

Katri Lindell

KUVAN JA SANAN VUOROVAIKUTUS

Jonathan Safran Foerin romaanissa *Extremely Loud and Incredibly Close*

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta

Pro gradu -tutkielma

Toukokuu 2021

TIIVISTELMÄ

LINDELL KATRI: Kuvan ja sanan vuorovaikutus Jonathan Safran Foerin romaanissa *Extremely Loud and Incredibly Close*

Pro gradu -tutkielma 65 sivua

Tampereen yliopisto

Visuaalisen journalismin maisteriopinnot

Toukokuu 2021

Jonathan Safran Foerin romaani *Extremely Loud and Incredibly Close* kuvaa aikaa World Trade Centerin terrori-iskujen jälkeen 9-vuotiaan Oskar Schellin näkökulmasta. Oskar löytää avaimen isälleen Thomas Scellille kuuluvasta rikkoutuneesta maljakosta. Isä kuoli 11. syyskuuta 2001, joskaan hänen ruumistaan ei koskaan löydetty. Oskar kärsii traumaperäisestä unettomuudesta, paniikista ja masennuksesta. Hänellä on mielestään liian raskaat saappaat. Oskar käsittelee traumaa tekemällä itselleen mustelmia. Leikekirjaansa ”*Stuff That Happened to Me*” Oskar kuvaa kameralla kohtaamiaan asioita kierrellessään Black -nimisten ihmisten luona pitkin New Yorkia etsimässä vihjettä isästä.

Tutkielmassani tarkastelen *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin kuvan ja sanan vuorovaikutusta. Koettelen lähilukemalla, millä tavalla kuva ja sana toimivat yhdessä *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanissa ja minkälaisia merkityksiä kuvan ja sanan vuorovaikutuksella on romaanin tulkintaan. Jatkokysymyksenäni pohdin, mitä kuvan ja sanan vuorovaikutuksen teoriasta jää katveeseen ja millä käsitteellä *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaania voi tulkita paremmin. Ajattelen tässä multimodaalisuutta ja postmodernia romaania.

Kuvan ja sanan vuorovaikutuksen tehtäviä kuvituksessa ja kuvakirjassa ovat Kai Mikkosen mukaan tarkentaa, vahvistaa, havainnollistaa, laajentaa ja täydentää toisiaan. Katsoja sanallistaa näkemäänsä ja tekee siitä oman tulkintansa. Lukeminen ei ole lineaarista, sillä kirjoitettuun tekstiin tarvitsee palata jatkuvasti ja täydentää aiemmin lukemaa, jolloin merkitys voi selvitä vasta luettua koko teoksen. *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanissa se tarkoittaa myös epätavallista sivujen taittoa sekä typografisia variaatioita, mikä tekee romaanista multimodaalisen ja postmodernin.

Multimodaalisille romaaneille ei ole mitään tiettyä sääntöä, vaan jokainen romaani on Alison Gibbonsin mukaan omanlaisensa. Romaaneihin liitetään seuraavia ominaispiirteitä: 1) epätavallinen layout ja sivujen taitto, 2) typografiset variaatiot, 3) värien käyttö tyylissä ja kuvasisällössä, 4) typografialla tehty kuva, kuten konkreettisesti runoudessa, 5) työkaluja, joilla kiinnitetään huomio tekstin materiaalisuuteen, mukaan lukien metafiktiivinen kirjoittaminen, 6) alaviitteet ja itsekreittiset äänet, 7) flipbook -osio, 8) genrejen sekoittaminen sekä kirjallisissa käsitteissä, kuten kauhu että visuaalisissa efekteissä, kuten sanomalehtileikkeet ja dialogilla leikkely. Yhteisenä piirteenä multimodaalisissa romaaneissa voidaan pitää semioottisten muotojen paljoutta kommunikaatiossa ja kerronnan etenemisessä.

Kohdeteoksessa valokuvat täydentävät sanallista ilmaisua ja tekevät dokumentaarisuudellaan tarinamaailman todellisemmaksi lukijalle kuin pelkät sanat. Kuvitukselliset elementit, kuten valokuvat ovat osa hahmojen tuottamaa kertomusmaailmaa. *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin kuvitusta on myös tyhjä tila sekä mustat ja lukukelvottomat sivut kuvatessaan henkilöhahmojen tyhjyyttä, hiljaisuutta, surua, henkilön kuolemaa sekä tilan loppumista kaikelle sanottavalle. Flipbook -osiossa Oskar yrittää pelastaa isän kaksoistorneista mielikuvituksen avulla järjestämällä kuvat päinvastaiseen järjestykseen, siten, että ihminen kiipeää ylös, eikä putoa alas torneista. Oskar haluaa palata ajassa taaksepäin, jolloin hän ja isä ovat turvassa.

Avainsanat: kuvan ja sanan vuorovaikutus, Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*, multimodaalisuus, postmoderni romaani

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -ohjelmalla.

Sisällysluettelo

1. Johdanto	1
1.1. Kohdeteoksesta ja tutkimusongelmasta	1
1.2. Aiempaa tutkimusta	2
1.3. Teoreettisia lähtökohtia	3
1.3.1. Kuvan ja sanan vuorovaikutus	3
1.3.2. Multimodaalisuus	9
1.3.3. Postmoderni romaani	11
1.3.4. Trauma	16
2. Kuva ja sana <i>Extremely Loud and Incredibly Close</i> -romaanissa	18
2.1. Kuvan ja sanan vuorovaikutuksen tehtäviä	18
2.2. Vaihteleva typografia ja epätavallinen sivujen muotoilu	18
3. Postmoderni romaani ja <i>Extremely Loud and Incredibly Close</i>	37
3.1. Tyhjä tila kuvituksena	37
3.2. <i>Ajan lyhyt historia</i> intertekstinä	41
3.3. Hamlet ja pääkallo -kuvan tarina	51
3.4. Sixth Borough – tarinaan upotettu myytti	55
4. Lopuksi	63
Lähteet	66

1. JOHDANTO

1.1. Kohdeteoksesta ja tutkimusongelmasta

Jonathan Safran Foerin romaani *Extremely Loud and Incredibly Close* kuvaa aikaa World Trade Centerin terrori-iskujen jälkeen 9-vuotiaan Oskar Schellin näkökulmasta. Oskar löytää avaimen rikkoutuneesta maljakosta, joka kuului hänen isälleen Thomas Scellille. Isä kuoli 11. syyskuuta 2001, joskaan hänen ruumistaan ei koskaan löydetty. Oskar kärsii traumaperäisestä unettomuudesta, paniikista ja masennuksesta. Hänellä on mielestään liian raskaat saappaat. Oskar käsittelee traumaa tekemällä itsellensä mustelmia ja kuvaamalla leikekirjaansa ”*Stuff That Happened to Me*” kohtaamiaan asioita ja ihmisiä kameralla.

Avaimen löydettyään Oskar alkaa kierrellä ympäri New Yorkia etsimässä ihmisiä, joiden sukunimi on Black, koska avain löytyi kirjekuoresta, jonka päällä luki Black. Hänen suunnitelmansa on käydä läpi kaikki Black-nimiset henkilöt New Yorkissa aakkosjärjestyksessä, toiveenaan löytää lukko, johon avain sopii ja saada yhteys isään. Listalta löytyy 48-vuotias Abby Black. Oskar ja Abby ystäväytyvät, mutta Abbylla ei ole tietoa avaimesta. Oskar ei tästä lannistu, vaan jatkaa matkaansa kahdeksan kuukauden ajan. Hän saa avukseen erakoituneen herra Blackin, jonka luona Oskar myöskin kävi etsimässä lukkoa. Loppupuolella matkaansa Oskar kohtaa vanha miehen, joka paljastuu lukijalle pojan isoisäksi. Isoisä muutti ”vuokralaiseksi” isoäidin luokse terrori-iskujen jälkeen. Tai vuokralaiseksi häntä kutsuttiin, koska isoäiti ei halunnut perheensä hylänneen isoisän tapaavan Oskaria. Isoäidin ja isoisän vaikea suhde onkin romaanin toinen kerrontalinja. Se koostuu kirjeistä, joita isoisä on kirjoittanut pojalleen Thomasille, ja isoäidin kirjoittamista kirjeistä Oskarille. Nämä tarinat eivät etene lineaarisesti ja tekevät siksi lukemisen haastavaksi. Romaania on pidetty multimodaalisena sen epätavallisen layoutin vuoksi, jossa myös teksti ja valokuvat vuorottelevat (Gibbons 2012a, 128), mutta romaania voi tulkita myös postmodernista näkökulmasta.

Tutkielmassani tarkastelen *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin kuvan ja sanan vuorovaikutusta. Koettelen lähilukemalla, millä tavalla kuva ja sana toimivat yhdessä *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanissa ja minkälaisia merkityksiä kuvan ja sanan vuorovaikutuksella on romaanin tulkintaan. Jatkokysymyksenäni pohdin, mitä kuvan ja sanan

vuorovaikutuksen teoriasta jää katveeseen ja millä käsitteellä *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaania voi tulkita paremmin. Ajattelen tässä multimodaalisuutta ja postmodernia romaania.

1.2. AIEMPAA TUTKIMUSTA

Aiempaa tutkimusta *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanista on tehty pääosin traumasta. Sini Eikonsalo (2016) on analysoinut *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaania yhtenä kohdeteoksena pro gradu-tutkielmaansa: “ “Why do they hate us?”: Yhdysvallat, islam, uhrit ja terroristit kehittyvässä 9/11 -romaanissa”. Eikonsalon gradussa käsitellään traumaa ja uhriutta ilman kuva-analyysia. Analyysi keskittyy *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin lukijaan, joka tuntee sympatian sijaan empatiaa isänsä menettänyttä Oskaria kohtaan. Lukija sitoutuu päähenkilön mystisen avaimen etsintään ja surun kokemiseen, ja tuntee esimerkiksi iloa tai pettymystä silloin kun Oskar onnistuu tai kohtaa vastoinkäymisiä. *Extremely Loud and Incredibly Close* vertautuu Eikonsalon gradussa muihin 9/11 -romaaneihin, joita ovat Don DeLillon *Falling Man*, John Updiken *Terrorist* ja Amy Waldmanin *The Submission*. Ne eivät ole visuaalisia romaaneja.

Julia Sunnerdahl on tarkastellut romaania ruotsinkielisessä tutkimuksessa “Bild och text - en oupplöslig enhet: En tematisk analys av Jonathan Safran Foers roman *Extremely Loud and Incredibly Close*”. Sanan ja kuvan vuorovaikutusta on analysoitu tutkimuksessa traumateeman näkökulmasta. Tutkimus on kuitenkin melko suppea valokuvien osalta ja siinä käsitellään ainoastaan isoisän ja Oskarin traumaa, ei esimerkiksi Oskarin riipaisevan pitkää matkaa tapaamassa täysin ventovieraita ihmisiä, joiden sukunimi on Black. Isoisän trauma liittyy Thomas-pojan menetyksen lisäksi vuosien takaiseen sodan aikaan. Sunnerdahlin tutkimusmetodina on lähiluku ilman kuvan ja sanan vuorovaikutuksen teoriaa ja se jättää tilaa omalle tutkimukselleni tarkastella *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaania tämän teorian näkökulmasta.

Sunnerdahl on tutkinut romaania lyhyesti multimodaalisena romaanina sekä aikuisten kuvakirjana, joka poikkeaa lasten kuvakirjasta. Myös tämä osuus jättää tilaa omalle tutkimukselleni ja eri teorialähteille sekä esimerkiksi postmodernille näkökulmalle.

Sanan ja kuvan vuorovaikutusta käsitellään myös Anuliina Savolaisen (2005) pro gradu-tutkielmassa: ”Kuvareportaasista valokuvaromaaniin: Aika ja tila valokuvan ja tekstin yhdistävissä painotuotteissa”. Savolaisen gradussa tarkastellaan sanomalehtien uutisreportaaseja, aikakauslehtien

kuvareportaaseja ja fiktiivisiä kirjoja, joissa on käytetty valokuvia. Gradun kohdeteoksia ovat muun muassa hänen itse kirjoittamansa valokuvaromaani (*Boris*) sekä André Bretonin *Nadja* ja Frédéric Héritierin *Les mains douces*. Myös Bretonin ja Héritierin teokset sisältävät valokuvia. Valokuvien kuvitettu teksti nähdään tutkimuksessa vielä melko harvinaisena ja esimerkkinä tästä on *Cult*-niminen ilmaisjakelulehti, jossa on valokuvia kuvittamassa kaunokirjallista tekstiä. Yleensä lehdissä ei ole kaunokirjallisuutta, eikä niitä kuviteta tällä tavoin. Valokuvien kuvitettujen fiktiivisten kertomusten huippuhetket ovat olleet 1900 -luvun tienoilla. Valokuvan käyttö on liittynyt esimerkiksi surrealismiin, jota on Bretonin teoksissa.

Visuaalinen romaani, jossa on valokuvia, epätavallinen sivujen muotoilu, vaihtelevaa typografiaa sekä flipbook -osio, on aiheena kiinnostava ja relevantti. Valokuvia sisältäviä aikuisten romaaneja tai yleensä kokeellista epätavallisen layoutin sisältämää kirjallisuutta on tulkintani mukaan enemmän kuin mitä niistä on tietoa tai esimerkiksi käännöksiä.

1.3. TEOREETTISIA LÄHTÖKOHTIA

1.3.1. Kuvan ja sanan vuorovaikutus

Extremely Loud and Incredibly Close lukeutuu tulkinnassani kuvan ja sanan vuorovaikutuksen suhteen yhdistelmäksi, jossa kaksi mediaa muodostavat kokonaisuuden (Mikkonen 2005, 21). Mikkosen (emt. 22–24, 28) mukaan kuvan ja sanan vuorovaikutuksen tehtäviä kuvakirjassa on esimerkiksi tarkentaa, vahvistaa, laajentaa, täydentää toisiaan ja vuorotella. Katsoja sanallistaa näkemäänsä ja tekee siitä oman tulkintansa. Lukeminen ei ole lineaarista, sillä kirjoitettuun tekstiin tarvitsee palata jatkuvasti ja täydentää aiemmin lukemaa, jolloin merkitys voi selvitä vasta luettua koko teoksen.

Kuvituksessa teksti kirjoitetaan Mikkosen (2005, 39, 56) mukaan uudelleen ja siihen osallistuu myös lukija, jonka lukeminen on valikoivaa siten, että syntyy uutta tekstiä, jolla on omat väitteensä. Kuvasta ja sanasta yhdessä syntyy tulkinta lukijan mielikuvituksessa. Tulkinta voi muuttua sen mukaan, mihin asiayhteyteen lukija niitä liittää ja mitä uusia mielikuvia niistä syntyy. Kuvalla on myös kielellisiä ja kulttuurisia sidoksia. Kuva ja sana täydentävät toisiaan tai ne voivat olla ristiriidassa keskenään, jolloin ne törmäävät. ”Kuvakirjan kuvitus lisää tekstiin aina jotain, mitä ei vielä tiedetä. Kuvat kiinnittävät huomion johonkin tiettyyn tapahtumien kohtaan ja vaikuttavat näin

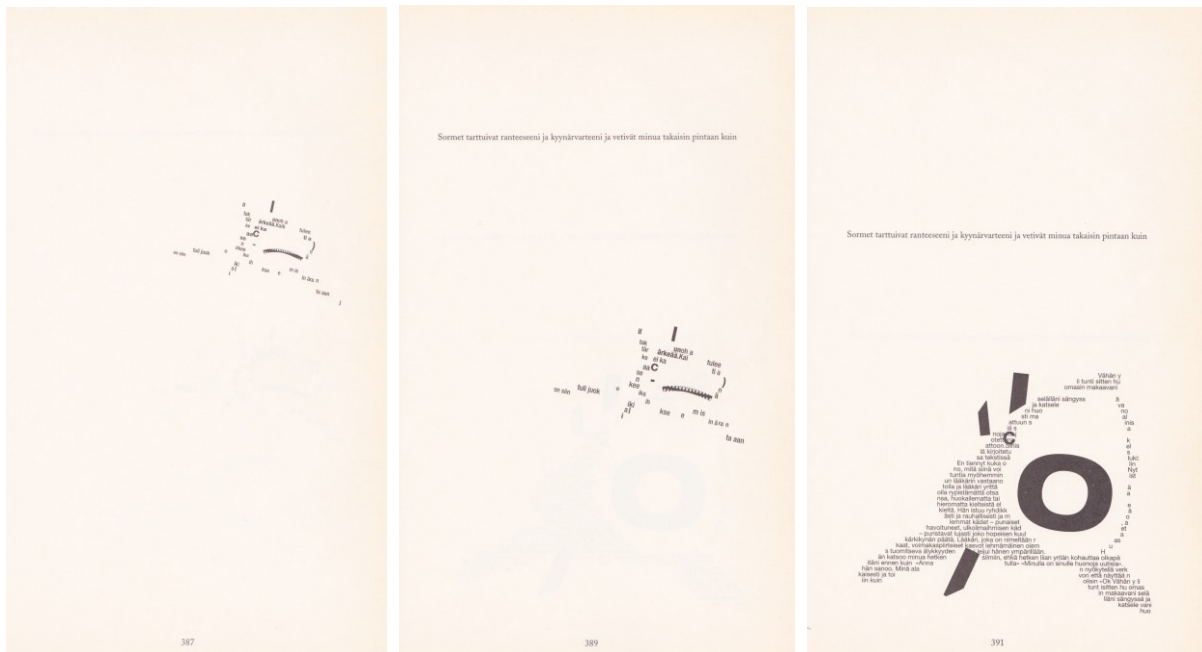
kertomuksen ymmärtämiseen. Teksti taas ohjaa ja laajentaa kuvien katsomista omilla tavoillaan” (Emt. 56).

Mikkosen (2005, 28–29, 32, 34) mukaan kuva ja sana voi viedä eri suuntaan. Kuvalla ei aina yritetä kuvata todellisuutta vaan päinvastoin pidättäytyä todellisuuden jäljittelyssä, esimerkiksi abstraktissa kuvassa. Kirjan lukijalle on mahdollista nähdä merkeissä fiktiivinen maailma tai tapahtuma, mutta kuvassa ei ole helppoa erottaa tapahtumien järjestystä esityksestä. Kielen avulla voidaan monipuolisemmin ja täsmällisemmin kertoa tunteista, sävyttää niitä ja luoda sisältöjä, vaikka kuvatkin välittävät tunteita ja koskettavat aisteja, eri lailla eri ihmisten sisäisiä aisteja. Kieli puolestaan on abstrakti ja sisältää sopimuksia. Sanoilla voi spekuloida ja kiistää. Myös sanomatta jättäminen antaa mahdollisuuden lukea rivienvälistä. Näillä keinoilla viritellään lukijan mielikuvitusta. Kuvilla voidaan kuitenkin esittää väitettä tai luoda ajan kuvia. Kuvissa voi olla symboliikkaa, metaforia ja kokoamalla kuvat sarjaksi, voidaan kertoa tarina. Myös yhdellä kuvalla voi kertoa paljon tai viitata kertomukseen. Joskus kuvalla voi kertoa jotain paremmin kuin sanoilla tai toisinpäin.

Kuvan ja sanan ero Mikkosen (2005, 29) mukaan ei ole tilallisuuden ja aikaan sidotun esityksen välillä vaan siinä, miten ne merkitään. Kuvalle on ominaista avoimuus, mutta se ei kerro todellisuudesta enempää kuin kieli. "Kuvassa kaikki osatekijät ovat eriytyneet ja merkitsevien aukkojen funktio saattaa olla huomattava. Kielellinen esitys on palautettavissa erillisiin rakennosiin ja niistä muodostettuihin kokonaisuuksiin, jotka on luotu tehtävänsä varten" (emt. 29).

Kuvaa ja sanaa yhdessä ei voi tulkita miten vain, vaan tulkinta on sosiaalisen sopimuksen varassa tehty. Kyseinen sopimus ei ole välttämättä luettavissa missään dokumentissa, vaan sosiaalinen sopimus on olemassa kulttuurissa, joka ohjeistaa kuvan ja sanan kytkentöjen toisiinsa, samansuuntaisuuden, ristiriitojen ja puutteen tilan tulkintaa. Tietyt opitut lukemisen ja katsomisen ohjeet pohjustavat kuvien ja sanojen ymmärtämistä. Myös sisältö, tekniikan toteutus ja tyylikeinot vaikuttavat. (Mikkonen 2005, 36.)

Konkreettinen runous on esimerkki, jossa verbaalinen ja visuaalinen merkitysjärjestelmä sulautuvat toisiinsa kun sanoilla ja typografialla luodaan kuva omasta sisällöstä (emt. 44). Vaikkapa Steven Hallin *Haitekstissä* (2007, 387, 389, 391) on typografialla luotu hain kuva, joka parhaillaan hyökkää romaanin tekstissä:



Ikonoteksti on Mikkosen (2005, 49–50) määritelmässä visuaalisilla ja verbaalisilla elementeillä rakennettu taide tai esitys, jonka osat kuuluvat erottamattomasti yhteen. Ikonotekstistä voi käyttää sanoja punos, kudus, silmukka ja verkko kuvaamaan kuvan ja sanan toimimista yhdessä. Jos jompikumpi elementti otetaan pois, teos muuttuu. Elementtien erottamattomuus merkitsee samalla myös niiden välistä merkitsevää etäisyyttä. Kuvan ja sanan välillä toimii merkitsevä aukko, joka täytyy saada liikkeelle. Tarvitaan monenlaisia lukuprosesseja ja katseen suuntia ikonotekstiä lukiessa, kuvapinnan ja sanallisen tekstin hahmottamista. Kuvakirja on tällainen ikonoteksti. Lukiessa täytyy saada selville kahden eri merkkijärjestelmän, kuvan ja sanan suhde.

Ontologisessa ikonotekstissä kuvaa ja sanaa ei voi erottaa ajallisesti ja tilallisesti, eikä myöskään käsitteellisesti ja kokemuksellisesti. Ajallis-tilallisesti yhtenäisessä ikonotekstissä, esimerkiksi kuvakirjassa kuva ja sana muodostavat yhteisesityksen, vaikka pysyisivät elementteiltään erillisinä. Yhteinen tilallis-ajallinen akseli ikonotekstissä tarkoittaa Mikkosen (2005) mukaan sitä, että vaikka kuva ja sanallinen teksti pysyvät kirjassa toisistaan ontologisesti erillään, on lukijan seurattava molempia yhtä aikaa, jotta syntyy tulkinta. Tulkinta ei ole kuvan ja sanan summa vaan vuorovaikutuksen tulos, jolloin lukijan mielikuvituksessa muodostuu uusia merkityksiä. (Mikkonen

2005, 55–56.) ”Kuvan ja sanan suhdetta hallitsee siis merkittävä vuorovaikutuksen ja mahdollisen konfliktin tila, jota voi kutsua myös artikuloimattoman merkityksen tai puutteen tilaksi” (emt. 56).

Kuvakirjassa yhdistetään Mikkosen (2005, 329) mukaan kuvataidetta ja kirjallisuutta. Kuvan ja sanan vuorovaikutus on tärkein ilmaisutapa, kun taas kuvitus koristaa tekstiä ja on enemmän tai vähemmän sivuroolissa. On kuitenkin vaikea tehdä eroa kuvakirjan, kuvitetun kirjan ja kuvituksen välillä. Kuvakirja sisältää paljon kuvia, joilla on merkittävä tehtävä sekä laadullisesti että sisällöllisesti. Kuvia on yleensä yksi joka aukeamalla. Määritelmä tehdään kuitenkin tapauskohtaisesti, onko kyse kuvakirjasta vai kuvituksesta.

Kuvitettu teksti määritellään Mikkosen (2005, 330) mukaan siten, että teksti on isommassa roolissa kuin kuva ja koko teoksen lähtökohta. Ei olekaan helppoa määritellä, milloin kuva on niin isossa roolissa, että puhutaan kuvakirjasta. Kuva kuitenkin harvemmin toistaa samaa mitä tekstissä kerrotaan, vaikka tekstiä olisi selvästi kuvaa enemmän. Kuva lisää tekstiin hahmoja ja tilaan liittyviä yksityiskohtia ja antaa sanallisesti kerrotuille asioille kuvan, miltä jokin näyttää. Kuvituksellakin on aina oma tehtävänsä. Yhtenä sääntönä voidaan ajatella, että kun kuva selvästi laajentaa tekstiä, on kyse kuvakirjasta. Kuvituksessa kuvan ja sanan suhde ei ole yhtä kiinteästi sidoksissa toisiinsa tai samalla tavoin vuorovaikutuksessa toisiinsa. Kuvitus auttaa ymmärtämään paremmin, mitä tekstissä kerrotaan kun lukija alkaa hahmottamaan, miltä sanoilla kuvailtu asia tai esimerkiksi henkilöahmo näyttää. Syntyy uusi tulkinnallinen viitekehys kun siirrytään tekstistä kuvaan ja kun kuva kertoo jotakin tekstistä. Toisinaan *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin kohdalla mietin, onko se tällainen kuvitettu teksti? Kuvakirjassa kuvalla ja sanalla on samanarvoinen tehtävä ja joskus voi olla jopa niin päin, että kuvalla on tärkeämpi tehtävä kuin sanalla (Mikkonen 2005, 330).

Kuvakirjaa määriteltäessä, voidaan kysyä seuraavia kysymyksiä. Millainen merkitys kuvalla on? Kuka on ottanut kirjan kuvat, onko se kirjailija? Ja, miten kirja toimisi ilman kuvia? (Emt. 331.) Nämä kysymykset auttavat myös *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin kohdalla.

Kuvakirjassa tekstiä ei voi olla ilman kuvaa eikä toisinpäin kuvaa voi olla ilman tekstiä. Kuvituksessa taas kuva on alisteinen tekstille. Ero kuvakirjan ja kuvituksen välillä ei siltikään ole tarkka. Kuvitusta voi kuitenkin jättää pois tai vaihtaa, eikä se muuta tekstiä olennaisesti toiseksi. Silloin ei kuitenkaan enää voida puhua ikonotekstistä. (Mikkonen 2005, 332.)

Lähtökohtaisesti ajattelen, että *Extremely Loud and Incredibly Close* on lähempänä kuvitettua teosta, sillä teksti on hallitsevampi kuin kuva ja toimisi ehkä yksinäänkin hyvin pitkälle. Romaanin kuvat eivät ole Foerin itse ottamia, mutta toisaalta on vaikea kuvitella romaania ilman niitä. Miten merkitys muuttuisi, jos kuvia ei olisi? Kuvia ei ole kuvakirjan tapaan joka aukeamalla, eikä niitä ole tekstisivuihin verrattuna paljoa ja kuvat on sijoitettu toisinaan eri paikkaan, jossa niistä on tekstissä vinkki tai selitys. Oskarín leikekirjassa esimerkiksi on kuvia ryppäänä, monta kuvaa peräkkäin.

Foerin romaanin kohdalla voi puhua myös verbaalis-visuaalisesta kerronnasta Joseph Schwarczin määritelmän mukaan, jolloin kuvitusta ja kuvakirjaa ei nähdä niin erillään toisistaan ja johon kuuluvat myös muut eri esitysmuotoja yhdistelevät tekstit. Kuvitus ja kuvakirja kulkevat toistensa rinnalla. (Mikkonen 2005, 331.)

Kuva ja sana eivät ole milloinkaan täydellisen yhteneväisiä. Tämä johtuu siitä, että kuvissa on lisänä niin paljon yksityiskohtia, joita sanoilla ei kerrota. Kun yksityiskohtia lisätään tai niillä tarkennetaan jotakin asiaa, ne eivät välttämättä kerro eri asiasta, mutta yksityiskohdilla ei ole pakko tehdä jotakin asiaa selvemmäksi. (Mikkonen 2005, 332–334.)

Kuvakirjan lukemisella on Mikkosen (2005, 368–369) mukaan oma rytminsä ja rakentumisensa – oma tapansa, miten järjestetään kuvallista ja sanallista tietoa tapahtumista ajassa ja tilassa. Lukemiseen ei vaikuta vain kuvat ja sanat, vaan kuinka kuvakirja on taitettu kerrontaa tukemaan. Nämä kaikki seikat vaikuttavat siihen: teoksessa käytetyt värit, kuvien koko sekä kehykset ja se, miten aukeamalle on sijoitettu teksti ja kuvat. Aukeama on sivua tärkeämpi. Sivunvaihto voi jaksottaa tarinaa. Kun kuva ja sana ovat ristiriidassa keskenään tarinan kannalta, kuvasivujen välinen liike voi edustaa tarvittavaa liukumaa. Kuvakirjassa sekä kuvilla että teksteillä on omat koodinsa, joilla tarinamaailma rakentuu. Lukemista määrittää se, mikä on sanojen vaikutus kuvien avautumiseen ja kuvat sanojen sisäistämiseen, vaikka kuvakirja ei olisi tavanomaisessa muodossa, yksi kuva aukeamalla. Kaikilla kuvilla on kertovia tehtäviä. Kuva ja sana eivät kuitenkaan ole toistensa peilejä, eli kertomusta ei voi rakennella uudelleen kuvien avulla.

Kuvakirjan lukemisen konventio on Mikkosen (2005, 369–370) mukaan se, että kuva tuo havainnoidun näkökulman tarinaan, kun taas kertova ääni tulee sanoista. Sanoilla välitetään mikä on toiminnan tarkoitus ja tavoite sekä tapahtumien tulos. Tapahtumien tai henkilöhahmojen toiminnan

kommentit tehdään enimmäkseen sanoilla, kun taas tilan ja ympäristön kuvaus tai henkilöihahmon kuvaus voidaan tehdä molemmilla tavoilla kuvilla ja sanoilla. Kuvat ovat kertovia vain suhteessa kielelliseen asiayhteyteen sekä toisiinsa kun kuvat ovat sarjassa. Jos sanallista asiayhteyttä ei löydy tai muuta kertomuksen kehystä ei ole, lukijan muisti tai mielikuvitus tuottaa sen. Mikkosen (2005, 370) mukaan psykoanalyysi ja kehityspsykologia kuvien kokemisesta on yksi lähestymistapa kuvakirjan lukemiseen. Tiedostamaton toimii kuvakirjan lukemisessa niin, että kuva ja sana voidaan nähdä syvästi yhdistyneinä, ehkä ei yhtä aikaa, eikä samoina. Kuvakirjan kertomus kehittyy sekä kuvallisen että sanallisen kuvauksen alueilla, mutta myös koko ajan kun kuvista siirrytään sanoihin ja sanoista kuviin. Kuten kaikessa lukemisessa, kuvakirjan lukeminen ja tehdyt havainnot ovat läheisessä yhteydessä muistamiseen. Kuvakirjan kertomuksen aikajärjestyksellä on vapauksia suhteessa siihen, miten tapahtumat kehittyvät. Mitä tapahtuu unissa, voidaan nähdä eräänlaisina kuvakirjan esiasteina: kuva-arvoitukset, merkitysten siirtymät ja symbolit sekä sanat ja kuvat sulautuneena toisiinsa. Uni vaatii aina tulkintaa tullakseen kokonaisuudeksi, eikä tulkintaa voi tehdä näkemättä unta.

Kuvien katsomista ei voi mitata samalla tavoin kuin tekstin lukemista. Mitä enemmän on yksityiskohtia, sitä kauemmin kuvaa lukee. Kuvakirjan lukijan täytyy tavallaan suhteuttaa erilaisia aikatarakenteen muotoja keskenään. Kausaalisuutta ja ajallista tapahtumista on toisaalta mahdoton kuvata vain kuvallisin keinoin. Kuvat ovat aina ei-jatkuvia verrattuna tekstiin myös silloin kun ne ovat sarjana. Kuvista ei voi päätellä, kuinka paljon aikaa on kulunut esimerkiksi kahden kuvan välillä. Liikettä voidaan kuvata kuitenkin niin, että hahmot esitetään siten että ne ovat kääntyneet kulkemaan vasemmasta reunasta kohti oikeaa reunaa. (Emt. 370–371.) Tällaista keinoa on käytetty myös ainakin *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin leikekirjassa kuvaamaan liikettä ylöspäin.

Kuvakirjan lukemista koskeva yleinen oletus on, että sanoilla kerrotaan, mitä tapahtuu (Mikkonen 2005, 377). Tämä pätee myös *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin, jossa teksti on tulkintani mukaan koko teoksen lähtökohta. Sanat tarjoavat Mikkosen (2005, 377) mukaan kuvien näkökulman ja kuvista saa irti enemmän kuin tekstistä. Sanat kuvaavat tiloja ja kuvat tapahtumia ajassa. Kuva ja sana osottaa toisiinsa lukiessa, ja kun siirrytään kuvasta toiseen, tietoa tarkistetaan toinen toistaan vasten. Lukijan mielikuvitukselle ei ole paljoa tehtävää silloin kun kuvat ja sanat täydentävät toistensa aukot lähes kokonaan tai kun aukot ovat molemmissa tavallaan samat.

Tekstiin painottuvan kuvakirjan lukija yrittää saada selville, mitä tapahtuu seuraavaksi. Kuvat taas pysäyttävät ajattelemaan, mitä tapahtuu siinä hetkessä parhaillaan sekä ajattelemaan, miltä asiat tai esimerkiksi henkilöhahmot näyttävät. Sanojen ja kuvien vaihtelu tarkoittaa Mikkosen (2005, 377–378) mukaan katseen tavan ja liikkeen (vasemmalta oikealle, ylhäältä alas) lisäksi vaihtelua kokonaisvaltaisen tulkintatavan välillä (rajoitettu, rajoitettu osittain). Kuvien esittämät hahmojen luonteenpiirteet esimerkiksi lisäävät tietoa luetusta, mitä tekstissä on kerrottu hahmosta tai tilasta, ja lisäävät kuvallisten yksityiskohtien määrää. Kuvat antavat alustan seuraaville kuville, ne osallistuvat mielikuvien muodostumiseen sekä luovat varteenotettavia kerronnallisia struktuureja ja mielensisäisiä ajatuksia ja täten näyttävät suuntaa uusien kuvien näkemiseen ja analysoimiseen. Kuvakirjan kuvilla on samoja ominaisuuksia ja rajoja kuin yksittäin katsotuilla kuvilla. Niissä ei ehkä ole yksiselitteistä järjestystä, miten kuvaa tulisi katsoa ja mitä tapahtuu.

Kuvakirjassa voi olla kuvia myös vain siksi, että ne ovat kuvina kiinnostavia, eikä niillä silloin pyritä kuvien sarjallisuuteen tai kuvalliseen kertomukseen (Mikkonen 2005, 378). Tämän huomasin *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanista. Kaikki kuvat eivät tulkintani mukaan ole välttämättömiä tarinan kannalta, enkä löytänyt ihan joka kuvalle tekstistä selitystä. Onko niiden tarkoitus silloin vain olla kiinnostavia kuvina? Kuvilla on Mikkosen (emt. 378) mukaan kahdenlainen merkitys kertomuksen ja kuvauksen välissä. Joko kuvan yksityiskohdat eivät tue kertomusta tai kuvakirjan kuvien välillä on eritasoisia sidoksia. Vaikka kuvakirjojen kuvilla on yleensä omaehtoisia tehtäviään, ne voivat olla puutteellisia. Kuvien on tarkoitus esittää vain toiminnan yksi osa, kuten kohtaaminen, jossa on jännite ja josta puuttuu tasapaino.

Extremely Loud and Incredibly Loud -romaanin visuaalisuus rakentuu myös muilla keinoilla kuin kuvilla. Jotta romaania pystyy ymmärtämään kokonaisuutena paremmin, myös multimodaalisuuden näkökulma on tarpeellinen.

1. 3.2. Multimodaalisuus

Multimodaalisille romaaneille ei ole mitään tiettyä sääntöä, vaan jokainen romaani on Alison Gibbonsin (2012a, 2) mukaan omanlaisensa. Yhteisenä piirteenä voidaan pitää semioottisten muotojen paljoutta kommunikaatiossa ja kerronnan etenemisessä. Myös seuraavia ominaispiirteitä romaaneihin liitetään: 1) epätavallinen layout ja sivujen taitto, 2) typografiset variaatiot, 3) värien käyttö tyyliässä ja kuvasisällössä, 4) typografialla tehty kuva, kuten konkreettisesti runoudessa, 5)

työkaluja, joilla kiinnitetään huomio tekstin materiaalisuuteen, mukaan lukien metafiktiivinen kirjoittaminen, 6) alaviitteet ja itsekriittiset äänet, 7) flipbook -osio, 8) genrejen sekoittaminen sekä kirjallisissa käsitteissä, kuten kauhu että visuaalisissa efekteissä, kuten sanomalehtileikkeet ja dialogilla leikittely.

Kirjailijat houkuttelevat lukijaa uusin elämyksiin käyttämällä teoksissa monenlaisia sivujen muotoiluja, grafiikkaa ja valokuvia sekä tuntoaistin herättäviä elementtejä. Tällaisia ovat Gibbonsin (2012b) mainitsemat materiaaliset teokset. Nämä romaanit koostuvat kirjaimista tai asiakirjoista. Niiden tarjoama lukuelämys perustuu osittain tuntoaistiin ja käsin kosketeltavuuteen. Tällöin kirja on lukijalle myös haastava fyysinen objekti. Muodoltaan kirjat voivat koostua vaikkapa postikorteista tai kirjeistä, jotka on laitettu kirjekuoriin. Tästä esimerkkinä on Nick Bantockin suosittu teos *Griffin and Sabine Trilogy* (1991). Lukijan on avattava kirjeet, jotta kertomusta voi lukea eteenpäin. Käsinkosketeltava on myös shuffle- tai korttipakkamuoto. Se koostuu sarjasta kortteja, joiden sekoittamisesta tai jakamisesta lukija voi itse päättää ja näin seurata omaa luovuuttaan tarinassa etenemisessään. Tämä pätee myös stanssattuihin (cut out) kirjoihin, joissa kirjan sivuilta poistetaan tekstiä ja kuvia leikkaamalla niiden tilalle reikiä. Niiden kautta lukija voi nähdä vaikkapa kirjan myöhempiä juonenkäänteitä. Näistä on hyvänä esimerkkinä Foerin *Extremely Loud and Incredibly Loud* -romaanin jälkeen ilmestynyt *Tree of Codes* (2010). Foer on lisännyt siihen sanoja Schultzilta ja näin muuntanut teoksen uudelleenlaiseksi. (Gibbons 2012b, 420, 428–429.)

Lukija muuttuu interaktiiviseksi toimijaksi multimodaalisia teoksia lukiessaan. Gibbons katsoo Halletin tarkoittavan, että näin tapahtuu myös hypertekstiä lukiessa. Lukija käy luovaan synteisiin sanan ja kuvan kanssa kun hän muodostaa niistä käsityksen mielessään. (Emt. 420–421, 433; ks. myös Hallet 2009.)

Gibbons (2012b, 426–433) luokittelee multimodaalisuuden kuudella tavalla. Ensimmäisenä tulevat kuvitetut teokset. Toisena tulevat multimodaaliset uudelleenjulkaisut. Kolmantena tulevat materiaaliset, tunto- ja kosketusaistia hyödyntävät teokset. Neljäntenä tulevat muunnellut kirjat ja kollaasit. Viidentenä tulevat konkreettinen ja typografinen kaunokirjallisuus. Kuudentena tulevat fiktiivisyytensä piilottavat ja muuksi tekeytyvät teokset.

Extremely Loud and Incredibly Close -romaanin multimodaalisuus koostuu tavallisuudesta poikkeavan tekstin layoutin lisäksi mustavalkoisista tai värillisistä valokuvista, joita Oskar ottaa isoisänsä kameralla kierreltyään ihmisten luona pitkin New Yorkia. Valokuvat täydentävät

sanallista ilmaisua ja tekevät dokumentaarisuudellaan ja reaalisuudellaan tarinamaailman todellisemmaksi lukijalle kuin pelkät sanat. Valokuvalla on aina ikoninen merkitys. World Trade Centerin terrori-iskuihin liittyviä kuvia lukija on saattanut nähdä reaaliaikaisesti uutiskuvissa tai internetin kautta, esimerkiksi torneista putoavan ihmisen. Tämä kuva toistuu romaanissa monta kertaa, mikä voi tarkoittaa tapahtuman toistumista eri viestimissä, kuten oikeastikin. Kuva liittyy myös traumaan, joka pyörii mielessä toistuvasti. Oskar oli seurannut tapahtumia internetin välityksellä. Hän mietti, onko tornista putoava ihminen isä.

Gibbonsin (2012a, 2–3) mukaan multimodaalinen kirjallisuus ei ole täysin erillään postmodernista itsestään tietoisesta, intertekstuaalisesta ja metafiktiivisestä kontekstista, vaikka hän tarkastelee multimodaalisia romaaneja erikseen. Tämä siitä syystä, että tutkimuksessa käytetyt romaanit on julkaistu 2000-luvulla, jolloin postmodernin ajan on katsottu olevan jo ohi. Myös syyskuun 11. päivän jälkeen on tapahtunut paradigman muutos tavassa jolla näemme maailman ja paikan siinä. Multimodaalinen kirjallisuus heijastaa tällaista muutosta.

Foerin kerrotaan käyttäneen multimodaalisia keinoja romaanissaan *Extremely Loud and Incredibly Close* lisäämään tarinan voimakkuutta. Myös useimmat hänen tuntemansa ihmiset, kokevat maailman kollaasina eri medioista: näkyjen, äänien, tiedonpalasten sekoituksina, joka ei ollut todellista vielä viisi tai kymmenen vuotta sitten. (Gibbons 2012a, 129.)

Mielestäni romaanin tarkastelu postmodernista näkökulmasta on kuitenkin oleellinen, koska postmoderni tapa kirjoittaa ei ole täysin kadonnut, vaikka sen ajan ajatellaan yleisesti katsottuna olevan jo ohi. Monia Gibbonsin multimodaalisina tarkasteltuja romaaneja pidetään nimenomaan myös postmoderneina, kuten Mark Z. Danielewskin *House of Leaves* (2000) tai esimerkiksi Steven Hallin *The Raw Shark Texts* (2007) ja tähän ryhmään voidaan lukea myös Foerin *Extremely Loud and Incredibly Close*.

1.3.3. Postmoderni romaani

Postmodernin romaanin kirjoittamiseen ei ole olemassa mitään yhtenäisiä sääntöjä, joita olisi noudatettava (Kotkavirta & Sironen 1989, 156). Postmoderneja romaaneja ei myöskään pysty

yksiselitteisesti määrittelemään, vaan tutkijoilla on eri näkökulmia (Hallila 2006, 61–62, 104). Postmodernismi on ollut erityisesti yhdysvaltalaisen kirjailijoiden kirjoitustyyli 1960–1970-luvulla, ja siinä on käytännössä kaikki keinot sallittuja (McLaughlin 2012, 212). Postmodernismi on nähty etenkin akateemisille suunnattuna kirjallisuutena, koska romaanit ovat usein monimutkaisia juoneltaan ja rakentumiseltaan (McLaughlin 2012, 212; McHale 2012, 141). Postmodernismi reagoi modernistista käsitystä vastaan siten, että epistemologisten järjestelmien ajateltiin surmaavan struktuurit, jotka vaativat tekemään selkoa kaikista ilmiöistä ja sisällyttämään niihin sekä median että fiktiot, jotka saavat aikaan hyperreaalisuuden, jolla peitetään todellisuus (McLaughlin 2012, 216, 220–221). Postmodernistit aikoivat juhla kielen dekonstruktiota, suurten kertomusten särkemistä ja suunnitelmaan kuului, että koherentti identiteetti laitetaan palasiksi ja epistemologiset systeemit räjäytetään (emt. 213). Postmodernissa romaanissa voi olla fantastinen maailma todellisen maailman rinnalla samassa tarinassa tai monia kerroksia, kuten tarina tarinan sisällä. Postmodernissa romaanissa kirjan materiaalisuus korostuu. Metafiktiossa, joka liittyy myös postmodernismiin, romaani on ikään kuin valmisteilla ja kirjailija istuu parhaillaan sitä kirjoittamassa. (McHale 2012, 146–148.)

Extremely Loud and Incredibly Close -romaanin postmodernistisuus on ilmeistä heti kun kirjan avaa, koska postmodernissa romaanissa kirjan materiaalisuus etualaistuu. Sitä ei kuitenkaan olla kirjoittamassa parhaillaan, mutta tarinasta voidaan erottaa erilaisia ontologisia tasoja, joita rikotaan typografian vaihteluilla.

Postmoderni romaani voi sisältää myös mikrotasoja eli *mise en abyme* -rakenteita. *Mise en abyme* voi olla pieni tarina tai myytti romaanin sisällä, joka peilaa romaanin ensisijaista maailmaa ja kertoo koko romaanin tarinan pienoiskoossa. (McHale 2012, 146–147.) *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanissa on tällainen tarina tarinan sisällä. Oskarin isä oli kertonut Oskarille tarinan saaresta New Yorkissa, joka katosi. Tarina peilaa syyskuun 11. päivästä kertovaa romaania, jossa terrori-isku pyyhki World Trade Centerin New Yorkista.

Mise en abyme -rakenne on tunnettu piirre metafiktiivisessä postmodernissa romaanissa, jota Linda Hutcheon kutsuu historiografiseksi metafiktioksi. Metafiktiossa lukijoiden huomio kiinnitetään romaanin rakentumiseen artefaktina. Ajatellaan, että romaanissa ei voida kuvata todellisuutta sellaisenaan. John Fowlesin romaania *Ranskalaisen luutnantin nainen* pidetään tällaisen metafiktiivisen romaanin tyypiesimerkkinä. (R.M. Berry 2012, 129.) Siinä romaanin kertoja

paljastaa lukijalle realistisen romaanin kirjoittamiseen liittyviä konventioita, jossa hyökätään muun muassa kaikkietävää kertojaa ja henkilöihahmoja vastaan. Henkilöihahmo ei ole kirjailijan ohjattavissa:

Voisin täyttää kokonaisen kirjan syillä ja ne olisivat kaikki tosia, joskaan eivät sopisi kaikkiin tapauksiin. Ainoastaan yksi syy on yhteinen meille kaikille: *haluamme luoda maailmoja, jotka ovat yhtä todellisia ja silti erilaisia kuin todellinen maailma*. Tai olivat. Tästä syystä emme voi tehdä suunnitelmia. Tiedämme että maailma on organismi, ei kone. – – Ainoastaan silloin kun henkilöihahmo ja tapahtumamme ryhtyvät toimimaan vastoin tahtoamme ne alkavat elää. Charlesin jätettyä Sarahin kallioulkonemalle komensin häntä palaamaan suoraan Lyme Regisiin. Mutta Charles ei palannut, hän kääntyi luvattomasti ja poikkesi Meijerille. – – Kirjailija on jatkuvasti jumala koska hän luo (eikä edes sattumanvaraisinkaan avant-gardistinen moderni romaani ole pystynyt kitkemään kirjoittajaansa pois juurineen), on tapahtunut vain se, ettemme ole enää niitä jumalia mitä olimme viktoriaanisena aikana, kaikkietäviä ja tuomitsevia, vaan uudenlaisen teologian mukaisia, ensimmäisenä periaatteenamme vapaus ei auktoriteetti. (Fowles 1969, 70.)

Metafiktiivisessä postmodernissa romaanissa sekoitetaan eri tyylejä, kuten fragmentaarisuutta, runoutta, *mise en abyme* -rakenteita, typografisia variaatioita, värejä, parodiaa, ironiaa, valokuvia, kuvioita ja surface tekstuureja (R.M. Berry 2012, 129–133). Niissä voidaan myös kirjoittaa uudelleen toisia romaaneja tai myyttejä (Hutcheon 1988, 5, 23). *Extremely Loud and Incredibly Close* onkin nähty Kurt Vonnegutin *Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade* -romaanin uudelleen kirjoituksena (ks. Magali Cornier 2016). Itse en ihan näin isoa yhteyttä näe, vaikka molemmat romaanit käsittelevät samaa sodanvastaista teemaa. Molempien teosten tarinamaailmaan liittyy Dresdenin ja Hirosiman pommituksia. Näiden romaanien yhteyttä käsitellään lyhyesti Alison Gibbonsin teoksessa *Multimodality, cognition, and experimental literature* (Gibbons 2012a, 163–165) sekä Sini Eikonsalon (2016) gradussa, mikä tukee ajatusta näiden teosten intertekstuaalisuudesta.

Extremely Loud and Incredibly Close -romaanissa ei ole samanlaista leikkisyyttä kuin Fowlesin *Ranskalaisen luutnantin naisessa*, eikä siinä hyökätä realistisen romaanin konventiota vastaan itsestään tiedostavasti. Romaanissa sekoitetaan eri tyylejä, todellisuutta ja kuvitelmaa sekä vaihdellaan typografiaa. Postmodernissa romaanissa voi olla todellisia henkilöitä ikään kuin eksyneenä tarinaan (McHale 2012, 148–149). Foerin romaanissa seikkailee tiedemies Stephen Hawking, jota Oskar ihailee ja lähestyy kirjeellä. Oskar on myös lukenut hänen kirjoittamaansa kirjaa *A Brief History of Time* ja yrittää sen avulla käsitellä syyskuun 11. päivän tapahtumia. *Extremely Loud and Incredibly Close* on myös hyvin fragmentaarinen. Lisäksi romaanissa on valokuvia.

1800-luvun realistiset romaanitkin ovat usein olleet kuvitettuja, joten kuvan ja sanan vuorovaikutus ei ole vain kokeelliselle tai multimodaaliselle kirjallisuudelle ominaista. Myös postmoderneissa romaaneissa on käytetty esimerkiksi reaali maailman mustavalkokuvia. Kuvat herättävät lukijassa mielenkiintoa tai jännitystä, mitä aihetta ne sitten käsittelevätkin. Lisäksi tekstit hyödyntävät typografian mahdollisuuksia erilaisiin sivun taiton ratkaisuihin ja kirjan materiaaliin ominaisuuksiin. (McHale 1987, 179–180, 190; 1999, 309, 318.)

Postmodernit romaanit sisältävät kuvien lisäksi usein konkreettista proosaa. Konkreettisessa proosassa sanoilla tehdyt kuvat matkivat oikeita esineiden ja prosessien ulkomuotoja. Tämän lajin malliesimerkki on Apoillinairen *Kalligramit*. Konkreettisen proosan kuvatessa itseään typografian avulla, sen tehtävä on perinteisen kuvallinen etenkin *Kalligrameissa*, jossa typografian avulla luodaan tekstistä kertova kuva. Kun konkreettisessa proosassa jäljitellään jotakin käsitettä, lukija voi tulkita tekstin ja jäljitellyn asian ikonisen suhteen metaforisena tai allegorisena. Konkreettisessa proosassa jokaisella sivulla ei tarvitse olla typografialla tehtyä kuvaa. Sivu voi olla abstraktikin ilman mimeettistä tehtävää. Abstraktin ekspressionistisen proosan esikuvana on pidetty Stéphane Mallarméa. Tällä tavoin manipuloidaan kirjaa fyysisesti ja materiaalisesti. Materiaalisuus etualaistuu ja tällöin ontologia vaihtelee kuvitteellisen ja oikean maailman kesken. Kuvitteellinen maailma saattaa jäädä taka-alalle kun todellista maailmaa kuvaava esine kerää huomion. Realistinen kirjallisuus yritti saada kirjan fyysiset piirteet piiloon, kun koko sivu oli täynnä tekstiä, eikä tyhjää tilaa jätetty kuin marginaaleihin. Myös tyhjä tila etualaistaa kirjaa materiaalisena ja vaimentaa mielikuvaa, että kuvitteellinen tarina saattaisi olla sama kuin oikeassa todellisuudessa. Tyhjä tila on postmodernissa kirjallisuudessa vakio. Tavallisesti teokseen sisältyy myös katkelma tekstiä isoilla kirjaimilla kirjoitettuna. Silloin teksti toimii itsenäisenä. Tekstikatkelma, joka on kirjoitettu isoilla kirjaimilla etualaistaa paperia ja painomustetta yhdessä tyhjän tilan kanssa. Valkoisella tilalla on mahdollisuus toimia mimeettisenä ja ikonisena kuvatessaan esimerkiksi sisäistä tyhjyyttä, persoonallisuuden pirstoutumista ja traumaattista kokemusta. Valkoinen tila voi olla myös lumimyrskyn kuva. (McHale 1987, 179–190; 1999, 309, 312–316, 318; Bray 2012, 298–299, 301, 305; Gibbons 2012b, 425.)

Foerin romaanista *Extremely Loud and Incredibly Close* löytyy paljon edellä mainittuja piirteitä. Sen voi tulkita postmoderniksi ainakin siinä mielessä, että romaanissa hyödynnetään ”painetun tekstin mahdollisuuksia itsekuvitukseen keinona kohostaa kirjan materiaaliuutta” ja se sisältää

valokuvia ja siten ”hyödyntää kuvituksen mahdollisuuksia”, mitkä ovat postmoderneille romaaneille ominaisia keinoja (McHale 1987, 187; 1999, 318).

1980 -luvun lopulla tapahtui muutos, jota alettiin kutsua post-postmodernismiksi. Postmoderni kyynisyys ja ironia tulivat tiensä päähän itsessään. Uuden sukupolven kirjailijat, johon Foerinkin voi tulkintani mukaan ajatella kuuluvan, eivät halunneet enää tuottaa postmodernille ominaista kyynisyyttä ja ironiaa vaan etsivät uutta suuntaa kirjoittamiseen. Uuden sukupolven kirjailija Jonathan Franzen katsoo, että postmodernin kirjoitustavan käyttö jatkuu edelleen, kuten jatkui realistinenkin modernina aikana. Vastaavasti moderni kirjoitustapa ei jäänyt postmodernin ajan jalkoihin. (McLaughlin 2012, 212–216; ks. myös Harris 2002.) Postmodernin kirjoittamisen tapoja löytyy yhä post-postmodernismista. Lukijassa ne herättävät tuttuudessaan turvallisuutta, kunnes lukija petetään, jotta hän voisi tuntea rakkaudentunteita, loukkaantua, pelätä ja kokea haluntunteita. Hahmo on post-postmodernismissa ristiriitojen kanssa painiva hahmo, jonka oleminen on alati taistelua. (McLaughlin 2012, 217.)

Sekä postmodernismissa että post-postmodernismissa on molemmissa omanlainen kirjoitustapa ilman representaatiota ja pyrkien enemmän todelliseen suuntaan. Post-postmoderneilla kertojilla ja hahmoilla on enemmän mediatajua kuin edeltäjillään, ja he ovat yhteydessä mielikuvilla ja diskurssilla luotuun maailmaan. Post-postmodernismissa ei enää kirjoiteta itsestään tietoisesti verrattuna postmodernismiin. Post-postmodernismissa on palattu realistisempaan suuntaan. Tämä ei tarkoita aikaisempien vuosisatojen realismia. 1800 -luvun realismi tarkoitti sitä, että maailma kuvattiin objektiivisesti, todellisena. Post-postmodernismin kohdalla on herännyt kysymys, tekeekö realismi paluun. Post-postmodernismissa on erilainen näkemys epistemologiasta. Siinä mietitään, miten kohdata tiedonjärjestelmä, joka ei ole täydellinen. Voitaisiinko monenlaisia tiedonjärjestelmiä kenties yhdistämällä, kehittää jatkuva mutta toimiva struktuuri. (McLaughlin 2012, 118–222.)

Tällainen kirjoitustapa näkyy myös Foerin *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanissa, jossa on luovuttu monista postmodernin romaanin piirteistä, kuten ironiasta. Tosin päähenkilö Oskarin maailma on yhä kovin kyyninen ja hänen persoonansa ristiriitainen, mikä voi johtua New Yorkista syyskuun 11. päivän tragedian jälkeen sekä Oskarin kokemasta menetyksestä. Postmoderni itsestään tiedostavuus tai leikittely on kuitenkin poissa sillä tavalla, että kertomus on realistisempi kuin postmodernissa romaanissa yleensä on.

Extremely Loud and Incredibly Close -romaanin realismisuus johtuu teemasta, koska siinä käsitellään syyskuun 11. päivän jälkeistä aikaa, oikeaa historiallista tapahtumaa sekä hyvin todenkaltaista traumakuvausta henkilöhahmojen kohdalla. Tästä syystä sovellan analyysiini trauman teoriaa lyhyesti aina silloin kun se on tarpeen.

1.3.4. Trauma

Traumalla tarkoitan sekä traumaperäistä stressihäiriötä/reaktiota että posttraumaattista stressihäiriötä (PTSD) tulkitessani fiktiivistä tarinaa ja henkilöhahmoja, joiden oireisiin sovellan näitä lääketieteellisiä käsitteitä. Traumaperäisestä stressihäiriöstä voidaan Markus Henrikssonin ja Jouko Lönnqvistin (2019) mukaan puhua silloin kun ihmistä on kohdannut voimakas uhkaava ja tuhoisa tapahtuma, jollainen esimerkiksi World Trade Centerin terrori-isku on ollut. Se on ollut järkyttävä tilanne, johon on liittynyt väkivallan uhriksi joutumista, kuolemaa ja sen näkemistä, vakavaa loukkaantumista tai niiden uhkaa, vaikka ihminen olisi selvinnyt tilanteesta fyysisesti vahingoittumattomana. Tilanne on kuitenkin aiheuttanut ahdistusta ja henkistä kärsimystä, josta ihminen ei ole toipunut vaan järkytyksestä johtuneet oireet ovat jääneet päälle pitkäksi aikaa. Oskar esimerkiksi kärsii trauman oireista vielä vuoden kuluttua terrori-iskuista. Trauman tyypillisiä lääketieteellisesti määriteltyjä oireita Henrikssonin & Lönnqvistin (2019) mukaan ovat: 1) traumaattisen tapahtuman uudelleen toistuminen mielessä, 2) traumaan liittyvien tilanteiden, paikkojen ja ihmisten välttäminen, 3) trauman aiheuttamat muutokset mielessä, jotka ovat myös kognitiivisia 4) vireystilan nousu sekä reaktiivisuus, kuten unettomuus. Näistä oireista kärsivät myös *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin henkilöhahmot.

Kohonneeseen vireystilaan sekä traumamielikuvien toistumiseen liittyy kumpaankin moninaista autonomisen hermoston oireita, esimerkiksi sydämen lyömistä tiheään, joka voi tulla ilmi kun tutkitaan sydämen rytmihäiriötä. Myös paniikkikohtauksia voi tulla. Traumaperäisen stressireaktion lievät oireet ovat normaaleja ja niitä voidaan odottaa psyykkisen järkytyksen jälkeen, mutta varsinaisesta traumaperäisestä stressireaktiosta puhutaan silloin kun oireet eivät mene ohi kuukaudessa vaan jatkuvat vuosien ajan. Joskus oireet kestävät jopa kymmenien vuosienkin ajan. Tavallisesti traumaperäinen stressireaktio kehittyy puolen vuoden sisään traumasta ja voi alkaa heti sen jälkeen, mutta myös viiveellä vasta vuosienkin jälkeen tapahtumasta. Noin puolella traumaperäinen stressireaktio lievenee itsestään muutamassa kuukaudessa tai häviää kokonaan yhdessä tai kolmessa vuodessa, mutta osalla häiriö pitkittyy. (Ponteva 2020.)

Oskarın oireilu on kestänyt yli vuoden, eikä romaanissa kerrota, meneekö tilanne ohi. Isoisän trauma on selvästi kestänyt vuosikausia, vaikkakaan hänen oireensa eivät ole samoja kuin Oskarilla vaan tulee näkyviin vaikeutena kommunikoida ja välttämällä tilanteita, jotka ovat trauman aiheuttaneet, esimerkiksi jättämällä vaimo ja syntymätön lapsi, Thomas-poika menetyksen pelossa. Isoisän oireet viittaavat ehkä PTSD -oireisiin, jotka ilmenevät monelta osin samoilla tavoilla kuin traumaperäisessä stressireaktiossa ja ovat yleisiä esimerkiksi amerikkalaisilla sotaveteraaneilla (ks. Steiner 2019; ks. myös Scott 1990, 295).

Oskar saa traumaansa terapiaa ja toisilta ihmisiltä myötäelämistä, mikä on trauman hoidossa Pontevan (2020) mukaan tärkeää. Isoisän tarinasta saa kuva, että hän on yrittänyt selvitä itse ja ensin yhdessä isoäidin kanssa. Isoisän tilanne viittaa siihen, että kriisin käsittely on epäonnistunut tai on ollut vaikeampaa saada apua Dresdenin sodan aikoihin. Oskarın kriisi vaikuttaa Henrikssonin & Lönnqvistin (2019) trauman määritelmän valossa olevan vielä reaktiovaiheessa. Hän on jollakin tasolla jo hyväksynyt tapahtuneen menetyksen, ymmärtänyt isän kuolleen, vaikka toivookin tämän olevan yhä elossa, mutta hän tekee surutyötään, käy läpi tapahtunutta tunnetasolla, kuuntelee isän viestejä vastaajassa ja etsii isää New Yorkissa Black -nimisten ihmisten luota tai ainakin vinkkiä isästä.

2. KUVA JA SANA *EXTREMELY LOUD AND INCREDIBLY CLOSE* -ROMAANISSA

2.1. Kuvan ja sanan vuorovaikutuksen tehtäviä

Extremely Loud and Incredibly Close -romaanissa kuvan ja tekstin vuorovaikutus merkitsee ainakin sitä, että teksti tukee kuvallista sisältöä tai toisinpäin: tekstit saavat myös uudenlaisia merkityksiä kuvaa katsottaessa. Teksti ei ole ikonisessa tehtävässä siten, että tekstistä muodostuisi mimeettinen omaa sisältöään esittävä kuva, ellei oteta lukuun tyhjän tilan kuvallista merkitystä, kuten tyhjyyden kuvaamista. Kuva ja sana ammentavat toisistaan *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanissa sekä täydentävät ja tarkentavat toisiaan. Vaikka kuviin saa selityksen tekstistä melkein heti, niiden merkityksen kannalta on tärkeä lukea kokonaisuus, myös ne kohdat, joissa ei käytetä kuvia vaan vaihtelevaa typografiaa.

2.2. Vaihteleva typografia ja epätavallinen sivujen muotoilu

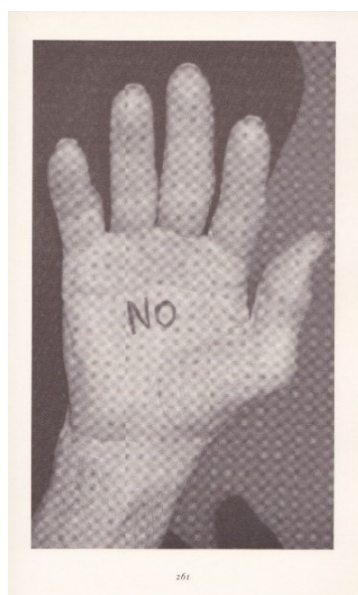
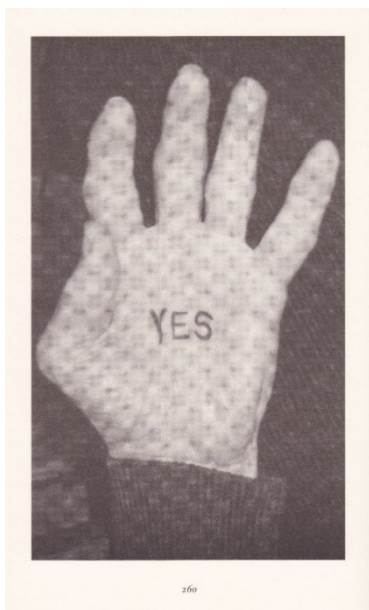
Extremely Loud and Incredibly Close -romaanin kuvan ja sanan vuorovaikutus on myös multimodaalista. Multimodaalista kirjallisuutta on toteutettu omalla tavalla jokaista teosta. Kun etsitään yhdenmukaisuutta, näille teoksille on ominaista vaihteleva ulkoasu: totutusta tavasta poikkeava tekstin layout ja sivujen muotoilu. Tekstejä järjestellään visuaalisin tarkoituksin, esimerkiksi eri tekniikoilla tallennettujen kuvien ja dokumenttien lisääminen sanoja täydentämään. Multimodaalisissa teoksissa on myös tavallista käyttää alaviitteitä. Tämä tapa on matkittu tieteellisistä teksteistä. (Gibbons 2012b, 420–421.) Mark Z. Danielewskin *House of Leaves* on esimerkki multimodaalisesta romaanista, jossa käytetään paljon alaviitteitä.

Extremely Loud and Incredibly Close -romaanissa ei ole käsin kosketeltavia elementtejä, vaikka myöhemmin *Tree of Codes* -romaanissa Foer käyttää myös tuntoaistiin vaikuttavaa keinoa. *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanissa ei ole myöskään alaviitteitä. Näiden sijaan romaanissa on piirteitä kahdesta Gibbonsin (2012b, 426–433) luokittelusta: 1) kuvitetuista teoksista sekä 5) konkreettisesta ja typografisesta kaunokirjallisuudesta.

Halletin (2009) erottelussa multimodaalisia ovat tekstit, jossa kertoja tai henkilöahmo on kuvituksellisten elementtien, kuten valokuvien tuottaja, siten, että tekstistä voi helposti pongahtaa kuviin ja kuvista tekstiin. Kuvitukselliset elementit on nidottu kerronnalla tarinamaailmaan. Hahmo ikään kuin esittää kuvia, ja siten niitä voidaan kommentoida tai niihin viitata sanallisessa tekstissä.

Hallet on löytänyt näistä esimerkkejä eri puolilta maailmaa. Amerikkalaiseksi esimerkiksi Hallet ehdottaa Paul Austerin *The Invention of Solituden* (1982) perhepotretteja. Saksalaisena esimerkkinä Hallet mainitsee W.G. Sebaldin *Saturnuksen renkaat* (1995), joka sisältää valokuvia paikoista, joissa kertoja vaeltaa Itä-Angliassa. Sebaldin kuvien alkuperästä ei ole kuitenkaan selvyyttä, vaikka lukija ajattelisi niiden olevan dokumentteja kertojan vaellusmatkoilta. Australialaiseksi esimerkiksi Hallet nostaa Marlene Streeruwitzin teoksen *Lisa's Lieben* (1997), jossa on Lisa-hahmon kuvaamia kuvia kameralla. Marisha Pesslin *Special Topics in Calamity Physics* (2006) sisältää kuvituksia, jotka tarinan kertoja on piirtänyt korvaamaan valokuvia, joita hänellä ei enää ole. Dave Eggersin kuvien käyttö teoksessa *You Shall Know Our Velocity* (2002) on samantyyppistä kuin Sebaldilla: valokuvat ja telekopiot paikantavat kertomuksen artefaktien sijainnin. Vielä yhtenä esimerkkinä Hallet pitää Lance Olsenin toisen persoonan romaania *Girl Imagined by Chance* (2002). Siinä aviopari keksii mielikuvitustytön, joka on heille oma lapsi. Kaikkien lukujen avauksissa on valokuva jumissa kasetinnauhassa, joihin kerronnassa otetaan kantaa uusien lukujen avauksissa. Lukija on aktiivinen toimija tulkitessaan tätä. (Gibbons 2012b, 426; ks. myös Hallet 2009.)

Extremely Loud and Incredibly Close -romaanin valokuvat ovat suurimmalta osin Oskarin ottamia mustavalkokuvia isoisan kameralla tai hänen internetistä löytämiään ja leikekirjaan lisäämiään kuvia. Niiden voi tulkita olevan henkilöahmon esittämiä, vaikka romaanin kannesta löytyy kuvaajien tietoja.



Oskar ottaa kuvan esimerkiksi isoisan käsiin tatuoiduista kyllä ja ei -sanoista kun he tapaavat isoäidin luona sattumalta: “I asked, “Can I take a picture of your hands?” He put his hands on his lap, face-up, like a book. YES and NO. I focused Grandpa's camera. He kept his hands extremely still. I took the picture.” (Foer¹ 2005, 258). Oskar ei tässä edes tiedä, että

¹ Tästä eteenpäin käytän romaaniin viitatessani lyhennettä *EL&IC*.

hän kuvaa isoisän käsiä tämän kameralla, koska Oskarille ei ole kerrottu, kuka isoäidin luona asuva vuokralainen on.

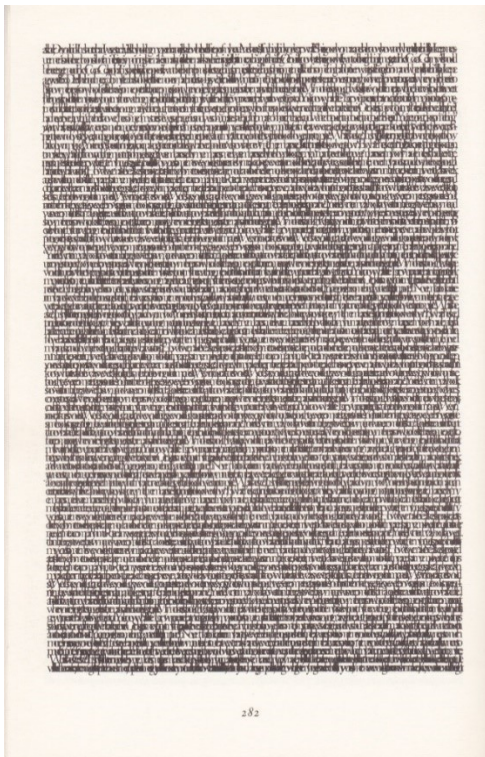
Oskarın tavoin myös isoisä kärsii traumasta, joka ilmenee vaikeutena kommunikoida. Isoisä on menettänyt puhekykynsä Dresdenin sodassa ja kommunikoi ainoastaan kirjoittamalla päiväkirjaansa tai käsiinsä tatuoiduilla kyllä ja ei-sanoilla. Tämä isoisän hiljaisuus on yksi trauman oireista, joka joillakin PTSD -oireista kärsivillä henkilöillä ilmenee täydellisenä mykistykseenä (Steiner 2019; ks. myös Scott 1990, 295). Vaikka kuvat ovat *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanissa havainnoimassa sanoja, romaanissa erotetaan kuva ja sana toisistaan siten, että romaani on suurimmaksi osaksi taitettu tavanomaiseen romaanin muotoon (Gibbons 2012a, 128). Tavallisesta monomodaalisesta kuvitetusta teoksesta *Extremely Loud and Incredibly Close* eroaa sen lisäksi, että kuvat ovat osa kertojan tuottamaa kertomusmaailmaa, myös typografisten vaihteluiden vuoksi, joita on suuremmaksi osaksi isoisän kerronnassa. Kuvat eivät myöskään ole koristeita, kuten kuvituksessa ne voivat olla.

Gibbonsin (2012b, 431–432) mukaan eniten käytetty multimodaalisen kirjallisuuden muoto on konkreettinen ja typografinen kaunokirjallisuus. Teoksissa voi olla kuvia, mutta ei välttämättä. Kuvia ja typografiaa saatetaan yhdistellä, tuottaa erilaisia lajinmuotoja. Näin tehdään Alfred Besterin tai Jeff Noonin scifiromaaneissa. Tavallisesti kirjaintyyppi, typografiset variaatiot sekä valkoiset sivut vuorottelevat tämän luokan teoksissa. Henkilöhahmojen kerronta erotetaan toisistaan erilaisilla fonteilla. Sanoista muodostuvalla kuvalla on tarkoituksensa. Gibbons nostaa Bem Brooksın teoksen *Fences* (2010) ja *The Kasahara School of Nihilism* (2010) tässä malliksi. Eri fonteilla korostetaan kerrontaa. Teksti sekä kuvat yhdessä luovat uuden merkityksen kontekstille. Tähän luokkaan liitetään Steven Hallin *The Raw Shark Texts* (2007). *Haitekstissä* on typografialla luotu hain kuva flipbook -osiossa. Hai liikkuu kirjan sivuilla lukijaa kohti hänen selatessaan sitä eteenpäin. Gibbons mainitsee tässä luokassa myös Foerin *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin (emt. 432), vaikka siinä on hahmon ottamia valokuvia ja tulkintani mukaan sopii myös kuvitetun teoksen luokkaan. Konkreettisen ja typografisen kaunokirjallisuuden luokkaan liitetään myös Mark Z. Danielewskin *House of Leaves* (2000), jossa esimerkiksi sivulla olevat sanat on järjestetty konkreettisen proosan tavoin tikkaiksi (Gibbons 2012b, 431; Bray 2012, 305; ks. myös Danielewski 440–441). Foerin *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanissa on tulkintani mukaan monia samankaltaisia typografisia ratkaisuja kuin Danielewskin *House of Leaves* -romaanin kerronnassa, kuten yliviivattuja sanoja ja x-kirjaimia.

Extremely Loud and Incredibly Close -romaanissa isoisän kerronta sisältää eniten typografisia keinoja, joilla pyritään antamaan uusi merkitys kontekstille. Isoisän kirjeitä on romaanissa neljän luvun verran ja ne on otsikoitu “miksi en ole siellä missä sinä olet” ja osoitettu “lapselleen”. Yhdessä isoisän kirjoittaman kirjeen lopussa teksti alkaa pienenemään sivu sivulta, muuttuen pikkuhiljaa mustaksi “pikselipuuroksi”, josta on mahdoton saada selvää. Isoisä on silloin edennyt tarinassa hetkiin, jolloin hän on tutustunut Oskariin. Tekstissä sekoittuvat lopulta omat kokemukset sekä Oskarin kertomat kokemukset syyskuun 11. päivän tapahtumista. Oskar on kertonut, kuinka hän oli kotona isän soittaessa kaksoistorneista. Oskar ei kuitenkaan kyennyt nostamaan luuria vaan antoi puhelun mennä vastaajaan. Oskarin puhelimen välttely viittaa trauman välttämisoireisiin. Välttämisoireisiin kuuluu Matti Pontevan (2020) mukaan vaikeassa traumaperäisessä stressireaktiossa pyrkimys välttää mieltä järkyttäneestä tapahtumasta muistuttavia toimintoja, paikkoja ja ihmisiä, jolloin elämä kaventuu paljon ja ihmisen toimintakyky heikkenee. Oskar on pitänyt tiedon sisällään yli vuoden. Hän uskoutuu isoisälle tietämättä tämän olevan isoisä ja soittaa tälle isän viimeisen viestin:

– – “My dad,” he said, “My dad,” he ran across the street and came back with a phone, “These are his last words.” MESSAGE FIVE. 10:22 A.M. IT’S DA S DAD. HEL S DAD. KNOW IF EAR ANY THIS I’M HELLO? YOU HEAR ME? WE TO THE ROOF EVERYTHING OK FINE SOON SORRY HEAR ME MUCH HAPPENS, REMEMBER –

The message was cut off, you sounded so calm, you didn’t sound like someone who was about to die, I wish we could have sat across a table and talked about nothing for hours, I wish we could have wasted time, I want an infinitely blank book and the rest of time. I told Oskar it was best not to let his grandma know we’d met, he didn’t ask why, I wonder what he knew, I told him if he ever wanted to talk to me, he could throw pebbles at the guest room window and I would come down to meet him on the corner, I was afraid I’d never get to see him again, to see him seeing me, that night was the first time your mother and I made love since I returned, and the last time we ever made love, it didn’t feel like the last time, I’d kissed Anna for the last time, seen my parents for the last time, spoken for the last time, why didn’t I learn to treat everything like it was the last time, my greatest regret is how much I believed in the future, – –. (*EL&IC* 2005, 280–281.)



Isoisä on saanut välejä kuntoon isoäidin kanssa, vaikka he pysyvät fyysisesti etäällä yhtä ainoaa kertaa lukuun ottamatta. Hän ei ole kuitenkaan kertonut, että on tutustunut Oskariin ja haluaa pitää tiedon salassa. Isoisää kaduttaa, ettei hän ole suhtautunut kaikkeen, kuin se olisi viimeinen kerta. Hän toivoo, että olisi voinut istua poikansa kanssa pöydän ääreen puhumaan tunneiksi niitä näitä, niin kuin tässä kielen avulla sanoilla isoisan tunteista kerrotaan. Loppua kohden sanat menevät puuroksi, eikä lukija saa tietää, mistä on kyse. Lukija voi tulkita mustan sivun niin, että sanat vain häipyvät mielenliikutuksesta, ehkä muste sekoittuu itkusta kun kyneleet kastelevat sivut, tai ehkä sanat eivät riitä kertomaan, miltä tuntuu? Tällaisia sivuja on romaanissa useampi peräkkäin niin, että musta

“pikselipuuro” mustenee yhä enemmän ja enemmän. Tulkitseen nämä sivut myös kuvana siitä, kuinka isoisä vaipuu yhä syvemmälle synkkyyteen ja suruun kuultuaan lapsensa hädän kaksoistorneissa.

Laurence Sternin multimodaalisessa romaanissa *The Life and Opinions of Tristram Shandyssä* on myös käytetty mustaa sivua, joka on mielletty tekstissä pois pyyhityksi kohdaksi ja henkilöhaahmon kuolemaksi (Gibbons 2012b, 424, 427). *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin mustat sivut kertovat myös Oskarin isän kuolemasta. Isoisan mustia sivuja on tulkittu myös niin, ettei tila riitä kaikelle sanottavalle (Siegel 2011). Tähän tulkintaan voi päättyä ehkä siksi, että isoisä kertoo tekstissä haluavansa äärettömän tyhjän kirjan ja lopun ajan: “I want an infinitely blank book and the rest of time” (*EL&IC* 2005, 281).

Extremely Loud and Incredibly Close -romaanissa ei ole konkreettista proosaa, eli tekstillä luotuja kuvia, mutta erilaisia typografisia ratkaisuja sekä valkoista tyhjää tilaa on paljon läpi romaanin etenkin isoisan kerronnassa. Oskar on romaanin päähenkilö, mutta hänen kertomuksensa sisältää jaksoja, joissa isoisan lisäksi isoäiti toimii kertojana. Oskarilla, isoisällä ja isoäidillä on kaikilla erilainen typografinen kertomustyyli tai “käsiala”, mikä tarkoittaa tekstin järjestelyä sivuille

visuaalisin tarkoituksin. Oskarin tyyliin on typografian vaihteluiden lisäksi valokuvia täydentämässä sanallista ilmaisua, mutta muutamia valokuvia on myös isoisän kerronnan joukossa.

Isoisän päiväkirjassa toistuu hahmon ottama kuva ovesta avaimen kanssa ja ilman avainta. Oven voi tulkita esimerkiksi surusta johtuvaksi lukkiutumaksi, kun hän kertoo Annan olevan lukkiutuneena sisäänsä: “she was locked inside me” (*EL&IC* 2005, 16). Isoäiti kertoo isoisän ottaneen kuvan asunnon jokaisesta ovesta: “He took a picture of every doorknob in the apartment” (*EL&IC* 2005, 175). Isoisä ei isoäidin luo palattuaan saa tavata Oskaria vaan katselee häntä avaimenreiästä. Isoisä on surunsa lisäksi lukittu yhteen huoneeseen Oskarin tullessa kylään:



When the bell rang, she went to let him in, I was on my hands and knees so my eye would be at the right level, through the keyhole I saw the door open, those white shoes, “Oskar!” she said, lifting him from the ground, “I’m OK,” he said, that song, in his voice I heard my own voice, and my father’s and grandfather’s, and it was the first time I’d heard your voice, “Oskar!” she said again, lifting him again, I saw his face, Anna’s eyes, “I’m OK,” he said again, he asked her where she had been, “I was talking to the renter,” she said. —. (*EL&IC* 2005, 276–277.)

Isoisä kertoo kuinka hän ovikellon soidessa näki avaimenreiästä Oskarin valkoiset kengät, kuuli äänen, joka kuulosti hänen omalta ääneltään, isänsä ja isoisänsä ääneltä ja kuinka Oskarin silmät näyttivät Annan silmiltä. Isoäiti nosti Oskarin ilmaan ja kutsui nimeltä. Isoäiti myös kertoi puhuneensa “vuokralaisen” kanssa tarkoittaen isoisää kun Oskar kysyi, missä tämä oli ollut. Ovi kuvaa romaanissa myös avaimeen sopivaa lukkoa, jota Oskar etsii.

Oskarin kohdalla tekstissä on mainintoja valokuvaamisesta, esimerkiksi hänen vieraillessaan Blackien luona, joten tulkitsen valokuvien painottuvan enemmän Oskarin kertomustyyliksi, osaksi tämän kertojan tuottamaa kertomusmaailmaa, vaikka muutama kuva on isoisän kerronnassa. Oskar toivoo, että leikekirjansa ”*Stuff That Happened to Me*” vaikutus sängyn lähellä, auttaisi häntä saamaan unen (*EL&IC* 2005, 52).

Kaikki typografiset ratkaisut on tehty lisäämään romaanin vaikuttavuutta ja sen keskeinen teema on trauma. Kuten Gibbons (2012a, 130–131, 133) esittää, myös lukijoilla on henkilökohtaisia muistoja

ja kokemuksia syyskuun 11. päivän tapahtumista, missä he esimerkiksi ovat olleet kuullessaan uutisia tapahtuneesta tai katsellessaan uutiskuvia kaksoistornien romahtamisesta. Jotkut lukijat ovat voineet kokea tapahtumat myös omakohtaisesti läheltä. Lukijoilla on tapahtuneeseen liittyviä henkilökohtaisia tunteita lukiessaan syyskuun 11. päivän kirjallisuutta ja ne vaikuttavat tulkintaan. *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin kaltainen multimodaalinen romaani voi toimia kirjailijan traumaattisena todistuksena, jossa lukija on osakumppani ja molemmat osapuolet kamppailevat samanlaisten psykologisten traumojen kanssa, mitkä johtuvat heidän kokemuksestaan syyskuun 11. päivän tapahtumista. Tapahtumat uutisoitiin laajasti. Ihmiset ympäri maailmaa katselivat hyökkäystä kaksoistorneihin televisioista, joka toi katastrofin amerikkalaisiin koteihin lähes reaaliajassa. Traumaattinen tapahtuma todistettiin ympäri maailmaa ja se aiheutti psykologisia seurauksia amerikkalaisen yleisön lisäksi ympäri maailmaa.

Toisaalta kuvat kertovat omaa tarinaansa, koska niitä ei ole sijoitettu romaaniin kronologisesti, vaan kuva voi tulla vastaan jo ennen kuin lukija saa siihen sanallisen selityksen. Tällöin lukija tulkitsee kuvan tietenkin eri tavalla kuin yhdessä tekstin kanssa. Eräällä sivulla tulee vastaan Oskarin Abby Blackin luona ottama kuva elefantin kasvoista. Oskar vieraili Abbyn luona etsimässä lukkoa. Kuvaan liittyy tarina, jossa elefanttia verrataan ihmiseen. Elefantit muun muassa surevat ja hautaavat lajitovereitaan samaan tapaan kuin ihminen:



95

– – “Didn’t I read somewhere that elephants are the only other animals that bury their dead?” “No,” I told her as I focused Grandpa’s camera, “you didn’t. They just gather the bones. Only humans bury their dead.” “Elephants couldn’t believe in ghosts.” That made me crack up a little. “Well, most scientists wouldn’t say so.” – – “And what would you say?” I took the picture. “I’d say they were confused.” (*EL&IC* 2005, 96.)

Seuraavalla sivulla lukijalle kerrotaan, että elefanti itkee. Tarkkaavainen lukija olisi tämän huomannut jo heti kuvaa katsoessa, mutta viimeistään täydentävien sanojen myötä lukija kiinnittää huomion itkevään elefanttiin. Oskar kertoo Abbylle tutkimuksesta, jonka perusteella voidaan päätellä elefanttien tunnistavan kuolleita lajitovereitaan äänen perusteella. Kun heille on soitettu äänitallenteina kuolleen lajitoverin ääntä, elefantit ovat osoittaneet muistavansa. Tulkitseen tämän heijastumaksi siitä, että Oskar kuuntelee salassa isän

viestejä vastaajassa. Hän kertoo sen epäsuorasti Abbylle keksimänsä tarinan avulla:

“There’s this woman who’s spent the last couple of years in the Congo or wherever. She’s been making recordings of the calls and putting together an enormous library of them. This past year she started playing them back.” “Playing them back?” “To the elephants.” “Why?” I loved that she asked why. “As you probably know, elephants have much, much stronger memories than other mammals.” “Yes. I think I knew that.” “So this woman wanted to see just how good their memories actually are. She’d play the call of an enemy that was recorded a bunch of years earlier – a call they’d heard only once – and they’d get panicky, and sometimes they’d run. They remembered hundreds of calls. Thousands. There might not even be a limit. Isn’t that fascinating?” “It is:” “Because what’s *really* fascinating is that she’d play the call of a dead elephant to its family members.” “And?” “They remembered.” “What did they do?” “They approached the speaker.” (EL&IC 2005, 94–96.)



Oskarın keksinnöt on tulkittu epätodellisen maailman luomiseksi ja paoksi todellisuudesta sekä esimerkiksi yritykseksi pelastaa isä kaksoistorneista mielikuvituksen avulla, toisin sanoen kirjoittaa historia uudelleen (Gibbons 2012a, 141). Mitä se tavallaan onkin, samoin kun hänen matkansa tuntemattomien ihmisten luokse isää etsimässä. Toisaalta ajattelen, että kyse on lapsen surusta ja luonnollisesta reaktiosta kaipaukseen, johon Atle Dyregrowin (1993, 22) mukaan kuuluu myös se, että lapsi etsii kuollutta henkilöä.

Oskar uskoo isän olevan elossa, koska hän löytää taidetarvikeliikkeestä isän nimen kirjoitettuna paperille, johon voi testata värikyniä. (Punaisella kirjoitettu nimi Thomas Schell löytyy vasemmalta

vähän paperin keskikohdasta ylöspäin.) Aikaa isän kuolemasta on jo vuosi ja liikkeen omistaja vahvistaa Oskarille, että nimi on kirjoitettu paperiin hiljattain, ei vuosi sitten. Oskar ei tiedä, että isoisä on käynyt liikkeessä testaamassa värejä ja, että hänellä on isän kanssa sama nimi. Oskar päättää aloittaa isän etsimisen myös tämän tiedon valossa ja toivoo isän olevan elossa.

Kuten Gibbons (2012a, 143–144) ehdottaa, lukijat lukevat sanat ja näkevät kirjoitetun nimen siinä järjestyksessä kun Oskar kokee sen. Lukija myös kiinnittää huomion ensimmäiseen tällaiseen

värikynillä kirjoitettuun sivuun silloin kun niitä on vielä muutama lisää. Lukijat eivät välttämättä enää tutki kaikkia sivuja niin tarkasti kuin ensimmäistä, joka on lukijalle uusi, niinpä he eivät välttämättä huomaa viimeisellä sivulla lukevaa Thomas Shellin nimeä, ellei siitä olisi tekstissä Oskarin huomiota. Oskarin huomio kertoo lukijoille, että visuaalinen näkökulma on yhtä merkittävä kuin sanallinen. Lukijat saattavat myös selata samankaltaisia sivuja nopeasti palataksaan tekstiosuuteen.

Lukuun ottamatta valokuvia, Oskarin kerronta on suurimmaksi osaksi konventionaalista. Teksti etenee vasemmalta oikealle ja sivut on täytetty realistisen romaanin tapaan reunasta reunaan, mutta joissakin luvuissa on käytetty tyhjää tilaa ja typografian vaihtelua esimerkiksi seuraavalla tavalla:

– – ~~MEDIOCRE~~

OPTIMISTIC, BUT REALISTIC

“I miss Dad.” So do I.” “Do you?” “Of course I do.” “But do you *really*?” “How could you ask that?” “It’s just that you don’t act like you miss him very much.” “What are you talking about?” “I think you know what I’m talking about.” “I don’t.” “I hear you laughing.” “You hear me laughing?” “In the living room. With Ron.” “You think because I laugh every now and then I don’t miss Dad?” I rolled onto my side, away from her.

~~OPTIMISTIC, BUT REALISTIC~~

EXTREMELY DEPRESSED

She said, “I cry a lot, too, you know.” “I don’t see you cry a lot.” “Maybe that’s because I don’t want you to see me cry a lot.” “Why not?” “Because that isn’t fair to either of us.” “Yes it is.” “I want us to move on.” – – “I’m trying to find ways to be happy. Laughing makes me happy.” I said, “I’m not trying to find ways to be happy, and I won’t.” She said, “Well, you should.” “Why?” “Because Dad would want you to be happy.” “Dad would want me to remember him.” – –. (*EL&IC* 2005, 170–171.)

– – ~~INCREDIBLY ALONE~~

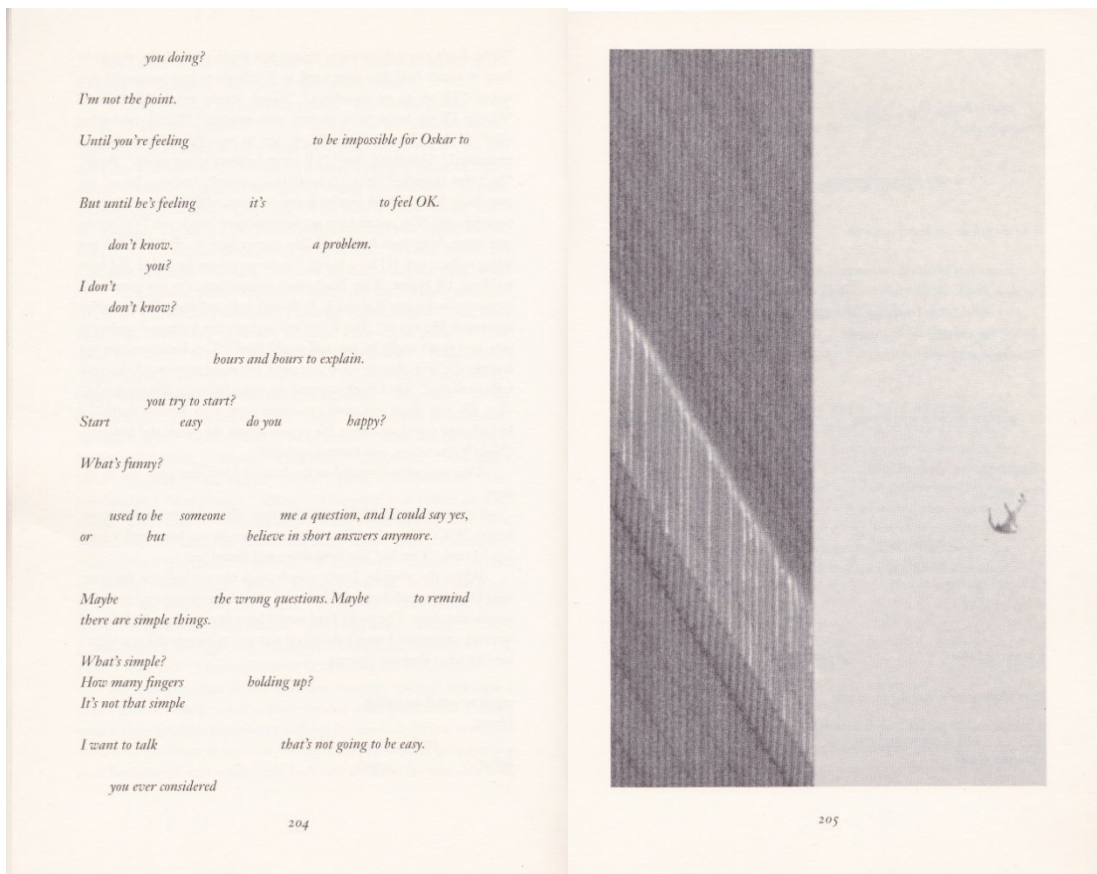
I GUESS I FELL ASLEEP ON THE FLOOR.
WHEN I WOKE UP, MOM WAS PULLING MY
SHIRT OFF TO HELP ME GET INTO MY PJS,
WHICH MEANS SHE MUST HAVE SEEN ALL
OF MY BRUISES. I COUNTED THEM LAST
NIGHT IN THE MIRROR AND THERE WERE
FORTY-ONE. SOME OF THEM HAVE
GOTTEN BIG, BUT MOST OF THEM ARE
SMALL. I DON’T PUT THEM THERE FOR
HER, BUT STILL I WANT HER TO ASK ME
HOW I GOT THEM (EVEN THOUGH SHE
PROBABLY KNOWS), AND TO FEEL SORRY
FOR ME (BECAUSE SHE SHOULD REALIZE

HOW HARD THINGS ARE FOR ME), AND TO
FEEL TERRIBLE (BECAUSE AT LEAST SOME
OF IT IS HER FAULT), AND TO PROMISE ME
THAT SHE WON'T DIE AND LEAVE ME
ALONE. BUT SHE DIDN'T SAY ANYTHING. --.
(*EL&IC* 2005, 172–173.)

Oskar tuntee masennusta ja hänen mielensä valtaa kielteiset tunteet trauman seurauksena. Pontevan (2020) mukaan kielteiset kognitiiviset ja mielialamuutokset tulevat näkyviin vaikeutena muistaa traumaan johtaneita tapahtumia tai muistoihin liittyä vääristymiä. Olo voi olla turtunut ja tuntua vieraalta. Kiinnostus katoaa ja mielen valtaavat itsesyytökset, mikä muistuttaa masennusoireita. Jos itse on selvinnyt tilanteesta vähin fyysisin vammoin ja jäänyt eloon, voi siitä tuntea syyllisyyttä.

Oskar kertoo äidille kaipaavansa isää, mihin äiti vastaa kaipaavansa isää myös. Oskar epäilee äidin tunteita, koska äiti on salannut tunteet Oskarilta ja toivonut, että he voisivat jatkaa elämäänsä. Oskar ei tähän pysty. Hän ei pääse eteenpäin terapiankaan avulla. Oskar satuttaa itseään ja on mustelmilla yrittäessään fyysisen kivun avulla selvitä surustaan. Hän toivoo, että äiti puuttuisi jotenkin asiaan nähtyään mustelmat, mutta äiti ei ota niitä puheeksi. Oskar tuntee olevansa yksin. Yksinolon tunne johtuu myös siitä, että äidillä on uusi ystävä, Ron. Oskar ei halua nähdä äidillä uutta miestä, joka on kuitenkin vain ystävä, jonka äiti on tavannut sururyhmässä. Oskar pelkää menettävänsä äidin. Hän pelkää, että äitikin kuolee. Oskar myös luulee, ettei äiti ymmärrä, kuinka vaikeaa Oskarilla on. Äiti pystyy Ronin tuen avulla jo nauramaan ja jatkamaan eteenpäin, mutta Oskar ei edes halua, koska hän haluaa isän tietävän, ettei ole unohtanut isää. Oskar on yliviivannut sen tuntemuksen, jonka on korvannut todellisilla tunteillaan, ja jotka sopivat tilanteeseen paremmin.

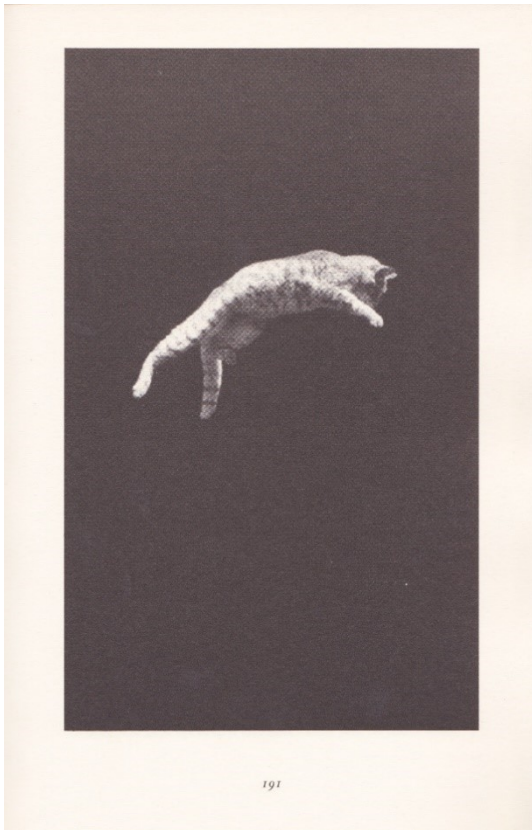
Pontevan (2020) mukaan traumaperäisessä stressireaktiossa uudelleen toistuminen ja kokeminen ovat niitä tavallisimpia oireita, kuten traumasta kertovia painajaisia nukkuessa. Ahdistus ihmisen kohdatessa traumasta muistuttavia asioita saa hänet helposti välttämään tällaisia tilanteita. Trauman aiheuttanut tapahtuma voi toistua mielessä flashback -tiloina eli dissosiativisina palautumina/takautumina. Väläyksinä tapahtuneesta. Ihminen näkee silloin tapahtumat mielessään aivan kuin pakonomaisina elokuvina. Oskar käy terapiassa traumastaan ja erään kerran Oskar kuulee äidin ja lääkärinsä Dr. Feinin puhetta hänen tilanteestaan oven läpi kuin takaumana:



Oikealla on kuva putoavasta miehestä, jonka Oskar ajattelee olevan ehkä isä. Kuva pyörii mielessä toistuvasti ja se myös esiintyy romaanissa toistuvasti aivan kuten reaali maailman uutisoinnissa terrori-iskujen aikaan. Vasemman sivun tekstissä on sanoja harvakseltaan, sanoja, joita Oskar kuulee oven takaa eli sanoja sieltä täältä äidin ja Dr. Feinin keskustelusta. Dr. Fein ehdottaa, että Oskar tulisi sairaalahoitoon, mutta äiti ei halua. Tässäkin kohtaa typografian avulla luodaan vaikutelma, jossa Oskar salakuuntelee äidin ja lääkärin puhetta oven takaa.

Tämä aukeama on tulkintani mukaan myös kuva traumasta. Sen tyypillisesti tunnistettavia oireita ovat juuri toistuvat hajanaiset muistot ja painajaiset, jotka tunkeutuvat hallitsemattomasti trauman kokeneen henkilön päivittäiseen todellisuuteen (Steiner 2019 ks. myös Scott 1990, 295). Tässä kuva putoavasta ihmisestä on kuin mieleen hallitsemattomasti tunkeutuva muisto nykyhetken todellisuuteen samalla kun Oskar kuulee hajanaisia sanoja sieltä täältä oven läpi.

Kaksoistorneja päin lentävän lentokoneen videokuvaa on pidetty symbolina kansainväliselle terrorismille, islamin ja kristinuskon välisille ristiriidoille sekä Yhdysvaltain uudelle ulkopoliittiselle suhtautumiselle (Mikkonen 2005, 31). Yhtäläillä tämä tornista putoavan ihmisen kuva symboloi tätä tapahtumaa.



Extremely Loud and Incredibly Close -romaanissa on myös kuva kissasta, joka putoaa. Kuva muistuttaa tornista putoavan ihmisen kuvaa. Oskar lohduttautuu tiedolla, että kissa selviytyy pudotuksesta sitä paremmin, mitä korkeammalta se putoaa. Kuvassa on Oskarin oma kissa Buckminster, jonka hän vei kouluun näyttääkseen, miten se pudotessa käyttäytyy:

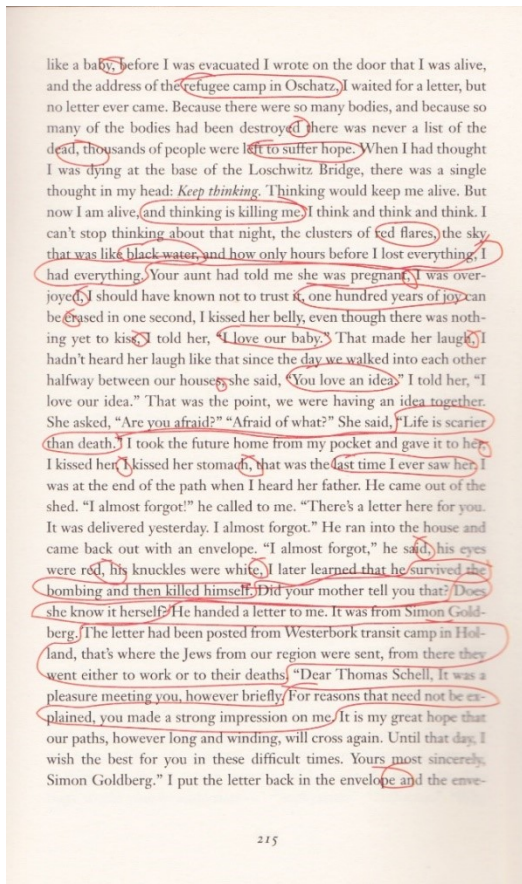
– – I'd brought Buckminster to school for a demonstration only a couple of weeks before, and dropped him from the roof to show how cats reach terminal velocity by making themselves into little parachutes, and that cats actually have a better chance of surviving a fall from the twentieth floor than the eighth floor, because it takes them about eight floors to realize what's going on, and relax and correct themselves. (*EL&IC* 2005, 190.)

Oskar heitti kissansa katolta demonstroidakseen, miten kissat tekevät itsestään pieniä laskuvarjoja pudotessaan

ja he selviytyvät kahdestakymmennennestä kerroksesta paremmin kuin kahdeksannesta, koska heillä kestää noin kahdeksan kerrosta ymmärtää, mitä tapahtuu. Sen jälkeen he rentoutuvat ja korjaavat asentonsa.

Kuten jo mainittu, romaanin rinnakkaisessa kerronnassa kuvataan kirjeiden sisältöä isä Thomasille sekä Oskarille. Isoisän kirjeistä pojalleen Thomasille paljastuu se, että isoisä on pahoillaan poikansa kuolemasta ja siitä, ettei koskaan tätä tuntenut. Yksi luku koostuukin kirjeestä, jossa virheitä on ympyröity punakynällä. Tämän Gibbons tulkitsee haluksi korjata virheet (ks. Gibbons 2012a, 146–147), sen, että isä hylkäsi lapsensa ennen kuin tämä syntyi. Kirjeissä isoisä kertoo myös ajasta toisessa maailmansodassa, ensimmäisestä rakkaudestaan isoäidin siskoon Annaan, ja avioliitostaan Oskarin isoäidin kanssa.

Oma tulkintani virheiden korjaamiseksi perustuu siihen, että Oskarin isällä on ollut tapana etsiä virheitä sanomalehdestä ympyröimällä virheelliset kohdat punaisella kynällä: “ – – Dad, who was reading the *New York Times* at the kitchen table, marking the mistakes with his red pen” (*EL&IC* 2005, 9). Tämä sama tapa löytyy myös isoisän kirjeestä lapselleen. Kirje oli osoitettu Thomas -pojalle: “To my child” (emt. 208). Kirjeestä on ympyröity pilkkuvirheitä ja kielioppivirheitä, kuten sana “actresses,” (Emt. 208).



Monet lukijat ovat oppineet tulkitsemaan punakynällä merkityt kohdat virheiksi. Kuten Gibbons (2012a, 149) ehdottaa, lukija mieltää punaiset ympyrät virheiksi, opettajan merkitsemäksi tavaksi, jonka on oppinut jo lapsena koulussa: opettajan punakynällä merkitsemät lasten virheet. Lukija on ehkä tottunut tulkitsemaan merkit toistuviksi virheiksi ja epäonnistumisiksi.

Virheiden korjaamisen lisäksi tulkitsen ympyröityjä kohtia myös siten, että niistä on ympyröity isoisälle tärkeitä huomioita, joita hän esimerkiksi katu elämässään ja joiden hän haluaa herättävän kirjeiden lukijan huomion, kuten punaisella ympyröidyt kohdat kirjeessä: “ – – it was her touch that saved my life”, “Life is scarier than death” ”, “and thinking is killing me” ja “I love our baby” sekä kirjeen lopussa signeeraus “I love you, Your father” (EL&IC 2005, 214–216). Näitä

virkkeitä, kuten ”Rakastan lastamme”, ”Rakastan sinua, Sinun isäsi” tai ”Elämä on pelottavampi kuin kuolema”, ei voi tulkita samalla tavalla virheiksi kuin ympyröityjä pilkkuja, vaikka kirjeen taustalla vaikuttaa tieto siitä, että isoisä jätti raskaana olleen vaimonsa, koska ei halunnut lapsia. Isoisä oli myös rakastunut vaimonsa siskoon Annaan ja etsi häntä sodan keskeltä. Kirjeessä isoisä käy läpi näitä kokemuksiaan ja saa tietää myös Annan olleen raskaana. Rakkautentunnustus lasta kohtaan liittyy juuri Annan odottamaan lapseen.

Päädyn tulkintaan virheiden korjaamisesta myös siksi, että sellainen kohta on Oskarin löytämällä *New York Timesin* -palstalla, jossa etsitään kadonnutta tyttöä ja jonka on todennäköisesti ympyröinyt isä punaisella kynällä. Lehdestä on ympyröity kohta tekstissä, jossa lukee ”not stop looking” (EL&IC 2005, 10). Oskar tulkitsee sen merkiksi jatkaa etsimistä: “It wasn’t a mistake! It was a message to me!” (emt. 10). Tämä ei tarkoita kuitenkaan isän etsimistä, vaikka sellaiseenkin johtopäätökseen voi lukija tulla. Tässä kohtaa Oskar palaa muistoissa “Reconnaissance Expedition” -leikkiin, jota he isän kanssa leikkivät yhdessä (EL&IC 2005, 8). Isä antoi Oskarille vihjeitä, joiden perusteella Oskar etsi isän tarkoittamia asioita esimerkiksi Central Parkista, ulkoa luonnosta: “I dug up a quarter, and a handful of paper clips, and what I thought was the chain from a lamp that you pull to make the light go on, and a refrigerator magnet for sushi, which I know about, but wish I didn't. I put all of the evidence in a bag and marked on a map where I found it” (emt. 9). Leikki jäi

kesken kun isä kuoli, eikä Oskar saanut ratkaistua arvoitusta, joka vihjeeseen liittyi. Tämä oli yksi asia, joka valvotti Oskaria öisin. Isä oli jättänyt vihjeen Oskarille ympyröimällä kohdan lehdestä, jossa kehoitetaan yhä etsimään kun Oskar oli kysellyt isältä ratkaisua tehtävään.

Punaiset ympyrät kiinnittävät lukijan huomion, koska ne näyttävät kirkkaammilta ja ne näyttävät myös siltä, että ne on kirjoitettu kirjeen päälle (Gibbons 2012a, 149). Gibbonsin tulkinta tämän kirjeen kohdalla on, että ympyröinnin punakynällä on tehnyt Oskarin isä saadessaan kirjeen. Kirjeessä sekoittuvat myös aikatasot isoisän trauman vuoksi, koska siinä on ympyröity myös kohta, jossa kerrotaan isoisän rakkaudesta lapseen, jonka menetti Dresdenin sodassa. (Gibbons 2012a, 144–146.) Tulkitsen, että kirje on osoitettu Oskarin isälle, koska kirjeen lopussa isoisä kertoo tavanneensa isoäidin leipomossa Broadwaylla sodan jälkeen. Kaikki voisi olla toisin, jos hän olisi kertonut isoäidille menettäneensä lapsensa aiemmin. Isoisä voisi olla Thomasin luona, eikä Dresdenissä, missä oli kirjoittamassa kirjettä:

– – maybe I'd be there with you now instead of here. Maybe if I had said, "I lost a baby," if I'd said, "I'm so afraid of losing something I love that I refuse to love anything," maybe that would have made the impossible possible. Maybe, but I couldn't do it. I had buried too much too deeply inside me. And here I am, instead of there, I'm sitting in this library, thousands of miles from my life, writing another letter I know I won't be able to send, no matter how hard I try and how much I want to. How did that boy making love behind that shed become this man writing this letter at this table? I love you, Your father (*EL&IC* 2005, 216.)

Isoisä kertoo kirjeessä pelostaan menettää rakastamiaan ihmisiä ja lähti siksi isoäidin luota takaisin Dresdeniin. Vaikka kuinka halusi ja yritti, hän ei pystynyt lähettämään kirjeitä Thomasille. Isoisä ei ymmärrä itsekään, miksi hänestä on tullut sellainen ihminen, joka kirjeet kirjoitti. Toisaalta tässä kirjeessä on ympyröity paljon virheitä, kuten pilkkuvirheitä, joiden pitäisi olla pisteitä. Siitä voi tehdä Gibbonsin ehdottaman tulkinnan, että virheet on ympyröinyt Oskarin isä.

Romaanissa on kuitenkin useampi maininta, että isoisä ei koskaan lähettänyt kirjeitä Thomaspojalle, vaikka kirjoitti hänelle joka päivä. Kirjeet haudattiin Thomasin tyhjään hautaan, kun Oskar pyysi isoisää avaamaan hänen kanssaan isän haudan: "I buried the letters. What letters? The letters I never sent. Buried them where? In the ground." (*EL&IC* 2005, 311).

Yhden kirjeen isoisä kuitenkin lähetti Thomasille, kirjeen, jossa kertoi, ettei koskaan tule olemaan isä lapselle. Tässä kohtaa on lukijalla tulkinnanvaraisuutta, sillä punakynällä ympyröity kirje on sisällöltään erilainen kuin isoisän postittama kirje:

– – I'll never be your father, and you will always be my child. I want you to know, at least, that it's not out of selfishness that I am leaving, how can I explain that? I can't live, I've tried and I can't. If that sounds simple, it's simple like a mountain is simple. Your mother suffered, too, but she chose to live, and lived, be her son and her husband. I don't expect that you'll ever understand me, much less forgive me, you might not even read these words, if your mother gives them to you at all. It's time to go. I want you to be happy, I want that more than I want happiness for myself, does that sound simple? I'm

leaving. I'll rip these pages from this book, take them to the mailbox before I get on the plane, address the envelope to "My Unborn Child," and I'll never write another word again, I am gone, I am no longer here. With love, Your father. (*EL&IC* 2005, 135.)

Tämä kirje on osoitettu syntymättömälle lapselle, mikä on eri kuin punakynällä ympyröidyssä kirjeessä. Se on osoitettu hänen lapselleen. Isoisä kirjoittaa, ettei ollut onnellinen isoäidin kanssa, kumpikaan heistä ei ollut. Hän toivoo, että lapsi voisi olla onnellinen ja uskoo sen tapahtuvan ilman häntä. Hän ei oleta lapsen ymmärtävän lähtöään tai antavan anteeksi. Isoisä kertoo sen kirjeessä ja toivoo lapsen saavan kirjeen. Hän ei aio kirjoittaa enää uudelleen.

Vaikka tämän kirjeen sävy on melko tyly, voi isoisan kirjoittamista kirjeistä lapselle tehdä silti johtopäätöksen, että isoisä katuu sitä, että jätti perheensä. Hän teki siinä virheen itse. Siinä mielessä ei ole ehkä niin tarpeen etsiä vain sitä, kuka kirjeen on punakynällä merkinnyt. Kuten Gibbons (2012a, 146–147) esittää, kirjeissä on monta eri kerrosta ja tekstimaailmaa, joiden läpi lukijan on mentävä tulkitessaan tekstiä.

Yhdeksi tulkintalinjaksi Gibbons (2012a, 149) ehdottaa, että punaisella värillä on oma symbolinen merkityksensä. Punainen väri viittaa esimerkiksi vaaraan, erityisesti psykologiseen vaaraan epäonnistumisesta. Punainen väri viittaa myös kuumuuteen, vereen, tuleen ja lämpöön. Kirjeessä lapselleen isoisä käy läpi sotaa ja Dresdenin pommituksia. Hän kärsii siitä, että on joutunut todistamaan toisten ihmisten sekä eläinten kuolemaa sodan keskellä:

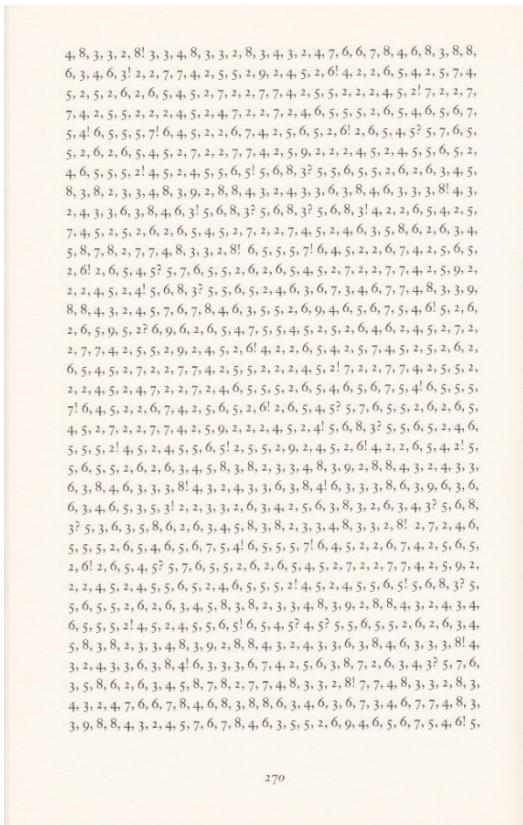
I walked over an old man, I walked over children, everyone was losing everyone, the bombs were like a waterfall, I ran through the streets, from cellar to cellar, and saw terrible things: legs and necks, I saw a woman whose blond hair and green dress were on fire, running with a silent baby in her arms, I saw humans melted into thick pools of liquid, three or four feet deep in places, I saw bodies crackling like embers, laughing, and the remains of masses of people who had tried to escape the firestorm by jumping head first into the lakes and ponds, the parts of their bodies that were submerged in the water were still intact, while the parts that protruded above water were charred beyond recognition, the bombs kept falling, purple, orange and white, I kept running, my hands kept bleeding, through the sounds of collapsing buildings I heard the roar of that baby's silence. (*EL&IC* 2005, 211–213.)

Isoisä on todistanut Dresdenissä sodankauhuja, vaikka on selvinnyt itse hengissä. Kaikki ovat menettäneet läheisiään. Isoisä on nähnyt haavoittuneita ihmisiä pakenemassa luotisadetta järviin ja lampiin, mihin vaan pääsevät suojaan. Vastaan on tullut haavoittuneita naisia, lapsia, vanhuksia ja ihmisten ruumiinosia sekä ihmismassojen jäännöksiä kun isoisä on kävellyt niiden yli paetessaan sotaa, pommeja ja sortuvia rakennuksia.

Gibbonsin (2012a, 146, 149–151) mukaan punaisella ympyrällä on kolme vaikutusta: 1) vaara Dresdenissä 2) kirjeen lukeminen on emotionaalisesti tuskallista 3) merkki ahdistuksesta ja se välittää myös tekijän emotionaalisen trauman. Loppua kohden punaiset ympyrät laajenevat kirjeessä, viimeisellä sivulla ympyrän laajuus on kasvanut ja tehostunut, joten kyse ei ole vain

virheistä tekstissä, vaan myös isoisän kokemasta tuskasta sekä lukijan kokemasta ahdistuksesta kirjettä lukiessa. Punaisella ympyröinnillä luodaan maailmojen näennäinen hierarkia koetun syvyyden kannalta. Lukijan on kuljettava jokaisen kerroksen läpi päästäkseen maailmaan ympyröinnin alla. Isoisän kokemukset Dresdenin sodasta luovat esimerkiksi yhden kerrontakerroksen.

Lukija luo myös uuden kerrontatason silloin kun hän kirjoittaa muistiinpanoja *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin marginaaliin. Tämä on hyvin tavallista multimodaalisten teosten kohdalla etenkin silloin kun lukijat tulevat akateemisesta maailmasta. Esimerkiksi Danielewskin *House of Leaves* -romaanin kohdalla moni lukija kirjoitti marginaaliin tulkintojaan romaanista yrittäessään ratkaista, mitä kaikkea siinä tapahtuu. Eräs *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin lukija kirjoitti Gibbonsin mukaan marginaaliin tavalla joka toisti romaanin tämän osan toiminnassa olevan multimodaalisuuden kirjoittamalla tekstin punaisella kuulakärkikynällä ja ympyröiden otsikon samalla tavalla kuin isoisän kirjeessä olevat otsikot. Muistiinpanojen perusteella lukijan oma turhautuminen romaaniin kuvasi Thomas Schellin emotionaalista turhautumista tarinamaailmassa. Tämä perustuu tulkintaan, jossa Oskarin isä teki ympyröinnit kirjeeseen. (Gibbons 2012a, 151–154.)



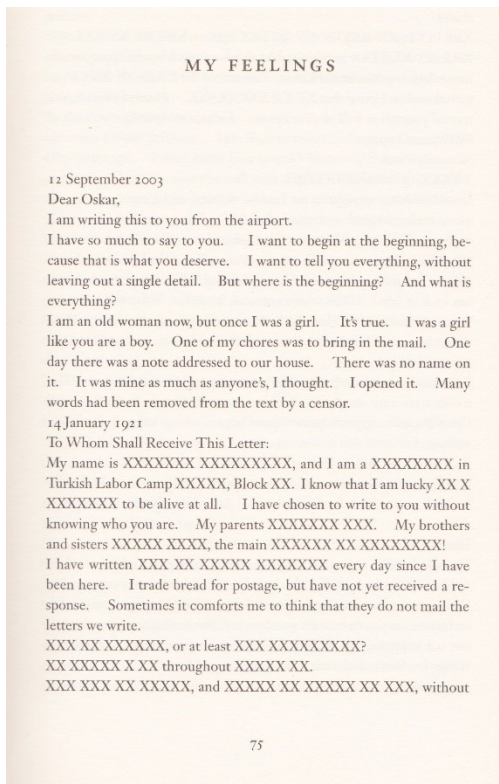
Isoisän kirjeissä on myös typografisia ratkaisuja, joita lukija ei pysty tulkitsemaan. Viimeisessä kirjeessään Thomas-pojalle isoisä kertoo paluustaan Amerikkaan syyskuun 11. päivän iskujen jälkeen. Kirje on päivätty kaksi vuotta iskujen jälkeen. Terrori-iskujen jälkeen isoisä näki televisiosta poikansa nimen kadonneiden listalla ja teki päätöksen palata Oskarin isoäidin luo. Hän soittaa tälle lentokentältä. Koska isoisä ei pysty puhumaan, hän näppäilee puhelimeen numeroita ja muodostaa siten viestin, mitä haluaa sanoa. Isoäiti ei kuitenkaan ymmärrä viestiä: “ “Hello?” I asked, “4, 7, 4, 8, 7, 3, 2, 5, 5, 9, 9, 6, 8?” She said, “Your phone isn’t one hundred dollars. Hello?” I wanted to reach my hand through the mouthpiece, down the line, and into her room, I wanted to reach YES, I asked, “4, 7, 4, 8, 7, 3, 2,

5, 5, 9, 9, 6, 8?” She said, “Hello?” I told her, “4, 3, 5, 7!” ” (EL&IC 2005, 269). Tämän jälkeen isoäiti sulkee puhelimen luullen vieläkin, että soittajan puhelimessa on vikaa. Isoisä soittaa uudelleen, ja yrittää saada viestinsä läpi: “I broke my life down into letters, for love I pressed “5, 6, 8, 3,” for death, “3, 3, 2, 8, 4,” when the suffering is subtracted from the joy, what remains? What, I wondered, is the sum of my life? “6, 9, 6, 2, 6, 3, 4, 7, 3, 5, 4, 3, 2, 5, 8, 6, 2, 6, 3, 4, 5, 8, 7, 8, 2, 7, 7, 4, 8, 3, 3, 2, 8, 8, 4, 3, 2, 4, 7, 7, 6, 7, 8, 4, 6, 3, 3, 3, 8, 6, 3, 4, 6, 3, 6, 7, 3, 4, 6, 5, —.” (EL&IC 2005, 269–271). Numerot jatkuvat vielä kahden sivun verran, eikä lukija pysty koodaamaan, mitä isoisä haluaa sanoa isoäidille. Tämä voi olla lukijasta turhauttavaa, ja joku on jopa yrittänyt ratkaista koodin siinä onnistumatta (Gibbons 2012a, 155–156). Turhautumisen kokemus onkin aikalailla koko *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin hallitseva piirre, kun sen yhtenä teemana on kommunikaation vaikeus ja häilyvyys, joka ilmenee siinä, ettei ymmärretä toisen viestiä (emt. 156), ja osata puheita sanoiksi oikealla hetkellä.

Erään lukijan mukaan numerokoodi oli alussa jopa mahdollista koodata puhelimen T9 tunnistuksen avulla, mutta loppua kohden koodaaminen vaikeutui niin paljon, että teki mieli luovuttaa (Gibbons 2012a, 155). Moni lukija ei tätä edes kokeile. Tässä kohden lukijaa ohjataan Gibbonsin (2012a, 155–156) mukaan aktiivisesti osallistumaan lukutapahtumaan. Lukija voi käyttää puhelimen näppäimistöä salakoodina dekodatakseksi isoisän viestin. Lukijan on kuitenkin mahdollista säädellä, kuinka paljon hän sitoutuu lukutapahtumaan, kunnes lukemisesta tulee mahdotonta. Tämä johtuu siitä, että numeroista tulee loppua kohden satunnaisia. Tämä kuvaa Gibbonsin (2012a, 156) mukaan yhtä romaanin pääteemaa, henkilökohtaisen viestinnän epäonnistumista, jota tämä numeroitu koodi toteuttaa käytännössä: viestiä, jota ei voi purkaa. Se muistuttaa Oskarin etsimää lukkoa, jota ei voi avata. Lukija on sijoitettu isoäidin kanssa tähän tarinamaailmaan, mikä tarkoittaa että lukija on siinä mukana samalla kun hän on lukija (eli tarkkailija). Lukijoiden turhautuminen heidän yrittäessään ymmärtää numeroiden kielellistä merkitystä toistavat isoäidin hämmennystä ja kyvyttömyyttä ymmärtää puhelimen piippausäänen takana olevaa semanttista voimaa, jonka isoisä luo painellessaan puhelimen näppäimistöä *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin tarinamaailmassa.

Kirjeissään Oskarille, isoäiti puolestaan kertoo menneisyydestään sodanaikana sekä vaikeuksista suhteessaan Oskarin isoisään. Isoäiti kertoo myös, kuinka tärkeä Oskar on hänelle. Tässä onkin yksi romaanin tärkein viesti: kannattaa osoittaa toiselle, kuinka tärkeä tämä on silloin kun siihen on vielä mahdollisuus. Näissä luvuissa ei ole valokuvia havainnollistamassa kerrontaa. Isoäidin tyyliin kuuluu ainoastaan tyhjät valkoiset välit sanojen välillä sekä X-kirjaimet. Niillä halutaan peittää muun muassa henkilötietoja.

Isoäiti kertoo Oskarille oman versionsa hänen ja isoisän suhteesta. Isoäiti kosi isoisää heidän selvittyä Dresdenistä. Hän tiesi, että isoisä rakasti yhä siskoa. Se selvisi hänelle kun isoisä teki hänestä veistosta, mutta veistikin siskon, Annan. Isoäiti ei välittänyt. Hän toivoi, että isoisä tarvitsi häntä, vaikka rakasti toista:



-- He was sculpting me. He was trying to make me so he could fall in love with me. -- I looked at the unfinished sculpture of my sister, and the unfinished girl looked back at me. -- I did not need to know if he could love me. I needed to know if he could need me. I flipped to the next blank page of his little book and wrote, Please marry me. -- He took his pen and wrote on the next and last page, No children. That was our first rule. I understand, I told him in English. -- The next day, your grandfather and I were married. (*EL&IC* 2005, 84–85.)

Isoisä oli laittanut avioliitolle ehdon, etteivät he tekisi lapsia, mutta isoäiti ei pitänyt lopulta lupaustaan.

3. POSTMODERNI ROMAANI JA *EXTREMELY LOUD AND INCREDIBLY CLOSE*

3.1. Tyhjä tila kuvituksena

Postmoderni kuvitus voi olla valokuva, piirustus ja kollaasi. Kollaasiromaanien kuvitusta käytettiin usein osittain sanojen tilalla. Siinä pidettiin kuvitusta pilkkana ja vitsiksi tarkoitettuna. Postmodernia kuvitusta voikin kutsua antikuvitukseksi parodioivan tyylin vuoksi. Surrealismin leikkisyys on ollut tässä mallina. (McHale 1987, 187–190; 1999, 318–319.) *Extremely Loud and Incredibly Close* ei ole kollaasiromaani, eikä sen kuvitusta voi pitää enimmältään parodioivana, vaikka romaani on toisinaan leikkisäkin.

Sen sijaan *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanissa käytetään valokuvien lisäksi paljon tyhjää tilaa, joka toteuttaa mimeettistä ja ikonista tehtävää kuvatessaan isoäidin sisäistä tyhjyyttä, sekä persoonallisuuden pirstoutumista ja trauman kokemusta. Kun Oskarin isoäiti ja isoisä olivat vielä yhdessä, isoäiti kirjoitti elämäntarinaansa. Hän heräsi kuukausien ajan aikaisin aamulla kirjoituskoneen ääreen ja viipyi siinä iltaan saakka. Isoisä oli vaimosta huolissaan, mutta ei aavistanut kuinka onneton hän todellisuudessa oli:

– – “What is this?” I asked by putting her palms on the tops of my hands and then turning my palms upward, flipping her hands off mine, “My Life,” she said, so proudly, “I just made it up to the present moment. Just now. I’m all caught up with myself. The last thing I wrote was ‘I’m going to show him what I’ve written. I hope he loves it.’” I picked up the pages and wandered through them, trying to find the one on which she was born, her first love, when she last saw her parents, and I was looking for Anna, too, I searched and searched – – but this was all I saw:

(*EL&IC* 2005, 120–123.)

Isoisä kysyy isoäidiltä, mitä tämä on kun hän näkee tyhjät sivut. Isoäiti kertoo ylpeänä, että kyseessä on hänen elämänsä. Hän toivoo isoisän pitävän siitä mitä kirjoitti, eli pelkkää tyhjää. Tyhjää tilaa jatkui vielä useamman sivun verran romaanissa, mutta isoäidin elämäntarinassa tyhjiä sivuja oli tuhansia. Tulkitsen romaanin tyhjän tilan onnettoman avioliiton lisäksi surutyöstä ja menetyksestä johtuvaksi tyhjiydeksi, jota koki myös isoisä. Hänellä oli ollut suhde vaimon siskoon Annaan. Tässä kohtaa tyhjä tila kuvaa myös pettymystä kun isoisä huomaa, ettei hänen vaimonsa mainitse siskoaan Annaa omasta elämästään kertovassa tarinassa ollenkaan. Sivut ovat konkreettisesti siltäkin osin tyhjät (monta sivua peräkkäin). Isoisä olisi toivonut löytävänsä isoäidin elämästä jotain kerrottua, hänen lapsuudesta, ensirakkaudesta ja milloin hän viimeksi näki vanhempansa. Isoisä halusi löytää myös Annan tarinasta, koska hän kaipasi ja rakasti tätä. Isoisä jätti vaimonsa lopulta Annan takia. Toinen syy lähtöön oli syntymätön lapsi, Oskarin isä, jota hän ei silloin halunnut.

Päätös lapsesta on ollut yksin isoäidin, vaikka he olivat sopineet avioliiton yhdeksi ehdoksi, että ei lapsia. Isoäiti ei pitänyt kiinni säännöstä, vaan hän tarvitsi lapsen. Se alkoi valjeta hänelle eräänä Halloween iltana, kun lapsia tuli ovelle:

It's Halloween! I don't know what that means. Kids dress up and knock on doors, and you give them candy. I don't have any candy. It's Hal-lo-ween! I told her to wait. I went to the bedroom. I took an envelope from underneath the mattress. Our savings. Our living. I took out two one-hundred-dollar bills and put them in a different envelope, which I gave to the ghost. I was paying her to go away. I closed the door and turned off the lights so no more children would ring our bell. The animals must have understood, because they surrounded me and pressed into me. I did not say anything when your grandfather came home that night. -- I went to the guest room and pretended to write. I hit the space bar again and again and again. My life story was spaces. (EL&IC 2005, 176.)

Isoäiti ei aluksi ymmärtänyt, että hän kaipasi lasta. Kun lapsia tuli ovelle tekemään karkki vai kepponen -perinnettä, isoäiti ei tiennyt, mikä Halloween oli. Hän ei ollut varannut lapsille karkkia ja maksoi heille, että he lähtisivät pois. Hän laittoi talon pimeäksi, ettei kukaan enää tulisi. Hän ei kertonut isoisälle mitään kun tämä tuli illalla kotiin, vaan teeskenteli kirjoittavansa ja purki tuskaansa kirjoituskoneeseen. Sanomatta jättäminen antaa tässä mahdollisuuden lukea rivienvälistä, ettei isoäiti pysty sanoilla kertomaan kaikkea tai halua. Hänen elämänsä on näissä tyhjiissä välilyönneissä, kuten hän kirjoittaa. Isoäiti halusi säilyttää oman maailmansa ja koskemattomuutensa. Tyhjille sivuille romaanissa löytyy sanoilla selitys kun isoäiti ymmärtää, mitä kaippaa:

A year passed. Another year. Another year. Another. We made livings. I never forgot about the ghost. I needed a child. What does it mean to need a child? One morning I awoke and understood the hole in the middle of me. I realized that I could compromise my life, but not life after me. I couldn't explain it. The need came before explanations. It was not out of weakness that I made it happen, but it was not out of strength either. It was out of need. I needed a child. I tried to hide it from him. I tried

to wait to tell him until it was too late to do anything about it. It was the ultimate secret. Life. I kept it safe inside me. I took it around. Like the apartment was inside his books. I wore loose shirts. I sat with pillows on my lap. I was naked only in nothing places. But I could not keep it a secret forever. (EL&IC 2005, 177.)

Vuosia kului, mutta isoäiti ei unohtanut Halloween illan haamuasuista lasta. Hän hankkiutui tahallaan raskaaksi, koska tunsi tarvitsevansa lapsen. Hän ei ollut tarpeeksi vahva pitämään yhteistä päätöstä elää ilman lapsia. Se oli tyhjä kohta hänen sisällään, joka tarvitsi täyttää. Isoäiti yritti kätkeä raskauden isoisältä, mutta lopulta hänen oli pakko kertoa.

Samankaltaisia tapoja aktivoida lukijaa on paljon ja ne vaihtelevat sen mukaan, mikä kirjallisuuden suuntaus on kyseessä. Esimerkiksi Oulipossa teksteille luodaan sääntöjä ensisijaisesti kieleen ja tekstin rakenteeseen. Säännöt vaikuttavat vasta toissijaisesti tekstin tematisoitumiseen ja fiktiiviseen maailmaan. Osa säännöistä kohdistuu semanttiseen rakenteeseen vaikuttaen suoraan sisältöön. Yksi tunnusomainen sääntö on laittaa tekstile jokin rajoite. Georges Perecin romaanissa *La Disparition* (1969, suom. *Katoaminen*), rajoite koskee e-kirjainta, kuten romaanin nimikin kertoo, e:n katoamista. (Veivo 2007, 235–237.) E:n katoaminen tematisoidaan Perecin vanhempien menetykseen. Perek käsittelee muissa teoksissaan sodassa ja keskitysleirillä kuolleiden vanhempiensa jättämää tyhjyyttä (emt. 237). Tätä tyhjyyttä kuvaa kirjaimellisesti tyhjä sivu teoksessa *W eli lapsuudenmuisto*, jossa on vain merkki (...) (Perec 1975/2004, 76). Lukija voi vain kuvitella, mitä kolme pistettä suluissa tarkoittavat ja yrittää täyttää sivua tuntemuksillaan. Kirjainten katoaminen ja vaihtuminen viittaavat kirjailijan traumaan ja syntyperän yhteiskunnalliseen torjuntaan, koska hänen sukunimensä on usein kirjoitettu väärin viranomaisten toimesta (Veivo 2007, 237). Tulkitsen tyhjä sivut *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanissa samalla tavoin trauman ja tyhjyyden kokemuksen kuviksi. Myös isoäidin kirjeissä Oskarille, on sanojen välissä tyhjää tilaa katkoksina. Valkoinen tila isoäidin kerronnassa muistuttaa Denice Levertivin “A Silence” -runoa, jossa on sanojen välillä tyhjää tilaa viittaamassa muun muassa puhumattomuuteen, erilleen joutumiseen sekä hiljaisuuteen, joka puhuu enemmän kuin sanat (Bray 2012, 302).

– – Planes going into buildings.
Planes going into buildings.
Planes going into buildings.
– – Bodies Falling.
Staples and tape.
I didn't feel empty. I wished I'd felt empty.
People waving shirts out of high windows.
I wanted to be empty like an overturned pitcher. But I was full like a stone.
Planes going into buildings.
– – Oskar, I'm remembering you onstage in front of all those strangers.
I wanted to say to them, He's mine. I wanted to stand up and shout,
That beautiful person is mine! Mine!
When I was watching you, I was so proud and so sad.
Alas. His lips. Your songs.
When I looked at you, my life made sense. Even the bad things made

sense. They were necessary to make you possible. --. (*EL&IC* 2005, 231–232.)

-- For forty years not a word.
Only empty envelopes.
And then, on the day of my son's funeral, two words.
I'm sorry.
He had come back. (Emt. 233.)

Isoäiti palaa terrori-iskujen tapahtumien aikaan ja tyhjyyden kokemuksiin. Isoäidin kirjeissä on tyhjiä välejä, jotka voi tulkita traumasta johtuvaksi vaikeudeksi tuottaa sanoja ja kertoa elämästään. Voiko isoäidin tyhjät välit kerronnassa tulkita myös samoin kuin “A Silence” -runossa, erilleen joutumiseksi, puhumattomuudeksi sekä hiljaisuudeksi, joka puhuu enemmän kuin sanat? Isoäiti toivoo, että voisi tuntea tyhjyyttä kun hän näkee ihmisten putoavan kaksoistorneista ja lentokoneiden lentävän niitä päin. Isoäiti tuntee itsensä kovaksi kuin kivi, mutta hän on saanut lohtua Oskarista ja selvästikin lapsen saaminen oli täyttänyt hänen elämänsä ja hän haluaisi kertoa toisille ihmisille, että Oskar on hänen. Kun hän katsoo Oskaria Hamlet -esityksessä, hän on samalla ylpeä ja surullinen. Hän löytää Oskarista elämälleen tarkoituksen, jonka avulla kestää kaiken pahan mitä tapahtuu, myös sen, että menetti aikuisen lapsensa terrori-iskussa ja joutui tästä erilleen. Myös isoäidillä terrori-iskut palautuvat mieleen takautumina, vaikka hän pystyy jatkamaan Oskarin avulla elämänsä. Tässä kohtaa sanoilla vahvistetaan kuvien merkitystä tornista putoavista ihmisistä, jolloin trauman kokenut ihminen näkee kuvia tapahtumista aivan kuin pakonomaisina elokuvina mielessään, sillä isoäiti on samalla hetkellä myös katsomassa Oskaria lavalla Hamlet -näytelmässä tai muistelemassa tätä hetkeä. Isoäiti kertoo isoisan palanneen kotiin neljänkymmenen vuoden jälkeen samana päivänä kun oli Thomas-pojan hautajaiset. Kuten tekstistä ilmenee, isoisa oli lähettänyt tyhjiä kirjekuoria, jolloin yhteys toiseen on pysynyt, vaikkakin hiljaisuutena.

Tyhjää tilaa on myös isoisan kerronnassa, hänen kirjeissään syntymättömälle lapselle samaan tyyliin kuin isoäidin elämäntarinassa. Menetettyään puhekykynsä isoisa kommunikoi päiväkirjan avulla kirjoittamalla siihen, mitä halusi sanoa. Usein sanoja oli vain yksi keskellä tyhjiä sivua tai yksi virke tai osa virkkeestä, esimerkiksi yhdellä sivulla “I’m not sure, but it’s late” ja seuraavalla “Help” (*EL&IC* 2005, 25–26). Brayn (2012, 299) mukaan tyhjä valkoinen tila voi olla hiljaisuuden kuva, joka saavuttaa sen, mitä sanoilla ei voi. Isoisan tyhjät valkoiset sivut kuvaavat tulkintani mukaan tätä hiljaisuutta, joka toisin kuin isoäidin kerronnassa on täydellistä mykkyyttä. Joskus isoisa valitsee kirjastaan vain valmiin vastauksen, joka parhaiten sopii tilanteeseen ja käyttää samoja kirjoitettuja tekstejään kommunikointiin: “-- if someone asked me, “How are you feeling?” it might be that my best response was to point at, “The regular, please,” ” (*EL&IC* 2005, 28).

Isoisä ei ole aina ollut hiljaa. Vielä Annan kanssa hän puhui, mutta Dresdenin pommituksen jälkeen hän alkoi menettää sanoja. Tämä johtui Annasta. Kuvassa isoisän käsiin tatuoiduista kyllä ja ei - sanoista tätä olisi mahdoton päätellä, vaikka se antoi havainnoidun näkökulman tarinaan. Tarvitaan sanoilla kerrottua kieltä myös kuvaamaan isoisän tunteita:

– –the silence overtook me like a cancer, it was one of my first meals in America, I tried to tell the waiter, “The way you just handed me that knife, that reminds me of –” but I couldn't finish the sentence, her name wouldn't come, I tried again, it wouldn't come, she was locked inside me, how strange, I thought, how frustrating, how pathetic, how sad, I took a pen from my pocket and wrote “Anna” on my napkin, it happened again two days later, and then again the following day, she was the only thing I wanted to talk about, it kept happening, when I didn't have a pen, I'd write “Anna” in the air – backward and right to left – so that the person I was speaking with could see, – – “And” was the next word I lost, probably because it was so close to her name, what a simple word to say, what a profound word to lose, – – (EL&IC 2005, 16.)

Isoisä on turhautunut, surullinen ja omasta mielestään sääliittävä, koska ei kykene sanomaan Annan nimeä. Pikkuhiljaa sanoja alkaa katoamaan lisää, esimerkiksi and -sana katoaa, koska muistuttaa Annaa. Kun isoäidin kerronnassa sanojen välillä on tyhjää tilaa ikään kuin katkoksina ja hiljaisuutena, isoisän kerronnasta puuttuvat toisinaan pisteet. Tekstissä ei ole juurikaan taukoja, mistä syntyy mielikuva siitä, että ajatukset ja sanat tulevat yhtenä taukoamattomana virtana.

3.2. Ajan lyhyt historia intertekstinä

Extremely Loud and Incredibly Close -romaanin voi sanoa olevan intertekstuaalinen, koska se sisältää kahta tai useampaa teosta, jotka vaikuttavat tekstissä samaan aikaan; alkuperäistä tekstiä ja sen muunnosta tai hyödyntämistä. Toisaalta jokainen teksti imee vaikutteita toisista teksteistä ja on niiden muunnos ainakin jollakin tasolla. (Keskinen 1996, 32, 35; ks. myös Kristeva 1993, 23; Kristeva 1978, 85; Genette 1982, 8–12.)

Intertekstiaalisuudessa helpointen tunnistettavia ovat sitaatit, plagiaatit ja alluusiot (Makkonen 2006, 22; ks myös Genette 1982, 8). Intertekstuaalisuudessa lukijan havainnot ovat pääosassa, tunnistaa tekstistä toinen teksti tai useampi, ei niinkään tekijän tarkoituksen etsiminen. Lukijalla on tekstin tulkinnassa oma roolinsa, osallistua ja yhdistää sitaatit ja niihin verrattavat viitteet aiemmin kirjoitettuun tekstiin. (Makkonen 2006, 16–17; ks. myös Erho 1971, 144–145.) Mikä on näiden tekstistä löydettyjen viitteiden, sitaattien ja allusioiden merkitys, niiden analysoinnissa on tarkoitus tunnistaa alta paljastunut subteksti (emt. 22; Tammi 2006, 60–61). Ja sen jälkeen miettiä, mitä uusia merkityksiä alta löytynyt subteksti tuo (Tammi 2006, 67).

Intertekstuaalisuus voi olla avointa ja näkyvää, mikä tarkoittaa, että tekstissä näkyy selvästi merkittynä, nimettynä ja referoituna, lähdeviitetytynä ja lainausmerkkeihin laitettuna toista tekstiä (Heikkinen & Lauerma & Tiililä 2012, 105–106). Stephen Hawkingin *A Brief History of Time on Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanissa vaikuttava subteksti läpi romaanin. Se on Oskarin suosikki kirja, selvästi nimetty ja referoitu, vaikkakin Oskarilla sen lukeminen on kesken. Hän kertoo lukeneensa vasta ensimmäisen luvun. Tässä kohtaa lukija voisi ajatella, että riittää kun tutustuu *A Brief History of Time* -teoksen ensimmäiseen lukuun. Se ei kuitenkaan tulkintani mukaan riitä. On hyvä lukea koko teos, jos haluaa ymmärtää, miksi Foer lainaa Hawkingia. Liittyykö siihen vaikkapa joitakin arvoihin tai maailmankatsomukseen liittyviä merkityksiä?

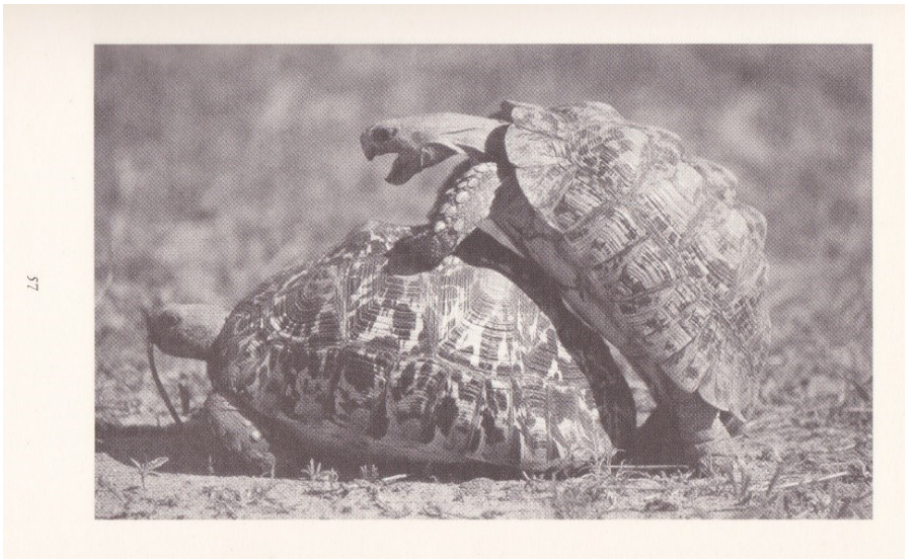
Pekka Tammen (2006, 68, 71) mukaan lukijan on aina osattava tulkita esimerkiksi kahden tekstin välinen kytkös. Voi olla jopa niin, että on luettava toinen teksti kokonaan, esimerkiksi toinen romaani tai runo, johon tekstissä viitataan. Sekään ei välttämättä riitä, sillä romaanien teemat voivat olla kosketuksissa useiden tekstien muodostamiin kokonaisuuksiin. Kyseessä voi olla niinkin iso kokonaisuus kuin kahden kirjailijan koko tuotanto. Vieraan tekstin yhdistämisen ja lainaamisen omaan tekstiin on muutettava tekstin semantiikkaa ja sitä kautta merkitystä ollakseen interteksti. Temaattinen yhteys tarvitaan myös kun löydetään toiseen tekstiin liittyvä viittaus.

Stephen Hawkingin suomennetussa *Ajan lyhyt historia* -teoksessa käsitellään kosmologiaa, maailmankaikkeuden rakennetta ja historiaa. Teoksessa muun muassa pohditaan tietämystä maailmankaikkeudesta ja tietämyksen perusteita, mistä maailmankaikkeus on syntynyt, onko ajalla alku ja jos on, onko sillä myös loppu? Mistä me tulemme ja miksi maailmankaikkeus on sellainen kuin on tämän hetken tietämyksen valossa? (Hawking 1988/1996, 7–8, 11.) Intertekstuaaliset valinnat voivat vihjata ideologiaan ja silloin niiden on tarkoitus olla arvottavia (Heikkinen & Lauerma & Tiililä 2012, 109). Oskar on pohtinut Hawkingin kirjassa esitettyjä kysymyksiä isän ollessa elossa. He olivat keskustelleet niistä isän kanssa iltana ennen terrori-iskua. Oskar kysyy isältä, onko maailma litteä levy, jota kilpikonnan kannattelee selässään. Oskar haluaa myös tietää, miksi maailmankaikkeus on olemassa tai mikä on syy painovoimalle?

When Dad was tucking me in that night, the night before the worst day, I asked if the world was a flat plate supported on the back of a giant tortoise. “Excuse me?” “It’s just that why does the earth stay in place instead of falling through the universe?” “Is this Oskar I’m tucking in? Has an alien stolen his brain for experimentation?” I said, “We don’t believe in aliens.” He said, “The earth *does* fall through the universe. You know that, buddy. It’s constantly falling toward the sun. That’s what it means to orbit.” So I said, “Obviously, but why is there gravity?” He said, “What do you mean why is there gravity?” “What’s the reason?” “Who said there had to be a reason?” “No one did, exactly.” “My question was rhetorical.” “What’s that mean?” “It means I wasn’t asking it for an answer, but to make a

point.” “What point?” “That there doesn’t have to be a reason.” “But if there isn’t a reason, then why does the universe exist at all?” “Because of sympathetic conditions.” “So then why am I your son?” “Because Mom and I made love, and one of my sperm fertilized one of her eggs.” “Excuse me while I regurgitate.” “Don’t act your age.” “Well, what I don’t get is why do we exist? I don’t mean how, but why.” I watched the fireflies of his thoughts orbit his head. He said, “We exist because we exist.” “What the?” “We could imagine all sorts of universes unlike this one, but this is the one that happened.” I understood what he meant, and I didn’t disagree with him, but I didn’t agree with him either. Just because you’re an atheist, that doesn’t mean you wouldn’t love for things to have reasons for why they are. (EL&IC 2005, 12–13.)

Isä ihmettelee, miksi Oskar ei käyttäydy ikäiselleen ominaiselle tavalla, mutta vastaa kysymyksiin. Hän kertoo Oskarille, että maa kyllä putoaa maailmankaikkeuden läpi, se putoaa jatkuvasti kohti aurinkoa ja sitä tarkoittaa kiertorata. Hän myös kysyy, että onko painovoimalle oltava syy? Oskar ihmettelee, miksi maailmankaikkeus on ollenkaan olemassa, jos painovoimalle ei ole syytä tai miksi olemme olemassa? Isä ei kaipaa siihen selitystä, vaan hän toteaa, että me olemme olemassa, koska olemme, mutta Oskar haluaa selityksen. Isä vastaa, että me voisimme kuvitella kaikenlaisia maailmankaikkeuksia, erilaisia kuin tämä, mutta tämä kaikkeus tapahtui. Oskar ymmärsi, mitä isä tarkoitti, eikä ollut erimieltä, eikä myöskään samaa mieltä. Vaikka oli ateisti, asioille halusi tietää syyn. Keskustelu on arvottavaa ainakin siinä mielessä, että siinä ei uskota Jumalan olevan olemassa, vaikka halutaan tietää, miksi maailmankaikkeus ja ihminen ovat olemassa.



Kuva toisiaan tukevasta kilpikonnasta havainnollistaa *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin kertontaa, vaikkakaan kuva ei ole samalla sivulla tekstin kanssa, vaan tulee vastaan myöhemmin Oskarín leikekirjassa. Kuvaa kilpikonnista ei ole

Hawkingin kirjassa, joten Foer on muuntanut alkuperäistä tarinaa lisäämällä siihen kuvan parittelevista kilpikonnista, mikä on tässä kohtaa leikkisää tai parodioivaa, mutta tarinamaailmassa kyseessä on lapsen lisäämä kuva. Kuva kilpikonnista liittyy Hawkingin *Ajan lyhyt historia* -kirjan ensimmäiseen lukuun, jonka Foer on lainannut sanatarkasti omaan tekstiinsä. *Extremely Loud and Incredibly Close* sisältää palan Hawkingin alkuperäistä tekstiä sitaateissa ja on siltä osin avoimen intertekstuaalinen:

One of my favorite parts is the beginning of the first chapter, where Stephen Hawking tells about a famous scientist who was giving a lecture about how the earth orbits the sun, and the sun orbits the solar system, and whatever. Then a woman in the back of the room raised her hand and said, "What you have told us is rubbish. The world is really a flat plate supported on the back of a giant tortoise." So the scientist asked her what the tortoise was standing on. And she said, "But it's turtles all the way down!" I love that story, because it shows how ignorant people can be. And also because I love tortoises. (EL&IC 2005, 11.)

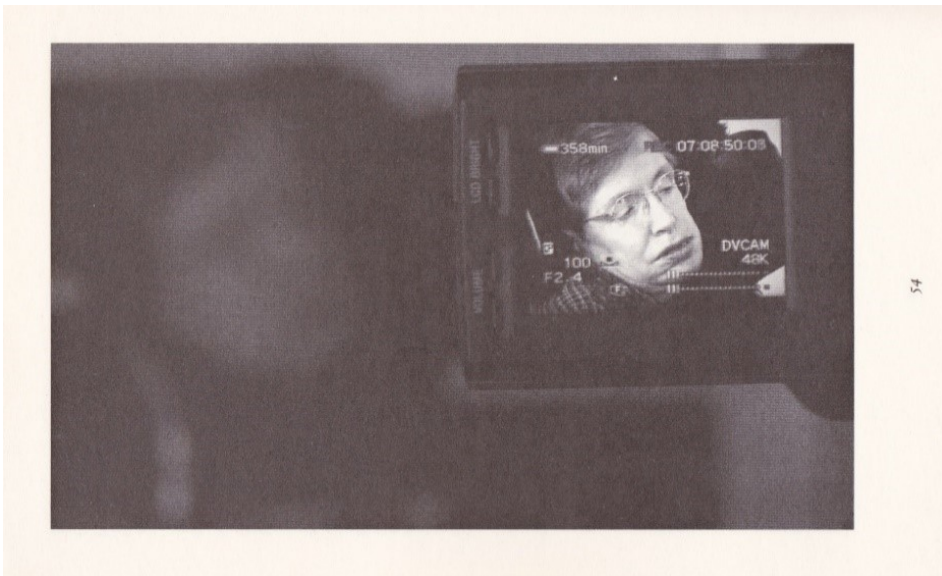
Oskarin lukemassa tarinassa tiedemies kertoo tähtitieteen yleisöluennolla, "miten maa kiertää aurinkoa ja aurinko kiertää suurta linnunradaksi kutsuttua tähtijoukkoa". Takarivissä istunut nainen pyytää puheenvuoroa ja väittää tiedemiehen puhuvan puppua luennolla ja kertoo: "maapallon olevan litteä, jota suunnaton kilpikonnan kantaa selässään" ja että kilpikonnia on allekkain tukemassa toisiaan. Tarina on suora sitaattilainaus Hawkingin *Ajan lyhyt historia* -kirjan alkukappaleesta (Hawking 1988/1996, 11; Hawking 2011, 1).

Oskar käsittelee suruaan Hawkingin kirjan avulla kun hän yrittää ymmärtää World Trade Centerin terrori-iskua ja isän kuolemaa. Hawkingin *Ajan lyhyt historia* -kirjasta on oman havaintoni mukaan viittauksia siellä täällä läpi *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin kun Oskar kertoo lukeneensa sitä ja keskustelleensa kirjasta isän kanssa. Oskar on tuntenut olevansa raskaissa saappaissa isän kuoltua, mutta saappaat tulivat raskaaksi myös siitä tiedosta, kuinka suhteellisen merkityksetön elämä on verrattuna universumiin ja aikaan, eikä hänen mielestään ollut edes väliä oliko olemassa ollenkaan. Oskar on pyytänyt isää miettimään ratkaisua tähän ongelmaan:

I got incredibly heavy boots about how relatively insignificant life is, and how, compared to the universe and compared to time, it didn't even matter if I existed at all. When Dad was tucking me in that night and we were talking about the book, I asked if he could think of a solution to that problem. "Which problem?" "The problem of how relatively insignificant we are." He said, "Well, what would happen if a plane dropped you in the middle of the Sahara Desert and you picked up a single grain of sand with tweezers and moved it one millimeter?" I said, "I'd probably die of dehydration." He said, "I just mean right then, when you moved that single grain of sand. What would that mean?" I said, "I dunno, what?" He said, "Think about it" I thought about it. "I guess I would have moved a grain of sand." "Which would mean?" "Which would mean I moved a grain of sand." "Which would mean you changed the Sahara." "So?" "So?" "So the Sahara is a vast desert. Ant it has existed for millions of years. And you changed it!" – "Well, I'm not talking about painting the *Mona Lisa* or curing cancer. I'm just talking about moving that one grain of sand one millimeter." "Yeah?" "If you *hadn't* done it, human history would have been one way..." "Uh-huh?" "But you *did* do it, *so...*?" I stood on the bed, pointed my fingers at the fake stars, and screamed: "I changed the course of human history!" "That's right." "I changed the universe!" "You did." "I'm God!" "You're an atheist." "I don't exist!" I fell back onto bed, into his arms, and we cracked up together. That was kind of how I felt when I decided that I would meet every person in New York with the last name Black. Even if it was relatively insignificant, it was something, and I needed to do something, like sharks, who die if they don't swim, which I know about. (EL&IC 2005, 86–87.)

Isä vastaa Oskarille, kuinka pienilläkin asioilla voi muuttaa maailmaa. Hän pyytää Oskaria kuvittelemaan, mitä tapahtuisi jos Oskar siirtäisi Saharan autiomaassa pinsetillä hiekanmurua yhden

millimetrin. Oskar vastaa, että luultavasti hän on siirtänyt hiekkaa, jolloin isä pyytää miettimään, mitä se voisi tarkoittaa. Oskar vastaa, että luultavasti hän muutti hiekkaa, johon isä vastaa, että Oskar on muuttanut Saharaa. Isä jatkaa vielä, että ellei Oskar olisi siirtänyt hiekkaa millimetriä, ihmisen historia olisi jollain tapaa erilainen. Oskar ymmärtää pointin, että hän on muuttanut ihmiskunnan historiaa ja maailmankaikkeutta. Hän uskoo olevansa kuin Jumala, jolloin isä muistuttaa, ettei Oskar usko Jumalaan. Oskar muistaa tämän tunteen kun hän päättää tavata aakkosjärjestyksessä kaikki Black -nimiset ihmiset New Yorkissa. Vaikka se olisi suhteellisen merkityksetöntä, se olisi jotain ja Oskar tunsi, että hänen on tehtävä jotain löytääkseen vihjeen isästä, kuten hait, jotka kuolevat elleivät ui, mistä Oskar koki tietävänsä. Hawkingin *Ajan lyhyt historia* motivoi Oskaria toimimaan samalla kun hän yrittää ymmärtää, mistä elämä ja tapahtunut katastrofi johtuu.



Stephen Hawkingista tulee myös fiktiivisen tarinan yksi hahmoista kun Oskar kirjoittaa hänelle kirjeitä. Isän kuoltua Oskar alkoi kirjoittamaan kirjeitä ihmisille, joita ei tunne ennestään. Yksi heistä on Hawking. Näin todellisuus ja kuvitelma

sekoittuvat romaanissa metafiktio tavoin, eikä lukija välttämättä tiedä, mikä on totta ja mikä kuvitelmaa. Oskar on lisännyt Hawkingin kuvan leikekirjaansa.

Kuva on otos Hawkingin kasvoista kamerassa, aivan kuin häntä kuvattaisiin parhaillaan reaaliajassa digikameralla. Kuvaaja voisi olla jopa Oskar itse, mutta tiedämme, että hän on ottanut kuvia isoisänsä vanhalla kameralla Dresdenin sodan jälkeen, joten se kamera on vanha. Kuvan taustalla Hawking näkyy sumeana ja kamerassa terävänä, jolloin kuva on otos kuvaamistilanteesta.

Kaikki intertekstuaaliset kohdat eivät ole selkeitä sitaatteja vaan on tunnistettava lukemalla, mitä teemoja Hawkingin teos käsittelee. Pekka Tammen (2006, 76) mukaan samalla kun teoksen nimeen viitataan suoraan, annetaan epäsuorasti vihje monista muista ominaisuuksista, joista tekstissä

kerrotaan. Esimerkiksi nimi *Don Quijote* Pentti Saarikosken runossa tuo mukanaan mahdollisia lisäviitteitä siitä, mistä teoksessa on kyse: "illuusion ja todellisuuden suhde, päähenkilön koominen sankarillisuus, lukeneisuus, mielikuviutus ja vieraantuneisuus. Nämä kaikki motivoivat runon puhujan itselle ottamaa roolia: "päivänvarjon, sinisen silkkisen/ päivänvarjon aukaisen/ käyn taistelemaan" ” (emt. 76). Kytkenän subtekstiin voi myös tuottaa pelkkä viittaus henkilön nimeen.

Samantapaisesti Stephen Hawking on motivoinut Oskaria henkilönä ja tämä on ottanut itselle tiedemiehen roolin käydessään läpi suruaan. Hawking on Oskarin esikuva ja hän haaveilee tiedemiehen urasta. Oskar on alkanut isän menetyksen seurauksena luomaan mielessään keksintöjä, jotka käsittelevät katastrofeja. Kuten Oskar itse toteaa, hän ei pysty lopettamaan keksintöjä, niin ylivirittynyt hän surussaan on:

I started inventing things, and then I couldn't stop, like beavers, which I know about. People think they cut down trees so they can build dams, but in reality it's because their teeth never stop growing, and if they didn't constantly file them down by cutting through all of those trees, their teeth would start to grow into their own faces, which would kill them. That's how my brain was. (*EL&IC* 2005, 36.)

Oskar vertaa aivojaan majavaan, jonka hampaat kasvavat kasvamistaan. Majavan täytyy jatkuvasti leikata hampaillaan puita, muuten hampaiden kasvu ei pysähdy. Oskar käsittelee traumaa keksinnöillä, joissa varaudutaan pahimpaan. Oskar kärsii trauman aiheuttamasta kohonneesta vireystilasta. Kohonneen vireystilan oireita ovat Pontevan (2020) mukaan häiriöt unessa ja kaikilla traumaperäisestä stressihäiriöstä kärsivillä ihmisillä uni häiriintyy jossakin vaiheessa, jolloin heillä on vaikeuksia nukahtaa tai pysyä unessa muun muassa painajaisia nähtyään.

Pahinta Oskarilla on öisin, kuten hän toteaa: "It was worst at night" (*EL&IC* 2005, 36), jolloin suru ja keksinnöt valvottavat häntä. Yhtenä iltana Oskar keksii mielessään erityisen viemärin jokaisen tyynyn alle New Yorkissa, joka säilöo ihmisten kyneleet samaan kyyneltensäilöön:

Whenever people cried themselves to sleep, the tears would all go to the same place, and in the morning the weatherman could report if the water level of the Reservoir of Tears had gone up or down, and you could know if New York was in heavy boots. And when something *really* terrible happened – like a nuclear bomb, or at least a biological weapons attack – an extremely loud siren would go off, telling everyone to get to Central Park to put sandbags around the reservoir. (*EL&IC* 2005, 38.)

Ja jos jotakin todella kammottavaan tapahtuu, kuten ydinpommi tai kemiallinen ase, kovaääninen sireeni menee pois päältä kertoen jokaiselle ihmisille New Yorkissa, että he vievät Central Parkiin hiekkasäkkejä kyynelsäilön ympärille.

Ainoastaan isän kanssa Oskarin aivot pysyvät hiljaa niin kuin hän kertoo: "Being with him made my brain quiet. I didn't have to invent a thing" (*EL&IC* 2005, 12). Oskar pelkää, ettei hän pysty

koskaan lopettamaan keksintöjään ja kysyy neuvoa Stephen Hawkingilta kirjeessä. Hän kirjoittaa Hawkingille monta kirjettä, ennen kuin tämä vastaa. Hawking vastaa Oskarille, että kysymys lakkaako hän koskaan keksimästä pysäytti:

You can have a bright future in the sciences, Oskar. I would be happy to do anything possible to facilitate such a path. It's wonderful to think what would happen if you put your imagination toward scientific ends. But Oskar, intelligent people write to me all the time. In your fifth letter you asked, "What if I never stop inventing?" That question has stuck with me. I wish I were a poet. I've never confessed that to anyone, and I'm confessing it to you, because you've given me reason to feel that I can trust you. I've spent my life observing the universe, mostly in my mind's eye. It's been a tremendously rewarding life, a wonderful life. I've been able to explore the origins of time and space with some of the great living thinkers. But I wish I were a poet. Albert Einstein, a hero of mine, once wrote, "Our situation is the following. We are standing in front of a closed box which we cannot open." I'm sure I don't have to tell you that the vast majority of the universe is composed of dark matter. The fragile balance depends on things we'll never be able to see, hear, smell, taste, or touch. Life itself depends on them. What's real? What isn't real? Maybe those aren't the right questions to be asking. What does life depend on? I wish I had made things for life to depend on. What if you never stop inventing? Maybe you're not inventing at all. I'm being called in for breakfast, so I'll have to end this letter here. There's more I want to tell you, and more I want to hear from you. It's a shame we live on different continents. One shame of many. It's so beautiful at this hour. The sun is low, the shadows are long, the air is cold and clean. You won't be awake for another five hours, but I can't help feeling that we're sharing this clear and beautiful morning. Your friend, Stephen Hawking (EL&IC 2005, 304–305.)

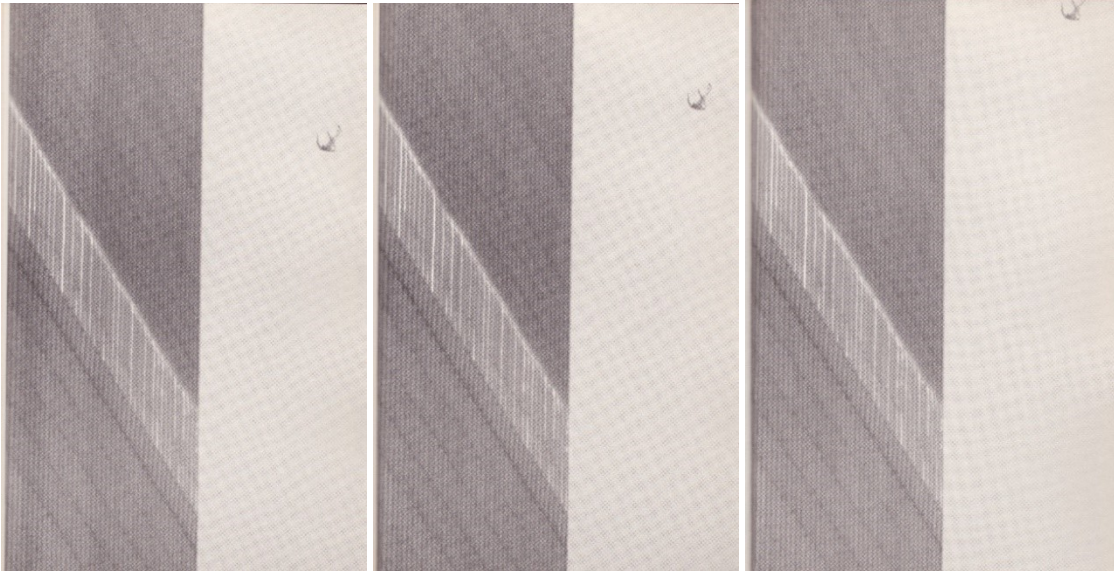
Hawking uskoo, että Oskarilla on loistava tulevaisuus tieteessä ja hän olisi iloinen voidessaan tehdä kaiken mahdollisen tällaisen polun helpottamiseksi. Hawkingista on myös hienoa ajatella, mitä tapahtuisi, jos Oskarin mielikuvitus asetettaisiin tieteellisiin päämääriin. Hawking on itse viettänyt elämänsä tarkkailemalla maailmankaikkeutta enimmäkseen mielessään. Hän on saanut tutkia ajan ja avaruuden alkuperää suurten ajattelijoiden kanssa ja elämä on ollut hänestä upea ja palkitseva, mutta hän toivoo olevansa runoilija. Tämän salaisen toiveen hän paljastaa vain Oskarille. Hawking kirjoittaa kirjeessä myös, kuinka Albert Einstein, hänen suuri sankarinsa on sanonut, että "Tilanteemme on seuraava. Seisomme suljetun laatikon edessä, jota emme voi avata." Hawking myös jatkaa ja lohduttaa Oskaria: "Olen varma, että minun ei tarvitse kertoa teille, että suurin osa maailmankaikkeudesta koostuu pimeästä aineesta. Hauras tasapaino riippuu asioista, joita emme koskaan voi nähdä, kuulla, haistaa, maistaa tai koskettaa. Itse elämä riippuu siitä." Hawking toivoo, että on tehnyt tieteessä työtä niiden asioiden eteen, jotka vastaavat kysymyksiin: Mikä on todellista ja mikä ei? Mistä elämä riippuu? Hawkingin vastaus viittaa tulkintani mukaan siihen, että Oskar on kertonut Hawkingille isästä, eikä tieteen avulla löydy vastausta kaikkiin kysymyksiin, mistä elämä riippuu, miksi isä kuoli tai lakkaako hän koskaan keksimästä. Hawking pohtii, että ehkä Oskar ei ollenkaan keksi tai kuvittele.

Yhdistän Hawkingin kirjeessä mainitun Einsteinin suljetun laatikon sitaatin myös Oskarin kirjekuoresta löytyneeseen avaimen sekä lukkoon johon se sopii ja josta Oskar toivoo löytyvän vihjeen isästä. Se tuntuu tutulta viittaukselta. Tulkintani perustuu siihen, että lukijalla on tekstin luomisessa oma roolinsa, osallistua ja yhdistää sitaatit ja niihin verrattavat viitteet aiemmin kirjoitettuun tekstiin (Makkonen 2006, 16–17). Lukko, jota Oskar etsii, on kuin suljettu laatikko. Oskarille selviää lopulta, ettei tuo avain liity mitenkään isään, tai liittyä siinä mielessä, että avain on ollut isällä, mutta se on kuulunut Abby Blackin miehen isälle Edmund Blackille. Syöpäsairas isä oli kirjoittanut pojalleen Williamille kirjeen ennen kuolemaansa. William oli vihainen isälleen, jonka kanssa ei ollut puhunut viiteenkymmeneen vuoteen. William ei ensin lukenut koko kirjettä, koska se oli liian tuskallista. William toivoi löytävänsä kirjeestä anteeksipyyntöä ja hän toivoi isän kertovan rakastavansa häntä, mutta kirjeessä oli isän toiveet kuoleman jälkeen. Siellä oli testamentti ja liikeasioita, jotka olivat Williamista sopimattomia ajatella kun ihminen oli kuolemassa. Avain kuului pankin tallelokeroon, jonka isä oli jättänyt Williamille. Tallelokeron avaimen isä oli piilottanut kirjekuoreen vaasiin. Vaasi oli päätynt Thomas Schellille kun William myi isän kuolinpesän tavaroita. William sai tietää avaimesta kirjeessä, mutta oli jo ehtinyt myydä vaasin. Oskarin isä Thomas oli ostanut kauniin vaasin tietämättä kirjekuoresta ja avaimesta. Avain oli Oskarille kuin tuo Einsteinin laatikko, jonka edessä hän seisoo ja jota ei voi koskaan avata. Oskar ei tavoittanut avaimella isää, kuten hän isoisälle kertoo:

“I found the lock.” “You found it?” I nodded. “And?” I didn’t know what to say. I found it and now I can stop looking? I found it and it had nothing to do with Dad? I found it and now I’ll wear heavy boots for the rest of my life? “I wish I hadn’t found it.” “It wasn’t what you were looking for?” “That’s not it.” “Then what?” “I found it and now I can’t look for it.” I could tell he didn’t understand me. “Looking for it let me stay close to him for a little while longer.” “But won’t you always be close to him?” I knew the truth. “No.” (EL&IC 2005, 302–304).

Oskar toivoi, ettei olisi koskaan löytänyt avainta, koska hänen täytyi lopettaa etsiminen. Ajatus, että avain liittyisi isään, oli pitänyt tämän lähellä Oskaria vähän pidempään. Isoisä kysyi Oskarilta, eikö isä voi silti olla aina lähellä, mutta Oskar vastaa, ettei se ole mahdollista.

Romaanin lopussa olevat kuvat ovat herättäneet kritiikkiä. Tornista putoavan ihmisen kuvasarja on päinvastaisessa järjestyksessä aivan kuin ihminen olisikin kiivennyt ylöspäin, eikä pudonnut alas. Viimeisellä sivulla on ehjä torni, eikä siinä näkyneet ihmistä. Arvelin tämän liittyvän Oskariin ja ainakin toiveeseen, että isä olisi yhä elossa, eikä koko tapahtumaa olisi tapahtunut. Tämä olikin pojan toive, peruuttaa tapahtunut.



Flipbook -kuvasarjaa on pidetty sopimattomana ja lapsellisena, ihan kuin koko syyskuun 11. päivän tragedia voitaisiin peruuttaa (Siegel 2011). Tulkitsen kuvasarjan myös Hawkingin *Ajan lyhyt historia* -kirjan valossa. Jo teoksen ensimmäisessä luvussa kysytään, onko joskus mahdollista kulkea ajassa taaksepäin kohti menneisyyttä (Hawking 1988/1966, 11). Teoksessa pohditaan ajan suuntaa erilaisista näkökulmasta. Madonreikä esimerkiksi on “oikopolku, joka yhdistää kaksi etäistä aika-avaruuden aluetta. Niiden kautta voidaan tehdä aikamatkoja menneeseen ja sitä kautta muuttaa historiaa” (emt. 248). Aika-avaruutta tulisi taittaa rullalle niin paljon, että syntyy oikotie eli madonreikä nopeuttamaan matkaa paikasta A paikkaan B. Madonreikä on kahta toisistaan etäällä olevaa miltei laakeaa aika-avaruuden aluetta yhdistävä ohut putki. Mikäli madonreiän molemmissa päissä on lähes laakeahko aika-avaruus, jopa lyhytkin madonreikä kykenisi yhdistämään kaksi paikkaa toisiinsa. Täten madonreikä Hawkingin (1988/1966) teoksessa voisi esimerkiksi ulottua aurinkokunnan lähetyviltä Alfa Centauriin. Tällöin madonreiän pituus olisi otaksuttavasti vain muutamia kilometrejä 40 000 miljardin kilometrin sijaan. Madonreikää pitkin vaikkapa sadan metrin juoksun tulos saataisiin valtiopäivien avajaisiin. Alfa Centaurin paikkeilla maata kohti matkaava lentäjä voisi toisen löytämänsä madonreiän kautta tuoda tiedon valtiopäivien avajaisista maahan jo ennen sadan metrin juoksun alkua ja täten madonreikä tekisi mahdollisiksi matkat menneisyyteen. Sama laki koskisi kaikkia muitakin keinoja, joiden avulla valonnopeus ylitetään. (Hawking 1988/1966, 202–203.)

Hawkingin *Ajan lyhyt historia* -kirjassa yksi termodynamiikkaa säätelevistä laeista on, että kaikkien suljettujen järjestelmien entropia eli sisäinen epäjärjestys kasvaa mitä pidemmälle ajassa mennään. Rikkimennyt kuppi, vaikkapa pöydältä pudotessa, ei voi itsestään tulla ehjäksi. Tulevaisuudessa se

voi olla enemmän rikki kuin menneisyydessä, mutta ei koskaan ehjempi. (Emt. 184–185.) Ajan suunta voi kuitenkin ajatuksen tasolla, tulevaisuudessa tai ainakin tieteisromaaneissa muuttua:

– – Entä mitä tapahtuu, jos ja kun maailmankaikkeuden laajeneminen kääntyy kutistumiseksi? Muuttuuko termodynaamisen ajan suunta niin että ajan edetessä epäjärjestys pienenee? Suunnanmuutoksen hetkellä elävistä ihmisistä voisi seipitellä kaikenlaisia tieteistarinoita. Näkisivätkö he särkyneen kupin vetäytyvän ehjäksi ja nousevan pöydälle? – – Maailmankaikkeuden laajeneminen ei käänny kutistumiseksi vielä ainakaan kymmeneen miljardiin vuoteen ja siksi sen ajan tapahtumista huolestuminen voi tuntua turhalta – –. (Hawking 1988/1996, 190.)

On hyvin todennäköistä, että Oskarin toive isän kuoleman peruuttamisesta liittyy näihin Hawkingin kirjasta löytyviin pohdintoihin ajan suunnasta. Ajan suunnan muuttuminen on mahdollista ja todennäköistä silloin kun maailmankaikkeus ei enää laajene vaan kutistuu, vaikkakaan ei vielä kymmeneen miljardiin vuoteen. Lapsen näkökulmasta tämä ei tunnu lapselliselta tai sopimattomalta, vaan hän tarttuu tähän oljenkorteen peruuttaa tragedia:

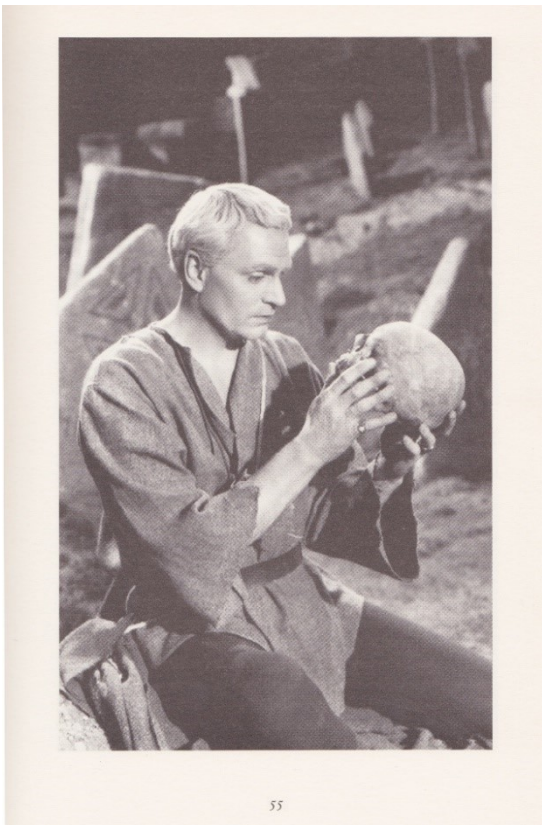
– – Finally, I found the pictures of the falling body. Was it Dad? Maybe. Whoever it was, it was somebody. I ripped the pages out of the book. I reversed the order, so the last one was first, and the first was last. When I flipped through them, it looked like the man was floating up through the sky. – – and the plane would've flown backward away from him, all the way to Boston. – – He would've gotten into bed with me. We would've looked at the stars on my ceiling, which would've pulled back their light from our eyes. I'd have said "Nothing" backward. He'd have said "Yeah, buddy?" backward. I'd have said "Dad?" backward, which would have sounded the same as "Dad" forward. He would have told me the story of the Sixth Borough, from the voice in the can at the end to the beginning, from "I love you" to "Once upon a time..." We would have been safe. (*EL&IC* 2005, 325–326.)

Oskar miettii, onko tornista putoava ihminen isä. Hän järjestää leikekirjansa kuvat päinvastaiseen järjestykseen, jolloin aika muuttuu toiseen suuntaan ja kuvan putoava ihminen kipeää ylöspäin. Oskar muuttaa mielessään myös isän kanssa vietetyn illan ajan suunnan ennen terrori-iskua, jolloin lentokoneet lentävät pois päin Bostoniin, eivätkä osu kaksoistorneihin. Ajassa palataan hetkeen, jolloin isä kertoo Oskarille Sixth Borough -tarinan lopusta alkuun ja kaikki on taas hyvin, hän ja isä ovat turvassa. Tähän tulkintaan ajan suunnan muutoksesta Hawkingin teoksen perusteella ei kuitenkaan voi päätyä, ellei ole lukenut Hawkingin *Ajan lyhyt historia* -kirjaa kokonaan tai tiedä kosmologiaan liittyviä ajatuksia tai tutkimuksia ajan suunnasta.

Hawking vaikuttaa olevan Foerin esikuva myös uudemmassa tuotannossa, *Me olemme ilmasto* -teoksessa. Tätä *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin lukija ei kuitenkaan ole voinut tietää ennen uuden teoksen ilmestymistä vuonna 2020 ja ennen kuin on sen lukenut. Ehkä samanlainen arvomaailma yhdistää Foeria ja Hawkingia?

3.3. Hamlet ja pääkallo -kuvan tarina

Vaikka lähtökohta intertekstuaalisuudessa on, että lukija tunnistaa viittaukset toisiin teksteihin, mikä vain havainto toisista teksteistä ei ole pätevä. Pekka Tammen (2006, 91) mukaan käyttökelpoisia subtekstejä ovat vain tekijän valitsemat teokset, joita hän kytkee omaan tekstiinsä. Silloin analyysissä keskitytään löytämään tietoiset lainaukset ja erottamaan ne tahattomista tai sattumanvaraisista samansuuntaisista lainauksista. Ellei tekijä ole kuullut tai lukenut jotakin teosta, vaikkapa Runebergin runoa, ei hän ole voinut siihen viitata. Tässä voi kuitenkin olla hankaluuksia, koska kirjoittaja voi tiedostamattaan käyttää jotakin aiempaa viittausta, josta ei ehkä ole itsekään tietoinen.



Tulkintani mukaan William Shakespearen *Hamlet* on toinen *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin subteksti, koska se on selkeästi viitattu nimeltä ja lainattu sitaatein. Oskar harjoittelee Hamlet-näytelmän Yorickin rooliin. Hamletin -näytelmän harjoitukset tarjoaa Oskarille myös tilaisuuden päästä etsimään Black-nimisiä ihmisiä lauantaisin. Oskar kertoo äidille menevänsä näytelmän harjoituksiin ja livahtaa samalla etsimään avaimen lukkoa. Oskarın leikekirjassa on kuva Hamletista pääkallo kädessään ja se laajentaa *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin tarinamaailmaa.

Emme voi Tammen (2006, 91–92) mukaan tietenkään lukiessa tietää, mitä tekijä on tarkoittanut viitatessaan

toiseen tekstiin, mutta jos käyttämämme lukemiskonvention puitteissa keksimme tulkitsemallemme kytkennälle uskottavan motivaation, sitä voidaan oletuksen sijaan pitää todellisena intertekstinä. Ongelma ennemmin palautuu, millaisia lukuohjeita tekstiin sisältyy sekä, millä perusteella muodostamme kuvan tekstin kirjoittajasta. Subtekstin tulkintaan tarvitaan tietynlaista kulttuurista valmiutta, jonka opettelemme tekstin antamien ohjeiden mukaan.

Temaattinen yhteys *Hamletin* ja *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin välillä liittyy masennuksentunteisiin ja menetyksiin. Shakespearen näytelmässä Hamlet on rakastunut Ofeliaan,

joka on eri tasolla yhteiskunnalliselta asemaltaan. Hamlet on prinssi, kun taas Ofelia on kuninkaan työntekijän tytär. Tytön isä muistuttaa tytärtään heidän eriarvoisesta asemastaan ja neuvoo Ofeliaa torjumaan Hamletin. Näin Ofelia myös toimii, jolloin Hamlet alkaa käyttäytymään kuin olisi tullut hulluksi. Hän tekeytyy hulluksi siitä syystä, että aikoo kostaa isänsä kuoleman. Hamletin isän veli on surmannut isän myrkyllä ja mennyt naimisiin Hamletin äidin kanssa. Hamlet kipuilee kostoaikeiden vuoksi ja epäilee, onko hän kuvitellut isän toiveen kostaa kuolemansa. Isä oli ilmestynyt Hamletille haamun muodossa ja pyytänyt kosta. Hamlet on myös masentunut Ofelian torjuttua hänet ja pohtii itsemurhaa.

Extremely Loud and Incredibly Close -romaanissa kohtaus *Hamletista* on toisaalta alkuperäinen ja muunnos, tavallaan sen uudelleenkirjoitus. Foer liittää kuvan kohtaukseen, jossa Hamlet pitää hovinarri Yorickin pääkalloa kädessään haudalla. Shakespearen näytelmässä Hamlet on hautausmaalla ystävänsä Horatiuksen kanssa. He tapaavat haudankaivajia, jotka ovat kaivamassa hautaa Ofeliukselle, Hamletin rakastetulle, joka on tehnyt itsemurhan isänsä kuoleman jälkeen. Hamlet tappoi Ofelian isän, kun hänen piti tappaa isänsä veli. Hamlet ei pystynyt tappamaan rukoilevaa isän veljeä, joten hän tappoi paikalla olleen Ofelian isän Poloniuksen, joka oli isän veljen uskottu. Ofelian mieli järkkyy tämän seurauksena, eikä hän enää toipunut. Hän oli torjunut Hamletin rakkauden Poloniuksen toiveesta, koska he olivat eri asemassa.

Hamlet sattui paikalle, kun Ofeliale kaivettiin hautaa ja hän mietti Horatiuksen kanssa, kuka haudasta löytynyt pääkallo oli ollut. Se oli hänen lapsuudesta tuttu hovinarri Yorick. Shakespearen *Hamletissa* kohtauksen alku kuuluu seuraavasti: “Yorick parka! Minä tunsin hänet, Horatius: ehtymätön mielikuvitus, se suorastaan pursusi sukkeluuksia – – Tässä olivat huulet, joita olen suudellut ties kuinka monta kertaa. – Missä ovat nyt letkaukset ja nälväisyt, temput ja laulut – – ” (Shakespeare 2013, 216). *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanissa alun vuorosanat sisältyvät alkuperäiseen näytelmään ja loppuosa on enimmäkseen Shakespearen näytelmän muunnosta "I knew him, Horatio" -lauseen jälkeen:

MARGIE CARSON. Hey Hamlet, where's Polonius?

JIMMY SNYDER. At supper.

MARGIE CARSON. At supper! Where?

JIMMY SNYDER. Not where he eats, but where he's eaten.

MARGIE CARSON. Wow!

JIMMY SNYDER. A king can end up going through the guts of a beggar. (*EL&IC* 2005, 145.)

Oskar on masentunut isän kuoleman vuoksi. Hän miettii lavalla maailmankaikkeutta ja olemassa oloaan. Myös Hamlet oli masentunut Ofelian torjunnan ja isän kuoleman vuoksi. Hamlet mietti elämän mielekkyyttä "Ollako vai eikö olla" -runossaan. Tämä runo voi myös tulla joillekin lukijoille mieleen Hamlet ja pääkallo -kuvasta. Foer ei kuitenkaan käsittele romaanissaan "Ollako vai eikö olla" -runoa tai kokonaan Hamlet -näytelmää, mutta Poloniuksen kuolemasta kertova kohta lainataan sanatarkasti kun kuningas kysyy Hamletilta, missä Polonius on? Hamlet vastaa, että "illallisella" ja tarkoittaa, "Ei siellä, missä hän syö, vaan missä häntä syödään: matojen maapäivät käsittelee häntä paraikaa" (Shakespeare 2013, 175).

Oskar tuntee sinä iltana lavalla pääkallon asusteen alla olevansa uskomattoman lähellä kaikkea maailmankaikkeudessa, mutta äärettömän yksin. Ensimmäistä kertaa elämässään hän mietti, onko elämä elämisen arvoista: "What *exactly* made it worth it? What's so horrible about being dead forever, and not feeling anything, and not even dreaming? What's so great about feeling and dreaming? – – "This is where his lips were that I used to kiss a lot. Where are your jokes now, your games, your songs?" " (EL&IC 2005, 145). Oskar kuulee Jimmy Snyderin vuorosanat: "Tässä olivat huulet, joita olen suudellut ties kuinka monta kertaa. Missä ovat nyt letkautukset ja nälväisyt, temput ja laulut".

Tämän jälkeen Oskarin sisällä oleva patoutuma purkautuu ja hän keksii pääkallolle vuorosanat, vaikka pääkallon pitäisi olla vain hiljaa. Oskar käyttää rivoa kieltä, kun hän haukkuu Jimmy Snyderiä lavalla muuntaen näytelmän kulkua ja Shakespearen alkuperäistä tekstiä:

– – ME. Alas, poor Hamlet [*I take JIMMY SNYDER's face into my hand*]; I knew him, Horatio.
JIMMY SNYDER. But Yorick...you're only...a skull.
ME. So what? I don't care. Screw you.
JIMMY SNYDER. [*whispers*] This is not in the play. [*He looks for help from MRS. RIGLEY, who is in the front row, flipping through the script. She draws circles in the air with her right hand, which is the universal sign for "improvise."*]
ME. I knew him, Horatio; a jerk of infinite stupidity, a most excellent masturbator in the second-floor boys' bathroom – I have proof. Also, he's dyslexic.
JIMMY SNYDER. [*Can't think of anything to say*]
ME. Where be your gibes now, your gambols, your songs?
JIMMY SNYDER. What are you *talking* about?
ME. [*Raises hand to scoreboard*] Succotash my cocker spaniel, you fudging crevasse-hole dipshittake!
JIMMY SNYDER. Huh?
ME. You are guilty of having abused those less strong than you: of making the lives of nerds like me and Toothpaste and The Minch almost impossible, of imitating mental retards, of prank-calling people who get almost no phone calls anyway, of terrorizing domesticated animals and old people – who, by the way, are smarter and more knowledgeable than you – of making fun of me just because I have a pussy...And I've seen you litter, too.
JIMMY SNYDER. I never prank-called any retards.
ME. You were adopted.
JIMMY SNYDER. [*Searches audience for his parents*]
ME. And nobody loves you. – – (EL&IC, 2005, 145–146.)

Oskar syyttää koulutoveriaan Jimmy Snyderia kiusaajaksi, joka tekee nörttien ja heikompien elämän vaikeaksi. Jimmy Snyder on hämillään ja muistuttaa Yorickin olevan vain pääkallo. Jimmy ei osaa vastata Oskarin syytöksiin, vaikka opettaja pyytää häntä improvisoimaan. Myös aikuiset ihmiset ovat hämillään, eivätkä heti ymmärrä tilannetta. Jimmy Snyder on joskus kiusannut Oskaria, kuten Oskar tässä häntä syyttää. Hän on esimerkiksi pyytänyt Oskaria sanomaan äitiään huoraksi “ “Say your mom’s a whore” ” (EL&IC 2005, 192) ja lopulta Oskar tekee niin, vaikka laittaa ensin vastaan. Oskar väittää lavalla myös että Jimmy on adoptoitu, eikä kukaan häntä rakasta. Kohtaus ei pääty vielä siihen, vaan Oskar hyökkää lopulta Jimmy Snyderin kimppuun niin että hänestä vuotaa verta lavalle:

There is blood everywhere, covering everything. I keep smashing the skull against his skull, which is also RON’s skull (for letting MOM get on with life) and MOM’s skull (for getting on with life) and DAD’s skull (for dying) and GRANDMA’s skull (for embarrassing me so much) and DR. FEIN’s skull (for asking if any good could come out of DAD’s death) and the skulls of everyone else I know. – –. (EL&IC 2005, 146.)

Oskarin isän kuolemasta johtunut suru ja pettymys purkautuu Jimmy Snyderiin, joka on lähimpänä paikalla kun Oskar antaa periksi. Hän ei halua ”olla kuollut”, kuten hän itse ajattelee (emt. 145). Oskar oli ollut niin lähellä ja yksin tuona iltana kun kaksoistornit romahtivat ja isä katosi. Oskar on pettynyt, koska äiti on pystynyt jatkamaan elämäänsä uuden miesystävänsä Ronin kanssa. Äiti ja Ron ovat tavanneet sururyhmässä ja tukeneet toisiaan, mutta Oskar kokee Ronin vievän häneltä äidin huomion ja tulevan isän paikalle. Oskar ei halua nähdä mitään hyvää isän menetyksessä, kuten hänen terapeuttinsa Dr. Fein on ehdottanut. Oskar ei halua jatkaa elämää ilman isää ja siksi hän on vihainen myös terapeutilleen DR. Feinille ja kaikille tuntemilleen ihmisille. Hamletin isän kuoleman kosto ja Oskarin vihanpurkaus muistuttavat toisiaan siinä, että ovat väkivaltaisia purkauksia ja johtuvat menetyksestä ja surusta. Oskar on Hamletin tavoin vihainen lähes kaikille lähellään.

Henrikssonin & Lönnqvistin (2019) mukaan surutyöhön kuuluu vihan käsittely, omavastuu ja syyllisyyden tunteet. Todellisuudessa fyysinen vihanpurkaus Hamlet -näytelmässä tapahtuu Oskarin mielessä kun hän käsittelee suruaan terapian lisäksi paljon yksin. Oskar toivoo yleisön hurraavan, olevan hänen puolella ja suojelevan häntä, kuten hän lavalla kuvittelee: “THE AUDIENCE. Thank you! Thank you, Oskar! We love you so much! We’ll protect you! It would have been great” (EL&IC 2005, 146–147).

Liitän valokuvaan Hamletista ja pääkallosta myös tilanteen hautausmaalla, jossa Oskar kaivaa isän haudan auki isoisä apunaan. Oskar on pyytänyt isoisää avukseen ja tämä suostuu, koska haluaa hyvittää Oskarille sen, ettei ole ollut oman lapsensa elämässä. He täyttävät Thomas Schellin tyhjän haudan isoisän pojalleen kirjoittamilla kirjeillä, joita ei ole koskaan lähetetty:

Three hours later, when I climbed into in the hole, brushed away the dirt, and opened the lid, the renter opened the suitcases. They were filled with papers. I asked him what they were. He wrote, "I lost a son." "You did?" He showed me his left palm. "How did he die?" "I lost him before he died." "How?" "I went away." "Why?" He wrote, "I was afraid." "Afraid of what?" "Afraid of losing him." "Were you afraid of him dying?" "I was afraid of him living" "Why?" He wrote, "Life is scarier than death." "So what's all that paper?" He wrote, "Things I wasn't able to tell him. Letters." (EL&IC 2005, 322.)

Isoisä kertoo Oskarille haudalla, että hän menetti poikansa. Oskar kysyy, kuinka tämä kuoli. Oskarille ei vielä silloin ole selvinnyt, että vuokralainen on isoisä. Isoisä vastaa, että hän menetti pojan ennen kuin tämä kuoli. Hän kertoo lähteneensä, koska pelkäsi menettävänsä tämän. Oskar kysyy, pelkäsikö hän, että poika kuolee, johon isoisä vastaa, että päinvastoin, elämä on pelottavampaa kuin kuolema. Hän myös kertoo, että kirjeissä oli asioita, joita hän ei koskaan voinut kertoa pojalleen. Silloin Oskar ymmärsi, että kyseessä oli hänen isoisänsä ja kirjeet isälle tai ainakin hänen täytyi ymmärtää, koska hän avasi oikean kätensä, mikä viittasi tatuoituuun kyllä-sanaan isoisän kädessä:

To be honest, I don't know what I understood then. I don't think I figured out that he was my grandpa, not even in the deep parts of my brain. I definitely didn't make connection between the letters in his suitcases and the envelopes in Grandma's dresser, even if I should have. But I must have understood something, I *must* have, because why else would I have opened my left hand? (EL&IC 2005, 322.)

3.4. Sixth Borough – tarinaan upotettu myytti

Sixth Borough on yhden luvun mittainen tarina saaresta, joka irtaantui New Yorkista millimetri kerralla. New Yorkin ja Sixth Boroughin kapein ylitys oli yhtä suuri kuin yhden pituushyppääjän ennätys koko maailmassa. Pituushypyn ympärille kehitettiin jokavuotinen juhla. Juhlissa tarjottiin monia herkkuja, kuten patonkia, spagettia, kreikkalaista salaattia ja samosaa:

"Once upon a time, New York City had a sixth borough." "What's a borough?" "That's what I call an interruption." "I know, but the story won't make any sense to me if I don't know what a borough is." "It's like a neighborhood. Or a collection of neighborhoods." – "The Sixth Borough was also an island, separated from Manhattan by a thin body of water whose narrowest crossing happened to equal the world's long jump record, such that exactly one person on earth could go from Manhattan to the Sixth Borough without getting wet. A huge party was made of the yearly leap. Bagels were strung from island to island on special spaghetti, samosas were bowled at baguettes, Greek salads were thrown like confetti. The children of New York captured fireflies in glass jars, which they floated between the boroughs. The bugs would slowly asphyxiate –" "Asphyxiate?" "Suffocate." "Why didn't they just punch holes into the lids?" "The fireflies would flicker rapidly for their last few minutes of life. If it was timed right, the river shimmered as the jumper crossed it." "Cool." (EL&IC 2005, 217–218.)

Sixth Borough -myytti on postmodernille ja metafiktiiviselle romaanille ominainen *mise en abyme*. *Mise en abyme* tarkoittaa romaanin ensisijaisen maailman sisään upotettua tarinaa, joka kuvastaa teemaa, juonta, koodia tai koko romaania (McHale 1987, 138; 2012, 146–147; Makkonen 1991, 18–19). Vaikkapa romaanin loppuratkaisun voi *mise en abyme* vihjata ennakkoon. *Mise en abyme* voi myös olla kappale jotakin aivan toista romaania, runoa tai teosta, mikä tarkoittaa sanatarkkaa kohtaa tästä toisesta teoksesta. *Mise en abyme* voi olla novelli tai puheella kerrottu tarina. (emt. 18–19.) Tällainen tarina on myös Sixth Borough -myytti. Se on isän ja Oskarin yhteinen iltasatuhetki viimeisenä iltana ennen kaksoistornien romahdusta. Upotetussa tarinassa kertoja yleensä vaihtuu (Makkonen 2006, 19) ja näin tapahtuu myös Sixth Borough -myytissä, jonka kertojana toimii Oskarin isä. Tarina kuitenkin välillä keskeytyy Oskarin kysymyksiin.

Mise en abymen yksi tehtävä on olla lukijan apuna romaanin tulkinnassa, tavallaan sen käyttöohjeena (Makkonen 2006, 20; ks. myös Dällenbach 1972, 109). *Mise en abymen* ajatellaan olevan myös pienoiskoossa toimiva muunnos romaanin teemasta (Makkonen 2006, 20; ks. myös Pennanen (1965, 87). Tällainen muunnos on tulkintani mukaan Sixth Borough -saaresta kertova tarina, koska se on samankaltainen kuin romaanin teema terrori-iskusta.

Sixth Borough -myytissä on myös samaa kosmologian teemaa kuin koko *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanissa. Sixth Borough -saaren irtaantuminen New Yorkista millimetri kerralla muistuttaa maailmankaikkeuden metristä laajenemista, eli kosmologian teoriaa, jonka mukaan maailmankaikkeus laajenee. Maailmankaikkeuden laajenemista ei mainita Sixth Borough -myytissä suorina lainauksina, eikä Stephen Hawkingia nimeltä, mutta teoriaa maailmankaikkeuden laajenemisesta käsitellään Hawkingin *Ajan lyhyt historia* -kirjassa. Kun Hawkingin teoksen nimeen on romaanissa viitattu, se on epäsuora muistutus joukosta muita tekstiin liittyviä ominaisuuksia, kuten aiemmin tuli ilmi.

Muutos, joka tapahtuu Sixth Borough -saaren ja New Yorkin välillä luonnossa, muistuttaa maailmankaikkeuden laajenemista, sitä kuinka kahden pisteen välinen etäisyys kasvaa ajan kuluessa ja kuinka Sixth Borough ja New York erkanevat toisistaan. Tämä tulee ilmi pituushyppyjuhlassa, joka yhdisti eri kaupunginosien asukkaita toisiinsa.

“When the time finally came, the long jumper would begin his approach from the East River. He would run the entire width of Manhattan, as New Yorkers rooted him on from opposite sides of the street, from the windows of their apartment and offices, and from the branches of trees. Second Avenue, Third Avenue, Lexington, Park, Madison, Fifth Avenue, Columbus, Amsterdam, Broadway, Seventh, Eighth, Ninth, Tenth...And when he leapt, New Yorkers cheered from the banks of both Manhattan and the Sixth Borough, cheering the jumper on and cheering each other on. For those few moments that the jumper was in the air, every New Yorker felt capable of flight. “Or maybe ‘suspension’ is a better word. Because what was so inspiring about the leap was not how the jumper got from one borough to the other, but how he stayed between them for so long.” – –. (*EL&IC* 2005, 218.)

Kun pituushyppääjä otti vauhtia East Riveriltä ja juoksi koko Manhattanin halki, ihmiset kerääntyivät kadunvarsille, rannoille, toimistojen ja asuntojen ikkunaan sekä puistoon katsomaan pituushyppääjän hyppyä. He kannustivat hyppääjää ja toisiaan. Kun pituushyppääjä hyppäsi, jokainen newyorkilainen tunsi voivansa lentää. He olivat innostuneita hypystä, etenkin siitä kuinka kauan hyppääjä pysyi heidän välillään. Vuosien kuluessa katsojat huomasivat vedessä aaltoilun kun hyppääjän jalka osui veteen:

– – “One year – many, many years ago – the end of the jumper’s big toe skimmed the surface of the river, causing a little ripple. People gasped as the ripple traveled out from the Sixth Borough back toward Manhattan, knocking the jars of fireflies against one another like wind chimes. “You must have gotten a bad start!” a Manhattan councilman hollered from across the water. “The jumper shook his head, more confused than ashamed. “You had the wind in your face,” a Sixth Borough councilman suggested, offering a towel for the jumper’s foot. – – (EL&IC 2005, 218.)

Katsojat keksivät selityksiä sille, miksi hyppy ei enää onnistunut niin hyvin. He syyttivät huonoa alkua ja tuulta kasvoilla. Hyppääjä oli hämmentynyt huonosta hypystä. Kaupunginhallituksen jäsen tarjosi pyyhettä hyppääjän kastuneeseen jalkaan. Lopulta he huomasivat, että Sixth Borough liikkui:

– – ‘The Sixth Borough is moving.’ ” “*Moving!*” “A millimeter at a time, the Sixth Borough receded from New York. One year, the long jumper’s entire foot got wet, and after a number of years, his shin, and after many, many years – so many years that no one could remember what it was like to celebrate without anxiety – the jumper had to reach out his arms and grab at the Sixth Borough fully extended, and then he couldn’t touch it at all. The eight bridges between Manhattan and the Sixth Borough strained and finally crumbled, one at a time, into the water. The tunnels were pulled too thin to hold anything at all. (EL&IC 2005, 219.)

Vuosien kuluessa pituushyppääjä kastui aina vähän enemmän hypätessään kun välimatka piteni Sixth Borough -saaren ja New Yorkin välillä. Tämä lisäsi juhlaan ahdistusta, eikä pituushyppääjä voinut lopulta tarttua täydellisesti laajentuneeseen Sixth Boroughiin ja sitten hän ei kyennyt koskettamaan lainkaan. Lopulta sillat Manhattanin ja Sixth Borough -saaren välillä eivät kestäneet vaan murenivat yksi kerrallaan veteen.

Hawkingin *Ajan lyhyt historia* -kirjassa esitetään, että Edvin Hubble’n havainnot 1929 siitä, että etäiset galaksit kiitävät meistä pois päin, muuttivat käsityksen vakaasta ja muuttumattomasta maailmankaikkeudesta. Laajeneminen on merkki siitä, että galaksit ovat ennen olleet lähempänä toisiaan. Tehtiin päätelmä siitä, että muutamaa kymmentä miljardia vuotta aiemmin galaksit olivat sijainneet likempänä toistaan ja olleet enemmän yhtä. Maailmankaikkeus oli silloin pieni ja tiheydeltään mittaamattoman ääretön. Uskottiin, että maailmankaikkeuden laajeneminen johtui alkuräjähdyksestä. (Hawking 1988/1996, 20–21.) “Laajeneva maailmankaikkeus ei sulje pois luomisen mahdollisuutta mutta asettaa takarajan sille, milloin maailmankaikkeuden luoja on työnsä tehnyt!” (Emt. 22).

Samankaltaisesti Sixth Borough ja New York erkanivat toisistaan. Myös ystävät loittonivat toisistaan ja yhteydenpito oli vuosi vuodelta vaikeampaa. Palattiin alkukantaisiin yhteydenpitovälineisiin kun nuoret alkoivat pitää yhteyttä toisiinsa narupuhelinten avulla:

”Young friends, whose string-and-tin-can phone extended from island to island, had to pay out more and more string, as if letting kites go higher and higher. “ ‘It’s getting almost impossible to hear you,’ said the young girl from her bedroom in Manhattan as she squinted through a pair of her father’s binoculars, trying to find her friend’s window. “ ‘I’ll holler if I have to,’ said her friend from his bedroom in the Sixth Borough, aiming last birthday’s telescope at her apartment. “The string between them grew incredibly long, so long it had to be extended with many other strings tied together: his yo-yo string, the pull from her talking doll, the twine that had fastened his father’s diary, the waxy string that had kept her grandmother’s pearls around her neck and off the floor, the thread that had separated his great-uncle’s childhood quilt from a pile of rags. Contained within everything they shared with one another were the yo-yo, the doll, the diary, the necklace, and the quilt. They had more and more to tell each other, and less and less string. (EL&IC 2005, 119–220.)

Oli tinapurkkipuhelimia, kiikareita ja jopa kaukoputki oli apuna kun nuoret pitivät yhteyttä toisiinsa. Kielen välinen naru kasvoi uskomattoman pitkäksi ja sitä piti jatkaa monilla muilla sidoksilla. Muun muassa jojo, puhuva nukke, langalla kiinnitetty päiväkirja, kaulakoru ja viltti sisältyivät kaikkeen, jonka nuoret jakoivat toistensa kanssa. Heillä oli koko ajan enemmän ja enemmän kerrottavaa toisilleen, mutta vähemmän ja vähemmän naruja. Rakkaudentunnustuksia ei kyseenalaistettu ja liitetty vain tiettyyn ikään kuuluvaksi:

“The boy asked the girl to say ‘I love you’ into her can, giving her no further explanation. “And she didn’t ask for any, or say, ‘That’s silly,’ or ‘We’re too young for love,’ or even suggest that she was saying ‘I love you’ because he asked her to. Instead she said ‘I love you.’ The words traveled the yo-yo, the doll, the diary, the necklace, the quilt, the clothesline, the birthday present, the harp, the tea bag, the tennis racket, the hem of the skirt he one day should have pulled from her body.” “Grody!” “The boy covered his can with a lid, removed it from the string, and put her love for him on a shelf in his closet. Of course, he never could open the can, because then he would lose its contents. It was enough just to know it was there. (EL&IC 2005, 220.)

Poika pyysi tyttöä sanomaan tölkkiinsä 'Rakastan sinua' antamatta hänelle tarkempia selityksiä. Tyttö ei pitänyt sitä typeränä tai sanonut, että olemme liian nuoria rakkaudelle tai ehdottanut sanovansa 'Rakastan sinua' vain, koska poika pyytäisi sitä. Sen sijaan tyttö vain sanoi: “Rakastan sinua.” Sanat matkustivat läpi narupuhelimen: jojon, nuken, päiväkirjan, kaulakorun, peiton, pyykkinarun, syntymäpäivälahjan, harpun, teepussin, tennismailan, hameenhelman, jonka pojan eräänä päivänä olisi pitänyt vetää hänen vartalostaan. Tässä kohtaa Oskar keskeyttää ilahtuneena: ”Grody!” Poika peitti tölkin kannella, poisti sen narusta ja laittoi rakkautensa kaapin hyllylle. Tietysti poika ei koskaan pystynyt avaamaan tölkkiä, koska silloin hän menettäisi sen sisällön. Riitti vain tietää, että tytön ääni oli siellä. Tällä tavalla toisen pystyi säilyttämään sydämessään kautta aikojen.

Sixth Borough -saaren asukkaat joutuivat valinnan eteen jäädäkö vai pelastautuako mantereelle. He pitivät elämästään, eivätkä halunneet muutosta:

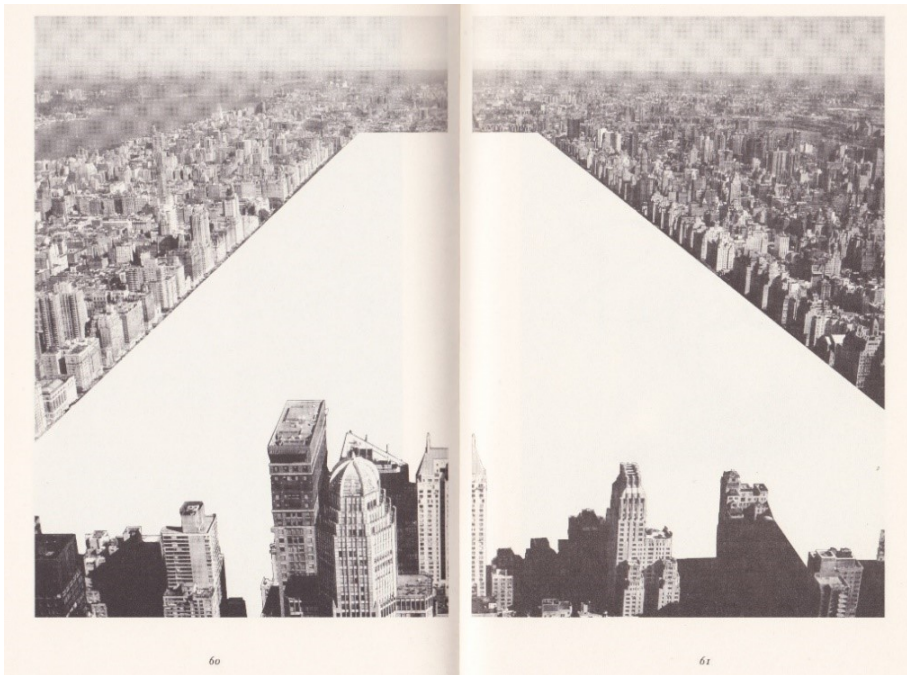
– – They liked their lives and didn't want to change. So they floated away, one millimeter at a time. "All of which brings us to Central Park. Central Park didn't used to be where it is now." "You just mean in the story, right?" "It used to rest squarely in the center of the Sixth Borough. It was the joy of the borough, its heart. But once it was clear that the Sixth Borough was receding for good, that it couldn't be saved or detained, it was decided, by New York City referendum, to salvage the park." "Referendum?" "Vote." "And?" "And it was unanimous. Even the most stubborn Sixth Boroughers acknowledged what must be done. – – . (EL&IC 2005, 221.)

He kelluivat pois millimetri kerrallaan. Isä kertoo, että Central Park oli aiemmin ollut Sixth Borough -saaren keskustassa, sen sydän ja ilo. Kun huomattiin, että Sixth Borough alkoi vetäytyä lopullisesti eikä sitä voitu pelastaa, päätettiin tarinan mukaan pelastaa puisto kansanäänestyksellä. Central Park vedettiin lopulta Manhattanille:

– – "The children of New York lay on their backs, body to body, filling every inch of the park, as if it had been designed for them and that moment. The fireworks sprinkled down, dissolving in the air just before they reached the ground, and the children were pulled, one millimeter and one second at a time, into Manhattan and adulthood. By the time the park found its current resting place, every single one of the children had fallen asleep, and the park was a mosaic of their dreams. Some hollered out, some smiled unconsciously, some were perfectly still." "Dad?" "Yes?" "I know there wasn't really a sixth borough. I mean, objectively." "Are you an optimist or a pessimist?" "I can't remember. Which?" "Do you know what those words mean?" "Not really." "An optimist is positive and hopeful. A pessimist is negative and cynical." "I'm an optimist." – – . (EL&IC 2005, 221.)

New Yorkin lapset menivät puistoon makaamaan selälleen. He täyttivät joka kohdan puistosta niin kuin se olisi tehty heitä varten. Lapset vedettiin millimetri ja sekunti kerrallaan Manhattanille ja aikuisuuteen. Siihen mennessä kun puisto löysi nykyisen lepopaikkansa, jokainen lapsi oli nukahtanut. Tässä vaiheessa Oskar keskeyttää isän ja kertoo, ettei Sixth Borough -tarina ole oikeasti totta, jolloin isä pyytää Oskaria pohtimaan onko hän optimisti vai pessimisti. Lopulta Oskar vastaa optimisti. Oskar on isän mieliksi yrittänyt olla optimisti myös isän kuoltua, kuten aiemmin tuli ilmi kun hän teki itselleen mustelmia ja yliviivasi tuntemuksen, jonka mukaan hän olisi optimisti: "~~OPTIMISTIC, BUT REALISTIC~~" ja vaihtoi tilalle "EXTREMELY DEPRESSED" (EL&IC 2005, 171).

Mise en abymen kriteereihin kuuluu olla romaanin sisälle upotettu toinen fiktio, mikä tarkoittaa pienoiskoossa olevaa toisintoa eli peilikuvaa, joka heijastaa romaanin ensisijaista maailmaa. Joskus romaani on ikään kuin valmisteilla kun henkilöhahmo istuu parhaillaan sitä kirjoittamassa ja se on samankaltainen kuin romaani lukijan kädessä. (McHale 1987, 128–129; Cohn 2012, 108–109.) Sixth Borough ei ole henkilöhahmon parhaillaan kirjoittama romaani, mutta se on romaanin sisään upotettu toinen fiktio, joka peilaa romaanin ensisijaista maailmaa. Sixth Borough muistuttaa vertauskuvana kaksoistornien romahdusta ja peilaa siltä osin koko *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin, jossa terrori-iskun myötä osa New Yorkia pyyhkiytyi pois, eivätkä kaikki ihmiset



päässeet turvaan. Aivan kuten Sixth Borough -saaren keskellä on reikä siinä, missä Central Park on aiemmin ollut, kaksoistornien paikalla on nyt tyhjä kohta Central Parkissa. Kuva tyhjästä kohdasta Central Parkissa on myös *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanissa.

Sixth Borough on oikeastaan novelli romaanin sisällä, koska Sixth Borough toimii myös itsenäisenä tarinana saaresta, joka katosi sekä isän ja Oskarin yhteisenä iltasatuhetkenä. Sixth Borough on välillä postmodernin romaanin tavoin fantastinen maailma todellisen maailman rinnalla samassa tarinassa, esimerkiksi siinä, miten Central Park vedettiin Manhattanille. Vaikutteita tarinaan on saatu myös kosmologiasta.

Ihmiset kokivat menetyksiä World Trade Centerin terrori-iskuissa ja katastrofin seurauksena on ehkä herännyt ajatuksia kosmologiasta, miksi maailmankaikkeus on sellainen kuin on, miksi jokin asia tapahtuu ja mistä elämä riippuu. Terrori-iskun myötä ihmisiä katosi ja ihmiset jäivät kaipaamaan menetettyä: ihmisiä, tavallista arkea ja tuttua kuvaa Manhattanista sekä turvallisuuden tunnetta ja vakautta. Tätä menetystä pohditaan Sixth Borough -tarinassa:

– – “Maybe we’re just missing things we’ve lost, or hoping for what we want to come. Or maybe it’s the residue of the dreams from that night the park was moved. Maybe we miss what those children had lost, and hope for what they hoped for.” “And what about the Sixth Borough?” “What do you mean?” “What happened to it?” “Well, there’s a gigantic hole in the middle of it where Central Park used to be. As the island moves across the planet, it acts like a frame, displaying what lies beneath it.” “Where is it now?” “Antarctica.” “Really?” “The sidewalks are covered in ice, the stained glass of the public library is straining under the weight of the snow. There are frozen fountains in frozen neighborhood parks, where frozen children are frozen at the peaks of their swings – the frozen ropes holding them in flight. Livery horses –” “What’s that?” “The horses that pull the carriages in the park.” “They’re inhumane.” “They’re frozen mid-trot. Flea-market vendors are frozen mid-haggle. Middle-aged women are frozen in the middle of their lives. The gavels of frozen judges are frozen between guilt and innocence. On the ground are the crystals of the frozen first breaths of babies, and those of the last gasps of the dying. On a frozen shelf, in a closet frozen shut, is a can with a voice in it.” “Dad?” “Yeah?” “This isn’t an interruption, but are you done?” “The end.” “That story was really awesome.” “I’m glad you think so.” “Awesome. – –. (EL&IC 2005, 222–223.)

Kuten Oskarin isä pohtii, ehkä me kaipaamme juuri puuttuvia asioita, jotka olemme kadottaneet tai toivomme, mitä me haluamme tulevan. Tai ehkä unelmien jäännöstä siitä yöstä kun puisto siirtyi paikaltaan. Voi olla, että kaipaamme ja toivomme lasten tavoin sitä, mikä oli kadonnut. Lapsetkin kaipasivat, mitä olivat kadottaneet. Kaikki ihmiset eivät halunneet lähteä turvaan vaan jäivät Sixth Borough -saarelle. Sen keskellä on jättimäinen reikä, missä aiemmin oli Central Park. Kun saari liikkuu planeetan poikki, se toimii kuin kehys, joka näyttää, mitä sen alla on. Sixth Borough joutui tarinan mukaan Antarktikselle, missä on aina kylmä. Kuten isä kuvailee Etelämantereelle kadonnutta saarta, kaikki paikat ovat jäässä ja lumen peitossa: jalkakäytävät ovat jäässä, yleisen kirjaston lasimaalaukset kiristyvät lumen painon alla. Lähialueiden jäätyneissä puistoissa on jäätyneitä suihkulähteitä, joissa jäätyneet lapset ovat jäätyneitä niiden huipulla – jäätyneet köydet pitävät heitä lennossa. Hevoset ovat jäätyneet kesken ravin. Keski-ikäiset naiset ovat jäätyneet keskelle elämäänsä. Jäätyneiden tuomarien nuijat ovat jäätyneet syyllisyyden ja viattomuuden väliin. Maassa on jäätyneiden vauvojen ensihenkäysten kiteitä ja kuolevien viimeisten henkäysten kiteitä. Jäätyneellä hyllyllä suljetussa kaapissa on tölkki, jossa on ääni. Tässä kohtaa isän tarina alkaa mennä yli, Oskar keskeyttää ja kysyy, onko tarina jo loppu. Oskar pitää sitä kuitenkin uskomattomana joko isän mieliksi tai oikeasti.

Oskar vielä pohtii, olivatko hänen keräämänsä “Reconnaissance Expedition” -leikin esineet ja vihjeet Central Parkista oikeasti peräisin Sixth Borough -saarelta ja kysyy sitä isältä: “ “I just thought of something. Do you think any of those things I dug up in Central Park were actually from the Sixth Borough?” He shrugged his shoulders, which I loved” (EL&IC 2005, 223).

Extremely Loud and Incredibly Close -romaanin lopussa palataan tähän hetkeen, kun isä kertoo Oskarille tarinan Sixth Borough -saaresta. Oskar toivoo, että voisi palata ajassa taaksepäin ja kuulla isän ääneen samalla tavalla tölkkiin talletettuna, ja että he olisivat turvassa. Tämä on kuin vertauskuva isän äänestä puhelinvastaajassa. Oskar oli salannut puhelun äidiltä ja kuunnellut isän ääntä aivan kuin ääntä tölkissä talletettuna.

Sisältääkö Sixth Borough -myytti tulkinnan avaimen tai lukuohjeen koko romaanille, sille kuinka maailmankaikkeus joskus miljardien vuosien päästä kääntyy kutistumiseksi, jolloin ajan suunta muuttuu ja voidaan palata menneeseen, vai onko se vain lapsen toive palata menneeseen, jolloin hän ja isä olisivat turvassa?

Se, että ihmiset jäätyvät voi viitata tieteelliseen teoriaan, jonka mukaan maailmankaikkeuden laajeneminen ei lakkaa ja maailmankaikkeus lopulta jäätyy. Hawkingin *Ajan lyhyt historia* -kirjassa maailmankaikkeus loppuu etelänapaan, jolloin loppurysäyksessä maailmankaikkeus

kutistuu pisteeksi. (Hawking 1988/1996, 167, 178–179, 191.) Nämä ovat kuitenkin vain mahdollisia tulkintalinjoja tieteessä. Samoin kuin yksi mahdollinen tulkinta, miksi *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanissa lainataan Hawkingia.

Vaikka *Extremely Loud and Incredibly Close* on tulkintani mukaan monilta osin postmoderni, romaanista puuttuvat postmodernismille ominainen ironinen itsestään tiedostavuus ja kirjallisten konventioiden näkyväksi tekeminen paljastamalla lukijalle eri keinoin, että kyseessä on fiktiivinen tarina. Tämä viittaa McLauchlinin (2012, 213–216) määrittelemään post-postmodernismiin, vaikka *Extremely Loud and Incredibly Close* etualaistaa postmoderniin tapaan kirjan materiaalisuutta valokuvilla ja vaihtelevalla typografialla. *Extremely Loud and Incredibly Close* on siinä mielessä realistinen, että se kuvaa todellista historiallista aikaa ja tapahtunutta terroritekoa heijastellen sen ajan tunteita Oskarin ja hänen perheenjäsentensä kautta uskottavastikin, mikä myöskin viittaa McLaughlinin teorian valossa post-postmodernismiin, jossa tehdään paluuta realistisempaan suuntaan.

4. LOPUKSI

Extremely Loud and Incredibly Close on multimodaalinen kuvitettu ja typografinen romaani, jossa kuva ja sana erotetaan toisistaan siten, että romaani on suurimmaksi osaksi taitettu tavanomaiseen muotoon. Kuvitukselliset elementit ovat osa henkilöhahmojen, Oskarin ja isoisän tuottamaa kertomusmaailmaa, kun he tallentavat kokemuksiaan samalla isoisän kameralla. Omien valokuvien lisäksi Oskar kerää kuvia internetistä leikekirjaansa "*Stuff That Happened to Me*". Oskar on *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin romaanin päähenkilö, joka käy surutyötään läpi etsimällä Black -nimisten ihmisten luota avainta mystiseen lukkoon, mutta todellisuudessa hän etsii isää, jonka tavaroista avain löytyi. Oskarin kertomus sisältää jaksoja, joissa isoisän lisäksi isoäiti toimii kertojana. Oskarilla, isoisällä ja isoäidillä on kaikilla erilainen typografinen kertomustyyli tai "käsiäla", mikä tarkoittaa tekstin järjestelyä sivuille visuaalisin tarkoituksin.

Tutkimuksessani kysyin, millä tavalla kuva ja sana toimivat yhdessä *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanissa ja minkälaisia merkityksiä kuvan ja sanan vuorovaikutuksella on romaanin tulkintaan. Kuvan ja sanan vuorovaikutuksen merkityksiä romaanissa ovat tukea, vahvistaa ja täydentää toisiaan. Kuvat havainnollistavat sanallista ilmaisua, pysäyttävät esimerkiksi ajattelemaan, miltä jokin asia tai henkilöhahmo näyttää kuten Stephen Hawking, Oskarin kissa Buckminster heitettyä katolta, isoisän tatuoidut kyllä ja ei -sanat käsissä tai kuva toisiaan tukevista kilpikonnista Oskarin leikekirjassa. Tulkintani mukaan kuvat tarvitsevat sanoja avautuakseen paremmin lukijalle, miksi ne ovat romaanissa. Kuvat ja sanat yhdessä lisäävät tarinamaailman vaikuttavuutta kuvatessaan sen keskeistä trauman teemaa. Romaanissa esimerkiksi yksi aukeama on kuin traumankuva, jossa kuva putoavasta ihmisestä on kuin mieleen hallitsemattomasti tunkeutuva muisto nykyhetken todellisuuteen samalla kun Oskar kuulee hajanaisia sanoja sieltä täältä oven läpi kun äiti keskusteleo terapeutin kanssa hänen tilanteestaan.

Pelkästä kuvitetusta monomodaalisesta romaanista *Extremely Loud and Incredibly Close* eroaa siinä, että sen sivujen muotoilu on epätavallinen ja typografia vaihtelevaa, mikä on multimodaaliselle, mutta myös postmodernille romaanille tavallista. Multimodaalinen typografinen romaani yhdistelee kuvia, erikokoisilla kirjaimilla muotoiltua tekstiä sekä paljon tyhjää valkoista tilaa aivan kuten *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanissa yhdistellään. Valkoisen tyhjän tilan avulla kuvataan isoisän traumasta johtuvaa puhumattomuutta, hiljaisuutta sekä isoäidin tyhjyyttä, joka johtuu Dresdenin kauhujen ja onnetoman avioliiton lisäksi lapsettomuudesta.

Romaanissa on myös typografian avulla luotuja mustia sivuja. Näin saadaan aikaan vaikutelma, jossa isoisän kirjoitus muuttuu epäselväksi sotkuksi hänen surunsa vuoksi. Lukija voi tulkita mustan

sivun monella tavalla: sanat vain häipyvät mielenliikutuksesta, ehkä muste sekoittuu itkusta kun kyyneleet kastelevat sivut, tai ehkä sanat eivät riitä kertomaan miltä tuntuu, tai ettei tila riitä kaikelle sanottavalle. Valkoisten ja mustien sivujen lisäksi romaanissa on punaisella värillä ympyröityjä kohtia isoisän kirjeessä. Punaiset ympyrät voi tulkita haluksi korjata virheitä sekä Oskarin isän ympyröimiä kirjoitusvirheitä että isoisän virheitä elämässään, joita hän katuu ja haluaisi korjata, kuten sen, että hän hylkäsi vaimonsa ja Oskarin isän ennen tämän syntymää. Koska isoisä ei puhu, jotkut sivut sisältävät numerokoodin siitä, mitä isoisä haluaisi sanoa puhelimesta isoäidille, eikä lukija pysty tätä numerokoodia purkamaan, vaikka haluaisi. Perinteiseen valokuvilla kuvitettuun teokseen näitä elementtejä ei kuulu, eikä myöskään kuvakirjaan, jossa kuvitusta on yleensä joka aukeamalla. Siinä mielessä *Extremely Loud and Incredibly Close* on tulkintani mukaan ikonoteksti, että sen merkitys muuttuisi, jos kuvat korvattaisiin toisilla tai jos niitä ei olisi.

Extremely Loud and Incredibly Close on monelta osin postmoderni romaani sisältäen intertekstuaalisuutta, *mise en abyme* -rakenteen sekä toden ja kuvitelman sekoittumista kun oikea historiallinen katastrofi, World Trade Centerin terrori-isku sekoitetaan kuvitteelliseen tarinamaailmaan, jossa myös kosmologi Stephen Hawking seikkailee henkilöihahmona. Foerin romaanissa ei kuitenkaan ole postmodernille romaanille tyypillistä ironiaa ja itsestään tietoisuutta siten, että romaania esimerkiksi kirjoitettaisiin parhaillaan tai että romaanin kertoja tavoittelisi lukijan huomiota kommentteillaan ja puhuttelisi lukijaa. Tällaista metafiktiivisyyttä *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanista ei löydy vaan se on monelta osin todenkaltaisempi kuvatessaan traumaa ja lukijalle helpommin samaistuttava kuin postmodernit romaanit tavallisesti ovat. Välillä *Extremely Loud and Incredibly Close* sisältää kuitenkin fantastisen maailman todellisen maailman rinnalla samassa tarinassa, esimerkiksi siinä, miten Central Park vedettiin Manhattanille Sixth Borough -myytissä.

Stephen Hawkingin *A Brief History of Time* on Oskarin suosikkikirja ja siten lähdeviitetyt ja siteerattu subteksti. Oskar pohtii Hawkingin kirjan kautta isän kuolemaa, maailmankaikkeutta ja sitä, kuinka suhteellisen merkityksetön elämä on verrattuna universumiin ja aikaan, eikä hänen mielestään ollut aina edes väliä oliko hän olemassa ollenkaan. Oskar kokee olevansa raskaissa saappaissa myös näiden kysymysten äärellä. Isä oli lohduttanut Oskaria muistuttamalla, että pienilläkin asioilla voi muuttaa maailmaa. Oskar yrittää saada vastauksen isän kuolemaan ja siihen, lakkaako hän koskaan keksimästä. Hän kirjoittaa kirjeitä Stephen Hawkingille. Hawkingilla ei ole vastausta Oskarin kipeää tekeviin kysymyksiin, koska suurin osa maailmankaikkeudesta koostuu pimeästä aineesta. Hauras tasapaino riippuu asioista, joita emme voi nähdä, kuulla, haistaa tai maistaa, mutta hän toivoo, että on voinut tieteellään antaa vastauksia kysymyksiin, mikä on

todellista ja mikä ei, ja mistä elämä riippuu. Hänen mielestään Oskar ei ehkä ollenkaan keksi ja hänestä on hienoa ajatella, mitä tapahtuisi, jos Oskarin mielikuvitus asetettaisiin tieteellisiin päämääriin.

Oskar myös järjestää leikekirjansa kuvat tornista putoavasta ihmisestä päinvastaiseen järjestykseen, flipbook -osiossa aivan kuin ihminen kiipeäisi ylöspäin, eikä putoaisi alas. Samalla hän toivoo, että voisi muuttaa ajan suunnan iltana ennen terrori-iskua, kuten Hawkingin *Ajan lyhyt historia* -kirjassa on mahdollista muuttaa ajan suunta vaikkapa madonreiän avulla tai kun maailmankaikkeuden laajeneminen kääntyy kutistumiseksi. Oskarin mielessä ajassa palattaisiin hetkeen, jolloin lentokoneet lentäisivät pois päin Bostoniin, eivätkä osuisi kaksoistorneihin, ja jolloin isä olisi Oskarin luona ja kertoisi tarinan Sixth Borough -saaresta lopusta alkuun. Kaikki olisi taas hyvin, hän ja isä olisivat turvassa.

Shakespearen *Hamlet* on toinen romaanin lähdeviitetyt ja siteerattu subteksti, jota kirjoitetaan *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanissa osaksi uudelleen, kun Oskar muuttaa näytelmän vuorosanoja Yorickin roolissa. Hänen surunsa syyskuun 11. päivän tapahtumien johdosta purkautuu lavalla ja hän alkaa syyttämään koulutoveriaan kiusaajaksi, mitä tämä on välillä ollutkin. Oskar käyttää rivoa kieltä vihanpurkauksessaan ja hyökkää lopulta Jimmy Snyderin kimppuun mielessään. Oskar on pettynyt ja vihainen myös siitä kun äiti on pystynyt jatkamaan elämää uuden miesystävän Ronin kanssa. Oskar ei tähän pysty, vaikka hän lopulta hyväksyy äidin ja Ronin suhteen ja lupaa yrittää voida paremmin.

Molemmat subtekstit *A Brief History of Time* ja *Hamlet* avautuvat *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanissa sanoilla, vaikka kuvien kautta voi saada vihjeen intertekstuaalisuudesta. Kuvat tarvitsevat tekstin avautuakseen, mitä merkityksiä niillä on Foerin romaanissa, miten niitä on lainattu tai kirjoitettu uudelleen, millaisia arvoja niihin liittyy ja miksi ne ovat siellä.

Sixth Borough -myytti on *Extremely Loud and Incredibly Close* -romaanin sisälle upotettu tarina saaresta, joka katosi Central Parkista maailmankaikkeuden laajenemisen seurauksena ja joutui Antarktiselle. Myytti katoavasta saaresta on vertauskuva kaksoistornien romahduksesta, jolloin kaikki ihmiset eivät päässeet turvaan vaan menehtyivät ja katosivat. Sixth Borough heijastaa siten koko romaanin kertomusta terrori-iskusta. Sixth Borough -myytti toimii myös itsenäisenä novellina ja puheella kerrottuna tarinana, isän iltasatuna Oskarille. Myytti saaresta heijastelee myös samaa kosmologian teemaa kuin koko romaani ja saa pohtimaan, kuvaako Etelämantereelle joutunut Sixth Borough maailmanloppua, jolloin loppurysäyksen seurauksena maailmankaikkeus kutistuu pisteeksi?

LÄHTEET

KOHDETEOS

Foer, Jonathan Safran (2005). *Extremely Loud and Incredibly Close*. London: Penguin Books.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Berry, R. M. (2012). "Metafiction". Teoksessa *The Routledge Companion to Experimental Literature*. Toim. Joe Bray & Alison Gibbons & Brian McHale. Abingdon; Routledge, 128–140.

Bray, Joe (2012). "Concrete poetry and prose" Teoksessa *The Routledge Companion to Experimental Literature*. Toim. Joe Bray & Alison Gibbons & Brian McHale. Abingdon; Routledge, 298–322.

Cohn, Dorrit (2012). "Metalepsis and Mise en Abyme". *Narrative*. Vol. 20:1, 105–114.

Danielewski, Mark Z. (2000). *House of Leaves by Zampanò with introduction and notes by Johnny Truant*. London: Doubleday.

Dyregrov, Atle (1993). *Lapsen suru*. Helsinki: Mannerheimin lastensuojeluliitto. Print.

Dällenbach, Lucien (1972). *Le Livre et Ses Miroirs Dans L'oeuvre Romanesque de Michel Butor*. Paris: Minard.

Eikonsalo, Sini (2016). "*Why do they hate us?*": *Yhdysvallat, islam, uhrin ja terroristit kehittyvässä 9/11 -romaanissa*. Tampere: Tampereen yliopisto. Print.

Erho, Elsa (1971). "Jorma Korpelan kirjallisista virikkeistä". *Sananjalka* 13, 132–145.

Fowles, John (1969, suom. 1982). *Ranskalaisen luutnantin nainen*. Suomentanut Kaarina Jaatinen. Runot suomentanut Hannu Sarrala. Hämeenlinna: Karisto.

Foer, Jonathan Safran (2020). *Me olemme ilmasto: miten planeetta pelastetaan ruokavalinnoilla?* . Suomentanut Ulla Lempinen. Jyväskylä: Atena. Print.

- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil. Print.
- Gibbons, Alison (2012a). *Multimodality, cognition, and experimental literature*. New York: Routledge.
- Gibbons, Alison (2012b). "Multimodal literature and experimental". Teoksessa *The Routledge Companion to Experimental Literature*. Toim. Joe Bray & Alison Gibbons & Brian McHale. Abingdon; Routledge, 420–433.
- Hall, Steven (2007). *Haiteksti*. Suomentanut Kajjamari Sivill. Helsinki: WSOY.
- Hallet, W. (2009). "The Multimodal Novel: The integration of model and media in novelistic narrative". Teoksessa *Narratology in the age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Toim. S. Heinenand & R. Sommer. Berlin: Walter de Gruyter, 129–53.
- Hallila, Mika (2006). *Metafiktion käsite: Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuu: Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 44.
- Harris, C.B. (2002). "PoMo's Wake 1,". *American Book Review* 23 (2): 1, 3.
- Hawking, Stephen W. (1988, suom. 1996). *Ajan lyhyt historia*. Suomentanut Risto Varteva. Tark. ja täyd., kuv. laitos. Porvoo: WSOY. Print.
- Hawking, Stephen W. (2011). *A Brief History of Time: from the Big Bang to Black Holes*. London: Bantam Press. Print.
- Heikkinen, Vesa & Lauerma, Petri & Tiililä, Ulla (2012). "Intertekstuaalisuus." Teoksessa *Genreanalyysi: tekstilajitutkimuksen käsikirja*. Toim. Vesa Heikkinen & Eero Voutilainen & Petri Lauerma & Ulla Tiililä & Mikko Lounela. -. N.p. Print. 100–111.
- Henriksson, Markus & Lönnqvist, Jouko (2019). "Traumaperäinen stressihäiriö". Teoksessa: *Psykiatria*. Toim. Jouko Lönnqvist et al. Helsinki: Kustannus Oy Duodecim, 2019. Verkkokirja <https://www.oppoportti.fi/op/pkr01106/do>. Katsottu 30.3.2021.

Henriksson, Markus & Lönnqvist, Jouko (2019). "Psykykkiset kriisit". Teoksessa: *Psykiatria*. Toim. Jouko Lönnqvist et al. Helsinki: Kustannus Oy Duodecim, 2019. Verkkokirja <https://www.oppiportti.fi/op/pkr01102/do>. Katsottu 30.3.2021.

Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.

Keskinen, Mikko (1996). "Kriittisiä positioita: Intertekstuaalisuuden teorit kirjaimen ja metaforan välissä". Teoksessa *Mustat merkit muuttuvat merkityksiksi*. Toim. Päivi Molarius & Mikko Keskinen & Marja-Leena Hakkarainen. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. Print.

Kotkavirta, Jussi & Sironen, Esa (1989). *Moderni/postmoderni : lähtökohtia keskusteluun*. 2. korj. ja täyd. p. Helsinki: Tutkijaliitto. Print.

Kristeva, Julia (1978). *Sēmeiōtikē: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil. Print.

Kristeva, Julia (1993). *Puhuva subjekti - tekstejä 1967–1993*. Helsinki: Gaudeamus. Print.

Magali Cornier, Michael (2016). "An Anti-war Novel for the Twenty-First Century: Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close* Rewrites Kurt Vonnegut's *Slaughterhouse-Five*." *Contemporary Literary Criticism*, vol. 387, Gale, 2016. *Gale Literature Resource Center*. Web. 9 May. 2020.

Makkonen, Anna (1991). *Romaani katsoo peiliin. Mise en abyme -rakenteet ja tekstienvälisyys Marko Tapion Aapo Heiskasen viikatetanssissa*. SKS:n toimituksia 546. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Makkonen, Anna (2006). "Onko intertekstuaalisuudella mitää rajaa?" Teoksessa *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia*. Toim. Viikari, Auli. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. Print, 9–30.

McHale, Brian (1987). *Postmodernist fiction*. New York: Methuen.

McHale, Brian (1999) "Paperimailmoja". Teoksesta McHale (1987) luku "Worlds on Paper", suom. Raine Koskimaa. *Parnasso* 3/1999.

McHale, Brian (2012). "Postmodernism and experiment". Teoksessa *The Routledge Companion to Experimental Literature*. Toim. Joe Bray & Alison Gibbons & Brian McHale. Abingdon; Routledge, 141–153.

McLaughlin, Robert L. (2012). "Post-postmodernism". Teoksessa *The Routledge Companion to Experimental Literature*. Toim. Joe Bray & Alison Gibbons & Brian McHale. Abingdon; Routledge, 212–223.

Mikkonen, Kai (2005). *Kuva ja sana: kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.

Pennanen, Eila (1965). *Tunnustelua: kirjallisuusseititä*. Porvoo: WSOY. Print.

Perec, Georges (1975, suom. 2004). *W eli lapsuudenmuisto*. Suomentanut Päivi Kosonen. Helsinki: Like.

Ponteva, Matti (2020). "Äkillinen stressireaktio ja traumaperäinen stressihäiriö". *Lääkärin käsikirja*. Verkko-osoite <https://www.terveysportti.fi/apps/ltk/article/ykt00855>. Katsottu 30.3.2021.

Savolainen, Anuliina (2005). *Kuvareportaasista valokuvaromaaniin: aika ja tila valokuvan ja tekstin yhdistävissä painotuotteissa*. Tampere: N.p. Print.

Scott, Wilbur J. (1990). "PTSD in DSM-III: A Case in the Politics of Diagnosis and Disease." *Social Problems* 37.3, 294–310.

Shakespeare, William (2013). *Hamlet*. Suomentanut Matti Rossi. Helsinki: WSOY. Print.

Siegel, Elisabeth (2011). "'Stuff That Happened to Me': Visual Memory in Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005)." *Contemporary Literary Criticism*, vol. 301, Gale,

2011. *Gale Literature Resource Center*. Web. 9 May. 2020.

Steiner, Tobias (2019). "What Would Jack Bauer Do? Negotiating Trauma, Vengeance and Justice in the Cultural Forum of Post-9/11 TV Drama, from 24 to *Battlestar Galactica* and *Person of Interest*." *European journal of American studies* 13.13-4 (2019): n. pag. Web.

Sunnerdahl, Julia (2017). "Bild och text - en oupplöslig enhet: En tematisk analys av Jonathan Safran Foers roman *Extremely Loud and Incredibly Close*." N.p. Print.

Tammi, Pekka (2006). "Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatus Kiril Taranovskin analyysimetodiin". Teoksessa *Intertekstuaalisuus : suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 1991. Print, 59–103.

Veivo, Harri (2007). "Oulipo ja Tel Quel: muoto, politiikka ja potentiaalisuus". Teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo. Helsinki: Gaudeamus, 231–253.

Vonnecut, Kurt (2000). *Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade: A Duty-dance with Death*. London: Vintage.