotekstin muodostamiseksi. (Hallberg 1982, 165.)

Hallberg käsittelee termiä erityisesti kuvakirjan yhteydessä, mutta huomauttaa, että kaikki kuvitetut tekstit muodostavat lukutilanteessa ikonotekstin. Ikonotekstit menevät sisäkkäin niin, että (kuva)kirja on itsessään yksi ikonoteksti, mutta myös sen jokainen aukeama ja sivu ja niin edelleen on oma ikonotekstinsä. (Hallberg 1982, 165.)

Etulehti on kiistatta Hallbergin käsitteen mukainen ikonoteksti silloin, kun sillä on sekä kuvaa että tekstiä. Se toimii silloin kuin kuvakirjan aukeama. Pelkästään kuvallinenkin etulehti on kuitenkin osa kirjaa, jossa on (lähes poikkeuksetta) tekstiä etulehden ulkopuolella. Kirjakokonaisuus, jossa on nähtävissä kuvia ja tekstiä aina samaan aikaan, muodostaa luetaessa ikonotekstin, mutta voi tulkita, että myös kirja, jossa on osan aikaa nähtävissä vain kuvaa tai tekstiä, voisi kokonaisuutena muodostaa ikonotekstin. Esimerkiksi pelkästään kuvallinen etulehti ja pelkästään tekstiä sisältävä sisäisivu eivät kumpikaan ole ikonotekstejä, mutta molemmat voisi tulkita osaksi laajempaa, koko kirjan muodostamaa ikonotekstiä. Siten etulehti olisi ikonoteksti tai osa sitä riippumatta siitä, onko sillä kuvaa vai tekstiä vai molempia. Äärimmillen vietyä myös täysin valkoiset etulehdet olisivat osa koko kirjan ikonotekstiä, mikäli kirjassa on muualla tekstiä ja kuvaa. Jos koko kirja käsitetään ikonotekstinä, mutta tarkastellaan kuitenkin etulehtiä, kuten rässä tutkimuksessa, ensimmäisellä etulehdellä ja takalehdellä on ikonotekstin suhde toisiinsa.

## 4 Aineisto

Tutkimuksen aineisto koostuu kaunokirjallisuuden etulehdistä. Olen kerännyt aineiston yleisestä kirjastosta, useista eri kirjastoluokitusluokista. Aineistonvalintakriteereinä ovat olleet kirjojen helppo saatavuus ja tekstin keskeisyys niissä. Osa aineistosta kuuluu sarjoihin.

### 4.1 Aineiston valinta

Haluan tutkia etulehtien visuaalisuutta sellaisissa kirjoissa, jotka ovat kaikkien saatavilla ja joita uskon luettavan ainakin yhtä paljon tekstisisällön kuin ulkoasun vuoksi. Lisäajatuksena aineistoa valitessa on ollut, että haluan tutkia monipuolisia kirjoja ja päästä käsiksi muuhunkin kuin parin viime vuoden aikana julkaistuun bestsellerlukemistoon. Oletan, että monentyyppisistä ja -ikäisistä kirjoista löytyy myös monipuolisesti erilaisia etulehtiä.

Keräsin aineiston yleisestä kirjastosta, koska ne ovat kaikille avoimia ja lainaus on maksutonta ja vaivatonta, eli kynnys hankkia niistä luettavaa ei ole korkea. Kirjaston hyllyissä kirjat ovat myös melko tasaveroisina esillä. Näistä molemmista syistä kirjaston käyttäjä, joka ei etukäteen ole päättänyt, mitä haluaa lukea, saattaa ottaa hyllystä tutkittavakseen yhtä hyvin minkä tahansa teoksen. Tilanne on erilainen kuin kirjakaupoissa, joissa osaa kirjoista markkinoidaan näkyvämmiin kuin toisia. Muutamaa teosta voi olla esillä niin monta kappaletta, että niiden suojapäällysten kokoelma kiinnittää asiakkaiden huomion varmemmin kuin jokin muu yksittäinen teos. Muutamia harvoja kirjoja myydäänkin suuria määriä samalla kun suurinta osaa tuotannosta ei huomata, ja edes merkittävät kaunokirjalliset teokset eivät enää tavoita lukijoita ilman osuvaa markkinointia (kts. esimerkiksi Niemi 2006, 92, 94).

Tietenkin myös kirjastoihin kootaan eri teemojen mukaisia kirjaöpöytiä, joiden teokset kiinnittävät lukijoiden huomiota enemmän kuin muut, mutta ne ovat väliaikaisia, eikä niissä ole yleensä montaa kappaletta samaa teosta. Lisäksi niiden ideana on pikemminkin nostaa esille eri vaihtoehtoja kuin mainostaa jo muutenkin suosittuja kirjoja. Kirjaston kirjojen visuaalisessa kokonaisuudessa korostunevat pikemminkin laajat sarjat, joiden selissä on selkeä sarjailme ja jotka vievät ison tilan hyllystä.

Olen pyrkinyt ottamaan aineistoon erityisesti kirjoja, joita luetaan tekstin takia, ja joita tehdessä en voi olettaa olleen erityisiä resursseja tai erityistä syytä visuaalisuuden korostamiseen. Tyypillinen esimerkki tällaisesta tekstiin keskittyvästä kaunokirjallisesta teoksesta on keskimääräinen romaani: kirjan muoto, typografia, taitto, värien ja materiaalien valinta ja mahdollinen kuvitus eivät ole sivuseikkoja, mutta lukijan kannalta teksti on näissä kirjoissa tärkeämpää kuin visuaalisuus. Esimerkiksi

romaanin ulkoasu saattaa herättää lukijan huomion, ehkä shokeerata tai miellyttää silmää, mutta on tuskin ratkaiseva asia lukupäätöksen kannalta. Jos tiettyä painosta halutusta romaanista ei ole saatavilla, lukija ehkä tyytyy toisennäköiseen kappaleeseen samaa kirjaa; onhan siinä sama teksti. Ja vaikka visuaalisesti erilaisia versioita samasta teoksesta olisi saatavilla, tärkein valintakriteeri voi silti olla muu kuin visuaalisuus, esimerkiksi tietty haluttu suomennos.

Lauri Saarisen, Juri Joensuun ja Raine Koskimaan mukaan useimmissa kirjoissa kuvitus ja graafinen esitys tukevat tekstiä, mutta valokuvateoksissa ja taidekirjoissa taas kuvitus muodostaa rungon, jota teksti tukee (Saarinen et al. 2001, 83). Tämä vastaa ajatustani siitä, mitä aineistoa olen halunnut sisällyttää tutkimukseen. Olen halunnut jättää tutkimuksen ulkopuolelle kaikki kirjat, joita voidaan ajatella luettavan erityisesti niiden tarjoaman visuaalisuuden vuoksi tai joissa tietty ulkoasu on erottamaton osa kokonaisuutta. Tällaisina pidän valokuvateoksia, kuvakirjoja ja muita kuvateoksia. En puutu kuvien tärkeyteen kirjassa sisällöllisesti vaan määrittelen kuvateoksiksi sellaiset kirjat, joiden sivupinta-alasta yli puolet on kuvaa.

Tietokirjojen suhteen ulkoasun ja sisällön välistä suhdetta on mielestäni vaikea arvioida, siksi tutkimus keskittyy vain kaunokirjallisuuteen. Olen rajannut pois myös paperback-kirjat, koska etulehtiä ei niissä rakenteellisena elementtinä ole. Vaikka vastaava alue olisikin niissä jotenkin visuaalisesti huomioitu, sitä ei mielestäni voi kutsua etulehdeksi. Halusta ymmärtää etulehdillä mahdollisesti esitetyt tekstit olen myös rajannut pois muut kuin suomenkieliset kirjat.

Aineisto koostuu näiden kaunokirjallisuuden kirjastoluokitusluokkien etulehdistä: yleinen kertomakirjallisuus, runot, näytelmät, kansanrunous, fantasia, scifi, dekkarit, selkokirjat ja isotekstiset kirjat; nuorten aikuisten kertomakirjallisuus sekä lasten ja nuorten kertomakirjallisuus, lasten ja nuorten fantasia, lasten ja nuorten kansanrunous ja -tarinat, lasten ja nuorten runot ja lasten ja nuorten näytelmät.

Olen ottanut aineistoksi vain sellaiset etulehdet, jotka on selvästi huomioitu visuaalisena tilana ja kutsun niitä tutkimuksessa **visuaalisiksi etulehdiksi**.

Kaikki etulehdet ovat silmällä havaittavia, mutta tarkoitan tässä visuaalisella etulehteä, jolle on kuvattu jonkinlainen selvästi havaittava muoto tai vaihtelu. Visuaalinen etulehti siis näyttää heterogeeniseltä kertavilkaisulla. Etulehdet, joilla on liukuvärjäys, ovat visuaalisia etulehtiä, mutta yksiväriset väripaperietulehdet eivät ole. Etulehdet, joilla on hyvin hentoa tekstuuria, jonka huomaa vain huolellisen tarkastelun avulla, esimerkiksi erivärisiä kuituja paperissa, eivät ole visuaalisia. Yksiväriset etulehdet, joilla on selkeää struktuuria, esimerkiksi heikosti näkyviä mutta sormissa tuntuvia kohokuvioita, eivät ole visuaalisia.

Rajaan aineiston näin, koska haluan keskittyä visuaalisuuteen ja tutkin etulehtiä sinällään. Pelkkä väri voi olla voimakas visuaalinen elementti, mutta jätän yksiväriset väripaperit aineiston ulkopuolelle, koska väripaperi on kiinnostava elementti oikeastaan vasta suhteessaan muuhun kirjaan. Samaten etulehdet, joiden paperimateriaali on niin erilaista kuin muualla kirjassa, että lukija huomaa poikkeavan struktuurin, ovat poikkeavia vasta muuhun kirjaan verrattuna. Jos taas etulehdellä on hyvin hento tekstuuri, se jää melkein ilman huomiota lukiessa, joten se ei ole merkittävä visuaalinen elementti.

## 4.2 Aineiston kerääminen

Keräsin tutkimusaineiston Rovaniemen kaupungin pääkirjastossa vuoden 2008 syksyllä. Kävin läpi hyllyt edellä mainitsemistani luokitusluokista, eli kaiken sen materiaalin, joka parhailaan oli kirjastossa saatavilla kyseisissä luokissa. Katsoin lähes kaikkien kirjojen etulehdet. Ohitin ainoastaan kirjat, joiden ulkoasusta näki niiden olevan toinen kappale jostain teosta tai kuuluvan johonkin sarjaan, jonka olin jo käynyt läpi. En siis tutkimuksessa huomioi sitä, miten monta kertaa löysin samanlaisen etulehden kirjaston hyllystä, vaan jokainen etulehti on aineistossa esimerkkinä vain kerran.



Kiinnitin varsinaisesti huomiota vain etulehtiin, mutta tarvittaessa selasin kirjoja tarkemmin voidakseni päättää, oliko jokin kirja kuvateos ja siten tutkimukseni ulkopuolelle jätettävä vai ei. Kuvateoksia oli valitsemissani luokissa vain vähän.

Otin aineistokseni kaikki löytämäni visuaaliset etulehdet. Valokuvasin aineiston ja tein muistiinpanot aineiston etulehdet sisältävien kirjojen ja sarjojen tekijätiedoista, painovuosista ja siitä, mihin luokitusluokkaan ne kuuluivat. Tein tutkimuksen ottamiani valokuvia tarkastelemalla ja muistiinpanojen avulla. Minulla ei siis ollut minkäänlaista muuta informaatiota kirjoista etukäteen enkä saannut kuvallista tietoa aineistoa kerätessänikään muusta kuin etulehdistä, ellei jokin kirja sattunut olemaan ennestään tuttu.

### 4.3 Teos, sarja ja yksittäinen etulehti

Aineistoa kerätessäni pidin eri teoksina kaikkia erinäköisiä painoksia samasta kirjasta. Monet tutkimi teokset ovat yksittäisiä, mutta monet ovat myös ilmestyneet sarjassa.

Kirjasarjassa teokset liittyvät jotenkin toisiinsa. Sarjan kirjoilla voi olla yhteinen kirjoittaja, mutta kustantaja voi myös julkaista muuten erilliset kirjat samassa sarjassa esimerkiksi tietyn kohderyhmän, aihepiirin tai kirjallisuudenlajin perusteella, kuten tekee Otava runokirjasarjassa *Runoja tunteville*.

Sarjallisuus voi käydä verbaalisesti ilmi sarjaan, kirjastoon, kokoelmaan tms. viittaavasta nimestä, joka esiintyy sarjan joka teoksessa. Esimerkiksi WSOY:n *Nuorten toivekirjaston* kirjoissa mainitaan aina kannessa sarjan nimi. Vaikka sarjalle ei olisi annettu varsinaista yhteistä nimeä, sen teosten voi joskus päätellä kuuluvan yhteen niiden nimien perusteella, mikäli niissä on yhteisiä elementtejä. Esimerkiksi Cornelia Funken kirjat *Mustesydän*, *Musteloitsu* ja *Mustemaailma* muodostavat trilogian. Usein varsinkin saman kirjailijan sarjojen kohdalla jää kuitenkin visuaalisen ilmeen tehtäväksi osoittaa, ovatko kirjat varsinaisesti tarkoitettu sarjaksi. Silloin sarjallisuus voi ilmetä sarjan teosten yhteisistä visuaalisista elementeistä kannessa, selässä tai etulehdissä.

Olen tulkinnut aineiston sarjakirjat sarjoiksi kaikkien mahdollisten vihjeiden perusteella, sekä nimien elementtien että visuaalisuuden. Koska en ole hankkinut teoksista tietoa muualta, en voi tarkkaan ottaen tietää muutamista aineiston teoksista, kuuluvatko ne sarjaan vai eivät. Mikäli mikään ei viittaa sarjaan kuulumiseen, en ole tulkinnut teosta sarjakirjaksi. Aineistoon myös sisältyy väistämättä sellaisten kirjasarjojen ensimmäisiä osia, joiden myöhempiä osia ei ollut vielä julkaistu aineistonkeruuhetkellä, ja joita en sen vuoksi voinut päätellä sarjoihin kuuluviksi kirjoiksi.

Aineistonkeruun luoteen vuoksi eli koska huomioin kaikki hyllyssä olevat teokset ja vain ne, aineistossa on muutama esimerkki myös sarjasta, josta minulla on ollut nähtävillä vain yksi teos. En siis niiden perusteella osaa tehdä päätelmiä koko sarjan etulehtien suhteen, vaikka tiedänkin esimerkkiteoksen kuuluvan sarjaan. Lisäksi otin mukaan etulehtiä sellaisista sarjoista, joissa vain yhdessä teoksessa ylipäätään oli visuaaliset etulehdet.

Etulehtien samanlaisuus ja erilaisuus yhden teoksen tai sarjan sisällä vaihtelevat suuresti. Yksittäisen teoksen ensimmäinen etulehti ja takalehti voivat ensinnäkin olla keskenään samanlaiset tai erilaiset. Koska kirjasarjan eri teosten etulehdet voivat olla myös keskenään samanlaiset tai erilaiset, sarjoissa eri yhdistelmien mahdollisuudet kertautuvat. Erilaisia voivat sarjoissa olla enimmillään joka teoksen jokainen etulehti, mutta yhtä hyvin ensimmäiset etulehdet voivat olla keskenään samanlaiset ja takalehdet erilaiset tai päinvastoin tai sarjassa voi esiintyä sekä visuaalisia etulehtiä että muita tai useammanlaisia etulehtiä, mutta ei kuitenkaan erilaisia joka kirjassa ja niin edelleen. Tämä monimutkaisuus hämäisi, jos kiinnittäisin eniten huomiota siihen, mistä kirjoista ja sarjoista aineiston etulehdet ovat peräisin. Yksittäisten etulehtien samanlaisuus ja erilaisuus ovat tutkimuksessa kuitenkin tärkeämpiä asioita kuin teosten tai sarjojen tutkiminen. Siksi **kaikki keskenään erilaiset visuaaliset etulehdet ovat aineistossa oma esimerkkinsä**. Yksi visuaalinen etulehti voi siten olla tutkimuksessa –yhden teoksen ensimmäinen etulehti

- yhden teoksen takalehti
  - etulehti sellaisessa kirjassa, jossa molemmat etulehdet ovat samanlaiset (eli sekä teoksen ensimmäinen etulehti että takalehti)
  - etulehti, joka esiintyy jonkin sarjan joissakin teoksissa
  - etulehti, joka esiintyy jonkin sarjan kaikissa teoksissa
- Silloin kun sille on syytä, huomioin kuitenkin tutkimuksessa, mitkä etulehdet ovat samasta teoksesta tai sarjasta.

Aineistona on 425 etulehteä. Ne ovat peräisin 360 teoksesta, ja aineistoon sisältyy yksittäisiä kirjoja ja 70 sarjaa. Kaikki lukumäärät tarkoittavat yksittäisiä esimerkkejä eli yksittäisiä etulehtiä ellei toisin mainita.

#### 4.4 Aineisto luokittain

Aineisto jakaantuu kirjastoluokitusluokittain seuraavasti:

(erilaisten visuaalisten etulehtien määrä / niiden erilaisten teosten määrä, joista etulehdet ovat)

- lasten ja nuorten kertomakirjallisuus: 216 etulehteä / 184 teosta
- yleinen kertomakirjallisuus: 85 etulehteä / 75 teosta
- lasten ja nuorten fantasia: 35 etulehteä / 27 teosta
- kansanrunous: 24 etulehteä / 21 teosta
- runot: 24 etulehteä / 20 teosta
- nuorten aikuisten kertomakirjallisuus: 15 etulehteä / 11 teosta
- lasten ja nuorten kansanrunous ja kansantarinat: 11 etulehteä / 8 teosta
- näytelmät: 4 etulehteä / 4 teosta
- fantasia: 4 etulehteä / 3 teosta
- scifi: 2 etulehteä / 2 teosta
- lasten ja nuorten runot: 2 etulehteä / 2 teosta
- dekkarit: 1 etulehti / 1 teos
- lasten ja nuorten näytelmät: 1 etulehti / 1 teos
- selkokirjat: – (ei visuaalisia etulehtiä)
- isotekstiset kirjat: – (ei visuaalisia etulehtiä)

Koska katsoin läpi kaiken, mitä hyllyssä aineistonkeruuhetkellä oli, on sattumanvaraista, mitkä yksittäiset teokset ovat mukana. Aineisto on kuitenkin sen verran laaja, että se edustanee hyvin yleistä kirjastosta löytyvää kirjallisuutta.

Puolet sekä aineiston etulehdistä että teoksista on luokasta lasten ja nuorten kertomakirjallisuus. Toiseksi eniten esimerkkejä, viidesosa kaikesta aineistosta, on luokasta yleinen kertomakirjallisuus. Näissä kahdessa luokitusluokassa on Rovaniemen pääkirjastossa selkeästi eniten kirjoja, joten on ymmärrettävää, että niistä löytyy myös paljon visuaalisia etulehtiä. Etulehtien sisältö vaihtelee näissä luokissa suuresti: mitkään tietyt aiheet, tyylit tai tavat käyttää pintaa eivät ole kummassakaan silmiinpistävän suosittuja. Lasten ja nuorten kertomakirjallisuudessa tosin on paljon koko aukeaman täyttäviä kuvakokonaisuuksia, jotka usein ovat saman tekijän käsialaa kuin teoksen kuvitus. Kummastakin luokasta löytyy useita sarja-asuja, sekin varmasti siksi, että luokat ovat suuria.

Lasten ja nuorten fantasiaa on esimerkeistä vajaa kymmenesosa. Yleisestä runoudesta ja kansanrunoudesta, nuorten aikuisten kertomakirjallisuudesta sekä lasten ja nuorten kansanrunous ja kansantarinat -luokitusluokasta on esimerkkejä muutama prosentti kustakin. Loput luokat kattavat yhteensä vain kolmisen prosenttia koko aineistosta.

Runous- ja varsinkin kansanrunousluokissa etulehdillä on melko paljon toistuvia, tapettimaisia kuvioita ja koko aukeaman täyttäviä esittäviä kuvakokonaisuuksia. Esimerkiksi yötaivas esiintyy aineistossa kuudella etulehdellä. Kenties kansanrunouteen mielletään sopivaksi visualisoinniksi vanhaan käsityöperinteeseen, luontoon tai jonkinlaiseen alkuelementtiin viittaava kuva ennemmin kuin vaikkapa kaaviokuva.

Odottamattoman vähän aineistoa löytyi yleisestä fantasiasta. Koska miellän, että kartta fantasiakirjan etulehdellä on jo muodostunut kliseeksi, oletin, että niitä olisi hyllyssä enemmän kuin vain muutamassa teoksessa. Kaikki esimerkit ovat kyllä karttoja, yleisessä fantasiassa vain löytyi ylipäättään vähän visuaalisia etulehtiä. Lasten ja nuorten fantasiassa karttoja on myös, mutta ei sen enempää kuin muulla tavalla visualisoituja etulehtiä.

Dekkareista ja näytelmistä löytynyt vähäinen määrä visuaalisia etulehtiä selittyy osittain sillä, että näissä luokissa hyvin suuri osa kirjoista oli paperback-kirjoja, eli niissä ei ollut etulehtiä. Kuitenkin myös irtoselkäkirjoissa visuaalisten etulehtien määrä oli näissä luokissa vähäinen. Molemmat dekkari-esimerkit ovat karttoja, molemmat (yleisten) näytelmien esimerkit taas sarja-asuja.

On kiinnostavaa, että hyllyssä olleissa selkokirjoissa ja isotekstissä kirjoissa ei ollut ainoatakaan visuaalista etulehteä. Isotekstisissä kirjoissa ei esiintynyt edes väripaperietulehtiä vaan kaikki etulehdet olivat valkoisia. Myös kansien kuvitus ja typografia oli näissä kirjoissa vaatimatonta verrattuna muiden luokkien keskimää räisiin teoksiin. Selkokirjat ovat rakenteeltaan ja kieleltään yksinkertaisia ja tekstissä välitetään käsitteellisiä ilmauksia (kts. esimerkiksi Tikkanen, 2007). Tämä heijastunee niissä myös mahdollisimman pelkistettynä visuaalisuutena. Isotekstisten kirjojen etulehtiin puolestaan ei kannata lisätä pieniä visuaalisia elementtejä, joista lukijat eivät saisi selvää. En kuitenkaan näe syytä sille, miksei yhdelläkään etulehdellä ole isokokoista ja hyvin erottuvaa kuviota. Muissa luokitusluokissa niitä esiintyy, eli niitä kuitenkin käytetään etulehdillä. Esimerkiksi Elizabeth Kayn lasten ja nuorten fantasiaksi lajitellun *Rajalla*-teoksen (2004) ensimmäisellä etulehdellä on isokokoiset ja selkeät linnun kasvot (kuva 79a). Isotekstisten kirjojen yleisen visuaalisen valjuuden perusteella vaikuttaa, ettei niihin haluta tuhlata visuaalista ajattelua ikään kuin ne olisivat jotenkin muita kirjoja vähempiarvoisia.

Aineistoa löytyi kirjastoluokitusluokittain seuraavasti:

(hyllyssä olleiden teosten arvioitu määrä / prosenttimäärä teoksista, joissa on visuaaliset etulehdet)  
lasten ja nuorten kansanrunous ja kansantarinat: n. 50 kirjaa / n. 16 %:ssa visuaaliset etulehdet  
lasten ja nuorten kertomakirjallisuus: n. 1260 kirjaa / n. 15 %:ssa visuaaliset etulehdet  
kansanrunous: n. 170 kirjaa / n. 12 %:ssa visuaaliset etulehdet  
lasten ja nuorten fantasia: n. 310 kirjaa / n. 9 %:ssa visuaaliset etulehdet  
lasten ja nuorten runot: n. 40 kirjaa / n. 5 %:ssa visuaaliset etulehdet  
lasten ja nuorten näytelmät: n. 20 kirjaa / n. 5 %:ssa visuaaliset etulehdet  
runot: n. 480 kirjaa / n. 4 %:ssa visuaaliset etulehdet  
näytelmät: n. 90 kirjaa / n. 4 %:ssa visuaaliset etulehdet  
nuorten aikuisten kertomakirjallisuus: n. 720 kirjaa / n. 2 %:ssa visuaaliset etulehdet  
yleinen kertomakirjallisuus: n. 5180 kirjaa / n. 1 %:ssa visuaaliset etulehdet  
fantasia: n. 230 kirjaa / n. 1 %:ssa visuaaliset etulehdet  
scifi: n. 160 kirjaa / n. 1 %:ssa visuaaliset etulehdet  
dekkarit: n. 450 kirjaa / n. 0,2 %:ssa visuaaliset etulehdet  
selkokirjat: n. 60 kirjaa / ei visuaalisia etulehtiä  
isotekstiset kirjat: n. 100 kirjaa / ei visuaalisia etulehtiä

Arvioin kirjojen kokonaismäärän hyllyissä, en laskenut sitä tarkasti. Tarkassa laskemisessa ei olisi ollut mieltä, sillä kirjojen määrä vaihteli päivittäin niin kuin kirjastossa luonnollista on. Siksi luku-

määrät ovat suuntaa-antavia, eikä niitä voi käyttää tarkkojen johtopäätösten tekemiseen. Vertaamalla kokoon saadun aineiston määrää kaikkeen läpikäytyyn materiaaliin huomaa kuitenkin, että kaunokirjallisten teosten etulehtiä ei yleensä visualisoida. Suurimmassa osassa läpikäymistäni luokitusluokista korkeintaan muutamassa prosentissa teoksista oli visuaaliset etulehdet. Aineistoa kerätessä vahvistui myös se ennakkotieto, että etulehdet ovat yleensä valkoiset. Selvästi harvinaisempaa on, että etulehtenä on jokin väripaperi – joko kirjan muita sävyjä lähellä oleva tai selvän kontrastin niiden kanssa muodostava – ja varsinaisia visuaalisia etulehtiä oli vielä selvästi väripaperietulehtiä vähemmän. Esimerkiksi lasten ja nuorten kertomakirjallisuudessa 15 %:ssa kirjoista oli visuaaliset etulehdet, neljäsosassa kirjoista väripaperietulehdet ja 60 %:ssa valkoiset etulehdet. Suuntaa-antavistakin määristä voi päätellä, että lapsille ja nuorille suunnatussa aineistossa etulehtiä visualisoidaan selvästi enemmän kuin aikuisille suunnatussa aineistossa.

#### 4.5 Muita huomioita aineistosta

Aineisto on visuaalisesti hyvin monipuolista. Osalla aineiston etulehdistä on vain tekstiä, osalla vain kuvaa ja osalla kumpaakin, ja tekstin ja kuvan yhdistelmiä on monenlaisia. Etulehtien originaalien toteutustapana ovat ainakin lyijykynäpiirros, tussipiirustus, pastellimaalaus, ruiskumaalaus, akryyli-maalaus, akvarelli, guassi, paperileike, kollaasi, valokuva ja erilaiset tietokoneavusteiset tekniikat, sekä valmiina jostain muualta otetut kuvat, kuten kartat ja valokuvat maalauksista. Kuva-aiheet ovat sekä abstrakteja että esittäviä. Osa kuvista on syvättyjä, osa taustallisia, ja koot vaihtelevat koko aukeaman kuvista pieniin vinjetteihin.

Aineiston etulehtiä on painettu yksi-, kaksi- ja neliväriäripainatuksena sekä PMS-väreillä. Useimpien painatus on yksipuoleinen, muutaman kaksipuoleinen. Muutamassa vanhemmassa teoksessa on marmoroitu etulehti, mutta muuten aineistossa ei ole käsintehtyjä etulehtiä.

Vanhimmat aineiston esimerkit ovat 1950-luvulta, ja niitä on neljä. Aineiston määrä kasvaa tasaisesti vuosikymmenittäin nykyaikaa kohti siten, että 2000-luvun esimerkkejä on yli sata. Tästä ei voi suoraan päätellä sitä, että etulehtiä hyödynnettäisiin koko ajan enemmän, sillä kirjaston hyllyissä oleva aineisto on melko uutta. Ei myöskään voi päätellä suoraan etulehtien julkaisuvuosia katsomalla, onko etulehtien visualisoimisessa tapahtunut ajan kuluessa oleellisia muutoksia, koska samaa etulehteä on voitu käyttää pitkän aikaa saman kirjan uusissa painoksissa. Ajallista epämääräisyyttä tuovat myös näköispainokset, kuten vuonna 1985 painettu *Sata kantelettaren laulua*, joka on näköispainos vuonna 1930 painetusta teoksesta (**kuva 15**).

## 5 Aineistoryhmien ominaisuuksia

Aineisto on visuaalisesti hyvin vaihtelevaa. Voidakseni tarkastella paremmin sen ominaisuuksia jaan sen ryhmiin **katseen, liikkeen ja muutoksen, tekstin ja kuvan suhteen ja tilallisuuden** perusteella. Toivon tällaisen jaon tuovan esille oleellisia asioita visuaalisista etulehdistä. Päätin muodostaa juuri nämä ryhmät vähitellen aineistonkeruuvaiheessa, kun tutustuin aineistoon ja saatoinkin päätellä, mitä asioita siitä olisi mielekästä tarkastella. Kaikilla visuaalisilla etulehdillä on ratkaistu jotenkin etulehden tila ja ne sisältävät tekstiä tai kuvaa tai molempia, joten niissä on olemassa näiden suhde. Katsetta sekä liikettä ja muutosta, jotka etulehdillä ovat hyvin voimakkaita visuaalisia elementtejä, on mahdollista tarkastella vain siinä osassa aineiston esimerkeistä, joilla niitä esiintyy.

### 5.1 Katse

Katse vangitsee ja ohjaa huomiota. Jos etulehdellä on jokin hahmo, etulehden välittämälle viestille ja tunnelmalle on merkitystä sillä, mitä hahmo katsoo ja millainen ilme sillä on. Katseella voidaan painottaa etulehdestä haluttuja asioita. Sekä suoraan lukijaan että johonkin muuhun kohdistuva katse herättää lukijassa kysymyksiä ja tekee etulehden kiinnostavaksi.

#### 5.11 Kressin ja van Leeuwenin teorialat katseesta

Gunther Kress ja Theo van Leeuwen käsittelevät teoksessaan *Reading Images* (1996) katsetta kuvassa usealla eri tavalla. Käytän hyväkseni kahta kohtaa heidän tutkimuksestaan.

Ensinnäkin Kress ja van Leeuwen erottelevat kuvat kahteen tyyppiin sen mukaan, onko kuvassa hahmo, joka katsoo suoraan lukijaan, vai eikö ole. Ero on heistä merkittävä. Kun kuvan hahmon silmät kohtaavat lukijan silmät, lukijan ja hahmon välille muodostuu kontakti – olkoonkin, että se tapahtuu vain kuvittelun tasolla. Tällainen yhteys on lukijan suoraa puhuttelua visuaalisessa muodossa. Kress ja van Leeuwen kutsuvat tällaista katsetta vaatimukseksi ("demand"), sillä kuvan hahmon katse ("gaze") vaatii katsojan mukaan hahmon kuvitteelliseen maailmaan. Vaatimuksen ei tietenkään tarvitse olla negatiivinen eikä suora, vaan sen sävy riippuu hahmon ilmeestä ja muista eleistä. (Kress & van Leeuwen 1996, 122–123.)

Toinen kuvatyyppejä ovat kaikki kuvat, joissa ei ole katsekontaktia lukijan ja hahmon välillä, toisin sanoen sekä kuvat, joissa on jonnekin muualle kuin lukijaan katsova hahmo, että kaikki mahdolliset muut kuvat. Tällaisia kuvia tekijät kutsuvat tarjoamiseksi ("offer"), sillä ne tarjoavat sisältönsä lukijalle

kuin näytteillä. Kun vaatimuksessa lukija on katseen kohteena, tarjoamisessa lukija on katseen subjekti ja kuvassa oleva mahdollinen henkilö hänen tarkastelunsa kohde. (Kress & van Leeuwen 1996, 124, 153.)

Kress ja van Leeuwen erittelevät myös kerronnan keinoja ja eri toimijoiden suhteita kuvissa. Perusajatuksena on, että kuvassa on joku aktiivinen toimija ja tämän kohde (näitä kutsutaan nimellä "actor" ja "goal"). Kuvan toimijat voivat myös olla yhtä aktiiviset (jolloin niitä kutsutaan nimellä "interactors"). Toimintaa ja sen suuntaa osoittaa jokin konkreettinen visuaalinen linja ("vector"), esimerkiksi viiva. Mikäli tämä linja yhdistää kaksi toimijaa, joko aktiivisen ja passiivisen tai kaksi yhtä aktiivista, kyseessä on "transactional action". Jos linja vain osoittaa aktiivisen toimijan toiminnan, muttei viittaa mihinkään kohteeseen, käytetään nimitystä "non-transactional action". (Kress & van Leeuwen 1996, 57–63, 74.) Kuvan henkilön katsekontakti katsojan kanssa eli vaatimus ei ole "non-transactional reaction", vaikka katsoja onkin kuvan ulkopuolella oleva kohde (Kress & van Leeuwen 1996, 90).

Oleellinen teko ja toimijoita yhdistävä linja kuvassa voi olla katse, katseen linja voi muodostaa "vectorin". Tällöin käytetyt termit ovat erilaiset, vaikka kuvan osien roolit säilyvät samoina. Kuvan aktiivinen toimija, katsoja, on "reacter", ja se, mitä "reacter" katsoo, on "phenomenum". "Phenomenum" taas voi olla yhtä hyvin jokin henkilö kuin muu kohde. Koko katsomisprosessi on nimeltään "reactional process". Mikäli katse yhdistää "reacterin" ja "phenomenumin", eli joku katsoo jotakin kuvassa olevaa, kyseessä on "transactional reaction" eli vuorovaikutus kahden toimijan välillä. Jos kuvassa näkyy vain "reacter", mutta ei "phenomenumia", eli joku katsoo jonnekin kuva-alan ulkopuolelle, on kyseessä "non-transactional reaction" eli mihinkään viittaamaton mutta aktiivinen toiminta. Katsominen ja muu toiminta voivat tietenkin olla olemassa samassa kuvassa yhtäaikaan, jolloin joku henkilö kuvassa voi olla esimerkiksi sekä katsoja (aktiivinen osapuoli, "reacter") että muun toiminnan kohde (passiivinen osapuoli, "goal"). (Kress & van Leeuwen 1996, 64–66.)

Kress ja van Leeuwen listaavat vielä käyttämänsä katsomisen termit näin:

"Transactional reaction – An eyeline vector connects two participants, a Reacter and a Phenomenon.

Non-transactional reaction – An eyeline vector emanates from a participant, the Reacter, but does not point at another participant.

Reacter - The active participant in a reaction process is the participant whose look creates the eyeline.

Phenomenon – The passive participant in a (transactional) reaction is the participant at which the eyeline is directed, in other words, the participant which forms the object of the Reacter's look." (Kress & van Leeuwen 1996, 74.)

### 5.12 Aineiston jakaminen katseen mukaan

Jaan aineiston niissä esiintyvien erilaisten katseiden perusteella Kressin ja van Leeuwenin teorioiden pohjalta muodostettuihin ryhmiin. Kressin ja van Leeuwenin vaatimus kattaa etulehden hahmon **suoran katsekontaktin lukijan kanssa** ja tarjoaminen kaikki muut ryhmät. Omaan ryhmäänsä sijoitan etulehdet, joilla **hahmo katsoo jotakin kuvassa näkyvää** ja vastaavasti toiseen etulehdet, joilla **hahmo katsoo jotain kuvan ulkopuolelle jäävää**. Näitä vastaavat Kressin ja van Leeuwenin "transactional reaction" ja "non-transactional reaction".

Joissain tapauksissa on tulkinnanvaraista, mitä voidaan kutsua katseeksi. Etulehdellä voi esimerkiksi olla hahmo, joka tuntuu selkeästi katsovan jonnekin, mutta kuva on tyyliltään sen verran epäselvä, ettei kasvoja ja katseen suuntaa erota selkeästi. Tämän tulkitsen niin, että katsetta ei ole olemassa, sillä lukija ei voi olla siitä varma.

Samantapainen tilanne on, jos jokin hahmo on kuvattu asennossa, jossa kasvoja ei näy, kuten selin. Kun lukija näkee hahmon takaapäin, hän saattaa nähdä kuvassa hahmon edessä jotain, jota hahmon voi olettaa katsovan. Myös pään asento voi viitata tiettyyn katseen suuntaan, mutta lukija ei voi olla varma katseen suunnasta eikä edes siitä, ovatko hahmon silmät auki. En siksi pidä selkänään kääntänyttä hahmoa katsojana. Kress ja van Leeuwen huomauttavat, että kun kuvan hahmo kääntää lukijalle selkänään, ele on toisaalta lukijan poissulkeva ja toisaalta ilmaisee hahmon haavoittuvuutta. Heidän esimerkkinsä on kyllä hyvin henkilökohtainen valokuva, johon on helppo lukea lisämerkityksiä. (Kress & van Leeuwen 1996, 144.) Selän kääntäminen on eleenä yhtä voimakas kuin esimerkiksi kädenliike, jolla tehostetaan katsetta, mutta ei kerro yhtä selkeästi hahmon huomion suuntaa.

Haasteellisia katseen määrittämisen kannalta ovat sellaiset etulehdet, joiden hahmot tuntuvat selkeästi suuntaavan huomionsa jonnekin, mutta niillä ei ole silmiä tai silmät ovat kiinni tai jotenkin peitetyt. Näissäkin tapauksissa voi sanoa, että katsetta ei ole. Jos silmät on peitetty, katseen suunnasta ei voi olla varma. Jos silmät ovat kiinni tai puuttuvat, lukija voi usein osittain päätellä, mihin hahmo suuntaa huomionsa, mutta ei kokonaan. Ilmaisevimmatkaan kasvot ilman näkyviä silmiä eivät vastaa kaikkia katseen sävyjä. Hahmon ihmismäisyyden puute ei puolestaan ole sinänsä mikään este katseelle, eikä ”silmien” tarvitse olla silmät tavanomaisessa ruumiinosamerkityksessä. Kress ja van Leeuwen käyttävät esimerkkinä vaatimuksesta autoa, jonka lyhdyt on suunnattu katsojaan päin (Kress & van Leeuwen 1996, 124).

Vaikka silmät olisi kuvattu pelkinä pisteinä, palloina tai vastaavina muotoina, joista ei erotu eri osia, katseen suunnan voi päätellä, mikäli hahmon asento tukee riittävästi vain yhtä tulkintaa. Pupillien puuttuminen ei siis tarkoita, etteikö selkeää katsetta voisi olla, vaan katseen määrittely on aina tapauskohtaista.

Kaikissa ylläolevissa tapauksissa katsetta ei varsinaisesti ole olemassa tai ainakaan lukija ei voi nähdä sen suuntaa. Niissä on kuitenkin tärkeää, minne etulehden hahmo suuntaa huomionsa.

Lukija tulkinnee hahmolle helposti jonkinlaisen katseen silloinkin, kun sitä ei todellisuudessa ole tai pitää muita eleitä katseen veroisena huomiona. Koska näitä mahdollisuuksia on niin paljon, teen niistä oman ryhmänsä, jossa ei ole katsetta mutta **mahdollinen katsoja** on. Sellainen on mikä tahansa ihminen, eläin, personoitu esine tai vastaava, jonka kasvot tai vastaava osa ovat selkeästi näkyvissä tai se suuntaa selkeästi huomionsa johonkin suuntaan tai kumpaan. Muodostan erikseen ryhmän, jossa **ei ole myöskään mahdollista katsojaa**. Tähän ryhmään kuuluvat kuvat, joissa ei ole minkäänlaista elävää tai persoonallista hahmoa, mutta myös kuvat, joissa on kuvattu jokin hahmo hyvin kaukaa tai pienenä, niin että kasvoja, silmiä ja katsetta on mahdotonta erottaa riippumatta siitä, onko niitä.

Viimeisen ryhmän muodostavat **yhdistelmätapaukset** eli ne etulehdet, joilla on useammanlaisia katseita. Jos samalla etulehdellä on selkeä katse eli joko vaatimus, ”transactional reaction” tai ”non-transactional reaction”, ja sen lisäksi hahmoja, joilla ei ole katsetta, en laske sitä yhdistelmäksi. Luokittelun tällaisen etulehden katseen mukaan ja jätän muut hahmot huomiotta.

Sijoitan jokaisen yksittäisen etulehden yhteen ryhmään.

Ryhmät:

**katse suoraan lukijaan** (Kressin ja van Leeuwenin vaatimus, ”demand”)

Etulehdellä on hahmo, joka katsoo suoraan lukijaan.

**katseen kohde näkyy** (Kressin ja van Leeuwenin ”transactional reaction”)

Etulehdellä joku hahmo katsoo jotakin, mikä myös näkyy kuvassa.

**katseen kohde ei näy** (Kressin ja van Leeuwenin ”non-transactional reaction”)

Etulehdellä joku hahmo katsoo jotain muuta kuin lukijaa, katseen kohde jää kuva-alan ulkopuolelle.

### **ei tiettyä katsetta, mahdollinen katsoja**

Etulehdellä on ihminen, eläin, personoitu esine tai vastaava, jonka kasvot ovat selkeästi näkyvissä tai joka suuntaa selkeästi huomionsa johonkin suuntaan, tai nämä kummatkin. Katsetta ei kuitenkaan ole, koska hahmolla ei ole silmiä, silmät ovat kiinni tai ne on peitetty, hahmo on kuvattu sellaisesta kulmasta ettei kasvoja näe tai kuvaustyylillä on niin epäselvä, ettei kasvoja tai katsetta erota.

### **ei katsetta eikä katsojaa**

Etulehdellä ei ole mitään hahmoa, mikä voisi katsoa jotakin tai muotoa, joka antaisi vaikutelman katseesta. Tähän ryhmään kuuluvat myös hahmot, jotka ovat niin kaukana tai pieniä, ettei kasvoja tai katsetta voi erottaa.

### **yhdistelmätapaukset**

Etulehdellä on useammanlaisia katseita.

## 5.13 Katseen ilmeneminen aineistossa

Aineiston etulehdet sijoittuvat eri ryhmiin seuraavasti:

katse suoraan lukijaan: 23 etulehteä  
katseen kohde näkyy: 22 etulehteä  
katseen kohde ei näy: 23 etulehteä  
ei tiettyä katsetta, mahdollinen katsoja: 60 etulehteä  
ei katsetta eikä katsojaa: 240 etulehteä  
yhdistelmätapaukset: 55 etulehteä  
ei sovi mihinkään ryhmään: 2 etulehteä

Yli puolella aineiston etulehdistä **ei ole katsetta eikä katsojaa**. Näillä etulehdillä ei usein ole minikäänlaista elollista olentoa. Niillä on erilaisia tapettimaisia kuvioita, esittäviä koko aukeaman kuvia, karttoja, tekstiä, logoja ja merkkejä ja niin edelleen, eli kaikkea, mitä aineistossa yleensäkin isoja ihmisiä eläinhahmoja lukuunottamatta. Parillakymmenellä niistä etulehdistä, joilta katsoja ja katse puuttuvat, on pieni hahmo (tai useampia), joka on mukana vain osana ympäristöään eikä ole mahdollinen katsoja. Esimerkiksi Alexis Kouroksen *Gondwanan lasten* (1997) etulehdillä vaeltaa muurahaisia, joiden silmiä tai ilmettä ei mitenkään kykene erottamaan (**kuva 50**).

Muilla aineiston etulehdistä näkyy joko katse tai ainakin katsoja. Kolmasosassa näistä etulehdistä ei ole tiettyä katsetta, mutta **mahdollinen katsoja** on. Syyt siihen, miksi tiettyä katsetta ei voi tavoittaa, vaihtelevat paljon.

Mikäli etulehdellä on vain mahdollinen katsoja, hahmot on ensinnäkin voitu kuvata silhouetteina, jolloin kuvissa ei tietenkään ole silmiä. Riikka Juvosen kirjan *Miehiä ja kuninkaita* (2001) etulehdillä on selkeärajainen syvätytty käärmesilhuetti (**kuva 18**). Katseton hahmo voidaan kuvata myös silmät peitettyinä tai asennossa, jossa kasvot eivät näy. Jälkimmäinen tarkoittaa aineistossa yleensä kuvaamista selän takaa tai takaviistosta. Jos taas silmät on peitetty, hahmo on aineistossa kuvattu joko aurinkolasit päässä tai silmät hatunlierin alla piilossa. Michael Bondin kirjan *Ystävämmme Paddington* (1999) etulehdillä käytetään sekä kuvaamista selin että silmien peittämistä (**kuvat 9 a ja b**). Sen seurauksena päähenkilön katsetta ei näe, vaikka henkilö esitellään kahdesta suunnasta. Ensimmäisellä etulehdellä Paddington on kuvattu seisomassa lukijaan päin, mutta silmät ovat hatun varjoissa, ja takalehdellä se kävelee pois päin lukijasta. Esimerkki sekä eräänlaisesta silhuetista että asennosta, jossa kasvot



eivät näy, ovat Elke Heidenreichin *Nero Corleonen* (1996) etulehdet (**kuva 30**). Ne kuvaavat kissaa ylhäältäpäin, mikä perspektiivi on aineistossa poikkeuksellinen. Lisäksi mukana on toisten kissojen varjoja, eräänlaisia silhuettoja. Nekin ovat läsnäolevia hahmoja, joilla ei voi olla katsetta.

Suljetut silmät estävät katseen. Ne eivät kuitenkaan määrää kokonaan sitä, miten paljon kuvan hahmo suuntautuu kohti lukijaa, vaan kokonaisvaikutelma riippuu myös hahmon asennosta. Aino Pervikin kirjan *Arabella, merirosvon tytär* (1987) etulehtien hahmo on kääntänyt päänsä pois päin lukijasta eikä näytä tästä paljoa piittaavan (**kuvat 80 a ja b**). *Lasten toivekirjaston* 1980-luvun sarja-asussa etulehdillä on puolestaan naurava kissa, joka on selkeästi lukijaan päin suuntautunut (**kuva 38 c**).

Joillain hahmoilla aineistossa ei ole silmiä eikä sen vuoksi katsetta. *Cidin tarinan* (1968) etulehdillä on toistuvana kuviona ratsumies, joka on kääntänyt hevosensa kohti lukijaa ja jonka pää näkyy selvästi edestäpäin (**kuva 5**). Hevosen ja miehen varusteet on kuvattu kohtuullisen yksityiskohtaisesti, mutta silmiä ei ole kummallakaan. Miehen kasvot on kuvattu yhtenä tasaisena väripintana.

Katseen määrittely on hankalinta silloin, kun silmät ovat pelkät pisteet, pallot tai pienet viivat. Tulkitsen oikeanpuoleisen hahmon Paula Norosen kirjan *Kyllä Sartsa osaa* (2007) ensimmäisellä etulehdellä nipistäneen silmänsä kiinni (**kuva 12** – vasemmanpuoleisen hahmon katsekontakti lukijan kanssa taas estyy aurinkolasien takia). Viivamaiset silmät voisi tässä kuitenkin käsittää myös tuijotukseksi. Ovat silmät kiinni tai eivät, hahmo suuntautuu lukijaan samantyyppisesti kuin *Lasten toivekirjaston* kissa.

Jani Saxellin kirjan *Minä, Lotta ja Päivikki* (2003) etulehdet ovat esimerkki tapauksesta, jossa epäselvä kuvaustyyli estää tarkan katseen olemassaolon. Etulehtinä on hyvin isorasterinen valokuva, josta henkilöiden katseita kykenee vain arvailemaan (**kuva 74**).

Ne aineiston etulehdet, joista on löydettävissä tietty katse, jakaantuvat hyvin tasaisesti kolmenlaisiin tapauksiin. Joko kuvan hahmon katseen kohde näkyy, se ei näy tai hahmo katsoo lukijaan.

Kun **katseen kohde näkyy** kuvassa, on kaksi päävaihtoehtoa sille, mikä kohde on. Joko jokin hahmo katsoo toista hahmoa tai sitten jotain objektiä, joka ei itse ole katsoja. Tavallisempaa aineiston perusteella on toisen hahmon katsominen. Ottfried Preusslerin *Ryöväri Hurjahangan* (1987) etulehdillä juoksee kaksi hahmoa, joiden molempien katseen kohde on kuvassa näkyvä toinen hahmo (**kuva 29**). Alexis Kouroksen kirjan *Harmattan, kulkija ja unisieppari* (1998) takalehtenä taas on kuva Francisco de Goya y Lucientesin maalauksesta 3. *toukokuuta 1808*. Siinä useita ihmisiä katsoo eri suuntiin, eivätkä ketkään katso toisiinsa, mutta kaikki katsovat kuitenkin kuvassa oleviin ihmisiin (**kuva 76 b**).

Kress ja van Leeuwen eivät erittele kuvan sisäisiä katsomistapahtumia sen mukaan, onko kahden hahmon välillä katsekontakti vai ei. Koskien toimintaa yleensä heillä on kyllä termi ”bidirectional transactional action” eli toiminta kahden yhtä aktiivisen osapuolen (”interactor”) välillä. Tällaisessa toiminnassa ei voi päätellä, kumpi toimii kuvassa ensin tai on syynä toisen henkilön toimintaan, ja kummallakin osapuolella on sekä toimijan että kohteen rooli. (Kress & van Leeuwen 63–64, 74.) Tätä voisi soveltaa katsomisen termistöön niin, että toimintaa vastaisi katsekontakti. Esimerkiksi *Ryöväri Hurjahangan* etulehden hahmojen katsekontakti olisi tällöin kahden yhtä aikaa katsojana ja kohteena esiintyvän hahmon (”reacter” ja ”phenomenon”) välistä vuorovaikutusta. 3. *toukokuuta 1808* -maalauksen katseet taas vastaisivat enemmän Kressin ja van Leeuwenin mallia, jossa katsoja katsoo kohdetta, sillä maalauksessa pikemminkin vältellään toisten katseita kuin muodostetaan katsekontakteja. Osa teloitettavista esimerkiksi katsoo teloittajia, mutta nämä eivät näytä muodostavan heidän kanssaan katsekontaktia.

Esimerkki hahmosta, joka katsoo kuvassa näkyvää objektiä, joka ei ole itse katsoja, on lehteä intensiivisesti lukeva mies Pentti Saarikosken *Nenän pakinoiden* (1995) etulehdillä (**kuva 48**). Muissa vastaavissa aineiston esimerkeissä katseen kohteina ovat kirjat ja kartat sekä luuranko ja mikroskooppi. Sellaiset näkyvien katseiden kohteet, jotka eivät ole itse katsojia, ovat aineistossa siis lähellä olevia esineitä ja asioita, joita tutkitaan tarkkaan. Toisaalta kauemmas katsovan hahmon katseen kohde rajautuu usein pois kuvasta.

Kun **katseen kohde ei näy kuvassa** eli hahmo katsoo kuvan reunojen ulkopuolelle, katseet ovat aineistossa keskenään samantapaisia. Vaihtelua on sen välillä, näyttääkö hahmo katsovan aivan kuvan reunalle vai hyvinkin kauas ja mihin suuntaan. Tiikeri Rudyard Kiplingin *Viidakkokirjan* (1991) etulehdillä katsoo alaspäin ja näyttää myös katsovan melko lähelle itseään (**kuvat 81 a ja b**). Kohteen voi kuvitella sijaitsevan sen ja normaalietaisyysdeltä lukevan lukijan välissä, miltei kirjan alareunassa. Celia Reesin romaanin *Merirosvoja!* (2006) etulehden hahmo taas katsoo niin kauas, että kohteen voi tulkita sijaitsevan lukijasta takaviistoon (**kuva 32**). Nämä katsomistilanteet eivät kuitenkaan juuri eroa toisistaan: kummassakaan lukija ei voi tietää, mitä kuvan hahmo katsoo, eikä tavoittaa tämän katsetta.

Lisäksi ovat **suoraan lukijaan suunnatut katseet**, Kressin ja van Leeuwenin vaatimukset. Ne herättävät lukijassa erilaisia tunteita sen mukaan, millainen ilme tuijottavalla kuvan hahmolla on. Hyvin erilaisia ilmeitä jo samassa kuvassa näkyy Martin Widmarkin *David ja Larissa* -sarjan (2000-luku) ensimmäisillä etulehdillä (**kuvat 25 a ja b**). Aineiston vangitsevin tuijotus syntyy yhdestä koko kuvan täyttävästä ilmeestä *Rajalla*-teoksen ensimmäisellä etulehdellä. Siinä kuvan hahmon kasvot täyttävät koko etulehden (**kts. kuva 79 a**).

Lukijaan suunnattu katse on usein voimakas elementti, vaikka se tulisi muun materiaalin keskeläkin. Jaana Tarman *Kolmen kohtalon katin* (1998) etulehdellä on eri suuntiin liikkuvia hahmoja, tekstejä ja viivoja. Huomio kiinnittyy kenties helpoimmin kissaan, joka katsoo lukijaa, vaikka kuvassa on paljon muutakin katsottavaa kuin se (**kuva 68**).

Etulehtiä, joilla on **erilaisten katseiden yhdistelmiä**, löytyy aineistosta odottamattoman paljon. Suuri määrä johtunee siitä, että aineistoon kuuluu myös paljon etulehtiä, joilla on monta erillistä kuvaa, ja jos näissä kuvissa on erilaisia katseita, etulehdelle muodostuu helposti useita katseen suuntia.

Suurin osa katseiden yhdistelmätapauksista on etulehtiä, joilla joku hahmo katsoo lukijaan ja toinen kuvassa näkyvää kohdetta (tai useammat hahmot katsovat mikä lukijaan, mikä kuvaan). Lähes yhtä yleistä on se, että jokin hahmo katsoo lisäksi kuvan ulkopuolelle. Vähemmän taas on etulehtiä, joiden hahmot katsovat suoraan katsojaan ja kuvan ulkopuolelle ja kaikkein vähiten etulehtiä, joiden hahmot katsovat kuvaan ja kuvan ulkopuolelle. En usko näillä määrrien eroilla olevan kummempaa merkitystä.

Katseiden yhdistelmiä sisältävällä etulehdellä on tyypillisesti monta erillistä pientä kuvaa, joiden hahmot katsovat eri suuntiin. Ääriesimerkki katseiden paljoudesta ovat René Goscinny'n *Pikku Niken uudet seikkailut* -sarjan (2000-luku) etulehdet, joilla on lähes sata erilaista hahmoa (**kuva 4**). Toisentyypinen yhdistelmä on yksi kuva, jonka hahmot näyttävät kuitenkin olevan erillään toisistaan, kuin eri tilanteissa, ja kiinnittävät siksi huomionsa eri asioihin. Elina Karjalaisen kirjan *Uppo-Nalle ja Nukku-Ukko* (1991) etulehdillä mato vasemmassa laidassa katselee kuvan sisällä uivaa kalaparvea, kun taas koira oikeassa ylälaidassa katselee alaviistoon kuvan ulkopuolelle (**kuva 53**). Tällä etulehdellä on myös mahdollisia katsojia: yksi hahmo makaa kuussa silmät kiinni ja toinen roikkuu selin ilmassa matosta. Kaikki henkilöt ovat omissa maailmoissaan toisiaan huomioimatta.

Sirke Happonen (2007, kts. esimerkiksi 154, 221) tekee melko subjektiivisia tulkintoja Tove Janssonin muumikirjojen hahmojen tunteista tai aikomuksista hahmojen ilmeiden ja asentojen perusteella. Itse tulkitseen monta hänen käsittelemäänsä kuvaa hieman toisin, yhtä subjektiivisesti. Vastaavaa tulkinnan riippuvaisuutta katsojasta, varsinkin kun on kyse katseesta, olen huomannut muutenkin lukiessani tulkintoja erilaisten henkilökuvien sisällöistä. Esimerkiksi Markku ja Olli Valkosen mukaan Goyan maalauksen *Alaston Maja* päähenkilö tuijottaa ”julkeasti suoraan katsojaan” (Valkonen & Valkonen 1982, 243). Minusta Maja päin vastoin välttää maalauksen katsojan katsetta ja katseen sävy on kyllästynyt tai hieman ylimielinen. Valkokset siis tulkitsevat Majan katseen vaatimukseksi, kun omasta mielestäni Majan katseen kohde ei näy kuvassa. Riippumatta siitä, onko Majan ja katsojan välillä katsekontakti, heidän välillään on sekä Valkosten että minun mielestäni ainakin voimakas lataus. Itse tulkitseen, että Maja pilkkaa katsojaa nimenomaan katsomalla ohi. Ele on samalla tapaa ylimie-

linen kuin Kress ja van Leeuwen mainitsevat selän kääntämisen voivan olla. Maja kieltäytyy muka huomaamasta katsojaa, sulkee tämän ulkopuolelle niin kuin Kressin ja van Leeuwenin mukaan selin kääntyminen tekee. Maja-esimerkki on vastaavanlainen kuin tämän tutkimuksen aineisto: sen, minkä itse tulkitsee tietynlaiseksi katseeksi, joku toinen tulkitsisi toisin.

## 5.2 Liike ja muutos

Kuvissa liike ja muutos voivat liittyä sekä johonkin hahmoon että ympäristöön. Liikettä ja muutosta voi esiintyä niin yhden kuvan sisällä kuin monen kuvan välillä. Etulehdillä liike ja muutos kertovat kirjan maailmasta monipuolisesti. Jos etulehdellä näytetään esimerkiksi sama ympäristö useasta suunnasta tai henkilössä tapahtuvia muutoksia, jokainen uusi kuva tekee maailmasta täydemmän. Liike myös kuljettaa katsetta kuvassa eri suuntiin.

### 5.2.1 Cavalliuksen teoriat liikkeestä ja muutoksesta

Gustaf Cavallius esittää esseessään *Bilderbok och bildanalys* (1977, 31–60) perusasioita, joita kuvista, teksteistä ja niiden muodostamista kokonaisuuksista voi analysoida. Osa hänen teoriaansa koskee liikkeen ja muutoksen ilmaisemista kuvissa. Hän tutkii liikettä ja muutosta sekä yksittäisen kuvan sisällä että kuvien välillä. Vaikka hänen teoriansa koskee kuvakirjoja, se on helposti sovellettavissa muihin kuvan ja tekstin yhdistelmiin. Käytän Cavalliuksen termeistä, paitsi muutokseen liittyvistä, samoja suomennoksia kuin hänen teorioitaan tutkinut Happonen on käyttänyt (Happonen 2007, 146–148).

Cavalliuksen mukaan jo yhdessä kuvassa, jossa jokin hahmo esiintyy kerran, voi esiintyä hahmoon sisältyvää liikettä (*”figuravränsad rörelse”*). Tämä tarkoittaa sitä, että hahmo vain näyttää olevan menossa johonkin suuntaan tai muuten liikkeessä, ja liikkeen voi päätellä sen asennosta ja olemuksesta. (Cavallius 1977, 41).

Kuvien sarjassa voi Cavalliuksen mukaan esiintyä kineettistä liikettä (*”kinetisk rörelse”*), perspektiivien vaihtelua (*”perspektivväxling”*) ja näyttämöpaikan vaihtumista (*”scenväxling”*). Kineettinen liike tarkoittaa sitä, että sama hahmo näkyy vähintään kahdesti eri asennossa, jolloin lukija tulkitsee hahmon muutoksen asennosta toiseen niin, että tämä on liikkunut. (Cavallius 1977, 41–42.) Cavalliuksen kaikissa esimerkeissä tarkastellaan hahmon muuttunutta asentoa kahden eri kuvan välillä, mutta sama perusajatus muutoksen tulkitsemisesta liikkeeksi pätee, vaikka kyseessä olisi simultaanisuuksio eli sama hahmo esiintyisi yhdessä kuvassa monta kertaa (kts. esimerkiksi Nicolajeva & Scott 2000, 139–145).

Perspektiivien vaihtelu tarkoittaa Cavalliuksella sitä, että tapahtumaympäristö kuvassa muuttuu kahden kuvan välillä. Joko etäisyys tai suunta, josta näkymää katsotaan, vaihtuu. Perspektiivien vaihtelu sekä tuo uudelle tilanteelle uuden näkökulman että säilyttää tarinan jatkuvuuden.

Näyttämöpaikan vaihtuminen on kyseessä, kun kahdessa eri kuvassa ollaan kokonaan eri paikoissa. Kuvien välillä voi olla yhteisiä elementtejä – esimerkiksi samat hahmot, jolloin lukija ymmärtää, että heidän on täytynt liikkua paikasta toiseen – mutta ei välttämättä ole. (Cavallius 1977, 41–42.) Cavallius siis pitää yhtä lailla liikkeenä sitä, kun hahmo muuttuu (kuten kineettisessä liikkeessä) ja sitä, kun katsojan tarkastelukulma vaihtuu (kuten perspektiivien vaihtelussa).

Cavallius esittelee liikkeen muotona myös siirtymän (*”förflyttning”*), joka liittyy enemmän sarjakuvaan kuin kuvakirjaan. Siirtymä on äkillinen liike, jota kuvaavat vauhtiviivojen ja autojen pakokaasupilven kaltaiset sarjakuvamaiset keinot. (Cavallius 1977, 41.) Happonen korostaa, että siirtymää kuvaavien elementtien on tarkoitus täydentää kuvan muita elementtejä (Happonen 2007, 147).

Muutosta (*”förvandling”*) Cavalliuksen analyysimallissa edustavat kubismille tyyppilliseen yhdessä

kuvassa tapahtuvaan vääristelyyn viittaava ”gestaltväxling” sekä ”seriell förvandling”. Viimeksimainittu tarkoittaa sitä, että yksi hahmo esiintyy useammin kuin kerran ja sen ulkonäkö muuttuu yllättäen. Cavallius käyttää esimerkkinä kuvakirjassa esiintyvää julistetta, jonka henkilö vaihtaa asentoa kahden kuvan välillä. Muutos sisältää Cavalliuksen mukaan ajatuksen siitä, että hahmon sisäinen visuaalinen olemus muuttuu, kun taas liike on vain ulkoista muutosta. (Cavallius 1977, 42–43.) Koska juliste on oletusarvoisesti koko ajan samanlaisena pysyvä esine, siinä olevan hahmon liikkuminen ja kiinnostuminen itseään ympäröivistä tapahtumista on yllättävää. Siten julistehahmon liikkuminen muuttaa sen ja koko julisteen olemusta ja on muutos, vaikka elävän ihmisen vastaava asennon vaihtaminen olisi vain liikettä.

On hyvä huomioida, että yksi kuva ei tarkkaan ottaen voi esittää liikettä ja liikkeen vaikutelman välittämiseenkin sillä on rajalliset mahdollisuudet. Liikkeen kuvaus on yhteydessä aikaan ja paikkaan ja siksi tarkan liikkeen kuvaamiseen tarvitaan aina monta kuvaa tai tekstiä kuvan avuksi. (Kts. esimerkiksi Happonen 2007, 148.)

## 5.22 Aineiston jakaminen liikkeen ja muutoksen mukaan

Jaan aineiston liikkeen ja muutoksen mukaan muodostettuihin ryhmiin melko suoraan Cavalliuksen esittämien termien pohjalta. Mahdolliseen liikkujahahmoon liittyvät ryhmät ovat sovelletumpia kuin muut.

Yhden ryhmän muodostavat etulehdet, joilla on **hahmoon sisältyvää liikettä**. Niissä jokin liikkuu kuvassa parhaillaan, minkä voi päätellä liikkujan asennosta tai muodosta.

Jotkut kuvalliset tavat ilmaista liikettä ovat selvästi kulttuurisidonnaisia. Anja Hatva huomauttaa, että tulen kuvaaminen liekkeinä on länsimainen tapa, jota ei ymmärretä kaikissa kulttuureissa (Hatva 1993, 84). Vastaavina kulttuurisesti sovittuina asioina pidän myös aaltojen tai vanaveden kuvaamista viivoina vedessä ja auton pakokaasun kuvaamista pilvenä. Koska aineiston kirjat on suunnattu suomalaisille nykylukijoille, oma tulkintani etulehtien elementeistä lienee kulttuurisesti samankaltainen kuin etulehden tekijän. Siksi en pidä tarpeellisena tarkempaa kulttuurierojen tarkastelua tässä yhteydessä, vaan myös tulenliekkien ja laineita tarkoittavien aaltoviivojen tyyppiset muodot kuvaavat tutkimuksessa yksiselitteisesti hahmoon sisältyvää liikettä.

Cavallius käsittelee **siirtymää** melko ylimalkaisesti. Käsitän sen tutkimuksessa niin, että kuvassa on lisäosa, joka ilmaisee jonkin hahmon liikkuvan. Siirtymää kuvaavat ainakin vauhtiviivat ja nuolet, jotka ilmaisevat liikettä. Tyyppillisiä liikettä ilmaisevia nuolia ovat matkareitin näyttävät nuolet kartassa. Sen sijaan kompassien nuolet ja nuolet, jotka vain näyttävät jotakin paikkaa, eivät ilmaise liikettä eli eivät kuvaa siirtymää.

Jotta **perspektiivien ja näyttämöpaikan vaihtelua** voisi esiintyä, etulehdellä täytyy olla vähintään kaksi kuvaa, joissa on jotain samaa ja jotain eroa, niin että niitä voi vertailla keskenään muutoksen kannalta. Etulehdellä on myös oltava jokin selkeä ympäristö, jonka muutosta voi tarkkailla. Pelkät syvätyt hahmot, joita kuvataan eri etäisyydeltä tai suunnasta, eivät tarkoita perspektiivin vaihtumista.

Myös ulkonäön muutos ja kineettinen liike vaativat toteutuakseen, että etulehdellä on useampi keskenään vertailukelpoinen kuva. **Ulkonäön muutoksessa** jonkin selkeästi saman asian ulkonäkö muuttuu kahden kuvan välillä. **Kineettisestä liikkeestä** on kyse, kun sama hahmo näkyy etulehdellä eri asennoissa.

Cavalliuksen määritelmistä varsinkin hahmoon sisältyvä liike on hyvin tulkinnanvarainen ja siten haasteellinen käytännössä käyttäen. Jos esimerkiksi jokin hahmo on kuvattu kasvoitteen suuntaan ja selkä päinvastaiseen, niin että hahmo suuntaa huomionsa selvästi tiettyyn suuntaan, onko hahmo myös liikkeessä, ikään kuin matkalla jonnekin, vai onko se vain paikoillaan tiettyssä asennossa ja suunnassa? Ratkaisin tämän kysymyksen niin, että epäselvissä tapauksissa hahmo ei liiku.

Etulehdet, joilla on **mahdollinen liikkujahahmo**, eivät myöskään sisällä liikettä, mutta mahdollisuuden siihen. Kuvassa ei ole mitään viitettä minkään liikkumisesta juuri kuvan esittämällä hetkellä. Mahdollisia liikkujahahmoja ovat ihmiset, eläimet ja vastaavat olennot sekä kulkuvälineet ja koneet, jotka liikkuvat toiminnassa ollessaan. Tietenkin laajasti ajateltuna minkä tahansa on mahdollista fiktiossa liikkua, mutta tarkoitan tässä mahdollisilla liikkujilla hahmoja, jotka arkiymmärryksen perusteella voisivat lähteä liikkeelle milloin tahansa.

Useat tarkastelemani liikkeen muodot vaativat vähintään kahden kuvan olemassaoloa ja aineiston etulehdet muodostuvat enimmäkseen yhdestä kuvasta. Siksi tarkastelen kineettistä liikettä, perspektiivien ja näyttämöpaikan vaihtelua ja ulkonäön muutosta myös niin, että otan huomioon yhden kirjan ensimmäisen etulehden ja takalehden väliset ja kirjasarjojen eri teosten väliset suhteet. Näissä alaryhmissä olevat etulehdet kuuluvat myös johonkin yläryhmään. Jotkut alaryhmät muodostunevat tärkeämmiksi kuin yläryhmät.

Jako liikkeen ja muutoksen mukaan poikkeaa hieman muista etulehtien ominaisuuksiin perustuvista ryhmäjaosta. Koska alaryhmiä on, yksittäinen etulehti kuuluu vähintään yhteen ryhmään, mutta voi kuulua myös useampaan. Siksi tästä jaottelusta puuttuu yhdistelmätapausten ryhmä. Siksi myös sellaisilla etulehdillä, joilla on jonkinlaista liikettä, voi olla lisäksi mahdollinen liikkujahahmo. Jaottelun vuoksi en myöskään voi tehdä sellaisia määrällisiä johtopäätöksiä aineiston jakaantumisesta eri ryhmien välillä kuin muiden ryhmien kohdalla teen.

Ryhmät:

**hahmoon sisältyvää liikettä** (Cavalliuksen "figuravgränsad rörelse")

Jokin asia liikkuu etulehden kuvassa parhaillaan. Liike käy ilmi hahmon asennosta tai muodosta.

**siirtymä** (Cavalliuksen "förflyttning")

Etulehdellä on liikettä, joka käy ilmi ylimääräisestä liikettä kuvaavasta lisäosasta.

**kineettistä liikettä** (Cavalliuksen "kinetisk rörelse")

Sama hahmo näkyy etulehdellä vähintään kahdesti, eri asennoissa.

–tarkastelen myös muutosta ensimmäisen etulehden ja takalehden välillä ja kirjasarjan osien välillä

**perspektiivien vaihtelua** (Cavalliuksen "perspektivväxling")

Etulehden kuvaama ympäristö säilyy samana, mutta sen perspektiivi tai raja-alue muuttuu kahden kuvan välillä.

–tarkastelen myös muutosta ensimmäisen etulehden ja takalehden välillä ja kirjasarjan osien välillä

**näyttämöpaikan vaihtuminen** (Cavalliuksen "scenväxling")

Ympäristö vaihtuu etulehdellä kahden kuvan välillä toiseksi.

–tarkastelen myös muutosta ensimmäisen etulehden ja takalehden välillä ja kirjasarjan osien välillä

**ulkonäön muutos** (Cavalliuksen "seriell förvandling")

Jonkin selkeästi saman asian ulkonäkö muuttuu kahden kuvan välillä.

–tarkastelen myös muutosta ensimmäisen etulehden ja takalehden välillä ja kirjasarjan osien välillä

**ei liikettä, mutta on mahdollinen liikkujahahmo**

Etulehden kuvassa on ihminen, vastaava olento, kulkuneuvo tai käynnissä ollessaan liikkuva kone, joka voisi lähteä liikkeelle milloin vain. Mikään ei viittaa hahmon liikkumiseen kuvan esittämällä hetkellä.

**ei liikettä eikä mahdollista liikkujahahmoa**

### 5.23 Liikkeen ja muutoksen ilmeneminen aineistossa

Aineiston etulehdet sijoittuvat eri ryhmiin seuraavasti:

hahmoon sisältyvää liikettä: 153 etulehteä

siirtymä: 18 etulehteä

kineettistä liikettä

–yhden etulehden sisällä: 18 etulehteä

–ensimmäisen etulehden ja takalehden välillä: 7 kirjaa

–kirjasarjan osien välillä: 3 sarjaa

perspektiivien vaihtelua

–yhden etulehden sisällä: 1 etulehti

–ensimmäisen etulehden ja takalehden välillä: 8 kirjaa

–kirjasarjan osien välillä: 1 sarja

näyttämöpaikan vaihtuminen

–yhden etulehden sisällä: 6 etulehteä

–ensimmäisen etulehden ja takalehden välillä: 12 kirjaa

–kirjasarjan osien välillä: 10 sarjaa

ulkonäön muutos

–yhden etulehden sisällä: ei yhtään esimerkkiä

–ensimmäisen etulehden ja takalehden välillä: 10 kirjaa

–kirjasarjan osien välillä: 7 sarjaa

ei liikettä, mutta on mahdollinen liikkujahahmo: 89 etulehteä

ei liikettä eikä mahdollista liikkujahahmoa: 172 etulehteä

ei sovi mihinkään ryhmään: 3 etulehteä

Neljälläkymmenellä prosentilla etulehdistä **ei ole liikettä eikä mahdollista liikkujahahmoa**. Suurimmalla osalla näistä etulehdistä on erilaisia kuvioita, sekä esittäviä että abstrakteja. Tätä ryhmää tarkastellessa huomaa selvästi, että niin Cavalliuksen liiketeoriat kuin oma ennakkokäsitykseni liikkeestä on sidottu esittäviin kuviin. Osassa aineiston abstrakteista kuvioista on yhtä selvää liikkeen tuntua kuin esittävisissä kuvissa. Liikkeen laatua on vain vaikea täsmällisesti ilmaista, ja se jää siksi tutkimuksessa liikkeen määritelmien ulkopuolelle.

Marmorointeihin syntyy jo niiden valmistustekniikan vuoksi kuvioita, joiden liike on pyörteilevää. *Musteloitsun* etulehdillä pyörivä liike on voimakasta (**kts. kuva 73**). Clive Barkerin *Abaratin* (2003) etulehtien aaltoviivat taas ilmaisevat eteenpäin vievää tai vellovaa aaltomaista liikettä (**kuva 47**). Toisaalta esittävisäkin kuvissa, joista varsinainen liike puuttuu, muoto voi saada ajattelemaan liikettä. Esimerkiksi Väinö Riikkilän *Pertsä ja Kilu* -sarjan etulehdillä on kuva köysikielistä, jota ei käytetä eikä liikuteta, mutta köyden kierteet johtavat katsetta ja saavat aikaan jonkinlaisen liikkeen tunnun (**kuva 39**).

Viidesosalla aineiston etulehdistä ei ole liikettä, mutta **mahdollinen liikkujahahmo** niillä on. Nämä hahmot ovat yleensä paikallaan olevia ihmisiä tai eläimiä tai niitä esittäviä esineitä, parilla etulehdellä kulkuneuvoja. Esimerkiksi Helmi Krohnin *Hipsuvarvas*-sarjan etulehdillä istuu hahmoja piirissä vakaasti paikallaan (**kuva 26**).

Varsinkin etulehdillä, joilla on kuvattu ihmisiä, pysähtyneeseen liikkeeseen tai liikkeen puutteeseen liittyy usein voimakas tunne ajasta, joko hetkellisestä pysähtymisestä tai pitkästä paikallaanolosta. Esimerkiksi Janet ja John Perkinsin *Hemminki Hamsteri Lehtosen* (1978) etulehtien henkilöt vaikuttavat siltä, että ovat asettuneet paikoilleen valokuvaa varten ja kiinnittävät vain juuri etulehden kuvaamalla hetkellä huomionsa kuvan keskelle (**kuva 51**). Jos etulehdet olisivat animaatio, muutaman sekunnin päästä tai muutama sekunti aiemmin kaikki katsoisivat kameraan. Samanlainen hyvin lyhyt liikku-

maton hetki on Jules Vernen *Merkilliset matkat* -sarjaan kuuluvan *Etelän tähden* (1976) etulehdillä (**kuva 82 a**). Oikealla sivulla mies pitelee koholla suurta timanttia ja toinen mies on kurottanut kätensä sitä kohti. Liike vaikuttaa pysähtyneen, mutta vain hetkellisesti. Vasemmalla sivulla sen sijaan on kirjailijan patsasmainen rintakuva, jossa liikettä ei näy ollenkaan. Sen mieltää muutokuvaksi, joka ei jatka mitään tarinaa vaan tulee pysymään muuttumattomana koko olemassaolonsa ajan.

Etulehtiä, joilla on **hahmoon sisältyvää liikettä**, on aineistosta kolmasosa. Joissain tapauksissa liike hallitsee etulehteä selvästi, toisissa se ilmenee hyvin hienovaraisesti tai vain jossain yksityiskohdassa. *Ryöväri Hurjahangan* etulehdillä on voimakas ja selkeä liike vasemmalta oikealle: kaksi isokokoista hahmoa juoksee aukeaman poikki (**kts. kuva 29**). *Pikku Niken uudet seikkailut* -sarjan etulehtiä hallitsee myös liike, vaikka eri tavalla kuin *Hurjahankaa*. *Nikke*-etulehdillä ihmisiä kävelee, juoksee, loikkii ja ajaa autolla moniin suuntiin, jolloin koko aukeama on pieninä yksikköinä jatkuvassa liikkeessä (**kts. kuva 4**). Jukka Parkkisen *Sammaltunturin sopulivuoden* (1996) etulehdellä kokonaisvaikutelma liikkeestä on sitä vastoin hillitympi (**kuva 31**). Isoimman hahmon, sopulin, liike on verikkaista, ja lentävät hyönteiset ja putoavat lehdet kuvassa ovat vain yksityiskohtia, joita toteutustapa ei erityisesti nosta esille. Liikkumaan herkkää, mutta kuvan hetkellä liikkumatonta kasvimassaa on aukeamalla niin paljon, ettei liike hallitse. Alexander Keatin *Merikadetti Richard Bolithon* (1978) etulehdillä kokonaisvaikutelma on pysähtynyt jo siksikin, että kaksi hyvin staattista laivaa näkyy kokonaan (**kuva 24**). Ne ovat siis joko kuivalla maalla tai eivät missään eivätkä voi liikkua ympäristössä. Liikkuva yksityiskohta etulehdellä ovat kuitenkin tuulessa liehuvat liput.

Vesi, tuli, savu ja vastaavat ei-henkilölliset elementit voivat näkyä liikkeenä itsessään, ja vesi ja savu kertovat aineistossa usein myös jonkun muun hahmon liikkuvan. Aineiston karttaetulehdillä vesialueet on tyyppillisesti merkitty katko- tai aaltoviivoilla, joita ei juuri pane merkille. Ne synnyttävät kuitenkin vaikutelman liikkuvasta vedestä tai lukija vähintään ymmärtää, että niiden on tarkoitus esittää sitä. Jos etulehdelle on kuvattu laiva tai meriotus vedessä, aallot voivat näkyä sen ympärillä selkeämmin kuin muualla ja vihjata siten hahmon liikkeestä. Mark Millsin kirjan *Kuolema Long Islandilla* (2005) etulehdillä vesi on muuten tasaista pintaa, mutta kartassa näkyvä laiva halkoo korkeita aaltoja (**kuva 63**). Laivan taakse jäävä savu tehostaa vaikutelmaa. Tuulen aiheuttama liike näkyy Marjut Hjeltin *Keijukaisten* (1995) etulehdillä: ensimmäisellä etulehdellä korret taipuvat kohtalaisessa tuulessa, takalehdellä on tyyntä ja savu nousee suoraan ylöspäin ( **kuvat 78 a ja b**).

Liikkeen voi huomata asennon ja ylimääräisen liikettä kuvaavan osan lisäksi myös tilanteesta, johon hahmo on asetettu. Charlotte Haptien kirjan *Otto ja lentävät kaksoset* (2003) etulehdillä kaksi lasta lentää lentävillä matoilla (**kuva 58**). Jo pelkkä ajatus siitä, mitä he tekevät, saa lukijan olettamaan, että heidän on pakko liikkua. Vastaava tapaus ovat kaksi viulunsoittajaa *Suomalaisten kansalaulujen* (1967) ensimmäisellä etulehdellä. Soittaminen käy ilmi siitä, että soittajat liikuttavat jousiaan, eikä ole uskotavaa ajatella, että he olisivat pysähtyneet paikoilleen.

**Siirtymää** kuvaavia etulehtiä on aineistossa kahta tyyppiä. Liikettä kuvaavia viivoja, niinsanottuja vauhtiviivoja, on esimerkiksi Juha Lehtosen *Atlantic Unicornin* (2002) takalehdellä, joka kuvaa öljynporaukseen liittyvää kalustoa (**kuva 23**). Muu ei kuvassa liiku, mutta sukelluskellon liike alaspäin ilmaistaan viivojen avulla. Siirtymistä kuvaavat nuolet kartassa taas näkyvät esimerkiksi Selma Lagerlöfin *Nils Holgerssonin ihmeellisen matkan* (1989) etulehdillä (**kuva 70**). Niille on kuvattu Ruotsin kartta ja lääneittäin reitti, jonka kirjan päähenkilöt matkustavat. Nuolet ilmaisevat myös liikkumisen suunnan.

**Kineettistä liikettä** esiintyy aineistossa yksittäisillä etulehdillä ja hieman myös ensimmäisen etulehden ja takalehden välillä ja sarjojen osien välillä. Yhdellä etulehdellä näkyvässä kineettisessä liikkeessä joko yksi tai monta hahmoa on toistettu. *Pikku Nikke* -sarja on esimerkki tästäkin: sen etulehdillä osa hahmoista esiintyy useasti eri asennoissa. Selkeämpi kineettinen liike, jossa yksi hahmo toistuu eri asennoissa, esiintyy Sinikka Nopolan *Risto Räppääjä* -sarjan etulehdillä (**kuva 7**). Päähenkilön rumpusoolo esitetään niillä vaihteittain. Kummassakin esimerkissä sama hahmo esiintyy lisäksi samassa asen-

nossa useita kertoja, mutta tällaista toistoa ei voi pitää kineettisenä liikkeenä. Vastaavasti esimerkiksi Marja-Leena Lempisen *Haukkaprinssin* (1994) etulehdillä toistetaan samaa kuvaa lentävästä haukasta ilman, että kyseessä on kineettinen liike (**kuva 3**). Jokaisessa yksittäisessä kuvassa on kyllä liikettä, jota kuvien lukumäärä vielä korostaa. Koska kuvaa ei voi verrata toisiin erilaisiin kuviin eikä mukana ole taustaa, jossa haukka etenisi, vaikutelma ei kuitenkaan ole liikkeellinen. Kineettinen liike vaatisi, että haukka esiintyisi eri asennoissa. Simultaanisuksessio taas vaatisi tässä tapauksessa taustan olemassaoloa.

Kineettinen liike ensimmäisen etulehden ja takalehden välillä johtuu lähes poikkeuksetta siitä, että etulehdet on kuvattu käänteisinä kuvina toisiinsa nähden. Tämä on erityistapaus, jota Cavallius ei käsittele, ja oikeastaan kineettisen liikkeen rajoilla. Tiikeri *Viidakkokirjan* etulehdillä suuntaa ensimmäisellä etulehdellä vasemmalle ja takalehdellä oikealle (**kts. kuvat 81 a ja b**). Vaikutelma ei ole sama, mutta asento oikeastaan on, varsinkin kun ottaa huomioon, että ympäristö muuttuu myös peilikuvaksi tiikerin mukana. Kineettinen liike on tässä tapauksessa siis hieman keinotekoinen. Aineiston ainoa esimerkki, jossa ensimmäisen etulehden ja takalehden välillä esiintyy liikettä muulla tavoin kuin peilikuvana, ovat *Samuli Vihi* -sarjan etulehdet (**kuvat 22 a ja b**). Ensimmäisellä etulehdellä päähenkilö poseeraa lukijaan päin kokovartalokuvassa, takalehdellä hän on profiilissa ja hänestä näkyy vain ylävartalo. Päähenkilö näyttää selkeästi liikkuneen tarinan aikana toisin kuin *Viidakkokirjan* tiikeri.

Kineettisen liikkeen mahdollisuutta sarjojen eri osien välillä käytetään aineiston perusteella hyväksi melko harvoin, mutta sitä on esimerkiksi Annukka Ahlqvistin ja Leila Makkosen *Leila ja Annukka* -sarjassa (**kuvat 85 a ja b**) ja Tuija Lehtisen *Katuhaukat* -sarjassa (**kuvat 84 a ja b**). Näiden sarjojen etulehdillä on toistuvia henkilöitä, jotka eri kirjoissa ovat eri asennoissa ja kuvattu eri etäisyyksiltä.

**Perspektiivien vaihtelua** on sekä yhdellä etulehdellä että sarjan teosten välillä vain yhdessä aineiston esimerkissä. Richard Dubelmanin kirjassa *Holly Hobbie kadonnutta etsimässä* (1980) etulehdet täyttyvät kartasta, joka kuvaa Meksikoa ja Guatemalaa (**kuva 64**). Kartan päällä on toinen kartta, jonka mittakaava on suurempi; siinä näkyy jo Karibiaa sekä Etelä- ja anglo-Amerikkaa. Pienessä kartassa näytetään, mikä alue siitä vastaa koko etulehden karttaa. Lukijalle tulee siis selväksi, että kyseessä on sama alue eri etäisyydeltä kuvattuna. Leena Laulajaisen *Raut Jootinpoika* -sarjan etulehdillä taas kuvataan samaa suurempaa ympäristöä, mutta osassa kirjoja eri kohdasta kuin toisissa (**kuvat 62 a ja b**). Etulehdillä on kartta, jonka rajat muuttuvat sitä mukaa kun tarinan kuvaama ”Joottien vaellus” etenee.

Ensimmäisen etulehden ja takalehden välillä perspektiivien vaihtelua on hieman enemmän kuin yhden etulehden tai sarjan sisällä. Yli puolet esimerkeistä on käänteisiä kuvia kuten kineettisen liikkeen kohdallakin, ja siten rajatapauksia. Esimerkiksi *Viidakkokirjan* etulehtien viidakot, jotka näkyvät peilikuvina ensimmäisellä etulehdellä ja takalehdellä, eivät vastaa sitä, miltä kahdesta suunnasta kuvattu maasto oikeasti näyttäisi. Käänteisten kuvien lisäksi perspektiivi vaihtelee aineistossa niin, että sama ympäristö on kuvattu ensimmäisellä etulehdellä ja takalehdellä eri etäisyydeltä, kuten *Holly Hobbie*ssa, tai eri kohdasta, kuten *Raut Jootinpoika* -sarjassa. *Rajalla* -kirjan etulehdillä muuttuvat sekä kuvattu kohta että kuvausetäisyys (**kuvat 79 a ja b**). Linnunkasvot, jotka täyttävät etulehdet, voidaan laskea myös kuvan muuttuvaksi ympäristöksi. Ensimmäisellä etulehdellä näkyvät linnun molemmat silmät ja osa nokkaa, takalehdellä eri kohta, vain toinen silmä ja pään syrjä. Silmän koosta huomaa, että takalehti kuvaa linnun lähempää kuin ensimmäinen etulehti.

**Näyttämöpaikan vaihtumisesta** yhden etulehden sisällä on muutamia esimerkkejä. Niissä kuvatut paikat liittyvät jotenkin toisiinsa, mikä onkin luontevaa, kun ne esitetään samalla aukeamalla. Alan Snow'n kirjan *Varokaa juustokiltaa!* (2007) kummallakin etulehdellä on kaksi eri näkymää Lierolan kaupungista (**kuvat 27 a ja b**).

Joissakin ensimmäisen etulehden ja takalehden välillä tapahtuvissa näyttämöpaikan vaihdoksissa eri ympäristöt kuuluvat yhteen saman suuremman paikan osina samaan tapaan kuin *Juustokillassa*. Colin ja Jacqui Hawkinsin *Koulun* (1994) etulehdet ovat saman vihkon eri sivuja (**kuvat 19 a ja b**).



Ympäristöt voivat myös liittyä toisiinsa vain tyyllillisesti tai siksi, että ne ovat samantapaisia maisemia. *Keijukaisten* etulehdet ovat hyvin samankaltaiset, vaikka ne kuvaavat eri paikkaa: molempiin on kuvattu järvi, kasveja ja kukkuloita, ja valaistus ja usva luovat samanhenkisen vaikutelman. Kirjassa *Harmattan, kulkija ja unisieppari* etulehtinä on puolestaan kaksi maalausta – Michelangelon *Aatamin luominen* ja Goyan 3. *toukokuuta 1808* – joilla ei ole juuri mitään yhteistä ( **kuvat 76 a ja b**). Kuuluissa maalaus kirjan etulehtenä on kuitenkin aineiston perusteella niin harvinainen, että jo kahden sellaisen valinta samaan kirjaan yhdistää niitä tyyllillisesti.

Kirjasarjan osien välillä näyttämöpaikan vaihtuminen on samantyyppistä kuin muissakin tapauksissa. Joillain ympäristöillä ei ole mitään tekemistä keskenään, jotkut ovat yhtenäisempiä. Neljässä aineiston sarjassa on etulehdillä kartta, joka vaihtuu sarjan joka osassa.

Muutamia erityistapauksia näyttämöpaikan vaihtumisesta: Ympäristö voi jäädä kuvassa niin sivuosaan, ettei sen muutos enää ole oleellinen, vaikka sen huomaakin, kuten *Katuhaukat*-sarjassa. Muutenkin hyvin vaihtelevassa *Uppo-Nalle*-sarjassa näyttämöpaikat ovat mitä moninaisimpia ja joskus ympäristöä ei ole ollenkaan vaan etulehdillä on vain syvättyjä hahmoja. Jules Vernen *Merkkilliset matkat*-sarjassa näyttämöpaikka vaihtuu vain puoliksi, sillä etulehtien oikealla sivulla on kirjakohtainen vaihtuvaa näkymää esittävä kuva. Vernen rintakuva ja viivoitettu tausta pysyvät samoina joka kirjassa ( **kuvat 82 a ja b**).

Yhdelläkään yksittäisellä etulehdellä ei esiinny **ulkonäön muutosta**. En löydä syytä siihen. Myöskään ensimmäisen etulehden ja takalehden välillä ja kirjasarjan osien välillä ulkonäön muutosta ei esiinny siten kuin Cavallius sen tuo esille, hahmoon liittyvänä ja ulkoisen olemuksen lisäksi sisäisenä muutoksena. Yksikään hahmo ei muutu. Aineiston perusteella voi siis päätellä, ettei etulehdillä ole tapana kuvata (elävän) hahmon ulkonäön tai sisäisen olemuksen oleellista muutosta. Ympäristö ja etulehden kokonaisuus muuttuvat kuitenkin joidenkin aineiston ensimmäisten etulehtien ja takalehtien välillä ja kirjasarjan osien välillä. Nämä etulehdet ovat keskenään oleellisesti erilaisia muutosten vuoksi, joten niissä voi kokonaisuuksina sanoa olevan sisäistä muutosta. Niissä siis tapahtuu ulkonäön muutos, joka ei liity hahmoon.

Kun tarkastellaan ulkonäön muutosta ja verrataan saman kirjan ensimmäistä etulehteä ja takalehteä, on tyypillistä, että takalehdeltä puuttuu jotain, mitä ensimmäisellä etulehdellä on. Neljässä aineiston esimerkissä ensimmäisellä etulehdellä on exlibris, takalehdeltä se on jätetty pois. Muita takalehdeltä puuttuvia ensimmäisen etulehden visuaalisia elementtejä aineistossa ovat logo, tekstit ja taulut seinällä. Kaikissa näissä tapauksissa kuvassa on ikään kuin valmis tausta, jonka päälle ensimmäisellä etulehdellä on lisätty jotain. Esimerkiksi *David ja Larissa* -sarjan takalehdillä nähdään pelkkää tapetia ( **kuva 25 c**), mutta ensimmäisillä etulehdillä myös tauluja ( **kts. kuvat 25 a ja b**). Javier Sierran *Ehtool-lisen salojen* (2006) etulehdillä on myös kyse kuvan päälle lisätyn elementin muuttumisesta, mutta siinä molemmilla etulehdillä on yhtä paljon materiaalia ( **kuvat 77 a ja b**). Etulehdillä on kuva Leonardo da Vincin *Viimeisestä ehtoolisesta* ja vaihtuvat tekstit. Ensimmäisellä etulehdellä lukee Jeesuksen opetuslasten nimet kunkin kohdalla ja takalehdellä vastaavilla paikoilla heitä luonnehtivat sanat, kuten ”Exosus” Johanneksen ja ”Sapiens” Filippuksen kohdalla.

Koko aukeaman ulkonäön muuttumista edustavat maiseman esittäminen eri vuodenaikoina ja huoneen esittäminen eri valaistuksissa. Jaana Lapon teoksessa *Kurnau ja Kamaluu* (1978) ensimmäinen etulehti esittää huonetta, jonka sängyllä on kirkas valo ja monenlaisia olentoja näkyvissä. Takalehdellä valot on sammutettu ja näkyy vain pimeä sänky. Muutos on hyvin tehokas; tosin siihen vaikuttaa valon muutoksen lisäksi lievä perspektiivin vaihtuminen. ( **kuvat 75 a ja b**.)

Kirjasarjan eri osien välillä ulkonäön muutos ilmenee aineistossa joko väri vaihteluna tai ajan kulun näkymisenä maisemassa. *Musta kaista* -sarjassa käytetään etulehdillä mustaa ja lisäksi jotakin toista väriä, joka vaihtelee kirjojen välillä. Siten myös tunnelma saa erilaisia sävyjä eri kirjoissa. ( **kuvat 10 a ja b**). Maija Larmolan *Kukkulan kortteli* -sarjan etulehdet näyttävät selkeästi, kuinka maiseman olemus muuttuu, kun aika kuluu ( **kuvat 87 a – c**). Etulehdet kuvaavat realistisesti ja yksityiskohtaisesti

kuvitteellista helsinkiläiskorttelia 1930-luvun alussa, 1940-luvun lopulla sotien jälkeen ja 1950-luvulla. Lukija voi seurata niin yleisilmeen radikaalia muuttumista – rakennuskanta uudistuu, hevoset ja raitiovaunukiskot vaihtuvat autoihin – kuin pienempien asioiden kohtaloakin, vaikkapa sortuvaa ja uudelleen korjattavaa aitaa.

### 5.3 Tekstin ja kuvan suhde

Visuaalinen etulehti sisältää usein tekstin ja kuvan vuorovaikutusta. Paitsi että yhdellä etulehdellä voi olla sekä tekstiä että kuvaa, jokin visuaalinen elementti voi olla jotain niiden väliltä tai toimia yhtä aikaa kumpanakin. Koska lukija näkee koko etulehden yhdellä silmäyksellä, kaikki sen materiaali näyttää liittyvän yhteen. Jos etulehdellä on kuvaa ja tekstiä, niiden suhde on siksi ikonotekstin.

Jos ajatellaan visuaalista etulehteä osana koko kirjaa, sen kuvallinen materiaali on aina vuorovaikutuksessa tekstin kanssa. Vaikka etulehdet olisivat pelkkää kuvaa, lukija näkee kuvan kanssa kommunikoivaa tekstiä kirjan kannessa ja sisäsivuilla.

#### 5.31 Mikkosen määritelmiä kuvan ja sanan vuorovaikutuksesta

Kai Mikkonen käsittelee teoksessaan *Kuva ja sana* (2005) näiden elementtien eri muotoja ja vaikuttamista toisiinsa. Mikkonen huomauttaa, että kun puhutaan kuvan ja sanan välisestä vuorovaikutuksesta, oletetaan yleensä jo valmiiksi, että kaikki ymmärtävät nämä käsitteet samalla tavoin. Tiedetään muka, mitä tarkoitetaan kuvalla ja sanalla ja myös mitä tarkoitetaan niiden vuorovaikutuksella. Asia ei kuitenkaan ole näin yksinkertainen: ”Yksi merkittävä kuvan ja sanan suhteen tutkimuksen ongelma on se, että ”kuva” ja ”sana” (tai ”teksti”) voidaan määritellä hyvin monin tavoin ja että ne molemmat muodostuvat useista elementeistä, joiden kaikkien ei kuitenkaan tarvitse olla aina läsnä yksittäisessä tapauksessa”. (Mikkonen 2005, 43.)

Mikkonen luettelee asioita, joita sekä kuva että sana voivat tarkoittaa. Kuva voi olla esimerkiksi mentaalinen kuva; viitata visuaalisesti koetun todellisuuden esittämiseen, kuten silloin, kun joku katsoo kuvaansa peilistä; tai tarkoittaa koko näkemisen prosessia. Lisäksi kuvalla on ”abstrakteja merkityksiä, jotka liittyvät esimerkiksi tilallisen miljööän tai maailmankuvan hahmottamiseen, näyttämiseen ja kertomiseen, kielikuviin tai jonkin esityksen ja todellisuuden välisen vastaavuuden periaatteeseen” (Mikkonen 2005, 43).

Tutkimuksen kannalta käyttökelpoisin Mikkosen kuvan määritelmistä on se, että kuva on ”optisesti havaittavissa oleva asia, kuten maalaus, valokuva tai kaiverrus” (Mikkonen 2005, 43). Määritelmä on laaja ja ymmärrän sen niin, että ”optisesti havaittavissa oleva asia” kattaisi kaiken silmillä havaittavan ympäristön, siis myös kirjoitetun sanan, ellei Mikkonen rajaisi määritelmäänsä esimerkeillä ”maalaus, valokuva tai kaiverrus”. Rajauksen kanssa kuvan käsite viittaa eniten ihmisen tekemään kaksiulotteiseen visuaaliseen teokseen, joka ei ole tekstiä. Toisaalta tekstiäkin voi maalata tai kaivertaa ja siitä voi ottaa valokuvan. Mikkosen määritelmä, aivan kuin kuvakin ilmiönä, pakenee rajoja.

Sanan ja tekstin käsitteille Mikkonen antaa myös useita tarkoituksia. Sana voi olla esimerkiksi kirjoitettu tai puhuttu sana; jonkin sanan ilmiö, joka on luonteeltaan visuaalinen tai auditiivinen; tai äänne- tai merkitysyksikkö. Teksti voi olla kirjoitettu ja painettu kieli; esitysten välinen merkitsevä suhde, jota Mikkonen pitää jonkinlaisena vastakohtana kiinteämpirajaiseksi ajattelemalleen teoksen käsitteelle; ei-verbaalisen esityksen verbaalinen selitys tai laajimmillaan kaikki merkityksenanto ja sen tulkinta. (Mikkonen 2005, 43-44.) Etulehtien tapauksessa sana lienee lähinnä kirjoitettua kieltä ellei aleta tutkia koko kirjan sisältöä merkityksenantona ja etulehden tarkastelua yhtenä osana kirjan merkien tulkintaa.

Mikkosen mukaan tekstin ja kuvan vuorovaikutuksen tutkimisen ongelmana määrittelyvaikeuksien lisäksi on, että ajatus näiden kahden erilaisuudesta saattaa korostua liiaksi. Kuvaa ja sanaa pidetään usein erillisinä ja mahdollisesti yhteensopimattomina. ”Ajatus kuvan ja sanan vuorovaikutuksesta voi painottaa näiden tekijöiden eroa eikä niitä yhdistäviä seikkoja, vaikka ensisijaisesti oltaisiin kiinnostuneita niiden vuorovaikutuksesta. – Käytännössä kuva ja sana ovat harvoin autonomisia ja toisistaan riippumattomia yksikköjä.” (Mikkonen 2005, 44.)

Mikkonen pitää kuvan ja sanan oleellisimpana erona sitä, mitä ne eivät voi esittää yhtä hyvin eli millaisiin esittämisen vaatimuksiin ne vastaavat (Mikkonen 2005, 34). Hän korostaa myös sitä, että tekstin ja kuvan vuorovaikutus, jonka tapahtuessa niiden välille syntyy lisämerkityksiä, on eri asia kuin vain niiden summa (Mikkonen 2005, 56).

Kuvan ja sanan välille sijoittuvat yhtä aikaa molempia edustavat merkit ja merkkejä laajemmat visuaaliset järjestykset. Mikkonen ottaa ideogrammit esimerkiksi verbaalisen ja visuaalisen merkitysjärjestelmän yhteensulautumisesta. Ideogrammit ovat ontologisia ikonotekstejä eli kuva ja sana sulautuvat niissä yhteen, ovat niissä yhtä, sekä tilallisesti ja ajallisesti että käsitteellisesti ja kokemuksellisesti. (Mikkonen 2005, 44, 55.) Ikonotekstisyyden toinen muoto on spatio-temporaalinen ikonoteksti. Siinä kuva ja sana ovat läsnä samassa tilassa ja ajassa, mutta eivät välttämättä sulaudu yhteen. Tyypillisiä esimerkkejä tällaisesta ikonotekstistä ovat kuvakirja ja mainosjuliste. (Mikkonen 2005, 55.)

### 5.32 Aineiston jakaminen tekstin ja kuvan suhteen mukaan

Tässä tutkimuksessa on tarkoituksenmukaista määritellä kuva ja sana suppeasti. Se on helpompaakin kuin niiden määrittely yleisesti, sillä aineisto on tässä suhteessa selkeää: yksi etulehti on aina aukeama painettua paperia. Tätä aineistoryhmää tarkastellessa voisin suoraan Mikkosen määritelmän mukaan pitää tekstinä kirjoitettua ja painettua kieltä. Mikkosen määritelmää täytyy kuitenkin tarkentaa niin, että painetulla tekstillä tarkoitan mitä tahansa etulehdellä olevaa tekstiä. Onhan kaikki aineiston etulehtien teksti painettua, koska kirjat on teollisesti valmistettu. Osa teksteistä on kuitenkin kirjoitettu käsin originaaleihin, ei tehty standardoiduilla painokirjaimilla, ja siksi ne eivät ole painettua tekstiä siinä mielessä kuin sana usein ymmärretään.

Kuvana en tutkimuksessa pidä suoraan Mikkosen mukaan mitä tahansa optisesti havaittavissa olevaa asiaa vaan sellaista merkityksellistä visuaalista esitystä, joka ei ole tekstiä. Merkityksellisyys on tietenkin subjektiivista, ja tässä merkityksettämiä ovat pienet yksittäiset pisteet, viivat ja vastaavat kuviot; tekstuurit, joita tällaiset kuviot muodostavat sekä väripinnat, joilla ei ole selvää muotoa. Nämä jäävät siis tekstin lisäksi kuvan määrittelyn ulkopuolelle tässä aineistoryhmäjaossa. Teen tämän rajoituksen voidakseni keskittyä tutkimuksen kannalta oleellisiin asioihin, en siksi, etteivätkö pienetkin visuaaliset asiat voisi olla tärkeitä. Esimerkiksi Kuusamon mukaan kuvan, toisin kuin kielen, pieninkin yksikkö voi olla merkityksellinen riippumatta siitä, onko se esittävässä yhteydessä (Kuusamo 1990, 76).

Näiden kuvan ja tekstin määritelmien perusteilla muodostan ryhmät, joissa on **vain kuvaa** tai **vain tekstiä**. Aineistossa on joitakin kuvamerkkejä, joita en osaa lukea, koska en hallitse kyseisiä kieliä ja merkkijärjestelmiä. Nämä merkit ryhmittelen **ontologiseksi ikonoteksteiksi**. Tulkitseen tähän ryhmään kuuluviksi myös logot ja yritystunnukset, sillä niissä tekstin muoto on hiottu pysyväksi, kuva-aiseksi – vaikka logoissa ei tarkkaan ottaen olekaan kuvaa.

Kaikki etulehden elementit ovat välttämättä läsnä samassa tilassa ja ajassa. Siksi kaikki kuvaa ja sanaa yhdistävät visuaaliset etulehdet, jotka eivät ole ontologisia ikonotekstejä, ovat spatiotemporaalisia ikonotekstejä. Näitä ovat esimerkiksi kuva ja tekstipätkä samalla aukeamalla; kuvat, joiden joitain osia on nimetty; ja kaavio, joissa on tekstiä. Koska kuvan ja tekstin yhdistelmiä on näinkin erilaisia, jaan ne kolmeen ryhmään sen mukaan, miten lähellä teksti ja kuva ovat fyysisesti toisiaan ja miten ne viittaavat toisiinsa.

Yksi ryhmä ovat **kartat ja niihin liittyvät tekstit**. Erotan kartat ja niiden tekstit omaksi ryhmäkseen siksi, että niitä on aineistossa niin paljon. Tähän ryhmään kuuluvan etulehden teksti on jollain tavalla osa karttaa; se on esimerkiksi kartan nimistönä tai sijaitsee muuten kartan välittömässä läheisyydessä ja selittää sitä. Toinen ryhmä ovat kaikki **muut etulehdet, joiden teksti on osa kuvaa tai viittaa siihen**. Näillä etulehdillä teksti joko on kuvan sisällä tai viittaa suoraan johonkin asiaan kuvassa tai kumpaakin. Tällaisia tekstejä ovat esimerkiksi muun informaatiografikan kuin karttojen apuna toimiva ja siihen sisältyvä kirjoitus sekä kuvatekstit. Kolmannen ryhmän muodostavat etulehdet, joissa on kuvaa ja siitä erillistä **tekstiä, joka ei viittaa suoraan kuvaan**. Ainakin kuva toisella sivulla ja siitä erillinen tekstipätkä toisella sivulla kuuluvat tähän ryhmään. Aineiston moninaisuuden vuoksi muodostan oman ryhmänsä vielä **erilaisten ikonotekstien yhdistelmistä**.

Ryhmät:

#### **vain kuvaa**

Etulehdellä on vain kuvaa.

#### **vain tekstiä**

Etulehdellä on vain tekstiä.

#### **etulehti on ontologinen ikonoteksti (tai useampi)**

Kuva ja sana ovat etulehdellä erottamattomat sekä tilallisesti ja ajallisesti että käsitteellisesti ja kokemuksellisesti: etulehdellä on esimerkiksi logo tai kuvamerkki. Etulehti voi myös muodostua useammasta ontologisesta ikonotekstistä.

#### **teksti liittyy karttaan**

Etulehti on spatiotemporaalinen ikonoteksti eli kuva ja sana ovat siinä erottamattomat tilallisesti ja ajallisesti. Sen teksti liittyy karttaan eli joko on osa karttaa sen nimistönä tai sijaitsee muuten kartan välittömässä läheisyydessä ja selittää sitä tai kumpaakin.

#### **teksti on muulla tavoin osa kuvaa tai viittaa siihen**

Etulehti on spatiotemporaalinen ikonoteksti. Sen teksti on joko kuvan sisällä tai viittaa suoraan johonkin asiaan kuvassa tai kumpaakin.

#### **teksti ei viittaa suoraan kuvaan**

Etulehti on spatiotemporaalinen ikonoteksti. Sen teksti ei viittaa suoraan mihinkään kuvaan.

#### **ikonotekstien yhdistelmiä**

Etulehdellä on useammanlaista ikonotekstiä, sekä ontologista että spatio-temporaalista tai erityyppisiä spatio-temporaalisia.

### *5.33 Tekstin ja kuvan suhteen ilmeneminen aineistossa*

Aineiston etulehdet sijoittuvat eri ryhmiin seuraavasti:

vain kuvaa: 254 etulehteä

vain tekstiä: 8 etulehteä

etulehti on ontologinen ikonoteksti (tai useampi): 8 etulehteä  
teksti liittyy karttaan: 86 etulehteä  
teksti on muulla tavoin osa kuvaa tai viittaa siihen: 40 etulehteä  
teksti ei viittaa suoraan kuvaan: 3 etulehteä  
ikonotekstien yhdistelmiä: 26 etulehteä

Kuudellakymmenellä prosentilla etulehdistä on **vain kuvaa**. Näin suuri määrä saattaa johtua siitä, että kuva etulehdellä on hyvä kontrasti kirjan tekstipainotteiselle tarinalle. Kuvittamattomissa kirjoissa vain kuvaa sisältävän etulehden suosio voisi selittyä sillä, että etulehti ja kansi ovat ainoat mahdolliset paikat kuvalle kirjassa. Toisaalta lastenaineistoon kuuluvissa kirjoissa, joista useat ovat kuvitettuja, ei ole vain kuvaa sisältäviä etulehtiä oleellisesti enempää kuin aikuisten aineistossa.

Parista vain kuvaa sisältävästä etulehdestä näkee, että tekstiä tavallaan on kuvassa, mutta epäselvään kuvaustyyliin vuoksi se on lukukelvotonta ja menettänyt siten tekstin identiteettinsä, muuttunut kuvaksi. Nämä kuvat ovat ”teksti” lehdessä, jota mies lukee *Nenän pakinoiden* etulehdellä (**kts. kuva 48**) ja kansanjoukon mukanaan kantama ”teksti” kirjan *Minä, Lotta ja Päivikki* etulehdellä (**kts. kuva 74**).

Muut ryhmät ovat huomattavasti edellistä pienempiä ja keskenään erisuuruisia. Karttoja ja niihin liittyviä tekstejä on viidesosa etulehdistä. Muulla tavoin kuvaan viittaavia tekstejä ja yhdistelmäta-pauksia on muutamalla kymmenellä etulehdellä, mutta ontologista ikonotekstiä, pelkkää tekstiä ja tekstiä, joka ei viittaa suoraan kuvaan on vain alle kymmenellä etulehdellä kutakin. Näyttää siis siltä, että myös niillä etulehdillä, joilla tekstiä on, se liittyy yleensä kuvaan.

**Vain tekstiä** sisältävien aineiston etulehtien teksti on tarkoitettu selvästi koristeelliseksi elementiksi. Se on yleensä myös etulehden originaaliin käsin kirjoitettua, eli valmiissa kirjoissa tietenkin painettua, mutta näköispainosta käsinkirjoitetusta tekstistä. Vain yhdessä sarja-asussa, jossa etulehdillä on pelkkää tekstiä, teksti on painokirjaimia: Valittujen Palojen *Kirjavalio*-sarjassa (1990-luku) etulehdet täyttyvät toistetusta ”kirjavalio”-sanasta. Tämän tekstin voisi mieltää myös logoksi. Yhrtä poikkeusta lukuunottamatta teksti täyttää ryhmän esimerkeissä koko etulehden pinnan. Eino Leinon *Suuren Runokirjan* (1982) etulehdet ovat muuten tyhjiä, mutta toisella sivulla on Leinon nimikirjoitus.

**Ontologinen ikonoteksti** on aineiston etulehdellä yleensä logo tai tunnus, joka viittaa sarja-asuun. Oravan *Signal*-sarjan etulehdillä on aina sarjan tunnus, ympyrä, jossa lukee versaalilla kirjain ”S” ja ”signal trademark” (**kuva 17**). *Weilin+Göös*in *kirjaston* etulehdillä kirjaimet ”W”, ”G” ja ”K” sekä ”+”-merkki muodostavat kuvion, jossa ”+” laajenee jonkinlaiseksi ristikoksi, jonka varassa muut merkit lepäävät (**kuva 55**). Kahdella etulehdellä on Mikkosen esimerkin mukaisia kuvamerkkejä; esimerkiksi japanilaisen tekstikokoelma *Shōsetsun* (1983) etulehden (**kuva 21**) kuvamerkit sulauttavat kuvan ja sanan yhteen vielä tiiviimmin kuin edellisten esimerkkien tunnukset.

**Karttoihin liittyviä tekstejä** on aineistossa monenlaisia kuten karttojakin. Vain harvoin kartta on ilman tekstiä. Kartta voi olla pelkistetty kokonaisuus tai esiintyä yhdessä runsaiden koriste-elementtien kanssa ja valaista perusteellisesti kirjan juonta tai vain esitellä summittaisesti jonkin tapahtumapaikan. Kartta voi myös olla mittakaavaltaan millainen tahansa ja kuvata mitä tahansa aluetta.

Nämä erot heijastuvat tekstin määrään ja tyyliin. Yksittäiset paikan- ja muut nimet ovat tyyppilistä karttojen tekstiä. Aineiston etulehtien paikannimet ovat oikeita (”Osaka”) ja keksittyjä (”Eimaa”), laajoja alueita (”Arabian niemimaa”) ja yksityiskohtia (”nunnien rippihuone”). Nimi voi viitata kansan asuma-alueeseen (”skyyttejä”) tai pienempään ryhmään, sekä hahmoihin että heidän asuinpaikkaansa (”Kanin omaisia ja ystäviä”). Nimi voi viitata myös johonkin jonkin aikaa voimassa olevaan (”kelk-kaura”) tai vain hetkellisesti paikallaan pysyvään asiaan (”Uudenmaan rakuunarykmentti” kartassa, joka kuvaa sotilasosaston hyökkäystä). Tekstissä voi olla aikamääre (”Pohjois-Eurooppa AD 1559”) ja voidaan myös osoittaa jonkin täsmällisen tapahtuman aika ja paikka (”Lucette uppoaa 15.6.72”). Mittakaavoihin liittyvien tekstien lisäksi voidaan merkitä esimerkiksi ”vallitsevat tuulensuunnat”. Kartan kuvaa voidaan tekstillä arvottaa (”hyvä huviretkipaikka”) tai selittää (”minä asun tässä”). Teksti voi

myös ohjata kartan ulkopuolellekin ja jatkaa siten kuvaa ("tie Pietariin") ja antaa nimen koko kartalle ("Joottien vaellus"). (Nämä esimerkit ovat etulehdiltä kirjoista Joseph Rance: *Juna seis!*, 1980; Walter Moers: *Kapteeni Sinikarhun 13 ½ elämää*, 2001; Raili Mikkanen: *Aavikoiden seikkailija*, 2002; Marjaliisa Dieckmann: *Luostarin Piritta*, 2003; Marcus Valerius Martialis: *Venus, viini ja vapaus*, 2000; A.A. Milne: *Nalle Pub*, 1976; Kirsti Manninen: *Suden arvoitus*, 2006; Anatoli Godrijenko: *Kuoleman divisioona*, 2003; Anna Amnell: *Kyynärän mittainen tyttö*, 2004; Dougal Robertson: *Julman meren armoilla*, 1973; Jean Craighead George: *Kuka sen teki?*, 1974; *Nalle Pub*; Johan Unenge: *Bestikset Johanna ja Ulla* -sarja, 2000-luku; Pirjo Tuominen: *Myrttiseppeleet*, 1982 ja Leena Laulajainen: osa *Raut Jootinpoika* -sarjasta, 2000-luku.)

Karttaan liittyvä teksti voi sijaita kartan päällä, kartan vieressä tai erillisessä laatikossa kartan päällä tai vieressä. Jos tekstit ovat erossa osoittamistaan paikoista, kartassa on tavallisesti numeroita, joihin tekstit viittaavat. Tracy Mackin *Nuorallatanssijoiden tapauksen* (2007) etulehdellä on Lontoon kartta, jossa itsessään on tekstiä. Lisäksi kartan päällä on selityslaatikko, jonka numerot viittaavat kartan päälle lisättyihin numeroituihin kädenkuviin. (kuva 69.) Tekstin ja kuvan suhde kartoissa on yleisesti se, että teksti selittää ja nimeää kuvaa. Kuitenkin jos kartassa on teksti "Kanin omaisia ja ystäviä" ja asianomaisten hahmojen kuvat, voi yhtä hyvin pitää kuvaa tekstin kuin tekstiä kuvan selityksenä.

Muut etulehdet, joiden teksti viittaa suoraan kuvaan tai on osa sitä ovat niin ikään vaihtelevia. Yli kolmasosa näiden etulehtien teksteistä on intraikonisia tekstejä. Nikolajeva ja Scott mainitsevat termin kuvakirjatutkimuksen yhteydessä. Intraikoninen teksti on kuvien sisällä olevaa tekstiä, joka joko vihjaa jonnekin tarinaan tai jää täysin käsittämättömiksi (Nikolajeva & Scott 2006, 74). Ymmärän termin niin, että se ei liity informaatiografikkaan vaan ensisijaisesti muunlaiseen kuvituskuvaan, joita Nikolajevan ja Scottin esimerkitkin ovat. Intraikoninen teksti etulehdellä voi viitata johonkin etulehden kuvassa tai johonkin kirjan tarinassa tai kannessa tai olla viittaamatta mihinkään. Jaottelun ja käsitteen idean kannalta sillä ei ole merkitystä.

Tyypillistä intraikonista tekstiä aineistossa on Elina Karjalaisen kirjan *Uppo-Nalle eksyksissä* (1984) etulehdillä (kuva 49). Ne kuvaavat kahta leveätä autokaistaa, joita pitkin ajavissa autoissa lukee erilaisia tekstejä. Etulehtien perusteella ei käy selväksi, mihin tekstit viittaavat. Enemmän intraikonista tekstimassaa esiintyy *Koulun* (1994) etulehdillä (kts. kuvat 19 a ja b). Ne kuvaavat kouluvihkon sivuja, jotka on kirjoitettu ja piirrelty täyteen. Kirjan rakalehdellä toistetaan muunnellen lausetta "En enää koskaan unohda tehdä läksyjäni". Koska koko rakalehtiaukeama on yhtä vihkon aukeamaa esittävää kuvaa, teksti on osa sitä, vaikka teksti ei ota kiinni mihinkään muuhun kuvaelementtiin kuin vihon sivuun viittaaviin viivoihin. *Lasten toivekirjaston* 1970-luvun sarja-asussa etulehdellä on kukka, jonka keskusta on valkoinen (kuva 38 b). Kukan punaisten terälehtien sisällä lukee "tämän kirjan omistaa". Tekstin avulla ymmärtää, että oma nimi on tarkoitus kirjoittaa kukan keskusta, joten teksti ei ole ainoastaan intraikoninen osa kuvaa vaan myös täsmentää kuvan merkityksen. *Musta kaista* -sarjan etulehdillä intraikoninen teksti sulautuu voimakkaasti yhteen kuvan kanssa (kts. kuvat 10 a ja b). Sarjan nimi toistuu kirjoitettuna mustille kaistoille eli teksti nimeää kuvan, jonka se itse tavallaan samalla muodostaa.

Muut kuvaan suoraan viittaavat tai osan siitä muodostavat tekstit aineistossa pääosin nimeävät kuvia tai kuvan osia. *Hemminki Hamsteri Lehtosen* etulehdellä teksti selittää ihmisten välisiä suhteita (kts. kuva 51). Siinä on kuva ryhmästä ihmisiä ja eläimiä. Kuvan yllä on otsikkomainen suuri teksti "Lehtosen perhe" ja hahmojen alla heidän nimensä. *Merikadetti Richard Bolithon* etulehtien teksti taas nimeää esineitä (kts. kuva 24). Etulehdillä on kuva prikistä ja linjalaivasta ja teksti luettelee niiden tärkeimmät rakenneosat. Tuulia Ahon *Lumen tyttären* (2008) etulehdellä teksti nimeää kuvamerkkejä, sillä etulehdelle on kuvattu muutamia riimuja ja kirjoitettu, mitä ne tarkoittavat (kuva 44).

Mikkosen mukaan nimeäminen ei pelkästään saata muuttaa kuvan merkitystä vaan vasta se usein tekee tuon merkityksen mahdolliseksi. Nimi ehdottaa tiettyä suhdetta kuvan tulkitsemiseen. (Mikkonen 2005, 85.) "Lehtosen perheen" tunnistaisi luultavasti ilman nimiäkin perheeksi, sillä ihmisten

ikäerot ja ilmeisen läheiset suhteet heidän välillään sopivat ajatukseen perheestä. *Richard Bolithon* laivojen osat maallikon olisi jo vaikeampi tunnistaa ilman nimiä. Laivanosien oudot nimet eivät kuitenkaan varsinaisesti muuta ajatusta siitä, mitä lukija ajattelee osien merkitsevän, tai tee mahdolliseksi ymmärtää laivan toimintaa. *Lumen tyttären* merkit ovat enemmän Mikkosen teorian mukainen esimerkki. Niissäkin jonkinlainen tulkinta on kyllä mahdollinen ilman tekstiä, mutta teksti antaa monesta merkistä uutta tietoa, joka johtaa tulkintaa. Ainakin vuotta kuvaavaa merkkiä pitäisin itse ilman tekstiä kampana tai verkkona ja huilua ihmisenä.

Kuvan osana oleviin tai niihin viittaaviin teksteihin lukeutuvat myös sukupuiden tekstit ja kuvatekstit. Vain yhdessä aineiston esimerkissä on tyyppillinen kuva ja kuvateksti -yhdistelmä: *Thorgeirin härän* (1987) takalehdellä on suurikokoinen kopio maisemakuvasta, kuvan alla tyhjää tilaa ja aukeaman alareunassa selventävä teksti, joka kertoo kuvan nimen ja tekijätiedot. Perinteisiä sukupuuta, joissa teksti viittaa puun kuvaan, on kaksi. Niistä toisen, Mazo de la Rochen *Jalna*-sarjan sukupuun teksti lähenee jo intraikonista tekstiä, sillä se sijaitsee puun lehtien sisällä ja laatikoissa puun alla (**kuva 66**). Toisessa sukupuussa kirjassa *Paistaa päivä pimeään* (1992) teksti on puun ulkopuolella (**kuva 67**).

**Teksti, joka ei viittaa suoraan kuvaan**, on aineistossani harvinainen. Etulehdillä, joiden mikään teksti ei liity kuvaan, on vain yhdenlaisia tekstejä, muunnelmia sanoista ”omistaa tämän kirjan”. Lauseen yhteydessä on joko sopiva tyhjä tila tai viiva (jota en laske kuvaksi) nimen kirjoittamista varten, mutta etulehtien kuvitus on kirjoituksesta täysin erillinen. Paula Norosen *Emilian päiväkirja* -sarjassa etulehdellä on koko aukeaman täyttävä marsukuvitus ja sen päällä exlibrislaatikko, jossa on teksti ”Tämän päiväkirjan omistaa Emilia Laitinen-Nieminen, 11 v.” Kirjaa lukematon ei voi mitenkään yhdistää tekstiä kuvitukseen. (**kuva 41**.)

Etulehdet, joilla on **erilaisten ikonotekstien yhdistelmiä**, koostuvat myös usein monesta visuaalisesti erilaisesta osasta. Kuvien ja sanojen väliset yhteydet moninkertaistuvat ja monimutkaistuvat niissä. *Nuorten toivekirjaston* 1970-luvun sarja-asun ensimmäisen etulehden ensimmäisellä sivulla on kuvallinen exlibris eli kuva ja intraikonista tekstiä. Toisella sivulla on ontologinen ikonoteksti eli sarjan tunnus: N-, T- ja K-kirjaimista muodostuva logo, johon yhdistyy viheriöivä oksa. (**kuva 40 a**.) Takalehdellä puolestaan on luettelo sarjassa ilmestyneistä kirjoista eli tekstiä, joka ei liity kuvaan, mutta luettelo on kehystetty ja kehysten yhdessä kulmassa on jälleen sarjan tunnus. (**kuva 40 b**.) *Merirosvoja!*-kirjan ensimmäisellä etulehdellä on kuvien lisäksi sekä karttatekstiä että intraikonista tekstiä kirjeessä (**kts. kuva 32**). Sarjassa *Runoja tunteville* takalehden ensimmäisellä sivulla on valokuva teoksen runot kirjoittaneesta runoilijasta ja toisella sivulla hänen nimensä ja luettelo hänen aiemmista teoksistaan, mikäli niitä on (**kuva 83 a ja b**). Runoilijan nimi ja kuva viittaavat toisiinsa, vaikka ovatkin eri sivuilla. Teosluettelo on itsenäisempää tekstiä, mutta viittaa sekin sekä runoilijan nimeen että kuvaan. Anja Erämajan kirjan *Hilu, Hippu ja äiti valtava* (2008) ensimmäisellä etulehdellä on nuottiviivastolle piirrettyjä lauluja, jotka on nimetty, sekä itsenäisiä mutta nuottiviivaston lomaan sijoitettavia kuvia.

Muutamat ikonotekstien yhdistelmät ovat selkeämmin yksi visuaalinen kokonaisuus kuin edelliset. Mielikuva yhdestä kokonaisuudesta tai sen puuttumisesta riippuu tietenkin eri elementtien sijoittelusta ja keskinäisestä huomiotaherättävyydestä. Neil Gaimanin kirjan *Neverwhere – maanalainen Lontoo* (1998) etulehdillä on Lontoon metrokartta ja Lontoon maanalaisen tunnus (**kuva 11**). Kartta ja merkki ovat kaksi erillistä elementtiä, mutta muodostavat yhteenkuuluvan kokonaisuuden. Tosin on huomattava, että ne on suunniteltu sopimaan yhteen jo valmiiksi, ei kirjaa ajatellen, ja merkki esiintyy joka tapauksessa aina kartan mukana. Kirjan *Paistaa päivä pimeään* ensimmäisellä etulehdellä on erikoinen sukupuu, erilainen kuin perinteiset *Jalna*-sarjassa esiintyvän tyyppiset sukupuut. Kuvia voi tulkita olevan yksi tai monta, mutta tekstit yhdistävät joka tapauksessa kuvaelementtejä. Aukeaman keskellä oleva tyylielty puun hahmo ei ulota oksiaan perheenjäseniin, mutta tekstit on sijoiteltu niin, että etulehti on ymmärrettävissä sukupuuksi. Parista henkilöstä on piirretty myös omat kuvansa.

## 5.4 Tilallisuus

Etulehti on yleensä kaksiulotteinen media. Sen käyttötilanne viittaa kyllä kolmiulotteisuuteen, sillä kun kirjaa avataan, sivut näyttävät hetken eri asennossa kuin loppuun asti avattuina. Ponnahdustekniikalla etulehdestä saa myös kirjaimellisesti kolmiulotteisen, mutta aineistossa ei ole yhtään esimerkkiä tästä. Kolmiulotteisuudesta voidaan etulehtien yhteydessä kuitenkin puhua silloin, kun kuva tai teksti luo kolmiulotteisen vaikutelman.

Tilallisuus ilmenee myös kaksiulotteisesti: elementtien sijoittelu toisiinsa nähden samassakin tasossa saa aikaan voimakkaan tai heikomman tilavaikutelman. Koko etulehden täyttävät kuvakokonaisuudet, syvätyt kuvat ja tapettimaiset toistuvat kuvat luovat erilaista tilaa. Varsinkin jos sisäsivut ovat pelkkää tekstiä, etulehden voimakas tilavaikutelma on huomattava visuaalinen elementti kirjassa.

### 5.41 Tilallisuuden ilmaisukeinoja

Anja Hatva mainitsee teoksessaan *Kuvittaminen* (1993) tapoja, joilla kuvituksessa voi ilmentää kolmiulotteisuutta ja luoda tilailluusion. Erittelyään hän perustaa osittain Irvin Rockin teokseen *Perception* (1984) ja Evelyn Goldsmithin teokseen *Research into illustration. An Approach and a Review* (1984). Hatvan mukaan kuvitus poikkeaa sikäli arkinäkemisestä, että kuvituksessa on mahdollista esittää kohde ilman laajaa ympäristöä, joko rajattuna tai kokonaan taustattomana eli syvätytinä (Hatva 1993, 96). Ympäröivää maailmaa katsoessamme taas emme näe pelkkiä yksittäisiä objekteja, vaan ne ovat aina yhteyksissä toisiin objekteihin ja taustaa vasten (Rock 1984, 20).

Hatvan mukaan kolmiulotteisuutta voidaan luoda useilla keinoilla: Voidaan ensinnäkin ajatella, että on olemassa kuvia ja tausta. Mikä tahansa ääriviivan rajaama kohde muodostaa kuvion jolloin sen ulkopuolelle jäävä alue hahmotetaan taustaksi. Voidaan myös kuvata useita objekteja niin, että jokin on jonkin takana. Katsoja ymmärtää myös takana olevan objektin täydelliseksi ja olettaa, että se vain ei näy kokonaan, eikä että se olisi toisen objektin kanssa samalla tasolla oleva objekti, josta puuttuu pala. Koon muutos voi myös vihjata etäisyyksistä, sillä suuret objektit näyttävät olevan lähellä ja pienet kauempana. Tästä voidaan johtaa ajatus, että myös pinnan rakenteen tihentyminen luo vaikutelman etäisyydestä: mitä kauemmas kuvassa mennään, sitä lähempänä pinnan rakenneosat ovat toisiaan. Lämpimät värit koetaan lähempänä ja kylmät kauempana oleviksi. Myös viivaperspektiivi luo syvyyttä (Hatva 1993, 96–100). Kaltevat erisuuntaiset viivat kuvassa näyttävät lähentyessään yhdistyvän toisiinsa ja saavat aikaan sen, että kuva näyttää kolmiulotteiselta (Rock 1984, 154–155).

Hatva mainitsee mahdollisina kolmiulotteisuuden luomisen tapoina vielä objektin sijainnin kuvassa sekä valon ja varjon (Hatva 1993, 97, 99). Kuvien tekijät ajattelevat usein, että kuvan alaosa on lähempänä, esittää kuvan etualaa, ja yläosa on taustaa, jolloin esimerkiksi alhaalla sijaitseva henkilö on lähellä ja ylhäällä sijaitseva kaukana (Oja 2004, 202). Hatvan mukaan koko ja viivaperspektiivi voivat kuitenkin toimia sijaintia vahvempina vihjeinä (Hatva 1993, 100). Valon ja varjon kokemista Hatva taas pitää hyvin suhteellisena eikä esitä tarkkoja siihen liittyviä teorioita (Hatva 1993, 97, 98).

Rock mainitsee useita muitakin kolmiulotteisuuden luomisen keinoja (kts. Rock 1984, 53–89). Jätän ne tässä tutkimuksessa sivuun paitsi varjoa. Varjoja voi muodostua objektin pinnalle siksi, että sen pinnassa on syvyseroja (tällöin kyseessä on ”attached shadow”). Tämä on tärkeämpi tilallinen vihje kuin se, että objekti heittää varjon ympäristöönsä (”cast shadow”). (Rock 1984, 75.)

Myös Onni Oja mainitsee teoksessaan *Piirtämisen taito* (2004) keinoja luoda tilaa. Esimerkiksi värihavaintoihin ja tarkkaan havaitsemiseen perustuvassa ilmaperspektiivissä kauempana olevat esi- neet ovat vaaleampia ja epämääräisempiä kuin lähellä olevat. Osa Ojan tilaratkaisun tavoista ei liity kolmiulotteiseen tilallisuuteen vaan ne ovat yksinkertaisia sommittelumahdollisuuksia kaksiulotteisella pinnalla. Tällaisia tilaratkaisuja ovat henkilöiden asettaminen kuvissa päällekkäin (toistensa ylä- ja alapuolelle, ei toinen toisensa taakse) tai vierekkäin (Oja 2004, 212–213).



Hatvan mukaan tilailluusio voi olla kuvassa usean asteista ja perustua yhtä aikaa useaan tekijään. Toiset tilanluomiskeinot ovat tehokkaampia kuin toiset, esimerkiksi tilan tunnun luominen pelkästään niin, että jokin on jonkin takana, on yksinään vielä latteaa (Hatva 1993, 96).

Voidaan myös esittää, että kolmiulotteisuuteen ei välttämättä tule pyrkiä. Zeno of Elean mukaan kuvan hahmottaminen litteänä pintana tekee helpommaksi hahmottaa myös objektien väliset tilat joksikin merkitykselliseksi ”as a something rather than as a nothing” (Elea 2009, 369).

Taustalliset ja syvätyt kuvat poikkeavat toisistaan tilallisesti. Syvätyssä kuvassa monia Hatvan mainitsemista tilan luomisen keinoista ei voi hyödyntää. Taustaton vinjetti voi olla myös vaikea tunnistaa, koska sitä ei voi verrata ympäristöönsä, ja vierekkäiset syvätyt kuvat, joissa on eri mittakaava, voivat sotkea toisiaan (Hatva 1993, 96, 97).

Taustallisessa kuvassa voi tietenkin vaihdella se, nouseeko kuva-aihe vai tausta tärkeämmäksi – mikäli ne on edes mahdollista erottaa toisistaan. Oja kirjoittaa *Piirtämisen taidossa*: ”On muistettava, että koko kuva on aktiivinen, toimiva. Tausta ja kuviot, positiiviset ja negatiiviset ainekset muodostavat kuvan kokonaistilan samalla tavalla kuin kirjoitetun sivun kokonaisuus muodostuu sanoista ja riveistä sekä niiden välille jäävistä tiloista. Abstraktisista kuvista tämä selviää parhaiten. – – Sama koskee realistisia kuvia, vaikka niissä esittävä aines hämmentää kuvatilan suhteiden välittömän tajuamisen.” (Oja 2004, 201, 202)

Kuvapinta ja kuvatila ovat kuvan sommitelman muodostavia rakenneosia. Kuvapinta on kuvan kaksiulotteinen pinta ja kuvatila kuvapinta, johon yhdistyy myös syvyyssulottuvuus. (kts. esimerkiksi Oja 2004, 202, 204.)

Unto Pusa mainitsee teoksessaan *Plastillinen sommittelu* (1977) kolmenlaisia sommitelmia, joita viivoista voi muodostaa: täytesommitelmat, nauhasommitelmat ja pintasommitelmat. Kaikissa tapauksissa sommitelmalla on runko, ikään kuin näkymätön verkosto, jonka mukaan kuvioyksiköt ryhmittyvät. Täytesommitelmat ovat rajoiltaan määrättyjä kuvioita, ne sommitellaan tarkasti määritellylle alueelle, jonka ne täyttävät. Nauhasommitelmat levenevät jatkuvasti kahteen suuntaan. Pintasommitelmat levenevät jatkuvasti kaikkiin suuntiin ja niitä voi laajentaa loputtomiin. (Pusa 1977, 136–137.) Nimet ovat kuvaavia, mutta en täysin ymmärrä Pusan selvitystä jaottelulle, sillä hän käyttää esimerkkinä täytesommitelmasta parkettikuvioita ja seinän kaakelipintaa ja esimerkkinä pintasommitelmasta parkettiruudustoa ja seinätapetin kuvioryhmitystä. Jos ajattelee etulehteä rajattuna alueena, sillä oleva sommitelma olisi aina täytesommitelma. Toisaalta etulehteä voi ajatella palana arkista, jolle se on painettu, jolloin etulehtien sommitelmat voisivat olla lisäksi pintasommitelmia. Samat määrittelyt pätevät Pusalla muihinkin muotoihin kuin viivoihin: erilaisista geometrisistä osista muodostuvat sommitelmat voivat olla nauhamaisia eli kahteen suuntaan kasvavia tai levittäytyä kaikille suunnille (Pusa 1977, 138). Tämä jako sopinee etulehtiin parhaiten: kuviot niissä ovat joko nauhamaisia tai levittäytyviä.

#### 5.42 Aineiston jakaminen tilallisuuden mukaan

Tutkin pääasiassa kolmiulotteista, mutta myös kaksiulotteista tilallisuutta. Haluan tutkia erityisesti, onko etulehdellä selkeä tilavaikutelma myös syvyyssuunnassa, eli voidaanko sillä kuvapinnan lisäksi ajatella olevan kuvatila, vai onko kuva litteä. Tämän selvittämiseen käytän apuna Hatvan luettelemia tilantunnon luomisen keinoja sekä Rockin mainitsemia varjoja ja Ojan mainitsemia ilmaperspektiiviä. Koska tässä jaottelussa en kiinnitä huomiota tekstiin, käsittelen etulehdillä olevia tekstejä kuin kuvia.

Haluan tietää ensinnäkin, onko etulehdellä erotettavissa tausta ja kuva-aihe taustan päällä vai ei. Yhden ryhmän muodostavat tapaukset, joista **kuvaihieta ja taustaa ei voi erottaa**. Tässä ryhmässä koko etulehti on yhtä elementtiä tai kuva-aihe ja tausta ovat niin samanarvoiset, että ei voi päättää,

mikä on taustaa ja mikä ei. Oletan etukäteen, ettei tällainen pinnan käsittely luo juuri minkäänlaista tilavaikutelmaa.

Etulehdet, joissa on erotettavissa kuva-aihe ja tausta, muodostavat muut ryhmät. Etulehdet, joiden **kuva on syväty**, ovat selkeitä hahmottaa. Kuva-aihe (tai useampi) ei niissä täytä koko etulehteä ja sen takana on erillinen tausta. Tällaisilla etulehdillä tilavaikutelma voi olla joko kaksi- tai kolmiulotteinen riippuen siitä, onko kuva-aiheessa käytetty tilavaikutelman luomisen keinoja vai ei. Jaan nämä etulehdet kahteen ryhmään sen mukaan, onko niissä syvyysvaikutelmaa vai ei.

**Taustallinen kuva** täyttää etulehden pintaa eri tavalla kuin syväty kuva. Tausta kuuluu jollain tavalla osaksi kuvaa, se ei ole erillinen yksivärinen paperi niin kuin aineiston etulehdillä syvätyjen kuva-aiheiden takana. Taustallisissakin kuvissa vaikutelma voi olla kaksi -tai kolmiulotteinen, mutta toisin kuin syvätyissä kuvissa, kolmiulotteisuus voi niissä ilmetä myös kuva-aiheen ja taustan välisessä suhteessa. Yksi taustallinen kuva ei välttämättä täytä koko etulehteä, mutta silloin se täytyy olla selvästi rajattu erilleen muusta etulehden pinnasta.

Tyypillinen kolmiulotteinen taustallinen kuva on tavanomainen värivalokuva maisemasta. Siinä näkyvät värien sinertyminen ja kohteiden pieneneminen ja epämääräistyminen kauemmas mentäessä, eli kolmiulotteinen tila muodostuu siihen värien, koon muutoksen ja ilmaperspektiivin avulla. Lisäksi kohteita voi olla toisten kohteiden takana. Jos tilantunnon keinoja ei ole taustallisessa kuvassa juuri tai ollenkaan käytetty, kuva on kaksiulotteinen.

Jaan myös taustalliset kuvat kahteen ryhmään niiden luoman tilavaikutelman mukaan. Jokin jonkin takana -kuvaamistapa luo syvyysvaikutelmaa niin vähän, että en laske sitä kolmiulotteisuudeksi, mikäli sitä on käytetty hyvin vähän ja kuvan muodot eivät muuten ole kolmiulotteisia. Esimerkiksi kartta, jonka päällä on kompassiruusu, ei ole vielä kolmiulotteinen.

Sommitteluun ja tilallisuuteen liittyy läheisesti kysymys siitä, mikä on yksi kuva ja mikä monta. Joskus tämän määrittäminen on ongelmallista. Aineistoon sisältyy paljon etulehtiä, joilla on yksi tai useampi toistuva kuva-aihe tai pieniä kuvaelementtejä siroteltuna pitkin aukeaman pintaa. Ne ovat fyysisesti toisistaan erossa ja tausta voi olla yksi- tai monivärinen. Milloin tällaiset ”tapettimaiset” kuvaelementit ovat samaan kuvaan kuuluvia kuvioita ja milloin erillisiä syvätyjä kuvia taustan päällä? On tulkinnanvaraista, kuinka äärimmäisyyksiin voidaan mennä. Voidaanko esimerkiksi ajatella saman sanan kirjaimia erillisinä kuvina, jos kirjainten välillä on tyhjää tilaa? Voi myös olla vaikea päättää, onko jokin yksittäinen objekti osa toista kuvaa vai oma kuvansa, onko esimerkiksi kuvan alle lisätty sana oma kuvansa vai ei?

Jätän nämä kysymykset suurimmaksi osaksi sivuun. En siis jaottele etulehtiä ryhmiin sen mukaan, onko niillä yksi vai monta kuvaa. Aineistossa on kuitenkin huomattava määrä etulehtiä, joiden pinta täyttyy syvätyistä toistuvista kuva-aiheista. Joko yksi tai muutama kuva-aihe toistuu niillä niin, että kuvaelementtien välillä on tyhjää tilaa, ja tämä toisto täyttää koko pinnan. Tällaiset kuvat tai kuvayhdistelmät ovat jotain koko pinnan täyttävän yhden kuvakokonaisuuden ja syvätyn kuvan väliltä. Kutsun niitä Pusan jaottelua soveltaen **levittäytyviksi kuvioiksi**, levittäytyvätpä ne miten tahansa. Levittäytyvät kuviot jaan myös kahteen ryhmään tilallisuuden mukaan. Lisäksi yhden ryhmän muodostavat **erilaisten tilallisuuksien yhdistemät**.

Ryhmät:

#### **kuva-aihetta ja taustaa ei voi erottaa**

Koko etulehti on samaa elementtiä tai on mahdotonta ratkaista, mikä on kuva-aihetta ja mikä taustaa.

#### **syväty kuva tai kuvia, kaksiulotteinen vaikutelma**

Etulehdellä on yksi tai useampi syväty kuva-aihe ja takana erillinen tausta. Kuva-aiheiden välillä on selkeästi tyhjää tilaa. Kuva-aiheissa ei juuri ole käytetty Hatvan luettelemia keinoja syvyysvaikutelman luomiseksi eli tilavaikutelma on kaksiulotteinen.

### **syväty kuva tai kuvia, kolmiulotteinen vaikutelma**

Etulehdellä on yksi tai useampi syväty kuva-aihe, ja takana erillinen tausta. Kuva-aiheiden välillä on selkeästi tyhjää tilaa. Tilavaikutelma on kolmiulotteinen, tilallisuus ilmenee kuva-aiheissa Hatvan luettelemin keinoin.

### **levittäytyvä kuvio, kaksiulotteinen vaikutelma**

Etulehden pinnan peittävät toistuvat kuva-aiheet, useampi erilainen tai vain yksi, jotka jatkuvat tapettimaisesti etulehden reunojen yli. Takana on erillinen tausta. Tilavaikutelma on kaksiulotteinen.

### **levittäytyvä kuvio, kolmiulotteinen vaikutelma**

Etulehden pinnan peittävät toistuvat kuva-aiheet, useampi erilainen tai vain yksi, jotka jatkuvat etulehden reunojen yli. Takana on erillinen tausta. Tilavaikutelma on kolmiulotteinen.

### **taustallinen kuva tai kuvia, kaksiulotteinen vaikutelma**

Etulehdellä on yksi kuva, joka täyttää koko kuvapinnan. Kuvassa on sekä kuva-aihe että tausta. Tilavaikutelma on kaksiulotteinen.

### **taustallinen kuva tai kuvia, kolmiulotteinen vaikutelma**

Etulehdellä on yksi kuva, jossa on selkeä syvyysvaikutelma.

### **yhdistelmät**

Etulehdellä on erilaisia tilavaikutelmia.

## *5.43 Tilallisuuden ilmeneminen aineistossa*

Aineiston etulehdet sijoittuvat eri ryhmiin seuraavasti:

kuva-aihetta ja taustaa ei voi erottaa: 21 etulehteä

syväty kuva tai kuvia, kaksiulotteinen vaikutelma: 49 etulehteä

syväty kuva tai kuvia, kolmiulotteinen vaikutelma: 33 etulehteä

levittäytyvä kuvio, kaksiulotteinen vaikutelma: 9 etulehteä

levittäytyvä kuvio, kolmiulotteinen vaikutelma: 19 etulehteä

taustallinen kuva tai kuvia, kaksiulotteinen vaikutelma: 50 etulehteä

taustallinen kuva tai kuvia, kolmiulotteinen vaikutelma: 112 etulehteä

yhdistelmät: 92 etulehteä

Kuva-aiheen ja taustan voi aineiston etulehdillä yleensä erottaa toisistaan. Kolmiulotteinen vaikutelma on hieman yleisempi kuin kaksiulotteinen, mutta ero ei ole kovin merkittävä. Kolmiulotteisesta kuvista selvästi suurin osa on taustallisia, mutta kaksiulotteisissa on syvätyjä kuvia ja levittäytyviä kuvioita yhtä paljon kuin taustallisia kuvia. Viidesosa kaikesta aineistosta on erilaisten tilallisuuksien yhdistelmiä.

Aineistosta on erotettavissa kaksi syytä niille tapauksille, joissa **kuva-aihetta ja taustaa ei voi erottaa** toisistaan. Vain yhdessä esimerkissä syy on se, että etulehdet ovat kokonaan yhtä elementtiä. Marcel Proustin *Swannin rakkaudessa* (1977) etulehdet ovat likuvärjäystä harmaasta valkoiseen. Ääripäät erottuvat toisistaan selkeinä erillisinä pintoina, mutta ei voi sanoa, onko jompi kumpi haluttu erityisesti nostaa esille tai jättää taustalle. Muissa esimerkeissä, joissa kuva-aihetta ja taustaa

ei voi erottaa, se johtuu niiden samanarvoisuudesta. Marmorointeja ja niiden matkintoja on näistä etulehdistä puolet. Marmorointikuvioissa eri värit ovat omina pintoinaan, mutta pinnat sekoittuvat toisiinsa ja muodostavat pyörteleviä kuvioita. *Musteloitsun* etulehdellä kaikki on kuviota, mikään ei ole päällimmäisenä ja taustaa ei ole (**kts kuva 73**). Pienet vapaamuotoiset kuviot, kuten turkkimainen tekstuuri Timo Parvelan *Keinulaudan* (2006) etulehdillä toimivat samaan tapaan kuin marmoroinnit. Viisi ryhmän esimerkkiä on sen sijaan selkeän geometrisia kuvioita, kaikki viivoja. WSOY:n *Hyvän lukemisen sarjassa* on kapeita valkoisia vinoviivoja ja niiden värillä leveämpiä väriviivoja, eikä voi hahmottaa, minkä väriset viivat ovat toisten päällä vai ovatko kaikki samassa tasossa (**kuva 6**). Vaikka alkuperäinen paperin väri olisi mahdollista erottaa, sitä ei välttämättä miellä taustaksi. Sekä *Musteloitsun* että *Hyvän lukemisen sarjan* etulehdet on todennäköisesti painettu valkoiselle paperille, mutta niiden valkoinen osa ei näytä sen enempää taustalta kuin muukaan.

Ojan mainitsema henkilöiden tai minkä tahansa objektien sijoittelu vierekkäin ja päällekkäin luo kaksiulotteista tilantuntua, voimakkaan kuva-alan. Periaatteessa tämä kuva-alan rakentuminen ei riipu siitä, voiko kuva-aihetta ja taustaa erottaa toisistaan. Monimutkaisistakaan abstrakteista kuvioista, jotka luovat voimakkaan kuva-alan, ei välttämättä hahmota, mikä osa on päällimmäisenä. Joka tapauksessa tilavaikutelma ei ole aineistossa merkittävä silloin, kun kuva-alaa ja taustaa ei voi erottaa. Kokonaan tilallisuus ei tällaisilta etulehdiltä puutu; jo liukuvärjäys luo enemmän tilan tuntua kuin visualisoimaton etulehti loisi. Ojan mainitsemaan objektien sijoitteluun tilantunnon luomiseksi tarvitaan kuitenkin selkeämpää pinnanmuodostusta kuin on aineiston niissä kuvissa, joissa taustaa ja kuva-aihetta ei voi erottaa.

**Syvätyt kaksiulotteiset kuvat** etulehdillä ovat aineistossa sekä kooltaan että aiheeltaan hyvin erityyppisiä. On koko aukeamalle ja yhdelle sivulle levittäytyviä kuvia sekä pienempiä vinjettejä; esittäviä ja abstrakteja kuvia; kaavioita, karttoja ja vain tekstiä sisältäviä etulehtiä. Abstraktit kuvat eroavat edellisen ryhmän etulehtien visuaalisuudesta. *Abaratin* etulehdellä on tavallaan ohuita ja paksuja viivoja niin kuin *Hyvän lukemisen sarjassakin*, mutta *Abaratissa* harmaat viivat tulkitsen valkoisen taustan päällä olevaksi kuva-aiheeksi (**kts. kuva 47**). Ei näytä siltä, että kapeat harmaat ja leveät valkoiset viivat olisivat samassa tasossa. *Miesten ja kuninkaiden* kuva-aihe on yksivärinen silhuetti, kultainen käärme, joka rajautuu erittäin selkeästi irti taustan mustasta väristä (**kts. kuva 18**). Etulehden hahmottaa vaistomaisesti niin, että käärme on taustan päällä, eikä niin, että mustassa pinnassa olisi käärmeen muotoinen aukko. Kuvatilaa ei silti etulehdellä juuri ole, vain kuvapinta. Isabel Allenden *Kultaisen lohikäärmeen valtakunnan* (2003) etulehdet ovat samantyyppiset, mutta kuva on niissä moniosainen (tai etulehdellä on monta kuvaa) ja levittäytyy laajalle. Etulehdillä lentää lintuja, jotka mieltää taustan päällä olevaksi kuva-aiheeksi, vaikka ne ovat pieniä ja yksinkertaisia (**kuva 56**). Ojan maininnan pohjalta voi ajatella toistensa vieressä ja päällä olevien kuva-aiheiden olevan samassa tilassa ja kommunikoivan keskenään. *Kultaisen lohikäärmeen valtakunnan* linnut muodostavat erillisiä ryhmiä, jossa kussakin on lintuja lähekkäin. Sekä saman ryhmän linnut että ryhmät kuuluvat siis yhteen, kommunikoivat keskenään. Linturyhmät korostavat väliinsä jäävää kuvapintaa siten, että siitä tulee merkityksellisempi kuin esimerkiksi kellertävä tausta *Pertsan ja Kilun* -sarjan etulehdellä köysikielipin takana (**kts. kuva 39**).

Enemmän erilaisia elementtejä, mutta yhtä kaksiulotteinen tilavaikutelma on *Nuorten toivekirjaston* takalehdellä (**kts. kuva 40 b**). Tekstiluettelot, kehykset ja sarjan tunnus ovat yksivärisinä yksivärisen taustan päällä. Saman sarja-asun etulehdellä tunnus on esitetty kaksivärisenä ja siinä näkyy kolmiulotteisuutta siten, että tunnuksen kuuluva oksa on NTK-kirjainten takana, eli toteutuu ”jokin jonkin takana”-efekti (**kts. kuva 40 a**), mutta takalehden yksivärinen versio ei ole kolmiulotteinen. Carmen Bernos de Gasztoldin *Eläinten kuoron* (1968) takalehdellä on kolmiulotteisuuden viittaavuutta, joka ei kuitenkaan luo tilaa yksiselitteisesti. Vasemmalla sivulla on kolme syvätyä lintua, jotka ovat erikokoisia, joten niiden voi tulkita lentävän eri etäisyyksillä. Koska tausta puuttuu, linnut voivat kuitenkin yhtä hyvin vain olla erikokoisia yksilöitä. Oikealla sivulla näkyy valaan pyrstö ja sen ympärillä laineita. Mikään laine ei ole toisen takana, ja vaikka ne ovat hieman eri kokoisia, koon muutos ei ole niin suuri,

että siitä voisi päätellä tilan jatkuvan taaksepäin ja laineiden pientyvän siksi.

**Taustallisista kaksikulotteisista kuvista** etulehdillä yli puolet on karttoja. Osa esittää paikkoja ylhäältäpäin käyttäen vain rajaviivoja, nimiä ja mahdollisesti erivärisiä alueita. Muutama on otettu suoraan karttakirjasta. *Nuorallatanssijoiden tapauksen* etulehti on näiden karttojen joukossa poikkeuksellinen: siinä on eräänlaista kuvatilaa syvyyssuunnassa (**kts. kuva 69**). Tekstilaatikko ja tapahtumapaikkoja osoittavat sormet ovat eri väriset kuin kartta niiden alla. Tämä korostaa sitä, että ne ovat päällekkäin, vaikka kuva onkin litteä. Osassa kartoista taas on kuvattu sivusta puita, vuoria, aaltoja, majoja ja vastaavia kohteita, jotka on helppo tunnistaa sivultapäin kuvattuina. Pääsääntöisesti ne eivät ole toistensa takana, mutta vaikka olisivatkin, niiden luoma tilavaikutelma on heikko, koska ne eivät pienene mihinkään suuntaan. Pikemminkin kartan lukija ymmärtää ne selventäviksi tai hauskoiksi karttamerkeiksi, jotka vain edustavat todellisuutta eivätkä ole olemassa missään tilassa. Myös maa-alueiden rajat, esimerkiksi saarten rannat, on joissain kartoissa paksunnettu toiselta puolelta, mutta tämä keino ei varsinaisesti luo kolmiulotteista vaikutelmaa. Esimerkiksi Michelle Paverin *Muinainen pimeys* -sarjan takalehdillä on kartta, jossa vuoriston vuoret jäävät hieman toisten vuorten taakse ja niitä on varjostettukin, ja mantereen rantaviivaa on vahvistettu paksunnoksella. Puut eivät kuitenkaan ole toistensa takana ja mikään ei pienene kauemmas mentäessä, joten yleisvaikutelma ei ole kolmiulotteinen. (**kuva 59 b**.)

Muut kaksikulotteiset taustalliset kuvat kuin kartat ovat abstrakteja tai esittäviä koko aukeaman kokonaisuuksia, lähes poikkeuksetta tekstittömiä. Louis Sacharin *Paahteen* (1998) etulehdillä on voimakkaasti abstrahoitu kuvio, jossa taustan ja kuva-aiheen voi erottaa toisistaan (**kuva 42**). Siten se eroaa esimerkiksi *Hyvän lukemisen sarjan* etulehdistä. *Paahteen* etulehtien keltainen tausta ei jää aukoksi vaan kommunikoi pyöreiden kuva-aiheiden kanssa, siten se eroaa *Abaratin* yksivärisestä taustasta.

Aineiston **levittäytyvät kaksikulotteiset kuviot** luovat keskenään samantyyppisen tilavaikutelman. Kuvatila on voimakas, kuvapintaa ei ole. Suurin tilallinen ero ryhmän esimerkkien välillä on se, onko koko aukeama samaa katkeamatonta kuviota vai ovatko kuvion osat fyysisesti erillään toisistaan. *Sadan Kantelettaren laulun* etulehdillä yksi abstrakti kuvio jatkuu joka suuntaan ja osa sen linjoista säilyy katkeamattomina yli aukeaman (**kts. kuva 195**). Se on tyyppiesimerkki Pusan ”jatkuvasti kaikkiin suuntiin levenevästä” kuviosommitelmasta. Timo Parvelan kirjan *Hilma ja pingviini* (1995) etulehdillä puolestaan toistuu kuva rasiallisesta ”kylmien vesien piikkimakrillia” siten, että rasiat ovat syvättyjä ja matkan päässä toisistaan (**kuva 113**).

**Levittäytyvät kolmiulotteiset kuviot** ovat hyvin samanlaisia kuin kaksikulotteisetkin. Aineistossa yleisin ja lähes ainoa keino ilmaista kolmiulotteisuutta levittäytyvissä kuvissa on jonkin kuvaaminen jonkin takana. *Risto Rappääjä* -sarjan etulehdillä rummuttava päähenkilö seisoo ämpärien ja kattiloiden takana ja ne ovat vielä toistensa takana (**kts. kuva 15**). Jaska Filppulan teoksen *Virginia City, 1965* (2005) etulehdillä käytetään poikkeuksellisesti viivaperspektiiviä levittäytyvän kuvion tilan luojana. Etulehdillä toistuu kuva autosta, jonka linjat lähenevät toisiaan auton siinä päässä, joka on kauempana katsojasta. Aikaansaatu tilavaikutelma on kuitenkin vähäinen.

Levittäytyvissä kuvioissa tilavaikutelma on melko samanlainen, olivatpa ne kaksi- tai kolmiulotteisia. Osaksi tämä johtuu siitä, että suurin osa levittäytyvistä kuvioista on syvättyjä, eli niihin ei voi luoda syvyyttä vertaamalla kuva-aihetta taustaan. Suurin syy tilavaikutelman samanlaisuuteen on kuitenkin se, että kuvapinta vie enemmän huomiota kuin kuvatila. Jatkuva kohteiden sijoittelu toistensa päälle ja viereen tai kuviosommitelma tekee etulehdestä kiinnostavan nimenomaan pinnan muodostuksen kannalta ja syvyyssulottuvuus jää toissijaiseksi.

Myös **syvätyissä kolmiulotteisissa kuvissa** yleisin tapa luoda tilaa on kuvata jokin jonkin takana. Sitä esiintyy kahdessa kolmanneksessa esimerkeistä ja usein se on ainoa käytetty tilan luomisen keino. Esimerkiksi Marjatta Kurenien kirjan *Onneli, Anneli ja orpolapset* (1971) ensimmäisellä etulehdellä kulkee kulkueina lapsia (**kuva 13**). Toiset ovat selvästi kauempana lukijasta kuin toiset, ja sen tietää siitä, että heistä näkyy vain osia. Tilaa ei ole kuvattu esimerkiksi tekemällä kulkueista niin leveitä, että

lapsilla olisi kokoeroa sen mukaan, ketkä ovat lähempänä tai kauempana. Ääriiviipiiirrostekniikan vuoksi hahmottamisen apuna ei ole myöskään varjoja tai värejä.

Muut käytetyt kolmiulotteisen ilmaisuuden keinot syvätyissä kuvissa ovat varjostus ja viivaperspektiivi. *Leila ja Annukka* -sarjan kirjoissa on etulehtinä realistisesti valaistuja valokuvia ihmisistä (**kts. kuvat 85 a ja b**). Kuvissa hahmojen iholle muodostuu varjoja, joiden avulla pystyy erottamaan esimerkiksi leuan ja kaulan välisen rajan. *Runoja tunteville* -sarjan henkilöitä esittävät valokuvat toimivat samaan tapaan, vaikka ne ovat yksivärisiä (**kts. kuvat 83 a ja b**). Kyseessä on Rockin mainitsema ”attached shadow”. Heittovarjo, eli Rockin toinen esimerkki ”cast shadow”, näkyy hiukan merkissä *Signal*-sarjan etulehdillä (**kts. kuva 17**). Ympyräkuviot ja kirjaimet sen sisällä heittävät kuvion ulkopuolelle varjon, joka luo jonkinlaista kolmiulotteisuuden tuntua. Viivaperspektiivi näkyy muutamalla etulehdellä samaan tapaan kuin kirjassa *Virginia City, 1965*. Esimerkiksi *Atlantic Unicornin* takalehden keskellä oleva ”Seahawk” pienenee hieman lukijasta pois päin (**kts. kuva 23**).

**Taustallisia kolmiulotteisia kuvia** on aineistossa eniten. Yleisin käytetty tilan luomisen keino tässäkin ryhmässä on jonkin kuvaaminen jonkin takana. Sitä käytetään yksinäänkin, vaikka muissa ryhmissä yhdellä etulehdellä käytetään tavallisesti useampaa tilan ilmentämisen keinoa. Martti Haavion *Kalevalan tarinoiden* (1966) etulehdillä kuvatut kannel, miekka ja kousikka tuntuvat riippuvan ilmassa ja tilaa syvyyssuunnassa luo vain se, että kousikka on miekan takana (**kuva 37**). Ritva Toivolan *Kapteeni Vaskiparran* (1983) etulehdellä näkyy laiva alaviistosta aaltojen läpi. Tilavaikutelma on voimakas, vaikka laiva ja aallot eivät itsessään kumpikaan ole kolmiulotteisia. (**kuva 14.**)

Muita tilan luomisen keinoja käytetään ryhmän esimerkeissä eri määriä. Koon muutos on yleinen. Osa Hatvan ja Ojan mainitsemista keinoista ei taas juuri löydy. Voimakas koon muutos näkyy Anne-Catherine Vestlyn kirjan *Kiira ja lumpeenkukat* (1981) etulehdillä puissa, jotka pienenevät maisemassa kauemmas mentäessä (**kuva 28**). Samoilla etulehdillä näkyy myös ryhmän ainoa selkeä esimerkki pinnan rakenteen tihentymisestä: etualalla ruoho on vaaleaa ja puut tummia, mutta takana ne sulautuvat toisiinsa rakeiseksi massaksi. Voimakas koon muutos näkyy myös J. M. Barrien *Peter Panin* (1992) etulehdillä, joilla kaupungin talot pienenevät kauemmas mentäessä (**kuva 54**). Etulehdet ilmentävät lisäksi ilmaperspektiiviä, sillä kaukana olevat talot ovat vaaleampia ja epäselvempiä kuin etualalla olevat, ja viivaperspektiiviä, sillä kadut kapenevat kauemmas mentäessä ja niiden voi mieltää yhtyvän toisiinsa kaukana. Sekä *Kiirassa ja lumpeenkukissa* että *Peter Panissa* objektit on myös sijoitettu niin, että kuvan alaosa on etualaa ja yläosa taustaa. Tämä tilavaikutelma perustuu kuitenkin, juuri kuten Hatva esittää, suureksi osaksi koon muutokseen ja viivaperspektiiviin eikä vain objektien sijoitteluun kuvissa.

Väri vaihtelu tilan ilmentäjänä on harvinainen aineiston taustallisissa kolmiulotteisissa kuvissa. Tämä johtunee siitä, että yli puolet ryhmän etulehdistä on toteutettu vain yhdellä värillä, eikä värin käyttö ole aina arkitodellisuutta vastaavaa nelivärisillä etulehdillääkään. Lisäksi värilliset etulehdet kuvaavat usein syvyyssuunnassa suppeaa aluetta, joten vaikka vaikutelma olisi kolmiulotteinenkin, tilan kylmentyminen kauemmas mentäessä ei näy. Aineistossa ei ole yhtään esimerkiksi tavanomaista maisemaa esittävää väri valokuvaa. *Peter Panissa* väri vaihtelua on hieman: etualan talossa näkyy keltaista ja punaista ja taustan talot ovat kaikki sinertävänharmaita. Selkeämmin vaihtelu näkyy kuitenkin *Harmattanin, kulkijan ja unisiepparin* takalehtenä olevassa maalauksessa 3. *toukokuuta 1808* (**kts. kuva 76 b**). Etualalla on punaista, keltaista ja lämmintä ruskeaa ihmisten iholla, vaatteissa ja veressä. Henkilöiden taustalla on vihertävä kukkula ja kauempana erottuu sinertävä maisema. Goya lienee sommitellut värit näin tietäen väri vaihtelun aikaansaaman kolmiulotteisuuden tunnun. Maalaus ei kylläkään ole tyyliltään realistinen ja voimakas keltainen etualalla on keltaista, koska se tulee lyhdystä, eikä sijaintinsa vuoksi. Ensimmäisellä etulehdellä *Aatamin luomisessa* värit myös kylmentyvät takalalle mentäessä ja varjot objektin pinnalla (”attached shadow”) ovat selkeämmät kuin missään muussa esimerkissä (**kts. kuva 76 a**). *Harmattanin, kulkijan ja unisiepparin* etulehtien kuvat eroavat muista ryhmän esimerkeistä siinä, että ne ovat jo ennestään valmiita taideteoksia, joita tehdessä on harkittu niiden kykyä ilmaista tilaa.

Parin taustallisen kuvan kolmiulotteisuus tuntuu perustuvan kulttuuriseen ymmärtämiseen: kuvista tietää, että ne ovat kolmiulotteisia. Reijo Pakarisen *Gunillan vieraiden* (2005) etulehdillä on valokuva, joka on kolmiulotteinen, koska sen ymmärtää esittävän kareilevaa vettä, johon heijastuu rakennus (kuva 52). Muuten se olisi vain erivärisistä abstrakteista pinnoista koostuva kokonaisuus, eikä tummimpia pintoja mieltäisi rakennuksen varjoiksi. Anja Porion kirjan *On purjehdittava kauas* (1999) etulehden originaalissa on laitettu paperin pinnalle oikeita kukkien terälehtiä. Vaikka terälehdet ovat painetussa versiossa vain kuvia, niiden mieltää olevan erillisinä paperin päällä, koska ne näyttävät aivan oikeilta. Jos terälehdet loisivat pienen heittovarjon, ne olisivat ymmärrettävästi kolmiulotteisia myös niille, jotka eivät tunnista niitä terälehdiksi. Hatvan mukaan kuvissa esitettävät tilanluomisen keinot ovat joko pääteltävissä suoraan arkihavainnoista – kuten koon muutokseen perustuva etäisyyden arviointi – tai kulttuurisia sopimuksia, kuten se, että jokin asia voidaan esittää eri kokoisena kuin todellisuudessa (Hatva 1993, 96).

Muutammat eri tilallisuuden yhdistelmät etulehdillä ovat syvätyn ja taustallisen kuvan yhdistelmiä. Rien Poortvlietin *Suuren tonttukirjan* (1979) etulehdillä on kuvattu yksi näkymä, jossa tonttu seurustelee lintujen kanssa (kuva 36). Viitteellinen keltainen tausta, jonka voi käsittää maaksi, ei ulotu kaikkien lintujen alle, vaan osa niistä on syvättyjä. Syväyksen ja taustallisuuden välinen ero on hyvin liukuva. Tällä etulehdellä – toisin kuin vaikka *Peter Panin* etulehdellä – korostuu sijoittelun ansiosta ajatus siitä, että alareunaan sijoitetut objektit ovat edessä ja yläreunaan sijoitetut takana, sillä muita tilallisia viitteitä objektien välillä kuin sijoittelu on melko vähän.

Lähes kaikki esimerkit eri tilallisuuden yhdistelmistä ovat kolmiulotteisuuden yhdistämistä kaksikulotteisuuteen tai sellaiseen kuvaan, jonka taustaa ja kuva-aihetta ei voi erottaa. Näistä yli puolessa kaksikulotteinen osa on tekstiä. Se ei ole hämmästyttävää, sillä teksti on aineistossa lähes aina kaksikulotteista. (Ainoa poikkeus tästä ovat *Iso-Wernerin*-sarjan etulehdet, joilla lukee kolmiulotteisena sarjan nimi, kts. kuva 43.) Noin puolet kaksikulotteisista teksteistä liittyy muuten kolmiulotteisiin karttoihin ja toinen puoli muihin kolmiulotteisiin kuviin. Patrick Süskindin *Parfyymien* (1986) etulehdet ovat selkeän kolmiulotteisia karttoja, joissa litteät tekstit ikään kuin makaavat maassa (kuva 72). Teksti voi olla kolmiulotteisen kuvan ympärillä, kuten *Merikadetti Rikhard Bolithon* etulehtien tyyppisissä somitelmissa (kts. kuva 24) tai kuvan päällä, kuten kirjassa *Paistaa päivä pimeään* (kts. kuva 67). Kaksikulotteinen ja kolmiulotteinen etulehden osa voivat olla myös täysin erilliset toisistaan, kuten *Runoja tunteville* -sarjan kuva- ja tekstiyhdistelmät.

Tekstin ohella kaksikulotteisia osia muuten kolmiulotteisella etulehdellä voivat olla kartat, exlibrikset ja muusta kuvasta erilliset abstraktit kuviot, tai sitten yhdessä kuvassa vain on sekä kaksi- että kolmiulotteisuutta. *Nils Holgerssonin ihmeellisen matkan* etulehdillä on kolmiulotteiset hanhen ja pojan hahmot ja lisäksi kaksikulotteinen kartta ja kompassiruusu (kts. kuva 70). *Lasten toivekirjaston* 1960-luvun sarja-asun ensimmäisellä etulehdellä yhdistyvät täysin kaksikulotteinen exlibris ja sarjan tunnus, johon on luotu kolmiulotteisuutta laittamalla oksa kirjainten taakse (kuva 38 a). *Jules Vernen merkilliset matkat* -sarjan teoksissa taas kahteen kolmiulotteiseen kuvaelementtiin, kirjailijan syvättyyn rintakuvaan ja kirjakohtaiseen taustalliseen kuvaan, yhdistyy kaksikulotteinen viivatausta (kts. kuvat 82 a ja b). Esimerkki kahden tilallisuuden yhdistämisestä yhdessä kuvassa on karttaetulehti Harri István Mäen kirjassa *Leevi ja Suomen lipun salaisuus* (2007). Kartassa tärkeät talot ja maan muodot on kuvattu kolmiulotteisina, mutta vähemmän tärkeät korttelit ovat kaksikulotteisia ruutuja. Tekstit ovat kaksikulotteisia, mutta kolmiulotteisilla rullilla ja koko kartta on samanlainen auki levitetty rulla. (kuva 71.)

*Otto ja lentävät kaksoset* -kirjan etulehdillä esiintyy lähes huomaamaton kaksikulotteinen elementti kolmiulotteisen kokonaisuuden yhteydessä (kts. kuva 58). Maisemassa, jossa kaksi lasta lentää, on voimakas syvyytsvaikutelma, mutta muun kuvan päällä olevat keltaiset tähdet ovat täysin litteitä. Kolmiulotteisuus hallitsee kuvaa, tähdet jäävät vähäiseksi elementiksi. Varsinkin tämän esimerkin perusteella voi ajatella, että kolmiulotteisuuden ja kaksikulotteisuuden yhdistämisen voisi oikeastaan aina käsittää kolmiulotteisuutena.

## 6 Tulokset: etulehtien visuaalisia tehtäviä

Tärkeimpiä visuaalisia tehtäviä etulehdelle löysin aineiston perusteella viisi. Etulehdet voivat **koristaa kirjaa**, eli olla kiinnostavia visuaalisia elementtejä, jotka lisäävät lukijan mielenkiintoa kirjaa kohtaan. Ne voivat **osoittaa kirjan kuuluvan johonkin sarjaan** siten, että saman kirjasarjan kirjojen etulehdillä on selkeästi jotain yhteistä. Ne voivat **tarjota informaatiota** jostain tietystä kirjaan tai kirjasarjaan liittyvästä seikasta. Lisäksi ne voivat **kuljettaa tarinaa ja syventää lukijan ja kirjan välistä suhdetta** ottamalla lukijaan kontaktia tai aktivoimalla häntä.

Yhdellä etulehdellä on usein enemmän kuin yksi tehtävä. Etulehdellä voi olla useita visuaalisia elementtejä, jotka toteuttavat eri tehtäviä tai yksi elementti voi täyttää monta tehtävää. Eri tehtävät voivat tukea toisiaan tai vähentää toistensa tehoa.

Markko Taina mainitsee etulehtien tehtävinä rakenteellisen funktion lisäksi ”puhtaan koristeellisen funktion”, ”lisäinformaation tuomisen” ja ”sarjaidentiteetin luomisen”. (Markko Tainan suullinen tiedonanto tekijälle puhelimitse 23.10.2009.) Tainan käsitys etulehtien visuaalisista tehtävistä on siis hyvin samantapainen kuin kolme ensimmäistä löytämistäni visuaalisista tehtävistä.

Hatva mainitsee kuvitukseen käytettävän kuvan tehtävinä erityisesti ”aiheen käsittelyn” jollain tavalla, ”huomion ohjaamisen” johonkin ja ”esteettisen elämyksen tuottamisen” (Hatva 1993, 50–51). Hänen huomioitaan voi soveltaa myös etulehtien tarkasteluun. Esteettisen elämyksen tuottamisessa olennaista on elämyksellisyys, joka on kuvassa jotakin muuta kuin sen tiedolliset ominaisuudet (Hatva 1993, 51). Se lähenee etulehtien visuaalisista tehtävistä erityisesti koristamista. Aiheen käsittely ja huomion ohjaaminen liittyvät etulehtien kaikkiin visuaalisiin tehtäviin. Oikeanlaisen aiheen käsittelyn avulla kuva voi ”auttaa ymmärtämään tekstin merkitystä” (Hatva 1993, 47, 50–51). Tämä taaas näkyy useilla informaatiota tarjoavilla etulehdillä.

### 6.1 Koristaminen

Kirjan koristaminen on melko ilmeinen etulehden tehtävä. Aineiston etulehdilläkin pyrkimys koristamiseen on usein nähtävissä suoraan. Koristaminen on vanhempi kuin mikään toinen etulehden tehtävistä, edes sen rakenteellinen tehtävä (kts. luku 2.1). Myös nykyään kirjan koristaminen on etulehden helpoimmin huomattava ja oman kokemukseni mukaan laajimmin tunnettu visuaalinen tehtävä. Koristaminen on muutakin kuin ornamenttiikkaa; laajasti ajatellen jokaista visuaalisia etulehteä voi pitää koristeena.



Koristaminen liittyy aineistoryhmistä erityisesti tilallisuuteen, joten viittaan tässä aluvuossa lähinnä tilaan liittyviin seikkoihin. Käsittelen lyhyesti koristamisen yhteyttä myös kuvaan ja tekstiin, liikkeeseen ja muutokseen sekä katseeseen.

### 6.11 Mitä koristaminen on

Kirjasuunnittelussa koristamisella on yhtä pitkät perinteet kuin itse kirjalla. Williamsonin mukaan koristelulla ("decoration") on paikkansa myös nykykirjan sisällä, osana typografiaa ja taittoa, ja se saa hieman vaikuttaakin niihin. Kokeilut esimerkiksi erilaisilla pisteillä ja viivoilla voivat olla kiehtovia, mutta tekstin kanssa esiintyvillä koriste-elementeillä pitää kuitenkin olla jokin tarkoitus. Sen sijaan etulehdellä koristeet voivat olla itseisarvo. (Williamson 1983, 184, 197.) Kokonaiset koristesivut sisällä kirjassa saattaisivat viedä huomiota tekstiltä ja kuvilta, mutta etulehdillä niille on tilaa (Williamson 1983, 317). Williamson siis pitää etulehteä omana tilanaan, joka ei liiemmin vaikuta muuhun kirjaan.

Koristaminen liittyy koristetaitteeseen. Teoksessaan *The Language of Ornament* (2001) James Trilling esittää, että koristetaide ("ornament") on yksityiskohtien lisäämistä täysin toimivaan esineeseen visuaalisen mielihyvän vuoksi (Trilling 2001, 6). Riitta Konttisen ja Liisa Laajoen *Taiteen sanakirjassa* (2000) "koristetaide" viittaa suoraan "ornamentiikkaan", jolla puolestaan tarkoitetaan "– esineen, rakennuksen tai pinnan koristelussa käytettyä elävää tai abstraktia kuviointia, joka on usein toistuvaa ja kertautuvaa ja voi peittää koko pinnan tai korostaa tiettyjä yksityiskohtia" (Konttinen & Laajoki 2000, 204). "Dekoraatio" taas on koristamista ja somistamista yleensä, ja se voidaan tehdä jollekin pinnalle tai tilaan tai vartaloon (Konttinen & Laajoki 2000, 310).

Näiden käsitysten perusteella koristaminen käsitteenä viittaa siihen, että johonkin jo itsessään valmiiseen lisätään kauniita tai muuten mielenkiintoisia visuaalisia elementtejä. Siten etulehden visualisoiminen on aina koristamista, sillä visuaalisilla etulehdillä on korvattu yksivärinen, sinällään käyttökelpoinen paperi jollain mielenkiintoisemmalla materiaalilla, siis lisätty jotain toimivaan esineeseen.

Pusa näkee ornamentiikan rytmillisen alkutaiteen jatkeena. Ornamentiikkaa ei hänen mukaansa kuitenkaan enää voi pitää vapaana taiteena, vaan siinä, hieman negatiivissävytteisesti, "perinnäiset symboliset merkit ovat kaavoittuneet ja sen jälkeen palvelleet enää vain koristetarkoituksia". (Pusa 1977, 110. Kursiivi tekijän.) Nykyisellään koristamisen idea on parantaa esineen ulkonäköä ja mahdollisesti korostaa joitain osia siitä. Visuaaliset etulehdet korostavat itseään kirjan osana. Jos etulehti ei erotu muusta kirjasta, moni ei sitä ajattele.

Esineiden toiminnan kannalta koristelu ei koskaan ole välttämätöntä, joten sitä on helppo vähätellä. Voidaan sanoa, että jokin visuaalinen esitys on "vain koriste", jos sillä ei ole myös jotain muuta tarkoitusta. Vaikeampaa on arvioida, mikä visuaalisen ilmeen merkitys jollekin koristellulle esineelle tarkalleen on, eli onko koristelu tosiasiassa ylimääräinen lisäke vai oleellinen osa esineen luonnetta. Moilanen pitää etulehtiä visuaalisesti nimenomaan koristeina, ja kuvaa ne yhtä aikaa ylimääräisiksi ja tärkeäksi kirjalle: "– ilman etulehteä kirja on kuin keitto ilman suolaa. Se on valmis, mutta pientä lisäystä vailla." (Moilanen 2002, 99.)

Yhdellä etulehdellä voi olla monta tehtävää, jolloin mahdolliset muut tehtävät vievät usein huomion koristamistehtävältä. Etulehden koristamistehtävän voi siksi ajatella myös negatiivisesti: etulehti koristaa kirjaa vain silloin, kun sillä ei ole muuta tehtävää.

## 6.12 Koristeellisuus ja koristekuviot – jatkuva tila

Koristeellisuus etulehdillä liittyy selkeästi tilallisuuteen. Etulehdet, joilla taustaa ja kuviota ei voi erottaa toisistaan, ovat usein leimallisen koristeellisia, samoin levittäytyvät kuviot ja abstraktit koko aukeaman täyttävät taustalliset kuvat. Ne muodostavat etulehdestä koristepinnan. Koristeet ovat yleensä pikemmin kaksi- kuin kolmiulotteisia.

Koristepinnat, joista ei voi erottaa taustaa ja kuva-aihetta, ovat joko geometrisia tai jäsentymättömiä. *Hyvän lukemisen sarjan* etulehtien viivat ovat esimerkki geometrisesta koristeellisesta pinnasta (kts. kuva 6). Marmorointikuviot, kuten *Musteloitsun* etulehdet, muodostavat taas jäsentymättömämmän, sattumanvaraisen koristepinnan (kts. kuva 73).

Abstraktit tai voimakkaasti abstrahoidut koko aukeaman kuvat muodostavat erilaisia koristeellisia tekstuureja ja kuvioita etulehdille. Koristeellinen vaikutelma syntyy esimerkiksi yksinkertaisista viivoista *Abaratin* etulehdillä (kts. kuva 47). Levittäytyvä kuvio muodostaa yhtenäisen koristepinnan *Sadan Kantelettaren laulun* etulehdillä (kts. kuva 15).

Kaikissa edellisissä tapauksissa etulehti tuntuu olevan yhtä koristepintaa, koska koriste-elementit ovat kiinni toisissaan tai niitä ei voi ainakaan erottaa taustasta. Monet levittäytyvät koristekuviot koostuvat kuitenkin toisistaan erillisistä osista, jotka ovat taustan päällä. Sama kuva voi toistua läpi koko etulehden, kuten haukka *Haukkaprinssin* etulehdillä (kts. kuva 3). Timo Parvelan *Hilman ja pingviinin* (1995) etulehdillä toistuu rasiallinen ”kylmien vesien piikkimakrillia” (kuva 8). Toistuvia osia voi myös olla useampia erilaisia, kuten *Cidin tarinan* ja *Risto Räppääjä* -sarjan etulehdillä (kts. kuvat 5 ja 7). Etulehtiä koristavat myös vain osan etulehden tilasta täyttävät nauhasommitelmat, jotka ovat Pusan (1977, 136) mukaan ”jatkuvasti kahteen suuntaan kasvavia”. Lauren StJohnin *Valkoisessa kirahvissa* (2007) etulehtien kuvio muodostuu samanlaisista vierekkäisistä pystyornamenteista, jotka eivät ole kiinni toisissaan eli eivät muodosta yhtenäistä viivaa. Kuvio toistuu voimakkaasti toisaalta sivusuunnassa, toisaalta ylös- ja alaspäin mentäessä, mutta eri tavoilla. (kuva 16.)

Kuvioiden koko, määrä ja sommittelu vaikuttavat olennaisesti siihen, syntykö koristemainen pinta vai vaikuttavatko kuviot itsenäisiltä koristeilta. Tilallisuuden kohdalla käsittelin jo kysymystä siitä, mikä on yksi kuva ja mikä monta. Koristelun kannalta pinta on sitä ornamentaalisempi, koristeellisempi, mitä tiukemmin kuvat ovat yhteydessä toisiinsa. Yleisesti sommitelmien elementit tuntuvat kuuluvan yhteen sitä enemmän, mitä enemmän ne ovat yhteydessä toisiinsa (Kress & van Leeuwen 1996, 215). Hyvin itsenäiset kuvat eivät muodosta koristepintaa. *Kultaisen lohikäärmeen valtakunnan* linnut periaatteessa koristavat kirjaa (kts. kuva 56). Niitä on kuitenkin sen verran vähän ja niiden välissä niin erimuotoisia tiloja, että etulehti ei ole samanlainen koristepinta kuin esimerkiksi *Haukkaprinssin* etulehti. *Nikke*-sarjan etulehdillä taas on hahmoja niin lähekkäin ja paljon, että koristeellinen pinta muodostuu (kts. kuva 4). Vaikutelma toistuvasta massasta syntyy, koska hahmot ovat pieniä ja täyttävät koko tilan, eikä sitä riko se, että hahmojen sijoittelussa toisiinsa nähden ei ole mitään sääntöä.

Kuvien yksityiskohtien määrä vaikuttaa koristeellisuuteen. *Valkoisen kirahvin* ornamentinauhat muodostavat paljon koristeellisemmän kokonaisuuden kuin vastaavan kokoiset yksiväriset värialueet muodostaisivat. *Niken* hahmot ovat kenties hieman koristeellisempia jo yksinään kuin *Kultaisen lohikäärmeen valtakunnan* linnut.

Kaikki edellämäinitut koristeet tuntuvat jatkuvan joka suuntaan reunojen yli. Koristeellisuuteen liittyykin usein pinnan samankaltaisuus ja jatkuvuus. Jos sama kuvio toistetaan, se tehdään koristetarkoituksessa. Sekä levittäytyvät kuviot että jäsentelemättömät pinnat koristavat koko etulehden samantyylliseksi. Jos etulehdellä on toistuva pieni kuva tai muutama tai pinta on yhtä elementtiä, lukijaa ei välttämättä haittaa, vaikka vähän etulehteä jäisikin suojaapäällyksen liepeen alle. Siitä osasta, minkä näkee, pystyy kyllä päättämään loputkin.

Trilling huomauttaa rakennuksissa käytetyistä ornamenteista, että jotkut ohittavat ne uhraamatta niille ajatustakaan ja toiset vilkaisevat niitä niin kuin monumentteja on totuttu vilkaisemaan. Hän

pohtii, kuinka moni todella omistaa niille kaiken huomionsa. (Trilling 2001, 22–23.) Koristeellinen etulehti on samassa asemassa kuin koristeltu rakennus. Koska sen kokonaisuuden voi arvata helposti, sitä tarvitse pysähtyä katsomaan kovin pitkäksi aikaa vaan voi jatkaa matkaa, ja sen voi hahmottaa, vaikkei sille antaisi kaikkea huomiotaan.

### 6.13 Koristamistehtävä laajemmin – erilaisia tilallisuuksia

Koristaminen ei ole pelkkää ornamenttiikkaa. Etulehden voi koristaa myös elementeillä, jotka eivät toistu kertaakaan eivätkä myödosta samankaltaisena jatkuvaa pintaa. Tällaiset elementit voivat olla syvättyjä tai taustallisia kuvia ja koko etulehti voi olla samaa kokonaisuutta tai jakaantua useaksi kuvaksi. Tällöin se, onko visuaalisen etulehden materiaali koriste vai ei, riippuu vain siitä, käsitetäänkö se sellaisena.

Yleisesti käytetyt staattiset sommittelukeinot, kuten kehystäminen ja keskeissommittelu, luovat koristevaikutelmaa etulehdillä. Kressin ja van Leeuwenin mukaan elementtejä voidaan kehystää voimakkaasti tai heikommin: mitä voimakkaammat kehykset, sitä erillisempi niiden sisällä oleva elementti on muusta sommitelmasta (Kress & van Leeuwen 1996, 214). Etulehdillä visuaalinen sisältö on jo valmiiksi erossa muusta kirjasta, eivätkä kehykset siten enää erota etulehden elementtejä kokonaisuudesta omiksi yksiköikseen. Kuitenkin kehys muotona on lähes aina huomiotaherättävä.

Aineistossa kehyksiä käytetään etulehden muun sisällöön korostamiseen. *Lumen tyttären* etulehden kumpikin sivu on kehystetty kapeilla kehyksillä omaksi alueekseen ja kehykset tuovat salaperäisyyttä ja arvokkuutta keskellä oleviin kuvamerkkeihin (kts. kuva 44). Kehykset voivat myös olla etulehden ainoa koriste-elementti, jolloin etulehden muu tila jää tyhjäksi. Liisa Pajukaarten ja Minna L. Immosen kirjan *Seitsemän kukkaa tyynyn alla* (2008) etulehdillä vanamot ympäröivät valkoista keskustaa (kuva 35).

Keskeissommittelu luo vaikutelman pysyvyydestä. Keskellä oleva asia on sommitelmassa tärkein elementti ja saa usein jopa symbolisen, tunnusmaisen merkityksen. (Kress & van Leeuwen 1996, 203.) Etulehdillä kuva on harvoin aukeaman keskellä varmasti siksi, että taite häiritsee helposti sommitelmaa. Vain yhdessä aineiston esimerkeistä, tšuktien ja eskimoiden satuja esittelevässä *Pulmussa* (1986) on todella keskeissommittelua. Siinä kaksi koristeraitaa on sommiteltu keskitaitteen molemmin puolin, selvästi sen huomioon ottaen (kuva 45). Tavallisempaa on sijoittaa kuvaelementti sivun kuin aukeaman keskelle. Molemmat sivut voivat siten muodostaa omat keskeissommitelmansa, kuten exlibris ja tunnus *Nuorten toivekirjaston* ensimmäisellä etulehdellä (kts. kuva 40 a).

Keskeissommitelma vain toisella sivulla toimii vinjetinä, kuten *Signal*-sarjassa (kts. kuva 17). *Taiteen sanakirja* määrittelee vinjetin kirjataiteessa käytetyksi ornamentaaliseksi pikkukuvaksi. Se koristaa yleensä tekstisivua, varsinkin alkua tai loppua, jolloin voidaan puhua alku- ja loppuvinjeteistä. (Konttinen & Laajoki 2000, 498.) Alku- ja loppuvinjetin ideaa voi soveltaa etulehtiin. Ensimmäisellä etulehdellä olevan pienen, yksittäisen kuvan voi ajatella olevan alkuvinjetti koko kirjalle, viimeisellä sivulla oleva pieni kuva taas on loppuvinjetti.

Havun mukaan vinjetti voi tarkoittaa koristekuviota, johon viittaa sen alkuperäinen nimitys ”vignette”. Vinjetti voi olla myös pieni tekstin lomaan sijoitettu kuva. Tämä vinjetin merkitys on yleistynyt keskieuropalaisissa kielissä niin paljon, että koristevinjeteille on täytynyt keksiä uusia nimityksiä. Suomen kielessä vinjetillä tarkoitetaan edelleen sekä kuva- että koristevinjettiä. (Havu 1996b, 131–132.) Vinjetin voi ajatella saaneen ne tehtävät, jotka aikoinaan kuuluivat frontispiisille. Koska frontispiisi oli usein kirjan ainoa kuva (Havu 1996b, 152), sen täytyi kyetä kuvaamaan koko kirjan tunnelmaa ja sisältöä. Samoin vinjetti ensimmäisellä etulehdellä heijastaa varsinkin kuvittamattomassa kirjassa koko tulevaa tarinaa. Se on ikään kuin tarinan motto. Myös Rhedin luonnehtii vinjettikuvaa moderniksi versioksi frontispiisistä (Rhedin 1992, 151).

Tilallisesti ajatellen etulehtien vinjetit ovat syväytyjä kuvia. Ne voivat olla sivun keskellä *Signal*-sarjan tunnuksen tapaan tai lähempänä sivun reunaa ja siten tarinan alkua, kuten tunnus *Weilin+Göös*in kirjaston ensimmäisen etulehden nurkassa (kts. kuva 55).

Usein vinjetit tai muut syvätyt kuvat on sjoitettu niin, että yksivärinen tausta korostuu. Tämä tyhjä tila on sommittelullisena elementtinä sitä näkyvämpi, mitä suurempi se on, ja varsinkin jos alue on yhtenäinen eli jos koristelu sijoittuu aukeaman tai sivun reunaan. *Weilin+Göös*in kirjaston sommitelma on esimerkki tästäkin: pieni tunnus aivan reunassa korostaa punertavan taustan suurta kokoa.

Erialaisten tilallisuuksien yhdistelmät, kuten *Merirosvoja!*-kirjan ensimmäinen etulehti, voivat olla voimakkaita koristeellisia kokonaisuuksia (kts. kuva 32). Niiden vaikuttavuus riippuu osien keskinäisestä yhteensopivuudesta. Näyttävimpiä tapoja koristella etulehti on kuitenkin taustallinen, esittävä koko aukeaman kuva. Esimerkiksi *Kalevalan tarinoiden* tyyliteltyt esineet vaalean taustan päällä ja makuuhuoneinteriööri *Kurnaussa ja Kamaluussa* ovat kirjassa vangitsevia, niitä on vaikea ohittaa (kts. kuvat 37 ja 75 a ja b). Tällaiset etulehdet huomaa väkisin jo sekin, joka vain haluaa päästä nopeasti lukemaan eikä ole lainkaan kiinnostunut kirjan visuaalisuudesta.

Kaikkia edellisiä esimerkkejä voi kutsua myös kuvitukseksi. Havu erottaa kuitenkin kuvittamisen dekoraatiosta, vaikka toisaalta huomauttaa, ettei ero ole aina selvä. Kuvituksen ensisijainen tehtävä on Havun mukaan visualisoida ja havainnollistaa tekstin sisältöä, ei koristaa. (Havu 1996b, 129.)

#### 6.14 Kuva ja teksti, liike ja muutos, katse

Koristaminen liittyy enemmän etulehden yksityiskohtien määrään ja sommitteluun kuin siihen, onko pinta tekstiä vai kuvaa. Kuitenkin tekstin mieltää kuvaa helpommin informaatioksi eli ensisijaisesti joksikin muuksi kuin koristeeksi. Tämän huomaa siitä, että teksti on helpommin koristeellista silloin, kun sitä ei voi lukea. Jos teksti menettää tekstimäisyytensä muuttamalla epäselväksi, kuten kansanjoukon julisteessa *Minä, Lotta ja Päivikki* -kirjan etulehdillä, se on heti osa koristepintaa (kts. kuva 74). Myös pelkkä käsinkirjoitetun näköinen teksti yksivärisellä taustalla on selkeä koristeellinen elementti verrattuna painokirjaintekstiin. *Tuulentekijän* (1989) etulehtien vironkielisestä tekstistä saa kyllä selvän ja sen kirjaimet tajuaa myös vironaidoton (kuva 20). Teksti ei kuitenkaan muodosta selkeää informaatiota antavaa kokonaisuutta vaan alkaa ja loppuu kesken lauseen. Se on myös aseteltu sivuille koristeellisesti, kuin kahtena keskeissommitelmana, joiden ympärille jää valkoista tilaa.

Tunnukset ja ikonotekstit voi joskus mieltää koristeiksi. Jos merkin tarkoitusta ei ymmärrä, se muuttuu viivoiksi, joilla on koristetarkoitus. *Shōsetsun* etulehdillä oleva japaninkielinen teksti on japanintaidottomille lukijoille koriste (kts. kuva 21). Tietenkin ymmärrettäväkin tunnus, kuten *Lasten toivekirjaston* tunnus niille, jotka sen osaavat tulkita, voi olla koristeellinen (kts. kuva 38 a).

Intraikoniset tekstit liittyvät usein osaksi koristeita, koska ne ovat jo osa kuvia. Esimerkiksi *Hilman ja pingviinin* säilykepurkkien tekstit kuuluvat toistuvaan koristepintaan. Jokaisen purkin tekstin voi halutessaan lukea, mutta informaatiota niistä ei saa sen enempää kuin yhdestä purkista.

Liikkeellä ja muutoksella ei tunnu olevan selkeää yhteyttä koristamisen kanssa. Monet koristeelliset kuvat ovat staattisia. Samanlaisina toistuvissa kuvissa, joita koristeet tyypillisesti ovat, ei esiinny kineettistä liikettä, kuten *Haukkaprinssi*-esimerkistä käy ilmi (kts. luku 5.23). Tämä ei kuitenkaan ole mikään sääntö. Abstraktien koristepintojen liikkeellisyydestä mainitsen jo liikkeen ja muutoksen kohdalla ja mikä tahansa hyvin yksityiskohtainen kuva voi olla koriste tai koristeellinen, oli sen liike millaista tahansa. *Ryöväri Hurjahangan* etulehdillä dekoratiivinen piirustusjälki yhdistyy voimakkaaseen liikkeeseen (kts. kuva 29).

Myös koristamisen ja katseen välinen mahdollinen yhteys on epämääräinen. Voi ajatella, vastaavalla tavalla kuin tekstin kohdalla, että koriste on se, mikä ei ole muutakaan. Katse, varsinkin lukijaan suunnattu, vangitsee tehokkaasti lukijan huomion. Tavallaan vasta jos katsetta ei ole, lukija etsii kuvasta muuta katsottavaa, kuten koristeita. Esimerkiksi ratsastajan kasvojen puuttuminen *Cidin tari-*

nan etulehdellä korostaa etulehden koristeellisuutta. *Minä, Lotta ja Päivikki* -kirjan etulehden rasteripinta, jossa katseet ovat muuttuneet tunnistamattomiksi, on myös koristeellinen. Tätä ajatusta ei voi kuitenkaan yleistää vain muutamien aineistohuomioiden pohjalta.

### 6.15 Esteettisyyden ja käsintehdyn merkitys

Koristaminen on esteettistä toimintaa. Hatvan mukaan katsoja huomaa kuvasta ensimmäisenä voimakkaimmat ärsykkeet, joihin esteettisyys kuuluu. Ei ole olemassa vain dokumentoivaa kuvaa vaan kuva kantaa aina myös esteettisiä merkityksiä. (Hatva 1993, 47). Esteettisyys ei tarkoita ainoastaan kauneutta. Silti epämiellyttäviäkin asioita kuvatessa pyritään yleensä mahdollisimman miellyttävään lopputulokseen vähintään teknisesti. Epäesteettisen kuvituksen tarkoituksena voisi olla silmien avaaminen tai tunteiden herättäminen, mutta sellaista kuvitusta ei juuri tehdä. Tyypilliset esteettiset kuvat, kuten mainokset ja lastenkirjojen kuvat, vetoavat lukijaan yleensä miellyttävyydellään. (Hatva 1993, 51, 65.)

Etulehteä voi pitää lastenkirjan kuvana lapsille suunnatussa aineistossa ja muutenkin kirjan kuvana, mutta ei niinkään mainoksena: markkinointitarkoitusta vartenhan kirjassa on suojapäällyys. Joka tapauksessa etulehden visualisointi tähdännee ainakin esteettiseen miellyttävyyteen, vaikka etulehdellä olisi selkeästi muitakin tehtäviä. Etulehti tuo kirjalle ”visuaalista lisäarvoa” (Markko Tainan suullinen tiedonanto tekijälle puhelimitse 23.10.2009.)

Käsityönä valmistettuja etulehtiä on myös kirjaston kirjoissa, mutta harvassa. Niillä lienee joko nostalgista tai statusarvoa. Tästä ketovat marmorointeja ja käsintehtyjä papereita jäljittelevät etulehdet. Kaikki aineiston esimerkit koristamisesta aidolla marmoroinnilla ovat 1970-luvun alusta tai sitä vanhempia. Esimerkiksi Toivo Pekkasen kirjan *Lapsuuteni* (1964) etulehdillä on aito marmorointi. Aineiston perusteella aidot marmoroinnit eivät ole nykyään teollisessa kirjassa suosittuja, mutta marmorointia matkivia etulehtiä löytyy kyllä, ja 2000-luvunkin teoksista. *Mustesydän*-trilogian etulehdet on painettu peräti kaksipuoleisina eli ne jäljittelevät hyvin tarkkaan vanhahtavantyylistä laatusidosta (kts. kuva 73). Aitoa marmorointia pyritään uusissa kirjoissa usein matkimaan tarkkaan, niin ettei ensivilkaisulta huomaa, että kuvio on vain painettu. Osasyynä aidon marmoroinnin välttämiseen lieneekin se, että nykytekniikalla sitä pysytään jäljittelemään niin uskottavasti. Käsintehdyt paperit on myös turhan arvokasta teolliseen kirjaan, josta otetaan suuria painoksia.

Muulla käsintehdyllä paperilla on marmorointia vastaava arvo tekijöiden tai lukijoiden mielissä. Etulehti kirjassa *On purjehdittava kauas* on tarkka kuva käsintehdyistä paperista, jossa on sattumina kuivattuja kukkia. Etulehdestä saisi näyttävämmän muilla keinoilla, joten on luultavaa, että etulehden suunnittelija on pyrkinyt nimenomaan korostamaan käsintehdyn paperin vaikutelmaa.

## 6.2 Sarjallisuuden osoittaminen

Aineistossa ei ole esimerkkejä samaan sarjaan kuuluvista kirjoista, joiden etulehdet olisivat täysin vailla yhteyttä toisiinsa. Sen perusteella voi esittää, että jos kirjasarjassa on visuaaliset etulehdet, sarjallisuus ilmenee niillä jollain tavalla.

Samaan sarjaan kuuluvien kirjojen etulehdet voivat olla täysin samanlaiset tai samantapaiset joka kirjassa tai niillä voi olla vain jokin, ehkä vaikeastikin havaittava yhteinen tekijä. Sarjalla voi myös olla useampia sarja-asuja, jolloin osassa sarjan kirjoista on tietynlaiset etulehdet, osassa toisenlaiset.

Sarjallisuus liittyy aineistoryhmistä lähinnä liikkeen ja muutoksen sekä tekstin ja kuvan tutkimiseen, joten käsittelen tässä yhteydessä vain niitä. Sarjallisuus liittyy luonnollisesti vain osaan aineistoa, jaan siksi aineiston sarjojen mukaan luokkiin vasta tässä.

## 6.21 Erilaisia sarjoja

Aineistoon sisältyy 72 sarjaa. Etulehdiltään vaihtelevimmasta sarjasta on aineistossa 11 esimerkkiä.

Sarjat jakaantuvat aineistoluokittain seuraavasti:  
lasten ja nuorten kertomakirjallisuus: 42 sarjaa  
yleinen kertomakirjallisuus: 16 sarjaa  
lasten ja nuorten fantasia: 7 sarjaa  
näytelmät: 2 sarjaa  
kansanrunous: 2 sarjaa  
nuorten aikuisten kertomakirjallisuus: 2 sarjaa  
runot: 1 sarja

Valtaosa aineiston sarjoista on lasten ja nuorten sarjoja. Etulehtien sarjalliset elementit ovat kuitenkin samantyyliisiä aikuisten- ja lastenaineistossa, joten en pidä lastenaineiston suurta osuutta sarjallisuuden tarkastelun kannalta merkittävänä. Läheskään kaikkiin tarkastelemini kirjastoluokitustuokkiin ei sisälly sarjoja.

Kaunokirjallisuuden sarjoja on suppeita ja laajoja, visuaalisesti ja sisällöllisesti hyvin erilaisia. Kirjan voi tunnistaa sarjaan kuuluvaksi visuaalisten tai verbaalisten vihjeiden perusteella. Lukijalle ei aina ole itsestäänselvää, muodostavatko jotkin kirjat sarjan vai eivät. (Tavoista tunnistaa jokin kirja sarjan osaksi ja sarjallisuuden epäselväärajaisuudesta kts. tarkemmin luku 4.3.)

Suppeimmat kaunokirjallisuuden sarjat muodostuvat muutamasta jostain syystä yhteen liitetystä teoksesta. Yleensä ne ovat saman kirjailijan kirjoittamia ja liittyvät muutenkin toisiinsa, kertovat esimerkiksi samasta fiktiivisestä maailmasta. Hieman laajempiin sarjoihin voi kuulua saman teeman ympärille keskittyviä tai samanhenkisinä pidettyjä samojen tai eri kirjailijoiden teoksia. Laajimmat sarjat ovat eri kustantamoiden kokoamia yleissarjoja, joissa julkaistaan monenlaista kaunokirjallisuutta, yhdistävänä tekijänä vain esimerkiksi väljä kohderyhmä, kuten ”aikuiset”.

Yleensä laajoihin sarjoihin kuuluvien kirjojen ulkoasulla pyritään antamaan visuaalisia vihjeitä sekä kirjan sisällöstä että sarjasta, johon kirja kuuluu. Laajojen sarjojen teoksilla ei kuitenkaan välttämättä ole sisällöllisesti juuri mitään yhteistä. Tällöin sarjallisuutta voi olla hankala osoittaa hyvin samantyyllisillä suojapäällyksillä, jotka saisivat helposti kirjat vaikuttamaan sisällöllisesti liian samanlaisilta tai antaisivat muuten sisällöstä väärän kuvan. Sen sijaan sarjallisuus ilmenee toimivasti käyttämällä tarpeeksi vaatimatonta visuaalista koodistoa, joka ei riipu yksittäisen kirjan tunnelmallisista tai tyyllillisistä vaatimuksista. Sarja-asun voi kätevästi rakentaa esimerkiksi päällyksessä olevan väripalkin tai yhtenäisen typografian avulla.

Etulehdillä on tällaisissa sarjoissa suuri merkitys. Etulehdillä sarjallisuutta on mahdollista korostaa enemmän kuin päällyksissä ilman että jokaisen kirjan ensivaikutelma ja yksilöllisyys kärsii, ja näin on ainakin aineiston laajoissa kirjasarjoissa tehty. Mikäli suojapäällyksiä ei voi mitenkään visuaalisesti yhdistää toisiinsa, sarjallisuus myös varmistuu usein vasta etulehdeltä. *Hyvän lukemisen sarjan* ja monen muun vastaavan laajan sarjan kirjoja ei mitenkään tunnista sarjaksi muuten kuin etulehden perusteella.

Kun on kyseessä sarja, jonka on kirjoittanut yksi henkilö tai jonka teokset liittyvät johonkin suppeaan aiheeseen, ei ole niin suurta tarvetta korostaa sarjallisuutta visuaalisesti kuin laajoissa sarjoissa. Toisaalta sarjan läpi toistuva samankaltainen visuaalisuus ei syö jokaisen kirjan yksilöllistä sisältöä siinä määrin kuin laajoissa sarjoissa. Suojapäällykset ja kannet voivat näyttää sarjalta, ne voivat muistuttaa huomattavasti toisiaan, kun kirjojen sisällötkin muistuttavat. Tällöin sarjallisuuden näyttäminen jää vähemmän etulehtien varaan. Suppeidenkin sarjojen etulehdet tunnistanevat kuitenkin yleensä helposti yhteenkuuluviksi, jos vertaa niitä toisiinsa.

Joissain kirjasarjoissa etulehdet ovat samanlaiset joka teoksessa. *Nikke* -sarjan kaikilla etulehdillä on samanlainen ihmissommitelma (kts. kuva 4). Toinen ääripää on, että etulehdet ovat sarjan joka osassa täysin erilaiset. *Uppo-Nalle* -sarjan jokaisen kirjan etulehdillä on eri kuva (kts. esim. kuvat 49 ja 53). Välimuotoja näistä ovat tapaukset, joissa sarjan joka kirjan etulehdet ovat osaksi samanlaiset kuin koko sarjassa, osaksi kirjakohtaiset. *David ja Larissa* -sarjassa ensimmäiset etulehdet ovat joka kirjassa erilaiset, mutta takalehdet samanlaiset (kts. kuvat 25 a – c). Ensimmäisillä etulehdillä riippuu erilaisia tauluja eri kirjoissa, takalehtinä on aina sama tapetti. *Jules Vernen Merkilliset matkat* -sarjassa vaihtelu tapahtuu yhden etulehden sisällä: vasemmalla sivulla on aina samanlainen kirjailijan rintakuva ja viivatausta on sama joka kirjassa, mutta oikeanpuoleisella sivulla ikään kuin repeämä, josta näkyy kirjakohtainen tarinaan liittyvä kuva (kts. kuvat 82 a ja b).

Yhdellä sarjalla voi olla useita sarja-asuja. Tällöin osalla sarjan kirjoista on keskenään samanlaiset etulehdet, mutta näitä ulkoasuja on olemassa erilaisia. Esimerkiksi Valittujen Palojen *Kirjaveliöt* -sarjalla on sarja-asu, jonka etulehdillä toistuu sarjan nimi, ja toinen sarja-asu, jossa toistuu kustantajan tunnus Pegasos-hevonen levittäytyvänä kuviona. Kumpaakin sarja-asua on lisäksi usean värisenä, ja eri värit ovat oikeastaan omia sarja-asujaan, sillä niistäkin jokaista käytetään useassa kirjassa.

Pitkäikäisessä sarjassa etulehtien sarja-asua on voitu muuttaa myös ajan kuluessa ja muodin muuttuessa. *Lasten toivekirjaston* etulehdet 1960- 1970- ja 1980-luvuilta kuvastavat hyvin aikaansa (kts. kuvat 38 a – c). Etulehtien tärkeyttä tällaisissa sarjoissa korostaa se, että kansien sarjaelementit ovat voineet säilyä muuttumattomina koko sarjan ajan ja vain etulehtiä on päivitetty.

On myös sarjoja, joissa vain osassa kirjoja on visuaaliset etulehdet. En kykene löytämään tälle kunnollista syytä. Esimerkiksi *Kiira ja lumpeenkukat* on osa jonkinlaista sarjaa ja sen etulehdet on visuaalisoitu, mutta muissa näkemissäni sarjan teoksissa on valkoiset etulehdet.

## 6.22 Teksti ja ikonoteksti sarjallisuuden ilmaisijoina

Etulehdelle sijoitetaan usein sarjan nimi tai tunnus. Etulehdellä voi olla myös muuta verbaalista informaatiota sarjasta, kuten viittauksia sarjan muihin teoksiin.

Jos etulehdellä lukee sentyyppinen sana kuin ”kirjasto” tai ”sarja”, lukija tietää heti olevansa tekemisissä sarjan kanssa. *Kirjaveliöt* -sarjan yhdessä sarja-asussa etulehdillä lukee sarjan nimi toistettuna. Jo monikkomuoto viittaa sarjaan. Jos sarjan nimessä ei ole varsinaista sarjallisuuteen viittaavaa sanaa, lukija ei välttämättä tunnista sarjallisuutta ainakaan yhden kirjan etulehtien perusteella. Esimerkiksi WSOY:n *Iso-Wernerin* -sarjan etulehdillä on vain sanat ”Iso-Wernerin” ja ”WSOY” (kts. kuva 43). Tarastelemalla vain jonkin sarjaan kuuluvan kirjan etulehteä on mahdollista luulla, että kyseessä on yksittäinen kirja, johon sanat vain jotenkin liittyvät.

Tekstiä ja kuvaa yhdistävän tunnuksen, jotka ovat ontologisia ikonotekstejä, voi tunnistaa sarjallisuudesta kertovaksi tekijäksi etulehdellä. Näin ei kuitenkaan tapahdu automaattisesti. *Weilin + Göösin kirjaston* tunnus voi ilmaista vain sellaiselle lukijalle, joka ymmärtää kirjainten merkityksen, että kyseessä on sarja (kts. kuva 55). Tietenkin todellisessa lukutilanteessa sarjallisuuden tunnistamiseen vaikuttaa suuresti myös se, viittaako tunnus jotenkin kirjan kanteen. *Signal* -sarjan etulehtien tunnus esiintyy jo kansissa värillisenä ja kansien muotokieli sopii muutenkin yhteen tunnuksen kanssa, joten tunnus on helppo mieltää sarjan merkiksi.

Sarjakirjan etulehdet ovat mahdollinen paikka sijoittaa tietoa saman sarjan muista teoksista. Nämä teosluettelot ovat tyyppillisiä kuviin suoraan liittymättömiä tekstejä. Ne kertovat sekä kirjan kuulumisesta sarjaan että muiden teosten nimien kautta antavat vihjeitä sarjan kokonaistyylistä. *Nuorten toivekirjaston* takalehdillä on ilmeeltään asiallinen luettelo sarjan teoksista (kts. kuva 40 b). Sarjan luonteesta riippuen teosluettelo voi olla myös mainosmaisempi. Wolfgang Ecken *Mestarietsivä Samuli Vibi* -sarjan takalehdillä päähenkilön suusta tulee puhekupla, jossa lukee: ”Muuten, minulla on kuu-

luisa virkaveli Lontoossa – Perry Clifton. Wolfgang Ecke on kirjoittanut Perryn ja tämän 12-vuotiaan kaverin Dickin seikkailuista seuraavat kirjat: – . Olen lukenut ne kaikki. Tosi jännittävä dekkarisarja!” (kts. kuva 22 b.)

### 6.23 Muutos ja tunnistaminen sarjan osien välillä

Kuten liikkeen ja muutoksen tarkastelun kohdalla käy jo ilmi, saman sarjan eri teosten välillä voi tapahtua hyvin erityyppisiä muutoksia. Muutos koskee useimmin näyttämöpaikan vaihtumista tai ulkonäön muutosta, mutta se voi olla myös perspektiivien vaihtelua tai kineettistä liikettä sarjan osien välillä. Etulehtien tunnistaminen samaan sarjaan kuuluviksi riippuu monesta tekijästä.

Näyttämöpaikan vaihtuminen ja perspektiivin vaihtelu vaativat jonkinlaisen ympäristön esittämistä. Jos sarjan osat sijoittuvat edes jossain määrin eri ympäristöihin, näyttämöpaikan vaihtuminen on luontevaa esittää etulehdillä. Erilaiset etulehdet antavat lukijan heti aavistella, missä kussakin osassa mennään. *Uppo-Nalle* -sarjan vaihtuvat tapahtumaympäristöt johdattavat lukijan aina eri ympäristöön (kts. esim. kuvat 49 ja 53). *Muinainen pimeys* -sarjan kartat kertovat toisaalta samana pysyvistä ympäristöistä, toisaalta kirjakohtaisesti tärkeistä tapahtumapaikoista. Kartat vaihtelevat, ensimmäisellä etulehdellä on täysin kirjakohtainen kartta ja takalehdellä yhdestä karttapohjasta muokattu yleiskartta, joka hieman muuttuu sarjan eri osissa. Takalehtien kartta osoittaa aina, missä päin ensimmäisen etulehden kartta sijaitsee suhteessa siihen (kts. kuvat 59 a ja b). Samoin *Jules Vernen Merkilliset matkat* -sarjassa näyttämöpaikka vaihtuu osittain etulehtien oikealla sivulla olevan kirjakohtaisen kuvan takia. Perspektiivien vaihtelusta sarjan etulehtien välillä on kyse, kun samaa ympäristöä kuvataan eri osien etulehdillä eri kohdasta. Esimerkiksi ”Joottien vaelluksen” näyttävä kartta *Raut Jootinpoika* -sarjan etulehdillä rajautuu kirjakohtaisesti (kts. kuvat 62 a ja b).

Ulkonäön muutos voi ilmetä kirjasarjan eri osien välillä ainakin väri vaihteluna tai ajan kulun näkymisenä maisemassa. Aineiston esimerkeissä on käytetty vain näitä keinoja. Väri vaihtelu on suositua erityisesti laajoissa sarjoissa.

Joissain tapauksissa kaikki sarjan osat sijoittuvat samaan paikkaan, mutta ympäristö muuttuu sarjan aikana. Tämä voidaan kertoa etulehtien avulla esittämällä sarjan jokaisella etulehdellä maisema, jossa näkyvät ajan aiheuttamat ulkonäön muutokset. Näin on tehty *Kukkulan kortteli* -sarjan etulehdillä (kts. kuvat 87 a – c). Johan Unengen *Johanna ja Ulla* -sarjan etulehdillä eivät muutu vain kuvat vaan myös teksti. Etulehtien kartasta näkee esimerkiksi, kuinka ihminen muokkaa ympäristöä rakentamalla metsän tilalle ostoskeskuksen. Joitain etulehtien kartan kohtia on selitetty teksteillä, mutta eri kohtia eri kirjoissa sen mukaan, mikä paikka on missäkin tarinassa ajankohtainen. (kuvat 86 a ja 86 b.) Kun aika näkyy etulehdillä niin selvästi kuin *Kukkulan kortteli* - ja *Johanna ja Ulla* -sarjoissa, etulehtien perusteella on mahdollista sekä asettaa kirjat tapahtumajärjestykseen että palauttaa mieleen yksittäisen kirjan tärkeitä seikkoja.

Kineettinen liike sarjan eri osien välillä on kyseessä, jos sama henkilö esiintyy kahden eri kirjan etulehdillä eri asennoissa. Esimerkiksi *Katuhaukat* -sarjassa tätä tapahtuu (kts. kuvat 84 a ja b). Kineettinen liike on sarjakirjojen etulehdillä tavallaan luontevampaa kuin se, että käytettäisiin aina samanlaista henkilökuvaa, sillä henkilöiden voi olettaa liikkuvan ja joutuvan erilaisiin tilanteisiin sarjan aikana.

Sarjallisuuden voi tunnistaa useista sarjan etulehtiä yhdistävistä tekijöistä. Niitä ovat sarjan eri osissa toistuva sama sommittelu, kuva-aihe, elementti tai käytetty tekniikka, värien valinta saman logiikan mukaan tai etulehden tekijän tunnistettava tyyli. Yleensä useampi näistä esiintyy yhdessä, mutta yksikin riittää kertomaan sarjallisuudesta.

*Runoja tunteville* -sarjan kaikilla takalehdillä on samanlainen sommittelu (kts. kuvat 83 a ja b). Takalehden vasemman sivun täyttää valokuva ja oikealla lukee isolla henkilön nimi. Sen alla voi olla vielä tekstiluettelo. Mitättömät sommittelulliset erot sarjan osien välillä johtuvat siitä, miten valokuvat on



otettu tai miten pitkä tekstiluettelo on. Samassa sarjassa on myös värit valittu yhtenäisen logiikan mukaan: jokainen etulehti on painettu yhdellä värillä. *Jules Vernen Merkilliset matkat* -sarja on myös esimerkki hyvin samanlaisena toistuvasta sommittelusta ja värien valinnasta. Etulehdet ovat mustavalkoiset ja niillä on yksi kuva kummallakin sivulla. Vasemman sivun kuva-aihe, kirjailijan rintakuva, on aina täysin sama. Myös *Runoja tunteville* -sarjan kasvokuvat henkilöistä ovat samankaltaisia kuva-aiheita, mutta yksinään, ilman sommittelun ja värin antamia visuaalisia vihjeitä, niitä ei pitäisi samaan sarjaan kuuluvina.

*Katuhaukat*-sarjassa etulehtien huomiotaherättävä viivoitus on sarjaa yhdistävä elementti. Myös kuva-aiheet ovat usein samoja henkilöitä ja värit valittu saman logiikan mukaan, mutta sommittelu vaihtelee rajusti eri kirjojen välillä. *Katuhaukat*-sarjaa yhdistää myös tekniikka: valokuva, jonka mukana on lisäelementti. *Merkillisten matkojen* etulehdet ovat vastaavasti piirroksia ja *Runoja tunteville* -sarjassa yhdistetään valokuvaa ja kirjoitusta.

Etulehden tekijän tyyli saattaa olla riittämätön elementti luomaan yksinään tunnistettavan sarja-ilmeen. Riippuu tyylin vaihtelevuudesta, onko se mahdollista tunnistaa. *Uppo-Nalle* -sarja on sen sijaan visuaalisesti poikkeuksellisen moninainen. Sarjaan kuuluu syvättyjä ja taustallisia kuvia, kaksi- ja kolmiulotteisia kuvia, koko aukeaman kokonaisuuksia ja levittäytyviä pintoja, yksi- ja nelivärisiä kuvia, akvarelleja ja viivapiirustusta, ihmishahmoja ja esinesommitelmia, voimakasta liikettä ja pysähtyneitä kuvia. Yhteistä on vain kuvittaja Hannu Tainan tyyli. Sen tunnistamisesta siis riippuu, voiko kirjat etulehtien perusteella ymmärtää kuuluviksi samaan sarjaan (vrt. kuvia 33 ja 34). Toisaalta tunnistettavan kuvitustyylin vuoksi lukija voi jopa alkaa yhdistää toisiinsa täysin erillisiä teoksia. Tainan kuvittamat *Pertsä ja Kilu* -sarjan ja *Kapteeni Vaskiparran* etulehdet (kts. kuvat 39 ja 14) ovat tunnistettavissa samantyyllisiksi kuin *Uppo-Nallet*. Sekaannusta tämä ei toki aiheuta, koska etulehdet eivät ole ainoa vihje kirjojen tunnistamiseen.

Etulehden sarjailme luo omalta osaltaan sarjasta visuaalisen kokonaisuuden. Se auttaa lukijaa yhdistämään sarjan teokset toisiinsa. Joskus sarjailme palvelee kuitenkin myös mainostarkoitusta esimerkiksi niin, että kirjassa on aina samaan sarjaan kuuluvien muiden teosten luettelo. Nikolajevan mukaan sarjakirjan etulehdellä saatetaan vihjata muihin sarjan osiin myös esittämällä siinä hahmoja, jotka eivät esiinny kyseisessä kirjassa, vaan jossain muussa sarjan osassa. Erityisen yleistä tämä on uusintapainoksissa. (Nikolajeva 2000, 69.) Itse en löytänyt esimerkkejä tällaisesta.

Viitaukset sarjan muihin teoksiin sarjakirjojen etulehdillä ovat sikäli merkityksellisiä, että niissä irtaudutaan kirjasta ja viitataan kirjan ulkopuoliseen maailmaan. Kirjan todellisuuden ja oikean maailman voi jopa sekoittaa tekstissä, kuten fiktiivinen Samuli Vihi tekee Wolfgang Ecken kirjoissa. Vihihän väittää pystyvänsä lukemaan samoja kirjoja kuin hänestä lukevat lukijat ja toimii niiden suositelijana.

### 6.3 Informaation tarjoaminen

Etulehti voi tarjota lukijalle monenlaista visuaalista informaatiota. Se voi kertoa, millaisia ovat kirjaan liittyvät paikat, henkilöt tai muut asiat tai mitä muutoksia niissä tapahtuu. Se voi myös selittää ja nimetä eri asioiden välisiä suhteita, mikä tapahtuu usein tekstin avulla. Osa etulehtien tarjoamasta informaatiosta on tulkinnanvaraisempaa, osa yksiselitteisempää.

Informaation tarjoaminen liittyy varsinkin tekstin ja kuvan tutkimiseen, joten se on aineistoryhmistä tässä luvussa eniten esillä. Koska kartat ovat visuaalisilla etulehdillä niin yleisiä, käsittelemme niitä erikseen.

### 6.31 Kuvavetoinen tulkinnanvarainen informaatio

Jokainen visuaalinen etulehti antaa jonkinlaista informaatiota kirjasta. Etulehti voi ensinnäkin viitata suoraan kirjan tai sarjan sisältöön. *Kalevalan tarinoiden* etulehden avulla lukija ymmärtää, että kirja liittyy jotenkin vanhaan suomalaisenkaltaiseen kulttuuriin. Lukija saattaa jopa arvata, että kyse on nimienomaan Kalevalasta (**kts. kuva 36**). Etulehti voi myös heijastella visuaalisuudellaan kirjan tai sarjan tyyliä ja tarkoitusta. *Lasten toivekirjaston* 1980-luvun sarja-asun kissa antaa vihjeen siitä, että sarjan sisältö on suunnattu lapsille (**kts. kuva 38 c**). Etulehti voi antaa informaatiota myös kirjan ulkopuolisista asioista, mutta tähän liittyy aineistossa yleensä teksti.

Vain kuvaa sisältävät etulehdet voivat tarjota paljon informaatiota. Rhedin ottaa esimerkiksi tästä Astrid Lindgrenin kuvakirjan *Marikki, katso lunta sataa* etulehdet, jotka on toteutettu hyvin yksityiskohtaisesti. Ne näyttävät maiseman talvisesta pikkukaupungista, jossa ihmisiä kulkee omilla asioillaan ja käy kauppaa, ja päähenkilöt leikkivät. Etulehdet siis paitsi esittelevät päähenkilöt, paikantavat tapatumat tiettyyn maantieteelliseen ja sosiaaliseen ympäristöön ja määrittävät historiallisen ajan, vuodenajan ja sen, että on arkipäivä. (Rhedin 1992, 150.) Läheskään kaikista visuaalisista etulehdistä ei kuitenkaan ole pääteltävissä kovin paljoa tai kovin tarkasti. Abstrahoitu kuva *Paahteen* etulehdillä antanee jonkin vihjeen tarinan tyylistä, mutta sen tulkinta on hankalaa ja varsinainen yhteys tarinaan jää mielikuvituksen varaan (**kts. kuva 42**).

Mikkosen mukaan kuvalla on ominaisuuksia ja rajoituksia, joita tekstillä ei ole. Kuvaa voi esimerkiksi katsoa missä järjestyksessä tahansa ja siitä on vaikea erotella yksiköitä. Vaikka nämä ominaisuudet ovat myös etuja kuvallisessa esityksessä, ne aiheuttavat sen, että yhdessä kuvassa on hankala esimerkiksi esittää väitettä. Teksti sopii kuvaa paremmin kuvaamaan loogisia suhteita. Sen avulla voi myös kuvaa helpommin selventää kuvitteellisen ja todellisen sekä yksityisen ja julkisen välistä eroa, vaikkapa eritellä tunteiden sisältöjä. ”Kielen avulla voidaan täsmentää toisin kuin kuvin.” (Mikkonen 2005, 31-32.)

Katse ja ilme voivat kertoa lukijalle etulehdellä kuvatun tilanteen sävyn. *Katuhaukat*-sarjan kirjan *Mahdoton yhtälö* (2002) etulehdillä on hahmoja, joiden ilmeistä voi päätellä, että heillä on hauskaa tai että he vähintään haluavat hymyillä kameralle (**kts. kuva 84 b**). Katse voi myös antaa tietoa tilasta, jossa henkilöt fiktiivisessä maailmassa ovat. *Merirosvoja!*-kirjan ensimmäisen etulehden hahmo katsoo sen verran kauas, että lukija ymmärtää hänen edessään olevan jotain nähtävää suurella alueella. (**kts. kuva 32**.)

Periaatteessa kolmiulotteinen tila antaa enemmän informaatiota kuin kaksiulotteinen. Kun myös syvyysulottuvuus on mukana etulehdellä, lukija hahmottaa esineiden kokonaisuudet. Jos etulehden kuva vielä sijoittuu johonkin tapahtumapaikkaan, voimakas kuvatauti antaa sen luonteen määrittämisessä. Käytännössä etulehden tarjoaman informaation määrä riippuu kuitenkin muistakin seikoista. Monet kartat ovat hyvin informatiivisia ja silti kaksiulotteisia, ja niilläkin etulehdillä, joilla ei ole tekstiä, yksityiskohtien määrä ja kuvaustapa vaikuttavat informaation määrään yhtä paljon kuin tilallisuus.

Liikkeen ja muutoksen kuvaaminen etulehdillä antaa informaatiota siitä, millaisten paikkojen ja tilanteiden välillä kirjoissa liikutaan ja miten ne muuttuvat. Kineettinen liike, henkilöiden näyttäminen eri asennoissa, kertoo, kuinka he jotain tekevät ja millaisiin tilanteisiin he joutuvat. *Risto Räppääjä* -sarjan etulehdet näyttävät päähenkilön rumpusoon vaiheet (**kts. kuva 7**) ja *Katuhaukat*-sarjan henkilöistä saa eri kirjojen perusteella tietää, millaisissa tilanteissa ja ympäristöissä he liikkuvat. Näyttämöpaikan vaihdos kertoo etulehdillä useammasta kirjaan liittyvästä ympäristöstä ja ylipäätään siitä, että kirjaan liittyy useampi kuin yksi paikka. Perspektiivin vaihdos ja ulkonäön muutos antavat lisäinformaatiota samasta paikasta. Ulkonäön muutos kertoo parhaillaan hyvin selkeästi ajallisesta muutoksesta, mistä *Kukkulan kortteli* -kirjat ovat hyvä esimerkki. Peilikuvan käyttäminen tarjoaa vain vähän lisäinformaatiota, käytännössä vain uuden näkökulman etulehden sommitteluun.

### 6.32 Tekstin ja kuvan tarjoama informaatio

Jos etulehdillä on tekstiä, se liittyy yleensä kuvaan. Tekstin ja kuvan yhdistelmä kykenee usein antamaan yksiselitteisempää informaatiota kuin kuva yksinään. Teksti ja kuva voivat selittää toisiaan, kuulua samaan etulehden kokonaisuuteen erillisinä yksikköinä tai muodostaa erilaisia kaaviomaisia kuvia, sukupuita ja pohjapiirroksia. Pelkkä teksti etulehdellä ei sitävastoin yleensä ole erityisesti informatiivinen elementti.

Jos etulehdellä on vain tekstiä, se on usein käsinkirjoitetun näköistä ja enemmän koriste kuin kerovaa tai asiatekstiä. Näistä teksteistä saa tietää lähinnä, mihin kieleen tai millaiseen maailmaan kirjassa viitataan. *Tuulentekijän* etulehtien tekstin perusteella voi arvata, että kirja liittyy jotenkin Viroon tai vironkielisiin ihmisiin (**kts. kuva 20**). Sen sijaan etulehdillä, joilla on toisiinsa viittaamattomia kuva- ja tekstiosia, tekstit voivat olla informatiivisia. Näitä ovat tyypillisesti tekstiluettelot sarjan muista teoksista sarjakirjojen etulehdillä, kuten *Nuorten toivekirjaston* takalehdellä (**kts. kuva 40 b**).

Ontologinen ikonoteksti etulehdellä on aineiston perusteella joko tunnus, joka kertoo sarjallisuudesta, tai kuvamerkki, joka ei kerro mitään. *Signal*-sarjan tunnus antaa lukijalle yksiselitteisen tiedon siitä, minkä sarjan kirjaa hän parhaillaan tarkastelee (**kts. kuva 17**). *Shōsetsun* kuvamerkkien kaltaiset ikonotekstit taas eivät tarjoa selkeää informaatiota monillekaan suomalaisille lukijoille (**kts. kuva 21**). *Weilin + Göösin kirjaston* tunnus aukenee sille, joka hoksaa sen osien tarkoituksen (**kuva 55**).

Intraikoninen teksti on informaation tarjoamista ajatellen samassa asemassa kuin muukin teksti. Se voi kertoa lisää kuvasta, johon kuuluu, mutta ei välttämättä kerro. Esimerkiksi teksti ”kylmien vesien piikkimakrillia” kertoo lukijalle, mitä säilykepurkeissa *Hilman ja pingviinin* etulehdillä on (**kts. kuva 8**). Autojen tekstit kirjassa *Uppo-Nalle eksyksissä* saattavat viitata jonnekin kirjaan, mutta etulehdestä ne eivät anna lisää informaatiota (**kts. kuva 49**).

Muunnelmat sanoista ”tämän kirjan omistaa” tarjoavat informaation siitä, mikä niiden vieressä olevan tyhjän tilan tarkoitus on. Osa niistä on intraikonisia, osa ei. *Lasten toivekirjaston* (1970-luvun sarja-asun) ensimmäisen etulehden nimikirjoitukselle varattu kukka tarvitsee selityksen, jotta lukija osaisi hyödyntää sitä (**kts. kuva 38 b**). Aina tekstiä ei välttämättä tarvittaisi sen tajuamiseen, että vapaaseen tilaan voi kirjoittaa nimensä, mutta tämä riippune siitä, mihin lukija on tottunut. Jos etulehdellä on esimerkiksi selkeä viiva nimen kirjoittamistavarten, sille on tuskin vaikea keksiä muuta tarkoitusta, vaikka tekstiä ei olisi ohjaamassa. Aineistossa ei kuitenkaan ole yhtään esimerkkiä tällaisesta etulehtien käytöstä.

Kuvan nimeäminen vaikuttaa siihen, millaista informaatiota kuvasta saa, ehdottaa tulkitsemaan kuvan tietyllä tavalla. Teksti ”Lehtosen perhe” *Hemminki Hamsteri Lehtosen* etulehdillä varmistaa, että kuvassa näkyvät henkilöt ovat perhe (**kts. kuva 51**). Vähäinkin teksti lisää kuvan informaatioarvoa. *Kukkulan kortteli* -sarjan ensimmäisen osan *Kesätukan* (1990) etulehti näyttää maallikosta ylipäättään vanhan ajan kuvaukselta. Jos siinä lukisi vuosiluku 1930, johon tapahtumat sijoittuvat, kuva täsmen tyisi heti tarkemmin ja sitä tarkastelisi eri tavalla kuin nyt. Yksityiskohtien merkitys selkeytyisi ja muuttuisi: lukija saisi esimerkiksi tietää, että vuonna 1930 Helsingin keskustassa hevosia oli yhtä paljon kuin autoja. (**kts. kuva 87 c**.)

Tekstin vaikutuksen kuvan tulkintaan näkee selkeästi *Ehtoollisen salojen* etulehdillä (**kts. kuvat 77 a ja b**). Ensimmäisellä etulehdellä ja takalehdellä eri tekstit nimeävät samoja *Viimeisen ehtoollisen* henkilöitä. Ensimmäisellä etulehdellä tekstit ovat henkilöiden nimiä ja tarjottu informaatio siksi asiallinen, neutraali. Takalehden tekstit ovat luonnehtivampia ja informaatio siksi mystisempi kuin ensimmäisellä etulehdellä. Tunnelma muuttuu sanojen ansiosta.

Kaaviomaisissa kuvissa ja kuvissa, joiden yksityiskohtia on nimetty, teksti tarjoaa lisäinformaatiota. Laivat *Merikadetti Richard Bolithon* etulehdillä ovat sinänsä tunnistettavia muotoja, mutta tekstit kertovat lisäksi, millaiset laivat ovat kyseessä ja mitä eri osia niihin kuuluu (**kts. kuva 24**). Tekstillä on informaation välittymisen kannalta vielä suurempi rooli kuvissa, jotka ovat viitteellisiä tai vaikeasti hahmotettavia. Jari Järvelän *Veden painon* (2001) etulehdillä on kaaviokuva tukinuitosta, ja se jäisi

täysin käsittämättömäksi ilman tekstejä (kuva 57). Lontoon metrokartta *Neverwheren* etulehdillä taas on esimerkki pitkälle kehitellystä tekstiä ja kuvaa yhdistävästä informaatiografikasta (kts. kuva 11).

Sukupuut ovat erityisasemassa henkilöitä koskevan informaation tarjoamisessa. Sukupuusta saa täsmällistä tietoa henkilöiden sukulaisuussuhteista, elinvuosista ja ikäeroista. Lukijan on sen avulla myös helpompi mieltää jokin henkilö osaksi yhtä ihmistä laajempaa ajallista ja sosiaalista kokonaisuutta. Kuva antaa sukupuulle vain muodon, teksti on varsinaisena informaationa. *Jalna*-sarjan ja *Paistaa päivä pimeään* -kirjan etulehtien sukupuut ovat hyvin erinäköisiä (kts. kuvat 66 ja 67). Jälkimmäisestä ymmärtää vasta tekstin avulla, että kyseessä yleensä on sukupuoli.

Yuri Engelhardtin mukaan graafisten esitysten pääelementtejä, kuin kieliopin perusosia, ovat graafiset objektit ("graphic objects"), tilat ("graphic spaces") ja ominaisuudet ("graphic properties"). Esimerkiksi sukupuissa nimet ja niiden välillä olevat viivat ovat graafisia objekteja. Graafisen tilan käsite sisältää sen, miten graafiset objektit on järjestetty, kuinka esimerkiksi eri sukupolvet sijaitsevat sukupuussa suhteessa toisiinsa. Graafisia ominaisuuksia ovat esimerkiksi nimien väri ja koko. (Engelhardt 2007, 25–26). *Jalna*-sarjan ja kirjan *Paistaa päivä pimeään* sukupuut ovat hyvin erilaiset graafisina tiloina: toinen lehtipuun muotoinen ja sukupolvet alekkain järjestetty, toinen vapaamuotoisempi. *Paistaa päivä pimeään* on aineiston ainoa kirja, jossa nimiä erotellaan graafisten ominaisuuksien avulla. "Odin" ja "Loke" on esitetty lihavoidun tekstin – vaikka toki myös sijainnin – avulla sukujensa päinä ja muut nimet ovat tavallaan lisäinformaatiota heistä. *Paistaa päivä pimeään* -kirjan etulehdellä on enemmän graafisia objekteja kuin *Jalna*-sarjassa ja osa objekteista jää sukupuun ulkopuolelle. Niiden informaatioarvo ei ole suuri, koska teksti ei valota niitä.

### 6.33 Kartat

Aineiston perusteella kartta tai useampi on viidesosalla visuaalisista etulehdistä. Karttoja ei ole vain kertomakirjallisuuden luokissa vaan myös runoissa ja näytelmissä. Nikolajevan (2000, 69) mukaan kartat ovat tavallisia lastenromaanien etulehdillä, ja aineistossa niitä on runsaasti myös aikuisten kirjoissa. Toteutustavat, tyyli, yksityiskohtaisuus ja tekstin määrä, ja siten myös karttojen tarjoaman informaation määrä ja laatu vaihtelevat suuresti.

Sanakirjamäärittelmän mukaan (Factum 2003, 273) kartta on "mittauksiin perustuva, mittakaavan mukaan pienennetty, yleistetty, sisällöltään täydennetty ja selitetty pohjapiirroskuva alueesta" ja sen tehtävä on "välittää paikkaan sidottua tietoa, joka esitetään sovitulla karttamärkeillä ja tarvittavilla teksteillä". Fiktioteoksessa kartan esittämä paikka ei välttämättä ole olemassa, jolloin kartta ei voi perustua mittauksiin, ja karttamerkkejä ei aina ole, mutta muuten määrittelmä pätee myös etulehdillä oleviin karttoihin.

Karttojen suosio etulehtinä saattaa olla juuri siinä, että ne "välittävät paikkaan sidottua tietoa". Jos kirjassa halutaan kertoa yksityiskohtaisesti matkareitistä tai jonkin alueen rakenteesta, kartta on erinomainen apu tekstile, sillä kartan avulla voi ilmaista monimutkaisiakin kuvailuja, jotka olisivat verbaalisesti mahdottomia tai käsittämättömiä. Hatva (1993, 49) mainitsee sanalliset selitykset, jotka tarvitsevat tuekseen kuvaa ollakseen ymmärrettäviä. Tarkat paikkakuvaukset ovat juuri niitä. Osa kartoista on kyllä selvästi etulehtenä muusta syystä kuin informaatioarvonsa tähden: kartat näyttävät tai niiden kuvitellaan näyttävän kiinnostavilta. Williamsoninkin (1983, 272) mukaan etulehdet ovat houkutteleva paikka koristeelliselle kartalle, joka epäilemättä kohentaa teoksen ulkonäköä.

Cavalliuksen siirtymän käsitteen tulkitsen niin, että siihen sisältyvät nuolet kartoissa. Ne antavat tietoa matkareiteistä, paikasta toiseen siirtymisestä. *Nils Holgerssonin ihmeellinen matka* on kuvattu viivana kirjan etulehtien kartassa, ja nuolet ilmaisevat siinä matkanteon suunnan (kts. kuva 70). Nilsin seikkailuissa karttaan viitataan myös tekstissä usein, mutta jos niin ei kirjassa tehdä, eikä kartassa ole nuolia kertomassa reittiä, matkan tarkka eteneminen voi jäädä lukijalle hämäräksi.

Visuaalisten etulehtien kartoissa, hyvin viitteellisissäkin, suositaan tekstiä. Se lisää karttojen informaatioarvoa. K. M. Walleniuksen *Miesten meren* (1978) etulehdillä oleva Jäämeren kartta on poikkeuksellinen, koska siinä ei ole muuta tekstiä kuin kompassiriuusun kirjaimet ja mittakaavataulukon numerot (**kuva 60**). Paikat tunnistaa suurin piirtein, mutta nimet kertoisivat enemmän.

Tekstin ja kuvan kohdalla (luku 5.33) mainitsen esimerkkejä erilaisista karttoihin liittyvistä paikanimistä. Teksti voi sijaita kartalla osoittamansa paikan kohdalla, jolloin informaation saa siitä suoraan. Mikäli tämä on mahdotonta, käytetään jotain merkkiä, kuten pistettä, ilmaisemaan paikkaa, ja nimi on merkin vieressä. Engelhardtin (2007, 28) mukaan paikkaan viittaavan nimen ("label") kokoa tai sijaintia voi muuttaa, mutta itse paikkaa ilmaisevaa merkkiä ("node") ei voi siirtää, jotta kartta olisi pätevä. Lukijoille tämä on yleensä selkeää. Esimerkiksi "Joottien vaelluksen" esittämissä kartoissa järvien nimet lukevat järviässä, mutta jokien nimet niiden vieressä, koska ne eivät mahdu jokiin (**kts. kuvat 62 a ja b**). Joitain paikkoja aineiston kartoissa on merkitty palloilla, joiden vieressä niiden nimi lukee. Nimet voivat sijaita myös kartan ulkopuolella tai muuten erossa osoittamistaan paikoista, jolloin "node" ja "label" ovat kaukana toisistaan. Niiden yhteys varmistetaan tällöin yleensä numeroiden avulla, kuten *Nuorallatanssijoiden tapauksen* etulehtien kartassa (**kts. kuva 69**).

Nimet voivat olla neutraalin oloisia tai arvottaa karttaa jotenkin. Kartassa voi olla muitakin henkilökohtaisia lisäselvityksiä, jotka tarjoavat informaatiota enemmän kartan todellisesta tai fiktiivisestä tekijästä kuin maastosta. A.A. Milnen *Nalle Puhin* (1976) etulehtien kartassa mainitaan "hyvä huviretkipaikka", eli kartan tekijä on käynyt paikalla ja todennut sen hyväksi (**kuva 65**). Maininta vihjaa myös siihen, että huviretki voi sisältyä kirjan tapahtumiin. Kartan alapuolella myös ilmoitetaan "minä piirsin ja Shepard-setä auttoi", minkä perusteella voi olettaa, että kartan fiktiivinen tekijä on lapsi.

Tässä yhteydessä on huomattava, että mikään kartta ei anna neutraalia informaatiota. Kartassa on aina valittu vähintään käytetty projektio, joka vaikuttaa siihen, minkä kokoisia ja muotoisia eri alueet ovat toisiinsa nähden. Maailma saadaan siksi näyttämään hyvin erilaiselta periaatteessa samaa asiaa ja aluetta kuvaavissa kartoissa. Kartta heijastaa aina tiedostamatta tai laskelmoidusti tekijänsä maailmankuvaa. (kts. esimerkiksi Kokkonen 1997, passim.) Fiktioteoksissa subjektiivisuus ei ole ongelma, mutta tekijän maailmankuva näkyy niiden etulehtien kartoissa joka tapauksessa vielä selkeämmin kuin "tieteellisissä" kartoissa.

Kuva on kartoissa oleellisen informaation välittäjä ja teksti sivuosassa silloin, kun maan muodot ovat tärkeämmät kuin paikkojen nimet. *Miesten meren* kartan tarkoituksena lienee näyttää Jäämeren ja sitä ympäröivien maa-alueiden muoto, mutta ne voisi halutessaan tarkistaa muualtakin. Tilanne on toinen, jos tarina sijoittuu keksittyyn maailmaan: silloin kartta on tarpeellinen näyttämään paikkojen muotoja, sillä lukijahan ei voi muuten saada niistä kuvallista tietoa. Esimerkiksi Walter Moersin *Kapteeni Sinikarhun 13½ elämän* (2001) takalehdellä havainnollistetaan 12 uutta mannerta, jotka kiemurtelevat tuntemallamme maailmankartalla vanhojen seurana (**kuva 61**).

Kartan kuvaosuuden toteutustavalla ja tyylillä on informaatioarvoa silloinkin, kun teksti on tärkeä. *Parfyymien* (**kts. kuva 72**) etulehtien kartat luovat täysin erilaisen tunnelman kuin *Nalle Puhin* kartta. Karttojen ymmärtämisen ja niistä saamamme ja uskomamme tiedon kannalta on tietenkin väliä sillä, mitä olemme tottuneet näkemään. *Parfyymien* kartta veneineen ja pienine kolmiulotteisine taloineen vaikuttaa koristeelta, jos lukijan käsitys tieteellisestä kartasta vastaa enemmän suoraan nykyaikaisesta karttakirjasta otettua karttaa.

### 6.34 Etulehti informaation sijoituspaikkana

Länsimaisen kirjan rakenteen vuoksi etulehti on helposti saavutettavissa. Sitä voi vilkaista milloin vain. Tämän vuoksi etulehdelle on kätevää sijoittaa informaatiota, mutta helposta saavutettavuudesta on sekä etua että haittaa. Etulehden asema kirjan sisäisivuista erillään mutta kirjan osana tekee siitä erityisen alueen informaation välittämisen kannalta.

Informaatiota tarjoavien etulehtien asiasisältöä ei yleensä löydä muualta kirjasta joko ollenkaan tai ei ainakaan samanlaisessa muodossa kuin etulehdellä. Esimerkiksi etulehdellä olevassa sukupuussa voi lukea tarkasti henkilöiden syntymä- ja kuolinpäivämääriä, ja tällaisia tietoja luetellaan muuten harvoin tyhjentävästi kaunokirjallisissa teoksissa. Jos etulehdellä on kartta tai kaavio, sen informaation on mahdotonta toistua sisäsivuilla sisällä. Jos etulehdellä olisi kartta paikasta, jonka kaikki yksityiskohdat kuvailtaisiin myös kirjan tekstissä, nämä kaksi kuvausta voisivat silti vastata toisiaan vain suunnilleen, sillä teksti ja kuva eivät ole koskaan sama asia. Jotta informaatio toistuisi täysin samana sisäsivuilla ja etulehdellä, etulehtien kartta pitäisi toistaa sisäsivuilla myös kuvana.

Kaikki etulehdillä esitetty materiaali ei välttämättä kuulu sisäsivuille. Sarjakirjan etulehdellä olevien teosluetteloiden kaltainen informaatio ei liity yksittäisen kirjan sisältöön, ja siksi sen voi kyllä sijoittaa etulehdelle, mutta sijoittaminen keskelle sisäsivuja on väkivaltaista.

Jonkin informaation sijoittamisessa etulehdelle on se etu, että se löytyy tarvittaessa sieltä helpommin kuin selailemalla kirjaa. Tällä on tietenkin merkitystä sitä enemmän, mitä useammin informaatioon viitataan. Aina unohdettuaan, miltä jokin näyttää tai miten toimii, tai muuten vain halutessaan lukija voi palata etulehdelle tarkistamaan, miten asiat olivat. *Merikadetti Rikhard Bolithon* tarinassa käytetään etulehdellä mainittuja termejä ilman, että niitä aina selitetään, joten laivojen kaavakuvat etulehdillä toimivat muistin virkistykseenä. Saarinen et al. (2001, 35) toteavat, että lukija palailee kesken lukemisen fiktion maailmasta kirjaesineeseen, esimerkiksi tarkastelemaan kansitaidetta. Samalla tavoin lukija voi palata kesken lukemisen etulehdille, informaation vuoksi tai muusta syystä.

Etulehdet ovat hyödyllisiä paikkoja informaatiolle, jonka halutaan koskevan koko kirjaa. Tarinan sisällä annettu informaatio assosioituu helposti siihen kohtaan kirjaa, jossa se mainitaan. Louis Sacharin muuten kuvittamattomassa *Paahde*-romaanissa on kohta, jossa päähenkilöt ovat vaarassa eksyä ja kiistelevät oikeasta tiestä. Eräs henkilöistä piirtää hiekkiaan kaavion, joka on samassa kohdassa myös kuvana, lukijan nähtävillä (vuoden 1998 sidotussa painoksessa sivulla 201). Vaikutelma ei olisi yhtä kiinnostava, jos kuvio olisi jo etulehdellä, sillä siinä se vain joko vaikuttaisi käsittämättömältä tai paljastaisi juonta, kun sen näkisi liian aikaisin.

Informaation sijoittamista etulehdille rajoittaneekin se, että se ei voi kuvata asioita, joiden on tultava lukijalle yllätyksenä. Esimerkiksi karttaan merkitty matkareitti on toisaalta selkeää ja kätevää informaatiota, mutta voi toisaalta paljastaa lukijalle liikaa ennen aikojaan. Edes takalehdelle ei ole turvallista laittaa salaisuuksia, koska lukija saattaa vilkaista sinne, vaikkei haluaisikaan lukea ennenaikaisesti kirjan loppuratkaisua.

Tiettyssä mielessä mikä tahansa visuaalinen alue tarjoaa eniten informaatiota silloin, kun siinä on mahdollisimman paljon sisältöä eri muodoissa. Eri asia on, milloin informaatio alkaa hämätä lukijaa runsaudellaan. Varsinkin silloin, jos etulehti on valittu ainoaksi paikaksi kuvitukselle, se voidaan täyttää hyvin tiiviisti. Etulehdillä oleva informaatio, esimerkiksi intraikoninen teksti, voi myös viitata niin läheisesti tarinaan, ettei siitä kirjaa lukematta saa täysin selvää. Tämä voi olla tarkoituskin, jolloin etulehti ikään kuin mainostaa kirjaansa. Kirjan *Varokaa juustokiltaa!* etulehdillä on runsaasti informaatiota eri yhteyksistä: yksityiskohtaisia kuvia ilman selityksiä, fiktiivisiä lehtimainoksia, ”Lierolan” ja sen lähialueiden kartta ja kirjailija-kuvittajaa käsittelevä teksti (**kts. kuvat 27 a ja b**). Tämän tyyppisten etulehtien tarjoaman informaation hahmottaminen vaatii jo hieman vaivannäköä.

## 6.4 Tarinan kuljettaminen

Kaikki visuaaliset etulehdet viittaavat kirjaan tai sarjaan samassa mielessä kuin kaikki koristavat ja tarjoavat informaatiota. Varsinaisesti voidaan kuitenkin puhua tarinan kuljetamisesta vasta sitten, kun etulehden liike tai sommittelu vie lukijaa johonkin suuntaan. Tämä saadaan aikaan hahmojen sijoittelulla vasemmalle tai oikealle aukeamalla. Etulehti voi myös kuljettaa tarinaa eteenpäin, pysäyt-

tää sen tai saada lukijan palaamaan taaksepäin. Oleellista on, minne hahmojen huomio suuntautuu ja millaisia liikevaikutelmia etulehdille syntyy, sillä liike johdattelee lukijan katsetta.

Kaikki muutokset ensimmäisen etulehden ja takalehden välillä vahvistavat mahdollista liikettä. Käänteiset kuvat ovat liikkeen erityistapauksia. Tarinan kuljettamisen tehtävä etulehdellä liittyy aineistoryhmistä erityisesti liikkeeseen ja muutokseen, joten käsittelen tässä yhteydessä lähinnä niitä.

#### 6.41 Vasen ja oikea

Länsimaissa kuvaa luetaan vasemmalta oikealle (kts. esimerkiksi Happonen 2007, 149). Rhedin kutsuu kuvakirjojen yhteydessä vasenta sivua kotisivuksi ("hemmasidan") ja oikeaa ulkona maailmalla -sivuksi ("ut-i-världen-sida") Vasemmalla ovat tutut elementit ja oikealla uudet, usein uhka tai vaara. (Rhedin 1993, 175, 180–181).

Kressin ja van Leeuwenin mukaan kokoaukeaman vasemmalla ja oikealla sivulla on erilainen informaatioarvo. Oikean sivun tieto on "uutta" ("new"), vasemman jo "annettua" ("given"). Oikea sivu antaa avaintiedot, joihin lukijan on kiinnitettävä erityistä huomiota. Lukija ei ole välttämättä vielä hyväksynyt oikean sivun tietoa tai se on ongelmallista. Vasemmalla sivulla on itsestäänselvää tietoa; sen oletetaan jo olevan lukijalle tuttua kulttuurin osana. (Kress & van Leeuwen 1996, 186–187.) Jatkuvassa tarinassa oikealla esitetty uusi tieto muuttuu seuraavalla aukeamalla annetuksi ja uutta tietoa on jokin muu sen aukeaman oikealla sivulla. Muissakin sommitelmissa kuin aukeamilla, esimerkiksi yksittäisissä kuvissa, oikean ja vasemman puolen elementit toimivat vastaavalla tavalla. (Kress & van Leeuwen 1996, 192, 194.)

Ensimmäinen etulehti on ensimmäinen kirjan kokoaukeama. Kannessa voidaan jo esittää jotain uutta, mikä on Kressin ja van Leeuwenin teorian mukaisesti ensimmäisellä etulehdellä annettua. Tarinassa etulehden uusi tieto voi edelleen muuttua annetuksi ja takalehdellä voidaan vielä esittää uutta tietoa, mikä takakannessa on annettua. Jos Kressin ja van Leeuwenin teoriaa soveltaa, etulehtiä voi verrata toisiinsa myös ilman tarinaa ja uusi ja annettu voivat irtautua koskemaan koko aukeamaa, ei vain oikeata ja vasenta.

Kaikki kirjat, joiden ensimmäinen etulehti ja takalehti ovat erilaiset, antavat mahdollisuuden uuden ja annetun väliseen kehittelyyn. *Nuorten toivekirjaston* etulehdillä näkyy uuden ja annetun vaihtelu sivujen välillä. Ensimmäisen etulehden oikealla sivulla, uuden tiedon paikalla, on sarjan tunnus, ja takalehdellä se esiintyy jo vasemmalla sivulla, annetun asian tyypillisellä paikalla. Takalehdellä on kyllä uutta tietoa sekä vasemmalla että oikealla sivulla ja tunnuskin toistuu vielä oikealla sivulla. (kts. **kuvat 40 a ja b**.) Ajatusta vasemman ja oikean roolista voi soveltaa myös eri kirjojen välille. *Jules Vernen Merkillisten matkojen* etulehdillä Vernen rintakuva, joka on joka kirjassa sama, on aina vasemmalla sivulla, ja kirjakohtainen tarinasta kertova kuva, uusi asia, oikealla sivulla (kts. **kuvat 82 a ja b**).

Koska etulehtiä on joka kirjassa kaksi, ajatusta annetusta ja uudesta voi mielestäni soveltaa myös niin, että ensimmäinen etulehti edustaa kokonaisuudessaan ensin uutta ja sen jälkeen suhteessa takalehteen annettua. Esimerkiksi kirjan *Ystävämme Paddinton* ensimmäisellä etulehdellä päähenkilö esitellään ja takalehdellä näytetään toisesta suunnasta (kts. **kuvat 9 a ja b**). Hahmo on takalehdellä jo tuttu, mutta siitä kerrotaan lisää, tarina saa uuden puolen. *Keijukaisten* ensimmäisellä etulehdellä lukija näkee uuden maiseman ja hänelle ovat uutta myös kirjan ilmapiiri ja ympäristö (kts. **kuva 78 a**). Takalehden maisema on eri kuin ensimmäisen etulehden, mutta tuntuu kuitenkin tutulta, sillä se on olemukseltaan hyvin samanlainen kuin ensimmäisen etulehden maisema. Takalehdellä on siis annettu maiseman tyyli ja olemus, uutta tarkka fyysinen paikka. (kts. **kuva 78 b**.)

Vinjetti ensimmäisellä etulehdellä toimii kirjan alkukuvana. Se on useammin oikealla kuin vasemmalla sivulla, eli uuden paikalla. *Miesten ja kuninkaiden* käärme on oikealla sivulla, tarinaa aloittamassa (kts. **kuva 18**). *Pertsan ja Kilun* -sarjan etulehdillä oleva köysi jatkuu myös vasemmalle sivulle, mutta

on muodoltaan enemmän painottunut oikealle ja johdattelee katsetta sinne (**kts kuva 39**). Kuvan oikea puoli on aktiivisempi kuin vasen, koska lähellä oleva reuna pysäyttää katseen oikeaan laitaan (Oja 2004, 202).

Mikkosen mukaan kuvan lukujärjestys riippuu lukijasta ja siten myös ajan tai syy-seuraussuhteiden ymmärtäminen on lukijasta kiinni (Mikkonen 2005, 32). Tämän perusteella elementtien sijoittelu kuvassa oikealle tai vasemmalle ei välttämättä välitä lukijalle sitä tarinaa, minkä kuvan tekijä on ajatellut kertoa.

#### 6.42 Liikkeen suunta

Liike oikealle tarkoittaa länsimaisessa kirjassa ja kuvassa eteenpäin menemistä. Oikealle katsovat tai suuntautuneet hahmot tai muodot kuljettavat tarinaa eteenpäin ja ohjaavat lukijaa jatkamaan. Liike vasemmalle on taaksepäin palaamista; vasemmalle suuntautuvat hahmot palaavat tarinassa jolloleeseen ja ohjaavat lukijaakin hidastamaan, pysähtymään tai jopa palaamaan takaisin. Perry Nodelman luettelee useita esimerkkejä kuvakirjoissa tapahtuvasta liikkeestä oikealle, jolloin on kyse eteenpäin matkustamisesta, ja liikkeestä vasemmalle, jolloin on kyse paluumatkasta (Nodelman 1988, 163–164).

Liikkeen voimakkuus ja suunnan selkeys tuottavat erilaisia vaikutelmia. Etulehti, jolla on voimakas liike, kuljettaa tarinaa eniten. *Ryöväri Hurjahangan* hahmot juoksevat ensimmäisellä etulehdellä suoraan kohti sisäsivuja, tarinaan, ja ikään kuin vetävät lukijan siihen mukanaan (**kts. kuva 29**). Koko aukeama on täynnä selvää liikettä oikealle, oikeanpuoleinen hahmo osoittaa vielä sormellaankin oikealle eli eteenpäin. Takalehdellä kuva on sama eli hahmot juoksevat yhtä nopeasti ulos kirjasta. Myös kirjan *Onneli, Anneli ja orpolapset* etulehdillä oikealle kävelevät lapset vievät lukijaa mukanaan eteenpäin (**kts. kuva 13**), mutta he kävelevät rauhallisesti, joten liike ei ole niin voimakas kuin *Hurjahangassa*. *Sammaltunturin sopulivuoden* etulehdillä suunta oikealle on vähemmän selkeä kuin edellisissä esimerkeissä ja johdattaminen tarinaan on siksi hitaampaa (**kts. kuva 31**). Liikevaikutelman heikkous johtuu siitä, että oikealle suuntautunut hahmo ei ole sitä kovin voimakkaasti, ja kuvassa on sen lisäksi paljon muutakin materiaalia ja myös vastaliike, vasemmalle liikkuva perhonen.

Liikettä vasemmalle on aineistossa vähemmän kuin liikettä oikealle. Tästä voisi päätellä, että etulehdillä halutaan useammin jouduttaa tarinaa kuin hidastaa sitä. Voimakas liike vasemmalle näkyy kuitenkin esimerkiksi *Haukkaprinssin* etulehdillä, joilla levittäytyvä haukkakuvio näyttää liukuvan vasemmalle, ensimmäisellä etulehdellä pois kirjasta ja takalehdellä takaisin kirjaan (**kts. kuva 3**). *Miesten ja kuninkaiden* etulehdellä liikkeen vasemmalle voi tulkita verkkaiseksi (**kts. kuva 18**).

Liike voi tietenkin suuntautua myös useaan suuntaan ja muuallekin kuin vasemmalle tai oikealle. Silloin se ei enää ohjaa kiirehtimään kirjassa eteenpäin tai palaamaan taaksepäin selailemaan vaan jättää lukijan hetkeksi paikoilleen. *Sammaltunturin sopulivuodessa* on liikettä kahteen suuntaan. Kumpikaan liike ei ole kovin voimakas, mutta eteenpäin, oikealle vievä on voimakkaampi kuin vasemmalle vievä, joten se ratkaisee, minne päin kuvakokonaisuus suuntautuu. *Suuressa tonttukirjassa* eri suuntiin viittaavat pienet liikkeet kompensoivat toisiaan eikä kokonaisuus tunnu liikkuvan minnekään (**kts. kuva 36**). Sen sijaan kirjan *Uppo-Nalle eksyksissä* etulehdillä autot ja rullaluistelija suuntaavat voimakkaasti sekä vasemmalle että oikealle (**kts. kuva 49**). Liikkeet molempiin suuntiin ovat yhtä vahvat, joten lukija pysähtyy tähän kohtaan tarinaa, niin kuin on pysähtynyt selin lukijaan seisova päähenkilökin.

Teoksissa, jotka koostuvat monesta kuva-aukeamasta, useimmat kuvat eivät ole tasapainoisia kokonaisuuksia, sillä ne liittyvät toisiinsa. Liikkeet eri suuntiin, kohti toisia kuva-aukeamia, ohjaavat katsetta enemmän kuin esimerkiksi itsenäiselle taidekuvulle on ominaista. Vasta viimeinen kuva täyttää perinteisen ajatuksen tasapainoisesta sommittelusta (kts. esimerkiksi Nodelman 1988, 126; Happonen 2007, 152). Osa etulehdistä sopii ajatukseen tällaisesta viimeisestä, pysähtyneestä aukeamasta



riippumatta siitä, onko etulehti tarinan alussa vai ei. *Hipsuvarvas*-sarjan etulehdillä joukko hahmoja muodostaa kirjan lukemista kuuntelevan piirin, jonka keskelle niiden huomio selvästi suuntautuu (kuva 26). Keskellä paistavan auringon säteet kokoavat vielä huomiota kuvan keskikohtaan. Kuvan liike on hillittyä ja jo lukutilanne itsessään pysähtynyt. Etulehti ei kuljeta tarinaa eteenpäin muuten kuin assosiativisesti, siksi että kuvassa luetaan kirjaa. Asetelma on samanlainen kuin Happonen mukaan on kolmen Tove Janssonin muumikuvakirjan finaaliaukeamilla: ne täyttyvät ”juhlivasta joukosta, joka ei ole enää menossa minnekään” (Happonen 2007, 149).

Liike voi suuntautua myös kirjan sisään tai lukijaan päin. Kumpikin näkyy esimerkiksi *Ystävämme Paddinton* -kirjan etulehdillä. Silloin liike ei liity niinkään tarinan kuljetukseen vaan kontaktiin lukijan ja kirjan hahmon välillä.

### 6.43 Käänteisyys

Käänteisten kuvien historia kirjaesineissä liittyy puupiiirrosten kopiaointiin. Kopioinnin alkeellisin muoto oli leikata uusi puulaatta vanhalla laatalla painetun kuvan, ei itse laatan mukaan. Siksi kuvat muuttuivat uudella laatalla painettaessa käänteisiksi. Asetelmien kääntymisen kopioissa oli enemmän sääntö kuin poikkeus. (Havu 1996b, 137, 156).

Rhedin käyttää esimerkkinä vasemman ja oikean suhteesta kuvakirjan kuvaa, jossa sotilas tervehtii perhettä (kuva on Olga Pettersonin ja Monica Andraen kirjasta *Olga berättar* (1979)). Sotilas on kuvassa vasemmalla ja suuntautuu oikealle kohti perhettä, joka taas suuntautuu vasemmalle kohti sotilasta. On selvästi kyse paluusta ja perhe kuvan oikealla puolella on sotilaan matkan päämäärä. Kun kuvan kääntää päinvastoin, näyttää siltä, että sotilas on lähdössä kotoa, poistumassa ulos oikealle. (Rhedin 1993, 180–181). Hevonen, joka mahtuu kuvaan vain puoliksi, korostaa asetelmaa. Alkuperäisessä kuvassa se on jo puoliksi ehtinyt kotiin, käännetyssä kuvassa jo puoliksi lähdössä. Tämä kokeilu osoittaa, että kuvan kääntäminen voi saada koko sen tulkinnan muuttumaan.

Ensimmäinen etulehti ja takalehti voivat olla toisiinsa verrattuna käänteisiä. Niillä ei yleensä ole tekstiä; peilikuvatekstin käyttäminen loisikin aivan erityisen vaikutelman, jota tuskin usein tavoitellaan. Cavalliuksen teorioita ajatellen käänteiset kuvat ovat kineettisen liikkeen ja perspektiivin vaihtumisen rajatapauksia. Ensimmäisellä etulehdellä lukija ei luonnollisesti vielä tiedä, että kyse on käänteisyydestä. Takalehti muistuttaa häntä ensimmäisestä etulehdestä ja hän tajuaa nähneensä saman visualisoinnin eri tavalla – tai ei tajua, mutta etulehtien sijainnin vuoksi asia on helppo tarkistaa. Erilaisuutensa ansiosta ensimmäinen etulehti ja takalehti tuntuvat alulta ja lopulta eivätkä ole mikä tahansa toistettu kuvio. Symmetrisyytensä vuoksi käänteiset etulehdet ikään kuin muodostavat molemmilta puolilta kehukset tarinalle.

Erityisen voimakkaasti tarina vaikuttaa yhtenäiseltä kokonaisuudelta etulehtien välissä, jos etulehdillä on selvä liikkeen tai katseen suunta ja ne ovat lisäksi käänteiset suhteessa toisiinsa. Kun oikealle suuntautuva liike johdattelee eteenpäin ja vasemmalle suuntautuva takaisin, liikkeellä voidaan suorastaan pysäyttää tarina etulehtien väliin. Esimerkiksi kirjan *Arabella, merirosvon tytär* ensimmäisellä etulehdellä päähenkilö katsoo oikealle, tarinan alkuun. Takalehdellä kuva on käänteinen, joten päähenkilö katsoo vasemmalle. (kts. kuvat 80 a ja b.) Ensimmäisen etulehden *Arabella* viittaa tulevaan ja takalehden *Arabella* juuri luettuun tarinaan. Happonen mukaan kuvakirjan viimeisen aukeaman liike suuntautuu usein takaisin kirjaan ja siten tarina sulkeutuu (Happonen 2007, 152). Tätä soveltaen myös takaisin suuntautuva kuva takalehdellä, kuten *Arabellassa*, sulkee tarinan. Jos molempien etulehtien liike suuntautuu vasemmalle, takalehden liike ei tuota enää kovin voimakasta vaikutelmaa tarinan sulkeutumisesta, koska se on jo toistoa.

Vasemmalle suuntautuva liike ensimmäisellä etulehdellä ja oikealle suuntautuva takalehdellä puolestaan laajentavat tarinaa kahteen suuntaan. *Viidakkokirjan* etulehdillä tiikeri hiipii viidakossa,

ensimmäisellä etulehdellä vasemmalle ja sille käänteisellä takalehdellä oikealle (kts. kuvat 81 a ja b). Viidakko ja tarinat tuntuvat jatkuvan kirjan ulkopuolelle, sillä molemmat liikesuunnat viittaavat tarinasta pois päin. Tiikeri kuitenkin katsoo melkein vastakkaiseen suuntaan kuin liikkuu, mikä hieman kuljettaa tarinaa. Erityistapaus monensuuntaisesta liikkeestä ovat Hannu Mäkelän kirjan *Kalle-Juhani ja kaverit* (1981) etulehdet (kuva 46). Niillä sama kuva lähtee keskeltä kahteen suuntaan. Hahmot suuntautuvat sekä oikealle että vasemmalle ja käänteisyys näkyy lukijalle selkeästi. Tarina jää paikoilleen samalla tavalla kuin kuvan keskustaa kohti kääntyneissä asetelmissä.

Kressin ja van Leeuwenin uusi ja annettu muuttuvat käännetyssä kuvassa tavallaan vastakohdiksi. Ei voi kuitenkaan sanoa, että annettu muuttuisi uudeksi käännettäessä, koska käännetyssä kuvassa ei tule mitään uutta informaatiota verrattuna alkuperäiseen. Ainoa uusi informaatio on se, miltä kuva näyttää toisin päin, eli kuvapinnalla ei ole uusia elementtejä vaan se on kokonaisuudessaan ”uutta”.

Käänteisiä etulehtiä ei käytetä kovin paljoa, vaikka niiden tuottaminen ei ole sen kalliimpaa kuin muidenkaan visuaalisten etulehtien. Syynä on kenties se, että on haasteellista sommitella kuva, jonka voi kääntää niin, että se näyttää hyvältä, ja joka sopii kirjan tarinaan molemmin päin. Rhedinin esimerkki osoittaa, että käänteisiksi tarkoitettujen kuvien sommittelu on mietittävä tarkkaan.

## 6.5 Lukijan ja kirjan välisen suhteen syventäminen

Etulehti voi tuoda kirjaesineen tai kirjan sisällön lähemmäksi lukijaa, vahvistaa lukijan ja kirjan välistä suhdetta. Exlibrikset etulehdillä korostavat lukijan omistussuhdetta kirjaan. Kirjan hahmot voivat lähentyä lukijaa esimerkiksi katsekontaktin avulla. Kirja voi myös aktivoida lukijaa muuhunkin toimintaan kuin lineaariseen lukemiseen. Aineistoryhmistä lukijan mukaan ottaminen liittyy katseeseen, tekstiin ja kuvaan sekä liikkeeseen ja muutokseen, viittaa siksi tässä yhteydessä niihin.

### 6.51 Exlibrikset

Kirjaan lisätty omistajan nimi varmistaa, että tiedetään, kenen kirja on. Omistajan nimellä varustettu kirja palautuu takaisin, mikäli sitä lainataan. Lisäksi nimi yhdistää omistaja-lukijan ja kirjan toisiinsa. Kirjanomistaja voi saada mielihyvää siitä, että voi nimetä tärkeitä kirjojaan itselleen kuuluviksi, ja lisäämällä nimikirjoituksensa tiettyihin kirjoihin voi haluta osoittaa statustaan tai elämäkatsomustaan. Exlibriksen vakiintunut paikka kirjassa on ensimmäinen etulehti.

Omistajaa ilmaisevia merkkejä kirjoissa on käytetty jo savitaulujen aikana ja 900-luvulta tunnetaan ensimmäiset irralliset, paperille painetut omistajamerkit. Varsinainen exlibris on erillinen paperipala, jonka omistaja liimaa kirjoihinsa halutessaan. Se liimataan kirjan etukannen sisäpuolelle. Se koostuu sanoista ”ex libris”, joka voidaan korvata esimerkiksi sanoilla ”kirja hyllystäni”; omistajan nimestä ja jostakin symbolisesta kuvasta. Exlibriksen varsinainen tarkoitus on esittää selvästi omistajan nimi ja toinen tarkoitus koristaa kirjaa. (Kinos 1989, 6, 8, 125.)

1900-luvun alussa Suomessa yritettiin saada exlibris jokaisen käyttöön. Kehotettiin kustantajia painattamaan kirjoihinsa valmiiksi yleisexlibrikset, joihin kirjojen ostajat voisivat kirjoittaa nimensä. Ajatus ei saanut suosiota silloin eikä ole tullut suosituksi myöhemminkään, kun sitä on yritetty tarjota lukijoille. (Kinos 1989, 128.)

Exlibris voi siis olla kirjassa jo valmiina, mutta teollisesti valmistettujen kirjojen etulehdillä niitä on kuitenkin harvassa ja lähes pelkästään lasten- ja nuortenkirjoissa. Aineistossa exlibriksiä tai vastaavia nimenkirjoitustiloja on kymmenessä esimerkissä, joista yhtä lukuunottamatta kaikki ovat lasten- ja nuortenkirjoja. Syynä exlibriksen suosiolle lastenkirjoissa saattaa olla, että juuri kirjoittamaan oppineelle olisi erityisen tärkeää saada kirjoittaa nimensä kirjaan. Kauan eläneellä aikuisella on myös lasta todennäköisemmin oma exlibris, jota hän voi halutessaan käyttää.

Yksikään aineiston exlibris eivät täytä Kinoksen kuvailemaa perinteistä mallia exlibriksestä, mutta tarkoitus on suunnilleen sama. Sanamuodot vaihtelevat, yleisin on ”tämän kirjan omistaa”. Nimelle varatun tilan välittömässä läheisyydessä ei aina ole kuvaa eli exlibrikseen ei välttämättä voi yhdistää tiettyä kuvaa, ellei tulkitse koko etulehteä exlibrikseksi.

Laajojen sarjojen exlibrikset ovat yleisluontoisia. Ne voivat olla eri tavoin muotoiltuja, kuten *Lasten toivekirjaston* kukka- ja apilanlehtiaiheet (kts. kuvat 38 a ja b) ja *Nuorten toivekirjaston* laatikkomainen exlibris (kts. kuva 40 a), mutta ne eivät viittaa tiettyihin kirjoihin, koska ovat osa etulehden sarja-ilmettä. Suppeiden sarjojen ja yksittäisten kirjojen exlibriksillä taas on mahdollisuus vihjata kirjan sisältöön ja tyyliin, lähentää lukijaa kirjaan kertomalla jo exlibriksellä jotain siitä, millainen sarja tai kirja on kyseessä. *Koulun* exlibriksessä lukijalta vaaditaan nimen lisäksi tietoja muun muuassa kotiplaneetasta. Exlibriksen huumori vastaa kirjan yleistä alakoulumaista sävyä. (kts. kuvat 19 a ja b.) *Emilian päiväkirja* -sarjassa päähenkilö jakaa konkreettisesti lukijan kanssa päiväkirjansa. Exlibrislaatikon teksti on muodossa ”tämän päiväkirjan omistaa”, mikä kertoo, millaisesta kirjasta on kyse. Lisäksi kirjan päähenkilön nimi lukee jo tekstin alla olevalla viivalla, mutta mukana on vielä toinen lukijaa varten. Exlibris siis asettaa lukijan heti samaan asemaan päähenkilön kanssa. (kts. kuva 41.)

Liimattava itselle tehty exlibris on henkilökohtaisempi kuin etulehdellä jo valmiiksi oleva yleis-exlibris ja korostaa kirjan omistajaa. Yleis-exlibris sen sijaan yhdistää lukijaa enemmän juuri tiettyyn kirjaan, varsinkin, jos se on yhtä persoonallinen kuin *Koulussa* tai *Emilian päiväkirjassa*. Näiden yleis-exlibristen tarkoitus ei ole osoittaa, kenen kirjastosta kirja on, vaan millaiset kirja ja lukija ovat.

### 6.52 Katse, liike ja teksti : yhteys kirjan hahmon ja lukijan välillä

Lukijan ja etulehden hahmon välille muodostuu kontakti, kun hahmo katsoo lukijaa silmiin. Kyseessä on Kressin ja van Leeuwenin vaatimus, eli etulehden hahmon katse vaatii lukijan mukaan hahmon maailmaan. Yhteys toimii riippumatta hahmon katseen sävystä, se vain vaihtelee luonteeltaan. Esimerkiksi hymy on katsojalle pyyntö positiiviseen sosiaaliseen kanssakäymiseen, kylmä halveksiva tuijotus voi ohjata katsojaa suhtautumaan hahmoon kuin ylempäänsä ja viettelevä katse ohjaa katsojaa tuntemaan intohimoa hahmoa kohtaan (Kress & van Leeuwen 1996, 122–123). Hahmot *David* ja *Larissa* -sarjan ensimmäisillä etulehdillä suhtautuvat lukijaan eri tavoin (kts. kuvat 25 a ja b). Katsekontakti voi hallita koko etulehteä, kuten *Rajalla*-kirjassa (kts. kuva 79 a). Lukijaa katsova hahmo voi myös olla vain osa kuvaansa, kuten kissa *Kolmen kohtalon katin* etulehdellä (kts. kuva 68).

Myös maalaustaiteessa kuvan henkilön katsekontakti lukijan kanssa rikkoo katsojan maailman ja kuvan välistä rajaa. Kuvasta tuijottava henkilö voidaan lisäksi mieltää tarinan kertojaksi. Kuvakirjojen yhteydessä katsekontaktia pidetään esimerkiksi ”lukijalle asetettuna haasteena tai toivomuksena jakaa kyseisen henkilöahmon näkökulma”. (Happonen 2007, 77, 79. Happonen viittaa tässä yhteydessä myös teokseen Panofsky, Erwin, 1953. *Early Neatherlandish Painting. Its Origins and Character*. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts. s. 198.) Tätä soveltaen katsekontakti voi etulehdilläkin hämärtää rajan lukija-katsojan reaali maailman ja fiktiivisen kirjan väliltä ja tuijottava hahmo voi keskustella lukijan kanssa. *Runoja tunteville* -sarjan lukijaan katsovat runoilijat tuntuvat paitsi esittelevän teoksiaan ja itseään, myös tarjoavan lukijalle tiettyä näkökulmaa koko teokseen (kts. kuvat 83 a ja b).

Katsekontakti ei ole välttämätön lukijan ja hahmon välisen yhteyden muodostumiselle. *Hipsuvarvas*-sarjan etulehdellä lukija ei kuulu satuja kuuntelevan piiriin, jonka eläimet ovat muodostaneet (kts. kuva 26). Yksikään hahmo ei katso suoraan lukijaan, monet ovat jopa selin, mutta tunnelma on silti kutsuva. Tulee mielikuva siitä, että on itse menossa paikalle, ja mukaan on mahdollista päästä milloin vain. Hahmo muodostaa usein yhteyden lukijaan myös silloin, kun se on vain mahdollinen katsoja. Olennaista on huomion suuntaaminen lukijaan, ei katsekontakti. Kirjan *Kyllä Sartsa osaa* ensimmäisen etulehden kummatkin hahmot vaikuttavat hyvin kiinnostuneelta lukijasta, vaikka silmät

eivät näy (kts. kuva 12). Sen sijaan lukijasta pois päin katsovat hahmot eivät muodosta kontaktia lukijaan, vaikka silmät näkyisivätkin. *Viidakkokirjan* tiikeri ei näytä juuri lukijaa huomioivan (kts. kuvat 81 a ja b). Arabella kirjan *Arabella, merirosvon tytär* etulehdillä on esimerkki hahmosta, joka on vain mahdollinen katsoja (silmät eivät näy), ja joka ei myöskään kiinnitä huomiota lukijaan (kts. kuvat 80 a ja b).

Se, että hahmon katseen kohde ei näy kuvassa, voi sekä lisätä että vähentää lukijan yhteyttä kirjaan. Hatvan mukaan lukija seuraa tyypillisesti omalla katseellaan kuvan henkilön katseen suuntaa. Kuvan tekijä voi tämän tietäen manipuloida lukijaa katsomaan haluamaansa suuntaan. Tämä onnistuu toki vain, jos kuvan tekijä tuntee kohderyhmänsä, sillä on yksilöllistä, mitä ihmiset kuvissa näkevät. (Hatva 1993, 58.) Tätä voi ajatella myös niin, että jos hahmon katseen kohde ei näy kuvassa, lukija kiinnostuu siitä joka tapauksessa, koska hahmokin on siitä kiinnostunut. Lukijaa voi alkaa kiinnostaa, mitä *Viidakkokirjan* tiikeri näkee edessään maassa tai *Merirosvoja!* -kirjan nainen jossain kauempana (kts. kuva 32). Toisaalta voi ajatella, että lukijan kiinnostus hahmoa kohtaan hiipuu silloin, kun hahmo ei huomioi häntä vaan katsoo jonnekin muualle, minne lukija ei edes näe ja mihin hän ei voi osallistua.

Hahmon eleet ja ympäristö vaikuttavat yhteyden sävyyn samaan tapaan kuin katse. Kress ja van Leeuwen (1996, 123) käyttävät ääriesimerkkeinä tästä värväysjulistetta, jossa kuvan hahmo osoittaa lukijaa sormella ja vahvistaa siten vaatimustaan. Yhtä suoraa visuaalista puhuttelua kuin propagandassa ei kuitenkaan etulehdillä aineiston perusteella suosita.

Liike lukijasta pois päin joko lisää tai vähentää lukijan ja kirjan välistä yhteyttä. Hahmo torjuu lukijan kääntäessään selkensä. Kuitenkin hahmo, joka liikkuu kauemmas lukijasta, myös johdattaa lukijan mukanaan kuvan sisään. Tässä auttaa voimakas kuvataila, joka imaisee lukijan katseen. Silloin myös lukijasta etäntyvät elementit vievät katsetta syvemmälle kuvaan. *Uppo-Nallen* etulehdillä aukenee tie, jota pitkin lukijan katse harhailee eteenpäin ja kaukaisuuteen (kts. kuva 33). Lukija jakaa tiellä ajavan auton matkan ja ehtii jopa sen edelle; ei synny vaikutelmaa, että auto jättäisi lukijan taakseen. Retkeilijä ja koirat, jotka etenevät etulehdellä myös pois päin lukijasta, vievät tarinaa samaan aikaan toiseen suuntaan, jota lukija myös voi seurata.

Jos etulehdillä on henkilön tekstiä, se kertoo hänestä jotain ja tekee hänet lukijalle tutuksi. *Nalle Puhin* etulehtien kartta on fiktiivisen Risto Reippaan ”tekemä” (kts. kuva 65). Hahmoa pääsee lähelle lukiessaan hänen subjektiivisia kommenttejaan, kuten esittelyä ”minun talo”. *Koulun* takalehden laiskanläksy on niin suuri urakka, että lukija voi kirjoitusta lukiessaan samastua sen kirjoittaneeseen fiktiiviseen koululaiseen. Eino Leinon suureellinen nimikirjoitus *Eino Leinon suuren runokirjan* (1982) etulehdillä taas luo mielikuvan siitä, että Leino todistaa allekirjoituksellaan kirjan tason ja tarjoaa sitä lukijalle. Nimikirjoitus toimii vastaavalla tavalla kuin valokuvat *Runoja tunteville* -sarjan etulehdillä. Aineistossa on myös esimerkkejä kuvittajien signeeraamista etulehdistä. Ne tuovat etulehden tekijän lähemmäs lukijaa, mutta samalla vieraannuttavat lukijaa kirjan todellisuudesta, koska muistuttavat sen fiktiivisyydestä.

### 6.53 Lukijan aktivoiminen

Lukemisen, selailun ja kuvien katsomisen lisäksi etulehti voi saada lukijan myös muulla tavalla toimimaan. Vaatimattomimmillaan lukijan aktivoiminen on sitä, että kirjaa on käännettävä, jotta etulehdestä saisi kaiken irti. Esimerkiksi Tuula Sandströmin *Susi hukassa* -kirjan (2000) etulehdellä on kehukset, joissa jokainen kehysten sivu edustaa alapuolta juuri sen kohdalla olevalle kuvan osalle. Etulehteä on helpointa tutkia kääntämällä kirjaa neljä kertaa niin, että jokainen neljästä sivusta on vuorollaan ”oikein päin”.

Jaana Tarman kirjat *Kolmen koftalon katti* (1998) (kts. kuva 68) ja *Seitsemän meren kissa* (1999) ovat lukijan manipuloitavissa. Lukija saa välillä valita päähenkilön puolesta, miten toimitaan, ja sen

mukaan siirtyä tiettyyn lukuun tarinassa. Kirjoissa on siis useita vaihtoehtoisia juonia ja loppuja. Etulehdillä eri lukujen väliset suhteet on esitetty kaaviona, josta lukija konkreettisesti näkee, mikä valinta johtaa mihinkin. Kirjojen juonen voi siksi etulehden avulla suunnitella etukäteen sellaiseksi kuin haluaa. Toisaalta etulehtien mahdollisuutta juonen suunnitteluun on typerää käyttää, jos haluaa säilyttää jännityksen. Tarman kirjat ovatkin ääriesimerkki informaatiosta, jota ei saa näyttää liian aikaisin. Etulehtiä ei voi yllätystä pilaamatta paljoa vilkaista ennen kuin on päässyt loppuun – tai oikeastaan lukenut kirjan niin monta kertaa kuin aikoo sen lukea. Aktivoinnin lisäksi *Kolmen kohtalon katin* etulehti ottaa lukijaa mukaan kirjaan päähenkilön ja lukijan välisen katsekontaktin avulla ja kuljettaa tarinaa eteenpäin oikealle suuntaavan hahmon avulla.

Toiminnallinen etulehti voi houkutella lukijan pysähtymään kohdalleen tekemään jotain kirjasta irrallista. Kirjan *Kyllä Sartsa osaa* ensimmäisellä etulehdellä on labyrintti, jonka läpi lukija voi yrittää etsiä tiensä (**kts. kuva 12**). Se ei liity sisältöön yhtä kiinteästi kuin *Kolmen kohtalon katin* etulehti, vaan on itsenäinen lukijan ratkaistavaksi asetettu tehtävä. Koska kirjan ideana on saada lukijat keksimään itse itselleen tekemistä, labyrinttietulehti johdattaa kuitenkin lukijaa kirjan teemaan.

## 7 Lopuksi

Visuaaliset etulehdet ovat poikkeus eikä vaikuta siltä, että niistä olisi tulossa käytäntö. Jos niiden käyttöä harkitaan, ne ovat usein tarpeettomia tai liian kalliita. Lukijat myös jättävät usein huomion kiinnittämättä etulehtiin tai heidän oletetaan tekevän niin, mikä vähentänee entisestään suunnittelijoiden kiinnostusta visuaalisten etulehtien käyttöön. Etulehdet ovat kirjassa pakolliset vain sidoksen osana, mutta niiden soisi olevan nykyistä useammin myös osa sisältöä ja ulkoasua. Visuaaliset etulehdet voivat palvella montaa tarkoitusta ja niiden sijainti on erityinen, siksi niillä on mahdollisuus rikastaa kirjallisuutta.

### 7.1 Etulehden rooli nykyisessä kirjasuunnittelussa

Näyttävä ja toimiva kirjan ulkoasu ei välttämättä kaipaa visuaalista etulehteä. Valkoinen tai yksivärinen etulehti voi antaa lukijalle tervetulleen hengähdystauon ja selkeyttää kokonaisuutta, mikäli kirjan muut osat ovat kovin vaihtelevia tai yksityiskohtaisia. Ei ole syytä tunkea etulehdelle turhaa materiaalia. Esimerkiksi Gummeruksen graafinen suunnittelija Sanna-Reeta Meilahti kuvaa omaa työskentelyään: ”Etulehdet ovat – – tehokeino, jota käytän harkitusti. Jos etulehtien käytölle ei ole selkeää visuaalista ideaa tai kirjan sisältö ei niitä tue, käytän kirjan sisuksen paperin mukaista etulehteä. Less is more.” (Sanna-Reeta Meilahden sähköpostiviesti tekijälle 20.10.2009.) Markko Taina puolestaan korostaa materiaaliratkaisujen merkitystä kirjansidonnassa ja puhuu ”kokonaisuistimellisyydestä” tai silmän ja käden ”yhteisaistimellisyydestä”. Se, miltä etulehti tuntuu käsissä, antaa aistikokemuksen, ja kun ihminen näkee struktuurin, hän ikään kuin näkee, miltä etulehti tuntuu. (Markko Tainan suullinen tiedonanto tekijälle puhelimitse 23.10.2009.) Jo pelkällä materiaalilla voi siis olla visuaalinen rooli.

Toinen tärkeä syy jättää etulehti visualisoimatta on se, että se maksaa. Meilahden mukaan halvin etulehtipaperi on valkoinen värjäämätön paperi, sitä kalliimpaa painettu ja kalleinta läpivärjätty paperi, joka on myös haitallisinta ympäristölle, koska se painetaan erikokoisina arkkeina kuin kirjat eli sitä menee paljon hukkaan. Etulehden painamisesta koituvat kustannukset voidaan periaatteessa laskea lisäkuluksi, jonka voi karsia pois, jotta kirja olisi halvempi toteuttaa. (Sanna-Reeta Meilahden sähköpostiviesti tekijälle 20.10.2009.) Taina mainitsee olennaisimmaksi syyksi visuaalisten etulehtien vähydelle niiden kalleuden. Lisäksi hän huomauttaa, että painaminen on yksi työvaihe lisää kirjan tekemisessä ja että kirjapainoissa suositaan standardoitua neliväripainatusta eikä aina mielellään käytetä perinteisesti etulehdissä suosittuja lisävärejä, koska ne teettävät lisätyötä. (Markko Tainan suullinen tiedonanto tekijälle puhelimitse 23.10.2009.)

Etulehtiä ja niiden visualisointia ei huomioida kirjasuunnittelussa yhtä paljon kuin joitain muita kirjan osia. Nikolajeva ja Scott mainitsevat kuvakirjojen yhteydessä esimerkin John Burninghamin kirjan *John Patrick Norman McHennessy – the Boy Who was Always Late* kääntämisestä. Alkuperäisteoksen etulehdet on täytetty laiskanläksyllä, jossa näyttää aluksi lukevan ”I must not tell lies about crocodiles and I must not lose my gloves” toistettuna yhä uudelleen. Itse asiassa osalla riveistä lukeekin ”I must not tell *lise* about crocodiles – –”. Ruotsalainen kääntäjä ei ole huomannut kirjoitusvirhettä vaan kääntänyt kaikki rivit muotoon ”Jag ska aldrig ljuga mer om krokodiler – –”. Tämä osoittaa Nikolajevan mukaan sitä, kuinka vähän etulehtiin kiinnitetään huomiota. (Nikolajeva & Scott 2006, 249.) Kääntäjä ei ole pitänyt etulehteä niin tärkeänä, että olisi tullut ajatelleeksi, että se voi sisältää vitsin. Samaa virhettä ei ole tehnyt esimerkiksi *Koulun* suomentaja (kts. kuva 19 b).

Etulehtiä on usein katsottava tarkkaan ja kiinnitettävä niihin erikseen huomiota, jotta niistä saisi kaiken irti. Ne on helppo ohittaa. Tästä todistaa huvittavasti Hannu Mäkelän kirjan *Pikku pikku noita* (Mäkelä, 1990. Otava: Helsinki) etulehti, jolle on siroteltu erikokoisia kuvia ja tekstejä ja eräässä kohdassa lukee pienellä myös: ”Kukaan ei tietenkään vilkasekaan kirjan kansilehtiä”.

Trillingin mukaan ornamenteissa visuaalinen muoto on tärkeämpi kuin emotionaalinen tai älyllinen sisältö (Trilling 2001, 12, 14). Ehkä koristeisiin ja esteettisyyteen yleensä lyö leimansa ajatus epä-älyllisyydestä tai epäfunktionalisuudesta, jonkinlaisesta harmittomasta ylimääräisyydestä. Visuaalisilla etulehdillä korostuu leimallisen usein niiden koristamistehtävä. Pidetäänkö niitä siis vain harmittomina lisinä? Toisaalta koko lukemistakin pidetään kiehtovana osaksi siksi, että se on leikkilistä eikä siitä ole hyötyä (Saarinen et al. 2001, 47). Ehkä visuaaliset etulehdet ovat tällä hetkellä osa hyödyttömiä kirjallisuudesta nauttimista.

## 7.2 Visuaalisten etulehtien mahdollisuuksia

Saarisen, Joensuun ja Koskimaan mukaan kirjasta saatava mielihyvä ei ole sidoksissa kirjaan esineenä, vaan tekstillä on ”mahdollinen tietoisuuden käyttövoima” missä muodossa tahansa. (Saarinen et al. 2001, 47; tekijät myös viittaavat tässä yhteydessä teokseen: Nell, Victor, 1988. *Lost in a Book. The Psychology for Reading for pleasure*. Yale University Press: New Haven and London). Tästä olen osaksi eri mieltä. Tarina sinällään voi viedä mennessään, mutta kirjalla on suuri merkitys myös esineenä. Vaikuttavimmat lukukokemukset eivät ole aina vain tietyn tekstin lukemista tai kuulemistä, vaan niihin voivat liittyä voimakkaasti lukemattomat muutkin asiat, kuten lukupaikka ja -tilanne, kirjan hankinta, aiempi tieto kirjasta, ulkomaisissa kirjoissa tietty suomennos ja erityisesti juuri kirja esineenä. Tietty kirjan formaatti, kuvitus, typografia, taitto, suojaäälyllisyys sekä visuaaliset etulehdet ovat tuon esineen muistettavia ja tärkeitä ominaisuuksia.

Lukiessa sisäisivut, sekä niiden teksti että kuvat, nousevat eniten esille. Kirjaa valitessa huomio taas kiinnittyy suojaäälyllykseen. Tästä syystä on tavallaan perusteltua väittää, ettei etulehti ole kirjan tärkeimpiä elementtejä visuaalisesti eikä sisällöllisesti ja että etulehtien visualisoiminen on jotakin ylimääräistä. Kuitenkin juuri välitilamainen sijainti, kuuluminen sekä sisältöön että ulkoasuun tai jonnekin niiden väliin, tarjoaa mahdollisuuksia visuaaliselle etulehdelle. Etulehti voi yhdistää kantta ja tarinaa visuaalisesti tai erottaa niitä toisistaan ja joko jatkaa niiden tyyliä tai erota siitä ja kommentoida sitä.

Sijainnillisesta erityisasemasta johtuva tietynlainen näkymättömyys on etulehden olennaisimpia piirteitä. Etulehden ohittaa helposti, varsinkin jos puolet siitä jää suojaäälylliksen alle. Etulehteä ei myöskään näe heti eikä sen visuaalisuutta voi päätellä mitenkään kirjaa avaamatta. Tämä toisaalta tekee etulehdistä alueen, jolle voi piilottaa materiaalia, toisaalta antaa etulehdille mahdollisuuden yllättää. Yllätys saa erityistä arvoa kun otetaan huomioon, että etulehtiä ei visualisoida useimmissa kirjallisuusluokissa juuri koskaan.

Etulehtien eri tehtävät ovat olemassa yhtä aikaa ja limittyvät toisiinsa. Kaikki visuaaliset etulehdet koristavat ja tarjoavat informaatiota ja jollakin tavalla kuljettavat tarinaa. Ne siis tekevät kirjasta elämyksellisemmän ja esteettisemmän. Miellyttävä visuaalinen ilme on arvo sinänsä, mutta lisäksi elämyksellisyys ja esteettisyys vahvistavat lukijan ja kirjan välistä suhdetta. Tarinan kuljettaminen etulehtien avulla lisää sekin kirjan elämyksellisyyttä. Sarja-asut voivat ilmetä jotenkin sarjakirjojen etulehdiltä, ja tämä informaation tarjoaminen helpottaa kirjan valintaa ja tunnistamista. Muun informaation tarjoaminen etulehdellä helpottaa lukuprosessia ja siten vahvistaa lukijan ja kirjan välistä suhdetta. Etulehtien tehtävien vaikutukset toisiinsa ovat loputtomat, mikä osoittaa, että visuaalinen etulehti voi olla moni-ilmeinen ja monimutkainen media.

Ei ole syytä olettaa, että tulevaisuudessa olisi mahdollisuus panostaa etulehtiin rahallisesti tai taiteellisesti nykyistä enempää. Olisi kuitenkin tuhlausta suunnittelijalta jättää etulehti kokonaan huomioimatta ja sen merkitys ajattelemaan silloin, kun siihen on mahdollisuus. Pelkkä valkoinen etulehti saa ajattelemaan, että se on käyttämättä jätettyä tilaa, jonka olisi voinut hyödyntää. Visuaalisten etulehtien käytön lisääminen ja monipuolistaminen olisi tervetullut parannus varsinkin aikuisille suunnatussa kaunokirjallisuudessa, koska se on siinä niin harvinaista. Moni aktiivinen aikuislukija, joka ei ole kiinnostunut lastenkirjoista, jää paitsi huomattavasta määrästä visuaalista rikkautta, jota voisi tuoda myös hänen kohdeaineistoonsa etulehtien avulla.

Visuaalisia etulehtiä voimakkaasti hyödyntävä tai jopa niihin perustuva kirjasuunnittelu sopisi monille kaunokirjallisuuden aloille. Esimerkiksi isotekstisten kirjojen ulkoasut ovat yleensä todella vaatimattomia, ja juuri niihin sopisivat voimakkaat, näyttävät etulehdet. Tällä hetkellä joukosta erottuvaa kirjasuunnittelua olisikin sellainen, jonka visuaalisuus suorastaan alkaisi etulehdiltä ja kirjan muut osat olisivat niiden visuaalisia jatkeita.

Etulehtien moninaiset tehtävät ja niiden erityinen sijainti mahdollistavat sen, että kirjojen ilmaisukeinoja ja sisältöä voidaan laajentaa ja rikastaa etulehtien avulla. Etulehden rooli kirjassa eroaa kaikkien muiden kirjan osien tehtävistä ja etulehti voi, jos niin halutaan, olla samanarvoinen kirjan muiden visuaalisten elementtien kanssa.

### *7.3 Tutkimuksen arvionti ja tulosten hyödyllisyys*

Olisin voinut valita aineiston ja tehdä tutkimuksen useilla muillakin tavoilla ja saavuttaa siten erilaisia, mahdollisesti kiinnostavampia, hyödyllisempiä tai paremmin sovellettavissa olevia tuloksia kuin nyt. Itse tutkimusaiheen hyödyllisyyttä en sen sijaan aseta kyseenalaiseksi, sen tehköön joku muu. Juuri kukaan, jonka kanssa olen puhunut tutkimusaiheestani, ei ole koulutuksesta tai työkentästä riippumatta tiennyt, mikä etulehti on. Kun heille on selvinnyt se, he ovat joko alkaneet muistella hienoja näkemiään etulehtiä tai ihmetelleet, miksi joku on niistä kiinnostunut. Mielestäni jo nämä ovat hyviä syitä tehdä tällainen tutkimus.

Olisin voinut tutkia minkä tahansa eteen sattuvien etulehtien sijaan visuaalisesti erityisiä kirjoja, esimerkiksi maailmanlaajuisesti mielenkiintoista etulehtisuunnittelua tai käsinsidottuja yksilöllisiä kirjoja. Sellaisesta aineistosta olisi kertynyt visuaalisesti hyvin erityylinen, ehkä kiinnostavampi kuin nyt tutkimukseen keräämäni, ja sen avulla olisin saattanut löytää eri tehtäviä etulehdille kuin nyt löysin. Toisaalta ellen olisi tutkinut kirjoja, jotka ovat yleisiä, halpoja ja hyvin saavutettavissa, en olisi saanut käsitystä etulehtien suunnittelun arjesta, en törmännyt niin vaatimattomaan visuaaliseen suunniteluun kuin nyt enkä tajunnut, miten vähän visuaalisia etulehtiä on.

Aineistonkeruutapa oli hieman epätarkka. Koska kävin läpi niin paljon kirjoja, en voinut aineistonkeruuvaiheessa jäädä arvioimaan yhden teoksen soveltuvuutta tutkimukseen kovin pitkäksi aikaa. Tämä hataroittaa väistämättä tutkimuksen tieteellisyyttä. Koen kuitenkin, että suuren kirjamäärän läpikäyminen oli tutkimukselle enemmän hyödyksi kuin haitaksi, sillä aineistoa kertyi tasaisesti lisää



vielä keräämisen loppuvaiheessa. Hyvää valitsemassani keruutavassa oli myös se, että ennakkokäsitykseni tai mieltymykseni eivät vaikuttaneet aineiston muodostumiseen vaan aineisto oli tässä mielessä mahdollisimman objektiivista.

Aloin tutkia aineistosta useita sellaisia ominaisuuksia, joiden tarkastelun huomasin pian epäoleelliseksi ydinasiaksi, eli tutkimuskysymykseen vastaamisen kannalta. Jätin sen jälkeen huomiot näistä ominaisuuksista sivuun. Jaottelin aineistoa esimerkiksi käytetyn värin ja tekniikan, julkaisuvuoden ja kuva-aiheen mukaan. Näiden huomioiden sisällyttäminen tutkimukseen olisi mahdollisesti monipuolistanut sitä, mahdollisesti vienyt huomiota muilta ominaisuuksilta sekä työvaiheessa että lopputuloksessa. Koen joka tapauksessa löytäneeni lopulta aineiston esimerkeistä ominaisuuksia, joiden tarkastelu oli mielekästä tutkimuksen kannalta. Valitsemani teoriat toimivat soveltamillani tavoilla eri aineistoryhmien tarkasteluun vähintään kohtalaisesti. Käymällä läpi laajemmin kirjallisuutta olisin voinut löytää vielä paremmin tutkimukseen soveltuvaa teoriaa ja laajemmalta pohjalta kuin nyt.

Sain vastauksen tutkimuskysymykseeni. Olen kuitenkin päättelyt etulehtien visuaaliset tehtävät aineistoryhmien ominaisuuksien perusteella tavalla, jota on vaikea esittää tutkimuksessa ja jonka pelkään jäävän epäselvän oloiseksi lukijalle. On toki ymmärrettävää, että aineistoryhmien yhteydessä esitetyt tulokset eivät aina yhdisty suoraan etulehtien tehtäviin, mutta olisin voinut avata päättelyprosessia enemmän.

Löytämäni etulehtien visuaaliset tehtävät eivät tarjoa ilman muuta mitään vastauksia tai (uusia) keinoja etulehtisuunnitteluun tai visuaaliseen suunnitteluun yleisesti. Toivoin voivani hahmottaa visuaalisten etulehtien mahdollisuuksia tutkimuksen avulla laajemminkin kuin mikä nyt toteutui. Jää nähtäväksi, voiko tutkimuksen tuloksia tai esimerkiksi tekemiäni aineistoryhmäjaotteluja jotenkin hyödyntää.

## Lähteet

### Kirjallisuus

- ♦ **Berger, John; Blomberg, Sven; Fox, Chris; Dibb, Michael & Hollis, Richard**, 1991. *Näkemisen tavat*. suom. Mirja Rutanen. Love Kirjat: Helsinki.
- ♦ **Cavallius, Gustaf**, 1977. *Bilderbok och bildanalys*. Teoksessa: Fridell, Lena (toim.): *Bilden i barnboken*. Stagelands: Göteborg, s. 31–60.
- ♦ **Elea, Zeno of**, 2009. *Whatever exists is in a place – Therefore place exists. Therefore place is in a place – and so on – ad infinitum*. Teoksessa: Fletcher, Alan: *The Art of looking sideways*. Phaidon: Reprinted. London. s. 366–376.
- ♦ **Engelhardt, Yuri**, 2007. *Syntactic Structures in Graphics. Image*. Zeitschrift für Interdisziplinäre Bildwissenschaft, Ausgabe 5, Februar / 2007, s. 23–35.
- ♦ **Hallberg, Kristin**, 1982. *Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen*. Tidskrift för litteraturvetenskap, 3-4 / 1982, s.163–168.
- ♦ **Happonen, Sirke**, 2007. *Viljonkka ikkunassa. Tove Janssonin muumiteosten kuva, sana ja liike*. WSOY: Porvoo.
- ♦ **Hatva, Anja**, 1993. *Kuvittaminen*. Rakennustieto Oy, Helsinki.
- ♦ **Havu, Sirkka**, 1996a. *Kirja kirjahistoriallisen tutkimuksen kohteena*. Teoksessa: Laine, Tuija (toim.): *Kirjahistoria. Johdatus vanhan kirjan tutkimukseen*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki, s. 35–72.
- ♦ **Havu, Sirkka**, 1996b. *Kuvitus*. Teoksessa: Laine, Tuija (toim.): *Kirjahistoria. Johdatus vanhan kirjan tutkimukseen*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki, s. 129–163.
- ♦ **Kinos, Mirjam**, 1989. *Exlibris*. Pohjoinen: Oulu.
- ♦ **Knapas, Rainer**, 1996. *Kirjansidosten historia*. Teoksessa: Laine, Tuija (toim.): *Kirjahistoria. Johdatus vanhan kirjan tutkimukseen*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki, s.165–184.
- ♦ **Kokkonen, Pellervo**, 1997. *Kartan sosiaalinen todellisuus*. Teoksessa: Haarni, Tuukka; Karvinen, Marko; Koskela, Hille & Tani, Sirpa (toim.): *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*. Osuuskunta Vastapaino: . s. 53–72.
- ♦ **Konttinen, Riitta & Laajoki, Liisa**, 2000. *Taiteen sanakirja*. Otava: Helsinki.
- ♦ **Koskinen, Pertti**, 2001. *Hyvä! painotuote*. Inforviestintä Oy: Helsinki.
- ♦ **Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo**, 1996. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. Routledge: London.
- ♦ **Kuusamo, Altti**, 1990. *Kuvien edessä. Esseitä kuvien semiotiikasta*. Gaudeamus: Helsinki.
- ♦ **Mikkonen, Kai**, 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Gaudeamus: Helsinki.
- ♦ **Moilanen, Tuula**, 2002. *Kirjansidonnan opas. 2. painos*. Kustannusosakeyhtiö Taide: Helsinki.
- ♦ **Niemi, Juhani**, 2006. *Gutenbergista kyberavaruuteen*. Teoksessa: Aalto, Marianne; Aaltonen, Leena & Joutsijärvi, Jonimatti (toim.): *Kirja kotona*. Suomen Kirjainstituutti: Vammala. s. 92–104.
- ♦ **Nikolajeva, Maria**, 2000. *Bilderbokens pusselbitar*. Studentlitteratur: Lund.
- ♦ **Nikolajeva, Maria & Scott, Carole**; 2006. *How Picturebooks Work*. Routledge: New York–Oxon.
- ♦ **Nodelman, Perry**, 1988. *Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. The

University of Georgia Press: Athens and London.

- ♦ **Oja, Onni**, 2004. *Piirtämisen taito*. 11. painos. WSOY: Helsinki.
- ♦ **Pusa, Unto**, 1977. *Plastillinen sommittelu*. 3. painos. Otakustantamo: [Espoo].
- ♦ **Rahiala, Kari**, 2006. *Katsaus kirjojen säilytystapoihin kodeissa*. Teoksessa: Aalto, Marianne; Aaltonen, Leena & Joutsijärvi, Jonimatti (toim.): *Kirja kotona*. Suomen Kirjainstituutti: Vammala. s.53–56.
- ♦ **Rhedin, Ulla**, 1992. *Bilderboken. På väg mot en teori*. Alfabetabokförlag AB: Stockholm.
- ♦ **Rock, Irvin**, 1984. *Perception*. Scientific American Books Inc.: New York.
- ♦ **Saarinen, Lauri; Joensuu, Juri & Koskimaa, Raine** (toim.), 2001. *Kirja 2010. Kirja-alan kehitystrendit*. Nykykulttuurin tutkimuskeskus, Jyväskylän yliopisto: Jyväskylä.
- ♦ **Schulevitz, Uri**, 1985. *Writing with Pictures. How to write and illustrate children's books*. Watson-Guptill Publications: New York.
- ♦ **Swartz, Joseph H.**, 1982. *Ways of the Illustrator. Visual Communication in Children's Literature*. American Library Association: Chicago.
- ♦ **Tainio, Kalevi**, 1988. *Sidoskorjausopas*. Helsingin yliopiston kirjasto: Helsinki.
- ♦ **Tschichold, Jan**, 1991. *The Form of the Book. Essays on the morality of good design*. Transl. by Hajo Haderer. Hartley & Marks Inc.: Washington / Vancouver.
- ♦ **Trilling, James**, 2001. *The Language of Ornament*. Thames & Hudson Ltd: London.
- ♦ **Valkonen, Markku & Valkonen, Olli**, 1982. *Suomen ja maailman taide 9. Maailman taide. Klassismi*. 2. painos. WSOY: Porvoo–Helsinki–Juva.
- ♦ **Williamson, Hugh**, 1983. *Methods of Book Design. The Practice of an industrial craft*. 3. painos. Yale University Press: New Haven and London.
- ♦ 1995. *WSOY:n iso tietosanakirja*. WSOY: Porvoo–Helsinki–Juva.
- ♦ 2003. *Factum. Uusi tietosanakirja*. Weilin+Göös: [Espoo].

### *Painamattomat lähteet*

- ♦ **Kronqvist, Piia**, 1993. *Kirjansidonta. Suomen kotiteollisuusmuseon monisteita 12*. Suomen kotiteollisuusmuseo: Jyväskylä.
- ♦ **Meilahti, Sanna-Reeta**, 20.10.2009. Sähköpostiviesti tekijälle.
- ♦ **Taina, Markko**, 23.10.2009. Suullinen tiedonanto tekijälle puhelimitse.
- ♦ **Tikkanen, Kirsi**, 2007. [www.moped.fi/materiaali/selkokirja.html](http://www.moped.fi/materiaali/selkokirja.html). Luettu 9.7.2011.

## *Liite 1: Luettelo aineistosta*

Joka teoksen tai sarjan kohdalla on mainittu, montako etulehteä aineistoon on siitä otettu ja missä määrin mukana on ensimmäisiä etulehtiä, takalehtiä ja sarja-asuja. Kaikki sarjojen nimet eivät ole virallisia, mutta mainitsen ne luettelossa, koska ne ovat kuvaavia.

Anne Aarnio: Lintukansan poika. WSOY, 1978. etulehti.  
Aarteiden kirja -sarja. WSOY. (esim. osa 7: Metsä, meri ja taivas. 1959). sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet. etulehti yhdestä kirjasta.  
Annukka Ahlqvist: Leila ja Annukka -sarja. Otava. (esim. Kurvit suoriksi. 2002). sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet. etulehti kolmesta kirjasta.  
Tuulia Aho: Lumen tytär. WSOY, 2008. etulehti.  
Ari Ahola: Aristos. Tammi, 2005.  
Sergei Aksakov: Perhekronikka. Tammi, 1981.  
L. M. Alcottin kirjojen sarja. WSOY. (esim. Pikku miehiä. 1969). etulehti.  
Isabel Allende: kolmen kirjan muodostama sarja, joissa kaikissa erilaiset etulehdet. (esim. Petojen kaupunki, 2002). etulehti kaikista kolmesta kirjasta.  
Anna Amnell: Kynnärän mittainen tyttö. Lasten Keskus, 2004. etulehti.  
Ilkka Auer: Lumen ja jään maa -sarja. Otava. (esim. Ikitalvi. 2008). sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet ja ensimmäinen etulehti ja takalehti ovat erilaiset myös keskenään. ensimmäinen etulehti ja takalehti kahdesta kirjasta.  
Clive Barker: Abarat-sarja. WSOY. (esim. Abarat. 2003). sarjan kirjoissa on erilaisia etulehtiä. etulehti yhdestä kirjasta.  
J. M. Barrie: Peter Pan. Kirjalito, 1992. ensimmäinen etulehti ja takalehti.  
Aleksander Beljajev: Amfibi. kustannusliike Progress, 1979. etulehti.  
Carmen Bernos de Gasztold: Eläinten kuoro. Sisälähetysseura, 1968. ensimmäinen etulehti ja takalehti.  
Michael Bond: Ystävämme Paddington. Tammi, 1999. ensimmäinen etulehti ja takalehti.  
Flavia Bujor: Ennuskivien mahti. Gummerus, 2005. ensimmäinen etulehti ja takalehti.  
Alan Burgess: Pieni nainen. Otava, 1959. ensimmäinen etulehti.  
Cidin tarina. WSOY, 1968. etulehti.  
Michael Crichton: Kadonnut maailma. Otava, 1996. etulehti.  
R. F. Delderfield: Elämää Sorrelin laaksossa -sarja. (esim. Kesäpäivä on pitkä. 1979). ensimmäinen etulehti.  
Kate DiCamillo: Eetu Keinäsen ihmeelliset seikkailut. Karisto, 2008. etulehti.  
Marjaliisa Dieckmann: Luostarin Piritta. Tammi, 2003. ensimmäinen etulehti.  
Viktor Dragunski: Denisin seikkailuja. Kustannusliike Raduga, 1991. etulehti.  
Richard Dubelman: Holly Hobbie kadonnutta etsimässä. WSOY, 1980. etulehti.  
Gerard Durrell: Ihmeellinen lentoretki maapallon ympäri. Otava, 1988. etulehti.  
Wolfgang Ecke: Mestarietsivä Samuli Vihi -sarja. Kirjateos Oy. (esim. Pronssipatsaan ryöstäjät, 1979). sarjassa on erilaisia etulehtiä. ensimmäinen etulehti ja takalehti yhdestä kirjasta.

Eddan runot -sarja. WSOY. (esim. Eddan jumalrunot. 1982). etulehti.  
David Eddings: Polgara - velhottaren tarina. Karisto, 2002. etulehti.  
Thorbjørn Egner: Hyppelihiiri Myökki-Pyökki-metsässä. WSOY, 1996. etulehti.  
Thorbjørn Egner: Kolme iloista rosvoa. WSOY, 1972. etulehti.  
Thorbjørn Egner: Satu Hammasteikosta. WSOY, 1999. etulehti.  
Michael Ende: Tarina vailla loppua. Otava, 1991. etulehti.  
Eno-Pasi: Hyvin pieni kirjastopekko A. Suomen Viestintälinja, 2005. ensimmäinen etulehti ja takalehti.  
Anja Erämaja: Hilu, Hippu ja äiti valtava. WSOY, 2008. ensimmäinen etulehti ja takalehti.  
Anne Farrell: Meidän sakkii uurastaa. Karisto, 1981. etulehti.  
Timothy Findley: Pianomiehen tytär. Gummerus, 1998. etulehti.  
Jaska Filppula: Virginia City, 1965. WSOY, 2005. etulehti.  
E. M. Forster: Italialainen avioliitto. Gummerus, 2006. etulehti.  
Silja Frangén: Siniliina-sarja. Lasten Keskus. (esim. Luota valloon, Siniliina! 2002). sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet. etulehdet kolmesta kirjasta.  
Simo Frangen: Aito idiotia. Otava, 2002. etulehti.  
Fridrik Erlingsson: Ritari Benjamin Kyyhkynen. otava, 1996. ensimmäinen etulehti ja takalehti.  
Cornelia Funke: Mustesyvän-sarja. Otava. (esim. Mustesyvän. 2004). sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet. etulehti yhdestä kirjasta.  
Johanna Förster: Asuntolaiva Musta possu. Lasten Keskus, 2005. etulehti.  
Neil Gaiman: Neverwhere. Otava, 1998. ensimmäinen etulehti ja takalehti.  
Birgitta Gedin: Tuulisaaren Amalia. Tammi, 1978. ensimmäinen etulehti ja takalehti.  
Jean Craighead George: Kuka sen teki? Otava, 1974. etulehti.  
Kahlil Gibran: Idän ja lännen profeetta. WSOY, 1985. ensimmäinen etulehti ja takalehti.  
Johann Wolfgang von Goethe: Nuoren Wertherin kärsimykset. Otava, 1992. etulehti.  
Anatoli Godrijenko: Kuoleman divisioona. Gummerus, 2003. ensimmäinen etulehti ja takalehti.  
Gosciny: Pikku Niken uudet seikkailut -sarja. WSOY. (esim. Nikke on paras. 2006). etulehti.  
Kenneth Grahame: Kaislikossa suhisee. WSOY, 1985. etulehti.  
Kenneth Grahame: Kaislikossa suhisee. WSOY, 2003. etulehti.  
Jan Guillou: Arnin perintö. Like, 2003. etulehti.  
James Gurney: Dinotopia. Gummerus, 1993. etulehti.  
Taina Haahti: Ron Tulinen. WSOY, 2005. etulehti.  
Martti Haavio: Kalevalan tarinat. WSOY, 1966. etulehti.  
Mark Haddon: Yöllisen koiran merkillinen tapaus. Otava, 2003. ensimmäinen etulehti.  
Charlotte Haptie: Otto ja lentävät kaksoset. WSOY, 2003. etulehti.  
Colin Hawkins: Koulu. Kustannus-Mäkelä Oy, 1994. ensimmäinen etulehti ja takalehti.  
Elke Heidenreich: Nero Corleone. WSOY, 1996. etulehti.  
Kaarina Helakisa: Ainakin miljoona sinistä kissaa. WSOY, 1978. etulehti.  
Sigrid Heuck: Petah Pöllöpää. Otava, 1978. etulehti.  
Laila Hietamiehen kirjojen sarja. Otava. (esim. Myrskypilvet. 1995). sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet. etulehti yhdestä kirjasta.  
Susan Hill: Yön lintu. Karisto, 1985. ensimmäinen etulehti ja takalehti.  
Marjut Hjelt: Keijukaiset - Totta ja tarinaa toisesta maailmasta. SKS, 1995. ensimmäinen etulehti ja takalehti.  
Marjut Hjelt: Tonttu. SKS, 1997. etulehti.

Mary Hoffman: Stravanganza-sarja. Tammi. (esim. Tähtien kaupunki. 2004) sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet ja ensimmäinen etulehti ja takalehti ovat erilaiset myös keskenään. ensimmäinen etulehti ja takalehti kolmesta kirjasta.

Pirkko Hoppa: Rakuunamiekka. Karisto, 1992. etulehti.

Hovimäki: Heräämisen aika. Gummerus, 2001. ensimmäinen etulehti ja takalehti.

Hannele Huovi: Gepardi katsoo peiliin. Tammi, 2003. etulehti.

Charmian Hussey: Salaisuuksien laakso. Gummerus, 2005. ensimmäinen etulehti ja takalehti.

Hyvän lukemisen sarja. WSOY. sarjalla on kolme erilaista sarja-asua (esim. Desmond Bagley: Safari. 1982; esim. Raimo Karhila: Pesonen. 1981; ja esim. Ursula Pohjolan-Pirhonen: Helsingin kaunotar. 1981). etulehti kaikista sarja-asuista.

Viivi Hyvönen: Etsijä. WSOY, 1995. etulehti.

Timo Hyytinen: Riekko, elämän lintu. Arma Fennica, 1996. etulehti.

Kaisa Ikola: Ylämaan kapinalliset. Kirjapaja, 1995. etulehti.

Ilias ja Odyssea. Tammi, 1959. etulehti.

Iso-Wernerit -sarja. WSOY. (Esim. Jusa Peltoniemi: Hinapulkka ja jäiset kädet. 2004). etulehti.

Irkivät ihanat nurmet. SKS, 1990. ensimmäinen etulehti.

Jukka Ikonen: Rinkele ronkeli. Otava, 2001. etulehti.

Olli Jalonen: Yhdeksän pyramidia. Otava, 2000. ensimmäinen etulehti ja takalehti.

Janosch: Pieni Panama-kirja. WSOY, 1990. etulehti.

Robin Jarvis: Noitametsän okapeikot. Tammi, 2002. etulehti.

Riikka Juvonen: Miehiä ja kuninkaita. Lasten Keskus, 2001. etulehti.

Jari Järvelä: Veden paino. WSOY, 2001. etulehti.

Kalevala. WSOY, 1963. etulehti.

Kalevala. Karjala-kustantamo, 1984. etulehti.

Kalevala. Otava, 1999. etulehti.

Anneli Kanto: Piru, kreivi, noita ja näyttelijä. Gummerus, 2007. etulehti.

Kariston julkaisema sarja. (esim. Juhani Aho: Valitut teokset. 1973). etulehti.

Kariston julkaisema eräkirjojen sarja. (esim. Martti Annenberg: Pirun lientä tunturissa. 1982). sarjassa on useita sarja-asuja. etulehti kolmesta sarja-asusta.

Kariston nuortenkirjasto -sarja. Karisto. (esim. Sivar Ahlруд: Miljoona-arvoitus. 1978). ensimmäinen etulehti ja takalehti.

Elina Karjalainen: Uppo-Nalle-sarja. WSOY. (esim. Uppo-Nalle ja sukelluskello. 1994). sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet. etulehti 11:sta kirjasta.

Inkeri Karvonen: Hiirenpolulla soi. WSOY, 2005. etulehti.

Elizabeth Kay: Rajalla. WSOY, 2004. ensimmäinen etulehti ja takalehti.

Alexander Kent: Merikadetti Rikhard Bolitho. Gummerus, 1978. etulehti.

Niilo Keränen: Soiperoisten maa. Otava, 1993. etulehti.

Cia Kiiskinen: Äitiyspakkaus. WSOY, 2001. etulehti.

Helen Kim: Pitkä sadekausi. Otava, 1998. etulehti.

Eeva-Liisa Kinnunen: Kufitarten ja Staalujen mailla. SKS, 1991. ensimmäinen etulehti ja takalehti.

Rudyard Kipling: Viidakkokirja. Kirjalito, 1991. ensimmäinen etulehti ja takalehti.

Rudyard Kipling: Rikki-Tikki-Tavi. WSOY, 2006. etulehti.

Kirja Nuorelle. Gummerus, 1997. ensimmäinen etulehti ja takalehti.

Kirjavalitot-sarja. Valitut Palat, 1990-luku. sarjassa on erilaisia etulehtiä. etulehti viidestä kirjasta.

David Kirschner: Sivujen valtiat. Tammi, 1995.

Kissat kertovat. Helmi, 2005. etulehti.

Aleksis Kivi: Linnan hirmuinen isäntä. SKS, 1996. ensimmäinen etulehti ja takalehti.

Aleksis Kivi: Sydämeni laulu. SKS, 1984. etulehti.

Andrus Kivirähk: Romeo ja Julia. Absurdia, 2004. etulehti.

Koskenniemen kuolemattomat. WSOY, 1990. ensimmäinen etulehti.

Mervi Koski: Tihunen ja musta paholainen. Karisto Oy, 2006. etulehti.

Koulussa näytellään. Karisto, 1966. etulehti.

Alexis Kouros: Gondwanan lapset. Lasten Keskus, 1997. etulehti.

Alexis Kouros: Harmattan, kulkija ja unisieppari. Dream Catcher, 1998. ensimmäinen etulehti ja takalehti.

Helmi Krohn: Hipsuvarvas-sarja. WSOY. (esim. Untuvakerä. 1993). etulehti.

Kukkien kieli. Karisto, 1998. etulehti.

Marjatta Kureniemi: Onneli ja Anneli -sarja. WSOY. (esim. Onneli, Anneli ja orpolapset. 1971). sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet. etulehdet kahdesta kirjasta.

Kuukaudenkirja-sarja. Suuri Suomalainen Kirjakerho Oy. (esim. Maeve Binchy: Italian illat. 1998) sarjan kirjoissa on erilaisia etulehtiä. etulehti kolmesta kirjasta.

Kuva-Kalevala. Kirjayhtymä, 1984. etulehti.

Selma Lagerlöf: Nils Holgerssonin ihmeellinen matka. WSOY, 1989. etulehti.

Derek Landy: Keplo Leutokalma. WSOY, 2007. etulehti.

Jaana Lappo: Kurnau ja Kamaluu. Lasten oma kirjakerho, 1978. ensimmäinen etulehti ja takalehti.

Jaana Lappo: Naurava perillinen. Weilin+Göös, 1986. etulehti.

Maija Larmola: Kukkulan kortteli -sarja. SKS. (esim. Monosukka ja muita juttuja Kukkulan korttelista. 1992) sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet. etulehti kolmesta kirjasta.

Lasten toivekirjasto -sarja. WSOY. sarjalla on kolme erilaista sarja-asua (Eleanor Estes: Inkivääri-koira. 1961; esim. Claude Cénac: Tassut kohti seikkailua. 1973; ja esim. Beverly Cleary: Rohkea Ramona. 1982). ensimmäinen etulehti ja takalehti vanhimmasta ja keskimmäisestä sarja-asusta ja etulehti uusimmasta sarja-asusta.

Leena Laulajainen: Raut Jootinpoika -sarja. Tammi. (esim. Raut Jootinpoika ja hopeakello. 2004). sarjan kirjoissa on erilaisia etulehtiä. etulehti kahdesta kirjasta.

Legendat: kansankertomuksia Suomesta ja Karjalasta. SKS, 1981. etulehti.

Anne-Mau Lehikoinen: Sikuriina-sarja. WSOY. (esim. Sikuriinan kesäjutut. 2005). sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet. etulehti kahdesta kirjasta.

Tuija Lehtinen: Katuhaukat-sarja. Otava. (esim. Viimeinen keikka. 2005). sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet. etulehti kuudesta kirjasta.

Juha Lehtonen: Atlantic Unicorn. Tammi, 2002. ensimmäinen etulehti ja takalehti.

Eino Leinon Suuri Runokirja. WSOY, 1982. ensimmäinen etulehti.

Mervi Lemberg: Vaihdokkivaivat. Otava, 1995. etulehti.

Marja-Leena Lempinen: Haukkaprinssi. Otava, 1994. etulehti.

Primo Levi: Jos ei nyt niin milloin? Tammi, 1986. etulehti.

Lin Jutang: Kuuluisia kiinalaisia tarinoita. WSOY, 1955.

Astrid Lindgren: Hämäränmaassa. WSOY, 1995. etulehti.

Astrid Lindgren: Peppi Pitkätossu. WSOY, 2007. etulehti.

Barbro Lindgren: Ruttu oikein, korkki nurin. Tammi, 1992. ensimmäinen etulehti.

Regina Lindqvist: Salattu metsä. Tammi, 1985. etulehti.

Joan Lingard: Pako Latviasta. Gummerus Carlsen, 1991. ensimmäinen etulehti.

Lintukotolaiset. SKS, 1985. etulehti.

Kaija Löytty: Prinssi pipariksi. WSOY, 1985. etulehti.

Tracy Mack: Sherlock Holmes & Baker Streetin iskuryhmä -sarja. Gummerus. (esim. Nuorallatanssijoiden tapaus. 2007) sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet. etulehti yhdestä kirjasta.

Kirsti Manninen: Suden arvoitus. Otava, 2006. ensimmäinen etulehti.

- Marcus Valerius Martialis: Venus, viini ja vapaus. Otava, 2000. etulehti.
- Kyllikki Martinpuro: Tunteisiin sidottu. Lurra Editions, 2004. etulehti.
- Ilkka Matila: Rölli ja metsänhenki. Otava, 2002. etulehti.
- Helena Meripaaden sarja, jossa on ilmestynyt esim. kirja Elämäni frettinä (Otava, 2006). sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet. etulehti kahdesta kirjasta.
- Raili Mikkonen: Aavikoiden seikkailija. Tammi, 2002. etulehti.
- Mark Mills: Kuolema Long Islandilla. Otava, 2005. etulehti.
- A. A. Milne: Nalle Puh. WSOY, 1976. etulehti.
- Walter Moers: Kapteeni Sinikarhun 13½ elämää. Otava, 2001. ensimmäinen etulehti ja takalehti.
- Musta kaista -sarja. Tammi. (esim. Ansu Kivekäs: Päin Porkkalla. 2008). sarjassa on useammanlaisia etulehtiä. etulehti kahdesta kirjasta.
- Hannu Mäkelä: Kai ja Pariisi. Tammi, 1993. etulehti.
- Hannu Mäkelä: Kalle-Juhani ja kaverit. Otava, 1981. etulehti.
- Hannu Mäkelä: Tyttö ja unen kukka. Tammi, 1996. etulehti.
- Hannu Mäkelä: Minä olen pikkupanda. Otava, 1998. etulehti.
- Hannu Mäkelä: Sinitiainen, Perhonen, Punavarpunen. Tammi, 1992. etulehti.
- Hannu Mäkelä: Pikku pikku noita. Otava, 1990. etulehti.
- Hannu Mäkelä: Yhtenä aamuna heräsin. Tammi, 1991. etulehti.
- Harri István Mäki: Leevi ja Suomen lipun salaisuus. Lasten Keskus, 2007. etulehti.
- Jukka Mäntyjärvi: Paholaisen huilu. Myllylahti, 2004. ensimmäinen etulehti.
- Määppäs sanomaan! SKS, 2000. ensimmäinen etulehti.
- Mari Mörö: Toivomuskaivo. Tammi, 2004. etulehti.
- Irène Némirovsky: Ranskalainen sarja. Gummerus, 2005. etulehti.
- Nibelungein tarinat. WSOY, 1968. etulehti.
- Teija Niemi: Pulu Arnold. Weilin+Göös, 1987. etulehti.
- Ulf Nilsson: Popcorn ja Rapsu: rakkaudesta sekaisin. Otava, 2002. etulehti.
- Tuula Nikala-Soiha: Vanhan raatihuoneen pönthiittinen. Lasten oma kirjakerho, 1991. etulehti.
- Sinikka Nopola: Heinähattu ja Vilttitossu -sarja. Tammi. (esim. Heinähattu ja Vilttitossu loman tarpeessa. 1992). sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet. etulehti kahdesta kirjasta.
- Sinikka Nopola: Risto Räppääjä -sarja. Tammi. (esim. Risto Räppääjä ja Hilpuri Tilli. 2004). sarjassa on erilaisia etulehtiä. etulehti yhdestä kirjasta.
- Paula Noronen: Emilian päiväkirja – supermarsu lentää Intiaan. Gummerus, 2007. ensimmäinen etulehti ja takalehti.
- Paula Noronen: Kyllä Sartsa osaa. Otava, 2007. ensimmäinen etulehti ja takalehti.
- Markus Nummi: Kiinalainen puutarha. Otava, 2004. etulehti.
- Nuorten toivekirjasto -sarja. WSOY. sarjalla on kaksi erilaista sarja-asua (esim. Betsy Byars: Joutsenten kesä. 1973; ja esim. John Branfield: Sokerihiiri. 1977). ensimmäinen etulehti ja takalehti molemmista sarja-asuista.
- Eppu Nuotio: Vartiainen-sarja. Tammi. (esim. Vartiainen ja kärpäskopteri, 1994). sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet. etulehti kahdesta kirjasta.
- Otavan julkaisema sarja. kaksi sarja-asua (esim. Nikolai Gogol: Kuolleet sielut. 1970; ja esim. Guy de Maupassant: Ihmissydän. 1971). etulehti kummastakin sarja-asusta.
- Otavan kirjasto -sarja. Otava. (esim. Will Self: Kuinka kuolleet elävät. 2001). etulehti.
- Eila Paakkinen: Iris hattaramäessä. WSOY, 1986. etulehti.
- Markku Paasonen: Voittokulku. Tammi, 2001. etulehti.
- Paistaa päivä pimeään. Laatusana Oy, 1992. ensimmäinen etulehti ja takalehti.
- Liisa Pajukaarre: Seitsemän kukkaa tyynyn alla. Kirjapaja, 2008. etulehti.
- Reijo Pakarinen: Gunillan vieraat. Kirja-Pakari, 2005. etulehti.
- Kaija Pakkanen: Joka oksalla satu. Metsälehti kustannus, 1999. etulehti.
- Oiva Paloheimo: Tirlittan. WSOY, 1975. ensimmäinen etulehti ja takalehti.
- Jukka Parkkinen: Korppi -sarja. WSOY. (esim. Korppi ja Pitkänen. 1985). sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet ja ensimmäinen etulehti ja takalehti ovat erilaiset myös keskenään. ensimmäinen etulehti ja takalehti kahdesta kirjasta.
- Jukka Parkkinen: Kotimainen krokotiili. WSOY, 1981. etulehti.
- Jukka Parkkinen: Sammaltunturin sopulivuosi. WSOY, 1996. etulehti.
- Timo Parvela: Hilma ja pingviini. Karisto Oy, 1995. etulehti.
- Timo Parvela: Keinulauta. WSOY, 2006. etulehti.
- Michelle Paver: Muinainen pimeys -sarja. Tammi. (esim. Sielunsyöjä. 2007) sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet ja ensimmäinen etulehti ja takalehti ovat erilaiset myös keskenään. ensimmäinen etulehti ja takalehti kahdesta kirjasta.
- Toivo Pekkanen: Inkerin romaani. WSOY, 2002. etulehti.
- Toivo Pekkanen: Lapsuuteni. WSOY, 1964. etulehti.
- Sari Peltoniemi: Kerppu ja tyttö. Tammi, 2007. etulehti.
- Sari Peltoniemi: Kukka Kaalinen -sarja. Tammi. (esim. Kukka Kaalinen koulutiellä. 2002) sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet. etulehti kolmesta kirjasta.
- Janet ja John Perkins: Hemminki Hamsteri Lehtonen. Karasana Oy, 1978. etulehti.
- Aino Pervik: Arabella, merirosvon tytär. WSOY, 1987. ensimmäinen etulehti ja takalehti.
- Hans Petterson: Hei, Aaron täällä. Weilin+Göös, 1983. etulehti.
- Adrian Plass: Vierailu: olisitko valmis... Päivä Oy, 2004. ensimmäinen etulehti ja takalehti.
- Rien Poortvliet: Suuri tonttukirja. WSOY, 1979. etulehti.
- Anja Porio: On purjehdittava kaus. Anja Porio ja Kirjapaja Oy, 1999. etulehti.
- Ottfried Preussler: Ryöväri Hurjahanka. Weilin+Göös, 1987. etulehti.
- Sofia Prokofjeva: Kapteeni Tin Tininpoika. Tammi, 1987. etulehti.
- Sofia Prokofjeva: Tilkuttiina ja pilvi. Kustannusliike Raduga, 1991. ensimmäinen etulehti ja takalehti.
- Marcel Proust: Swannin rakkaus. Otava, 1977. etulehti.
- Philip Pullman: Kellopele. Tammi, 1996. etulehti.
- Pulmunen. Weilin+Göös, 1986. etulehti.
- Pultti-sarja. Otava. (esim. Elisabet Aho: Salibandypanterit. 2004). etulehti.
- Joni Pyysalo: Parittelun jälkeinen selkeys. WSOY, 2003. ensimmäinen etulehti ja takalehti.
- Anneli Pääkkönen: Se kaikkein kaunein elämässä. Kirjapaja, 1999. etulehti.
- Joseph Rance: Juna seis! Weilin+Göös, 1980. etulehti.
- Celia Rees: Merirosvoja! Tammi, 2003. ensimmäinen etulehti ja takalehti.
- Matti Remes: Vain muutaman neliön tähden. Tammi, 2007. etulehti.
- Revontulet. SN-kirjat, 1989. ensimmäinen etulehti ja takalehti.
- Väinö Riikkilä: Pertsä ja Kilu -sarja. WSOY, 1970-luku. etulehti.
- Dougal Robertson: Julman meren armoilla. Otava, 1973. etulehti.
- Mazo de la Roche: Jalna-sarja. WSOY (esim. Jalnan perintö. 1973). etulehti.
- Tellervo Rouhiainen: Kolme sukeltajaa Saaristomerellä. Tammi, 1978. etulehti.
- Runoja tunteville -sarja. Otava. (esim. Jyrki Heikkinen: U pui uje mui. 2002). sarjan joka kirjassa on erilaiset takalehdet. takalehti kolmesta kirjasta.

Runojen ja kuvien Karjala. Karisto, 1981. etulehti.

Inga Röning: Kohti Pystynnyppylän Puhurivuoristoa. Tammi, 2005. etulehti.

Pentti Saarikoski: Nenän pakinat. Otava, 1995. etulehti.

Pentti Saarikoski: Tiarna-sarja. Otava, 1996. etulehti.

Louis Sachar: Paahde. Otava, 2001. etulehti.

J. D. Salinger: Sieppari ruispellossa. Tammi, 1971. etulehti.

Hellevi Salminen: Pekko ja Jänis Joplin. Otava, 1998. ensimmäinen etulehti ja takalehti.

Eero Salola: Missä puut punalle paistaa. Weilin+Göös, 1979. etulehti.

Tuula Sandström: Susi hukassa. WSOY, 2000. etulehti.

Sata Kantelettaren laulua. Otava, 1985 (näköispainos vuoden 1930 painoksesta). etulehti.

Malcolm Saville: Yksinäisen Männyin kerho -sarja. Karisto. (esim. Iloisen delfiinin majatalo. 1991). sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet. etulehti yhdestä kirjasta.

Jani Saxell: Minä, Lotta ja Päivikki. WSOY, 2003. etulehti.

E. S. Seton: Kaksi partiopoikaa. WSOY, 1960. etulehti.

William Shakespearen näytelmien sarja. WSOY. (esim. Mitta mitasta. 2005). etulehti.

Shōsetsu. Japanilaisia kertomia. Otava, 1983. etulehti.

Javier Sierra: Ehtoollisen salat. Bazar, 2006. ensimmäinen etulehti ja takalehti.

Signal-sarja. Otava. (esim. Brenna Duff: Kylmä kyty. 2001). ensimmäinen etulehti ja takalehti.

Jussi Siirilä: Smartville. Gummerus, 2005. etulehti.

Lemony Snicket: Surkeiden Sattumusten Sarja -sarja. WSOY (esim. Loppu. 2007). ensimmäinen etulehti ja takalehti.

Dodie Smith: Tähtihaukku. Otava, 1969. etulehti.

Alan Snow: Lierolan Lierolan kronikka osa I: Varokaa juus-tokiltaa!. Otava, 2007. ensimmäinen etulehti ja takalehti.

Vladimir Solouhin: Kolmas metsästyksen. SN-kirjat, 1988. etulehti.

Lauren StJohn: Valkoinen kirahvi. Nemo, 2007. etulehti.

Suomalaisia kansanlauluja. SKS, 1967. ensimmäinen etulehti.

Suomen kansan satuja ja tarinoita. WSOY, 1986. etulehti.

Ville Suhonen: Poika ja ilves. Otava, 1999. ensimmäinen etulehti ja takalehti.

Patrick Süskind: Parfyymi. Otava, 1986. ensimmäinen etulehti ja takalehti.

Suuri suomalainen kirjakerho -sarja. Suuri suomalainen kirjakerho. (esim. Jeffrey Archer: Suuri unelma. 1991). etulehti.

Tam Tam -sarja. Tammi. (esim. Kenneth Ulyatt: Pitkänsarven reitti. 1971). sarjan kirjoissa on erilaisia etulehtiä. etulehti yhdestä kirjasta.

Markku Tanttu: Kuin unia. Markku Tanttu, 1982. etulehti.

Jaana Tarma: Seitsemän meren kissa. WSOY, 1999. etulehti.

Jaana Tarma: Kolmen kohtalon katti. WSOY, 1998. etulehti.

Anna Tauriala: Tittimaan ipanat. Gummerus, 1984. etulehti.

Esko-Juhani Tennilä: Ellu-sarja. Lasten Keskus. (esim. Ellu eläintenkesyttäjänä, 1998). sarjan kirjoissa on erilaisia etulehtiä. etulehti kahdesta kirjasta.

Thorgeirin härkä. SKS, 1987. ensimmäinen etulehti ja takalehti.

Esko-Pekka Tiitinen: Kun isä löysi pojan. Tammi, 1986. etulehti.

Anneli Toijala: Myrskylintu. Tammi, 1994. etulehti.

Ritva Toivola: Kapteeni Vaskiparta. Weilin+Göös, 1983. etulehti.

Ritva Toivola: Unihiekkakuu-sarja. Tammi. (esim. Kaukana unihiekkakuussa, 1989). sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet. etulehti kahdesta kirjasta.

Taru Tolsa-Repo: Sateenkaaripuu. Weilin+Göös, 1982. etulehti.

Leonid Tsyppkin: Kesä Baden-badenissa. Tammi, 2001. etulehti.

Pirjo Tuomisen sarja. Kirjayhtymä. (esim. Myrttiseppeleet. 1992) sarjassa on erilaisia etulehtiä. etulehti kahdesta kirjasta.

Tuhannen ja yhden yön tarinat -sarja. Nasjonalforlaget, 1968. etulehti.

Tuulentekijä. SKS, 1989. etulehti.

Salme Törmä: Olkimaja. Raamikko, 2004. etulehti.

Johan Unenge: Johanna ja Ulla -sarja. WSOY. (esim. Bestikset Johanna ja Ulla riidoissa, 2006). sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet. etulehti kolmesta kirjasta.

Alison Uttley: Pikku Harmaakani -sarja. Tammi. (esim. Pikku Harmaakani sirkuksessa. 1983). etulehti.

Uuden laulun Kalevala. Kalevalaisen Kulttuurin Liitto, 2004. etulehti.

Juha Vakkuri: Leokongo. Like, 2006. etulehti.

Kalle Veirto: Tannermäki-sarja. Karisto. (esim. Tannermäki Go-Go. 2007). etulehti.

Jules Verne: Merkilliset matkat -sarja. WSOY. (esim. Höyrytalo. 1980). sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet. etulehti seitsemästä kirjasta.

Anne-Cath. Vestly: Kiira ja lumpeenkukat. Gummerus, 1981. etulehti.

Barbara Voors: Sisaresi. Tammi, 1997. etulehti.

Alpo Vuolle: Elonkorjuu. kustantaja ei tiedossa, 1986. ensimmäinen etulehti ja takalehti.

Jyrki Vuori: Turun linnanonttu ja kaupungin kaatajat. WSOY, 1980. ensimmäinen etulehti ja takalehti.

Kirsti Vuorimies: Runo kuninkaan pitäjältä. kustantaja ei tiedossa, 1984. etulehti.

Eila Maria Väätäinen: Kesäpäiviä. Gummerus, 1985. etulehti.

K. M. Wallenius: Miesten meri. WSOY, 1978. etulehti.

Weilin+Göösin kirjasto -sarja. Weilin+Göös. sarjalla on kaksi sarja-asua (esim. Peter Ackroyd: Hawksmoor. 1987; ja esim. Nicolas Born: Väärennös. 1981). etulehti molemmista sarja-asuista.

Paul White: Viidakkohtori -sarja. Ristin voitto. (esim. Viidakkohtori ja leopardi. 1979). ensimmäinen etulehti ja takalehti.

Onni Wetterhof: Saloilta ja vesiltä. Metsälehti kustannus, 2004. etulehti.

Martin Widmark: David ja Larissa -sarja. Tammi. (esim. Kolmastoista vieras. 2007). sarjan joka kirjassa on erilainen ensimmäinen etulehti, takalehti on aina sama. ensimmäinen etulehti kahdesta kirjasta ja sarjan takalehti.

W.i.t.c.h.-sarja. Sanoma Magazines Oy. (esim. Lene Kaaberbøl: Matkalla kotiin. 2002). sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet. etulehti viidestä kirjasta.

W.i.t.c.h.-sarja. Sanoma Magazines Oy. (esim. Cecilie Eken: Myrskyn armoilla. 2006). sarjan joka kirjassa on erilaiset etulehdet. etulehti viidestä kirjasta.

## *Liite 2: Kuvatiedot*

Kuvat 3-87 (väriaukeamat lopussa) ovat kuvia aineiston etulehdistä. Osa niistä on kokonaisia aukeamia, osa yksityiskohtia. Sarja-asujen yhteydessä mainitut vuosikymmenet viittaavat sekä tutkimuksen tekstissä että tässä vuosiin, jolloin sarjaa ainakin on ilmestynyt. Sarjoihin kuuluvien yksittäisten teosten tiedoista kts. tarkemmin aineistoluettelosta.

### **kuva 3**

Marja-Leena Lempinen: *Haukkaprinssi*. Otava, 1994. Kuvitus Matti Kota.

### **kuva 4**

René Goscinny: *Pikku Niken uudet seikkailut* -sarja. WSOY, 2000-luku. Kuvitus Jean-Jacques Sempé.

### **kuva 5**

*Cidin tarina*. WSOY, 1968. Kuvitus Laszlo Gal.

### **kuva 6**

*Hyvän lukemisen sarja*. WSOY, 1980-luku.

### **kuva 7**

Sinikka Nopola: *Risto Räppääjä* -sarja. Tammi, 2000-luku. Kuvitus Aino Havukainen ja Sami Toivonen.

### **kuva 8**

Timo Parvela: *Hilma ja pingviini*. Karisto Oy, 1995. Kuvitus Markus Majaluoma.

### **kuva 9**

Michael Bond: *Ystävämmä Paddington*. Tammi, 1999.

**a** Ensimmäinen etulehti.

**b** Takalehti.

### **kuva 10**

*Musta kaista* -sarja. Tammi, 2000-luku. Sarja-asun suunnittelu Jussi Kaakinen.

**a ja b** Sarjan eri teosten etulehtiä.

### **kuva 11**

Neil Gaiman: *Neverwhere – maanalainen Lontoo*. Otava, 1998. Etulehti on käännetty sivuttain.

### **kuva 12**

Paula Noronen: *Kyllä Sartsa osaa*. Otava, 2007. Kuvitus Kati Kinnunen. Ensimmäinen etulehti.

### **kuva 13**

Marjatta Kureniemi: *Onneli, Anneli ja orpolapset*. WSOY, 1971. Kuvitus Maija Karma.

### **kuva 14**

Ritva Toivola: *Kapteeni Vaskiparta*. Weilin+Göös, 1983. Kuvitus Hannu Taina.

### **kuva 15**

*Sata Kantelettaren laulua*. Otava, 1985 (näköispainos vuoden 1930 painoksesta). Puupiirrosmistukset Kalle Carlstedt.

### **kuva 16**

Lauren StJohn: *Valkoinen kirahvi*. Nemo, 2007. Kuvitus David Dean, graafinen suunnittelu Tomi Haaparanta, Suomi Type Foundry.

### **kuva 17**

*Signal*-sarja. Otava, 2000-luku. Ensimmäinen etulehti.

### **kuva 18**

Riikka Juvonen: *Miehiä ja kuninkaita*. Lasten Keskus, 2001. Kuvitus Juvonen, ulkoasu Junnu Järvelä.

### **kuva 19**

Colin ja Jacqui Hawkins: *Koulu*. Kustannus-Mäkelä Oy, 1994. Tekstaukset Raimo Huittinen.

**a** Ensimmäinen etulehti.

**b** Takalehti.

### **kuva 20**

*Tuulentekijä*. SKS, 1989. Etulehtien tekstinäyte Jakob Hurtin käsikirjoitusten kopiokokoomasta Kansanrunousarkistosta.

### **kuva 21**

*Shōsetsu. Japanilaisia kertojia*. Otava, 1983. Toim. Veikko Polameri.

### **kuva 22**

Wolfgang Ecke: *Mestarietsivä Samuli Vihi* -sarja. Kirjateos Oy, 1970-luku. Kuvitus Erich Hölle.

**a** Ensimmäinen etulehti sarjan teoksesta *Pronssipatsaan ryöstäjät*, 1979.

**b** Takalehti samasta teoksesta.

### **kuva 23**

Juha Lehtonen: *Atlantic Unicorn*. Tammi, 2002. Takalehti.

### **kuva 24**

Alexander Kent: *Merikadetti Rikhard Bolitho*. Gummerus, 1978.

### **kuva 25**

Martin Widmark: *David ja Larissa* -sarja. Tammi, 2000-luku. Kuvitus Katarina Strömgård.

**a** Ensimmäinen etulehti sarjan teoksesta *Kolmastoista vieras*, 2007.

**b** Ensimmäinen etulehti sarjan teoksesta *Sinisen peilin antik-variaatti*, 2007.

**c** Sarjan takalehti.

### **kuva 26**

Helmi Krohn: *Hipsuvarvas*-sarja. WSOY, 7. painos 1980-luku.

### **kuva 27**

Alan Snow: *Lierolan kronikka osa I: Varokaa juustokiltaa!* Otava, 2007.

**a** Ensimmäinen etulehti.

**b** Takalehti.

### **kuva 28**

Anne-Cath. Vestly: *Kiira ja lumpeenukat*. Gummerus, 1981. Kuvitus Johan Vestly.

### **kuva 29**

Ottfried Preussler: *Ryöväri Hurjabanka*. Weilin+Göös, 1987. Kuvitus F. J. Tripp.



**kuva 30**

Elke Heidenreich: *Nero Corleone*. WSOY, 1996. Kuvitus Quint Buchholz.

**kuva 31**

Jukka Parkkinen: *Sammaltunturin sopulivuosi*. WSOY, 1996. Kuvitus Kaarina Kaila.

**kuva 32**

Celia Rees: *Merirosvoja!* Tammi, 2003. Etulehtien kartat Jonny Boatfield. Ensimmäinen etulehti.

**kuva 33**

Elina Karjalainen: *Uppo-Nalle*. WSOY, 6. painos 1979. Kuvitus Hannu Taina.

**kuva 34**

Elina Karjalainen: *Uppo-Nalle ja Merikarhun tytär*. WSOY, 1990. Kuvitus Hannu Taina.

**kuva 35**

Liisa Pajukaarre ja Minna Immonen: *Seitsemän kukkaa tyynyn alla*. Kirjapaja, 2008. Kuvitus Immonen.

**kuva 36**

Rien Poortvliet: *Suuri tonttukirja*. WSOY, 1979.

**kuva 37**

Martti Haavio: *Kalevalan tarinat*. WSOY, 1966. Kuvitus Alexander Lindeberg.

**kuva 38**

*Lasten toivekirjasto* -sarja. WSOY.

**a** Ensimmäinen etulehti 1960-luvun sarja-asusta.

**b** Ensimmäinen etulehti 1970-luvun sarja-asusta.

**e** 1980-luvun sarja-asu.

**kuva 39**

Väinö Riikkilä: *Pertsä ja Kilu* -sarja. WSOY, 1970-luku. Kuvitus Hannu Taina.

**kuva 40**

*Nuorten toivekirjasto* -sarja. WSOY.

**a** Ensimmäinen etulehti sarjan vanhemmasta sarja-asusta.

**b** Takalehti samasta sarja-asusta.

**kuva 41**

Paula Noronen: *Emilian päiväkirja - Supermarsu lentää Intiaan*. Gummerus, 2007. Kuvitus Pauliina Mäkelä. Ensimmäinen etulehti.

**kuva 42**

Louis Sachar: *Paabde*. Otava, 2001.

**kuva 43**

*Iso-Werner* -sarja. WSOY, 2000-luku.

**kuva 44**

Tuulia Aho: *Lumen tytär*. WSOY, 2008. Graafinen suunnittelu Sami Saramäki.

**kuva 45**

*Pulmunen. Tsuktšien ja eskimoiden satuja*. Weilin+Göös, 1986. Kuvittanut Jevgeni Ratšev.

**kuva 46**

Hannu Mäkelä: *Kalle-Juhani ja kaverit*. Otava, 1981. Kuvitus Kaarina Kaila.

**kuva 47**

Clive Barker: *Abarat*. WSOY, 2003.

**kuva 48**

Pentti Saarikoski: *Nenän pakinat*. Otava, 1995.

**kuva 49**

Elina Karjalainen: *Uppo-Nalle eksiyksissä*. WSOY, 1984. Kuvitus Hannu Taina.

**kuva 50**

Alexis Kouros: *Gondwanan lapset*. Lasten Keskus, 1997. Kuvitus ja ulkoasu Alexander Reichstein.

**kuva 51**

Janet ja John Perkins: *Hemminki Hamsteri Lehtonen*. Karasana Oy, 1978. Kuvitus Gillian Gaze.

**kuva 52**

Reijo Pakarinen: *Gunilla vieraat*. Kirja-Pakari, 2005.

**kuva 53**

Elina Karjalainen: *Uppo-Nalle ja Nukku-Ukko*. WSOY, 1982. Kuvitus Hannu Taina.

**kuva 54**

J. M. Barrie: *Peter Pan*. Kirjalito, 1992. Kuvitus Eric Kincaid. Ensimmäinen etulehti.

**kuva 55**

*Weilin + Göös*in kirjasto -sarja. Weilin+Göös, 1980-luku.

**kuva 56**

Isabel Allende: *Kultaisen lobikäärmeen valtakunta*. Otava, 2003.

**kuva 57**

Jari Järvelä: *Veden paino*. WSOY, 2001.

**kuva 58**

Charlotte Haptie: *Otto ja lentävät kaksoset*. WSOY, 2003. Kuvitus Finn Campbell Notman.

**kuva 59**

Michelle Paver: *Muinainen pimeys* -sarja. Tammi, 2000-luku. Ulkoasu suunniteltu Janne Harju.

**a** Ensimmäinen etulehti sarjan teoksesta *Henkivaeltaja*, 2007.

**b** Takalehti samasta teoksesta.

**kuva 60**

K. M. Wallenius: *Miesten meri*. WSOY, 1978. Kuvitus Erkki Tantt.

**kuva 61**

Walter Moers: *Kapteeni Sinikarhun 13½ elämää*. Otava, 2001. Takalehti.

**kuva 62**

Leena Laulajainen: *Raut Jootinpoika* -sarja. Tammi, 2000-luku. Kartat Christel Rönns.

**a** Etulehti sarjan teoksesta *Raut Jootinpoika ja haltiakivi*, 2004.

**b** Etulehti sarjan teoksesta *Raut Jootinpoika ja hopeakello*, 2004.

**kuva 63**

Mark Mills: *Kuolema Long Islandilla*. Otava, 2005.

**kuva 64**

Richard Dubelman: *Holly Hobbie kadomutta etsimässä*. WSOY, 1980. Kuvitus Kathy Lawrence.

**kuva 65**

A. A. Milne: *Nalle Pub*. WSOY, 1976. Kuvitus E. H. Shepard.

**kuva 66**

Mazo de la Roche: *Jalna*-sarja. WSOY, 1970-luku.

**kuva 67**

*Paistaa päivä pimeään*. Laatusana Oy, 1992. Layout Erlingur Páll Ingvarsson. Ensimmäinen etulehti.

**kuva 68**

Jaana Tarma: *Kolmen kohtalon katti*. WSOY, 1998. Kuvitus Peik Bäckström.

**kuva 69**

Tracy Mack: *Nuorallatanssijoiden tapaus*. Gummerus, 2007.

**kuva 70**

Selma Lagerlöf: *Nils Holgerssonin ihmeellinen matka*. WSOY, 1989. Kuvitus Lars Klinting.

**kuva 71**

Harri István Mäki: *Leevi ja Suomen lipun salaisuus*. Lasten Keskus, 2007. Kuvitus Jukka Lemmetty.

**kuva 72**

Patrick Süskind: *Parfyymi*. Otava, 1986. Takalehti.

**kuva 73**

Cornelia Funke: *Musteloitsu*. Otava, 2004. Graafinen suunnittelu Martina Petersen.

**kuva 74**

Jani Saxell: *Minä, Lotta ja Päivikki*. WSOY, 2003.

**kuva 75**

Jaana Lappo: *Kurnau ja Kamaluu*. Lasten oma kirjakerho, 1978. Kuvitus Outi Markkanen.

**a** Ensimmäinen etulehti.

**b** Takalehti.

**kuva 76**

Alexis Kouros: *Harmattan, kulkija ja unisieppari*. Dream Catcher, 1998.

**a** Ensimmäinen etulehti. Kuva Michelangelon maalauksesta *Aatamin luominen* (n. 1512).

**b** Takalehti. Kuva Francisco de Goya y Lucientesin maalauksesta 3. *toukokuuta 1808* (1814).

**kuva 77**

Javier Sierra: *Ehtoollisen salat*. Bazar, 2006. Etulehdillä Leonardo da Vincin maalaus *Viimeinen ehtoollinen* (n. 1498).

**a** Ensimmäinen etulehti.

**b** Takalehti.

**kuva 78**

Marjut Hjelt: *Keijukaiset – Totta ja tarinaa toisesta maailmasta*. SKS, 1995. Kuvitus Jaana Aalto.

**a** Ensimmäinen etulehti.

**b** Takalehti.

**kuva 79**

Elizabeth Kay: *Rajalla*. WSOY, 2004. Kuvitus Ted Dewan.

**a** Ensimmäinen etulehti.

**b** Takalehti.

**kuva 80**

Aino Pervik: *Arabella, merirosvon tytär*. WSOY, 1987. Kuvitus Edgar Valter.

**a** Ensimmäinen etulehti.

**b** Takalehti.

**kuva 81**

Rudyard Kipling: *Viidakkokirja*. Kirjalito, 1991. Kuvitus Eric Kincaid.

**a** Ensimmäinen etulehti.

**b** Takalehti.

**kuva 82**

Jules Verne: *Merkilliset matkat* -sarja. WSOY, 1970–1980-luku.

**a** Etulehti sarjan teoksesta *Etelän tähti*, 1976. Kuvitus L. Benett.

**b** Etulehti sarjan teoksesta *Maailman berra*, 1987. Kuvitus George Roux ja L. Benett.

**kuva 83**

*Runoja tunteville* -sarja. Otava, 2000-luku. Sarja-asun suunnittelu Päivi Puustinen.

**a** Takalehti sarjan teoksesta: Juuli Niemi: *Tära. Runotarina*, 2003. Valokuva Irmeli Jung.

**b** Takalehti sarjan teoksesta: Jarkko Laine: *Tämä yö on taikayö. Runoja*, 2004. Valokuva Kai Nordberg.

**kuva 84**

Tuija Lehtinen: *Katubaukat*-sarja. Otava, 2000-luku. Valokuvat Jukka Rapo.

**a** Etulehti sarjan teoksesta *Mahdoton yhtälö*, 2002.

**b** Etulehti sarjan teoksesta *Viimeinen keikka*, 2005.

**kuva 85**

Annukka Ahlqvist ja Leila Makkonen: *Leila ja Annukka* -sarja. Otava, 1990-2000-luku. Valokuvat Magnus Scharmanoff.

**a** Etulehti sarjan teoksesta *Melua mekossa*, 1999.

**b** Etulehti sarjan teoksesta *Sen pituinen se*, 2000.

**kuva 86**

Johan ja Päivi Unenge: *Johanna ja Ulla* -sarja. WSOY, 2000-luku.

**a** Etulehti sarjan teoksesta *Bestikset Johanna ja Ulla*, 2005.

**b** Etulehti sarjan teoksesta *Maailman kilteimmät Johanna ja Ulla*, 2008.

**kuva 87**

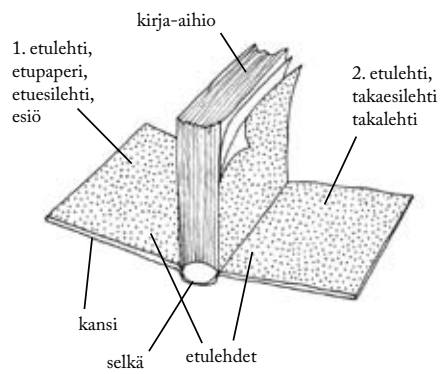
Maija Larmola ja Leena Lumme: *Kukkulan kortteli* -sarja. SKS, 1990-luku. Etulehtien kuvitus Lumme sekä Erkki Mäkiö.

**a** Etulehti sarjan teoksesta *Kesätukka ja muita juttuja Kukkulan korttelista*, 1990.

**b** Etulehti sarjan teoksesta *Monosukka ja muita juttuja Kukkulan korttelista*, 1992.

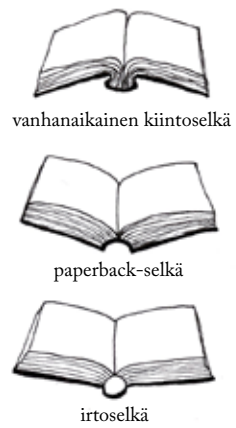
**c** Etulehti sarjan teoksesta *Jenkkikassi ja muita juttuja Kukkulan korttelista*, 1998.

### Liite 3: Kuvat



**kuva 1**

Sidotun kirjan rakenneosat.  
Moilasta mukaillen (Moilanen 2002, 36–37).



**kuva 2**

Länsimaisen kirjan perusselkätyypit.  
Moilasta mukaillen (Moilanen 2002, 41).