

Mirja Kokko

”NIIN KUIN MINÄ UNOHTAISIN.”

**Kuoleman teema ja lapsen surun ja ikävän esittäminen Riitta Jalosen teoksissa
*Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole ja Tyttö ja naakkapuu***

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma
Tampereen yliopisto, maaliskuu 2008

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

KOKKO, Mirja: ”NIIN KUIN MINÄ UNOHTAISIN.”

Kuoleman teema ja lapsen surun ja ikävän esittäminen Riitta Jalosen teoksissa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* ja *Tyttö ja naakkapuu*

Pro gradu –tutkielma, 91 s.

Suomen kirjallisuus

Maaliskuu 2008

Tutkielma käsittelee kuoleman teemaa ja lapsen surun ja ikävän esittämistä kertovassa fiktiossa. Kohdeteoksina on kaksi Riitta Jalosen kuolema-aiheista lastenkirjaa: *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* ja *Tyttö ja naakkapuu*. Molemmat teokset on kuvittanut Kristiina Louhi. Kohdeteosten analyysi keskittyy tekstiin, erityisesti fokalisaatioon ja kerrontaan. Koska kuvitus on merkittävässä roolissa kummassakin teoksessa, kuvituksen ja tekstin vuorovaikutuksen tarkastelu on oleellinen osa kohdeteosten analyysia.

Aihetta lähestytään klassisen narratologian ja kuvallisuuden teorian käsittein. Tekstin osalta analyysissä keskitytään siihen, millaisilla kerronnallisilla ja kielellisillä keinoilla kirjailija pyrkii tavoittamaan surevan lapsen ajattelu- ja kokemustason. Fokalisaation käsitettä sovelletaan tutkielmassa nimenomaan sen laajassa merkityksessä. Analysoitaessa lapsen surun ja ikävän esittämisen tapoja vastaaminen kysymykseen ”Kuka näkee tai havaitsee?” ei riitä. Suru ja ikävä ovat kokonaisvaltaisia tunteita ja tuntemuksia. Siksi on välttämätöntä kysyä myös ”kuka tietää?”, ”kuka tuntee” ja ”kuka kokee?”. Havainnollisuuden vuoksi lapsen surun ilmenemistä tarkastellaan erikseen fokalisoinnin havainnoinnin, psykologian ja ideologian alueilla. Kielellisiä piirteitä tarkastellaan erityisesti fiktiivisen henkilön näkökulman indikaattoreina.

Kuvan ja sanan vuorovaikutuksen tarkastelussa keskeinen käsite on ikonoteksti. Ikonotekstejä ovat kuvaa ja sanaa elimelliseksi kokonaisuudeksi yhdistävät kuvakirjat. Tutkielmassa ikonotekstikäsitettä sovelletaan sen laajassa merkityksessä, jolloin myös kuvitettu kirja voi kuulua sen piiriin. Kohdeteoksista *Tyttö ja naakkapuu* voidaan luokitella varsinaiseksi kuvakirjaksi. Sen sijaan teos *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* on lähinnä kuvitettu lastenkirja.

Tutkimuskohteena olevien teosten teemat – oman perheenjäsenen kuolema, kaipaus ja suru – ovat lapselle erittäin vaativia. Lähtökohtana kohdeteosten kuvituksen tarkastelulle on ajatus siitä, että vaikean ja ahdistavan aiheen käsittelyssä kuvitus voi auttaa lapsilukijaa. Kuvat ovat monella tavalla tärkeitä lapsille ja aivan erityisesti lapselle, joka ei vielä itse osaa lukea. Kuvituksen kohdalla tarkastellaan kuvan ja sanan vuorovaikutusta sekä analysoidaan kuvan ilmaisukeinoja kerronnan tukena. Tarkastelussa keskitytään pohtimaan, mitä ilmaisun lisäarvoa kuvat voivat tuoda lapsen surun ja ikävän esittämiseen.

Vaikka tutkielmassa keskitytään tarkastelemaan lapsen ikävän ja surun esittämistä erilaisten kerronnallisten, kielellisten ja kuvallisten keinojen avulla, temaattinen pohdinta kulkee rakenteellisen analyysin rinnalla läpi koko tutkielman. Kuolemasta ja surusta kertovat lastenkirjat tarjoavat yhden keinon käsitellä vaikeaa asiaa. Eri tavoilla aihetta lähestyvät lastenkirjat voivat antaa vastauksia tai ainakin tarjota erilaisia ajattelutapoja ja näkökulmia. Tarinamaailman sureva lapsi tarjoaa parhaimmillaan tosielämässä omaa menetystään surevalle lapselle tärkeän samaistumiskohteen, joka voi toimia jopa eräänlaisena ”kirjallisenä tai kuvallisenä vertaistukena”.

SISÄLLYS

| | |
|--|-----------|
| 1 JOHDANTO | 1 |
| 1.1 Tutkimuksen lähtökohdat | 1 |
| 1.2 Tutkimusaineisto ja tutkimuksen toteutus | 5 |
| 1.3 Kuolema-aihe lastenkirjallisuudessa | 8 |
| 1.4 Temaattinen tutkimus ja narratologia | 10 |
| | |
| 2 NARRATOLOGIA JA KIRJALLISET MIELET | 12 |
| 2.1 Lapsen tajunnan kuvaus ja fokalisaatio | 12 |
| 2.2 Kertoja | 15 |
| 2.3 Kielelliset piirteet | 17 |
| | |
| 3 ERILAISET KERTOJAT | 23 |
| 3.1 Minä-kertoja teoksessa Tyttö ja naakkapuu | 23 |
| 3.2 Vaihtelevat kertojat teoksessa Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole | 29 |
| | |
| 4 FOKALISOINNIN HAVAINNOINNIN ALUE | 38 |
| 4.1 Naakkapuun tytön ikävän ilmeneminen näköaistin välityksellä | 38 |
| 4.2 Elisabet ja kuuloaisti: Hengittääkö vauva? | 41 |
| | |
| 5 PSYKOLOGIAN JA IDEOLOGIAN ALUE | 45 |
| 5.1 Naakkapuiden tytön tieto, tunteet ja taivasajatukset | 46 |
| 5.2 Elisabet rakentaa käsitystä elämästä ja kuolemasta | 49 |
| | |
| 6 KUVAT KERRONNAN TUKENA | 54 |
| 6.1 Kuvakirjan erityispiirteet | 54 |
| 6.2 Yksittäisen kuvan kertovuus | 60 |
| 6.3 Surun ja kuoleman värit ja symbolit | 73 |
| | |
| 7 LOPUKSI | 85 |
| | |
| LÄHTEET | 88 |

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen lähtökohdat

Tarkastelen tutkielmassani lapsen surun ja ikävän esittämisen tapoja oman perheenjäsenen kuolemaa käsittelevissä lastenkirjoissa. Tutkimuskohteenani ovat kirjailija Riitta Jalosen teokset *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* (1994) ja *Tyttö ja naakkapuu* (2004). Ensisijainen tutkimuskohteeni on teksti, jossa keskityn erityisesti fokalisaatioon ja kerrontaan. Koska kuvitus on kuitenkin oleellisessa osassa kummassakin teoksessa, yksi tavoitteistani on tutkia kuvituksen ja tekstin vuorovaikutusta. Lähestyn aihettani pääosin klassisen narratologian ja kuvallisuuden teorian käsittein. Analysoin, millaisia kerronnan ja kuvallisen ilmaisun keinoja ja rakenteita kirjailija käyttää kuvatessaan läheisensä menettäneen lapsen surua ja ikävää.

Kuolema-aihe ja lapsen surun kuvaaminen lastenkirjallisuudessa on hyvin ajankohtainen tutkimuskohde. Tämän päivän maailmassa lapset kohtaavat monenlaista kuolemaa tiedonvälityksen kautta. Iltapäivälehtien lööpit tuovat usein väkivaltaisen kuoleman hyvinkin pienten lasten tietoisuuteen. Esimerkiksi terrori-iskuissa ja perhetragedioissa kuolevat yhä useammin myös lapset. Kuolema on keskeinen aihe television uutislähetyksissä. Eräänlaista viihteellistä kuolemaa tulvii lasten tietoisuuteen televisiosarjojen välityksellä. Lapsille ja nuorille tarkoitetuissa animaatiopeleissä kuolema on usein huvia, jossa kuollut voidaan herättää napin painalluksella. Erittäin valitettavalla tavalla tutkimukseni ajankohtaisuutta lisää marraskuussa 2007 Jokelassa sattunut koulusurma, jossa väkivaltainen kuolema tunkeutui suomalaiseen koulumaailmaan ennen näkemättömän järkyttävällä tavalla. Lukiolaispojan tuhoisassa ammuskelussa sai ampujan lisäksi surmansa kuusi nuorta ja kaksi koulun henkilökuntaan kuuluvaa aikuista. Kuolema koulussa kosketti tavalla tai toisella lähes jokaista suomalaista kouluikäistä lasta ja nuorta.

Kulttuurissamme esillä oleva kuolema on nimenomaan vieraan kuolema. Tämä niin sanottu näkyvä kuolema esitetään arkipäiväisenä ja jopa viihteellisenä. Todellinen, meitä kaikkia koskettava kuolema, sinän ja minän kuolema, on näkymätöntä ja torjuttua. (Hosio 1999, 22.) Norbert Elias (1993, 43–45) havaitsee nyky-yhteiskunnissa tiettyjä erityispiirteitä, jotka ovat johtaneet kuoleman sosiaaliseen tukahduttamiseen. Ihmisen eliniän pituus vaikuttaa siihen, että kuoleman ajatusta voi pitää kaukaisena yhä pidempään. Vaikka kuoleman mahdollisuus koskee kaikenikäisiä, se voidaan epätodennäköisyyden perusteella unohtaa. Luotamme luonnon lainalaisuuksiin, joita uskomme voivamme yhä enenevässä määrin hallita lääketieteen keinoin. Yhtenä piirteenä Elias (mp.) mainitsee yhteiskuntien sisäisen rauhoittumisen ja sen mukana väkivaltaisen kuoleman epäto-

dennäköisyyden. Vaikka tällaista rauhoittumista on toki suuressa mittakaavassa tapahtunutkin, olen kuitenkin juuri Jokelan ampumistapauksen kaltaisten tragedioiden vuoksi sitä mieltä, että 2000-luvun suomalainen lapsi ja nuori joutuu kohtaamaan myös uudentyyppistä väkivaltaista kuolemaa yhä enemmän. Jukka Yli-Lassilan (HS 2008) artikkelissa *Kuolema sai uudet kasvot* myyttitutkija, uskontosemiotiikan dosentti Hannele Koivunen toteaa, että nykyinen globaali mediatodellisuus korostaa kuoleamisen ja kuolemakulttuurin irvokkaita muotoja. Koivusen mukaan media elää tällä hetkellä juuri kuolemasta ja kärsimyksestä: ”Mitä kauemmas kuoleamisen reaalitodellisuus etäännyy, sitä kiihkeämmin kelaamme kuolemaa median todellisuudessa.” Koivunen ottaa kantaa keskusteluun, jossa on kritisoitu suunnitteilla olevaa todellisuuteen perustuvaa tv-sarjaa. Ohjelmasarjassa on tarkoitus seurata kuolevien ihmisten viimeisiä aikoja. Koivusen mielestä nykyisen kuolemakulttuurin vääristymisestä kertoo se, että luonnollista ja väistämätöntä kuolemaa kuvaava ohjelma aiheuttaa voimakasta vastustusta. Sen sijaan vain harva kyseenalaistaa sen, että televisiossa esitetään päivittäin lukuisia väkivaltaisia kuolemia. Koivusen näkemykset ovat paljolti samansuuntaisia kuin Eliaksen (1993, 43–45) käsitykset kulttuurissamme esillä olevasta vieraan kuolemasta.

Vaikka kuolemasta on tullut hyvin pitkälle perheen yksityisasia, ihmiset tuntevat silti tarvetta käsitellä kuolemaa yhdessä ja osallistua kuolemaan ja suruun liittyviin rituaaleihin. On ehkä helpompaa viedä kynttilä itselle tuntemattoman henkilön onnettomuuspaikalle kuin lohduttaa lähellä surevaa. Kollektiiviseen suruun ja sen rituaaleihin osallistuessaan ihminen kuitenkin samalla käsittelee usein myös omia henkilökohtaisia suruja ja menetyksiään. Useat viime vuosien näkyvimmit suuronnettomuudet ovat vaatineet uhreikseen juuri lapsia ja nuoria. Näissä yhteyksissä on huomattu uudelleen yhteisöllisyyden merkitys, nuoret ovat halunneet kokoontua suremaan yhdessä ja lohduttamaan toinen toisiaan. Mielestäni Heidi Hosion (1999, 24) esittämä ajatus ”kuolemakeskustelun” tarpeellisuudesta on edelleen erittäin ajankohtainen. Olisi hyvä keskustella siitä, miten nyky-yhteiskunnassa voitaisiin uudelleen tehdä tilaa kuolevan hyvästelylle, suremiselle ja ylipäättään luontevammalle suhtautumiselle kuolema-ajatukseen.

Todella konkreettiseksi kuolema tulee lapsen elämässä luonnollisesti tilanteessa, jossa kuolema kohtaa lapsen omaa perhettä. Viimeistään silloin myös lapsi joutuu kohtaamaan kuoleman lopullisuuden ja siihen liittyvän suuren surun ja ikävän. Kriisitilanteessa, jossa kuolema kohtaa perhettä ja lasta, voi kirjallisuus olla yksi kanava, jonka avulla voidaan käsitellä vaikeita ja kipeitä tunteita. Kulttuurissamme esillä olevan, näkyvän kuoleman esittäminen arkipäiväisenä ja jopa viihteellisenä, saattaa vääristää juuri herkästi erilaisille vaikutuksille alttiin lapsen käsitystä kuolemasta. Sen vuoksi on tärkeää, että lastenkirjallisuudessa voitaisiin kertoa meitä jokaista kohtaavasta minän ja sinän kuolemasta, jonka kohdatessa suru ja ikävä eivät poistukaan television sulkemisella.

Aihettani lähelle tulevat ne tutkimukset, joissa on tarkasteltu kirjallisuuden terapeuttisia vaikutuksia. Oman tutkimukseni lähtökohta on lastenkirjallisuus sanataiteena, ei niinkään terapiavälineenä. Kirjallisuudentutkimuksella voi kuitenkin olla merkittävä rooli siinä keskustelussa, jossa pohditaan millaisia kirjoja kuolemasta olisi syytä kirjoittaa ja miten lapselle pitäisi kertoa kuolemasta. Myös kuolema-aiheisten kirjojen psykologisiin vaikutuksiin kirjallisuudentutkijat voivat etsiä vastauksia.

Terhi Utriainen (1994, 6) toteaa, että kuolemaa on kuvattu länsimaisessa kirjallisuudessa lähes kaikkina aikoina runsaasti ja monilla eri tavoilla. Ihmiset ovat aina kertoneet tarinoita kuolemasta ymmärtääkseen oman kuolemansa. Tarmo Kunnas (1989, 70–71) on perustellut kuoleman keskeistä asemaa kirjallisuudessa sillä, että kirjallisuuden yksi tehtävä on antaa ihmiselle käsitys myös olemassaolon siitä puolesta, johon kuuluu kärsimys ja kuolema. Kuoleman läsnäolo suhteuttaa arvoja ja asenteita kaikessa kirjallisuudessa. Dorrit Cohn (2006, 33) nostaa esiin ajatuksen siitä, kuinka kuolema ja kuoleminen korostavat kirjallisuudessa elämäkerran ja fiktion eroa draaattisemmin kuin mikään muu elämän hetki. Fiktiossa voidaan esittää kokemuksia, joita luonnollinen tai todellinen diskurssi ei missään muodossa pysty välittämään. Toisin kuin elämäkertakirjailijalla romaanikirjailijalla on vapaa pääsy kuvaamaan myös kuolevan ihmisen tajuntaa.

Vaikka kuolemasta kirjoitetaan yhä enemmän, pidetään sitä edelleen jossain määrin tabuaiheena. 2000-luvun alkuvuosina ilmestyneiden kuolema-aiheisten lasten- ja nuortenkirjojen määrä ei kuitenkaan viittaa siihen, että asiasta enää vaiettaisiin. Tein kahdeksan sanahakua Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutin ylläpitämästä lasten- ja nuortenkirjallisuuden tietokannasta. Vuosina 1993–1996 hakusanalla ”kuolema” sain hakutulokseksi 44 nimekettä. Vastaava haku rajattuna vuosiin 2003–2006 tuotti tulokseksi 61 nimekettä. Vuosina 1993–1996 hakusanalla ”suru” löytyi 7 nimekettä, vastaava haku rajattuna vuosiin 2003–2006 tuotti 46 nimekkeen hakutuloksen. Hakusanalla ”ikävä” vuosiin 1993–1996 rajattu haku tuotti 7 nimekkeen tuloksen. Samalla hakusanalla vuosiin 2003–2006 rajatulla haulla sain hakutulokseksi 22 nimekettä. Kuolemaa ja surua käsittelevien lasten- ja nuortenkirjojen nimekkeiden määrän näin merkittävä lisääntyminen todistaa, että vaikeaa aihetta käsitellään yhä enemmän.

Kuolema-aiheen käsittely on tullut myös avoimemmaksi ja rohkeammaksi. Havainnollisesti otsikoidussa artikkelissaan *Lemmikit lentävät, isä katsoo pilven päältä* (HS 2004) Päivi Lehtinen kirjoittaa, että yhä useammin lastenkirjassakin käsitellään lapselle hyvin läheisen ihmisen, äidin, isän tai sisaruksen kuolemaa. Sen sijaan ihmisten välisessä kanssakäymisessä todellisessa elämässä kovin lähelle tullut kuolema saatetaan näkemykseni mukaan kokea edelleen vaikeaksi aiheeksi. Voi tuntua mahdottomalta löytää sanoja suuren menetyksen kokeneelle läheiselle, ja silloin valintana on helposti asiasta vaikeneminen.

Keskeisiä kysymyksiä tutkimuksessani ovat seuraavat: Kuka näkee? Kuka puhuu? Kuka tietää ja kokee? Kun työni otsikonkin mukaan analyysini kohteena ovat lapsen surun ja kaipauksen kuvaukset, tuntuisi itsestään selvältä olettaa, että fokalisoija on sureva lapsi. Tarkoitukseni on kuitenkin myös pohtia asetelmaa fokalisointi ja/vastaan kerronta, mikä tuo analyysiin lisäulottuvuuksia. Haluan selvittää, millä eri fokalisoinnin alueilla fokalisointi toimii. Sovellan analyysissäni Rimmon-Kenanin (1991, 99–106) jaottelua fokalisoinnin havainnoinnin, psykologian ja ideologian alueisiin. Pohdin, korostuuko jokin fokalisoinnin alue erityisesti tai jättääkö fokalisoija mahdollisesti jonkun alueen kokonaan käyttämättä? Näiden kaikkien kysymysten taustalla on tutkimukseni ydintavoite, joka on selvittää millaisilla kerronnallisilla ja kielellisillä keinoilla kirjailija pyrkii tavoittamaan surevan lapsen ajattelu- ja kokemustason. Kuvituksen osalta päätavoitteeni on tutkia kuvan ja sanan vuorovaikutusta sekä tarkastella kuvan ilmaisukeinoja kerronnan tukena.

Lastenkirjallisuudessa ei voida koskaan jättää huomioimatta sitä tosiasiaa, että se on pääasiassa aikuisten lapsille kirjoittamaa kirjallisuutta. Molemmissa kohdeteoksissani aikuinen kirjailija käsittelee nimenomaan pienen lapsen surua. Kuolema, erityisesti lapsen kuolema, on aikuiselämän erittäin vaikea aihe, jonka käsittelyssä ja kertomisessa lapsilukijalle kysytään suurta psykologista taitoa. Tämä näkökulma lisää tutkimukseni mielenkiintoisuutta.

Kuoleman teemaa ja siihen liittyen lapsen surun kuvausta lastenkirjallisuudessa on tutkittu suhteellisen vähän. Tutkielmia kuolema-aiheesta lasten- ja nuortenkirjallisuudessa on Tampereen yliopiston Taideaineiden laitoksella valmistunut muutama. Heidi Hosion pro gradu -tutkielman (1999) aiheena on *Kuoleman ja tuonpuoleisen symboliikka suomalaisessa nykysadussa*. Hosion tutkimuskohteena on yhdeksän nykysaduksi luokiteltua teosta vuosilta 1979–1995, mukana myös tämän tutkimuksen kohdeteos *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole*. Mainittakoon myös Päivi Torkkelin pro gradu -tutkielma (1993) *Kuolema-aihe 1990-luvun alun suomenkielisissä nuortenromaaneissa*, ja Suvi Pulkin pro gradu (1993) *Kuolema suomalaisessa nuortenkirjallisuudessa 1960-luvulta 1990-luvun alkuun*. Helena Verälä (2005) käsittelee kuolemaa suomalaisessa lastenkuvakirjallisuudessa Suomen kirjallisuuden sivuainetutkielmassaan *Uni, matka ja jälleensyntyminen*. Missään mainitussa tutkielmassa lapsen surun kuvaamisen tarkastelu ei ole ollut keskeisimpänä tutkimuskohteena vaan kuolema-aihetta on tutkittu yhtenä teemana suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa.

1.2 Tutkimusaineisto ja tutkimuksen toteutus

Valitsin tutkimuskohteekseni kaksi kuolema-aiheista lastenkirjaa kirjailija Riitta Jalosen (s. 1954) tuotannosta. Jalonen aloitti kirjailijanuransa vuonna 1990 ilmestyneellä, Topelius-palkitulla nuortenkirjallaan *Enkeliyöt*, joka on rakenteeltaan monitasoinen ja kerronnallisilta aineksiltaan vaihteleva teos. Kerrontaa hallitsevat psyykkisesti sairaan äitinsä kanssa elävän nuoren tytön aistihavainnot, joiden kautta lukija saa mahdollisuuden eläytyä tämän tapaan kokea ja hahmottaa todellisuus.

Lastenkirja *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* (ENP) niveltyy luontevasti niin *Enkeliöihin* kuin muihinkin Jalosen aikaisempiin teoksiin juuri kerronnan monitasoisuuden ja aineksisuuden välityksellä. *Tyttö ja naakkapuu* (TJN) puolestaan liittyy Jalosen teosten jatkumoon ennen kaikkea päähenkilön sisäisen todellisuuden kuvauksena. Jalosen teosten kiinnostavuus tutkimuskohteena nouseekin mielestäni juuri kerronnallisten ratkaisujen moninaisuudesta ja hänen tavastaan kirjoittaa vähäeleistä ja osoittelematonta proosaa. Näyttämisen ja selittämisen lisäksi Jalonen tarjoaa kerronnan aukkopaiikkojen välityksellä lukijalle mahdollisuuden omiin tulkintoihin ja merkitysten muodostamiseen. Tällainen mahdollisuus on mielestäni aivan oleellisen tärkeä erityisesti kuolema-aiheen käsittelyssä, koska mitään valmiita vastauksia tai oikeita suremisen tapoja ei kukaan pysty osoittamaan tai määrittelemään.

Aiheen perusteella valitsin teokset, joissa lapsi suree nimenomaan oman perheenjäsenen, pikkuveljen ja isän kuolemaa. Varsinkin aikaisemmin lastenkirjojen aiheena oli suru, jonka lähes jokainen lapsi joutuu kohtaamaan menetettyään isoäidin, isoisän tai vaikkapa oman lemmikkieläimensä. Omien vanhempien tai sisaruksen kuolema on aiheena paljon vaikeampi ja ollut siksi myös harvinaisempi. (Lehtinen 2004.) Kummankaan kirjan päähenkilön ikää ei kerrota, mutta tulkitsen Jalosen tekstin sisältämien vihjeiden avulla, että Elisabet on ehkä 1–2 vuotta nuorempi kuin naakkapuiden tyttö, joka on jo koululainen. Elisabet on esimerkiksi hyvillään, kun joulupukki on ymmärtänyt hänen toiveensa oikein pelkästä piirustuksesta. (ENP, 8.)

Yksi valintaperusteeni oli löytää kaksi erityyppistä kuolemaa käsittelevää lastenkirjaa. Lastenkirjassa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* arkitodellisuuteen sisältyy sadunomaisia aineksia. Sadunomaisuus tulee tarinaan Elisabetin nallen kautta. Elisabetin leikissä nalle herää eloon, juttelee tytölle ja opettaa hänelle asioita elämästä ja kuolemasta. Tulkintani mukaan on erittäin merkityksellistä, että nalle ”elää” vain ollessaan kaksin Elisabetin kanssa, ja vain Elisabet voi kuulla nallen puheen. Sadun maailma on tässä tarinassa lapsen, Elisabetin, maailma.

Tyttö ja Naakkapuu on sen sijaan selkeästi realistinen lasten kuvakirja. Vaikka molempien kirjojen teemana on kuolema, suunnilleen samanikäisten päähenkilöiden surua ja ikävää

kuvataan hyvin erilaisilla kerronnallisilla keinoilla. Kuvat ovat monella tavalla tärkeitä lapsille ja aivan erityisesti lukutaidottomalle lapselle, jonka voisi ajatella tutustuvan käsillä oleviin teoksiin yhdessä aikuisen kanssa. Tämän vuoksi valitsin tutkimusaineistokseni lastenkirjat, joissa kertomuskokonaisuus koostuu kuvallisista ja kielellisistä osuuksista. Vaikka erityisesti kuvakirjassa *Tyttö ja naakkapuu* teksti ja kuvitus muodostavat tiiviin kokonaisuuden, on niitä mahdollista tarkastella myös itsenäisinä yksikköinä.

Molemmat tutkimuskohteenani olevat teokset on kuvittanut Kristiina Louhi (s. 1950). Louhi on järvenpääläinen kirjailija ja kuvittaja. Louhi valmistui graafiseksi suunnittelijaksi Taideteollisesta korkeakoulusta vuonna 1975 pääaineenaan kirjagrafiikka. Louhen omista teoksista on tunnetuin Aino-lastenkirjasarja, jonka ensimmäinen osa ilmestyi vuonna 1984. Aino-kirjoja on käännetty yli kymmenelle kielelle. Vuonna 1993 Louhi aloitti Tomppa-kirjasarjan. Omien teostensa lisäksi Louhi on kuvittanut mm. Riitta Jalosen, Hannu Mäkelän, Hannele Huovin ja Kirsi Kunnaksen teoksia. Vuonna 1987 Louhi sai Rudolf Koivu -palkinnon Hannele Huovin *Taivaanpojan verkko* -kirjan kuvituksesta ja vuonna 2004 Finlandia Junior -palkinnon yhdessä Riitta Jalosen kanssa kuvakirjasta *Tyttö ja naakkapuu*.

Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole on Jalosen ensimmäinen lastenkirja. Kirjassa pieni Elisabet-tyttö tekee surutyötään nallensa avulla. Kertomus alkaa joulusta ja päättyy joulun. Elisabet saa joululahjaksi nallen, joka saapuu täyttämään kuolleen pikkuveljen jättämää tyhjyyttä. Nalle on nimetön, mutta myöskään Elisabetin vauvana kuollutta pikkuveljeä ei mainita nimeltä. Nalle on Elisabetille pikkuveli, jota kukaan ei ota häneltä pois. Menetyksen kokenut Elisabet etsii nalleleikillään vastauksia syntymän ja kuoleman salaisuuteen. Nalle auttaa Elisabetia ymmärtämään vaikeita asioita, syntymää, elämää ja kuolemaa.

Jalosen kuvakirja *Tyttö ja naakkapuu* kuvaa pienen tytön elämään käännekohtaa, isän kuoleman aiheuttamaa muutosta. Päähenkilö, nimeltä mainitsematon pieni tyttö, odottaa rautatieaseman naakkapuiden alla äitiään, joka on ostamassa matkalippuja. Jos edessä olevalla matkalla kaikki sujuu hyvin, äiti ja tyttö saattavat tulevan talven aikana muuttaa uuteen paikkaan. Hyvin sujuminen tarkoittaa sitä, että äiti saa työpaikan ja uudesta paikasta löytyy sopiva asunto. Tyttö miettii äitiä odottaessaan elämänsä tapahtumia, ja muistot isästä nousevat mieleen. Muistot ovat ennen kaikkea kuvia, välähdyksiä yhteisistä hetkistä isän vielä ollessa elossa. *Tyttö ja naakkapuu* on Riitta Jalosen ja Kristiina Louhen kuvakirjatrilogian ensimmäinen teos. Sitä ovat seuranneet kuvakirjat *Minä, äiti ja tunturihärkki* (2005) sekä *Revontulilumi* (2006), joissa kerrotaan tytön ja äidin myöhemmistä vaiheista.

Tove Janssonin Muumiteosten kuvaa ja sanaa väitöskirjassaan tutkineen Sirke Happonen (2007, 26) mukaan yksi tekstin ja kuvituksen tutkimuksen haasteista on se, ettei kuvaa ja sanaa

voi käytännössä tarkastella samanaikaisesti. Yhdyn täysin tähän Happonen ajatukseen. Omassa työssäni tämä problematiikka vaikuttaa siten, että olen päätenyt tarkastelemaan tekstiä ja kuvitusta myös erillisinä yksiköinä. Kuvan ja sanan vuorovaikutusta käsitellessäni välillä käsittely lähtee kuvasta jatkuen tekstin tarkasteluun, toisinaan päinvastoin.

Johdannon seuraavissa alaluvuissa käsittelen kuolema-aihetta lastenkirjallisuudessa ja narratologian ja temaattisen tutkimuksen yhteyttä. Teen ensin lyhyen katsauksen kuolema-aiheen käsittelyyn ja käsittelytapojen muutokseen lastenkirjallisuudessa. Temaattisen tutkimuksen ja narratologian yhteyttä käsittelevässä alaluvussa nostan ensin esiin joitakin Riitta Jalosen teoksissa toistuvia erityispiirteitä ja teemoja. Luvussa 2 keskityn tarkastelemaan lapsen tajunnan kuvausta fiktiivisessä tekstissä. Päähuomioni on narratologisen lähestymistavan keinoissa ja käsitteissä. Katson myös tärkeäksi nostaa esiin muutamia periaatteellisia kysymyksiä ja kiistanalaisuuksia narratologian tutkimuskentällä käydyssä keskustelussa. Alaluvussa 2.3 tarkastelen kohdeteoksissani käytettyjä kielellisiä keinoja, joiden avulla ilmaistaan nimenomaan lapsen näkökulmaa. Luvun lopussa esittelen, millä tavoin tulen soveltamaan tutkimukseni kannalta keskeistä fokalisaation käsitettä.

Luvussa 3 keskityn analysoimaan kohdeteosteni kertojarakenteita. Luvuissa 4–5 tarkastelen fokalisaatiota kohdeteoksissani. Pääosassa luvuissa 3–5 ovat molemmista teoksista poimitut katkelmat, joissa lapsen suru ja ikävä konkretisoituvat erilaisina ilmauksina. Tarkoitukseni on viedä teoriaa ja omaa tulkintaani rinnakkain eteenpäin. Havainnollisuuden vuoksi olen päätenyt tarkastelemaan lapsen surun ilmenemistä erikseen fokalisoinnin havainnoinnin, psykologian ja ideologian alueilla. (Ks. Rimmon-Kenan 1991, 99–106.)

Luvussa 6 jatkan analyysiani keskittyen kuvitukseen. Johtava ajatukseni tässä luvussa on pohtia sitä, kuinka kuvat tukevat kerrontaa. Esittelen aluksi eri tutkijoiden näkemyksiä kuvakirjan erityispiirteistä. Yksittäisen kuvan kertovia keinoja käsitellessäni pyrin nostamaan esiin havainnollisia esimerkkejä omasta tutkimusaineistostani. Keskityn ennen kaikkea kuvan ja sanan vuorovaikutukseen. Pohdin myös mitä Kai Mikkosen (2005, 333) mainitsemaa mahdollista ilmaisun ”ylimäärää” kuvat tuovat lapsen surun ja ikävän esittämiseen. Kysyn onko kuvilla mahdollisesti voimaa tunkeutua tekstin alueelle niin, että ne voivat ilmaista lapsen kipeistä tunteista jotakin jopa paremmin kuin sanat. Kuljetan koko tutkielmani läpi mukanaani omaa temaattista tulkintaani. Oman tulkintani osuus korostuu juuri luvussa 6, jossa kuvitusta tarkastellessani etsin kuvista myös mahdollisia kuoleman, surun ja ikävän symboleja.

1.3 Kuolema-aihe lastenkirjallisuudessa

Perinteisessä sadussa, kansansadussa tai kansansatumotiiviin perustuvassa sadussa kuolema on melko yleinen tapahtuma. Näissä saduissa kuolema on useimmiten symbolinen ja viaton: satavuotinen uni, josta voi herätä prinssin suudelmaan. (Ruuska 2001, 305.) Varhaisin eurooppalainen lastenkirjallisuus koostui katekismuksista, lastenraamatuista, hengellisistä runoista sekä parannuksen tekevästä lapsista, joille varhainen kuolema oli suuri ilo (Kuivasmäki 1990, 55). ”Kauniin kuoleman” aikakautta oli edelleen kuolema-aiheen käsittely lastenkirjallisuudessa 1800-luvulla, jolloin kuolema kuvattiin usein romantisoituna. Kaunis kuolema on tuttu mm. H.C. Andersenin sadusta *Pieni tulitikkutyttö*. Vastaavia esimerkkejä löytyy runsaasti myös suomalaisesta lastenkirjallisuudesta, erityisesti Sakari Topeliuksen tuotannosta. Topeliuksen satu *Kesä, jota ei koskaan tullut* kertoo pienestä Rafaelista, joka saisi aikuiseksi tultuaan kokea paljon surua ja joutuisi kiusaukseen. Sen vuoksi Jumala käskee Rafael-enkelinsä hakea pieni Rafael pois. Rafael sairastuu, mutta hänelle sanotaan, että kesällä hän on taas terve. Rafaelille ei kuitenkaan tule enää kesää – maan päällä, mutta Jumalan paratiisissa on iankaikkinen kesä. Topelius sisällytti tarinoihinsa usein henkilökohtaisia kokemuksia ja muistojaan. Niinpä tosisatu pienestä Rafaelista pohjautuu Topeliuksen oman pojan kuolemaan. (Ojanen & al. 1980, 62.)

Muutos kirjallisuuden suhtautumisessa kuolemaan on ruotsalaisia kuvakirjoja tutkineen Eva Söderbergin (1995, 219) mukaan havaittavissa 1960-luvulla. Erityisesti nuortenkirjallisuudessa alettiin käsitellä kuolemaa, ja varsinkin 1970-luvun alusta lähtien kuolema on ollut yleinen teema myös lastenkirjallisuudessa. Suomalaisessa lastenkirjallisuudessa vuonna 1969 ilmestynyt Marita Lindquistin *Maleenan joulu (Maleena och glädjen)* oli aiheeltaan vielä harvinainen. Kirjan aiheena oli äidin kuolema vaikean sairauden jälkeen. Teos suomennettiin vuonna 1977. Vuonna 2007 kirjasta julkaistiin uusi suomenkielinen painos. Nimellä *Maleenan ilo* ilmestynyt teos oli julkaisuvoittoa ehdokkaana Kirjapöllö-palkinnon saajaksi. Kyseinen palkinto jaetaan tunnustuksena yli kymmenen vuotta sitten julkaistulle lasten- tai nuortenkirjalle, jota pidetään edelleen merkittävänä. Valintaperusteina ehdokkuudelle mainittiin muun muassa se, että *Maleenan joulu* oli ilmestymisaikanaan rohkea kirja, koska se käsitteli kuolemaa. Kirjailijan omaan kokemukseen pohjautuvan kertomuksen merkittävyyttä lisää se, ettei kertomus sitoudu mihinkään aikakauteen vaan kuvaus äidin menetyksen aiheuttamasta surusta on yleispätevä ja ajankohtainen yhä edelleen. Kuolema-aiheen tärkeydestä lasten- ja nuortenkirjallisuudessa kertoo se, että vuoden 2007 Kirjapöllö-palkinnon saajaksi valittiin vuonna 1980 ilmestynyt *Ykä yksinäinen*. Kirjan kertomus kuvaa nuoren Ykän kasvua ja kehitystä, johon vaikuttaa merkittävästi hänen kaverinsa kuolema vakavan sairauden jälkeen.

Suomalainen nuortenkirja käsitteli 1970-luvulla jo vaikeitakin aiheita, mutta lastenkirjallisuudessa niistä vaiettiin edelleen muutamia suomennoksia lukuun ottamatta. (Hosio 1999, 52.) Kari Vaijärvi (1995, 15) on nostanut vertauskuvalliseksi käännekohtaksi kansainvälisen lapsen vuoden 1979. Tuolloin käyty keskustelu lapsen asemasta ja oikeuksista jatkui myös kirjallisuuden kentällä. 1980-luvun alun Vaijärvi (mp.) on nähnyt varovaisen, mutta kuitenkin selvän vapautumisen aikana. Vaikeaa aihetta lähestyttiin varovasti; kirjoissa kuoli vanhus, usein jompikumpi isovanhemmista. Etäännyttämällä kuolema aivan lapsen lähipiiristä haluttiin luultavimmin säästää lasta liian tuskallisilta tunteilta. Aiheen käsittely muuttui tultaessa 1980- ja 1990-luvuille. Tällöin satu ja fantasia korvasivat yhä useammin realismin.

Uudemmissa lasten- ja nuortenkirjoissa on kuitenkin nähtävissä ”uusrealistinen” suuntaus. Kuolleita ihmisiä, kuolemaan liittyviä rituaaleja ja ennen kaikkea kuoleman herättämiä tunteita kuvataan avoimemmin. Itse lapsi on aktiivisempi. Hän pystyy omia keinoja käyttämällä luomaan oman käsityksensä kuolemasta. (Söderberg 1995, 242–243.) Myös Sophie Capdeville (1995) on tehnyt saman suuntaisen havainnon kuin Söderberg. Capdevillen mukaan 1800-luvun lopun koulu- kirjoissa kuvattiin sekä vanhusten että lasten kuolemaa, mutta erityisen arvostettu oli kuolema isänmaan puolesta.

1900-luvun alun lastenkirjallisuus saattoi kuvata kuolemaa, mutta kuolema koko lastenkirjan teemana ei ollut kovinkaan yleinen. 1920-luvulta lähtien suhtautuminen muuttui. Kuolema sysättiin vanhuuteen tai siitä vaiettiin kokonaan. Capdevillen (1995) mukaan aikuiset eivät maailmansotien julmuuksien jälkeen pystyneet puhumaan kuolemasta, lisäksi nähtiin tarpeelliseksi suojella lasta järkytyksiltä. Vuosisadan aikana on siirrytty kuoleman kuvaamisesta sen kohtaamiseen. Painopiste on siirtynyt kuolemasta tapahtumana siihen, miten lapsi kokee kuoleman. Kuolema kuvataan usein käännekohtana, jonka jälkeen lapsen ja perheen elämä saattaa muuttua paljonkin. Tärkeää kuitenkin on, että elämä surusta ja ikävästä huolimatta kuitenkin jatkuu tavalla tai toisella.

Lapsen kokemus kuolemasta ja sen herättämistä tunteista, surusta ja ikävästä, muodostaa keskeisen sisällön myös molemmissa tutkimuskohteenani olevissa kirjoissa. Kummassakaan teoksessa ei kuvata edellä mainitulla ”uusrealistisella” tavalla kuolemaa tapahtumana, kuolleita ihmisiä tai kuolemaan liittyviä rituaaleja kuten hautajaisia vaan keskitytään kuoleman aiheuttamien surun ja ikävän tunteiden esittämiseen. Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* Elisabetin vauvaveljen kuolema paljastuu lukijalle vasta vähitellen tekstin sisältämien vihjeiden avulla. Se, kuinka pikkuveli on kuollut jää arvoitukseksi. Sen sijaan Elisabet etsii itse aktiivisesti vastauksia kuoleman salaisuuteen nallen kanssa leikkiessään. Elisabetille juuri leikki merkitsee Söderbergin (1995, 242–243) mainitsemaa lapsenomaista keinoa luoda omaa käsitystään kuolemasta. Pikkuvel-

jen kuolema on Elisabetin elämässä käännekohta ja pienen tytön henkinen kasvunpaikka, vaikka konkreettisesti arjessa Elisabetin elämä jatkuu ennallaan.

Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* kertomuksen lähtökohtana on isän kuoleman aiheuttama konkreettisen elämänmuutoksen mahdollisuus; tyttö ja äiti saattavat isän kuoleman jälkeen muuttaa uudelle paikkakunnalle. Kuolema nousee esille jo kuvakirjan toisella aukeamalla, kun tyttö pohtii mitä naakalle tapahtuu, jos se kuolee kesken lennon (TJN, 4). Isän menetys nousee esille kuitenkin vasta kirjan viidennellä aukeamalla. Silloinkaan ei puhuta suoraan isän kuolemasta, vaan tyttö muistelee, kuinka perheen vene piti myydä, koska isä *ei ollut enää* ohjaamassa sitä. (TJN, 13.) Isän kuoleman syy ei selviä. Omaa käsitystään kuolemasta tyttö rakentaa yhtenä apukeinonaan äitinsä selitykset muun muassa siitä, mitä ihmiselle tapahtuu hänen kuoltuaan. Painopiste on kummassakin kertomuksessa lapsen ikävän ja surun kuvaamisessa.

1.4 Temaattinen tutkimus ja narratologia

Teema on yksinkertaisimmin ilmaistuna se, mistä teksti syvimmällä tasollaan kertoo. Temaattisen tutkimuksen kentällä esiintyy useita samantyyppisiä teeman käsitteen määritelmiä. Kaikkien määritelmien ytimessä on kuitenkin erotettavissa ajatus teemasta sinä, mistä tekstissä on kyse. ”Teema on tekstin palautumaton merkitys, teksti paljaimmilleen riisuttuna. Teema on tekstin keskeisin, muuttumaton ydin.” (Suomela 2001, 142.) Kummassakin tutkimuskohteenani olevassa teoksessa tekstin syvin taso kertoo lapsen ikävästä ja surusta oman perheenjäsenen kuoltua. Kuoleman lapselle aiheuttama suru ja ikävä ja näiden tunteiden työstäminen voidaan katsoa molemmille teoksille yhteiseksi teemaksi.

Temaattinen tutkimus on lähestynyt teemaa sekä tekstin ja sen rakenteiden että lukijan ja hänen tulkintansa näkökulmasta. Formalistiselle ja strukturalistiselle tutkimustraditioille on tyyppillistä teeman lähestyminen tekstin rakenteen kautta. Erityisesti 1960-luvulla ilmestyi lukuisia, nimenomaan kerronnan analyysiin keskittyneitä teoksia. Temaattinen lähestymistapa ei ole ollut narratologiassa kuitenkaan itsestäänselvyys. Narratologiset analyysit keskittyvät tavallisimmin pelkästään kerronnan elementtien analysointiin, jolloin teema jää vähemmälle huomiolle. Teemojen on kuitenkin katsottu voivan vaikuttaa narratiiviseen tasoon ja motivoida tarinaa ja juonta. Tällä perusteella narratiivista ja temaattista tasoa ei ole nähty täysin toisistaan irrallisena. (Suomela 2001, 148.)

Tammen (1992, 8, 66) mukaan yksilöllisen kertomustekstin analyysi vaatii aina myös tulkintaa ja teoreettisten yleistysten unohtamista. Kerrontaan kuuluvien strategioiden analyysia ohjaa myös taustalla oleva tieto siitä, millaisia tietyn kirjailijan tekstit ovat tulkintaa vaativina koko-

naisuuksina. Tästä syystä pyrin läpi analyysini kuljettamaan mukana omaa temaattista tulkintaani, vaikka keskityinkin tutkimusongelmani mukaisesti tarkastelemaan lapsen ikävän ja surun esittämistä erilaisten kerronnallisten, kielellisten ja kuvallisten keinojen avulla.

Molempien tutkimuskohteena olevien teosten teema myötäilee muun muassa Jalosen *Enkeliöistä* tuttuja teemoja. Anne Turja (1995, 57–58) on löytänyt Jalosen teoksista teematason, jonka mukaan kipeimpienkin muistojen läpikäyminen ja työstäminen on välttämätöntä, jotta ihminen voi kasvaa. Erilaiset luovuuden ilmenemismuodot kuten kirjoittaminen, piirtäminen tai leikkiminen ovat hyviä keinoja surusta ja ahdistuksesta vapautumiseen. Turja nostaa esiin muistojen tärkeyden Jalosen tematiikassa. Muistoilla on voima, joka kantaa ihmistä pimeyden yli. (Mp.)

Seija Kitulan (2003, 102–103) mukaan Jalosen teoksissa päällimmäiseksi ei jää tarina, juoni tai järjestys vaan kerronnan kiehtovuus syntyy jännitteestä pinnan ja pinnanalaisen välillä, monessa eri tasossa liikkuvasta aukkoisesta kerronnasta ja omaperäisestä symbolikielestä. Yhdellä sanalla ilmaistuna Jalosen muuntelema teema olisi ylösnousemus. Kitulan mielestä tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että Jalosen kirjat voisi luokitella kristillisiksi, hengellisiksi tai edes henkieteellisiksi. Kitulan (mp.) mukaan on oleellisinta, että Jalosen teoksissa kuljetaan pimeydestä valoa kohti. Katson, että näitä Jalosen teksteistä tehtyjä tulkintoja vasten on erittäin haastavaa ja mielenkiintoista lähteä rakentamaan omaa analyysia tutkimuskohteinani olevista teoksista *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* ja *Tyttö ja naakkapuu*.

2 NARRATOLOGIA JA KIRJALLISET MIELET

2.1 Lapsen tajunnan kuvaus ja fokalisaatio

Teoreettisen pohjan tälle tutkimukselle tarjoaa narratologia, jonka tutkimuskentällä tajunnankuvaukseen liittyvät kysymykset ovat keskeisiä. Narratologisen analyysin lähtökohta on kertomuksen hierarkkisen rakenteen tunnistaminen. Mieke Balin (1985, 45) klassisessa mallissa tarina-kerronta kahtiajaossa tarina viittaa tekstin tapahtumiin ja kerronta puolestaan tapaan, jolla tapahtumat on esitetty. Kertoja on vastuussa kerronnasta (*narrative*). Kerronnasta muodostuu tarina (*history*), joka on joko kertojan itsensä tai tarinamaailman henkilön suodattama eli fokalisoima. Käsitteen *fokalisaatio* Bal on lainannut Gerard Génetteltä, joka esitteli alun perin termit *fokalisaatio* (*focalisation*) ja *ääni* (*voix*) tutkimuksessaan *Discours du récit* vuonna 1972.

Oleellista tässä lähestymistavassa on tehdä käsitteellinen ero sen välillä kuka kertomuksessa puhuu ja kuka näkee tai havaitsee (Genette 1980, 186; 1988, 64). Narratologiaa edeltävässä kirjallisuudentutkimuksessa fokalisaation käsitettä nimitetään usein ”näkökulmaksi”. Genette (1980, 189) haluaa irrottaa käsitteen sen pelkästä visuaalisesta merkityksestä. Vaikka käsite viittaa *näkökulmaan*, myös muut aistit voivat rakentaa subjektiivista fokalisaatioasemaa. Kuten Rimmon-Kenan (1991, 106) esittää, representaatio tarinamaailmasta ja sen muista henkilöistä voi suodattaa myös henkilöhahmojen tietojen, tunteiden ja ideologian kautta.

Fokalisaatio sen laajassa merkityksessä, jolloin koko henkilöhahmon tajunta toimii suodattimena, on monessa tapauksessa enemmän tajunnan kuin fiktiivisen maailman kuvausta (Chatman 1990, 143). Tässä tutkielmassa fokalisaation käsitettä sovelletaan nimenomaan sen laajassa merkityksessä. Analysoitaessa lapsen surun ja ikävän esittämisen tapoja vastaaminen kysymykseen ”Kuka näkee tai havaitsee?” ei riitä. Suru ja ikävä ovat kokonaisvaltaisia tunteita ja tunteuksia. Siksi on välttämätöntä kysyä myös ”kuka tietää?”, ”kuka tuntee” ja ”kuka kokee?”.

Rimmon-Kenan (1991, 99) erottaa kolme fokalisoinnin aluetta: havainnoinnin alue, psykologian alue ja ideologian alue. Tämä jaottelu pohjautuu Seymour Chatmanin (1978), Franz K. Stanzelin (1981) ja Boris Uspenskin (1973) vastaaviin kategorioihin. Stanzelin (1984, 187) esittämä teoria kerronnallisista tilanteista perustuu *välitteisyyden* (*mediacy*) käsitteeseen, jolla hän kuvaa kertovan fiktion erityisluonnetta: kerronta on aina *diegeettistä* eli jollain tavoin välittyntä ”tietoa” fiktiivisestä maailmasta. Todellisesta *mimesiksestä* voidaan Stanzelin (emt., 65) mielestä puhua korkeintaan sen tyyppisen kerronnan kohdalla, joka koostuu pelkästä henkilöhahmojen puheen lainaamisesta. Maria Mäkelän (2005, 14) mielestä Stanzelin mallin ongelmana on se, että välitteisyy-

den tuottajana nähdään ainoastaan kertoja. Edellä esitetty fokalisaation käsite perustuu kuitenkin juuri *kerronnan kohteena* olevan fiktiivisen tajunnan tuottamaan välitteisyyteen.

Boris Uspenski (1991, 129) käyttää fokalisoinnin asemesta termiä näkökulma. Uspenski erottaa neljä näkökulmarakennetta. Nämä ovat ideologinen näkökulmarakenne, fraseologinen näkökulmarakenne, tilan ja ajan näkökulmarakenne ja psykologinen näkökulmarakenne. Uspenskin näkökulmarakenteet vastaavat suurimmaksi osaksi Rimmon-Kenanin fokalisoinnin alueita. Fraseologisilla piirteillä Uspenski (emt., 31) tarkoittaa näkökulman ilmaisemisessa käytettyjä lingvistiisiä keinoja. Nämä keinot voivat saada kaksi funktiota. Ensinnäkin ne voivat luonnehtia henkilöä, jonka kieliparteen ne kuuluvat. Henkilön maailmankuva voidaan määrittellä tälle tyypillistä kielenkäyttöä analysoimalla. Toiseksi fraseologiset piirteet voivat ilmaista konkreettisesti, kenen näkökulman kautta kerronta kulloinkin on välitetty eli fokalisoitu. Omassa analyysissäni tukeudun Rimmon-Kenanin määrittelemiin fokalisoinnin alueisiin selvittäessäni, millä alueilla fokalisoija tutkimuskohteenani olevissa teoksissa toimii. Lisäksi hyödynnän Uspenskin jaottelusta fraseologisista näkökulmarakennetta, kun analysoin niitä kielellisiä keinoja, joita käyttämällä kirjailija pyrkii tavoittamaan ikävöivän ja surevan lapsen puhutavan. Puhetavalla tarkoitan sekä henkilöiden ääneen puhumista että hiljaista ajatuspuhetta. Kielellisten piirteiden analyysissä tukeudun myös Tammen (1992, 36-50) esitykseen lingvistisistä merkeistä, joiden kautta henkilön ja kertojan diskurssit ilmevät tekstissä.

Tammen (1992, 16) mielestä Genetten havainnot antavat parhaat käytettävissä olevat lähtökohdat konkreettiselle kertomusanalyysille. Suomenkielisessä tutkimuksessa termillä näkökulma on varsin vakiintunut merkitys ja sitä on käytetty lähes synonyymisesti fokalisointi-termin kanssa. Myös suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa näkökulma-termiä on kritisoitu sen vahvasti visuaalisista konnotaatioista. ”Näkeminen” on kuitenkin tässä käytetyssä mielessä ymmärrettävä Tammen (mp.) mukaan metaforisesti. Näkökulma voi olla puhtaasti optinen, mutta yhtä hyvin myös tiedollinen, psykologinen tai ideologinen. Missään kertomuksessa ei ole edeltä käsin selvää, että ”tietäjä” ja ”kokija” olisi aina se, joka kertoo. (Emt., 16.)

Tässä tutkielmassa pohditaan, millaisia ovat ne kerronnalliset ja kielelliset keinot, joilla lapsen fiktiivistä mieltä ja sen sisältöjä rakennetaan tutkimuskohteena olevissa teoksissa. Kysymys tajunnan esittämisestä koskettaa useita keskeisiä kertomusteoreettisia keskusteluja, jotka liittyvät narratologian paradigmanmuutoksiin. Merkittävin näistä muutoksista on siirtymä strukturalistisesta kertomusteoriasta kohti kognitiotieteellisiä sovelluksia. Vaikka tajunnankuvaus onkin keskeinen aihe narratologiassa, laajoja tutkimuksia, jotka keskittyisivät erityisesti kertovan fiktion tapoihin kuvata henkilöahmojen tajunnanliikkeitä, on tehty toistaiseksi vähän. Fiktiivisten mielten ku-

vausten tutkimuksista keskeisimpinä on mainittava Dorrit Cohnin *Transparent Minds* (1978) ja Alan Palmerin *Fictional Minds* (2004). (Ks. Mäkelä 2005, 3.)

Palmerin (2004, 5) mukaan kertovassa fiktiossa on kyse ennen kaikkea fiktiivisen mentaalisen toiminnan esittämisestä. Palmerin tutkimus lähestyy tajunnan esittämisen problematiikkaa kognitiotieteen paradigmatähtäen. Kognitiotiede koostuu informaation prosessoinnin systemaattisesta tutkimuksesta. Informaation lähde voi tutkimuksessa olla monenlainen, kirjallisuudessa on luonnollisesti kysymys lingvistisessä muodossa esitetystä informaatiosta. Palmer (emt., 12–13; 53) soveltaa fiktiivisten mielten tutkimukseen kuitenkin myös aktuaalisen ihmismielen tutkimukseen kehitetyjä malleja. Hän korostaa, että fiktiivisten mielten lukemisessa käytetään niitä toimintaan ja sosiaaliseen vuorovaikutukseen perustuvia merkkejä, joita ihmiset käyttävät tosielämässä tulkitessaan toinen toisiaan. (Mt., 10–12.)

Palmer kritisoi Cohnin tutkimusta liiallisesta keskittymisestä kerronnan lingvistiseen kategoriointiin. Cohn luokittelee ja määrittelee henkilöihahmon ajattelun esittämisen tapoja tekstilähtöisesti tarkastelemalla kerronnan lingvistisiä ja rakenteellisia konventioita. Cohn kiinnittää kuitenkin erityistä huomiota kerronnan tekniikoiden hämääriin raja-alueisiin, joilla kirjallisuuden konventiot pikemminkin *haastavat lukijaa tulkintaan* kuin tarjoavat valmiita lukuohjeita. Cohnin mukaan tällaisia raja-alueita kertovassa diskurssissa ovat muun muassa siirtymät kertojan ja henkilön subjektiviteettien sekä verbaalisten ja verbalisoimattomien tajunnanliikkeiden välillä (Cohn 1978, 126–140; ks. Mäkelä 2005, 4.) Mielestäni tämä Cohnin painotus on tärkeä ja erityisen mielenkiintoinen oman työni kannalta. Näkemykseni mukaan varsinkin teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* liikutaan paljolti juuri näillä kerronnan tekniikoiden hämääriin raja-alueilla.

Kirjallisuus esittää siis kielen välityksellä tietyn käsityksen ihmismielestä. Uskottavuudestaan huolimatta kirjallisuuden tajunnan kuvaukset eivät koskaan voi olla luonteeltaan autenttisia. Kertovan fiktion erikoinen paradoksi ilmenee Cohnin (1978, 6) mukaan siinä, miten kaikkein suurin todenkaltaisuus (*vraisemblance*) saavutetaan sellaisilla kerrontatekniikoilla, jotka ovat täysin luonnonvastaisia suhteessa todelliseen kokemukseen. Kuvatessaan fiktiivisten mielten toimintaa kirjailija ikään kuin saavuttaa suurimman illuusion autenttisuudesta kokemuksesta. Kysymys on kirjailijan tuottamasta illuusiosta, koska kerronnassa käytetyt tajunnankuvauksen keinot ovat nimenomaan kirjallisia keinoja. Fiktio eroaa todellisesta maailmasta erityisesti siinä mielessä, että se paljastaa kuvaamiensa henkilöiden sisäisen, kätkeytyn maailman, johon tosielämässä kenelläkään ei ole pääsyä. Kirjallisten henkilöihahmojen persoonan ja tajunnan uloisimmat kehykset määrittää kieli, jonka tuotetta kertomus on. Mäkelä (2005, 7) korostaa, että yksilöllisen kokemuksen kuvaamisessa sanat ovat väistämättä epätäsmällisiä. Tämä johtaa siihen, että fiktiivisen henkilön mentaalisen maailman kielellistämisen tuloksena on aina vain jonkinlainen likiarvo – mimeettistä kuvausta yksityi-

sestä mielestä on mahdotonta saavuttaa. Lisäksi Mäkelän (emt., 21) mukaan fiktiivisen mielen muodostumiseen kertovassa diskurssissa vaikuttavat aina lukijan havainnot ja tulkinnat: lukija heijastaa henkilöhahmon fiktiiviseen mieleen niitä piirteitä, jotka sopivat hänen omiin tulkinnallisiin kehyksiinsä. Kysymykseen missä määrin kirjalliset mielet vastaavat oikeita on näin ollen mahdotonta saada absoluuttista vastausta. Voidaan jopa miettiä koko kysymyksen tarpeellisuutta, koska tarinamaailman henkilön fiktiivinen mieli syntyy ja elää hyvin pitkälle todellisen lukijan mielen liikkeiden mukaan.

2.2 Kertoja

Huolimatta selvistä eroavaisuuksistaan klassiselle ja kognitiiviselle narratologialle on Mäkelän (2005, 5) mukaan yhteistä usko fiktion referentiaalisuuteen. Tällä tarkoitetaan oletusta siitä, että kirjallisen representaation kohteena on tietty fiktiivinen todellisuus ja tietty fiktiivinen mieli, jotka ovat luonnollinen osa fiktion maailmaa. Narratologia onkin omaksunut pysyviksi peruskäsitteikseen Platonin käsitteet *mimesis* (näyttäminen) ja *diegesis* (kertominen), jotka hän määrittelee teoksessaan *Valtio*. Tajunnankuvauksessa *mimesis* viittaa henkilöhahmon välittämättömään ”mentaaliseen materiaaliin” ja *diegesis* kertojaaänen tuottamaan välitteisyyteen.

Analysoitaessa kertomuksen hierarkkista rakennetta joudutaan pohtimaan kertojan käsitettä. Tammen (1992, 9) mielestä kaunokirjallisista kertomuksista puhumisen mielenkiintoinen ongelma on siinä, että kun halutaan kuvata kertovan tekstin rakennetta, joudutaan heti puhumaan henkilöistä tai ainakin henkilöön viittaavin termein. Sellaiset kerronnan analyysin käsitteet kuin ulkopuolinen kertoja, implisiittinen tekijä tai näkökulma ilmentävät hyvin kirjallisuuden tutkijan pyrkimystä tehdä tutkimusteksti ymmärrettäväksi antamalla käsitteille ihmistä muistuttavia nimiä. Myös kertojan käsite on tässä mielessä ongelmallinen. Kuten Tammi (mp.) huomauttaa, kertojaääni on tekstuaalinen konstruktio, kirjallisten keinojen joukko, jonka avulla on tuotettu kertova teksti. Usein kerronnan takaa ei voida konstruoida mitään henkilön kaltaista tekijää, vaan kertoja on yksinkertaisesti tarinan kertomiseen käytettyjen kirjallisten keinojen summa.

Kertovassa fiktiossa ajatellaan olevan mukana kolmentyyppisiä agentteja, joita Tammi (1992, 10) nimittää *henkilöiksi*, *kertojaksi* ja *tekstiksi*. Fiktion välittyminen edellyttää niin ikään kolmentyyppistä toimintaa: *havaitsemista*, *kertomista* ja *esittämistä*. Yksinkertaistetusti fiktiivinen maailma välittyy lukijalle siten, että ”*henkilöt havaitsevat* fiktiivisen maailman, *kertoja kertoo*, että *henkilöt havaitsevat*, ja *teksti esittää*, *kuinka kertoja kertoo*, että *henkilöt havaitsevat*.” (Mp.)

Perinteisesti on totuttu erottamaan toisistaan ´minä-kerronta` (*first-person narration, Ich-Erzählung*) ja ´hän-kerronta` (*third-person narration, Er-erzählung*). Tämä jaottelu perustuu siihen käsitykseen, että kertoja voi kertoa vain joko omasta henkilöstään tai sitten jostakusta toisesta eli kolmannelta persoonasta. Hän-kerronta on yleensä yksikön kolmannessa persoonassa esitettyä kerrontaa, jossa kertoja on ulkopuolinen kertomiensa tapahtumien suhteen. Tammen (1992, 17) mukaan tähän ajattelutapaan sisältyy ilmeinen virhe, varsinkin jos termit ymmärretään sananmukaisesti ja yritetään kytkeä kerronnan laji kieliopillisten persoonamuotojen käyttöön. Näin ollen voidaan helposti löytää kertomuksia, joissa kertoja puhuu itsestään henkilönä käyttäen enemmän tai vähemmän systemaattisesti kolmatta persoonaa. Uspenski (1991, 134) tulkitsee tarinan esittämisen tietyn henkilön näkökulmasta kolmannessa persoonassa minä-kerronnan erityistapaukseksi, jossa ensimmäisen persoonan pronominin paikalla on kuvattun henkilön nimi tai pronomini.

Kahdessa seuraavassa alaluvussa tarkastelen kohdeteosteni kertojarakenteita. Käsittelem kumpaakin teosta omassa alaluvussaan. Tavoitteenani on tarkan tekstianalyysin avulla selvittää kenen tai keiden ääni lausuu kertovan esityksen teosten tekstissä. Analysoidessani kohdeteosteni kertojarakenteita katson havainnollisuuden vuoksi tarkoituksenmukaiseksi nostaa esille tekstistä useita katkelmia, joista muodon lisäksi analysoin sisältöä. Näin kuljetan mukana koko ajan teematista tulkintaani. Käytän useimmissa katkelmissa lihavoitua korostamaan niitä piirteitä, joita kussakin esimerkissä tarkastelen. Analyysissani tukeudun Tammen (1992, 30–35) huomioon fiktion sisälle kuuluvista kertojan ja henkilön välisistä suhteista. Sekä kerrotussa maailmassa ”elävien” henkilöiden että kertojan tasolle kuuluu omanlaistaan puhetta tai muuta sanallista esitystä, jota Tammi kutsuu *diskurssiksi*. *Henkilön diskurssilla* tarkoitetaan kertomuksen henkilöiden itsensä tuottamaa esitystä, kuten dialogia, jota kertoja ainoastaan siteeraa. Henkilön diskurssia ovat myös henkilöille kuuluvat ja kertojan suoraan siteeraamat ajatukset eli niin sanottu sisäinen monologi. *Kertojan diskurssilla* viitataan siihen kertojan lausumaan esitykseen, jolle henkilöiden puhe, diskurssi on aina alistettu. Alistaisuus voi olla kätkettyä, mutta se voidaan tuoda myös avoimesti esille korostamalla sitä, että kertojan lukijalle välittämä tieto ylittää henkilöiden havaintokyvyn rajat.

Kuvan ja sanan vuorovaikutuksen tarkastelussa keskeinen käsite on *ikonoteksti*. Kuvaa ja sanaa elimelliseksi kokonaisuudeksi yhdistäviä ikonotekstejä ovat esimerkiksi sarjakuvaromaanit ja kuvakirjat. Haposen (2007, 12) mukaan pohjoismaalaiset kuvakirjatutkijat ovat analyysissaan nojanneet ruotsalaisen Kristin Hallbergin (1982) määritelmään ikonotekstistä. Hallbergin (1982, 165) mukaan kuvakirjan ”todellinen teksti” on kahden semioottisen järjestelmän vuorovaikutusta: sanallisen, joka perustuu konventioon sekä kuvallisen, joka puolestaan on ikoninen merkkijärjestelmä. Lukutilanteessa nämä molemmat aktivoituvat ja muodostavat yhdessä ikonotekstin. Mikko- sen (2005, 8) mielestä kuvakirjassa kuvaa ja sanaa *ei* voida erottaa, vaikka niitä ei ajatella samana

asiana. Ikonotekstit ovat näin yhtenäisiä, mutta kuitenkin jo määritelmänsä perusteella samanaikaisesti myös jakautuneita esityksiä. Mikkosen (emt., 368) mukaan ikonoteksti on tietyllä tavalla olemassa vain katsojan mielessä, sillä loppujen lopuksi katsoja ratkaisee tulkinnallaan sen, miten kuvan ja sanan välistä suhdetta rakentava puutteen logiikka voidaan ymmärtää. Katsojan mielikuvitus esimerkiksi täydentää kuvaa tunnistettavissa olevien asetelmien ja asentojen osalta.

Happosen (2007, 26) mukaan yksi tekstin ja kuvituksen tutkimuksen haasteista on se, ettei kuvaa ja sanaa voida käytännössä tarkastella samanaikaisesti. Yhdyn täysin tähän Haposen ajatukseen. Omassa tutkielmassani tämä problematiikka vaikuttaa siten, että olen päätenyt tarkastelemaan tekstiä ja kuvitusta myös erillisinä yksiköinä. Ikonoteksti-käsitteen soveltamisessa omaan aineistooni noudatan Haposen (emt., 12) ideaa siitä, että ikonotekstin laveassa merkityksessä myös kuvitettu kirja voi kuulua sen piiriin. Ikonotekstin perusajatus sopii näin myös Jalosen kuvitettuun lastenkirjaan *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* erityisesti siinä mielessä, että kuvituksen anti lukukokemuksessa ja kirjan esteettisessä ilmiössä on suuri. Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* kuvat ovat niin merkittävässä roolissa, että ikonoteksti-käsitteen soveltamisessa teokseen ei ole tulkinta-ongelmia.

Katkelmien sisällön analyysissa temaattisen tulkintani psykologisena taustana ovat norjalaisen kriisipsykologin, Atle Dyregrovin esittämät käsitykset lapsen surusta. Dyregrov on työskennellyt pitkään lasten ja perheiden kanssa joiden elämä on ajautunut kriisiin kuolemantapausten jälkeen. Dyregrov on perehtynyt erityisesti lasten surun ja ikävän ilmenemismuotoihin. Dyregrovin (1993, 22) mukaan lapsen kaipaus voi ilmetä muun muassa seuraavilla tavoilla: lapsi etsii vainajaa, hän vaalii muistoja kuolleesta läheisestään, hän saattaa samaistua vainajaan ja kokea voimakkaana vainajan ”läsnäolon.” Näitä kaikkia kaipauksen muotoja voi löytää lapsen ikävän ja surun kuvauksista molemmista kohdeteoksistani. Ennen varsinaista kerronnallista analyysia tarkastelen seuraavassa alaluvussa teosten kielellisiä piirteitä erityisesti fiktiivisen henkilön näkökulman indikaattoreina.

2.3 Kielelliset piirteet

Kuolema sekä siihen liittyvä lapsen suru ja ikävä on lastenkirjan aiheena erittäin vaativa. Näkemykseni mukaan lapsen surusta kirjoittavalle aikuiselle kirjailijalle suurimmat haasteet ovat siinä, millaisilla kielellisillä keinoilla kirjailija parhaiten onnistuu uskottavasti tavoittamaan lapsen ajattelu- ja kokemustason. Kokonaisuutena Riitta Jalosen kerronnan kieli molemmissa kohdeteoksissa on sopeutettu vastaamaan päähenkilöinä olevien lasten kielellistä kehitystasoa: lauseet ovat lyhyitä ja

rakenteeltaan selkeitä. Kieli ei välitä pelkästään lapsen havaintoja vaan siitä löytyy myös lapsenomaisia ilmauksia.

Yksittäisten tekstisegmenttien tasolla kertojan ja henkilön diskurssit ilmenevät Tammen (1992, 36) mukaan välittömimmin ennen kaikkea kieliopillisten tuntomerkkien kautta. Näistä merkeistä toiset kuuluvat kertojalle korostaen puheena olevan diskurssin epäsuoruutta. Tällaisia ovat muun muassa sitaatin merkitseminen ja johtolauseen käyttö. Toiset, kuten deiktiset elementit, ajan- ja paikanmääreet sekä usein näkökulman indikaattoreina toimivat erilaiset leksikaaliset täyteilmaisut, liittyvät henkilön diskurssiin ja ilmaisevat määrättyjen esityksen elementtien itsenäisyyttä tai ”vapautta.” Käsittelen tässä alaluvussa kohdeteosteni teksteissä eniten käytettyjä kielellisiä merkkejä keskittyen henkilön diskurssiin.

Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* deiktiset elementit kuten ajan- ja paikanmääreet tulevat suoraan kokevan subjektin ja minä-kertojana toimivan tytön näkökulmasta. Seuraavassa katkelmassa esiintyvät deiktiset viittaukset kiinnittävät tytön varsin tarkasti siihen paikkaan ja aikaan, josta hän välittää kokemuksiaan:

Tuo viereinen puu on ruostunut. Sen pinnasta jäi sormiin ruosteen näköistä likaa. Puu pitäisi pestä niin kuin meidän vene, mutta eivät ihmiset puita pese, sade ne pesee. Mutta **nyt** ei sada oikeaa sadetta, vain vähän lumista räntää. Äiti anoo räntää syksyn sateeksi. (TJN, 6.)

Seuraavassa katkelmassa ulkopuolinen kertoja kertoo nallen tulosta Elisabetin kaveriksi. Esimerkin deiktiset viittaukset tulevat kuitenkin kokevan subjektin, Elisabetin näkökulmasta Salamavalo välähtää nimenomaan Elisabetin (ja nallen) lähellä. Tyttö miettii, miten kaikki nyt muuttuu juuri hänen elämässään, kun nalle on tullut hänen kotiinsa kaveriksi:

Salamavalo välähtää **lähellä**, nalle säpsähtää, se on katsonut suoraan kameraan, mutta tyttö katsoo vain nalleen ja miettii, miten kaikki **nyt** muuttuu, kun nalle on tullut **kotiin** kaveriksi. (ENP, 8.)

Kielellisiin tuntomerkkeihin kuuluvat myös *leksikaaliset täyteilmaisut*, jotka osoittavat henkilön näkökulman. Tammen (1992, 45) mukaan lähinnä emfaattisessa tehtävässä käytetyt *kyllä* ja *ei* toimivat usein näkökulman indikaattoreina. Tällöin on kysymys esityksen jonkin kohdan korostamisesta. Seuraavassa esimerkki Elisabetin sisäisestä puheesta:

Ei hän uittaisi veljeä noin, jos hänellä veli olisi. (...) **Eikä** hän päästäisi käsiä irti, vaikka veli painaisi kuinka. (ENP, 32.)

Katkelmassa *ei*-sanana käyttö tuo Elisabetin ”puheeseen” voimakkaan äänenpainon. Tällä retorisisella korostuksella halutaan ilmaista, kuinka paljon paremmin Elisabet omasta mielestään toimisi, jos

hänellä olisi ihan oikea pikkuveli. Tämän esimerkin yhteydessä on tärkeä tiedostaa, että kysymys on kieltolauseista. Tämän vuoksi ei ja eikä -sanat ilmaisevat siis myös kieltoa eivätkä toimi pelkästään puhetta korostavassa tehtävässä.

Tyttö naakkapuiden alla ilmaisee näkemyksensä useimmiten enemmän tai vähemmän epävarmasti. Tekstistä löytyy kuitenkin yksi esimerkki, jossa tytön voi ajatella ainakin pyrkivän ilmaisemaan näkemyksensä varmasti. Vaihtoehtoisen tulkinnan mukaan kysymys ei kuitenkaan ole varmuudesta, vaan pikemminkin tytön halusta vakuutella asioita itselleen. Tällaisesta vakuuttelusta voi olla kysymys tytön pohdinnoissa puiden ja naakkojen kyvystä muistaa. Sen sijaan muistossa isän ja äidin välisestä lämpimästä kolosta kyllä-sanalla on tulkintani mukaan muistoa vahvistava tehtävä:

Olen varma, että puutkin muistavat. Ruosteinen puu muistaa minut ja kaikki rautatieaseman puut muistavat naakat. Mutta **kyllä** naakkojenkin täytyy muistaa puut.

(...) Isän puoli sängystä on minun. Keskellä kolossa oli **kyllä** lämpoisempää silloin, kun isä oli toisella puolella. (TJN, 38.)

Huomattavaa on, että katkelman aluksi tyttö itse ilmaisee suoraan olevansa varma asiastaan. Vakuuttelua korostetaan vielä *kyllä*-sanana käytöllä. Asiat, joita tyttö joutuu isän kuoltua pohtimaan, ovat vaikeita ymmärtää. Kuolema ja se, mitä ihmiselle kuoleman jälkeen tapahtuu, ovat lapselle suuria kysymyksiä. Kaikkiin kysymyksiin ei ole edes mahdollista löytää vastauksia. Tulkintani mukaan kerronnan todenmukaisuutta lisäävät merkittävästi kerronnan kielessä käytetyt täyteilmaisut, joilla korostetaan tytön epävarmuutta. Se mikä seuraavista esimerkeistä välittyy, on juuri *henkilön* epävarmuus tai oletus:

Sitten pitäisi näyttää kuollut lintu, **ehkä** se mahtuisi takin taskuun (TJN, 4).

En minä tiedä, mitä oikeasti pelkäsin: **ehkä** en olisi halunnut nähdä lintujen kotia niin rumasti maata vasten pudotettuna. (TJN, 25.)

Äiti seisoo aseman rappusilla ja odottaa. Hän heiluttaa kädessään paperinpaloja, **ehkä** ne ovat matkaliipput uuteen paikkaan. (TJN, 45.)

Paitsi leksikaalisilla täyteilmaisuuilla, tytön epävarmuutta ilmaistaan tekstissä myös hänen itse esittämiensä kysymysten avulla. Isän kuolema on saanut tytön ymmärtämään, että kaikki elämä päättyy aikanaan. Naakkapuiden naakoillakin on aikansa. Tytön onni on äiti, jolta hän voi kysyä näistä vaikeista ja pelottavista asioista:

Kuinka kauan yksi naakka elää? Pitää kysyä äidiltä. Ja mitä sitten tapahtuu, jos naakka kuolee kesken lennon? Putoaako se maahan vaikka minun jalkojeni juureen? Ja mitä minä tekisin kuolleelle linnulle? Ottaisin **kai** mukaan junamatkalle ja hautaisin, kun oltaisiin perillä. (TJN, 4.)

Se, että tytön epävarmuus ilmaistaan niin selkeästi sekä kerronnallisesti että kielellisin keinoin, on näkemykseni mukaan erittäin tarkoituksenmukainen ratkaisu lapsilukijoita ajatellen. Kuolema herättää lapsessa paljon erilaisia kysymyksiä hänen iästään riippuen. Erityisesti oman läheisensä menettänyt lapsilukija voi saada paljon lohtua, kun hän voi oman epävarmuutensa ja pelkojensa kanssa samaistua kertomuksen epävarmaan ja ajoittain myös pelkonsa ilmaisevaan tyttöön.

Lapsenomaisten ilmausten käyttö on luonteva kielellinen keino, jonka avulla voidaan päästä lähelle lapsen ajattelu- ja kokemustasoa. Teoksen *Tyttö ja naakkapuu* minä-kertoja on lapsi, joka ajattelee ja puhuu lapsen lailla. Tyttö käyttää useassa kohdassa juuri lapselle tyypillisiä ilmauksia, joista osassa oleellisia ovat sanavalinnat. Nämä sanavalinnat olen lihavoanut esimerkeistä:

1) Me saatetaan muuttaa talven aikana **sinne uuteen paikkaan**, jos tällä matkalla sujuu kaikki hyvin (TJN, 29).

2) Joskus alakerran vanha **täti** laulaa. Tädillä on aivan erilainen ääni kuin isällä, kimeä ja korkea. (TJN, 35.)

3) Sanoin ennen **isi**, mutta nyt minä sanon isä. Siinä on ero. (TJN, 38.)

Esimerkissä yksi tyttö miettii muuttoa, joka on mahdollisesti edessä. Lapselle ei ole oleellista ilmaista tarkasti paikkakunnan tai kaupungin nimeä. Eniten tytölle merkitsee muuttamisessa se, että paikka on uusi ja sellainen, jossa hän ei ennen ole ollut. Esimerkeissä kaksi ja kolme korostuu *nimeäminen* näkökulman ilmaisijana. Uspenskin (1991, 35–47) fraseologinen näkökulmarakenne sisältää ajatuksen, että kirjallisuudessa kieliparren (tyylin) piirteet voivat luonnehtia puhuvaa henkilöä. Tyttö puhuu alakerran vanhasta tädistä. Pienelle lapselle oman perheen ulkopuoliset aikuiset naiset ovatkin yleisesti ´tätejä`, jolloin sana ei suinkaan viittaa sukulaisuuteen vaan lapselle tyypilliseen tapaan nimetä naishenkilöitä. Myös aikuiset lapsille puhuessaan käyttävät sellaisia ilmaisuja kuin täti tai setä. Esimerkissä kolme tyttö kertoo, kuinka hän aikaisemman isi-nimityksen sijaan on ruvennut sanomaan ´isä`. Tyttö kertoo itse havaitsevansa eron näiden nimitysten välillä, vaikkei hän ryhdy tätä eroa sen kummemmin selittämään. Tulkintani mukaan tytön nimeämiseen liittyvä tietoinen valinta kertoo siitä, että tyttö itse ajattelee kasvaneensa isommaksi tytöksi isän kuoleman jälkeen. Tyttö saattaa myös ajatella auttavansa äitiään olemalla ”iso tyttö”. Dyregrov (1993, 67) esittää, että lapset yrittävät usein lohduttaa ja suojella vanhempiaan olemalla reippaita. Lapset haluavat kuoleman aiheuttamassa kriisitilanteessa säästää vanhempiansa muutenkin vähäisiä voimavaroja aiheuttamalla mahdollisimman vähän vaivaa vanhemmilleen.

Seuraavassa esimerkissä havainnollistuu lapsille tyypillinen tapa inhimillistä eri asioita. Tyttö uskoo, että puulla on ollut mielipiteensä siitä, kun hän on työntänyt sormensa puun koloon. Tyttö myös olettaa, että puulla on inhimillisten olentojen tapaan oma tahtonsa:

Puu ei pitänyt siitä, kun työnsin sormeni yhteen koloon ja painoin lopuksi koko kämmentä täysillä voimilla runkoon. Puut ehkä haluavat, että vain naakat koskevat niitä. (TJN, 9.)

Lapset ovat konkreettisia ja siksi konkreettiset surunilmaukset ovat Dyregrovin (1993, 58) mukaan lapsille avuksi. Hautajaisissa lapselle voidaan tilanteen mukaan sallia vainajan koskettelu – se tekee Dyregrovin (mp.) mukaan epätodellisesta totta. Erityisesti pienimpien lasten käytös voi kuitenkin järkyttää aikuisia. Pienet lapset saattavat työntää sormensa vainajan suuhun tai nenään tai nostaa hänen silmäluomiaan. Lapset pyrkivät tutkimustensa avulla selvittämään, millainen kuollut ihminen on ja varmistua, että kyse on jostain muusta kuin unesta.

Tytön äiti on selittänyt taitavasti ruumiin ja sielun erosta vain sen verran, kuin tytön ikänsä ja kehitystasonsa puolesta on mahdollista ymmärtää: ruumis on se, johon tyttö voi koskea kädellä. Isän hautajaisista ei tarinassa kerrota lainkaan. Näin ollen lukija ei voi saada tietoa siitä, kuinka tyttö on hautajaisissa käyttäytynyt. Jos ajatellaan, että suuri ja vahva naakkapuu vertautuu isään (ks. myös luku 6.1 ja 6.3), tulkinta siitä, että tyttö on saanut hautajaisissa kosketella ja tutkia kuollutta isäänsä, on hyvin mahdollinen. Tytön ilmaus ”Puu ei pitänyt siitä, kun työnsin sormeni yhteen koloon (...)”, voisi viitata tytön jälkeenpäin tuntemaan nolouteen tai häpeään hänen koskeltuaan kuollutta isäänsä. Käsitettä ´sielu` on erittäin vaikea selittää ymmärrettävästi lapselle. Äiti on sanonut, että tärkein ihmisestä on sielu, joka ei joudu hautaan ollenkaan. Tulkintani mukaan tyttö itse on vetänyt äidin selityksen perusteella seuraavassa esimerkissä ilmaisemansa johtopäätöksen sielusta: ”Sieluun ei voi koskea kädellä” (TJN, 30). Saattaa olla, että tämä tosiasia on todella konkretisoitunut tytölle hautajaisissa tai muussa tilanteessa, jos hänelle on annettu mahdollisuus koskettaa kuolleen isänsä ruumista. Joka tapauksessa teoksessa kuitenkin käsitellään koskettamisen teemaa puun kautta.

Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* henkilön diskurssi kokonaisuudessaan vaatii erilaisen tarkastelulähtökohdan kuin minä-kertojan puhe teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*. Tämä johtuu teoksen kerronnallisista ratkaisuista. Kuollutta pikkuveljeään kaipaavan Elisabetin puhe ja ajattelu on esitetty siten, että lukijan tulkinnoille jää selvästi enemmän tilaa kuin naakkapuiden lapsikertojan minä-muotoisessa puheessa.

Tässä teoksessa kolmatta persoonaa käyttävän ulkopuolisen kertojan äänen avulla konstruoidaan vaikutelma henkilön mielessä liikkuvista ajatuksista tai tuntemuksista, jotka kertoja kuitenkin välittää (vrt. Tammi 1992, 34). Seuraavan katkelman ensimmäisessä lauseessa ääni on

ulkopuolisella kertojalla. Tämän jälkeen on tulkintani mukaan kysymys vapaasta epäsuorasta esityksestä:

Yhtäkkiä Elisabet juoksee nallea kohti, mutta pysähtyy kesken matkan ja kääntyy takaisin rantaan. Hän ajatteli hakea nallen, olisi uittanut sitä, mutta sitten nalle olisi koko loppupäivän valunut vettä ja sille olisi voinut tulla yskä. Hän ajattelee, että jos nallella ei olisi karvoja, se olisi enemmän veljen näköinen, mutta sitten se ei olisi niin pehmeä kuin on. (ENP, 32.)

Johtolauseen käyttö ”Hän ajattelee”, viittaa kertojan diskurssiin. Sen jälkeen Elisabetin ajattelu esitetään ”kätkeytyneenä” osaksi kertojan suoraa esitystä.

Koska tarkasteluni kohteena ovat nimenomaan läheisensä menettäneen lapsen surun ja ikävän kuvaukset, olen kiinnostunut fokalisoinnin alueista. Luvussa 4 pohdin, kuinka monipuolisesti lapsen suru ja ikävä välittyvät lapsen eri elämän- ja ajattelun alueilla. Kullakin fokalisoinnin alueella voi olla oma fokalisoijansa, mutta kuten Rimmon-Kenan (1991,106) tähdentää, fokalisoinnin havainnon, psykologian ja ideologian alueet voivat langeta myös yksiin. Tällöin on varsin keinotekoisia pyrkiä jaottelemaan fokalisoijan fiktiivisestä maailmasta välittämiä havaintoja edellä mainituille alueille. Tämä näkökohta tulee esille myös tässä tutkielmassa erityisesti siitä syystä, että fokalisointi välittyy molemmissa kohdeteoksissa pääasiassa lapsen tajunnan kautta. Dyregrovin (1993, 20) mukaan lapsen surussa on tavallista, että kaikkiin aisteihin liittyvät vaikutelmat synnyttävät voimakkaita muistijälkiä. Kriisitilanteissa muistot tallentuvat eri tavalla kuin normaalielämässä. Läheisen ihmisen kuoltua lapsi elää eräänlaisessa uudessa tietoisuuden tilassa, jossa havainnot tehdään, käsitellään ja tallennetaan poikkeuksellisella tavalla. Yksityiskohtaiset näkö-, kuulo, haju- ja tuntoaistiin liittyvät vaikutelmat saattavat ensi vaiheessa muuttua hyvinkin kipeiksi muistoiksi. Surutyön edetessä muistojen luonne kuitenkin muuttuu. Oleellista on, että lapsi pystyy kielen avulla kertomaan kokemuksistaan. Kun lapsi pystyy verbalisoimaan kokemansa hän voi myös saada palautetta, joka parhaassa tapauksessa korjaa mahdollisia virheellisiä käsityksiä.

Analysoidessani lapsen ikävän ja surun ilmauksia kohdeteoksissani painotukseni on edellä esitettyyn perustuen fokalisoinnin havainnoinnin alueella. Tämä alue korostuu sekä Elisabetin että naakkapuiden tytön kaipauksessa. Havainnoinnin aluetta käsittelenkin erikseen omassa luvussa, luvussa 4. Sen sijaan psykologian ja ideologian alueella fokalisointi sekoittuu tai lankeaa yksiin, kuten Rimmon-Kenan (1991, 106) tätä sulautumista luonnehtii. Tämän vuoksi tarkastelen sekä psykologian että ideologian aluetta luvussa 5. Näin fokalisoijan tietojen, tunteiden ja ideologian kautta suodattavat representaatiot tarinamaailmasta saavat limittyä vapaasti ilman keinotekoisia luokittelua omiin, erillisiin kategorioihinsa.

3 ERILAISET KERTOJAT

3.1 Minä-kertoja teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*

Kuka puhuu? Kuka näkee, tietää, tuntee ja kokee? Teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kertomuksessa kaikkiin näihin kysymyksiin on vastauksena tyttö. Kysymyksessä on henkilöfokalisoiija esitetyn maailman sisällä. Periaatteessa fokalisointi ja kerronta ovat kaksi erillistä toimintoa. Fokalisointi ja kerronta voidaan kuitenkin joskus myös yhdistää. (Rimmon-Kenan 1991, 95.) Tällaisesta yhdistämisestä on mielestäni kysymys kerronnan ja fokalisoinnin toteuttamisessa tässä kertomuksessa. Siksi on tarkoituksenmukaista puhua työstä 'kokija-kertoja fokalisoijana'. Tyttö on sekä henkilö, jonka tajunnasta käsin kertomus välitetään että minä-kertoja. Tämä havainnollistuu seuraavassa esimerkissä:

Avaan silmät ja katson puitten latvusten ohitse taivaalle. **Tiedän**, että hyvin pian linnut tulevat. Taputelen puun runkoa, ja kun naakat alkavat lentää kohti, **kuulen lintujen ja puitten äänet yhtä aikaa**. Puikahdan pois puitten alta niin hiljaisesti kuin osaan, etten säikäytä lintuja, enkä puita. (TJN, 43.)

Katkelmassa tyttö kertoo minä-muodossa itsestään ja tekemisistään tapahtumahetkellä rautatieasemalla. Kertojana hän myös kuvailee rautatieaseman puissa näkemiään naakkoja. Kerronnan ja fokalisoinnin yhdistyminen tulee esille erityisesti kohdassa, jonka olen lihavoinut. Siinä tyttö kertoo, mitä hän kuulee ja samalla välittää (*fokalisoi*) tuntemuksensa lintujen ja puiden äänistä kuuloaistinsa avulla.

Minä-kerronta (*first-person narration, Ich-Form*) tarkoittaa kerronnan näkökulman avautumista tavallisimmin päähenkilönä toimivan kertojaminän esittämien kokemusten, havaintojen ja ajatusten kautta. Tarinaan osallistuvan, homodiegeettisen minä-kertojan tietous on rajoitetumpi kuin ulkopuolisen hän-kertojan. Hän-kertojan tietämyksen määrää lisää kertojan kyky tunkeutua kuvaamiensa henkilöiden kaikkein salaisimpiin ajatuksiin ja kuvitelmiin. Minä-kertoja joutuu tunkeutumaan päätelmissään muiden henkilöiden ulkoiseen käyttäytymiseen, heidän ("ääneen" lausumaansa) puheeseensa ja minä-kertojan itse tekemiin havaintoihin, jotka koskevat muiden henkilöiden ilmeitä ja eleitä. (Hosiaislouma 2003, 412.)

Kertojan luotettavuus on syytä ottaa pohdittavaksi erityisesti minä-kertojan kohdalla. Koska kerronnan näkökulma on rajoittunut, minä-kertoja on potentiaalisesti epäluotettava kertoja. Englanninkielinen tutkimuskirjallisuus käyttää useita eri epäluotettavuuden synonyymeja. Kertoja voi sekä erehtyä että valehdella tietoisesti. Greta Olsonin (2003, 101–102) mukaan kertoja on näissä tilanteissa erehtyvä (*fallible*), jolloin hän antaa toisinaan väärää informaatiota. Epäluotettava kertoja

valehtelee tarkoitushakuisesti koko ajan, koska se on osa hänen luonnettaan tai palvelee muuten hänen tarkoitusperiään.

James Phelan (2005, 50–51) esittää, että selkeyden vuoksi on kuitenkin yksinkertaisempaa puhua yleisesti epäluotettavuudesta, joka ilmenee erilaisissa kerronnallisissa tilanteissa. Rimmon-Kenanin (1991, 128) mukaan epäluotettavuuden keskeisimmät lähteet ovat ”kertojan tietämyksen rajoittuneisuus, asianosaisuus ja ongelmallinen arvomaailma.” Tämän klassisen jaottelun lisäksi epäluotettava kertoja ei välttämättä halua kertoa kaikkea tai hän saattaa pantata tietoa. Jako ei myöskään ota huomioon epäluotettavuuden aste-eroja tai sitä, että kertoja saattaa olla samassa tekstissä sekä luotettava että epäluotettava.

Tyttö ja naakkapuu -teoksen tarinassa kukaan muu kuin kertojana toimiva tyttö ei saa ääntään esiin muuten kuin tytön kautta. Muista henkilöhahmoista, äidistä, kuolleesta isästä, koulu-kavereista tai alakerran tädistä lukija saa tietää vain sen, minkä kertoja *haluaa* kertoa. Tammi (1992, 12) mainitsee romaanikerronnassa yleisesti noudatetun säännön, jonka mukaan kertoja ja henkilöt ovat aina hierarkkisessa suhteessa. Tässä hierarkiassa henkilöt ovat alisteisia kertojalle, koska kertoja voi kertoa henkilöistä, mutta henkilöt eivät voi havaita kertojaa. *Tyttö ja naakkapuu* -teoksen henkilökertojan kohdalla on oleellista tarkentaa, että muut henkilöt toki havaitsivat tytön henkilönä, mutta tytön kertojan roolista he eivät luonnollisestikaan voi tietää.

Naakkapuiden tytön mahdollista epäluotettavuutta kuvaa näkemykseni mukaan parhaiten luonnehdinta erehtyvää kertoja. En katso työllä olevan sen erityisempää tarvetta tietoisesti valehdella, pikemminkin hän saattaa erehtyä tekemään virheellisiä tai liioittelevia tulkintoja. Lapsikertoja ja -kokija on kokemusmaailmaltaan aivan eri asia kuin aikuinen kertoja. On mahdollista, että kertojan tuntemukset värittävät kertomusta. Kertoja saattaa myös tulkita väärin toisen henkilö-hahmon eleitä tai puheita ja tehdä niiden pohjalta vääriä johtopäätöksiä henkilön ajatuksista. Koska lukija ei voi saada muita todisteita tarinan fiktiivisestä todellisuudesta, hän joutuu tyytymään kertojan kuvauksiin, jotka eivät välttämättä ole luotettavia tai ainakaan puolueettomia.

Tulkintani mukaan lapsi minä-kertojana on tässä teoksessa erittäin tarkoituksenmukainen kerronnallinen ratkaisu lapsilukijoita ajatellen. Minä-kertojana tyttö pääsee ilmaisemaan tunteitaan ja ajatuksiaan suoraan, ilman että kukaan aikuinen pääsee väliin arvottamaan tai korjailemaan lapsen mahdollisesti virheellisiäkin käsityksiä. Näin on mahdollista kuvata läheisensä menettäneen lapsen surua ja ikävää juuri siten kuin lapsi itse sen kokee. Jos ajatellaan, että kirjan luki-jana on itsekin omaa suruaan läpikäyvä lapsi, samaistuminen minä-kertojaan voi olla lapselle helppottava kokemus: lukiessaan tai kuunnellessaan tytön kertomusta, lapsi voi saada kokemuksen siitä, että joku muukin lapsi samassa tilanteessa tuntee ainakin osittain samalla lailla kuin hän itse. Fiktio mahdollistaa hyvin samankaltaisen henkilön kokemuksellisuuden kuvauksen myös 3. persoonan

kerronnassa. Cohn (2006, 150) korostaa, että kertojan käsite on väistämättä enemmän tai vähemmän henkilöity. Kysymyksessä on henkilö, joka kykenee näkemään toisten ihmisten tajuntaan tai näkemään heidän silmillään. Tällä ”henkilöllä” on Cohnin (mp.) mukaan kyky omaksua todelliselle henkilölle mahdollisia optisia ja kognitiivisia voimia. Cohnin luonnehdinta sopii kuvaamaan ulkopuolisen kertojan mahdollisuuksia teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole*.

Naakkapuiden tyttö elää raskasta elämänvaihetta, jossa hän suree ja ikävöi kuollutta isäänsä. Jo vaikea tilanne saattaa vaikuttaa niin, että tyttö tekee herkästi vääriä johtopäätöksiä, kun hän tulkitsee ennen kaikkea äitinsä sanomisia. Minä-kertojana tytöllä on mahdollisuus väittää myös äitiään vastaan ilman että äiti pääsee perustelemaan sanomisiaan. Tämä käy ilmi seuraavassa katkelmassa:

Äidin ja isän keskelle ei enää pääse nukkumaan. **Äiti sano**i, etten minä olisi kauan keskelle enää tullutkaan, mutta **miten äiti niin voi ajatella**. Olin minä voinut mennä vielä monta vuotta, isona vasta olisin lakannut menemästä. **Äiti ei ole** koskaan nukkunut omien vanhempiensa keskellä. **Äiti ei edes tiedä**, miltä keskellä nukkuminen tuntuu. (TJN, 26.)

Tulkintani mukaan tytön kerronnasta voi havaita tiettyä kiukkua äitiä kohtaan, mikä jonkin verran värittää tytön puhetta. Suuttuessaan lapset helposti kärjistävät ja liioittelevat asioita. Tällöin puheessa kuuluu usein sellaisia ehdottomia ilmauksia kuin ei koskaan tai aina. Tyttö ei pidä lainkaan siitä, että äiti on ajatellut hänet jo niin isoksi tyköksi, että hän olisi pian lakannut tulemasta vanhempiensa väliin nukkumaan. Isän kuolema on tietysti ennen kaikkea surullinen asia, mutta lapsi saattaa reagoida menetykseen myös kiukulla. Dyregrov (1993, 24) mainitsee raivon ja uhkailun surevien lasten tavallisiksi reaktioiksi. Lapsi saattaa syyttää aikuista tapahtuneesta ja kohdistaa vihansa tähän. Joissakin tapauksissa lapsi voi yrittää reaktioidensa avulla auttaa vanhempaansa havahtumaan surustaan. Tällöin kiukun kohde on usein läheisin ihminen ja tässä tarinassa luonnollisesti äiti. Näin tyttö projisoi tuntemuksiaan äitiinsä, jota hän samalla vastustaa. Edellisessä katkelmassa on havaittavissa myös Cohnin (1978, 144) mainitsema kertovan minän samaistuva ja läheinen suhtautuminen aiempaa itseään kohtaan. Isän eläessä tyttö pääsi äidin ja isän keskelle nukkumaan. Jos isä olisi saanut elää, tyttö uskoo, että olisi vielä pitkään voinut tehdä samoin.

Tyttö tekee myös eroa menneisyyden minänsä ja nykyisen minän välillä. Edellisessä katkelmassa tyttö pitää tiukasti kiinni oikeudestaan olla yhä edelleen pieni tyttö. Isän kuoleman aiheuttamat muutokset ovat kuitenkin väistämättä vaikuttaneet tytön psyykkiseen kasvuun. Hän joutuu pohtimaan asioita, jotka vievät hänen kehitystään eteenpäin. Tällaisia kehittymisen ja kypsymisen merkkejä myös Dyregrov (2003, 30) mainitsee havainneensa surevissa lapsissa kuolemantapa-

usten jälkeen. Tytön nykyinen minä on seuraavan katkelman mukaan tietyllä tavalla kypsempi ja puhe kuvastaakin tätä kasvamista:

Minä saan mennä äidin viereen nukkumaan koska tahdon. **Isän** puoli sängystä on minun. Keskellä koloissa oli kyllä lämpoisempää silloin, kun **isä** oli toisella puolella. Sanoin **ennen isi**, mutta **nyt** minä sanon **isä**. Siinä on ero. (TJN, 38.)

Katkelmassa tyttö vertailee mielessään kahta asiaa, jotka ovat eri tavalla isän kuoltua. Ensimmäinen isän puoli on nyt aina vapaana tytölle. Tytön puheessa kuuluu kuitenkin ikävä isän lähelle, jossa oli lämpoisempää nukkua. Toiseksi se, miten tyttö nimittää isäänsä, on muuttunut. Entinen isi on muuttunut isäksi, ja siinä on tytön mielestä selvä ero.

Minä-kertojan tajunta vaikuttaa avoimelta kirjalta, sillä tietyllä tavalla on koko ajan itsestään selvää, kuka ensimmäisen persoonan kerronnassa puhuu. Eri aikatasot kuitenkin asettavat Cohnin (2006, 63–63) mukaan minä-kerronnan tulkinnalle omat raaminsa: kertova minä voi olla aiempaa itseään kohtaan hyvin analyttinen ja etäisyydelle asettuva, mutta toisaalta voimakkaasti menneisyyden minään samaistuva ja läheinen. Cohn (emt., 129) tähdentää, että ensimmäisessä persoonassa kerrotussa tarinassa kerronnan mennyt aikamuoto viittaa yksiselitteisesti kertojan omaan menneisyyteen eli aikaan, joka on ymmärrettävä kerronnan nykyhetkeä edeltäväksi ajaksi. Mennyt aikamuoto muistuttaa lukijalle, että tapahtumat suodattaa henkilökertojan muisti ja ne esitetään tilanteessa, jossa ne eivät enää kirjaimellisesti ole ajankohtaisia.

Tyttö ja naakkapuu -teoksen tarinasta voi löytää kaksi aikatasoa. Pääasiallinen kerronnan aikamuoto on preesens, jolla kuvataan enimmäkseen kerronnan hetkeä eli tytön ajatuksia ja havaintoja hänen odottaessaan äitiään rautatieaseman pihalla. Näissä kerronnan kohdissa kertovan ja kokevan minän väliin jäävä aukko on kirjaimellisesti kutistettu olemattomiin. Kerronnan hetki on kokemuksen hetki, ja kertova minä on kokeva minä. Cohnin (2006, 129) mukaan tämän sulautuman yksi vaikutus on saumaton ulkoisen ja sisäisen todellisuuden sekä raportoinnin ja reflektoinnin jatkuvuus. Seuraavassa katkelmassa havainnollistuu tällainen kerronnan hetken ja kokemuksen hetken yhteensulautuma:

Naakat asuvat rautatieaseman isoissa puissa, puitten latvoissa. Seison puitten alla hiljaa, etteivät ne säikähdä pois. Katselen koko ajan ylös, linnut keinuvat korkealla. Vihreän seassa ne näyttävät mustilta palloilta.

Äiti on ostamassa aseman lipputoimistosta matkalippuja. Me menemme junalla sellaiseen paikkaan, jossa minä en ole ennen ollut. (TJN, 3.)

Katkelman viimeisessä lauseessa esiintyy mielenkiintoisesti kolme aikatasoa: nykyhetki rautatieasemalla, tuleva aika, jolloin äiti ja tyttö menevät uuteen paikkaan sekä mennyt aika ilmaisussa ”jossa minä en ole ennen ollut.”

Kaikkiaan kymmenellä aukeamalla preesensia käyttävä kirjallinen kerronta esittää minä-kertojan, tytön, ajatuksia ja havaintoja konkreettisesti tiettyyn paikkaan eli rautatieaseman pihaan ”kiinnitettynä.” Kuvat tukevat kerrontaa esittäen näkymiä työstä, äidistä ja rautatieaseman naakkapuista naakkoineen. Seuraavassa katkelmassa siirtymät aikamuodosta toiseen ovat nopeita:

Meidän veneellä **oli** kaunis nimi: Tähtitaivas. Uudet omistajat **antavat** sille jonkun naisen nimen. Vene **piti myydä**, koska isä ei ollut enää ohjaamassa sitä. Äiti **sanoi**, että veneestä tulee meille muisto ja **selitti**, mikä muisto on.

Kun äiti **tulee** takaisin, **voin sanoa**, että vene **on** niin kuin naakka, joka **lensi** pois. Silloin äiti **ymmärtää** minun tietävän, millainen muisto on. (TJN, 13.)

Ensimmäisessä lauseessa tyttö muistelee mennyttä. Heti seuraavassa lauseessa tyttö siirtyy puhumaan tulevassa ajassa ja palaa menneeseen aikaan jälleen kahdessa seuraavassa lauseessa. Kappaleen vaihtuessa tyttö siirtyy kerrottuun ja koettuun hetkeen odottamaan äitiään naakkapuiden alle. Esimerkki havainnollistaa Cohnin (2006, 129) mainitsemaa ulkoisen ja sisäisen todellisuuden sekä raportoinnin ja reflektoinnin jatkuvuutta.

Teoksessa on kaksi varsinaista muisteluaukeamaa, joissa sekä tekstissä että kuvissa kuvataan tytön ja isän yhteisiä muistoja. (TJN, 16–17; 18–19.) Tarinassa tyttö seisoo edelleen naakkapuiden alla, mutta näillä aukeamilla tytön ajatukset liikkuvat menneessä ajassa. Kerronnassa tämä ilmenee selkeästi johdonmukaisena imperfektin käyttönä. Kuvat tukevat kerrontaa: rautatieaseman näkymät vaihtuvat kesäisiksi muistikuviksi ja esittävät kaksi välähdystä ajasta, jolloin isä vielä eli. Tärkein mahdollisuus, mikä tytölle *kertojana* avautuu on tulkintani mukaan eräänlaisen yksisuuntaisen keskustelun käyminen äidin kanssa. Isän kuolema on pienelle tytölle vaikea asia, joka herättää suuria kysymyksiä. Osaan näistä kysymyksistä tyttö saa vastauksia äidiltään. Äiti itse ei saa omaa ääntään kuuluville, joten kysymyksessä ei ole dialogi. Sen sijaan tyttö kertoo, mitä äiti on hänelle näistä vaikeista asioista kertonut, sanonut, selittänyt tai puhunut. Kertojana tyttö kuvailee äidin ajatuksia ja muistoja kuolleesta isästä. Äidin muistoihinkin työllä on mahdollisuus ottaa kantaa. Seuraavassa esimerkissä tulee havainnollisesti esille kertojatyttö ja äitihenkilön hierarkkinen suhde. Merkille pantavaa on tytön rehellisyys, hän muistaa isässään myös asioita, joihin hän ei ollut tyytyväinen:

Äiti piti isän laulamista ja sanoi, että isästä olisi sellaisella äänellä voinut tulla vaikka oopperalaulaja.(...) **Äiti oli kuitenkin väärässä.** Minusta isän ääni oli kummallinen, eivät kuuluisat äänet voi olla sellaisia, että kaikki katsovat pitkään. Joskus isä lauloi satamissa, illalla, ja minua vähän hävetti, kun siihen ympärille kertyi ihmisiä kuuntelemaan. (TJN, 17.)

Tämän katkelman kohdalla on toisaalta syytä pohtia nimenomaan lapsikertojan luotettavuutta. Tyttö voi olla täysin rehellinen mielipiteessään isän äänen kummallisuudesta, se on hänen oma näkemyksensä isän laulamista. Tulkinta työstä erehtyvänä kertojana on tässä yhteydessä mahdollinen siinä mielessä, että tyttö toteaa äitinsä olleen väärässä isän mahdollisesta oopperalaulajan urasta puhuesaan. Kysymys voi olla myös siitä, että isän laulaminen todella muistutti oopperalaulua, ja tytön lapsenomaisen käsityksen mukaan oopperalaulu ylipäättään kuulostaa kummalliselta.

Aikamuotojen käyttö on selkeästi eriytynyttä niiden aukeamien teksteissä, joissa tyttö joko kertoo tuntemuksistaan ja havainnoistaan tapahtumahetkellä rautatieasemalla (preesens) tai kuvailee muistojaan ajasta isän vielä eläessä (imperfekti). Sen sijaan niillä aukeamilla, joilla tyttö siirtyy ajatuksissaan pois naakkapuiden alta muuhun ympäristöön, kuten omaan kotiinsa tai kouluun, kerronnan aikamuodot vaihtelevat monipuolisesti preesensin ja imperfektin välillä. Näin mennyt aika ja nykyhetki limittyvät. Aikamuotojen vaihtelu tehostaa vaikutelmaa tytön mielen liikkeiden nopeudesta, ja tuo tulkintani mukaan tytön tajunnankuvaukseen todenmukaisuutta. Seuraavassa katkelmassa tyttö on siirtynyt ajatuksissaan kouluunsa:

Minä **kerroin** koulussa, että isä on kuollut. Minä vain **viittasin** ja **kerroin** sitten. Välitunnilla Tiina, Kaisa ja Saara **tulivat** kysymään, miltä **tuntuu**, kun isä on kuollut. **Sanoin**, että surulliselta, eikä ne sitten muuta. Välistä kyllä **tuntuu**, ettei isä kuollut ole. (TJN, 21.)

Välituntitilanteesta kertovassa katkelmassa merkille pantavaa on tytön suora ja selittelemätön selvitys siitä, miltä tuntuu, kun isä on kuollut. Tytön puheesta saa vaikutelman, ettei hänen senhetkisessä olotilassaan voimakkailla tunteilla ole sijaa, ja toisaalta hän ei ole kovin halukas puhumaan koko asiasta. Tyttö on oma-aloitteisesti halunnut kertoa isän kuolemasta oppitunnilla. Siitä huolimatta tytön puheesta kuuluu, että hän itse haluaa säädellä sitä, kuinka paljon hänen menetyksestään puhutaan. Dyregrov (1993, 69) korostaakin, että kun lasten kanssa puhutaan kuolemasta, on otettava huomioon, että keskustelut jäävät usein lyhyiksi. Tämä koskee erityisesti kaikkein pienimpiä lapsia, mutta myös nuoret saattavat välttää pidempiä keskusteluja. Kieli on enemmän aikuisten väline, jolla ilmaista ja käsitellä surua. Lapsille muut ilmaisumuodot, kuten leikki tai piirtäminen, ovat usein luonnollisempia tapoja ilmaista tunteitaan. Nimenomaan varhaisessa kouluiässä lasten halu osoittaa tunteitaan näyttää Dyregrovin (1993, 15) mukaan muuttuvan. Tällöin monet vanhemmat kokevat ahdistavana sen, että lapset tuntuvat sulkevan surun sisälleen eivätkä halua puhua tapahtuneesta.

Naakkapuiden tytölle on ollut tärkeää saada kertoa isän kuolemasta myös koulussa. Tässä vaiheessa tytön kaipausta äiti on kuitenkin se keskustelukumppani, jonka kanssa hän haluaa jakaa ikävänsä ja surunsa. Äitinsä kanssa käymistä keskusteluistaan tyttö saa rakennusaineita pohdinnoilleen siitä, mitä ihmiselle kuoleman jälkeen tapahtuu. Äiti osaa kertoa siitä, millaisia tunte-

muksia oikein kova ikävä voi ihmiselle aiheuttaa. Työstä on varmasti helpottavaa kuulla, että myös äidillä on sellainen paikka, jossa ikävä tuntuu kaikkein eniten.

3.2 Vaihtelevat kertojat teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole*

Kirja pikkuveljestä, jota ei ole, syntyy neljän eri kertojan; ulkopuolisen kertojan, Elisabetin, nallen ja äidin vuoropuhelusta. Kertojien äänet erottuvat joko typografisin keinoin, pronominein tai aika-
muodoin. Suurimmaksi osaksi ääni on ulkopuolisella kertojalla, joka kertoo käyttäen kolmatta per-
soonaa ja preesensia läpi koko teoksen. Pienimmän roolin kertojana saa Elisabetin äiti. Pääasiassa
kysymyksessä on henkilökeskeinen kerrontatilanne, jossa kertomiensa tapahtumien suhteen ulko-
puolinen kertoja keskittyy kuvaamaan fiktiivisten henkilöhahmojen, Elisabetin ja nallen, tajuntaa.

Klassisessa narratologiassa on vakiintunut kolmijakoinen luokitus esitystavoista, joilla
kolmannen persoonan kerrontatilanteessa voidaan esittää henkilöhahmon ajattelua ja puhetta: (1)
kertojaäänänen epäsuora kuvaus henkilöhahmon sisäisestä maailmasta (*epäsuora esitys*), (2) henkilö-
hahmon mentaalisen kielen suora lainaaminen (*suora esitys*), (3) henkilöhahmon ajatusten suora
esittäminen ”kätkeytyneenä” osaksi kertojan suoraa esitystä (*vapaa epäsuora esitys*) (Mc Hale 1978,
250–252; Tammi 1992, 29–35.) Nämä kaikki kolme esitystapaa löytyvät tämän kerronnallisilta rat-
kaisuiltaan hyvin monitasoisen teoksen tekstistä.

Genette (1980, 244–245) käyttää termiä heterodiegeettinen kertojasta, joka ei itse
osallistu tarinamaailman tapahtumiin. Ulkopuolinen kertoja pääsee tunkeutumaan kuvattujen henki-
löiden sisimpiinkin ajatuksiin, tietää menneisyydestä ja nykyisyydestä, ja siitä, mitä tapahtuu eri
paikoissa samanaikaisesti. Tämän tyyppinen ulkopuolinen kertoja lähenee kaikkietävää kertojaa,
jolla on täysi tieto tarinan tapahtumista ja myös henkilöiden ääneen lausumattomista ajatuksista.
Tavallista on kuitenkin, että myös kaikkietävän kertojan tieto tapahtumista on jollain lailla rajallis-
ta. Seuraavassa katkelmassa havainnollistuu klassisen narratologian kategorioista ensimmäinen,
kertojaäänänen epäsuora esitys Elisabetin tajunnanliikkeistä. Esimerkissä näkyvät kognitiiviseen toi-
mintaan viittaavat verbit (*tietää, ei tiennyt, ajatteli*), jotka osoittavat lauseiden olevan ulkopuolisen
kertojan raportointia:

Tyttö **tietää**, että salaisuus on olemassa, mutta hän **ei tiedä** missä. (...) Aikuiset siitä puhuvat. Isä sanoi
talvella monta kertaa: ”Sellaista se on elämä, ei sen salaisuudesta pääse koskaan perille.”

Elisabet **ajatteli**, että jos hän pääsisi siitä perille, hän voisi sitten kertoa isälle. Isän ei enää tar-
vitsisi salaisuuden perään huokailla. Ihan kuin salaisuus olisi jotenkin surullinen asia. Isä näyttää aina
surulliselta puhuessaan siitä. (ENP, 26.)

Tulkinta ulkopuolisesta kertojasta perustuu siihen ajatukseen, että kertoja pystyy tässä katkelmassa tekemään sen, mikä on kolmannen persoonan kerronnassa mahdollista vain ulkopuoliselle kertojalle. Kertoja paljastaa Elisabetin sisäisen, kätketyn maailman: kertoja tietää, mitä Elisabet tietää ja kertoja tietää, mitä Elisabet ajatteli. Kuten jo aiemmin alaluvussa 2.1 on tullut esille, kysymys on kuitenkin kirjailijan tuottamasta illuusiosta, koska kerronnassa käytetyt tajunnankuvauksen keinot ovat nimenomaan kirjallisia keinoja. Tosielämässähän kenelläkään ei ole pääsyä toisen ihmisen ajatuksiin. (Ks. esim. Cohn 1978, 6.) Toisen tulkintamahdollisuuden mukaan kerronta lähestyy edellisessä esimerkissä henkilön diskurssia. Henkilön diskurssiin siirrytään johtolauseen avulla ja henkilöltä, Elisabetilta, lainattu ajattelu esitetään osittain ”kätkettynä” kertojan suoraan esitykseen (*vapaa epäsuora esitys*). Katkelman viimeinen lause on tulkittavissa jopa Elisabetin ajatusten suoraksi lainaamiseksi.

Dyregrov (2003, 35) toteaa, että lapsen kuolema vaikuttaa voimakkaasti kodin tunnelmatoon. Eloonjääneet sisarukset menettävät leikkiverin ja kilpailijan ohella joksikin aikaa myös vanhempiensa huomion ja huolenpidon ainakin jossakin määrin. Lapsensa menettäneiden vanhempien suru on usein niin raskas, että perheen muut lapset eivät voi saada vanhemmiltaan samanlaista huolenpitoa kuin tavallisesti. Myös Elisabet tarkkailee vanhempiensa surua ja kantaa huolta vanhemmistaan. Elisabet haluaisi omien kykyjensä mukaan auttaa isäänsä, joka huokailee elämän salaisuuden perään. Isä puhuu usein surullisen näköisenä elämän salaisuudesta, jota ei voi ymmärtää. Elisabet on huomannut, että silloin kun isä puhuu elämän salaisuudesta, tämän silmät ovat tavallista pienemmät, ”niin kuin isä katsoisi taivaalle kohti kirkasta aurinkoa ja häikäistyisi.” (ENP, 26.)

Omien vanhempien suru tuo turvattomuuden tunnetta pienen, veljeään ikävöivän tytön elämään. Elisabet muistaa, miten häntä pelotti kerran joulun jälkeen, kun hän näki isän silmissä kyyneleitä. Elisabetin pelko hälveni vasta, kun hän pääsi isän syliin. (ENP, 27.) Myös äidin tunnetiloja ja ilmeitä Elisabet on tarkkaillut katsellessaan tämän venyttelyä makuuhuoneen lattialla. ”Äiti makaa selällään maton päällä ja venyttelee ja on onnellisen näköinen, vaikka kasvot ovatkin ihan vakavat.” (ENP, 28.) Elisabet ei tulkintani mukaan voi olla aivan varma äitinsä oloista, sillä hän ei pysty varmuudella sanomaan, että äiti olisi onnellinen. Sen sijaan hän ajattelee ehkä toiveikkaastikin, että äiti on ainakin onnellisen *näköinen*. Äidin vakavat kasvot ovat Elisabetille mahdollisesti merkki siitä, että äidillä ei kuitenkaan ole vielä kovin hyvä olla.

Seuraavassa esimerkissä on tietyiltä osin kysymys ulkopuolisen kertojaäänänen epäsuorasta esityksestä, jossa kuvataan Elisabetin tajunnanliikkeitä. Tammen (1992, 11) mukaan kaikkitietävän kertojan kohdalla voidaan sanoa, että myös kertoja havaitsee. Tällöin kertojan välittämä tieto ylittää henkilöiden tekemät havainnot. Seuraavassa katkelmassa, jossa epäsuora ja suora esitys vaih-

televat, tulee hyvin esille Jalosen kerronnan monitasoisuus. Katkelma alkaa ulkopuolisen kertojan diskurssilla. Johtolauseen ”Hän ajattelee” avulla siirrytään suoraan esitykseen, joka on suora lainaus henkilöahmon, Elisabetin, ajattelusta. Tämän jälkeen äänen saa jälleen ulkopuolinen kertoja, joka palaa kertomaan yksikön kolmannessa persoonassa. Huomattavaa on ulkopuolisen kertojan kaikkietävyys, joka ilmenee erityisesti katkelman lopussa. Kertoja havaitsee ja ”näkee” myös sellaista, mikä jää Elisabetilta huomaamatta:

Tyttö katsoo nallen ruskeita ja pyöreitä silmiä ja kääntää nallen pään niin, että se näkee joulukuuseen ja oksilla palaviin kynttilöihin. Hän ajattelee, että nalle näkee nyt kynttilän valon ensimmäisen kerran ja se on nallesta varmasti hienoa ja juhlallista. Hän rutistaa nallen syliinsä, pitää sylissä kauan **eikä huomaa** kuinka nalle työntää kuononsa tytön pitkien hiusten alle ja hymyilee siellä salaa. (ENP, 8.)

Elisabet heijastaa nalleensa niitä ominaisuuksia, joita oikealla vauvaveljellä olisi ollut. Nallen silmät ovat Elisabetille erityisen tärkeitä. Kun nalle syntyy joulupaketista, se katselee ympärillä näkyviä asioita ensimmäistä kertaa kuin vastasyntynyt vauva. Nallea voi myös pitää sylissä kuten vauvaa, ja Elisabet rutistaa nallen syliinsä ja pitää tätä sylissä kauan. Dyregrovin (1993, 22) mukaan niin sanotut siirtymäesineet, kuten vainajalle kuuluneet vaatteet tai esineet voivat lieventää merkittävästi lapsen surua. Tulkintani mukaan nalle toimii Elisabetille tällaisena siirtymäesineenä. Nalle herättää henkiin menetetyn todellisuuden, samalla kun se rauhoittaa ja antaa maagisen turvallisuudentunteen pikkuveljeään kaipaavalle Elisabetille.

Henkilöahmon mentaalisen kielen suorasta lainaamisesta kohta 2 klassisen narratologian luokituksen mukaan on kysymys katkelmassa, jossa kuvataan Elisabetin mietteitä syksyisellä sieniretkellä, kun hän jää nallensa kanssa kaksin puron luo:

Käsi nallen kaulalla tyttö vaipuu ajatuksiinsa.

Minä niin tahtoisin nähdä puron pojan. Voi olla, että se on niin pieni, etten minä pysty sitä näkemään. Se voi olla paljon pienempi kuin pienin kivi. Nallella on suuremmat silmät, suurilla silmillä voi nähdä paremmin.

(...) Nalle saa kertoa, millainen puron poika on, ja onko sitä ollenkaan olemassa. Äidiltä olen kysynyt monta kertaa ja se vastaa aina samalla lailla: puron poika on olemassa, jos sinä niin tahdot.

Tahdonhan minä!

Mutta tahto ei ole auttanut. Minun silmilläni se ei ole tullut eläväksi niin, että sen kanssa olisi voinut puhua tai leikkiä. (ENP, 42–44.)

Sisällöllisesti tässä esimerkissä on kysymys paljon enemmän kuin pelkästä kuvitellusta puron pojasta. Pikkuveljen menetys on ollut kipeä kokemus pienelle Elisabetille. Niin kipeä, että jos tytön tahto olisi voinut toteutua, kuolema olisi voitu ”peruuttaa”. Tyttö on kuitenkin alkanut ymmärtää kuolemaan liittyviä tosiasioita. Kuolema on pysyvä ja palautumaton; toivominen tai tahtominen ei tuo takaisin kuollutta pikkuveljeä. Aivan samoin kuin äidin ja nallen, niin myös Elisabetin ääni on

tekstissä erotettu kursivoimalla. Kursivointia ei kuitenkaan käytetä silloin, kun eri henkilökertojat ovat äänessä vain lyhyesti. Näissä tapauksissa suoraan esitykseen siirrytään useimmiten johtolauseen avulla. Elisabet itse on äänessä myös toisessa yhteydessä, jossa esitetään koko tarinan ja aiheen kannalta erittäin merkityksellinen tapahtuma. Elisabet leikkii nallen kanssa ristiäisiä. Ristiäisleikki päättyy Elisabetin itse keksimään lauluun, jossa tärkeintä on laulun viimeinen säkeistö:

*Ei kukaan ota
sitä
minulta pois*

Lopun tyttö laulaa neljään kertaan. Se on hänestä tärkeintä: ei kukaan ota nallea pois. (ENP, 22.)

Pikkuveljen menetys on Elisabetille todellisuutta, mutta nalleaan tyttö ei aio menettää. Ja kuin uskoaan vahvistaakseen Elisabet laulaa tärkeimmän säkeistön useaan kertaan.

Seuraavassa katkelmassa ensimmäisenä on äänessä ulkopuolinen kertoja. Sen jälkeen vuorottelevat henkilöihahmon, Elisabetin, lainattu monologi ja ulkopuolisen kertojan diskurssi:

Tyttö nostaa nalle istumaan. Hän katsoo, että selkä nojaa hyvin seinää vasten. Hän hakee eteisen kome-
rosta omat kumisaappaansa ja työntää ne nallen jalkaan.

– Nyt alkavat kävelyharjoitukset. Syksyllä usein sataa ja sinun on hyvä oppia käyttämään kumisaappaita. Hän nostaa nallen lattialle, unohtaa pitää kiinni ja nalle kupsahtaa nurin.

– Et sinä vielä osaa. Mutta minä lupaan, että jonakin päivänä osaat seisoa. (ENP, 40.)

Leikin avulla Elisabetin surutyö etenee, kun hän itse leikissään luo korvaavia tilanteita, jotka häneltä jäivät pikkuveljen kuoltua tosielämässä kokematta. Kuten tutkielmani johdannon alaluvussa 1.4 ilmenee, Anne Turja (1995, 57–58) on löytänyt Jalosen teoksista teematason, jonka mukaan kipeimpienkin muistojen läpikäyminen ja työstäminen on välttämätöntä, jotta ihminen voi kasvaa. Koska yhteiset muistot puuttuvat pikkuveljen elämän jäätyä niin lyhyeksi, Elisabet luo ikään kuin itse muistoja. Turjan (mp.) mainitsemista luovuuden monista ilmenemismuodoista juuri leikki on Elisabetin ikäiselle lapselle tyypillinen tapa käsitellä menetystä. Seuraavassa esimerkissä vuorottelevat ulkopuolisen kertojan, nallen ja Elisabetin diskurssit:

Nalle taisi sanoa, että sillä on jano. Tyttö vie korvansa aivan nallen suun eteen: ”Jano”, kuuluu hiljaisella nallen äänellä. – Minä menen ostamaan limsapullon. Sinä saat siitä puolet, hän lupaa nallelle ja kaivaa uimakassinsa pohjalta kymmenen markan kurtuisen setelin. Ennen kuin lähtee kioskilla käymään, hän peittää nallen kokonaan oman pyyhkeensä alle, ettei nalle saa liikaa aurinkoa ja pala. (ENP, 29-30.)

Tässä esimerkissä havainnollistuu hyvin nallen tarinaan tuoma sadunomaisuus. Kun Elisabet ja nalle ovat kahdestaan, nalle osaa myös puhua. Tämä nallen taito antaa Elisabetille mahdollisuuden käydä keskustelua nallepikkuveljensä kanssa. Mielestäni on tärkeä tiedostaa, että Elisabetille nallen

puhe ei suinkaan ole satua. Nallensa kanssa jutellessaan Elisabet elää todeksi menetettyä isosiskon rooliaan. Nallen kanssa hän voi jakaa limsapullon puoliksi, nallepikkuveljestä hän voi pitää hyvää huolta uimarannalla. Kaikki asioita, jotka jäivät Elisabetilta oikean pikkuveljen kanssa kokematta.

Tammi (1992, 31) kiinnittää erityistä huomiota tapauksiin, joissa esiintyy samanaikaisesti sekä kertojan että henkilön diskurssiin kuuluvia ominaisuuksia. Näissä tapauksissa on kerronnallisessa mielessä tuotu yhteen kaksi muuten erillisille hierarkian tasoille kuuluvaa agenttia, jotka ovat kertoja ja tälle alisteinen henkilö. Tähän esitystapaan viitataan yleisimmin suomenkielisellä termillä vapaa epäsuora esitys. Tämä esitystapa toimii Mäkelän (2005, 14) mukaan juuri kertovalle fiktiolle tyypillisimmällä tavalla: hämärtää havainnon ja kielen eroa sekä kertojan ja fiktiivisen henkilön rooleja kerronnan välitteisyyden taustalla. Vaikka henkilöhahmon mentaaliset prosessit näyttäytyvät tavallaan hänen omilla ehdoillaan, lopullisesta kielellisestä muodosta vastaa kuitenkin ulkopuolinen kertoja. (Emt., 18.)

Seuraavassa katkelmassa kerrontaa voidaan tarkastella vapaana epäsuorana esityksenä. Tammen (1992, 34) mukaan tämän esitystavan avulla voidaan konstruoida vaikutelma henkilön mielessä liikkuvista esiverbaalista ajatuksista tai tuntemuksista, joka kertoja kuitenkin välittää. Cohn (1978, 103) esittää samansuuntaisesti, että useissa tapauksissa vapaan epäsuoran esityksen kautta välittyvän diskurssin voi katsoa jäävän henkilön kannalta pikemmin ”verbalisoinnin kynnykselle.” Edellä mainitut luonnehdinnat tästä esitystavasta sopivat erittäin hyvin seuraavaan esimerkkiin:

Poika potkii ja sotkee vettä, tahtoo pois. **Elisabet** haluaisi, että ne lopettaisivat. **Ei hän** uittaisi veljeä noin, jos **hänellä** veli olisi. **Hän** ottaisi vatsan alta kunnolla kiinni ja veli potkisi vettä ja veli roiskisi vettä ja nauraisi ja pitäisi varoa, ettei sen suuhun mene vettä. **Eikä hän** päästäisi käsiä irti, vaikka veli painaisi kuinka.

Yhtäkkiä **Elisabet** juoksee nallea kohti (...) **Hän** ajatteli hakea nallen, olisi uittanut sitä, mutta sitten nalle olisi koko loppupäivän valunut vettä ja sille olisi voinut tulla yskä. (ENP, 32.)

Tässä teoksessa lukijan tulkinnalla on mielestäni merkittävä rooli kerronnan rakenteita analysoitaessa. Edellisen katkelman analyysin yhteydessä on syytä palata Cohnin (1978, 126–140) huomioon kerronnan tekniikoiden hämäristä raja-alueista, joilla kerronnan rakenteet haastavat lukijaa omiin tulkintoihin sen sijaan, että tarjoaisivat lukijalle valmiita lukuohjeita. Cohnin (mp.) mukaan näitä kerronnan raja-alueita ovat muun muassa siirtymät kertojan ja henkilön subjektiviteettien sekä verbaalisten ja verbalisoimattomien tajunnanliikkeiden välillä. Edellisessä katkelmassa lukijan tulkinnalle jää tilaa ennen kaikkea siinä, kuinka lukija hahmottaa kertojan ja henkilön subjektiviteetit.

Dyregrovin (1993, 22) mukaan lapsen suru ja kaipaus voimistuvat erityisesti silloin, kun hän näkee iloisia ihmisiä. Lapsia äitinsä tai isänsä kanssa, silloin kun hän on itse menettänyt

jommankumman vanhempansa. Sisarustensa kanssa leikkiviä lapsia, kun hänen oma veljensä tai sisarensa on kuollut. Myös Elisabetille tekee kipeää seurata uimarannalla, kuinka vähän isompi tyttö uittaa pientä poikaa matalassa rantavedessä. Elisabet on tullut rannalle nallensa kanssa ja eläytynyt täysin leikissään olevansa rannalla pikkuveljensä kanssa. Seuratessaan toisen tytön ja pienen pojan uintipuuhiä Elisabet havahtuu todellisuuteen ja se riipaisee. Toisaalta Elisabetilla on järkkymättömän vahavana mielessään se uskomus, kuinka hyvä isosisko hän olisikaan ollut.

Vaikka kysymyksessä on varsinaisesti proosamuotoinen teos, tarinaan on upotettu erilaisia tekstuaalisia aineksia. Kertomukset, lorut, laulut ja sadut tekevät kerronnasta vaihtelevaa Upotuksissa, eli varsinaisen kertomuksen sisältämissä saduissa ja tarinoissa kertojan äänen saavat näiden tarinoiden kertojat, Elisabetin äiti ja nalle. Tärkein ja keskeisin tarina tarinassa on kertomus puron pojasta. Seuraavassa katkelmassa henkilön diskurssi ja vapaa epäsuora esitys vaihtelevat:

Äiti on kertonut puron pojasta. Äiti on sanonut itse keksineensä sadun puron pojasta, **mutta tyttö ei voi olla varma: sadut voivat olla tottakin.**

Äiti on kertonut, että sienimetsän pikku purossa asuu puron poika. Poika on keiju. Joskus se leijaillee purosta pois, mutta ei koskaan kovin kauas. Sillä pojalla on aina hyvä olla, koskaan se ei itke, eikä sitä koskaan satu mihinkään. (ENP, 42.)

Ulkopuolinen kertoja kertoo, että Elisabetin äiti on kertonut tyttärelleen itse keksimäänsä satua puron pojasta. Jälleen lukijaa haastetaan tulkintaan: "(...) mutta tyttö ei voi olla varma: sadut voivat olla tottakin". Tämän tosiasian työstä voi ajatella ulkopuolisen kertojan kertomaksi. Toinen mahdollinen tulkinta on, että edellä mainitussa tekstisegmentissä on kysymys vapaasta epäsuorasta esityksestä, jossa johtolauseella, "mutta tyttö ei voi olla varma:", siirrytään kertojan diskurssista henkilön diskurssiin. Tällöin lause "sadut voivat olla tottakin", on Elisabetin ajatus. Kertojan ja henkilön diskurssien sekoittuminen tällä tavalla on tyypillinen piirre vapaassa epäsuorassa esityksessä.

Sadusta on tullut koko perheelle yhteinen kuvitelma kuolleesta vauvasta ja veden alle puuroon sijoittuvasta arvoituksellisesta tuonpuoleisesta, jossa poika asuu. Tarina puron pojasta on Elisabetille hyvin lohduttava ja auttaa häntä vaikeassa luopumisprosessissa. Katkelman sisällöstä nousee esille se seikka, että puron pojalla on aina hyvä olla. Poika ei koskaan itke eikä poikaa koskaan satu mihinkään. Tulkintani mukaan puron pojan tarinasta voi päätellä, että Elisabetin pikkuveli on ennen kuolemaansa sairastanut ja sen vuoksi itkenyt paljon. Pikkuveljellä on kenties ollut kipuja ja monin tavoin paha olla. Niinpä äiti vauvan tuonpuoleista elämää kuvaavassa sadussaan haluaa kertoa, että nyt kuoleman jälkeen pikkuveljellä on aina hyvä olla. Mielenkiintoinen on se kerronnallinen ratkaisu, että tarinan alun perin keksinyttä äitiä ei päästetä kertomaan tarinaansa omalla äänellään. Sen sijaan koko teoksen päättää nallen Elisabetille kertoma versio puron pojan tarinasta.

Nalle kertoo tarinansa seuraavana jouluna, vuoden kuluttua tulostaan Elisabetin luo. Kuten aina muulloinkin, nalle alkaa puhua vasta sitten, kun jää kahdestaan Elisabetin kanssa. Ennen kuin nalle saa kertojan äänen ulkopuolinen kertoja kertoo, että isä ja äiti ovat käyneet sanomassa Elisabetille ja nallelle hyvää yötä. Kun isä ja äiti ovat lähteneet pois, Elisabet kääntyy nalleen päin, ja nalle kääntyy Elisabetiin päin niin, että näkee suoraan tytön silmiin. Ulkopuolinen kertoja kuvaillee, kuinka Elisabet ja nalle ovat hetken aivan hiljaa. ”Elisabet tietää, että kohta nalle puhuu, kertoo kaikki mitä purolla näki ja mitä on syksyn kuluessa valmiiksi miettinyt.” (ENP, 49.) Ja sitten nalle alkaa kertoa:

Puron poika on olemassa. Se on olemassa niin kuin sinun unesi.(...)

(...) Puron poika sanoi minulle, että hän tietää aina kun tyttö ajattelee häntä ja hän on siitä ajatuksesta onnellinen.(...)

(...) Et sinä häntä kokonaan unohda. Sinä vain muistat puron pojan niin kuin jonkin muunkin asian, joka on joskus ollut tärkeä. Sellaisia asioita sanotaan muistoiksi, ja puron pojasta tulee sinulle hyvä muisto. (ENP, 49–50.)

Merkillepantavaa on, että nalle kertoo tarinansa presensissä. Aikamuoto luo vaikutelman katseen suuntaamisesta tulevaisuuteen. Nalle haluaa opettaa tytölle jotakin luopumisesta ilman että kuitenkaan tarvitsee unohtaa. Elisabetin kuunnellessa nallen kertomaa tarinaa puron pojasta tytön ja nallen roolit vaihtuvat. Nallepikkuveljeään hellästi hoivannut isosisko-Elisabet saakin nyt neuvoja ja opastusta vuoden aikana viisastuneelta nalleltaan, joka tietää mikä on Elisabetille parhaaksi.

Toinen tarina tarinassa on Elisabetin äidin satu työstä, joka halusi oman nallen. Tämän sadun äiti kertoo omalla äänellään heti teoksen alussa Elisabetin ja nallen ensimmäisenä yhteisenä iltana jouluaattona tytön käydessä nukkumaan. (ENP, 10–13.) Nallen ääni kuuluu puron pojan tarinan lisäksi laulussa, jonka nalle laulaa Elisabetin leikkimän hautajaisleikin jälkeen (ENP, 38).

Mihail Bahtinin (1981, 262; 99) teoria kielestä, erityisesti romaanin kielestä, on käytökelpoinen analysoitaessa puheen ja ajatusten esittämisen kategorioita sekä suhdetta kertojan ja henkilöhahmojen välillä. Romaanin diskurssi on polyfonista, moniäänistä, ja se saa luonteensa eri puheiden moninaisuudesta ja samanaikaisuudesta kerronnassa. Toisaalta Bahtin puhuu myös eri äänten *itsenäisyydestä* ja samanaikaisuudesta. Tätä itsenäisyyden ja moninaisuuden sekoitusta Bahtin kutsuu dialogisuudeksi. Samanaikaisuus ja dialogisuus tarkoittavat romaanin maailmassa myös tasa-arvoisuutta tekstuaalisten toimijoiden kesken. Romaanin äänien tasa-arvoisuus näkyy ennen kaikkea epäselvissä, hämärissä tilanteissa, joissa sanalle voidaan määritellä useita alkuperiä. Näistä ”hämäristä” tilanteista *vapaa epäsuora esitys* on yksi tutkituimpia esitystapoja narratologisessa keskustelussa. (Ks. myös Cohn 1978, 126–140 ; Tammi 1992, 31.)

Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kerronnan näkökulma eli fokalisaatio vaihtelee pääasiassa kahden keskeisimmän henkilöhahmon, Elisabetin ja nallen välillä. Elisabet ja nalle eivät ainoastaan havainnoi toisiaan, vaan asettuvat vuorotellen myös toistensa havaitsemisen kohteiksi. Sekä Elisabet että nalle arvailevat toistensa ajatuksia ja tunteita. Elisabetin arvailut kohdistuvat myös hänen isänsä ajatuksiin. Seuraavassa katkelmassa on kysymys Elisabetin havainnoimisesta, jonka kohteena on hänen nallensa:

Ristiäisjuhlan jälkeen nalle on Elisabetin mielestä oudon hiljainen. Se ei halua leikkiä mitään, vaikka hän ehdottaa monenlaisia leikkejä. Hän tarkistaa nallen silmät. Ne eivät ole mustat, aivan tavallisen ruskeat. Elisabet miettii, että ehkä nalle olisi halunnut oikean nimen kun hänelläkin on nimi. (ENP, 22–23.)

Kertojana katkelmassa toimii ulkopuolinen kertoja, mutta fokalisaatio on Elisabetin. Elisabetin huoli nallepikkuveljestä nousee jälleen esiin, kun hän miettii ja arvailee nallensa hiljaisuuden syitä. Elisabetin mielestä on outoa, että nalle on niin hiljainen eikä halua leikkiä mitään, mitä hän ehdottaa. Suurimmaksi osaksi kerronnassa on kysymys Elisabetista havainnoitsijana ja nallepikkuveljestä hänen havaintojensa kohteena. Tekstistä löytyy kuitenkin muutamia esimerkkejä, joissa asetelma on päinvastainen:

Nallen paketin tyttö avaa viimeisenä. Sen sisältä kilahtaa lattialle helistin.
(...) – Se on sinun ikioma, saat leikkiä sillä aina. Itsekseen nalle ajattelee, ettei hän vauvojen helistimistä välitä. Olen vanha nalle jo, satavuotias, se miettii.
Mutta sitä tyttö ei tiedä, että nalleista tulee vuodessa satavuotiaita ja kahdessa vuodessa kaksi sataavuotiaita. Sen jälkeen ne eivät enää vanhenekaan: viisastuvat vain lisää. (ENP, 48–49)

Tässäkin esimerkissä kertojana toimii ulkopuolinen kertoja, mutta fokalisaatio on nallen. Jalonen ei päästä lukijaansa helpolla, sillä kerronnalliset ratkaisut antavat lukijalle jälleen tulkinnallisia haasteita. Ensin äänessä on selkeästi ulkopuolinen kertoja, joka tavallaan kuvailee tilanteen näkyvät tapahtumat: kuinka tyttö avaa nallen paketin viimeisenä, ja paketin sisältä kilahtaa lattialle helistin. Tämän jälkeen ulkopuolinen kertoja siirtää kerronnan johtolauseen avulla vapaaseen epäsuoraan esitykseen, jossa henkilöhahmon, nallen, ajatukset vauvojen helistimistä esitetään tavallaan ”kätkeytyneenä” osaksi kertojan esitystä. Nallen ajattelu jatkuu sen miettiessä, kuinka vanha nalle jo onkaan. Johtolause, joka ilmaisee jälleen kerronnan epäsuoruutta, tulee tässä yhteydessä vasta nallen lainatun ajatusmonologin jälkeen. Näkemykseni mukaan katkelman kahdessa viimeisessä lauseessa liikutaan jälleen niillä Cohnin (1978, 126–140) kuvailemilla kerronnan raja-alueilla, joilla lukijalle ei anneta valmiita lukuohjeita. Tulkintani mukaan on mahdollista ajatella, että nalle itse jatkaa miettimistään katkelman loppuun asti. Ensisijainen tulkinta voisi kuitenkin olla, että lopuksi äänessä on ulkopuolinen kertoja. Tätä tulkintaa tukee se seikka, että tekstissä kertoja tietää, mitä tyttö ei tiedä. Kysymyk-

sessä on siis kolmannen persoonan kerrontatilanne, jossa kertojalla on pääsy Elisabet-henkilön ja nallen ajatuksiin.

Katkelman sisältöä analysoitaessa nallen mielipide vauvojen helistimistä saa tärkeän merkityksen koko teoksen tulkinnan kannalta. Nalle on ollut Elisabetin luona vuoden. Nallet vanhevat vuodessa sata vuotta, vaikka tyttö ei sitä tiedäkään. Lukijan tulkinnan mukaan joko nalle itse ajattelee täyttäneensä vuoden aikana tehtävänsä Elisabetin pikkuveljenä, tai sitten ulkopuolinen kertoja haluaa kertoa, että nalle on toimittanut tehtävänsä. Joka tapauksessa nyt tytön on aika katsoa tulevaan, ja nalle saa jättää pikkuveljen roolin ja olla tästä eteenpäin vain vanha ja yhä viisastuva nalle.

4 FOKALISOINNIN HAVAINNOINNIN ALUE

Havainnoinnin alue kattaa fokalisoijan aistitoiminnan. Kyseeseen tulevat näköhavainnon lisäksi myös muut aistit, joiden kautta henkilö tarkastelee fiktiivistä maailmaa kuten kuulo-, tunto-, haju- tai makuaiisti. (Tammi 1992, 55.) Aika ja tila ovat kaksi peruskoordinaattia, jotka säätelevät eri aistein tapahtuvaa havaitsemista. Rimmon-Kenanin (1991, 96–97) ulkoisen ja sisäisen fokalisoinnin erottelu poikkeaa tavasta, jolla Genette (1972, 206–207) luokittelee tarinat (récits) fokalisoimattomiin, ja sisäisesti ja ulkoisesti fokalisoituihin. Genetten fokalisoimaton vastaa Rimmon-Kenanin ulkoista fokalisoimattomia ja Genetten sisäisesti fokalisoitu vastaavasti Rimmon-Kenanin sisäistä fokalisoimattomia. Koska molemmissa kohdeteoksissani on kysymys pääasiassa sisäisestä fokalisoinnista, katson että Rimmon-Kenanin jaotteluun tukeutuminen on tarkoituksenmukainen ratkaisu oman tutkielmani kannalta.

Sisäisen fokalisoijan havainnointiasema on rajoittunut. Koska fokalisoijana on usein henkilö, ja fokalisointi tapahtuu tarinan sisältä käsin, panoraama tai simultaaninen näkymä eivät ole mahdollisia. Sisäinen fokalisointi on samanaikaista kuin fokalisoijan säätelemä informaatio, ja näin ollen sisäinen fokalisoija on rajoitettu henkilöiden nykyhetkeen. Tilallisin käsittein ilmaistuna sisäinen fokalisointi tapahtuu esitettyjen tapahtumien sisältä käsin ja toteutuu tekstissä yleensä henkilöfokalisoijan muodossa kuten teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*. Joskus sisäisen fokalisoinnin toteuttaa pelkkä tekstissä havaittava tarkastelupiste, vaikka lukijat helposti liittävätkin siihen henkilön ominaisuuksia. Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* on kysymys juuri tämän kaltaisesta sisäisestä fokalisoinnista. Tarkastelupisteenä on vuoroin Elisabetin vuoroin nallen tajunta. (Ks. sisäisestä fokalisoinnista Rimmon-Kenanin 1991, 95–98.)

4.1 Naakkapuun tytön ikävän ilmeneminen näköaistin välityksellä

Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* tytön havainnoivassa fokalisoinnissa ikävä ja suru välittyvät usean aistin välityksellä. Näköaisti on kuitenkin hallitsevin. Itse asiassa kaikki muistot isästä nousevat tytön silmien eteen kuviksi hänen odotellessaan äitiään naakkapuiden alla. Tytön toimiminen koki- ja-kertoja -fokalisoijana yhdistää kerronnan ja fokalisoinnin mielenkiintoisella tavalla. Useimmissa kohdissa tytön nykyinen kertojaminä kertoo hänen aiemman minänsä havainnoista. Nämä havainnot tapahtuvat siis kerronnan tason sijaan tarinan tasolla. Tietyissä kohdissa kerronnan ja kokemuksen hetki on käytännössä sama, jolloin fokalisointi toteutuu kerronnan tasolla.

Dyregrovin (1993, 23) mukaan osa lapsista kokee kuolleen läheisyyden niin voimakkaasti, että he hetkittäin tuntevat olevansa hänen kanssaan samassa huoneessa. Lapset saattavat *nähdä* kuolleen läheisensä edessään, mutta ojentaessaan kätensä, he huomaavat, ettei huoneessa ole ketään. Koska nämä kokemukset ovat niin todenmukaisia, monen lapsen on vaikea tajuta kaiken tapahtuneen vain hänen mielikuvituksessaan. Näin tapahtuu myös tytölle teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*:

Vähän aikaa sitten minä **olin** kyllä **näkevinäni** isän vastapäisessä kerrostalossa. Tulin kotiin koulusta ja menin ikkunalle katselemaan. **Näin** isän viidennen kerroksen ikkunassa. Puhuinkin isälle jotakin tavalista koulusta ja minusta tuntui, että isä kuuli. (TJN, 14.)

Katkelmassa tyttö kertoo, että hän vähän aikaa sitten oli näkevinään isänsä vastapäisessä talossa. Tyttö pohtiikin myöhemmin, että voisi käydä itse tarkistamassa asuuko vastapäisessä kerrostalossa isän näköinen mies (TJN, 40). Tässä esimerkissä havainnollistuu se, kuinka tyttö kertojana tavallaan raportoi käyttäneensä näköaistiaan fokalisoijana. Tulkintani mukaan tytöllä on ollut juuri Dyregrovin (mp.) kuvailema voimakas kokemus isän läsnäolosta. Tytön kokemusta vahvistaa hänen äidiltään kuulemansa käsitys siitä, mitä oikein kova ikävä voi aiheuttaa:

Jos ihmisen on oikein ikävä jotakin, **voi kuvitella näkevänsä** sen jota ikävöi. Äidin mielestä on niin. (TJN, 40)

Tässä tyttö kertojana kertoo, mitä äiti on hänelle ikävöinnistä selittänyt. Äidin kanssa käyty keskustelu antaa tytölle keinoja käsitellä mahdollisesti pelottavaltakin tuntunutta kokemusta. Äidin mielihope auttaa tyttöä luultavasti myös hyväksymään sen, että tällaiset kokemukset kuuluvat suruun ja ikävään eikä niitä tarvitse pelätä.

Näköaistin avulla tyttö havainnoi itsensä ja isänsä yhteisiä ulkonäöllisiä piirteitä. Isän piirteet työssä itsessään takaavat sen, että isä on tietyllä tavalla aina läsnä, vaikka onkin kuollut. Seuraavassa katkelmassa tytön ikävä välittyy näköaistin kautta:

Minä olen enemmän **isän näköinen**. Olen pannut isän kuvan ja oman kuvani vierekkäin ja katsellut: olen minä isän näköinen. Opettajakin on isän näköinen. Joskus tuntuu, että isä on tullut luokan eteen seisomaan. Mutta se tunne on ollut vain hetken. (TJN, 26.)

Tytöllä on isästä paljon muistoja. Yksi konkreettinen muisto on pöydällä kehyksissä oleva isän valokuva, jonka viereen tyttö on laittanut oman kuvansa. Tyttö on katsellut valokuvia ja vertaillut itsensä ja isänsä yhdennäköisyyttä. Tässä yhteydessä voi tulkita lapsen kaipauksen ilmenemisen myös samaistumisena vainajaan. Dyregrov (1993, 22) korostaa, että muisteleminen auttaa lievittä-

mään kuoleman aiheuttamaa kaipausta. Tässä yhteydessä isän valokuva toimii siirtymäesineenä, joka tavallaan herättää henkiin kaivatun isän, antaa lohtua ja rauhoittaa samalla tyttöä. Ikävöivän ja surevan tytön mielestä myös opettaja on näyttänyt samalta kuin isä. Tulkintani mukaan tyttöä saat- taakin auttaa myös se, että hänen opettajansa on mitä ilmeisimmin mies, ja tyttö kokee tämän niin turvalliseksi, että voi jopa nähdä opettajassaan isänsä.

Dyregrovin (2003, 27) mukaan surevien lasten tiedetään yleisesti kärsivän ruumiilli- sista vaivoista kuten päänsärystä, lihas- ja vatsakivuista. Myös tytön ikävä välittyy tuntoaistin kaut- ta, jolloin ikävä tuntuu kipuna tai muina ikävinä tuntemuksina eri puolilla kehoa. Toisaalta tyttö ei tiedä tarkkaan, missä ikävä eniten tuntuu, toisaalta hän kokee ikävän selvästi kipuna korvissa ja kurkussa:

Minä tiedän ikävän. Se on sellaista, jonka **tuntee** joka puolella itsessään. Eniten se **tuntuu** vaatteiden sisällä, mutta minä en tarkalleen tiedä missä. Joskus se **sattuu** kurkkuun ja korviinkin. Kurkusta tulee jotenkin paksu ja korviin **pistelee** niin kuin olisi pakosta juossut oikein kovaa vaikka ei olisi yhtään jak- sanut. (TJN, 11.)

Tässä esimerkissä tytön fokalisointi tapahtuu kerronnan tasolla. Pelkkä tekstikatkelma ei välttämättä johda tähän tulkintaan. Aukeaman kuva apeannäköisestä työstä rautatieasemalla (TJN 10–11) tukee kerrontaa ja vahvistaa edellä mainittua tulkintaa. Suurimman ikävän paikka on tytölle arvoitus, ku- ten seuraavassa katkelmassa ilmenee:

Kukaan ei näe siihen paikkaan, jossa ikävä eniten tuntuu. Äidilläkin on sellainen paikka. Äiti on pitä- nyt sylissä ja kertonut. (...) Kun on istunut sylissä, se paikka, jonne ei näe, on pienentynyt. (TJN, 11.)

Tyttö ei edes itse tiedä tarkalleen paikkaa, jossa ikävä tuntuu eniten. Paikka on kuitenkin niin syväl- lä piilossa, että se on muiden katseilta suojassa. Ikävä on näin ollen tytön ”ikioma.” Tosin tytön kertoman mukaan äidilläkin on samanlainen ikävän paikka. Katkelmasta käy ilmi, ettei tyttö itse- kään näe suurimman ikävän paikkaan. Lohdullista on, että äidin sylissä istuminen saa aikaan sen, että suurimman ikävän paikka pienenee.

Tyttö muistelee useassa kohdassa millaista oli silloin, kun isä vielä eli. Näissä yhteyk- sissä hän ilmaisee lapsenomaisen suorasti sen, mikä on eri lailla nyt, kun isää ei enää ole. Tyttö kai- paa yhdessäolon hetkiä isän ja äidin sängyssä. Dyregrovin (1993, 21) mukaan menetyksestä suoraan tai epäsuoraan muistuttavat asiat voivat saada muistot heräämään. Tällaiset muistot ovat voimak- kaimmillaan illalla nukkumaan käynnin hetkellä. Ihollakin on muistinsa, seuraavassa katkelmassa tytön ikävä välittyy tuntoaistin kautta:

Isän puoli sängystä on minun. Keskellä kolossa oli kyllä **lämpöisempää** silloin, kun isä oli toisella puolella. (TJN, 38.)

Fiktiivisen maailman henkilö voi tarkastella maailmaa samanaikaisesti myös kahden eri aistin välityksellä. Vaikka tyttö puhuu isän sydämen lyöntien kuuntelemisesta, voi lukija helposti tulkita, että isän sylissä istuessaan tyttö myös tunsu sydämen lyönnit:

Isä kuoli kun sen sydän ei lyönyt enää.

Muistan minä senkin miten isän sydän löi. **Istuin sylissä ja kuuntelin.** (TJN, 43.)

Tässäkin esimerkissä tytön tunne on tarinan tasolla. Tyttö raportoi kertojana menneen minänsä havaintoja, jotka hän on tehnyt kuulo- ja tuntoaistinsa kautta. Dyregrovin (1993, 21–22) mukaan lapsi elää ja kokee asiat hyvin kokonaisvaltaisesti. Jommankumman vanhempansa menettäneen lapsen suru ja ikävä kattaa koko lapsen arkipäivän turvallisista rutiineista ja mukavasta yhdessäolosta, aina läksyjenteossa saatuun apuun tai yhteisiin harrastuksiin. Elisabetiin verrattuna työllä on surutyönsä välineenä paljon muistoja. Yhteiset muistot tarjoavat tytölle kohteita, joihin hän voi kohdistaa kaipauksensa. Muistot auttavat suremaan kaikkea menetettyä. Tytön suru ei olekaan samalla lailla ongelmallista kuin Elisabetilla, jolla muistojen paikalla on tyhjä kohta.

4.2 Elisabet ja kuuloaisti: Hengittääkö vauva?

Lastenkirjassa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* Elisabetin suru on ongelmallinen. Pikkuveli on kuollut aivan vauvana, ja hänelle ei ole surevan Elisabetin mielessä ehtinyt muotoutua omaa persoonallisuutta. Elisabetin suurin suru on se, ettei hänestä tullutkaan isosiskoja kuin aivan pieneksi ajaksi. Elisabet suree menetettyä yhteistä tulevaisuutta pikkuveljen kanssa, kaikkea sitä, mitä he olisivat yhdessä tehneet. Koska yhteisiä muistoja ei ehtinyt kertyä pikkuveljen lyhyen elämän aikana, kaipaus kohdistuu siihen, mitä ei koskaan tullutkaan.

Elisabetilla on hyvin vähän muisteltavaa ja sureminen onkin suurelta osin yritystä täyttää tyhjä kohta. Tällainen tyhjä kohta Elisabetin mielessä on pikkuveli, jota ei ole. Elisabetin suru ja ikävä saa ilmauksensa pääasiassa leikin kuvauksessa. *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* on alusta loppuun surutyötä. Elisabet on kokenut pikkuveljensä kuoleman, asian, joka vaatisi paljon enemmän ymmärrystä kuin hänen kehitystasolleen on mahdollista. Tuntuu kuitenkin, että suurimman surun aika on jo ohi, sillä Elisabetin leikissä näkyvä suru ei ole epätoivoista tai synkkää. Tytön leikkiä sävyttää pikemminkin tietty hiljainen haikeus ja apeus. Leikki tarjoaa Elisabetille väylän lähestyä raskasta kokemusta ja käsitellä vaikeita tunteita, jotka myllertävät sisällä. Nalle on Elisabe-

tin pikkuveli, ja sille Elisabet juttelee asioista, joita hänen oli tarkoitus tehdä oikean pikkuveljen kanssa. Nalle on pikkuveli, joka ei osaa vielä kävellä. Nalle saa kasteen ja joutuu kohtaamaan myös kuoleman, joskin vain väliaikaisesti. Nalle tuo myös turvaa surevalle Elisabetille, sillä öisin nalle nukkuu tytön kainalossa. Nalle on Elisabetille henkiin herännyt pikkuveli.

Ulkoinen fokalisointi tuntuu lähenevän kertovaa agenttia, ja sen välittäjää onkin Balin mukaan kutsuttu kertojafokalisoijaksi (ks. Rimmon-Kenan 1992, 96). Tällainen ulkoinen kertojafokalisoija voidaan löytää Elisabetin tarinasta. Tilallisin käsittein ilmaistuna ulkoinen fokalisoija sijaitsee korkealla havaintojensa kohteiden yläpuolella. Tämä on klassisen kertojafokalisoijan sijainti, jonka tuloksena on joko panoraamanäkymä tai eri paikoissa tapahtuvien asioiden samanaikainen fokalisointi. (Rimmon-Kenan 1991, 99.) Uspenskin (1973, 64) mukaan panoraamanäkymät ovat tavallisia kertomuksen tai yksittäisten kohtausten alussa tai lopussa.

Teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* tarinan kerronta alkaa juuri edellä mainitulla panoraamanäkymällä. Kertojaääni on ulkopuolisella kertojalla, joka on tulkintani mukaan koko lailla kaikkietävä kertojafokalisoija:

Paketti on iso ja muhurainen. Elisabet toivoo näkevänsä paperin läpi, silloin tietäisi heti mitä paketissa on. Hän ei tiedä, että paketin sisällä nalle ajattelee samalla lailla: jos näkisi paperin läpi, tietäisi kenen luo joutuu.

Tyttö painaa sormella pakettia, yrittää päättää kummalta tuntuu, kovalta vai pehmeältä. Sormi osuu nallen kylkeen ja kutittaa. Nallesta sormi on pehmeä ja pieni. (ENP, 7–8.)

Kertoja kertoo tilanteesta jouluaattoiltana Elisabetin kotona. Paitsi että ulkopuolinen kertoja raportoi näkyvät tapahtumat, tämä tietää myös Elisabetin ääneen lausumattoman toiveen paperin läpi näkemisestä. Samoin kertoja tietää sekä lahjapakettiaan katselevan Elisabetin että paketin sisällä olevan nallen ajatukset. Kertojafokalisoija pystyy välittämään samanaikaisesti Elisabetin ja nallen tunteuksia. Paketin ulkopuolella Elisabet tunnustelee sormellaan pakettia yrittäen selvittää, onko kysymys kovasta vai pehmeästä paketista. Samaan aikaan nallea kutittaa, kun se tuntee tytön sormen kyljessään. Riitta Jalosen kerronnalle tyypillinen monitasoisuus tulee näin esille heti kirjan alkukohtauksessa.

Pääasiassa teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* on kysymys sisäisestä fokalisoinnista, joka välittyy enimmäkseen Elisabetin mutta ajoittain myös nallen tajunnan kautta. Havainnoivassa fokalisoinnissa Elisabetin kuuloaisti on keskeinen. Seuraavassa katkelmassa on esimerkki tästä:

Hän on painanut korvansa nallen sydämen kohdalle ja **kuunnellut**. Sydän on lyönyt, ja välillä työstä on tuntunut kuin lyönnit olisivat tulleet hänen itsensä sisältä. Hän on ajatellut että nukkuvan nallen kanssa voi leikkiä samalla lailla kuin pienen vauvan, varovasti ja hiljaisesti. (ENP, 15–16.)

Elisabet on huolissaan nallelajestaan. Hän ihmettelee, miksi nalle väsyä niin usein. Hän kysyykin sitä nallelta, mutta nalle hieroo jo silmiään ja on kuin ei enää olisi tytön luona. Tässä yhteydessä nallen väsymyksen ja nukkumisen voi tulkita vertautuvan pikkuveljen kuolemaan. Kuolemasta puhutaan usein symbolisesti ikuiseen uneen nukahtamisena. Myös jokailtainen nukahtaminen on heittäytymistä läsnäolosta poissaoloon, eräänlainen pieni kuolema. Seuraavasta katkelmasta voi tulkita, että nalle nukkuu Elisabetin mielestä liian paljon:

Tyttö nostaa nallen sängylle ja peittelee peiton alle. Hän vie korvansa nallen rinnan päälle. Nalle hengittää niin kuin vauva, jolla ei ole mitään hätää. Tytöllä on hetken aikaa haikea olo. Hän ei tiedä mitä tekisi nyt kun nalle tahtoo vain nukkua. (ENP, 24.)

Nallen tulo Elisabetin kaveriksi on helpottanut hänen ikäväänsä ja suruaan. Nallen nukkuessa pikkuveljen kuolemasta seurannut kaipaus kuitenkin voimistuu. Kun nalle nukkuu, se on poissa tytön luota aivan samoin kuin kuollut pikkuveli. Tyttö tuntee olonsa yksinäiseksi ilman leikkikaveriaan, ja hänelle tulee haikea olo. Elisabetin huoli nallesta käy ilmi useassa kohtaa tekstiä. Tulkintani mukaan perheessä on ollut suuri huoli pikkuveljestä ennen tämän kuolemaa. Elisabet pohtii nallen väsymistä ja seuraavassa hetkessä huojentuu, kun kuulee nallen hengittävän kuten vauva, jolla on kaikki hyvin.

Nalle on myös hereillä ollessaan usein samalla lailla poissaoleva kuin pikkuveli, jota ei enää ole. Silloin nalle ei kuule tai kuuntele Elisabetin puhetta ja jättää vastaamatta Elisabetin esittämiin kysymyksiin:

Eteisen isosta peilistä hän näyttää silmiä nallelle, mutta nalle ei kerro mitä niille on tapahtunut. Elisabet kysyy monta kertaa, mutta nalle ei vastaa. (ENP, 19.)

– Kuunteletko sinä? Elisabet kääntyy nalleen päin. Nalle nukkuu. Ei se ole kuullut mitään. (ENP, 31.)

Hän on kysynyt nallelta jo monta asiaa ja joskus nalle on osannut vastata. Monta kertaa nalle on kuitenkin jättänyt vastaamatta, aivan kuin ei olisi kuullut tytön kysymystä. (ENP, 33.)

Katkelmissa kuvataan oikean pikkuveljen lailla poissaolevaa nallea. Vaikka nalle on hereillä, se ei silti kuule tai kuuntele Elisabetin puhetta. Välillä nalle on hereillä, välillä Elisabet huomaa nallen jälleen nukahtaneen.

Elisabetin pikkuveli ei ehtinyt oppia puhumaan, mutta nallelajen puheen kuuleminen tekee Elisabetin onnelliseksi. Elisabetille on tärkeää, että ainoastaan hän voi kuulla nallen puhuvan. Elisabet on vienyt isosiskona nallensa uimarannalle ja siellä vierekkäin maataessaan tyttö kuulee nallen puhuvan:

Nalle on Elisabetin kyljessä melkein kiinni. Tyttö on onnellinen siitä, että hän kuulee nallen puheen, kukaan muu ei sitä kuule. (ENP, 27–28.)

Tässä katkelmassa tulee esille nallen tarinaan tuoma sadunomaisuus. Elisabetille nallen juttelu ei ole kuitenkaan ole satua, vaan täyttä totta. Kun nalle puhuu tytölle, äänessä on leikkimäistä sijasta Elisabetin pikkuveli.

Nallen tietoisuudesta käsin ja nallen kuuloaistin välityksellä fokalisointi tapahtuu tytön ja nallen käydessä yhdessä nukkumaan jouluaattoiltaan, Elisabetin ja nallen ensimmäisenä yhteisenä iltana. Seuraavassa katkelmassa kertoja voidaan tulkita ulkopuoliseksi, kaikkietäväksi kertojaksi, joka tietää nallen salaisen toiveen ja kuulee nallen ajatukset. Nallen ajatuksista kertojan on mahdollista siirtyä kertomaan nallen ja Elisabetin yhteisestä hetkestä ja nähdä nallen hymyilevän tytön hiusten suojassa. Vaihtoehtoinen tulkinta on, että nalle saa kertojan äänen. Aivan samoin kuin Elisabet myös nalle kertojana käyttää itsestään kertoessaan ensimmäisen persoonan sijaan kolmatta persoonaa.

Nalle ajattelee sanovansa tytölle jonakin iltana, kun vähän aikaa on ensin kulunut, että tyttö on ihan oikea, juuri sellainen kuin nalle salaa toivoi ja tahtoi. Nalle hymyilee taas tytön hiusten suojassa ja hymy nousee ruskeisiin lasisiin silmiin saakka, kun se kuulee tytön kuiskaavan korvaan: hyvää yötä pikkuveli. (ENP, 14.)

Sisällöllisesti nallen pohdinta on kuin vastaus Elisabetin mietteisiin, kun hän ajattelee ”miten kaikki nyt muuttuu, kun nalle on tullut kotiin kaveriksi.” (ENP, 8) Elisabet on tyytyväinen saatuaan nallesta kaverin. Myös nalle ajattelee onnellisena, että Elisabet on juuri sellainen tyttö kuin nalle salaa toivoi. Nallen tyytyväisyyttä kuvaa hyvin silmiin asti nouseva hymy, kun se kuulee Elisabetin hyvänyötoivotuksen. Elisabetin onnellisuus ei tarvitse suurempia tulkintoja. Kaikki on ilmaistu Elisabetin lauseessa: ”hyvää yötä **pikkuveli.**”

Elisabetille nalle alkaa elää heti joulupaketista synnyttyään. Vain hetken kuluttua paketin avaamisesta Elisabet suunnittelee, kuinka hän voi viedä nallen seuraavana päivänä ulos. Nalle on jo näissä suunnitelmissa pikkuveli: Elisabet ajattelee, että nalle voi vetää mahakelkassa, eikä se putoa kyydistä kun köyhtää sen valjailta kiinni niin kuin vauvan. (ENP, 10.) Elisabetin surutyölle on tärkeää, että hän voi elää uudestaan todeksi myös huolensa pikkuvelijestä. Leikissään Elisabetin on kuitenkin mahdollista luoda tapahtumille onnellinen loppu. Toisin kuin pikkuvelijestään nallesta Elisabetin ei tarvitse luopua.

5 PSYKOLOGIAN JA IDEOLOGIAN ALUE

Fokalisoinnin psykologian alue kattaa fokalisoijan tiedon ja tunne-elämän. Samoin kuin havainnoinnin alueella, myös psykologian alueella on kaksi komponenttia: fokalisoijan kognitiivinen ja emotiivinen suhtautuminen fokalisoinnin kohteeseen. Tieto, oletamus, uskomus ja muisti ovat termejä, jotka viittaavat kognitioon. Ulkoisessa ja sisäisessä fokalisoinnissa kognitiivisen komponentin ääripäät ovat ulkoisen fokalisoijan rajaton tieto ja sisäisen fokalisoijan rajattu tieto. Koska sisäinen fokalisoiija on itse osa esitettyä maailmaa, hän ei voi tietää siitä kaikkea vaan hänen tietonsa on rajallista. (Rimmon-Kenan 1991, 102.)

Emotiivisen komponentin kohdalla sisäisen fokalisoijan fokalisointi on subjektiivista, värittyä ja osallistuvaa. Uspenskin (1991, 129–130) mukaan psykologisessa näkökulmarakenteessa sisäpuolisesta näkökulmasta kuvatun henkilön käyttäytyminen kuvataan hänen sisäisen tilansa ilmaisuina. Tämä sisäinen tila ei ole yleensä ulkopuolisen nähtävillä, mutta sen kuvaaminen on mahdollista siten, että henkilö kuvataan omasta näkökulmastaan. Tällöin verbit, jotka ilmaisevat sisäistä tilaa, toimivat sisäpuolisen näkökulman muodollisina kuvausmerkkeinä.

Kun tarkastelen fokalisoinnin psykologian aluetta kohdeteoksissani, jäsenän lapsen surun ja kaipauksen ilmaukset seuraavasti: tulkiten, että ikävä ja suru tulevat tällä alueella esille lapsen tiedoissa, uskomuksissa, oletuksissa ja muistoissa (kognitiivinen komponentti), joita fokalisoijan kulloisetkin tunteet värittävät (emotiivinen komponentti).

Uspenskin (1991, 22) mielestä ideologinen näkökulmarakenne, fokalisoinnin ideologian alue, on kaikkein vaikeimmin tavoitettavissa formalisointiin pyrkivällä tutkimuksella. Tämä johtuu siitä, että ideologisen eli maailmankatsomusjärjestelmän analyysissa on tarvittaessa turvaututtava myös intuitiiviseen ymmärtämiseen. Uspenskin (1991, 22–24) mukaan ideologian aluetta kutsutaan usein tekstin normeiksi. Yksinkertaisin keino on esittää normit yhdestä hallitsevasta perspektiivistä käsin, joka on kertojafokalisoijan perspektiivi. Monimutkaisemmissa tapauksissa yksi auktoriteettina toimiva ulkoinen fokalisoiija antaa tilaa ideologisten näkemysten moninaisuudelle. Tietyt näkemykset voivat olla joko osittain tai kokonaan yhdenmukaisia. On myös mahdollista, että ideologiset näkemykset ovat vastakkaisia, jolloin niiden välinen vuorovaikutus antaa virikkeitä tekstin monitahoiselle, Bahtinin (1991) kuvaamalle polyfoniselle tulkinnalle. Rimmon-Kenanin (1991, 106) mukaan henkilön ideologinen kanta voi ilmetä hänen tavoissaan jäsentää maailmaa ja toimia siinä, mutta henkilö voi tehdä siitä myös eksplisiittisesti selkoa. Näin ollen ideologia siis sävyttää fokalisointia. Ideologialla on kuitenkin osansa myös tarina-aineuksessa kuten henkilöhahmoissa ja toisaalta kerronnassa. Fokalisoinnin ideologian alueen käsittelyssä olen valinnut tietoisesti

varsin suppean tarkastelunäkökulman: rajaan ideologian alueelle ainoastaan kuoleman olemusta ja kuolemanjälkeistä elämää arvottavat pohdinnat.

5.1 Naakkapuiden tytön tieto, tunteet ja taivasajatukset

Lapsen kuoleman käsitys kehittyy ajattelun kehityksen myötä. Kehitysvauhti voi vaihdella, mutta sen kulku on hyvin samanlainen lapsesta riippumatta. Kuudennen ja kymmenennen ikävuoden välillä lapsi oppii vähitellen ymmärtämään kuoleman peruuttamattomuuden. Seitsemän vuoden ikäisinä lapset näyttävät tajuavan edelleen paremmin kuoleman väistämättömyyden. Tästä huolimatta he saattavat pitää omaa kuolemaansa mahdottomana. (Dyregrov 1993, 15.) Teoksen *Tyttö ja naakkapuu* tyttö uskaltaa mielessään kokeilla ajatusta taivaaseen pääsemisestä. Hän voisi mielestään käydä taivaassa ja tulla nopeasti takaisin. Sen sijaan kuoleman ajatus peruuttamattomuudessaan on ahdistava. Tyttö ymmärtää jo, että taivaaseen päästäkseen on kuoltava. Ja jos kuolee, niin kuolee kokonaan:

Jos minutkin haetaan taivaaseen? Jos pääsisin siellä käymään kerran, kävisin vain ja tulisin heti takaisin. Ei taivaaseen niin vain pääse. Pitää kuolla ensin ja jos kuolee, sinne joutuu kokonaan. (TJN, 30.)

Dyregrovin (1993, 63) mukaan kaikki ihmiset omaksuvat käsityksiä tuonpuoleisesta elämästä tai ajatuksia jälleennäkemisestä riippumatta siitä, mikä on heidän uskonnollinen vakaumuksensa. Jos taivas, Jumala ja Jeesus eivät kuulu luonnollisena osana lapsen arkipäivään, niitä ei ole syytä ottaa esille myöskään kuoleman yhteydessä. Aikuisten saattaa olla helpompaa turvautua tällaisiin selityksiin, mutta lapsia konkreettisten ja abstraktien asioiden yhdistäminen saattaa hämmentää jo muutenkin kuormittavassa tilanteessa. Jos uskonto kuitenkin kuuluu luonnollisena osana lapsen arkipäivään, sitä voi Dyregrovin (mp.) mielestä käyttää keskusteluissa hyväksi.

Fokalisoinnin ideologian alueella tyttö miettii paljon sitä, mitä ihmiselle tapahtuu kuoleman jälkeen. Hänen ajattelustaan tulee lapsenuskonomaisesti esille uskonnollinen näkökulma. Jumalasta tyttö ei puhu, mutta taivas, sielu ja ruumis ovat sanoja, jotka tyttö on kuullut äidiltään. Seuraavassa katkelmassa tyttö jälleen kertojana kertoo siitä, mitä äiti on hänelle selittänyt näistä vaikeista asioista. Fokalisoijana tyttö epävarmuutta tuntien välittää oman uskomuksensa sielusta:

Isä haudattiin maan sisälle. Äiti sanoi, että hautaan joutuu vain ruumis, ja selitti, että ruumis on se, jota minä voin kädellä koskea. Tärkein ihmisestä on sielu, niin äiti sanoi, eikä sielu joudu hautaan ollenkaan. Sieluun ei voi koskea kädellä. Isä on **kai** nyt sielu. (TJN, 30.)

Tässä yhteydessä on syytä palata Uspenskin (1991,23) esittämään näkemykseen, jonka mukaan yksinkertaisin keino on esittää ideologinen näkökulma, ”tekstin normit”, yhdestä hallitsevasta perspektiivistä käsin. Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* hallitseva perspektiivi on kertojafokalisoijalla eli tytöllä. Tyttö minä-kertojan roolissaan on ainoa tarinan henkilö, joka saa äänensä kuuluville ja ilmaisee uskomuksensa kuolemanjälkeisestä elämästä. Tästä huolimatta on aiheellista kysyä, kumpi tarinan henkilöistä, tyttö vai äiti, on lopulta ”taivasajatusten” lähde? Teksti haastaa lukijaa tulkintaan, sillä jälleen liikutaan Cohnin (1978, 126–140) kuvaamalla kerronnan hämärillä raja-alueilla. Tulkintani mukaan voidaan ajatella vaihtoehtoisesti, että tekstin ideologisia normeja hallitsee äiti. Kerronnallisten ratkaisujen vuoksi (tyttö minä-kertojana) äiti ei itse pääse ääneen. Sen sijaan tyttö välittää edelleen äidin hänelle esittämät näkemykset siitä, mitä ihmiselle kuoleman jälkeen tapahtuu. Tytöllä on lapsenuskonsa, mutta äiti on antanut hänelle selityksillään lisää keinoja kuolemanjälkeisen elämän pohtimiseen. Tyttö haluaa uskoa samalla lailla kuin äiti. Tyttö uskoo vahvasti, että isä on taivaalla. Ja vaikka isä on taivaalla, hän on kuitenkin jälleen läsnä, koska tyttö uskoo isän seuraavan häntä ja näkevän hänet juuri silläkin hetkellä naakkapuiden alla:

En minä tiedä, lenteleekö isä taivaalla, mutta sieltä isä seuraa minua ja äitiä, ja minua enemmän koska olen lapsi.

Taivaalla voi **kai** sitten olla yhtä aikaa monessa paikassa.

Isä näkee, että minä olen nyt aseman puitten alla ja äiti on ostamassa junalippuja. (TJN, 13.)

Tyttö ei epäile sitä, että isä ei olisi taivaalla. Sen sijaan se, mitä taivaalla oleminen tarkoittaa, on tytön uskomusten ja olettamusten varassa. Epävarmuus kuuluu työn äänessä eri tavoin. Katkelman aluksi tyttö ilmaisee suoraan, ettei tiedä, lenteleekö isä taivaalla. Tytön epävarmuutta korostetaan lisäksi leksikaalisella täyteilmaisulla kai. Tällaisen täyteilmaisun kautta voidaan myös korostaa henkilön kohdalla meneillään olevaa päättelyprosessia (ks. Tammi 1992, 46). Tulkintani mukaan tytöllä on meneillään juuri tällainen prosessointi siitä, mitä ihmiselle kuoleman jälkeen tapahtuu. Oleellista on se, että myös puhtaasti kielellisin keinoin on mahdollista osoittaa henkilön näkökulmaa.

Dyregrov (2003, 32) korostaa, että kaikista kuolemantapauksista vanhempien kuolemalla on eniten vaikutuksia lapsiin. He eivät menetä ainoastaan ihmistä, joka rakastaa heitä ja huolehtii heistä, vaan kuoleman seurauksena myös heidän jokapäiväisessä elämässään tapahtuu suuria muutoksia. Näitä elämänsä muutoksia tyttö käy läpi ajatuksissaan:

Minua ei enää kukaan kannu reppuselässä. Enkä voi leikkiä hevosenselkää. Kultatuoliin tarvitaan kaksi aikuista. Isä ja äiti olivat hassun näköisiä, kun ne sitoivat kätensä köysiksi ja odottivat minua käsien vaaraan heilumaan. Kultatuolista saattoi kesken kaiken tipahtaa, ja sitä minä juuri eniten odotin. (TJN, 26.)

Psykologian kognitiivisella alueella tytön kaipaus välittyy hänen tiedoissaan. Tyttö tietää paljon omaan elämäänsä liittyviä tosiasioita, jotka ovat muuttuneet peruuttamattomasti isän kuoleman vuoksi. Tietoa sävyttää tytön tuntema ikävä ja suru, joka ilmenee haikeana kaipauksena. Yhteiset leikit ovat lopullisesti ohi. Vaikka tytön mieli on haikea, muistot isästä ovat hyviä. Tytön puheesta voi löytää myös lapsen iloa, joka liittyy muistoon hassun näköisestä isästä ja äidistä. Useimmat lapset kieltävät Dyregrovin (mp.) mukaan vanhempien kuolemaan liittyvän lopullisuuden. Vanhemman kuolema on niin perinpohjainen tapahtuma, että lapsi saattaa alkuvaiheessa etäännyä todellisuudesta. Lapsi ei kuitenkaan katkaise yhteyttä todellisuuteen, vaan omaksuu tosiasiat vähitellen mukaan, minkä verran hänen tietoisuutensa kestää. Näin toimii tyttökin:

Niin kuin minä unohtaisin. Kun menen koulusta kotiin, suunnittelen että illalla mennään isän kanssa pyöräilemään. Voin ajatella niin vaikka kuinka kauan ja sitten muistan. (TJN, 22.)

Edellä olevassa katkelmassa tyttö käy itsensä kanssa keskustelua, josta voi tulkita, ettei hän ole vielä kokonaan sisäistänyt isän kuoleman lopullisuutta. Tyttö kertoo, että on pitkiäkin hetkiä, jolloin hän unohtaa kokonaan, että isä on kuollut. Tyttö saattaa suunnitella yhteisiä puuhia isän kanssa aivan niin kuin ennenkin ja havahtua sitten todellisuuteen, jossa isää ei enää olekaan.

Rimmon-Kenanin (1991, 102) mukaan uskomus ja muisti ovat termejä, jotka viittaavat fokalisoinnin psykologian alueella fokalisoijan tiedolliseen osa-alueeseen. Kuten jo aiemmin on tullut esille, Dyregrov (1993, 22) korostaa muistojen ja muistelemisen tärkeyttä surutyössä. Jalosen tematiikalle keskeinen muistojen merkitys (ks. esim. Turja 1995, 57–58) kulkee sekä naakkapuiden tytön että Elisabetin tarinan mukana alusta loppuun asti:

Muistoa ei unohda, vaikka sitä ei koko ajan ajattelisikaan. Se elää minun sisälläni ja kulkee mukana. Muisto ei koskaan lopu. Jos muisto olisi leikki, niin se ei päättyisi ollenkaan, vaikka pitäisi kerätä leikitavarat kesken kaiken pois ja mennä syömään. (TJN, 13.)

Tyttö on äitinsä avulla kehittänyt oman lapsenomaisen, erittäin oivaltavan määritelmänsä muistosta. Tärkeää on, että vaikka yhteinen elämä isän kanssa on loppunut, muisto ei lopu koskaan. Tytöllä on muistoja, jotka kulkevat hänen mukanaan kaikkialle. On mahdollista ajatella, että tyttö ennakoi jo edessä olevaa muuttoa. Tytön määritelmän mukaan muisto kulkee hänen mukanaan myös uuteen paikkaan. Tämä on tytölle varmasti tärkeää, koska monet isästä muistuttavat asiat jäävät vanhaan, tuttuun kotiin.

Dyregrov (1993, 73) korostaa, että koska erityisesti lasten ahdistus ja pelko lisääntyvät perheessä sattuneen kuolemantapauksen jälkeen, on tärkeää, että kaikki säilyy mahdollisimman entisellään kotona, päiväkodissa ja koulussa. Vanhat tutut rutiinit tuovat turvallisuutta pelon ja kaaoksen

keskelle. Tämän vuoksi kotona pitäisi pyrkiä tekemään mahdollisimman vähän muutoksia. Varsinaista tulevaisuuss pessimismii läheisensä menettäneillä lapsilla esiintyy Dyregrovin (1993, 30) mukaan kuitenkin suhteellisen harvoin. Kuolema asettaa joka tapauksessa lapsen turvallisuuden tunteen kovalle koetukselle. Usein läheisen kuoleman jälkeen lapsen arjessa tapahtuvat konkreettiset muutokset lisäävät lapsen turvattomuuden tunnetta.

Syystä, jota tarinassa ei kerrota, äiti ja tyttö suunnittelevat muuttoa uuteen paikkaan. Tyttö on jo joutunut luopumaan isästään. Vaikeassa tilanteessa muuttaminen vieraalle paikkakunnalle vaatisi luopumista liian monesta tutusta asiasta. Niinkin arkipäiväinen asia kuin koulun liitutaulu muuttuisi muistoksi. Tytöllä on mielipiteensä muuttamisesta:

Me saatetaan muuttaa talven aikana sinne uuteen paikkaan, jos tällä matkalla sujuu kaikki hyvin. (...) Yhtäkkiä kaikki olisi uutta. Äiti puhuu uudesta alusta, minusta uusi alku kuulostaa vähän kummalliselta.

Sen minä tiedän, että uusi alku toisi aina vain lisää muistoja. Koulun liitutaulustakin tulisi muisto ja monesta monesta muusta. Jos pakkaisin muistot reppuun, repusta tulisi painava. Sanon äidille, että en tahdo vähään aikaan enää yhtään uutta muistoa. (TJN, 29.)

Tiedon tasolla tyttö tietää, että muutto uuteen paikkaan on hyvinkin mahdollinen. Hän tietää, että äidin työnsaanti ja sopivan asunnon löytyminen ovat edellytykset muuton toteutumiselle. Puhtaasti tiedon tasolla liikkueensa voidaan tulkita, että fokalisoija käyttää psykologian alueen kognitiivista komponenttia. Tytön emotiivinen, tunnepitoinen suhtautuminen asiaan värittää hänen ajatteluaan. Tyttö ei halua uusia muistoja. Liian painavaksi tuleva reppu symboloi surun ja ikävän raskautta tässä vaiheessa tytön elämää. Hän ei halua myöskään unohtaa. Hän haluaa vaalia isänsä muistoa, ja tutussa paikassa myös isän läsnäolon kokeminen olisi varmasti helpompaa.

5.2 Elisabet rakentaa käsitystä elämästä ja kuolemasta

Aivan kuten tyttö naakkapuiden alla myös Elisabet ideologian alueen fokalisoijana pohtii kuoleman arvoitusta. Dyregrov (2003, 38) painottaa, että lapsen kuollessa sekä vanhempien että lasten peruskäsitelmä elämästä joutuu koetukselle. Lapsen kuolema tapahtuu elämän väärässä päässä, minkä vuoksi se koetaan erittäin epäoikeudenmukaisena. Sisaruksen kuolema järkyttää perheen muita lapsia, sillä he joutuvat kasvokkain sen tosiasian kanssa, että myös he itse voivat kuolla. Koska pikkuväljen elämässä syntymä ja kuolema seurasivat ajallisesti toisiaan hyvin nopeasti, Elisabet joutuu pohtimaan asioiden järjestystä:

– Olitko sinä ensin kuollut?

Elisabet huokaa. Nyt se on kysytty, ja aika kovalla äänellä vielä. (...) Tyttö istuu matolle ja ottaa nallen lähelle. He istuvat matolla vierekkäin. On hiljaista.

Minä otan nallen syliin, sitten se kertoo, Elisabet ajattelee. Sylissä nalle alkaa puhua ja puheesta saa ihan hyvin selvää.
– En minä kuolemasta tullut. Minä tulin syntymästä, nalle sanoo ja nostaa päätä niin että tyttö näkee ruskeat silmät. (ENP, 34.)

Nallen vastaus on arvoituksellinen. Tulkitsen, että teoksessa halutaan tässä yhteydessä kertoa nallen kautta lapsilukijalle sen, ettei kuoleman arvoitukseen tai Elisabetin isän mainitsemaan elämän salaisuuteen olekaan vastausta. Ei edes nalle *nallekarhun* voimillaan pysty selvittämään sitä, millainen kuolema todella on.

Dyregrovin (1993, 71) mukaan monet lapset jäljittelevät hautajaisrituaaleja haudatessaan esimerkiksi eläimiä. He yrittävät näin ymmärtää, mitä kuollessa tapahtuu ja koettavat saada ikään kuin paremman otteen abstraktista asiasta. Kuten Dyregrov (mp.) kuvailee, lapset tietyllä tavalla ”leikkivät itsensä irti” tapahtumasta. Myös Elisabet ryhtyy selvittämään kuoleman salaisuutta leikin avulla. Naakkapuiden tytön tapaan Elisabet ei myöskään halua hyväksyä kuoleman lopullisuutta. Kun naakkapuiden tyttö saman ajatuskokonaisuutensa sisällä ymmärsi, että taivaassa ei vain käydä vaan sinne joudutaan kokonaan, Elisabetin leikissä nallen on mahdollista olla kuollut vain vähän aikaa. Tämä tulee ilmi seuraavassa katkelmassa, jossa Elisabet puhuu nallelleen. Henkilöhahmon, Elisabetin, lainattu monologi on seuraavassa esimerkissä hallitseva kerronnan muoto. Ulkopuolinen kertoja saa äänen välillä pieneksi hetkeksi, jonka jälkeen ääneen palaa jälleen Elisabet:

– Sinä olet kuollut vain vähän aikaa, tyttö sanoo nallelle, jonka ympärille hän alkaa kiertää lakanaa. – Pian minä herätän sinut. Sitten osaat kertoa, miltä kuolleen oleminen tuntui. (ENP, 36.)

Dyregrov (2003, 14) puhuu esikouluikäisten lasten sirkulaarisesta ajankäsityksestä. Toistot leimauttavat tämänikäisen lapsen jokapäiväistä elämää: aamulla herätään, valveillaoloaika rytmittyy paljolti ruoka-aikojen, ulkoilun ja leikin mukaan, illalla mennään taas nukkumaan. Monet asiat toistuvat ja tästä seuraa, että lapsi uskoo ajan kulkevan ympyrää. Kuolemakin on lapselle tietyssä ikävaiheessa tällainen ilmiö; elämme, kuolemme ja elämme jälleen. Tämä Dyregrovin (mp.) esittämä ajattelutapa näkyy tulkintani mukaan selvästi Elisabetin edellä kuvatussa hautajaisleikissä. Nallen on mahdollista herätä kuolemanunestaan pienen hetken kuluttua ja kertoa sitten, miltä kuolleen oleminen tuntui. Sama rytmi toistuu pienen Elisabetin elämässä, kun hän käy illalla nukkumaan ja voi aamulla herätessään mahdollisesti kertoa, millaisia unia hän yön aikana näki.

Hautajaisleikissä Elisabet fokalisoi tuntemuksiaan sekä psykologian että ideologian alueella. Pikkuveljen hautajaisista on mitä ilmeisimmin jäänyt Elisabetille joitakin muistikuvia. Elisabet siis *tietää* jotakin kuolemasta. Hän tietää, että kuolleet puetaan valkoisiin vaatteisiin ja etteivät kuolleet ainakaan liiku. Elisabetilla on mielikuva siitä, millaiselta oikea arkku näyttää, ja vaikei

pyykkikori aivan oikean arkun näköinen olekaan, se kelpaa leikissä nallen arkuksi. (ENP, 36.) Leikki on lapsille osa tapahtuneen kohtaamista. Dyregrov (1993, 71) kuvailee leikin eräänlaiseksi ”vapaakaupungiksi”, jossa lapsi voi ottaa esille häntä järkyttäneiden kokemusten osia ja liittää ne sitten uudelleen yhteen. Leikissä lapset voivat tehdä kaiken todellisuudesta riippumatta, käsitellä näin menetystä ja vähentää jännitystä antamalla leikille onnellisen lopun. Näin juuri tekee Elisabetkin:

Kori on keskellä olohuoneen lattiaa. Nalle on korissa lakanan sisällä sanomalehtipapereitten alla. Tyttö käy ikkunasta kurkistamassa. Äiti ja isä jatkavat omia töitään puutarhassa. Hän istuu sohvalle, katselee koriarkkua ja lehtimaata.

Hän huokaisee ja huojuttelee itseään edestakaisin ja miettii: jokohan nalle on ollut tarpeeksi kauan, jokohan se osaa kertoa kuolemasta. (ENP, 37.)

Hän ei jaksa odottaa kauempaa. Hän latoo sanomalehdet pois ja nostaa ison lakanamytyt lattialle ja rullaa lakanan auki. Hän ajattelee, että nalle syntyy nyt kuolemasta, valkoisesta väristä. –Saa hengittää, hän sanoo ja ottaa nallen syliin ja rutistaa niin lujaa, että nalle varmasti tietää tullessa takaisin tytön luo. – Nyt sinä tiedät millaista on olla kuollut, tyttö sanoo ja katsoo nallea odottavasti. (ENP, 37–38.)

Elisabetin pettymykseksi nalle ei kerro mitään. Nalle saa kuitenkin kertojan äänen, kun se alkaa laulaa karhealla äänellään laulua, jonka sävel tuntuu Elisabetista tutulta:

*Maan alla valkoisen sisällä
lämmintä oli ja valoisaa..
Minä nukuin ja vaaleaa unta näin:
keinuin taivaan pilviä päin.*

*Näin joulukuusen ja kurkotin:
näin sen alla paketin.
Sinä kuorit paperin päältä sen,
ja sun syliis syntyi nalle,
ja mä olen ikuinen. (ENP, 38.)*

Tulkintani mukaan nalle ei vielä halua kertoa Elisabetille kuolemasta sillä lailla kuin tyttö itse haluaisi. Kuten jo aiemmin alaluvussa 3.2 on tullut ilmi, nalleista tulee vuodessa satavuotiaita ja kahdes- sa vuodessa kaksisataavuotiaita. Sen jälkeen ne eivät enää vanhene lainkaan, viisastuvat vain lisää. (ENP, 48–49.) Nallella on näin ollen viisautta, josta Elisabetilla ei välttämättä ole mitään tietoa. Tulkitsen, että viisas nalle katsoo hyväksi paljastaa Elisabetille asioita vain vähän kerrallaan. Laulussa nalle kertoo lohduttavasti unestaan lämpimän ja valoisan maan alla. Suurin lohtu on kuitenkin siinä, että toisin kuin pikkuveli, nalle on ikuinen.

Yhteisten muistojen puuttuessa psykologisen alueen fokalisoijana Elisabetin ikävä ilmenee hänen haikeassa leikissään pääasiassa *olettamuksina* ja *uskomuksina* siitä, millaista yhdessä- olo pikkuveljen kanssa olisi ollut. Elisabet on ehtinyt kasvaa vastuulliseen isosiskon rooliin vauvan odotuksen ja tämän lyhyen elämän aikana yllättävän hyvin. Elisabetilla on ollut myös paljon suun-

nitelmia, mitä hän olisi pikkuveljensä kanssa tehnyt ja millaisia taitoja hän isosiskon roolissaan olisi voinut veljelleen opettaa. Seuraavassa katkelmassa kerronta muodostuu kokonaisuudessaan henkilöahmon, Elisabetin, kielen suorasta lainaamisesta. Elisabetin puhe on osoitettu suoraan nallepikkuveljelle:

- Jonakin päivänä sinä kävelet. Ja jonakin päivänä sinä ajat kolmipyöräisellä pyörällä. Se on tallessa autotallissa. Isä pakkasi sen tallin perälle sinua varten.
- Minä pidän aluksi satulasta kiinni. Sinä vain poljet ja ohjaat. (ENP, 31.)

Elisabetin perheessä oli tietysti varauduttu vauvan tuloon. Elisabetin vanha polkupyörä oli odottamassa aikaa, jolloin pikkuveli olisi aloittanut pyörällä ajon opetteluun. Dyregrovin (1993, 25–26) mukaan on tärkeää, että läheisensä menettäneet lapset voivat ajatella asioita, joita he eivät ehtineet tehdä kuoleman tultua. Tärkeää on myös, että lapset saavat surra menetettyjä mahdollisuuksia eli sitä kaikkea, mitä he olisivat halunneet tehdä läheisensä kanssa. Juuri näitä menetettyjä mahdollisuuksia Elisabet suree lapsenomaisella tavalla nallen kanssa leikkiessään.

Elisabet ilmaisee leikissään selvästi sen, mikä hänelle hänen omasta mielestään on ollut suurin menetys vauvaveljen kuoltua. Tätä menetettyä ”isosiskouttaan” Elisabet elää nallen kanssa leikkiessään. Elisabet osoittaa puheensa usein suoraan nallepikkuveljelleen: ” - Minä pitelen sinua sylissä, jos äiti imuroi. Ei se satu.” (ENP, 28.)

Palaan tässä yhteydessä Dyregrovin (2003, 71) esittämään ajatukseen, jonka mukaan leikissä lapset voivat tehdä kaiken todellisuudesta riippumatta. Esimerkiksi todellisessa elämässä varsin todennäköistä mustasukkaisuutta pienempää sisarusta kohtaan ei näy lainkaan Elisabetin leikissä. Elisabet voi leikissään tehdä itsestään parhaan mahdollisen, tietyllä tavalla jopa täydellisen isosiskon. Hän ohjaa ja opastaakin nallepikkuveljeään tavalla, joka kertoo välittämisestä ja halusta pitää pienemmästä sisaruksesta hyvää huolta.

Se, että molempien tarinoiden lapset ovat perheidensä ainoita lapsia, nousee sekä Naakkapuiden tytön että Elisabetin suremisessa ja ikävöinnissä erittäin merkitykselliseksi asiaksi. Naakkapuiden työlle tärkein keskustelukumppani on äiti, jolta hän saa apua ikävänsä ja surunsa käsittelemiseen. Elisabetille läheisimmäksi kaveriksi tulee pikkuveljen kuoltua joulupaketista syntynyt nalle. Elisabet jää surussaan melko yksin. Tämä tulee suoranaisesti ilmi vain yksittäisissä kohdissa, esimerkiksi Elisabetin tarkkaillessa elämän salaisuutta pohtivaa, surullisen näköistä isäänsä. (ENP, 26.) Tarinasta syntyy vaikutelma, että Elisabet elää menetystään todeksi enimmäkseen kaksin nallen kanssa. Pienen vauvansa menetystä surevat vanhemmat jäävät tietyllä tavalla taustalle. He ovat kyllä Elisabetin arjessa läsnä konkreettisesti, mutta tulkitsen vanhempien surun tässä

vaiheessa niin suureksi, että he eivät vielä jaksaa huomioda Elisabetia samalla lailla kuin ennen pikkuveljen kuolemaa.

Lapsen kuolema koetaan erittäin epäoikeudenmukaisena – vanhojen ja sairaiden kuuluu kuolla, ei niiden, joilla on elämä edessään. (Dyregrov 1993, 38). Tätä taustaa vasten Dyregrovin (mp.) mukaan on ymmärrettävää, että sisaruksen kuolema pakottaa muut lapset pohtimaan uudenlaista elämäntähtäystä. He joutuvat hyväksymään, etteivät perinteiset totuudet enää pädekään, ja heidän on rakennettava särkyneen tilalle uudelleen turvallinen elämän perusta. Tätä rakennustyötä Elisabet tekee aktiivisesti nalleleikillään. Pikkuveljellekin on jatkettava niin kauan, kun Elisabet on Dyregrovin (emt., 71) ilmauksen mukaisesti ”leikkinyt itsensä irti” pikkuveljensä menetyksestä.

Kuolemasta ja surusta kertova kirja voi olla yksi väline, jonka avulla todellisessa elämässä omaa menetystään sureva lapsi voi käsitellä kipeitä asioita. Kirja tarjoaa lapselle luontevan mahdollisuuden vaikeiden asioiden käsittelyyn joko yhdessä aikuisen kanssa tai yksin kirjaa lukien ja katsellen. Tarinan sureva ja ikävöivä lapsi voi edustaa lapsilukijalle samaistumiskohdetta, jonka kanssa voi tietyllä tavalla surra yhdessä kipeää menetystä. Katson, että parhaimmillaan kuolemaa ja surua käsittelevä kirja voi tarjota lapselle eräänlaisen mahdollisuuden ”lukea tai kuunnella itsensä irti” läheisen ihmisen menetyksen aiheuttamasta surusta ja ikävästä.

6 KUVAT KERRONNAN TUKENA

Kuvat ovat monella tavalla tärkeitä lapsille ja aivan erityisesti lapselle, joka ei vielä itse osaa lukea. Vaikka lukutaidoton lapsi mitä luultavimmin tutustuu käsillä oleviin kirjoihin ensin hänelle lukevan aikuisen kanssa, lapsi voi myöhemmin palata kertomuksiin itsenäisesti, jolloin kuvat saavat vielä huomattavasti suuremman merkityksen kuin kirjan kuuntelutilanteessa.

Kuvan merkitystä Jalosen teoksissa on mielenkiintoista tarkastella Seija Kitulan (2003, 102) näkemyksen valossa, jossa hän vertaa Riitta Jalosta kirjailijana tilataideteosten tekijään. Jalosen kirjat ovat maisemia, joissa tietyt elementit toistuvat, muuntuvat ja asettuvat uudenlaisiin yhteyksiin. Tästä sommittelusta muodostuu Jalosen oma kirjoitus ja käsiala, jota ei ole olemassa ilman rantaa, kiviä, vettä, jäätä, lunta, peilejä, valokuvia, silmiä. Kitulan mukaan lukuohjeeksi Jalosen tuotantoon voisi kiteyttää ”halun katsoa toisen maisemaa.” Näissä maisemissa on voimakas tilan tuntu, kuin lukija kävisi jossakin ja tulisi pois. ”Mieleen jää selvä aistimus, mielikuva, raapaisu, jälki.” (Mp.) Tässä luvussa keskityn tarkastelemaan teosten kuvitusta. Analyysin kohteena ovat kuvittaja Kristiina Louhen toteuttamat visuaaliset maisemat, jotka kuvittavat Jalosen luomia sanallisia maisemia.

6.1 Kuvakirjan erityispiirteet

Kuvakirja on sekä kuvataiteen ja kirjallisuuden rajatapaus että niiden molempien yhdistelmä. Tutkimuskohteena kuvakirja sijoittuu kirjallisuudentutkimuksen ja taidehistorian välimaastoon. Kuvakirjassa olennainen kuvan ja sanan vuorovaikutus on Mikkosen (2005, 329) mukaan jäänyt melko vähäiselle huomiolle kummassakin oppiaineessa. Tyypillistä on, että taidehistoriassa kuvituksia on tutkittu itsenäisenä osa-alueena keskittyen kuva-analyysiin, kirjallisuudentutkimuksessa kirjojen kuvitus on puolestaan jäänyt taka-alalle lähinnä tekstin koristeena.

Kuvan ja sanan yhdistäminen kirjallisuudessa on Sirke Happonen (2007, 12) mielestä erittäin haastava tutkimuskohde. Happonen tarkastelee Tove Janssonin muumikirjojen kuvitusta ja tekstiä kiinteänä kokonaisuutena, jossa sanat vaikuttavat kuvien merkitykseen ja kuvat sanojen merkityksiin. Näin Happonen noudattaa kuvakirjan tutkimukselle tyypillistä kokonaisvaltaista otetta, joka on lastenkirjallisuuden tuoreimpia lähestymistapoja. Tässä lähestymistavassa kuvakirja käsitetään tekstin ja kuvituksen sommitelmaksi, jossa myös teoksen fyysiset piirteet kuten taitto, muoto ja koko sisältävät merkityksiä. Myös Sisko Ylimartimo (2001, 81–82) korostaa kuvakirjan kokonaisasettelua: kuvien koko, kuvien kehykset, aukeaman sommittelu ja värimaailma tukevat kerron-

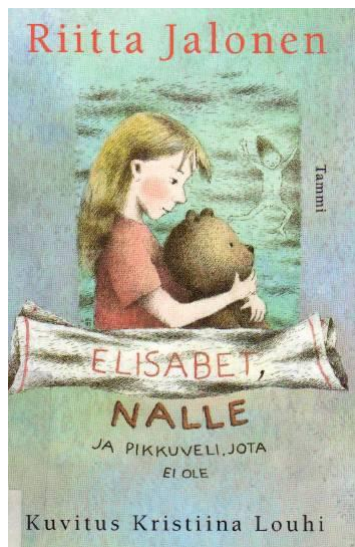
taa. Kuvakirjan kokonaisuuden asettelu antaa kuvakirjojen lukemiselle oman rytmensä ja oman tapansa järjestää visuaalista ja verbaalista informaatiota ajassa ja tilassa. Mikkosen (2005, 31) mukaan kuvakirja rakentuu sivujen ja aukeamien esitysmuodollisiin yksiköihin. ”Aukeamien ja sivujen kääntämisen muodostama `kielioppi`, esimerkiksi kuvien merkittävä määrä ja sisällöllinen tehtävä sekä kuvien tapa johdattaa katse seuraavalle sivulle, on kuitenkin enemmän kuvakirjan lajia määrittävä periaatteellinen konventio kuin sen tiukka fyysinen muoto.” Aukeama on kuvakirjassa yleensä tärkeämpi elementti kuin yksittäinen sivu. Omassa aineistossani teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kohdalla onkin tarkoituksenmukaisinta puhua aukeamista. Sen sijaan teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kuvitus on toteutettu yksittäisinä, useimmiten pienikokoisina kuvina. Siksi viittaan tämän teoksen kuvitukseen yksittäisen sivun numerolla.

Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* on kaikkiaan 23 värikuva-aukeamaa. Kaikki kuvat ovat suurikokoisia ulottuen aukeaman molemmille sivuille. Valkoinen tekstipalkki on sijoitettu vaihdellen kuvan oikealle tai vasemmalle puolelle. Kahdella aukeamalla kuva kattaa koko aukeaman, jolloin valkoista tekstipalkkia ei ole, vaan teksti on sijoitettu kuvan ”päälle”, sen oikeaan reunaan. Kuvissa esitetään ennen kaikkea hetkittäisiä tunnelmia, yksittäisiä tilanteita ja tiloja sekä sisältä tytön kotoa että ulkoa. Teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kuvitus koostuu 16 yksittäisestä kuvasta, kun mukaan lasketaan kaksi nimiösivujen koristeena toimivaa kuvaa. Yksi kuvista on kokosivun kuva, viisi kuvaa on luokiteltavissa ½ sivun kuviksi, loput kuvat ovat tätä pienempiä. Kuvituksessa korostuvat yksittäiset kuvat, joissa on esitetty jokin merkittävä hetki. Kuvien kertovuus ilmenee yhteistyössä tekstin kanssa useimmiten kokoavana ja tiivistävänä: yhteen kuvaan on vangittu tarinan keskeinen tapahtuma, käänne tai tilanne.

Kuvakirjassa parateksteillä kuten otsikoilla, kansilla ja loppusivuilla on usein merkittävä tehtävä. Kuvittaja Mika Launis (2001, 60) määrittelee lastenkirjan kannen kuvalle erityisiä tehtäviä, jotka erottavat sen tavanomaisesta kuvituspiirroksesta. Lapsille tarkoitettujen kirjojen kansikuvissa esitellään lähes aina tärkeimmät samaistumiskohteet. Kansi luo myös kirjan ilmapiirin ja lataa kirjaan ja tarinaan liittyviä odotuksia. Launoksen määrittelemät kansikuvan tehtävät toteutuvat molemmissa tutkimuskohteissani. Erityisesti teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* sekä kirjan etu- että takakannen kuvat ovat erittäin merkityksellisiä koko tarinan kannalta.

Kirjan kansikuva on eräänlainen sommitelma, joka koostuu useasta osasta (KUVA 1). Elisabet ja hänen sylissään oleva nalle on kuvan keskeisin elementti. Kuvan taustalla näkyy vettä, jonka keskeltä on erotettavissa pienen pojan hahmo. Jos kansikuvan ”lukee” nopeasti kiinnittämättä siihen erityisempää huomiota, on hyvin mahdollista, että vedessä näkyvä poika jää lukijalta havaitsematta. Kuva esittää puron poikaa, joka symboloi kuollutta vauvaveljeä. Kirjan kertomus sisältää Elisabetin äidin kertoman sadun puron pojasta. Puron poika on perheen oma kuvitelma lapsen kuo-

lemanjälkeisestä elämästä. Vaikka satu on merkittävä osa kertomuksen kokonaisuutta, kannen kuva on kuitenkin teoksessa ainoa kuva puron pojasta eli Elisabetin kuolleesta pikkuveljestä. Toisaalta tämä ratkaisu jättää kuvittamatta kuollutta pikkuveljeä edes puron pojan hahmossa tukee merkityksellisesti kirjan nimeä. Pikkuveljeä, jota ei ole, ei myöskään näytetä.



Kuva 1.



Kuva 2.

Kirjan nimi on sommiteltu mielenkiintoisesti osaksi kuvaa. Näkyvästi punaisella kirjoitettu Elisabet on saanut taustakseen löyhälle rullalle käärityn lakanan. Lakanan tärkeys koko kertomuksen kannalta tulee esille myöhemmin sekä tekstissä että kuvissa muutamassa kohdassa. Myös ruskein, nallemaisen karvaisin kirjaimin kirjoitettu nalle nousee kannesta hyvin esille. Sen sijaan ”ja pikkuveli, jota ei ole” on kirjoitettu selvästi huomaamattomammin kuin Elisabet ja nalle. Pieni kirjainkoko ja ohuet mustat ”tikkukirjaimet” on tulkintani mukaan valinta, joka tukee kuolleen, pois- saolevan pikkuveljen näkymättömyyttä.

Myös kirjan takakannen kuvitusratkaisu on mielenkiintoinen (KUVA 2). Pienikokoisessa mustavalkoisessa valokuvassa on kuvattu pikkutyttö, joka istuu nalle sylissään lattialla. Tytön takana näkyy joulukuusen oksia. Aito valokuva herättää ainakin aikuislukijassa todennäköisesti kysymyksen kirjan kertomuksen ja todellisuuden välisestä yhteydestä. Kuka on kuvan pikkutyttö? Kuuluuko hän mahdollisesti kirjailijan tai kuvittajan perhepiiriin? Onko kuvan tyttö menettänyt pikkuveljensä todellisessa elämässä? Jo kirjan etukannen kuvan tyttö tarjoaa lapsilukijalle samais- tumiskohteen, mutta uskoisin, että vielä helpompaa lapsen on samaistua oikean valokuvan esittä- mään tyttöön. Kuten jo aiemmin johdannon alaluvussa 1.2 on tullut esille, Riitta Jalosen kerronnalle on tyypillistä jättää aukkojen välityksellä lukijalle mahdollisuus omiin tulkintoihin ja merki-

tysten muodostamiseen. Katson, että ratkaisut ja valinnat kirjan kuvituksessa tukevat onnistuneesti kerrontaa. Kuvittaja käyttää samoja keinoja kuin tarinan kertoja, jättää aukkoja ja tyhjää tilaa lukijan omille tulkinnoille.

Tyttö ja naakkapuu -kirjan etukannen kuva koostuu kahdesta koko kertomuksen kannalta keskeisimmästä elementistä (KUVA 3). Kuvassa päähenkilö, tyttö, halaa silmät kiinni paksua puun runkoa, jota vasten hän on painanut poskensa. Puu on rautatieaseman naakkapuu, mutta merkitsee mielestäni tytölle paljon enemmän kuin pelkkää puuta, jota halaamalla voi hakea voimaa tai turvallisuuden tunnetta. Kannen kuva toistuu itse kertomuksessa (TJN, 38–39), näillä sivuilla tyttö kertoo halaamisen hetkestä:

Täytyy painua ihan lähelle ruosteista puuta, nojata siihen, kuulostella. Puun sisällä on tuttu ääni. Suljen silmät, että kuulen paremmin. Niin kuin olisin isän lähellä. (TJN, 43.)

Tuttu ääni puun sisällä vertautuu isän sydämen lyönteihin, joita tyttö muistaa kuunnelleensa isän sylissä istuessaan. Puuta halatessaan tyttö elää tätä yhteistä syliähetkeä uudelleen.



Kuva 3.

Pelkästään kuvaa katsomalla voi hyvin nähdä tytön halauksessa pienille lapsille tyypillisen tavan halata isokokoista aikuista tarttumalla tätä jalasta kiinni. Usein tällainen tarttuminen vanhempaan ilmenee erotilanteessa, esimerkiksi kun lapsi on jäämässä päivähoitoon. Tekstistä selviää, että kertomuksen tyttö on jo kouluikäinen eikä varmasti enää olisi halannut isäänsä edellä mainitulla tavalla. Kuvasta kuitenkin välittyy tunne siitä, että tyttö puuta halatessaan haluaa ikään kuin pitää isänsä vielä hetken tiukasti kiinni. Teksti tukee tätä vaikutelmaa: ”Niin kuin olisin isän lähellä.”

Kuvakirjatutkimus on kehittynyt voimakkaasti viime vuosikymmeninä erityisesti kuvakirjan ikonotekstisyyden tutkimuksena, jossa tulkitaan kuvakirjoille tyypillistä kuvaa ja sanaa yhdistävää tekstiä eli kuvakirjojen omaehtoista poetiikkaa ja lajikonventioita (Mikkonen 2005, 329). Kuvan ja sanan suhdetta kirjoissa voidaan Mikkosen (emt., 332) mielestä parhaiten tarkastella eräänlaisena jatkumona. Tälle jatkumolle voidaan sijoittaa erilaisia kuvan ja sanan yhteistoiminnan sekä niiden tilallis-ajallisen suhteen muotoja. Happonen (2007, 52) arvelee, että Suomessa kuvakirjojen luokitteluun on käytetty eniten ruotsalaisen kuvakirjatukijan, Ulla Rhedinin kuvakirjojen jakoa kolmeen pääryhmään: eppisiin, laajentaviin ja varsinaisiin kuvakirjoihin. Rhedinin väitöskirjassaan *Bildeboken. På väg mot en teori* (1992) käyttämä jaottelu perustuu kuvituksen ja tekstin suhteeseen sekä kuvittajan intention. Rhedin (1992, 86) näkee, että kuvittaja on lojaali tekstille ja kuvittaa kertomuksen merkittäviä käännekohtia, kun kysymyksessä on kuvitettu kirja eli eepinen kuvakirja (*episka bilderbok – illustrerade texten*). Rhedin (mp.) käyttää synonyymisesti termejä eepinen kuvakirja ja kuvitettu lastenkirja. Eeppisessä kuvakirjassa eli kuvitetussa lastenkirjassa kuva on tekstille alisteinen, ja kuvan tehtävänä on selventää ja koristaa tekstiä ja esittää jonkinlaisia tiivistelmiä tekstissä kuvatuista tapahtumista ja tilanteista. Tämän määritelmän mukaan tutkimuskohteistani teos *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* on tyypiltään eepinen kuvakirja. Jatkossa käytän tästä teoksesta termiä kuvitettu lastenkirja.

Kuvakirjan moderneimmissa muodoissa laajennetussa kuvakirjassa (*expanderande bilderboken*) ja varsinaisessa kuvakirjassa (*genuina bilderboken*) kuvittajan täytyy olla joko kirjoittaja itse tai sitten toimia hyvin kiinteässä yhteistyössä kirjoittajan kanssa. Laajennetussa kuvakirjassa on tekstiä yleensä suhteellisen vähän, ja kuva kertoo lisää eli laajentaa. Varsinaisessa kuvakirjassa teksti ja kuva tukevat toisiaan siten, että toista ei voi olla ilman toista. Mikkonen (2005, 332) tähdentää, että kuvitetun kirjan ja kuvakirjan välinen ero ei ole tarkka. Yhtenä määrittävänä rajana kuvakirjalle hän näkee kuvituksen, jossa kuvat ovat selvästi alisteisia sanalliselle tekstille ja näin ollen siitä ”irrotettavia”. Irrotettavuus merkitsee sitä, että kuvitusta voidaan jättää pois tai vaihtaa ilman että se vaikuttaa merkittävästi tekstiin.

Myös laajennetun kuvakirjan ja varsinaisen kuvakirjan eroa Mikkonen (2005, 332) pitää hiuksenhienona ja usein subjektiivisen tulkinnan pohjalta syntyneenä käsityksenä. Yhdyn Mikkosen käsitykseen erottelun vaikeudesta. Tutkimuskohteistani erityisesti teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* on sekä laajennetulle kuvakirjalle että varsinaiselle kuvakirjalle tyypillisiä piirteitä. Tulkintani mukaan teos kuuluu lähinnä kategoriaan laajennettu kuvakirja. Kysymyksessä on kahden tekijän teos, jossa kuvat tulkitsevat tekstiä monin tavoin käyttäen symboliikkaa hyväkseen. Tekstissä ei kuvailla päähenkilön ja samalla tärkeimmän samaistumiskohteen ulkoasua lainkaan. Myös miljöötä kuvataan hyvin niukasti. Vaikka *Tyttö ja naakkapuu* -teoksen tarinan voisi mielestäni kertoa ym-

märrettävästi ilman kuviakin, tekstin hahmottamisen kannalta kuvat ovat kuitenkin tärkeässä roolissa. Kirjan lukukokemus olisi kuvituksen puuttuessa luonnollisesti aivan erilainen, koska kuvat tukevat kerrontaa. Sen sijaan kumpikaan tutkimuskohteenani olevien kirjojen kertomuksista ei aukeaisi ymmärrettävästi pelkän kuvituksen avulla.

Laajennetun kuvakirjan ja varsinaisen kuvakirjan vaikeasti hahmottuvan eron ovat panneet merkille myös Maria Nikolajeva ja Carole Scott (2001, 7). Nikolajevan ja Scottin oma luokitus perustuu avoimesti kertovuuden aspektin varaan. Heidän kuvakirjajaottelunsa sijoittuu kahdelle jatkumolle, joiden ääripäinä ovat sana–kuva sekä kertovuus–ei kertovuus. Sana–kuva -jatkumolultuu kertovasta, ei-kuvitetusta tekstistä pelkästään kuvien välityksellä kuvattuun tarinaan, toinen jatkumo puolestaan kertovasta tekstistä katselukirjaan. Nikolajevan ja Scottin (emt., 12) päähuomio kohdistuu jatkumon keskialueelle sijoittuviin kuvakirjoihin, joissa sanan ja kuvan välittämät kertomukset joko toistavat samaa tarinallista sisältöä, täyttävät toistensa aukot, laajentavat toistensa merkityksiä, ovat toisistaan vastavuoroisesti riippuvaisia tai toimivat itsenäisinä kertomuksina eri tasoilla. Nikolajeva ja Scott (2001, 139) puhuvat bahtinilaisittain kuvakirjan omasta kronotoopista, tilallisten ja ajallisten suhteiden kokonaisuuden esityksestä. Kuviin liittyvät erilaiset keston mallit kuin tekstiin: mitä enemmän kuvassa on yksityiskohtia, sen pidempi on sen lukemiseen käytetty aika (emt., 160). Kuvakirjan lukijan täytyy tavallaan itse suhteuttaa erilaisia aika-tila -rakenteen muotoja keskenään. Kuitenkin kahta keskeistä kertovuuden aspektia – kausaalisuutta ja ajallista tapahtumista – on vaikeaa kuvata pelkästään visuaalisin merkein (emt., 139).

Happosen (2007, 14) huomio kuvituksen yksityiskohtien määrän ja tekstin teemojen välisestä yhteydestä on tässä yhteydessä mielenkiintoinen. Happonen on muumikirjojen kuvitusta tutkiessaan havainnut, että samalla kun kirjallisessa tekstissä lisääntyvät eksistentiaaliset ja psykologiset teemat, dialogin osuus vähenee ja kaikkitietävä kertoja antaa tilaa henkilöhahmojen kokeumukselle. Kuvituksessa tämä näkyy yksityiskohtien vähenemisenä ja hahmojen inhimillistymisenä. Keskeiseksi tulee tunteiden ja tunnelmien välittyminen. Nimenomaan kuvituksen kohdalla tämä toteutuu omassa tutkimusaineistossani varsinkin niissä kohdissa, joissa sureva lapsi pohtii sitä, mistä kuolemassa on kysymys, miltä kuoleminen tuntuu ja mitä ihmiselle tapahtuu kuoleman jälkeen. Vaikka Kristiina Louhen kuvitus on molemmissa teoksissa kokonaisuudessaan melko pelkistettyä, niin katson, että näitä lapsen pohdintoja olemassaolosta ja poissaolosta kuvittaessaan Louhi pelkistää ilmaisuaan edelleen. Tarkastelen tätä näkökulmaa aineistostani nostamieni esimerkkien avulla tarkemmin seuraavassa alaluvussa 6.2, jossa käsittelen yksittäisen kuvan kertovuutta.

6.2 Yksittäisen kuvan kertovuus

Ajatus kuvien tekstuaalisuudesta ja kuvien lukemisesta on ollut keskeinen viime vuosikymmenien taidehistoriassa ja visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa. Semioottiset teoriat ovat korostaneet kuvien ja sanojen samankaltaisuutta siinä mielessä, että molemmilla on omat konventionsa ja myös kuvia opitaan lukemaan kulttuurista käsin. (Happonen 2007, 218.) Kieli ei sinänsä ole kertomuksen edellytys, sillä kertomus voidaan yhdistää myös ns. aikataiteisiin kuten elokuvaan (Mikkonen 2005, 184). Kuva ja sana -tutkija W.J.T. Mitchell on luonnehtinut taidemuotojen lomittumista nimellä sekamedia (*mixed media*). Mitchell (1994, 94–96) korostaa, että kaikki ilmaisun välineet ovat jo sinällään sekoittuneita; ei ole esimerkiksi kuvaa, joka olisi ”vain visuaalinen”, väreistä ja muodoista korostuva kokonaisuus. Kuva pystyy välittämään kielellisinä pidettyjä merkityssisältöjä kuten kertovuutta, syy- ja seuraussuhteita sekä vaikutelmia äänten kuulumisesta.

Millaisia ovat sitten yksittäisen liikkumattoman kuvan visuaalisen kertomisen keinot? Lähestyn kysymystä ensin negatioiden kautta eli pohdin sitä, mitä kuva *ei* pysty kertomaan. Ensimmäkin ajatus kertomuksen kaksoisjäsenyyksestä eli jaottelu kerronnan aikaan ja kerrottujen tapahtumien aikaan on kuvassa aina ongelmallinen. Kun kertovassa kielenkäytössä voidaan yleensä tunnistaa tietty ajallisesti rajattu tapahtumien ja tilanteiden kronologinen jatkumo, kuvassa vastaava jaottelu ei ole mahdollinen. Kuvan ilmaisukeinoista puuttuvat myös deiktiset määreet, jotka sitovat ilmaukset välittömään esittämiskontekstiinsa. Jos ajatellaan yksittäisen kuvan sijasta *kuvallisen kertomuksen* mahdollisuutta, on otettava huomioon tietyt kertomuksen vähimmäisedellytykset. Tärkeitä kysymyksiä ajan kaksoisjäsenyyksen lisäksi ovat kertojan olemassaolo ja ajassa kehittyvän tapahtumien ketjun välttämättömyys. (Mikkonen 2005, 184.)

Yksittäistä kuvaa voidaan pitää kertovana silloin, kun kertomista ei rajata tapahtumasarjan esittämiseen. Katsoja itse lisää kuvaan syy- ja seuraussuhteet, jolloin tarina on mahdollinen. Ajan läsnäoloa tavalla tai toisella pidetään kuvallisessa esittämisessä kertovuuden ja tekstuaalisuuden yhtenä ehtona. (Mikkonen 2005, 200–201). Happonen (2007, 221) mukaan yksittäisestä kuvasta ei olekaan mahdollista etsiä alkua ja loppua, aika on kuitenkin läsnä kuvassa esimerkiksi silloin, kun kuvasta voi poimia vihjeitä, jotka viittaavat menneeseen tai tulevaan. Kuvasta voi löytää esimerkiksi niissä esiintyvien henkilöiden reaktioita johonkin, mitä on aiemmin tapahtunut. Kuvassa voi esiintyä myös viittauksia tuleviin tapahtumiin, jolloin syntyy ajallinen ulottuvuus tai ainakin sen illuusio. Näin tapahtuu, vaikka katsojan nähtävillä on vain yksi ainoa hetki. (Emt., 222.)

Yksi kirjallisten tekstien ulottuvuus on kyky ilmaista tilaa ja paikkaa. Bal (1997, 133) tekee eron tilan ja paikan välille siten, että paikka (*place*) on tilaa fyysisempi. Paikka voidaan ajatel-

la mitattavaksi tai piirrettäväksi kartalle. Tila (*space*) sen sijaan liittyy henkilöhahmon tai kertojan havaintoon. Näin ollen tila on paikka nähtynä ja koettuna jostakin näkökulmasta, mikä liittyy tilan fokalisaation käsitteeseen. Haposen (2007, 219) mukaan ajan ja tilan tarkastelut nostavat esiin kuvan ja tekstin keskeisimmät erot. Vaikka sekä kuva että teksti pystyvät periaatteessa esittämään monenlaisia asioita ja ajatuksia tapahtumista tunnelmiin ja teosten henkilöhahmojen tunteisiin, ajallisten suhteiden kertomisessa sanat ovat ilmaisuvoimaisempia. Kuvat puolestaan välittävät tehokkaammin tilaan liittyviä merkityksiä. Kuvitustaiteelle on ominaista, että kuvat osallistuvat tarinan kerrontaan ja elävöittävät tapahtumia. Uspenskin (1991, 115–116) näkemys on, että kertoja luo omaa mielikuvitustaan käyttäen narratiivisen mahdollisen maailman, johon kuvittaja tulee mukaan kansakuvittelijaksi. Kertoja käyttää aikaa, kuvittaja tilaa.

Uudemmassa taideteoriassa sekä kuvan ja sanan vuorovaikutuksen tutkimuksessa, kuvan kerronnallisten erityispiirteiden ja keinojen tutkimus on edennyt huomattavasti. Mikkonen (2005, 199) nostaa esiin mm. Kibèdi Vargan ja Wendy Steinerin käsitteelliset esitykset, sekä esim. Mieke Balin ja Lew Andrewsinkin narratologiaa soveltavien taidehistoriallisten tutkimukset. Näiden tutkimusten pohjalta visuaalisen kertomuksen poetiikka voidaan esittää aiempaa systemaattisemmin. Kibèdi Varga määrittelee oman kertovien keinojen typologiansa maalausten yksittäisyyden tai sarjallisuuden kautta. Vargan (1989; ks. Mikkonen 2005, 210) jaottelu on seuraava:

(1) Yksittäisen kuvan luoma kertomuksen vaikutelma:

- yksittäinen kuva, jossa on kuvattu yksi merkittävä hetki,
- yksittäinen kuva, jossa on kuvattu useita tapahtumia.

(2) Kuvien sarja kertomuksena:

- kuvien sarja, jonka yksittäisissä kuvissa on kuvattu yksi hetki,
- kuvien sarja, jonka yksittäisissä kuvissa on kuvattu useita hetkiä.

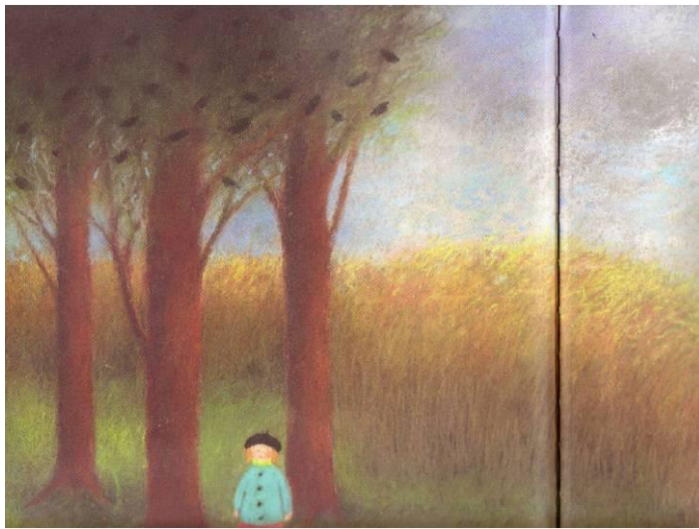
Vargan jaottelusta omaan aineistooni ovat sovellettavissa (1) yksittäisen kuvan luoma kertomuksen vaikutelma ja siitä ensimmäinen kohta sekä (2) kuvien sarja kertomuksena, jonka yksittäisessä kuvassa on kuvattu yksi hetki. Molempien kohdeteosteni kuvitus muodostaa eräänlaisen kuvallisen kertomuksen, joka koostuu yksittäisistä kuvista. Sivuan tätä kuvien sarjallisuutta seuraavassa analyysissäni, mutta päähuomioni kohdistuu teosten kuvituksessa niihin yksittäisen kuvan keinoihin, jotka luovat kertovaa vaikutelmaa. Vargan ja Steinerin (ks. Mikkonen 2005, 212) jaottelun mukaan näitä keinoja ovat seuraavat:

- (1) Toisto
 - tietyn hahmon tai ympäristön toisto
- (2) Ajallinen rakenne kuvassa
 - liike huoneesta toiseen tai rakennuksen ulko- ja sisäpuolen välillä
 - tapahtumien järjestäminen esim. tien, polun tai joen mukaan.
- (3) Viittaus kuvan hetken ulkopuolelle: katse, ele, puhetilanne
 - hahmojen katseen suunta, kun se kohdistuu johonkin tapahtumaan
 - eleiden ja puhetilanteiden kuvaus
- (4) Kuvatilan jakaminen osiin
 - maiseman, rakennuksen tai arkkitehtonisen tilan jakaminen osiin
 - ihmisjoukon jakaminen osiin tai pienempiin ryhmiin
 - kuva kuvassa -rakenne
 - kuvan jakaminen fyysisesti teknisillä keinoilla
 - kuva kirjan muodossa
- (5) Viittaus kertovaan lajityyppiin
 - kuvan aihe viittauksena kertomukseen

Sekä kuvakirjassa *Tyttö ja naakkapuu* että kuvitetussa lastenkirjassa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole*, keskeisiä kuvituksessa käytettyjä keinoja ovat (1) toisto, (3) hahmojen katseen suunta, eleiden ja puhetilanteiden kuvaus (4) kuva kuvassa rakenne, kuvan jakaminen fyysisesti teknisillä keinoilla ja (5) kuvan aihe viittauksena kertomukseen. Näitä käsittelen seuraavaksi siten, että keskityn kummankin kohdeteokseni käsittelyssä kyseisessä teoksessa eniten käytettyihin keinoihin. Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* päähuomio on kohdissa (5) viittaus kertovaan lajityyppiin ja kohdassa (3) viittaus kuvan hetken ulkopuolelle: katse, ele, puhetilanne. *Tyttö ja naakkapuu* -teoksen käsittelyssä korostuu kohta (4) kuvatilan jakaminen osiin. Tarkastelu keskittyy sekä fyysisiin keinoihin, joilla kuva on jaettu osiin että kuva kuvassa -rakenteen analyysiin.

Yksittäisen kuvan kertovat keinot ovat kuvalle tyypillisiä piirteitä, joiden avulla on mahdollista muun muassa kompensoida ajan esittämisen vaikeutta kuvatilassa. Toisto, esimerkiksi saman henkilön käyttö useaan kertaan, korostaa ajan kulumista. Tarinan ajalla tarkoitetaan niiden tapahtumien kestoa, joista kertomus koostuu. *Tyttö ja naakkapuu* -teoksen tarinan aika on kestoiltaan vain joitakin minuutteja, ehkä korkeintaan puoli tuntia. Joka tapauksessa vain sen ajan, mikä äidiltä kuluu matkalippujen ostamiseen. Jo kirjan ensimmäisellä kuva-aukeamalla korostuu kuvan tehokkuus tilan ilmaisijana. Kuva esittää panoraamanäkymän rautatieaseman suurista puista, joiden oksil-

la istuu naakkoja. Päähenkilö, tyttö, seisoo puiden alla odottamassa äitiään. Koska teoksen tekstissä fokalisoijana on kertomuksen päähenkilö, ja fokalisointi tapahtuu tarinan sisältä käsin, ei panoraa-manäkymä, jossa tyttö itse olisi mukana, ole tekstissä mahdollinen. (Ks. Rimmon-Kenan 1991, 100.) Tässä yhteydessä kuvan ja tekstin vuorovaikutuksen muotona toimii täydentäminen. Panoraamanäkymän merkitys kuvakirjan alkusivuilla on siinä, että näyttämällä lukijalle ”lähtötilanne” ja ”lähtötila”, lukija pääsee helpommin sisään tarinamaailmaan jo heti kertomuksen alusta lähtien (KUVA 4).



Kuva 4. (TJN, 2–3)

Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* tarinan aika on yksi vuosi joulusta seuraavaan joulun. Kirjan kuvitus koostuu 16 yksittäisestä kuvasta. Elisabetin kuollutta pikkuveljeä korvaamaan tullut nalle esiintyy kaikissa kuvissa, Elisabet itse kahdeksassa kuvassa. Henkilöhahmojen toisto luo melko tehokkaasti kertovaa vaikutelmaa.

Kuvallisen tarinan aloittaa ”läpivalaisukuva” nallesta joulupaketin sisällä, jota seuraa kuva tytön ja nallen ensikohtaamisesta tytön avattua lahjapaketin. (ENP, 7, 9.) Joulupakettikuvassa kuvallinen kerronta ottaa samantyyppisiä erivapauksia kuin sanallinen kerronta tilanteessa, jossa kolmannen persoonan kaikkitietävä kertoja kuvaa sellaista, mitä todellisuudessa kukaan ei voi tietää. Kuvallisessa kerronnassa mahdoton tulee mahdolliseksi, kun lahjapaperi ”muuttuu” läpinäkyväksi paljastaen paketin sisällä olevan nallen. Tässä kohdassa kertomusta Elisabet ja kirjan lukija katsovat samaa näkymää, tosin sillä merkittävällä erotuksella, että kaikkitietävän kuvallisen kertojan ansiosta lukija näkee myös paketin sisällön.

Toiston avulla luodaan Elisabetin ja nallen yhteisestä vuodesta kuvallinen kertomus, joka rakentuu yksittäisistä kuvista. Näissä kuvissa esitetään Elisabetin ja nallen yhdessäolon merkit-

täviä hetkiä. Tulkiten tämän kuvallisen kertomuksen kuitenkin varsin aukkoiseksi, kun arvioin kuvin esitettäviksi valittujen tapahtumien ja tilanteiden merkittävyyttä suhteessa teokseen kokonaisuutena. Tekstin tapahtumien kuvittaminen perustuu aina valintoihin siitä, mitä tekstistä visualisoidaan ja mitä jätetään näyttämättä. Toisto kuvan kertovana keinona olisi mielestäni tehostunut vielä huomattavasti, jos kertomuksesta olisi valittu useampia tapahtumia ja tilanteita kuvallisesti esitettäväksi.

Toiston ohella toinen tärkeä kertovaa vaikutelmaa luova kuvan keino teoksessa on (5) kuvan aihe viittauksena kertomukseen. Gerald Prince (1987, 58) on määritellyt kertomuksen esitykseksi, joka muodostuu yhden tai useamman kertojan esittämästä fiktiivisestä tai todellisesta tapahtumasta tai useamman tapahtuman sarjasta. Kertomuksella tulee olla jokin kantava aihe tai kokonaisuus, jotta se erottuisi eri tilanteiden ja tapahtumien sattumanomaisesta sarjasta. Kuvan keskittyessä yhteen hetkeen tai tapahtumaan liikutaan kuitenkin Princen kertomusmääritelmän eräällä äärirajalla. Kuvan esittämän hetken merkittävyys voidaan arvioida vain jo tunnettua kokonaisuutta vasten. Tämä näkökohta nousee esille erityisesti teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole*. Vaikka kuvat tukevat kerrontaa konkretisoimalla keskeisiä tapahtumia läpi koko teoksen, on totta, että yksittäisen kuvan esittämän hetken merkittävyys koko tarinan kannalta voidaan arvioida vasta, kun teos kokonaisuutena on tullut lukijalle tutuksi. Jalosen kerronnan aukkoisuus on omiaan tekemään tämän teoksen lukukokemuksesta sellaisen, että kertomus kokonaisuutena avautuu lukijalle vähitellen. Kun seuraavassa tarkastelen nimenomaan kuvan aihetta viittauksena kertomukseen, palaan vielä alaluvussa 6.1. mainitsemaani Happonen (2007, 14) huomioon kuvituksen yksityiskohtien määrän ja tekstin teemojen välisestä yhteydestä.

Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* sekä kirjan aiheen että tarinan kannalta erityisen merkittäviä ovat kolme yksittäistä kuvaa, joiden aihe viittaa kertomukseen. Ensimmäinen näistä esittää Elisabetin ristiäisleikkiä nallen kanssa (KUVA 5).



Kuva 5. (ENP, 21)

Elisabetilla on hyvin vähän yhteisiä muistoja pikkuveljen lyhyeksi jääneen elämän ajalta. Ristiäisistä hän muistaa kuitenkin, ”että papilla oli kylmät kädet, kun se tuli sisälle pakkasesta.” (ENP, 20.) Ristiäiskuvan tärkeys korostuu edelleen, kun sen yhteydessä tarkastellaan kuvan ja sanan vuorovaikutusta. Elisabetin omin sanoin leikin yhteydessä laulamassa ristiäislaulussa loppu on tärkein: ”*Ei kukaan ota sitä minulta pois*”. Sen hän laulaa neljään kertaan. (ENP, 22.)

Kaksi kuvaa esittää Elisabetin hautajaisleikkiä nallen kanssa. Elisabet haluaa selvittää kuoleman salaisuuden ja niinpä hän laittaa nallensa leikisti kuolemaan voidakseen kysyä tältä, miltä kuolleen oleminen tuntuu. Elisabet tietää, että kuolleet puetaan valkoisiin vaatteisiin. Toisessa hautajaiskuvassa Elisabet käärii kuollutta nallea valkoiseen lakanaan (KUVA 6). Toiseen kuvaan on vangittu vaikuttava tunnelma, kuolema kaikessa hiljaisuudessaan ja pysähtyneisyydessään. Tämä kuva esittää kuolleen, näkymättömissä olevan nallen pyykkikoriarkussaan sanomalehdillä peitettynä (KUVA 7). Tyttö on peitellyt koriarkussaan lepäävän nallen sanomalehdillä. Pelkästään kuvaa katsoamalla sanomalehtien merkitys ei välttämättä aukea lukijalle. Tekstin ja kuvan vuorovaikutus toimii jälleen, sillä tekstissä kerrotaan, kuinka tyttö istuu sohvalle ja katselee koriarkkua ja lehtimaata. Lehtimaa korvaa tekstin kertoman mukaan multaa, jolla Elisabetkin luultavasti muistaa pikkuveljen arkun peitetyn. Tässä kertomuksen kohdassa Elisabet ja kirjan lukija katsovat samaa näkymää. Kuva nallen koriarkusta välittyy lukijalle Elisabetin katseen kautta. Kuvaa katsoessaan lukija voi ikään kuin yhtyä Elisabetin näkökulmaan. Tässä toteutuu Mikkosen (2005, 188) esittämä visuaalinen vastine kerronnan teorian fokalisaation käsitteelle.



Kuva 6. (ENP, 35)



Kuva 7. (ENP, 37)

Kuvasta välittyy vahvasti käsitys kuolemasta poissaolona. Sitä mitä ei enää ole, ei myöskään voi nähdä. Varsinkin konkreettisesti ajattelevalle lapselle tällainen ajattelun logiikka on tyypillinen. Hosion (1999, 136) mukaan useissa surusta kertovissa teoksissa kuolema merkitsee aluksi tunnetta läheisen poissaolosta. Surutyön edetessä poissaolon kokemus sisäistyy läsnäoloksi, kuollut elää edelleen ennen kaikkea surevan ihmisen muistoissa, mutta myös unissa ja tarinoissa. Yhteisillä muistoilla on erityisen suuri merkitys teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*. Elisabetilta yhteiset muistot puuttuvat lähes kokonaan, mutta pikkuveli elää Elisabetin äidin kertomassa tarinassa *Puron pojasta*.

Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* tytön pohdintoja itse kuolemasta ja kuolemanjälkeisestä elämästä esiintyy tekstissä eniten kolmella aukeamalla (TJN, 12–13, 30–31, 42–43). Erityisesti aukeamalla 42–43 kuvan ja tekstin vuorovaikutus tukee hyvin Happonen edellä mainittua havaintoa. Tekstissä tyttö pohtii, kuinka ”isä kuoli, kun sen sydän ei lyönyt enää.” Tyttö uskoo, että isä kuulee taivaalle puun sydämen lyönnit ja sanoo naakoille, että niiden pitäisi lentää takaisin rautatieaseman puitten luo, koska siellä tyttö ja puut odottavat. Aukeaman pelkistetty kuva (KUVA 8) esittää tytön nallea, joka on saanut enkelin siivet selkäänsä. Nalle lentää ilmassa selin katsojaan. Nallen vasemmalla puolella näkyy osa lasten pinnasänkyä muistuttavasta esineestä. Teksti paljastaa, että kuvassa on parveke, jolle nalle on laskeutumassa. Tekstissä tyttö kertoo nallestaan:

Nallella on aina ollut vain äiti.

Se tuli meille lentämällä. Se oli lentänyt parvekkeelle, ja sieltä minä sen löysin. Sitä minä en antaisi pois vaikka saisin sata barbia. Lentäjänalle on ainut, joka odottaa kun tulen koulusta. Minä en anna sitä koskaan kenellekään. (TJN, 43.)



Kuva 8. (TJN, 42–43)

Tyttö ei aio koskaan antaa nalleaan pois. Aivan samoin Elisabet laulaa oman nallensa ristiäisleikin päättäneessä laulussaan: ”*Ei kukaan ota sitä minulta pois.*” (ENP, 22.) Nalle on tärkeä molempien kertomusten päähenkilöille. Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* nallesta puhutaan ja nallea kuvitetaan vain muutamassa kohdassa. Nallen arvoa ja merkitystä tytölle tämä sisällöllinen ratkaisu ei vähennä. Sata barbia ei riitä korvaamaan nallea. Tulkintani mukaan tällä rinnastuksella tyttö kertoo lapsen tavoin, että nalle on hänelle korvaamaton. Heidi Hosio (1999, 69–70) pohtii nallea karhua tarkoittavana kertoilmaisuna, eufemismina. Hosio arvioi nallen yhdeksi tehokkaimmaksi karhusta käytetyksi kiertoilmaisuksi. Konkreettisenä esineenä lapsen lelunalle on hampaaton ja kynnetön, kaikesta uhkaavuudesta riisuttu karhu, josta on jäänyt jäljelle vain pehmeys ja pyöreys. Kummankaan kohdetekseni lapsipäähenkilölle nalle ei kuitenkaan merkitse pelkästään hellyttävää ja avutonta leikkikaluja, vaan nalle tuo lohtua ja turvaa surevien lasten elämään. Tässä mielessä nallella voi katsoa olevan todellisen karhun voimaa.

Bruno Bettelheimin (1987, 59–60) mukaan lapsi näkee kaiken elämän paljolti meidän ihmisten elämän kaltaisena. Lapsen mielessä esineiden ja elävien olentojen välillä ei ole jyrkkää rajaa, ei myöskään elävien ja kuolleitten. Kari Vaijärven (1978, 179–180) mukaan leikkikalujen inhimillistäminen on tavallinen lastenkirjoissa käytetty keino. Saduissa elollistetaan ja inhimillistetään erityisesti lapsen kokemuskentän asioita ja esineitä. Esineistä tärkeimpiä pienelle lapselle ovat juuri omat rakkaat lelut. Nallesta tyttö on tehnyt itselleen eräänlaisen kohtalotoverin, sillä nallella ei koskaan ole ollutkaan isää. Tyttö puhuu tekstissä lentäjänallesta, kuvasta välittyä kuitenkin vahva vaikutelma enkelinallesta. Kristinuskosta peräisin oleva enkelihahmo ei tässä näyttäydy raamatullisesti taivaallisen sotajoukon jäsenenä (ks. esim. Luuk. 2:13) vaan sellaisena kuin lapsi luultavimmin haluaa enkelin nähdä: turvallisena hahmona, jonka tehtävänä on tuoda suojaa ja lohtua lapsen suuruun.

Syvimmälle pohdinnoissaan kuolemanjälkeisestä elämästä tyttö menee aukeaman 30–31 tekstissä, joka on kokonaisuudessaan tytön yksinpuhelua ja kyselyä vaikeasti ymmärrettävistä asioista. Aukeaman kuvassa on esitetty tyttö lentämässä kohti taivasta (KUVA 9). Tytön alapuolella näkyy talojen kattoja ja savupiippuja. Palaan tässä yhteydessä Happosen (2007, 14) muumikirjoista tekemään havaintoon, jonka mukaan eksistentiaalisten teemojen lisääntyessä tekstissä henkilöhaamon kokemus saa kaiken tilan kirjallisessa tekstissä, ja yksityiskohtien määrä kuvituksessa vähenee. Tämä ajatus toteutuu aukeamilla 30–31 ja 42–43 teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*. Aukeamien kuvat ovat pelkistettyjä ja oletan, että katsojan päähuomio kiinnittyy taivaalla lentäviin hahmoihin, tyttöön ja nalleen. Varsinkin jos lukijana on todellisessa elämässä omaa menetystään sureva lapsi, tämän voi olla helppo samaistua taivaalla lentävään tyttöön. Lapsen kaipausta voi ilmetä haluna samaistua vainajaan (Dyregrov 1993, 22). Tällaisesta samaistumishalusta on kysymys myös aukeaman tekstissä, kun tyttö pohtii omia mahdollisuuksiaan päästä käymään taivaassa, jossa isä jo on.



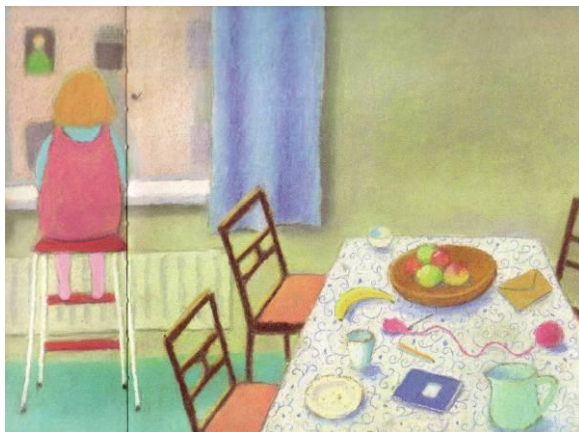
Kuva 9. (TJN, 30–31)

Tyttö uskoo äitinsä kanssa käymiensä keskustelujen perusteella, että isä on nyt taivaalla. Tyttö haluaisi päästä isän lailla taivaaseen, mutta vain käymään ja tulla sitten heti takaisin. Tiedyt tosiasiat ovat tytölle kuitenkin selviä. Taivaaseen päästäkseen on ensin kuoltava eikä pikaisen vierailun mahdollisuutta ei ole. Huomattavaa on, että aukeamien kuvituksessa on todellakin hyvin vähän yksityiskohtia. Kuvat ovat kuitenkin erittäin ilmaisuvoimaisia. Juuri näillä aukeamilla kuvat ylittävät tekstin siten, että niiden on mahdollista ilmaista lapsen kipeistä tunteista jotakin jopa paremmin kuin sanat.

Erityisesti aineistoni edellä mainittujen kuvien osalta en ole valmis yhtymään täysin siihen Nikolajevan ja Scottin käsitykseen, että yksityiskohtien suurempi määrä vaikuttaisi suoraan kuvan lukemiseen käytettyyn aikaan. Katson, että juuri pitkälle viety pelkistäminen on yksi keino pysäyttää lukija kuvan äärelle. Kuten Mikkonen (2005, 334) korostaa, on muistettava, että kuvan ja

sanan vuorovaikutuksen muodot ovat tapauskohtaisia ja alistaisia erilaisten lukijoiden erilaisille tavoille rajata merkityksiä.

Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* yksittäisten kuvien kertovana keinona käytetään Vargan ja Steinerin jaottelusta kuvatilän jakamista osiin. Suurimmaksi osaksi tämä on toteutettu jakamalla kuva fyysisesti teknisillä keinoilla. Kuvat ulottuvat aukeaman molemmille sivuille siten, että aukeaman jompaankumpaan reunaan jää valkea tekstipalkki. Ensi katsomalta se, mihin kohtaan kuvaa sivun vaihto asettuu, ei vaikuta kovinkaan merkitykselliseltä. Kun kuvia lukee erityisellä tarkkuudella, voi tämän teknisen keinon takaa löytää kerronnallisia merkityksiä. Aukeamalla 14–15 on kuva, jossa on esitetty tyttö istumassa keittiöjakkaralla ikkunan ääressä. Tyttö istuu selin katsojaan ja katselee vastapäisen kerrostalon ikkunoita (KUVA 10). Kuva on jaettu aukeamalle siten, että ikkunan ääressä istuva tyttö ja vastapäisen kerrostalon ikkunassa näkyvä henkilöahho jäävät aukeaman vasemmanpuoleiselle sivulle. Oikeanpuoleisella sivulla kuvassa näkyy arkinen keittiön pöytä ja sen ympärillä hajallaan olevat tuolit. Pöydän päällä on astioita, hedelmävati, keskeneräinen virkkaustyö ja luultavasti tytön kouluvihko ja lyijykynä.



Kuva 10. (TJN, 14–15)

Tarvitaan käsitys aukeamasta kokonaisuutena, ennen kuin voidaan etsiä merkityksiä sille, miksi kuva on jaettu juuri tällä tavalla. Tekstissä tyttö puhuu itsekseen ajatuspuhettaan seuraavasti:

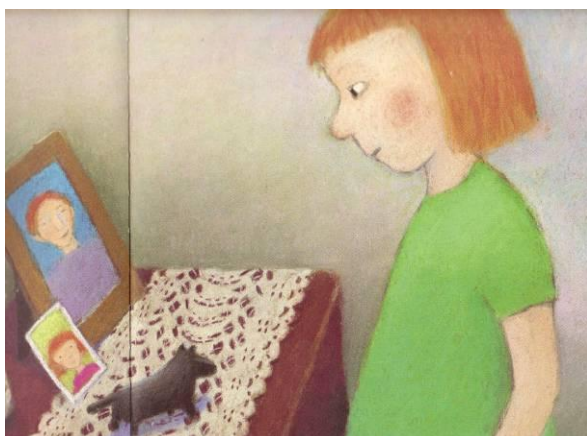
Vähän aikaa sitten minä olin kyllä näkevinäni isän vastapäisessä kerrostalossa. Tulin kotiin koulusta ja menin ikkunalle katselemaan. Näin isän viidennen kerroksen ikkunassa. Puhuinkin isälle jotakin tavallista koulusta ja minusta tuntui, että isä kuuli.

Ehkä isä näki saman perhosen kuin minä. Se istui ikkunapuulla. Sillä oli tummanruskeat siivet ja valkoinen raita siipien päissä. (TJN, 14.)

Kun on lukenut tekstin, voi rakentaa tulkintaa siitä, mitä kuvan jakamisella juuri tällä tavalla ehkä halutaan kertoa. Tulkintani mukaan tyttö on esitetty kuvassa omaan maailmaansa uppoutuneena. Hän on yksin oman isäkuvitelmansa kanssa kuvan vasemmassa laidassa, omalla sivullaan. Tytön

kuvitelma siitä, että vastapäisen talon ikkunassa näkyvä mies on hänen isänsä, on tytölle niin todenmukainen, että hän kertoo puhuneensakin isälle jotakin. Toisen sivun kuvatilassa on esitetty tytön arki, josta hän on kuvatun hetken aikana ikään kuin irrallaan. Tekstissä mainittu perhonen on kuvassa pienen pieni, mutta kuitenkin havaittava yksityiskohta. Ilman kuvaa täydentävää tekstiä perhonen saisi huomattavasti vähäisemmän merkityksen ja jäisi mitä luultavimmin vain irralliseksi, jopa huomaamattomaksi yksityiskohdaksi Perhonen lentelee kuvassa tytön ”arjen puolella”. Luonnollisesti tytön näkemä perhonen symboloi hänen suruaan, onhan perhonen tekstin perusteella tunnistettavissa suruvaipaksi. Oleellista on perhosen lentely arjen puolella, suruhan on läsnä joka päivä tytön arjessa. Muisteluhetket antavat tytölle mahdollisuuden unohtaa arjen ja siihen kuuluvan surun ja ikävän pieniksi hetkiksi. Perhoseen liittyy lisäksi useita symbolisia merkityksiä. Vanhoissa hautakivissä perhosta on tavattu kuoleman symbolina. Perhosen kreikkalaisen nimityksen (psyché) mukaisesti se on tulkittu monien lintujen tapaan ”sielun eläimeksi”, joka kuljettaa kuolleen ihmisen sielun tuonpuoleisuuteen. Sen leijaileva liikkuminen on tuonut mieleen myös suojelehenget. (Biedermaann 1993, 274.) Elisabetin näkemä perhonen voisi symboloida hänen kuollutta isäänsä, joka vielä kuolemansa jälkeen haluaa olla mukana suojelemassa pientä tytärtään.

Aukeaman 26–27 kuvassa on käytetty merkityksellisesti kahta eri keinoa jakaa kuvatila osiin. Kuvassa tyttö vertailee itsensä ja isänsä yhdennäköisyyttä katsellessaan pöydälle vierekkäin asetettuja valokuvia, joista toinen esittää isää ja toinen tyttöä itseään (KUVA 11). Valokuvien avulla kuvatilaan on saatu Vargan ja Steinerin mainitsema kuva kuvassa -rakenne. Kysymys on visuaalisesta upotuksesta, jossa teoksen varsinaiseen kuvittavaan kuvaan on sisällytetty toinen kuva. (Vrt. tarina tarinassa, puron pojan tarina teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* luku 3.2.)



Kuva 11. (TJN, 26–27)

Tytön pienempikokoinen kuva nojaa isän suurempaan, kehystettyyn valokuvaan. Valokuvissa tyttö ja isä ovat vielä yhdessä, tulkintani mukaan vieläpä niin, että isän tytölle tuoma turva välittyy valo-

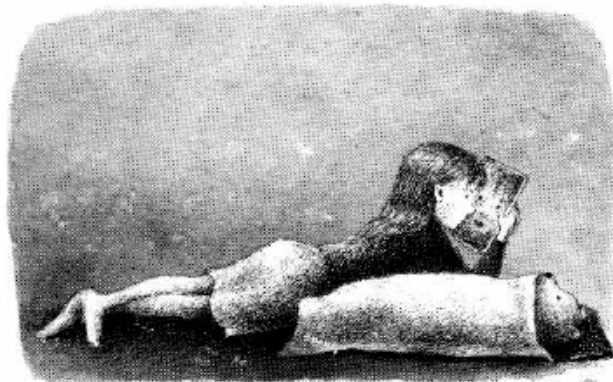
kuvien asettelun kautta. Isä oli eläessään isompi ja vahvempi, turvallinen aikuinen, johon nojata, kuten nyt kuvan avulla. Kuvatila on jaettu aukeamalle siten, että valokuvat ovat omalla sivullaan vasemmalla ja niitä katseleva tyttö on esitetty erikseen oikealla sivulla. Tästä voisi tulkintani mukaan löytää ajallisen ulottuvuuden: valokuvasivu edustaa mennyttä aikaa, jolloin isä vielä eli. Valokuvia katseleva tyttö omalla sivullaan elää nykyhetkeä, jossa menetys on jo todellisuutta.

Yksittäisten kuvien kertovien keinojen joukkoon nousee Vargan ja Steinerin jaottelusta vielä (3) viittaus kuvan hetken ulkopuolelle: katse, ele, puhetilanne. Tätä keinoa ei ole kuitenkaan käytetty niin paljon kuin toistoa, kuvan aihetta viittauksena kertomukseen tai kuvatilan jakamista osiin. Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* erityisen tärkeitä ovat katseet, vaikkakaan eivät juuri siinä tarkoituksessa, että ne kohdistuisivat tiettyyn tapahtumaan. Tässä yhteydessä nousee esille jälleen kuvan ja tekstin vuorovaikutuksen tärkeys kuvitetussa lastenkirjassa. Tekstissä kerrotaan, kuinka Elisabet tarkastelee nallen silmien vaihtuvia värejä katsoessaan tätä silmiin. Hän on myös nähnyt unia nallen silmistä:

Unessa hän on nähnyt miten ne muuttavat väriä, ja herätessään hän on katsonut silmät auki nukkuvaa nallea ja huomannut, että nallen silmien väri vaihtelee nukkuessa. Ja hän on ajatellut, että väri muuttuu sen mukaan millaisia unia nalle näkee. (ENP, 16–17.)

Sivun 16 kuva esittää tyttöä ja nallea lattialla. Sillä aikaa kun nalle nukkuu peiton alla, tyttö tarkastelee omia silmiään peilistä (KUVA 12). Tässä kohdassa tarinaa voidaan huomata, että Elisabetin *itse-tarkkailu* nousee keskeiseen asemaan. Kuitenkaan tekstissä Elisabet henkilönä ei tarkkaile itseään suoraan, vaan kertojääni on ulkopuolisella kertojalla, joka kertoo lisää kuvan tilanteesta:

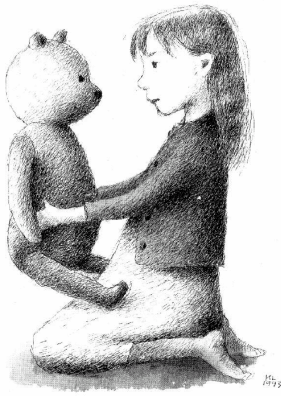
Elisabet on miettinyt myös omia silmiään, käynyt tuijottamassa niitä peilistä. Ne ovat olleet vähän eriväriset illalla ja aamulla. Iltaisin silmät ovat tummemmat. (TJN, 17.)



Kuva 12. (ENP, 16)

Mielenkiintoista on huomata, että peilistä tytön katse kohdistuu suoraan lukijaan kuin kontaktia ottaen. Tulkitsen tämän katseen viittaukseksi kuvan hetken ulkopuolelle ja eräänlaisena kutsuna katsojan katseelle. Mikkonen (2005, 190) arvelee, että kuvan hahmon katseen ja ulkoisen näkökulman yhdistymisestä voisi mahdollisesti löytää samantyyppistä muotoa kuin sanallisen kerronnan vapaasta epäsuorasta esityksestä. Katson, että Mikkosen esittämää ajatusta on mielekästä pohtia juuri tämän kuvan kohdalla. Näkökulma on ulkopuolisen kuvaajan, joka ehdottaa valitsemallaan kuvakulmalla, kuinka kuvaa tulisi katsoa. Kuvan ”sisällä” esitetty henkilö elää omaa elämäänsä ja pääsee vaikuttamaan omalla katseellaan kuvan todelliseen katsojaan. Tulkitsen, että kuvaajan ja kuvassa esiintyvän henkilön ”diskurssit” sekoittuvat kuvassa visuaalisesti tavalla, jota voi verrata henkilön ja kertojan diskurssien sekoittumiseen sanallisen kerronnan vapaassa epäsuorassa esityksessä. Peilikuvan voi myös nähdä esimerkkinä Vargan ja Steinerin mainitsemasta kuva kuvassa - rakenteesta. Tulkitsen, että Elisabetin peilikuvan avulla halutaan mahdollisesti tematisoida katsojasta tapahtumana, peilistä lukijaan katsova Elisabet haluaa ehkä myös ”näyttää” lukijalle surunsa ja ikävänsä.

Tärkeä katse on esitetty kuvassa, jossa esitetään Elisabetin ja nallen ensikohtaamista. Tyttö pitelee kuvassa nalleaan niin, että heidän silmänsä ovat samalla tasolla niin, että suoraan silmiin katsominen on mahdollista (KUVA 13). Kuvan hetken, tai oikeastaan tilan ulkopuolelle, Elisabet ja nalle katsovat kuvassa, jossa Elisabet on avannut ikkunan huutaakseen kaverilleen Jarille, ettei hän halua tulla ulos leikkimään, koska hänellä on jo nalle kaverina (KUVA 14). Hän asettaa nallen ikkunalaudalle istumaan, että Jari varmasti näkee kuka kaveri on. Tässä yhteydessä teksti täydentää kuvaa kertomalla lisää tilanteesta. Elisabet ei huomaa, kuinka nallen silmät muuttuvat mustiksi. Nalle on nimittäin huomannut, että hänen tulonsa jälkeen naapurin poika on joutunut monta kertaa leikkimään yksin eikä nalle olisi sellaista halunnut. (ENP, 18–19.) Kun Elisabet nostaa nallen pois ikkunalaudalta, hän huomaa nallen mustat silmät. Nalle ei kerro, mitä silmille on tapahtunut, vaikka Elisabet kysyy asiasta monta kertaa. Vaikka Elisabet ei tiedä syytä nallen tummuneisiin silmiin, hän kuitenkin ymmärtää, että nalle on pahoillaan: ”Tyttö ajattelee, että jotakin on keksittävä, että nalle lakkaa mököttämästä silmillä.” (ENP, 19.) Tulkitsen, että tässä kohdassa kertomusta nallen kautta halutaan antaa lapsilukijalle neuvoja: surun ja ikävän kanssa ei kannata jäädä yksin vaan leikkiminen tuttujen kaverien kanssa saattaa jopa helpottaa oloa.



Kuva 13. (ENP, 9.)



Kuva 14. (ENP, 18.)

Dyregrovin (2003, 29) mukaan osa lapsista saattaa vähän kuolemantapauksen jälkeen vältellä muita samanikäisiä lapsia ja joskus myös aikuisia. Välttelyn syynä voi olla kavereiden ymmärtämätön käytös. Usein syrjään vetäytyminen on kuitenkin lapsen keino suojata itseään. Kun lapsella on surua, tämä on herkempi muiden huomautuksille, koska hyvääkin tarkoittavat kommentit saattavat herättää vaikeita tunteita. Tulkintani mukaan juuri tällaisesta välttelystä voi olla kysymys Elisabetin kohdalla. Toisaalta Elisabet nalleleikkiinsä uppoutuessaan elää pikkuveljensä niin todelliseksi, ettei hän edellä esitetystä kohtauksessa välttämättä ehkä edes tiedosta, että ikkunalaudalla istuu hänen mielikuvituspikkuveljensä.

6.3 Surun ja kuoleman värit ja symbolit

”Symbolilla tarkoitetaan sellaista termiä, nimeä tai kuvaa, joka saattaa olla tuttu jokapäiväisessä elämässä, mutta jolla sovinnaisen tai ilmeisen merkityksensä ohella on erityisiä lisämerkityksiä. Symboli viittaa johonkin aavistuksenomaiseen, tuntemattomaan tai meiltä kätkettyyn.” (Jung 1991, 20.) Sana tai kuva on symbolinen, kun se viittaa johonkin enempään kuin siihen, mikä on sen ilmeinen tai välitön merkitys. Ihmisen ymmärryksen ulottumattomissa on lukemattomia asioita. Symboliset termit toimivat ihmisen apukeinona edustamassa käsitteitä, joita emme pysty määrittelemään tai täysin tajuamaan. Ihmisen ymmärryksen rajallisuus on yhtenä syynä siihen, että muun muassa kaikki uskonnot käyttävät symbolista kieltä tai symbolisia kuvia. (Emt., 21.)

Symboliikan historia osoittaa, että mikä tahansa voi saada symbolisen merkityksen Kysymykseen voivat tulla luonnon osat kuten kivet, kasvit, eläimet, aurinko, kuu, vesi ja tuli. Yhtä

lailla ihmisen tekemät esineet, esim. talo, vene tai peili, voivat saada symbolisen merkityksen. Ihminen on taipuvainen symbolien luomiseen. Tässä prosessissa ihminen tiedostamattaan muuttaa esineitä tai asioita symboleiksi antaen niille suuren psykologisen merkityksen. (Jaffé 1991, 62.)

Anssi Peräkylän (1986, 99–100) mukaan kuoleman kohtaaminen on tilanne, joka voidaan tehdä ymmärrettäväksi vain symbolien avulla. Kuolema on rajatilanne, joka uhkaa yksilön kautta koko yhteiskuntaa. Tätä uhkaa vastaan yhteiskunta suojautuu symbolijärjestelmän avulla, joka varsinkin aikaisemmin sai ilmiönsä uskonnollisina symboleina. Kuoleman symbolien ”esiin kutsumat ideat antavat kuolemalle merkityksen ja paikan mieltä omaavassa kosmoksessa ja elämänsäkaressa.” Peräkylän näkemys siitä, että kuoleman kohtaaminen voidaan tehdä ymmärrettäväksi vain symbolien avulla, lupaa mielestäni kuitenkin liikaa. Symbolit voivat varmasti olla apuna kuoleman kohtaamisessa, tehdä sitä *paremmin ymmärrettäväksi*. Ihmisen tajunnan rajallisuus jättää kuitenkin kuoleman mysteeriksi, jonka käsittämiseksi ei ole mahdollista kehittää täydellistä symbolijärjestelmää.

Hosio (1999, 6) katsoo, että symboleilla on erityisen tärkeä tehtävä juuri kuolemasta kertovassa sadussa. Ne liittävät ilmiöitä toisiinsa, luovat rakennetta ja jatkuvuutta. Symbolin merkitys aukeaa aina kulttuurikontekstista käsin. Konventionaalisten symbolien rinnalle kirjailijan on mahdollista luoda oma yksityinen symboliikkansa. Symbolien merkityksen muodostus on aina liitettävä taideteoksen kontekstiin. Symbolia ei voida koskaan määrittää kauttaaltaan, symboliin sisältyvästä merkistä sen erottaa perimmäinen tuntemattomuus. (Mp.) Launis (2001, 69) puhuu niin ikään tarinan kuvallisesta maailmasta. Hänen mukaansa kirjan kuvituksen tehtäväksi voidaan nähdä myös kertomuksen luomien mielikuvien voimistaminen. Kuvat osallistuvat vain osittain tarinan lineaariseen kulkuun. Sen sijaan ne avaavat näkymiä tarinan kuvalliseen maailmaan tavalla, jota voidaan verrata elokuvan otoksista tehtyihin still-kuviin. Kuvitus on toisin sanomista sekä taiteilijalle että lapsilukijalle. Aika kuluu kuvissa lapsen ehdoilla sen mukaan mikä on hänen kykynsä tehdä huomioita, tunnistaa ja arvottaa asioita. Kuvat muodostavat tarinassa lapsen oman aktiivisuuden maiseman, jossa lapsi kertoo tarinan itse yhä uudelleen omin sanoin.

Ylimartimo (2001, 81–82) mainitsee kuvien värimaailman yhtenä kerrontaa tukevana keinona. Väriin on kautta aikojen liitetty myös symbolisia merkityksiä. Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuväli, ota ei ole* kuvitus on toteutettu mustavalkoisena. Tulkintani mukaan mustavalkokuvituksen päätyminen on kuitenkin tietoinen, eikä missään tapauksessa merkityksetön valinta. Elisabetin nalleleikki on haikeaa ja apeaa. Onhan nalle tullut korvaamaan kuolleen vauvaveljen paikkaa. Tässä teoksessa pelkistetty mustavalkokuvitus tukee hienovaraisesti kerrontaa ja tiivistää tarinan haikeita tunnelmia. Näin kuvittaja toimii mielestäni lukijan myötä- eli kanssakuvittelijana, kuten Ylimartimo (2001, 80) on kuvittajan työtä luonnehtinut.

Teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kuvissa väreillä välitetään tunteita ja tunnelmia, joita isän kuolema on työssä herättänyt. Teoksen 23 kuva-aukeamasta kuusi ensimmäistä on värisävyiltään tummia ja synkähköjä. Väreistä musta on perinteisesti käsitetty valkoisen vastakohtaksi, absoluuttin symboliksi. Syvyyspsykologien mukaan musta on synkkyyteen, suruun ja pimeyteen vajoamisen väri. Mustalla värillä on ilmaistu alakuloisuutta, toivottomuutta, katumusta ja surua, mutta harmaan kautta valkoiseksi vaaleneva musta merkitsee myös lupautusta ylösnousemuksesta. (Biedermann 1993, 229–230.) Tummat värisävyt ja linnuista erityisesti naakka symboloivat kuolemaa ja surua (KUVA 15).

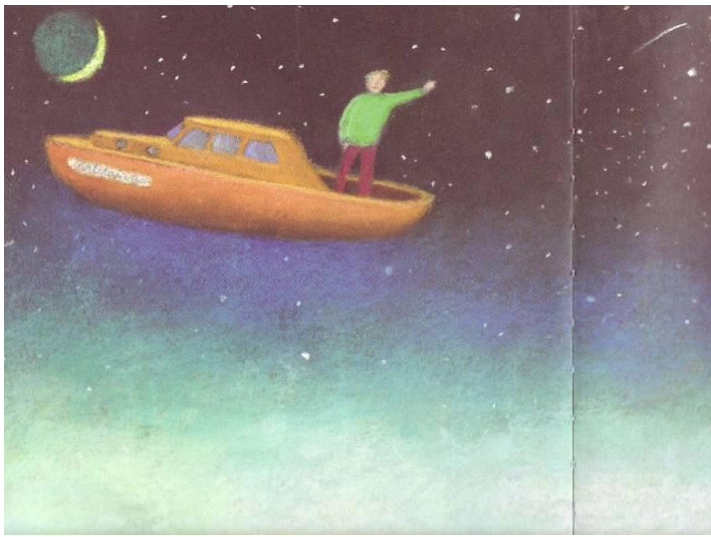


Kuva 15. (TJN, 8–9)

Viidessä ensimmäisessä kuvassa kuvataan tytön nykyhetkeä, jossa hän suree ja ikävöi kuollutta isäänsä. Kuvituksesta voi huomata, että kertomuksen tapahtumat sijoittuvat syksyyn. Myös tekstissä tuodaan esille vuodenaika. Odottaessaan äitiään naakkapuiden alla tyttö huomaa, että sataa räntää, syksyn sadetta (TJN, 6). Syksy symboloi teoksessa lähtöä ja luopumista: on lähdettävä uuteen paikkaan ja tyydyttävä siihen, että monesta tutusta asiasta tulee muisto. Rakkain, mutta kipein muisto on muisto kuolleesta isästä. Syksy vuodenaikana korostaa tytön kokemaa ikävää ja surua. Ajatus uudesta alusta kuulostaa työstä kummalliselta – hänelle uusi alku merkitsee pikemminkin muistojen lisääntymistä. (TJN, 29.) Tummat värit ilmentävät tehokkaasti isäänsä ikävöivän tytön nykyhetken tunnelmia. Tyttö pohtii aukeaman tekstissä myös naakkojen elämää ja kuolemaa.

Kuudennella aukeamalla (TJN, 12–13) värit ovat edelleen tummat, mutta aukeaman kuva on jo eräänlainen siirtymä kohti kirkkaampia värejä ja valoisuutta. Kuvassa isä seisoo perheen Tähtitaivas-nimisessä veneessä, joka kulkee tähtitaivaalla kuunsirpin valaistessa. Isä heiluttaa kättään kuin hyvästiksi (KUVA 16). Kristillisessä symboliikassa vene kuvaa onnellista matkaa taivaan

paratiisiin (Moisiomäki 2001, 158). Aukeaman kuvassa vene kulkee oikealta vasemmalle hieman yläviistoon. Vene on sijoitettu kuvassa aivan sen vasempaan laitaan. Kuvasta voi aistia, että isä on poistumassa, siirtymässä ylöspäin kohti valoa ja elämää, symbolisesti kohti uutta elämää. Isän matkaa valaisevat kuvassa lukuisat tähdet. Tähtiin on liitetty mielikuva ylhäältä tulevasta valosta. Monissa mytologioissa tähdet käsitetään taivaalle nostetuiksi vainajiksi. (Biedermann 1993, 382.) Tämä vertauskuvallinen käsitys tuo tulkintani mukaan kuvaan lisää lohdullisuutta: isä ei ole taivaalla yksin vaan yhdessä muiden tähtien, eli aiemmin ”taivaalle nostettujen” vainajien kanssa.



Kuva 16. (TJN 12–13)

Kuvan taustaväri lähtee vähitellen vaalenemaan sivun yläreunan lähes mustasta yötaivaasta kohti alareunan vaaleansinistä, joka muistuttaa meren sävyjä aurinkoisena kesäpäivänä. Vaikka isä on siirtymässä pois tytön elämästä, kuva on lohdullinen. Isän ilme on tyytyväinen, myös isän asento veneessä toinen käsi taskussa, toinen vilkuttaen, antaa vaikutelman, että isällä on kaikki ihan hyvin. Tämän aukeaman tekstissä tyttö aloittaa muistojensa kertaamisen eli siirtyy mielessään aikaan, jolloin isä vielä eli.

Huomattavaa on, että vaikka kirjan teksti on kokonaisuudessaan isäänsä muistelevan pienen tytön sisäistä puhetta, vain kahdella aukeamalla on kuvitettu nimenomaan näitä yhteisiä muistoja. (TJN, 16–17; 18–19). Tytön muistot yhteisistä hetkistä isän kanssa ovat kesäisiä ja valoisia. Muistojen valoisuus näkyy näiden aukeamien kuvien värimaailmassa (KUVA 17 ja 18).



Kuva 17. (TJN, 16–17.)

Ensimmäisessä kuvassa (KUVA 17) tyttö kahlaa uimaan punaisessa uimapuvussa vaaleanvihreään mereen. Tyttö on vielä pieni ja uimataidon epävarmuudesta kertovat tytön käsissä olevat keltaiset kellukkeet. Vaikka isää ei uintikuvassa näykään, tämän voi ajatella katsovan tyttärensä kahlaamista rannalta päin. Tulkintani mukaan isän samanaikainen poissaolo ja läsnäolo rantakuvassa luo kuvaan isän kuolemaa ennakoivan tunnelman. Samankaltainen värimaailma yhdistää toisiinsa tämän kesäisen muistelukuvan ja kuvan, jossa isä matkaa veneellään kohti tuonpuoleista. Kuvassa, jossa isä vilkuttaa taivaalla kulkevasta veneestä, kuvan alareunan värisävyt muistuttavat meren värejä aurinkoisena kesäpäivänä. Tulkitsen kuvien välille syntyvän yhteyden merkitsevän sitä, että aikatasojen on mahdollista sekoittua: isä katsoo meren yläpuolelta taivaalta, kuinka tyttö kahlaa rantavedessä.

Toisessa kuvassa tyttö ja isä on kuvattu yhdessä rantakalliolle, jossa he makaavat selällään vierekkäin pilviä katselemassa (KUVA 18). Kuvakulma on melko korkealla lintuperspektiivissä.



Kuva 18. (TJN, 18–19)

Vaikka pilvet näyttävät olevan lähellä maata, kuvasta välittyy lämpimän ja aurinkoisen kesäpäivän tunnelma. Siitä huolimatta, että pilvet ovat poutapilviä, on niillä tulkintani mukaan merkitystä huomattavasti enemmän kuin pelkkänä maisemallisena elementtinä. Tulkintani nojaa teoksen kokonaisuuteen, jolloin pilvet voivat symboloida lähestyvää murhetta. Pilvet tuovat mukanaan varjoja ja auringon tielle osuessaan pimentävät myös maisemaa. Vaikka kuvan esittämä yhteinen muisto rantakalliolta on perusilmeeltään valoisa, alhaalla olevat pilvet tuovat kuvaan myös eräänlaisen surun ennakoinnin ulottuvuuden.

Paluu muistoista kerrottuun nykyhetkeen otsikon ”Yhtäkkiä kaikki olisi uutta” alla vaihtaa kuvituksen värisävyt jälleen synkäksi (TJN, 24–25). Muutos värimaailmassa kuvastaa hyvin tytön nykyhetken tunteita, surua ja ikävää. Aukeaman tekstissä tyttö muistelee näkemäänsä maahan pudotettua harakanpesää, mutta on jo ajatuksissaan siirtymässä takaisin nykyhetken todellisuuteen. Värisävyiltään hyvin tummassa kuvassa on kuvattu neljä harakkaa pesässä (KUVA 19). Kuva saattaa ensivaikutelmalta tuntua irralliselta muiden tytön muistoja ja nykyhetken tunnelmia esittävien kuvien joukossa. Tällä aukeamalla korostuu kuitenkin kuvan ja tekstin vuorovaikutuksen tärkeys. Tyttö pohtii tekstissä maahan pudonnutta harakanpesää:

Mietin montako harakkaa yhteen pesään mahtui? Ne nukkuivat varmasti lähekkäin, lämmittelivät toisissaan kiinni. Kurkistelin pesiä vain kauempaa. Jos olisin mennyt ihan lähelle, en ole varma mitä olisi tapahtunut. Jotakin kuitenkin. Isäharakka tai äitiharakka olisi voinut tulla ja kuvitella, että minä olen tuhonnut niiden kodin ja nokkaissut minua päähän. En minä tiedä, mitä oikeasti pelkäsin: ehkä en olisi halunnut nähdä lintujen kotia niin rumasti maata vasten pudotettuna. (TJN, 25.)



Kuva. 19. (TJN, 24–25)

Tästä tytön sisäisestä puheenparresta voi löytää symbolisen yhteyden tytön oman perheen tilanteeseen. Aivan kuten maahan pudotetussa harakanpesässä, ei tytön kotonakaan ole mikään ennallaan isän kuoltua. Perheenjäsenen kuollessa perheen tasapaino muuttuu, koska kaikki perheenjäsenet hakevat tavallaan uutta roolia muuttuneessa tilanteessa. Ainakaan silloin, kun kuolleen ihmisen

elämä jää kovin kesken, kuolemaa voi harvoin mieltää kauniiksi. Aivan samoin kuin tytön mielestä harakanpesä on rumasti maata vasten pudotettu, niin myös hänen kodissaan ja perheessään on jotakin peruuttamattomasti rikki. Dyregrov (1993, 25) esittää, että kuolemantapauksen jälkeen lapset saattavat kärsiä syyllisyyden, itsesyytösten ja häpeän tunteista. Lapsen minäkeskeisen ja maagisen ajattelutavan vuoksi lapset ovat aikuisia taipuvaisempia pitämään ajatuksiaan, tunteitaan tai tekojaan osasyynä siihen, mitä on tapahtunut. Tytön pohdinnassa voikin havaita merkkejä siitä, että tyttö saattaa ajatella olevansa jollakin tavalla syyllinen isän kuolemaan ja kodin rikkoutumiseen harakanpesän lailla.

Jos ajatellaan Ylimartimon (2001, 81–82) korostamaa kuvakirjan kokonaisuasettelua, aukeaman kuvan voi ajatella toimivan eräänlaisena taitekohtana. Kyseessä on teoksen keskiaukeama, jonka jälkeen tytön mietteet siirtyvät yhä enemmän tulevan pohdiskeluun. Toki tyttö myös vielä teoksen loppupuolella muistelee isäänsä ja pohtii sitä, mitä ihmiselle tapahtuu kuoleman jälkeen. Yhä suurempi osa tytön sisäisestä puheesta käsittelee kuitenkin nykyhetken lisäksi tulevaisuutta. Tytön nykyhetken liittyvissä pohdintoissa voi aistia tietyn hyväksynnän suhteessa tapahtuneeseen. Tyttö ikään kuin kertoo mielessään isän kuoleman aiheuttamia muutoksia tosiasioina hänen elämässään:

Meidän luokalla kenenkään muun isä ei ole kuollut kuin minun. Mutta ei niillä kaikilla kuitenkaan ole isää kotona.” (...) Lentäjänalle nukkuu minun kanssani isän sängynpuoliskolla. Se valuu helposti keskelle koloon. Se on kuin minä ennen. (TJN, 40.)

Kuvituksessa tämä taitekohta näkyy siten, että teoksen loppupuolen 11 kuva-aukeamalla esitetään pelkästään tytön elämää isän kuoleman jälkeen. Isä esiintyy vain valokuvana yhdessä kuvassa, jossa tyttö vertailee itsensä ja isänsä yhdennäköisyyttä katsellessaan pöydälle vierekkäin asetettuja valokuvia, joista toinen esittää isää ja toinen tyttöä itseään. Neljällä aukeamalla on kysymys nimenomaan kerronnan tapahtumahetken kuvittamisesta eli työstä rautatieasemalla. Yhdessä näistä kuvista on esitetty pelkästään rautatieaseman portailla seisova äiti, joka on huiskuttaa tytölle matkaliput kädessään. (TJN, 44–45.) Muut kuva-aukeamat esittävät kuvia tytön kotoa: näkymä eteisestä hiljaiseen kotiin (TJN, 32–33), tyttö nalle sylissään sohvalla (TJN, 34–35), tyttö ja äiti nalle keskellä äidin ja isän sängyssä (TJN, 40–41.)

Tyttö ja naakkapuu -teoksen kertomuksessa itse tapahtuminen on lähes olematonta. Tytön ajatukset ja muistot ovat keskeisessä asemassa. Kerrottuun nykyhetkeen on upotettu päähenkilön mielessä liikkuvia muistoja ja kuvitelmia. Näiden muistelujaksojen lomassa on ikään kuin siteeksi havainnoitu nykyhetkeä, tytön odottelua rautatieasemalla. Muistoista nykyhetkeen siirtymistä tehostaa kuvituksen värimaailman muuttuminen ratkaisevasti. ”Yhtäkkiä kaikki olisi uutta” otsikoitua au-

keamaa edeltää värimaailmaltaan aivan päinvastainen kuvitus. Aukeaman tekstissä tyttö muistelee isäänsä ja sitä, kuinka vaikea on muistaa, että isä on todella poissa. Kuva heijastaa kuitenkin turvallisuutta, Tyttö makaa silmät kiinni, pää tyynyllä nalle kainalossaan. Kuvan värisävyt ovat vaaleat ja tytön suu on pienessä hymyssä (KUVA 20).



Kuva 20. (TJN, 22–23)

Kokonaisuutena kuvituksen sävyistä voi päätellä, että nykyhetki – tieto siitä, että isä on kuollut ja siitä, että uudessa elämäntilanteessa tytön ja äidin pitää pian muuttaa toiselle paikkakunnalle, tuntuu työstä varsin haikealta ja raskaalta. Tummat värit ja kuvien välittämä tunnelma havainnollistavat isänsä menettäneen tytön ikävää ja surua. Lohdullista on kuitenkin, että työllä on jotain, mitä hän ei menetä. Muistot isästä säilyvät kuvina tytön mielessä.

Värien ohella *Tyttö ja naakkapuu* -teoksessa keskeisiksi symboleiksi nousevat myös rautatieaseman naakkapuut ja niiden oksilla istuvat naakat. Puu on perinteisesti symboloinut ihmistä: puun juuret ovat maassa, mutta sen oksat kurottavat taivaaseen, joten puu on ihmisen lailla kahden maailman olento. Puun vaiheet eri vuodenaikoina viittaavat elämään, kuolemaan ja ylösnousemukseen. (Biedermann 1993, 285.) Puiden syksy on luopumisen ja kuoleman aikaa. Lehdet kadottavat ensin vihreän värinsä ja lopulta puu menettää lehtensä, jotka pudottuaan maatuivat uudeksi mullaksi. Puilla on muitakin vertauskuvallisia merkityksiä. Ne voivat symboloida myös fyysistä kasvua ja psykologista kypsymistä. (Moisionmäki 2001, 157.) Tämän vuoksi onkin vaikea sanoa vertautuvatko naakkapuut tyttöön ja hänen psykologiseen kasvuunsa, jolle isän kuoleman käsitteleminen on tuonut suuria haasteita. On myös mahdollista tulkita puiden symboloivan tytön isää, josta on kuoleman jälkeen tullut ”kahden maailman olento.” (Ks. Biedermann s. 285–286.) Tulkinta siitä, että rautatieaseman vanha naakkapuu vertautuu tytön isään saa tukea sekä sanallisesta että kuvallisesta kerronnasta. Kuva jossa tyttö halaa puuta (KUVA 21), on jaettu aukeaman kahdelle

sivulle siten, että kuvasta syntyy perspektiivin avulla vaikutelma seisovan ihmisen vierekkäin olevista jaloista. Näin voisi ajatella, että tyttö puuta halatessaan kokee halaavansa isänsä jalkoja. Tämän tulkinnan mukaan kuvan jakaminen fyysisesti teknisillä keinoilla toimii yksittäisen kuvan kertovana keinona.



Kuva 21. (TJN, 38–39)

Kyseisen aukeaman teksti ei varsinaisesti kerro puun halaamisen yhteydestä tytön isään. Sen sijaan aukeaman 43–44 teksti tukee kuvan kerrontaa. Tekstissä tyttö kuvailee tuntemuksiaan halaamisen hetkellä:

Puun sisällä lyö sydän. Isä kuulee sen taivaalle ja sanoo naakoille, että niiden pitäisi lentää takaisin rautatieaseman puitten luo: siellä tyttö ja puut odottavat. (TJN, 43.)

Naakkapuun symboloi tytön isää, josta on tullut Biedermannin (1993, 285) esittämän vertauskuvan mukaan kahden maailman olento. Maassa olevat puun juuret ja puun runko vertautuvat isän jalkoihin. Taivaaseen kurkottavat oksat symboloivat isän sielua, joka on jo taivaalla, kuten äiti on tytölle selittänyt. Naakkapuut ovat tytölle myös merkittävä kiinnekohta hänen elämässään, sillä ne ovat olleet olemassa jo kauan. ”Äiti on itse seisonut samojen naakkapuiden alla.” (TJN, 4). Toisaalta tyttö kokee naakkapuun jonkinlaisena yli-inhimillisenä välittäjänä, joka asettuu ihmisen ja ihmistä korkeampien voimien väin.

Lintuihin on vertauskuvissa ja myyteissä suhtauduttu enimmäkseen myönteisesti. Linnut on nähty siivillään taivasta lähestyvinä olentoina ja ihmisten toiveiden ruumiillistumina, kun ne kykenevät irrottautumaan maan vaivoista ja kohoamaan taivaalle kuin enkelit. Ruumiista irtautunut ihmisen sielu on kuvattu ihmisen hahmossa. Taruissa se, joka ymmärtää lintujen kieltä, saa tietoonsa tärkeitä asioita. (Biedermann 1993, 197).

Maanpinnan yläpuolelta löytyvät myös teoksen muut tärkeät symbolit: taivas, tähdet, ja perhonen. Tärkeä kuvallinen käännekohta teoksessa on jo aiemmin mainitsemani kuva-aukeama, jossa isä vilkuttaa perheen Tähtitaivas-veneestä ikään kuin jäähyväisiksi. Vene kulkee öisellä taivaalla tähtien valaistessa. Kuvassa isä on siirtymässä kuolemansa jälkeen uuteen ulottuvuuteen, aukeaman tekstissä tyttö puolestaan siirtyy nykyhetkestä rautatieaseman pihalta muistoihinsa. (TJN, 12–13.) Tulkintani mukaan tämän aukeaman kuva sisältää paljon symboliikkaa, joka liittyy nimenomaan kuoleman ja tuonpuoleisen kuvaamiseen.

Sanalla taivas on useimmissa kielissä monia merkityksiä. Sillä tarkoitetaan konkreettisesti mielessä niitä olevaisuuden alueita, joissa pilvillä ja tähdillä on oma paikkansa. Taivas on myös tila tai paikka, johon autuaasti kuolleet pääsevät kuolemansa jälkeen. Uskonnollisten mielikuvien kohdistuminen juuri taivaaseen on ymmärrettävää siinä mielessä, että ylhäältä tulee valo ja elämä. (Biedermann 1993, 364.)

Kuten jo aiemmin on tullut esille, teoksen *Tyttö ja naakkapuun* kirjallisessa tekstissä itse tapahtuminen on lähes olematonta. Tytön ajatukset ja sisäinen puhe ovat keskeisessä asemassa. Kestoltaan lyhyeen kerrottuun nykyhetkeen on upotettu tytön mielessä liikkuvia muistoja ja kuvitelmia. Tästä huolimatta teoksen yksittäisistä kuvista voi nähdä rakentuvan kaksi erityyppistä kuvallista kertomusta, jotka yhdessä muodostavat koko teoksen kuvallisen kertomuksen. Toinen kertomus koostuu kymmenestä yksittäisestä kuvasta, jotka kuvaavat kerrottua nykyhetkeä. ”Kuvakertomus” tukee kirjallista tekstiä, sillä myös kuvissa tapahtuminen on hyvin niukkaa. Tyttö suree ja ikävoi isäänsä. Näitä surullisia tunnelmia kuvaavat kuvat ovat hyvin staattisia. Tyttö seisoo paikallaan puiden alla ja tuntee itsessään ikävän eri aistein. Hän katselee puun runkoa ja syksyn sadetta, maahan pudonneessa harakanpesässäkään ei näy liikettä. Seitsemästä ensimmäisestä kerrottua nykyhetkeä esittävästä kuva-aukeamasta ei löydy liikettä tai tapahtumista.

Kolmessa viimeisessä kuvassa kertomus lähtee liikkeelle. Tyttö haluaa puuta (TJN, 38–39), äiti huiskuttaa tytölle rautatieaseman rappusilta iloisen näköisenä (44–45) ja viimeisessä kuvassa tyttö hyppii yhdellä jalalla äidin luo ja samalla vertauskuvallisesti kohti tulevaisuutta (46–47.) Tapahtuminen ja liike kuvissa sekä kuvien valoisimmat ja kirkkaat värit tukevat kerrontaa. Vaikka isä on kuollut, tytöllä ja äidillä on tulevaisuus edessään. Suuresta surusta ja ikävästä huolimatta tytön usko tulevaan ei ole mennyt.

Toiveikkaasta suhtautumisesta tulevaan kertovat viimeisen aukeaman kuva ja teksti kiinteässä vuorovaikutuksessa (KUVA 22). Kuvassa tyttö hyppii yhdellä jalalla. Tekstistä selviää, että tytön itselleen asettaman ehdon mukaan hän saa uudessa paikassa mukavia kavereita, mikäli pääsee äidin luo hyppimällä alle kahdellakymmenellä hypyllä. Nykyhetkeä esittävän viimeisen kuvan värisävyt ovat jälleen tummempia, jos niitä verrataan vaikkapa tytön ja isän yhteisten muistojen kuvituksiin.

Värimaailma on kuitenkin jo selvästi vaaleampi kuin aiemmilla kerrotun nykyhetkeä kuvaavilla teoksen viidellä ensimmäisellä kuva-aukeamalla. Tytön liike vasemmalta oikealle ja eteenpäin kohti katsojaa eli kertomuksen tasolla rappusilla odottavaa äitiä, on tulkittavissa mielestäni surutyön etenemisestä, kulkemisena kohti valoa. Myös tekstissä toiveikkuus tulevaa kohtaan nousee esille, kun tyttö onnistuu yhdenjalan hypyille asettamassaan tavoitteessa: (...) ”kaksitoista, kolmetoista, neljätoista. Sitten olenkin jo perillä.” (TJN, 47).

Vaikka vielä yksi musta naakka lentelee surua symboloiden viimeisessä kuvassa, niin tunnelma on jo valoisampi. Tulkintani mukaan kuvassa on erittäin merkityksellistä se, että naakka lentää eri suuntaan kuin tyttö hyppii. Tämä ratkaisu kuvassa symboloi vähäeleisesti, mutta tehokkaasti surun väistymistä. Naakan lentosuunta työstä pois päin luo yhteyden tämän kuvan ja kuvan 16 välille. Naakka lentää oikealta vasemmalle, samaan suuntaan kulkee myös isä veneellään (KUVA 16). Isä on poistunut tytön elämästä, myös isän kuoleman aiheuttama suru ja ikävä poistuvat vähitellen. Tytön liike kuitenkin jatkuu vastakkaiseen suuntaan, ikävästä huolimatta elämä jatkuu äidin kanssa.



Kuva 22. (TJN, 46–47)

Toinen kuvallinen kertomus, tai pikemminkin kuvallinen kokonaisuus, koostuu niiden kolmentoista kuvan muodostamasta sarjasta, jossa esitetään tytön muistoja isästä ja tuokiokuvia tytön elämästä isän kuoleman jälkeen. Näissä kuvissa liikutaan sekä ajallisesti että paikallisesti moniin eri suuntiin. Tämän kuvasarjan muodostama kokonaisuus luonnehtii assosiativisuutta, kuvat tukevat kerrontaa kulkemalla mukana tytön mielen matkassa.

Tutkimuskohteenani olevien teosten teemat – oman perheenjäsenen kuolema, kaipaus ja suru – ovat lapselle erittäin vaativia. Katson, että vaikean ja ahdistavan aiheen käsittelyssä kuvitus voi auttaa lapsilukijaa. Kuvitustaiteen tutkijan Anja Hatvan (1997, 35) sanoin kuva toimii hyvänä vihjeenä, viitteellisenä ylläkkeenä sille, mistä mielikuvitus voi jatkaa. Kuviin kätkeytyvä symbo-

liikka jättää lukijalle tilaa omiin tulkintoihin. Erkkilän (2003, 26–27) mukaan lapsi voi sekä kuvallisten että sanallisten symbolisten ilmausten avulla tarkastella vaikeita asioita ikään kuin kauempaa ja arvioida, kuinka lähelle hänen oma sietokykynsä sallii näiden kipeiden asioiden tulla. Symbolisen tason toiminta on lapselle vain osittain tietoista. Näin ollen lapsi saa aiheesta irti vain sen verran kuin hänen kypsyytensä mahdollistaa. Lapsen kypsyystaso suojaa häntä siten, että kaikkein syvimät tasot eivät välttämättä saavuta lapsen tietoisuutta heti, eikä kaikista tasoista jää edes muistijälkiä piilotajuntaan. (Ojanen 1980, 18.) Abstraktin kuolema-aiheen kohdalla katson, että kuvan tehtävä on ennen kaikkea konkretisoida tarinan henkilöt, maisemat ja ympäristöt. Kuva tarinan surevasta lapsesta tarjoaa parhaimmillaan tosielämässä omaa menetystään surevalle lapselle tärkeän samaisutumiskohteen, joka voi toimia jopa eräänlaisena ”kirjallisena tai kuvallisena vertaistukena”.

7 LOPUKSI

Tutkimukseni päätavoite on ollut selvittää millaisilla kerronnallisilla, kuvallisilla ja kielellisillä keinoilla kirjailija pyrkii tavoittamaan surevan lapsen ajattelu- ja kokemustason kuolemaa käsittelevässä lastenkirjassa. Vaikka olen tutkimusongelmani mukaisesti keskittynyt tarkastelemaan lapsen ikävän ja surun esittämistä erilaisten kerronnallisten, kielellisten ja kuvallisten keinojen avulla, olen kerronnan rakenteiden analyysin rinnalla kuljettanut omaa temaattista tulkintaani läpi koko tutkielmani.

Molemmissa kohdeteoksissani päähenkilönä on oman perheenjäsenensä kuolemaa sureva lapsi. Pikkuveljensä menettäneen Elisabetin tai isäänsä ikävöivän Naakkapuiden tytön tarinaa lukiessaan tai kuunnellessaan lapsi voi samaistua päähenkilön tunteisiin ja kokemuksiin. Erityisesti jos lukijana on omaa, todellista menetystään sureva lapsi, hän voi peilata tunteitaan lukemaansa. Samaistuessaan tarinan henkilön suruun lapsi oppii ymmärtämään paremmin sekä omia että toisen ihmisen tunteita. Todellisessa elämässä omaa suruaan läpikäyvä lapsi voi parhaimmillaan löytää kirjan henkilöistä itselleen fiktiivisen ”kohtalotoverin.”

Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* arkitodellisuuteen sisältyy sadunomaisia aineksia, jotka tulevat tarinaan pikkuveljensä kuolemaa surevan Elisabetin nallen kautta. Kuolemasta kertovan lastenkirjan sadunomaisuus saattaa olla avuksi varsinkin pienelle lapselle. Sadunomainen tarina surutyön välineenä etäännyttää vaikean aiheen vähän kauemmaksi lapsen todellisuudesta. Tällaisella etäännyttämisellä voidaan saada aikaan se, että lapsen on helpompi käsitellä mahdollisesti muuten liian pelottavilta tai ylivoimaisilta tuntuvia asioita.

Tyttö ja naakkapuu -teoksen maailma on realistinen. Tämä realistisesti kuolemasta ja surusta kertova lastenkirja kertoo, että kuolema kuuluu elämään kipeänä, mutta väistämättömänä asiana. Muistojen tärkeys lohduttajana korostuu naakkapuiden tytön tarinassa. Lohduttavasta sanomasta huolimatta kirjassa annetaan tilaa lapsen surulle ja ikävälle. Tällä tavalla kerrotaan, että kuolleen läheisen ikävöiminen ja muisteleminen ovat luonnollisia ja hyväksyttäviä asioita, joita ei tarvitse peitellä tai hävetä.

Kuolema ja siihen liittyvä suru ovat lastenkirjan aiheina erittäin vaativia. Riitta Jalosen kerronnalle tyypillinen aukkoisuus jättää runsaasti tilaa lukijan tulkinnoille. Tämä on mielekäs ratkaisu erityisesti kuolema-aiheen käsittelyssä. On olemassa erilaisia suruja ja surijoita. Oikeita tapoja surra ja ikävöidä ei sen sijaan ole mahdollista osoittaa. Tämän vuoksi on tärkeää, että selittämisen ja vastaamisen sijasta molemmissa teoksissa kysellään ja pohditaan paljon. Naakkapuiden tytön tärkein keskustelukumppani on hänen äitinsä, Elisabetilla pikkuveljeä korvaamaan tullut nalle.

Kummassakin teoksessa monet kysymykset jäävät ilman vastausta. Päähenkilölasten kysely ja pohdinta antavat lapsilukijalle mallin siitä, että kyseleminen on vastausten puuttumisesta huolimatta tärkeää.

Kirjojen kuvituksen osalta olen keskittynyt tarkastelemaan tekstin ja kuvan vuorovaikutusta. Abstraktin kuolema-aiheen kohdalla yksi kuvituksen tehtävistä on konkretisoida henkilöitä, asioita ja maisemia. Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* kuvat luovat vahvasti tunnelmia. Näiden tunnelmien avulla lukijan tai katsojan on eräällä lailla helpompi päästä tarinamaailmaan mukaan kuin jos tarina olisi kerrottu ilman kuvia. Kuvan ja tekstin vuorovaikutus on kaksisuuntaista. Välillä teksti nostaa kuvasta pienen ja epäoleelliselta tuntuvan yksityiskohdan erittäin merkitykselliseksi tekijäksi koko kertomuksen kannalta. Välillä kuva antaa aukeaman kokoisen ”roolin” asialle tai henkilölle, jota tekstissä käsitellään suhteessa vähemmän. Kuvitus tukee tytön minä-muodossa toteutettua kerrontaa päästään lukijan ikään kuin katsomaan tytön mielen maisemaa.

Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kuvien tärkein tehtävä on esittää tarinan kannalta keskeisiä tapahtumia ja tilanteita. Mustavalkoiset, pelkistetyt kuvat tukevat sanallista kerrontaa, joka paljastaa pikkuveljen kuoleman lukijalle hienovaraisten vihjeiden välityksellä. Myös tämän teoksen yksittäisiin kuviin on vangittu tunnelmia, jotka pysäyttävät ainakin aikuiskatsojan todella ”lukemaan” kuvaa. Monelle lapselle turvallisuutta edustavan nallen esiintyminen teoksen kaikissa kuvissa on ratkaisu, joka saattaa toimia kuolema-aiheen pelottavuutta ja ahdistavuutta vähentävänä tekijänä.

Kuvat ovat erityisen tärkeitä lukutaidottomalle lapselle. Kirjan tarinaan lapsi voi tutustua yhdessä aikuisen kanssa. Kuvat tarjoavat lapselle vielä lisäulottuvuuden, sillä myös lukutaidoton lapsi voi palata itsekseen tarinaan nimenomaan kuvien avulla.

Kuolemasta ja surusta kertovat lastenkirjat tarjoavat yhden keinon käsitellä vaikeaa asiaa. Tämän päivän lapset kohtaavat hyvin monenlaista kuolemaa esimerkiksi tiedotusvälineiden kautta, samalla todellinen, jokaista ihmistä kohtaava kuolema on etäännyttä kauemmas ihmisten arjesta. Sen vuoksi on hyvä, että lapsille kirjoitetaan erilaisia kirjoja kuolemasta. Eri tavoilla aihetta lähestyvät lastenkirjat voivat antaa vastauksia tai ainakin tarjota erilaisia ajattelutapoja ja näkökulmia. Erityisesti oman perheenjäsenen kuolemaa surevassa perheessä keskustelu voi osoittautua vaikeaksi. Sekä perheen lasten että aikuisten saattaa olla vaikea ilmaista tunteitaan ja puhua ylivoimaiselta tuntuvasta asiasta. Tällaisessa kipukohdassa kuolemasta kertova lastenkirja voi toimia linkkinä vanhemman ja lapsen välillä, ja yhteinen lukukokemus laukaista lukkiutuneen tilanteen. Kun kuolemaa käsitellään lastenkirjan fiktiivisessä tarinamaailmassa, vaikea aihe etäännyttään vähän kauemmas lapsen elämän todellisuudesta ja ahdistavaa asiaa on tietyllä tavalla helpompi pohtia.

Molemmissa kohdeteoksissani lapsi suree oman perheenjäsenensä kuolemaa. Tällaiselle lastenkirjalle on mahdotonta löytää ”onnellista loppua” ilmauksen perinteisessä merkityksessä. Tutkielmani johdantoluvussa on noussut esille Riitta Jalosen tematiikalle ominainen ajatus valoa kohti kulkemisesta. Tähän ajatukseen on helppo yhtyä kummankin teoksen kohdalla. Molempien kertomusten päätöksessä on luettavissa toiveikkautta tulevasta, vaikka muistot eivät unohdukaan kokonaan. Tarinoiden opetus lapselle on, että kipeästäkin muistosta voi vähitellen tulla hyvä muisto. Kuolemaa käsittelevän lastenkirjan onnellisena loppuna voi olla surusta selviytyminen ja sen huomaaminen, että elämän on mahdollista jatkua ikävästä ja surusta huolimatta.

Kuvan ja tekstin vuorovaikutuksen tarkastelu on haasteellinen tutkimuskohde. Kuvan ja sanan yhteisvaikutuksen tarkastelussa korostuvat väistämättä lukijan ja katsojan, tutkijan, subjektiiviset tulkinnat. Toisaalta kuolema kirjan aiheena ja teemana on sen kaltainen, ettei tarinan lukijan tai kuvan katsojan tulkinnoille voi löytää tarkkoja rajoja. Riitta Jalosen monitasoisen kerronnan analyysi narratologian keinoin ja käsittein vaatii paljon. Jalosen kerronnalle tyypillinen aukkoisuus tuo kerronnan tarkasteluun runsaasti lisää haasteita.

Kuolema on ihmisen osaan kuuluva asia, jonka äärellä jokainen tuntee joskus avuttomuutta. Kuolema lastenkirjan aiheena on erittäin vaativa ja haastava kirjailijalle, suurien haasteiden ja kysymysten äärellä on myös aiheen tutkija.

LÄHTEET

Tutkimuskohteet

JALONEN, RIITTA 1994: *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole*. Kuvittanut Kristiina Louhi. Helsinki: Tammi. (=ENP)

JALONEN, RIITTA 2004: *Tyttö ja naakkapuu*. Kuvittanut Kristiina Louhi. Helsinki: Tammi. (=TJN)

Tutkimuskirjallisuus

BAHTIN, MIHAIL 1981 (1979): *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Suom. Veikko Airola ja Kerttu Kyhälä-Juntunen. Moskova: Progress.

BAHTIN, MIHAIL 1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki: Orient Express.

BAL, MIEKE 1997 (1985): *Narratology. An Introduction to the Theory of Narrative. Second Edition*. Toronto: University of Toronto Press.

BETTELHEIM, BRUNO 1987: *Satujen lumous: merkitys ja arvo*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: WSOY.

BIEDERMANN, HANS 1993: *Suuri symbolikirja*. Suom. ja toim. Pentti Lempiäinen. Helsinki: WSOY.

CAPDEVILLE, Sophie 1995: Elämän kiertokulku. *Tyyris Tyllerö 2/1995*. s. 31-36.

CHATMAN, SEYMOUR 1990 (1978): *Story and discourse : narrative structure in fiction and film*. Ithaca; Cornell University Press

COHN, DORRIT 2006: *Fiktioin mieli*. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.

COHN, DORRIT 1978: *Transparent Minds. Narratives Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP.

DYREGROV, ATLE 1993: *Lapsen suru*. Suom. Mirja Makkonen. Jyväskylä: Gummerus.

ELIAS, NORBERT 1993: *Kuolevien yksinäisyys*. Suom. Jari ja Paula Nieminen. Helsinki: Gaudeamus.

- ERKKILÄ, JAAKKO et al. 2003: Surevan lapsen kanssa. Tuettu suru -projekti. Suomen mielen-terveysseura. Helsinki: SMS-tuotanto.
- GENETTE, GÉRARD 1980: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Transl. Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell...[Alkuperäinen ranskankielinen "Discours du récit" teoksessa *Figures II*, 1972.]
- HALLBERG, KRISTIN 1982: "Literaturvetenskapen och bilderbokforskningen". *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 3 (4), s. 163-168.
- HAPPONEN, SIRKE 2007: *Vilijonkka ikkunassa: Tove Janssonin muumiteosten kuva, sana ja liike*. Helsinki: WSOY.
- HATVA, ANJA 1997: "Satu ja sen kuvat". Teoksessa *Sadun voimat. II. Polunpäitä sadun maailmaan*. Toim. Johanna Jokipaltio. Jyväskylä: Maaseudun sivistysliitto, s. 29-43.
- HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- JAFFÉ, ANIELA 1991: Symboliikka kuvaamataiteessa. Pyhät symbolit – kivi ja eläin. – *Symbolit: piilotajunnan kieli*. Carl G. Jung sekä M.-L. von Franz (et al.) Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Otava. s. 232-272.
- JUNG, CARL G. 1991: Yhteys piilotajuntaan. . – *Symbolit: piilotajunnan kieli*. Carl G. Jung sekä M.-L. von Franz (et al.). Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Otava.
- KITULA, SEIJA 2003: Riitta Jalonen. – *Kotimaisia nykykertoja*. Toim. Ismo Loivamaa. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- KUIVASMÄKI, RIITTA 1990: *Siiwollisuuden tuntoa ja ylevätä mieltä. Suomenkielinen nuorisokirjallisuus 1851-1899*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- KUNNAS, TARMO 1989: Kuoleman teema kirjallisuudessa. – *Synty ja kuolema*. Tampereen taidemuseon julkaisuja XXVI. Tampere: Tampereen taidemuseo.
- LAUNIS, MIKA 2001: Kuvituksen tutkimus, taiteen funktio ja identiteetti. – *Tutkiva katse kuvakirjaan*. Toim. Kaisu Rättyä ja Raija Raussi. Tampere: SNI:n julkaisuja nro 23, s. 57-77.
- LEHTINEN, PÄIVI 2004: Lemmikit lentävät, isä katsoo pilven päältä. Lastenkirjoissa kuolemaa käsitellään yhä avoimemmin ja monipuolisemmin. *Helsingin Sanomat* 29. 9. 2004.
- Mc HALE, BRIAN 1978: Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts. *PTL*:2, 24 9 -287.
- MIKKONEN, KAI 2005: *Kuva ja sana: kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- MITCHELL, W.J.T. 1994: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.

- MOISIOMÄKI, TUIJA 2001: Yksinäinen mies teoksessa *Herra kuningas*. – *Tutkiva katse kuvakirjaan*. Toim. Kaisu Rättyä ja Raija Raussi. Tampere: SNI:n julkaisuja nro 23, s. 153-166.
- NIKOLAJEVA, MARIA & SCOTT, CAROL 2001: *How Picturebooks Work*. New York and London: Garland.
- OJANEN, SINIKKA, LAPPALAINEN, SIRPA & KURENNIEMI, MARJATTA 1980: *Sadun avara maailma : sadut varhaiskasvatuksen tukena*. Helsinki: Otava.
- OLSON, GRETA 2003: Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators. *Style* 11:1, 93-109.
- PALMER, ALAN 2004: *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- PERÄKYLÄ, ANSSI 1986: Kuoleman symboliikka – *Symbolit*. Seminaariraportti. Toim. Katarina Eskola. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- PHELAN, JAMES 2005: *Living to Tell About it. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca (N.Y.): Cornell University Press
- PRINCE, GERALD 1987: *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- RHEDIN, ULLA 1992: *Bilderboken. På väg mot en teori*. Skrifter utgivna av Svenska barnboksintitutet 45. Stockholm: Alfabeta.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1991 (1983): *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- RUUSKA, HELENA 2001: Kuoleman varjossa – *Kirjaseikkailu. Lasten ja nuortenkirjallisuuden opas*. Toim. Tuula Korolainen. Helsinki: Tammi.
- STANZEL, FRANZ K. 1984: *A Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press
- SUOMELA, SUSANNA 2001: Teemasta ja sen tutkimuksesta, – *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS.
- SÖDERBERG, EVA 1995: Frågetecken och livstecken - om döden i svenska bilderböcker. - *Myter och motiv. Essäer om litteratur*. Red. Susanne Larsson-Krieg. Svenskläraryöreningen: Stockholm.
- TAMMI, PEKKA 1992: *Kertova teksti: esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- TURJA, ANNE 1995: Riitta Jalonen. *Kotimaisia lasten- ja nuortenkirjailijoita*. Toim. Ismo Loivamaa. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- USPENSKI, BORIS 1991 (1970): *Komposition poetiikka: taideteoksen sommittelun periaatteet*. Suom. Marja-Leena Vainionpää-Palmgren. Helsinki: Orient Express.
- UTRIAINEN, TERHI 1994: *Kulttuuri ja kuolema*. – Ihmiselämän rajat. *Studia mortis*. Helsingin yliopisto.

VAIJÄRVI, KARI 1978: Sadut. – *LUE lapselle*. Toim. Tuula Ikonen, Satu Marttila ja Kari Vaijärvi. Espoo: Weilin+Göös:

VAIJÄRVI, KARI 1995: Lastenkirjojen kriisit. – *Lapsi ja kriisit*. Toim. Marjatta Jakobsen et al. Turku: Cultura.

YLI-LASSILA, JUKKA 2008: Kuolema sai uudet kasvot. Uusi kuoleman ja kuoleamisen kulttuuri näkyy mediassa ja designissa. Samalla luonnollinen kuolema siirtyy yhä kauemmas arjesta. *Helsingin Sanomat* 21.3.2008.

YLIMARTIMO, SISKO 2001: Kanssa ja lisää, vaiko ohi tai jopa vastaan? Lastenkirjan kuvittaja myötä- ja mielikuvittelijana. – *Tutkiva katse kuvakirjaan*. Toim. Kaisu Rättyä ja Raija Raussi. Tampere: SNI:n julkaisu nro 23, s. 79-100.

Painamattomat lähteet:

HOSIO, HEIDI 1999: *Kuolema ja tuonpuoleisen symboliikka suomalaisessa nykysadussa*. Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma: Tampereen yliopisto.

MÄKELÄ, MARIA 2005: *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset: fiktiivisen tajunnan kuvaus avio-rikoksen kirjallisissa kehyksissä: Madame Bovary, The Awakening ja Sa femme*. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma: Tampereen yliopisto.

