



MIRJA KOKKO

Sureva mieli sanoin ja kuvin

Läheisensä menettäneen lapsen kokemus
Riitta Jalosen ja Kristiina Louhen kuvakirjoissa



AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Esitetään Tampereen yliopiston

kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikön johtokunnan suostumuksella

julkisesti tarkastettavaksi Tampereen yliopiston

Pinni B:n luentosalissa 1097, Kanslerinrinne 1, Tampere,

10. päivänä maaliskuuta 2012 klo 12.

English abstract

TAMPEREEN YLIOPISTO

AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

Copyright ©2012 Tampere University Press ja tekijä

Myynti
Tiedekirjakauppa TAJU
PL 617
33014 Tampereen yliopistoPuh. 040 190 9800
Fax (03) 3551 7685
taju@uta.fi
www.uta.fi/taju
<http://granum.uta.fi>Kannen suunnittelu
Mikko ReinikkaActa Universitatis Tamperensis 1704
ISBN 978-951-44-8721-7 (nid.)
ISSN-L 1455-1616
ISSN 1455-1616Acta Electronica Universitatis Tamperensis 1171
ISBN 978-951-44-8722-4 (pdf)
ISSN 1456-954X
<http://acta.uta.fi>

SISÄLLYS

KIITOKSET	5
ABSTRACT	7
I JOHDANTO	10
1 SUREVAN LAPSEN MIELI	10
1.1 Lapsen kokemus kertomuksen ytimessä	14
1.2 Tajunnankuvaus ja fiktiivinen mieli	17
1.3 Kuvakirjan tutkimus – verbaalisen ja visuaalisen rajankäyntiä	21
1.4 Kenen kirja?...	24
... ja kuka lukee?	27
2 KUOLEMAN TEEMA JA LAPSEN SURU	30
2.1 Naakkapuun tyttö ja Elisabet – kaksi kaipaavaa lasta	30
2.2 Kuolema-aihe lastenkirjallisuudessa	34
2.3 Lapsen surun psykologiaa	40
2.4 Lapsen suru sanoin ja kuvin: tutkimuksen rakenne ja toteutus	43
II SANAT SURUN VÄLITTÄJINÄ	47
3 KERTOMUS SUREVAN LAPSEN KOKEMUKSESTA	47
3.1 Lapsen kokemus ja sen välittyminen	48
3.2 Kokemuksesta kertomukseksi	54
3.3 Elisabetin ja Naakkapuun tytön tarinat lyyrisinä kertomuksina	56
3.4 Kerronnallistavan ihmismielen avulla kohti (eheää) kertomusta	61
4 ERI KERTOJIEN VUOROPUHELU TEOKSESSA <i>Elisabet, nalle ja pikkuväli, jota ei ole</i>	68
4.1 Mielten läpinäkyvyys kolmannen persoonan kerronnassa	69
4.2 Kertojan havainnot ja kirjailijan tieto	73
4.3 Kenen ääni – kenen todellisuus?	79
4.4 Nallen mahdollinen mieli Elisabetin vaihtoehtoisessa maailmassa	87
4.5 Tarinat tarinassa: äiti, nalle ja Elisabet kertojina	94
5 NAAKKAPUUN TYTTÖ MINÄKERTOJANA	104
5.1 Kertova ja kokeva minä kuvakirjassa <i>Tyttö ja naakkapuu</i>	107
5.2 Kerronnallinen valta ja sen rajat	112
5.3 Kieli, kommunikaatio ja kertomisen tarkoitus	118

III YKSITTÄINEN KUVA ESITTÄÄ SURUA JA IKÄVÄÄ	128
6 KUVA KIRJASSA	128
6.1 Erilaiset kuvakirjat	128
6.2 Kuva ja sana vuorovaikutuksessa	132
7 KUVA KERTOO IKÄVÄSTÄ	136
7.1 Yksittäisen kuvan kertovuus	136
7.2 Lastenkirjan kansikuva	150
7.3 Kuva kuvassa -rakenne	156
7.4 Surun ja kuoleman symbolit	168
8 (MIELEN)TILAT JA PAIKAT – VISUAALINEN KOKEMINEN	182
8.1 Katseet ja katsomisen tematiikka	182
8.2 Surevan lapsen kotona	186
8.3 Ikkunassa	196
8.4 Muistojen maisemissa ja tulevaisuudessa	200
IV KUVIEN SARJA VIE SURUSSA ETEENPÄIN	208
9 KUVIEN SARJA KERTOMUKSENA	208
9.1 Jatkumot ja jaksollisuus kuvien sarjassa	209
9.2 Sarjakuvalliset ja kuvasarjalliset siirtymät	213
9.3 Sarjallisuuden hahmottuminen teoksessa <i>Tyttö ja naakkapuu</i>	215
9.4 <i>Tyttö ja naakkapuu</i> ja sarjallisuuden hiljennetty muoto	234
9.5 Väliotsikot ja kuvakirjan jaksot	236
10 <i>MINÄ, ÄITI JA TUNTURIHÄRKKI</i> – MATKA KOHTI EHEYTTÄ	238
10.1 Tapahtumisen tauot ja jatkumot	239
10.2 Kokemuksesta kehityskertomukseksi	270
11 <i>REVONTULILUMI</i> KUVIEN SARJAN JA TRILOGIAN PÄÄTÖKSENÄ	273
11.1 Liike osana henkilöhahmon rakentumista	274
11.2 Mennyt mukana hiihtoretkellä tässä ja nyt	276
11.3 Sarjallisuuden ja jaksollisuuden dialogi kuvakirjassa	306
11.4 Olemassa oleva minä...	311
...ja selittämätön poissaoleva kuvakirjan kuvassa	314
12 LOPUKSI	318
KIRJALLISUUS	324
LIITTEET	

KIITOKSET

Väitöskirjatyöni tässä vaiheessa on ilo päästä lausumaan lämmin kiitos kaikille niille henkilöille, joiden kanssa olen saanut työskennellä intensiivisen projektini aikana. Aivan ensimmäiseksi haluan kiittää työni ohjaajaa, Suomen kirjallisuuden professori Mari Hatavaraa. Marin tapa ohjata työtäni on ollut erittäin asiantunteva, tarpeellisen kriittinen, mutta samanaikaisesti lämpimän kannustava. Raskaasta aiheesta huolimatta tutkimukseni eri vaiheissa käymämme keskustelut ovat sisältäneet paljon huumoria. Koen, että työskentelyni tutkijan tuskineen on näin saanut samoja piirteitä kuin tutkimuskohteenani ollut tarinamaailman lapsen suru, jossa ilon ja surun hetket limittyvät luontevasti toistensa lomaan. Varsinainen väitöskirjatyöni käynnistyi syksyllä 2008, mutta perusta työlleni alkoi rakentua yliopistonlehtori Tarja-Liisa Hypénin proseminaarissa vuonna 2004. Tarja-Liisaa kiitän tuolloin saamastani kannustavasta ohjauksesta. Erityisesti mieleeni jäi useita tulkintojani kiittävä palaute, joka sytytti innon lukea ja tulkita yhä lisää. Väitöskirjatyöni alkuvaiheessa ohjaajanani toiminutta professori Juhani Niemeä kiitän mielenkiinnosta tutkimukseni kohdeteoksia ja aihepiiriä kohtaan. Aloittelevan jatko-opiskelijan epävarmuutta vähensi ratkaisevasti Juhaniin vastaus ”tuleekohan tästä mitään?” -kysymykseeni. Vastaus oli yksiselitteisen myönteinen: ”Tästähän tulee vaikka mitä.”

Kummankin kirjallisuusoppiaineen seminaari-illat ovat tarjonneet minulle tiiviin ja tärkeän yhteisön, jossa on ollut hyvä tehdä tutkimusta. Tutkimukseni edistymisen kannalta on ollut erittäin tärkeää, että olen saanut osallistua ja alustaa aiheistani myös yleisen kirjallisuustieteen jatkotutkimusseminaarissa. Professori Pekka Tammea kiitän tästä mahdollisuudesta. Pekkaa on myös kiittäminen siitä, että löysin tieni vaikeiden fiktioiden maailmaan. Kevättalvella 2009 järjestetty ”Vaikeat fiktiot -työseminaari” merkitsi minulle tutkija- ja kirjoittajakoulua tehokkaimmillaan. Yleisen kirjallisuustieteen piiristä löytyy myös nuorekas oppiäitini, yliopistonlehtori Maria Mäkelä, joka opetti samaisena keväänä, mitä seuraa, kun haasteena on kertomus. Mariaa kiitän monista arvokkaista kommentteista, jotka ovat osaltaan vieneet työtäni eteenpäin.

Lisensiaatintyöni tarkastajat yliopistonlehtori Sirke Happonen ja dosentti Kai Mikkonen ohjasivat rakentavalla palautteellaan tutkimustani eteenpäin. Heidän tarkkanäköiset ja perusteelliset lausuntonsa avasivat minulle uusia näkökulmia kuvakirjan tutkimukseen. Väitöskirjani esitarkastajien professori Mikko Keskinen ja Kai Mikkosen lausuntojen lukeminen oli mieltä lämmittävä kokemus, joka antoi voimia vielä väitöskirjan viimeistelyvaiheeseen. Olen päässyt osallistumaan hankkeeni aikana erilaisiin seminaareihin sekä kotimaassa että ulkomailla. Erityisesti verkoston *Nordic Network of Narrative Studies* konferenssit Örebrossa ja Osllossa tarjosivat

mahdollisuuden sekä esitellä omaa tutkimustani että tutustua kansainväliseen tutkimukseen ja jatko-opiskelijakollegoihin. Taloudellisesta tuesta kiitän Suomen Kulttuurirahastoa, Yhteiskuntatieteiden maisteri H. Weijolan rahastoa ja Tampereen kaupungin tiederahastoa. Apurahat ovat mahdollistaneet täysipainoisen keskittymisen tutkijan työhön.

Kirjailija Riitta Jalosen ja kuvittaja Kristiina Louhen teosten parissa on ollut ilo työskennellä. Erityisen kiitollinen olen siitä, että olen voinut keskustella ja vaihtaa ajatuksia työni eri vaiheissa sekä Riitan että Kristiinan kanssa. Vaikka tutkimuksen kohteena on ollut tarinamaailman lapsen suru ja ikävä, monien keskustelujemme parasta antia on ollut vapauttava ja voimaannuttava nauru. Tärkeää on ollut silti pohtia yhdessä myös elämän vakavampia puolia. Ystäväni Sari, Maarit ja Nòra ansaitsevat kauniin kiitoksen kärsivällisyydestä tutkijan toverina. Silloin, kun synkeä symboliikka on tuntunut värittävän koko tutkimuksen tulevaisuutta, nämä uskolliset ystäväni ovat pitäneet huolen siitä, että kosketus maahan säilyy. Ja aina kun on ollut aihetta iloon, olen voinut olla varma, että ystäväistäni löytyy kanssailoitsija.

Vanhempiani kiitän kannustuksesta ja tuesta. Puolisoni Markku ansaitsee erityismaininnan englanninkielisten esitelmieni uskollisena koeyleisönä. Kaiken muun kannustuksen lisäksi Markku on jaksanut lähes herpaantumatta kuunnella ja kellottaa sen viimeisimmänkin esitelmäversion toistoja laskematta. Tämän väitöskirjan omistan esitelmieni taitavalle kääntäjälle, rakkaalle tyttärelleeni Saaralle. Meidän perheen isosiskolle, joka on.

Tampereella Valon päivänä 3. helmikuuta 2012

Mirja Kokko

ABSTRACT

THE GRIEVING MIND IN WORDS AND IMAGES. The Bereaved Child's Experience in Riitta Jalonen and Kristiina Louhi's Picture Books

My study deals with the theme of death and representations of a bereaved child's grief, longing, and recovery in narrative fiction. The main research questions are: 1) how is the child's experience of grief and longing depicted in picture books on the death of a family member, 2) how does the child's subjective experience emerge through different verbal and visual narrative strategies, 3) where can consolation be found in death themed children's books, and how is the image of the child's survival after the great loss constructed? My approach is informed by Monika Fludernik's (1996) idea that stories are always based on human experientiality, and the analysis builds on assumptions about the structure of a narrative text outlined in both classical narratology and recent cognitive narrative theory.

Representation of consciousness, as a basic question of the study of fiction, is centrally important to the study. Another major focus is found in the poetics of picture books and illustrated works for which the constant interaction of word and image is essential. In my view, analyzing the interaction of verbal and visual representation does not exclude the possibility of studying word and image as separate narrative elements. In interpreting the descriptions of a child's grief and longing, such interactivity provides an objective which recognizes both structural and thematic features. On the one hand, one concentrates on verbal and visual devices that aid the reading of the stories as mimetically reliable depictions of the grieving child's world. On the other hand, one can also observe the kinds of narrative means that are only made possible by fiction and may be specifically helpful in dealing with the death theme. In studying the unnatural, or distinctively fictional, features of narrative, the unique quality of picture book narration appears as an expressive form that combines verbal and visual elements.

My primary texts consist of four works by the author Riitta Jalonen and illustrator Kristiina Louhi. Their theme is the death of a child's loved one, as well as the grief, longing, and recovery following it. The books *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* (1994, "Elisabet, Teddy Bear, and the Little Brother Who Is No More") and *Tyttö ja naakkapuu* (2004, "The Girl and the Jackdaw Tree") relate the immediate time of mourning. *Tyttö ja naakkapuu* is the first entry in Jalonen and Louhi's picture book trilogy, followed by *Minä, äiti ja tunturihärkki* (2005, translated as *Tundra Mouse Mountain* by J. M. Ledgard) and *Revontulilumi* (2006, "Northern Lights Snow"). Death constitutes the central theme only in *Tyttö ja naakkapuu*, but also the sequels address a child's experience of loss in both topic and treatment: the matters of consolation and the child's recovery come into particular focus.

My study is guided by the principle of dialogicity. The actualization of interactive dialogue is observed on six different levels comprising the following oppositions: 1) theory and interpretation, 2) formal and thematic features, 3) word and image, 4) the scripts of an art form and real life (narrativization as action shifting between artistic conventions and naturalization), 5) the sequentiality and episodicity of picture books, and 6) the work depicting a child's grief and the reality surrounding it. The different narrative methods employed in the literary works, in their diversity and cognitive multilayeredness, reflect the shapelessness and uncontrollability of grief. I understand the dialogue between formal and thematic features to function in this manner. For just as the multilayered narrative solutions embedded in my primary texts both test and resist classification – refusing ready categorization or narrative box modeling – grief and its depiction in narrative fiction appear as thematically versatile. Specifically the analysis of verbal narration often results in an interpretation that remains suspended between different categories and frames without representing any single narrative strategy. Because of this, instead of systematically classifying

narrative forms, my study finds it more useful to try to understand *why* the narrative has been constructed in a particular way, or *what* the objective of these narrative solutions may have been.

Death and its companion grief are extremely demanding as themes for children's picture books. However, because Riitta Jalonen's narrative style is characterized by gaps and rifts and Kristiina Louhi's illustrations are simple and undetailed, the reader is allowed plenty of space for interpretation. I find this to be an appropriate solution, especially given the difficult death theme. Grief always takes on the appearance of the griever, and one cannot point to any correct way of mourning or yearning. For this reason it is important that, rather than offering explanations and answers, the books' stories raise questions and contemplate them. The children in the story world are puzzled by the mystery of death; they ponder what death is, what it feels like, and what happens to a person after they die. The stories leave most of the questions unanswered, and the children just have to live with uncertainty and the fact that the mystery of death cannot be solved. Nevertheless, their need to examine and reflect may still provide the real world reader with the valuable thought that asking questions and thinking about things is important even if no answers are forthcoming.

In my view, narrative gaps advance the dialogue between *the work that depicts grief* and *the individual reader's interpretation*. The fact that no single truth is given on how things are, but several possible interpretive positions to choose from are made available, helps to activate the reader. Whenever a picture book arouses such questions, it can act as a device and medium that encourages discussion where speaking seems difficult and distressing. In a family in mourning it can be difficult for both children and adults to express their feelings and talk about something that appears as insurmountable. When death is dealt with in the story world of a children's book, the sensitive theme gains distance from the child's everyday reality and the painful topic may become easier to approach. Similarly, in plugging the holes of both verbal and visual narration, the readers may in their own way partake in the telling of the story.

Narrative fiction makes it possible to experience such things imaginatively to which we have no access in real life. This evokes the concept of *qualia*, used in the philosophy of mind to describe what it would be like to feel different emotions and states of mind. Possible worlds that no real person can ever witness are opened through the stories and their way of representation in *Tyttö ja naakkapuu* and *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole*. Unseen, unattainable and immaterial contents dealing with death and grief are concretized in the form of visual images. Identifying with the girl flying through the sky or waving to her father on his way to the great beyond are events that the book's illustrations endow the reader with. Of course, many questions come attached with the notion of *qualia* in verbal and visual narration, specifically from the viewpoint of the thematic of death and grief. The opportunity to see into the grieving child's mind is born in the constant interaction and interplay of *word* and *image*.

As regards visual narration, my analysis focuses on both the narrative devices employed by a single image and sequence of images as a story. By showing the readers the external events and occurrences of the story world, the illustration helps them to secure a position in relation to that world's spatial, temporal, and local frames. Analyzing the sequentiality of images is therefore proper to studying how the picture book as a whole is constructed. A reading based on this kind of sequentiality is a good method particularly in figuring out the temporal levels of the stories. I consider it to be one of my major findings that when the reader focuses on the sequentiality of images, interestingly also its opposite, the episodicity of narration, is foregrounded. In its way, episodification in the form of subchapter titles stresses the non-narrativity of representation: the titles highlight the picture book's episodic nature that is revealed on any of its open pages providing select sights into the story world. Such episodicity further reinforces the lyrical features of narration. In addition, my study gains value from new interpretations born in the sequential analysis of images. These interpretations are based on a connection between images: when the analysis pans out from the single image toward a wider array of visual material, the significance of the visual context created by the other images grows. The image is interpreted and becomes significant in

relation not only to images preceding it but also those following it. Studying the sequentiality of images gives the picture book structure as a whole, making visible its many dimensions and relations with other media such as cartoons, cinema, music, and theatre.

Through the study's theoretical frame and positioning, I have sought to assert that, in research on children's picture books, the very same methods and devices can be used as in analyzing mainstream literature. Therefore, my study is not restricted to current research on children's books. I have not, for instance, thought it useful to consider the problematic of a double audience in the primary texts because no clear positions for an adult or child audience can be located in these works. Be the reader a child or adult, within her own interpretive frame, she can still discover many different dimensions in the stories. Moreover, these changing interpretations play an important part in the stories' analysis: the interaction between interpretation and theory creates a two-way traffic. It is not so that only theory was able to solve the story's interpretive problems but, interactively, a single story may have its ways of inviting the reader, as James Phelan has suggested, into an emotional and ethical communication that further enriches the theory.

Varying interpretations may help the reader to see the story in a new light or from a fresh viewpoint. On the practical level they can suggest novel and alternative ways of dealing with death and grief through literature. Parents, teachers and other persons working with children may well find the results here concretely useful. The fictional mind may also act a point of comparison and cognitive model that is based on the mind of a grieving child. In my research, the grieving child of the story world gives the reader someone to identify with – someone who, at its best, may even provide a peer support figure for the child grieving for her own loss in real life.

Kääntänyt Jarkko Toikkanen

I JOHDANTO

1 SUREVAN LAPSEN MIELI



KUVA 1.1 (TJN, 10-11)

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 jaksanut.

Kukaan ei näe siihen paikkaan, jossa ikävä eniten tuntuu. Äidilläkin on sellainen paikka. Äiti on pitänyt sylissä ja kertonut. Vaikka en ole vastannut, olen minä kuunnellut mitä on sanottu. Kun on istunut sylissä, se paikka, jonne ei näe, on pienentynyt. (TJN, 11.)

Näin pukee sanoiksi suruaan ja ikäväänsä isänsä menettänyt pikkutyttö Riitta Jalosen ja Kristiina Louhen kuvakirjassa *Tyttö ja naakkapuun* (2004). Kuvan tyttö odottaa rautatieaseman naakkapuun alla äitiään, joka on ostamassa matkalippuja uuteen paikkaan. Isän kuolema merkitsee pienen tytön elämässä paitsi kipeää ikävää, myös käännekohtaa, jossa moni tuttu asia muuttuu. Tyttö pohtii, että ikävästä voi tietää jotakin, mutta ei kuitenkaan tarkalleen kaikkea. Ikävä on paljon isompi asia kuin kipu korvissa ja kurkussa, se on joka puolella ja kuitenkin kaikilta näkymättömissä.

”Kukaan ei näe siihen paikkaan, jossa ikävä eniten tuntuu”, pohtii Naakkapuun tyttö osuvasti. Todellisessa maailmassa tai tarinamaailman todellisuudessa tytön toteamus pitääkin paikkansa: vaikka omia kokemuksia ja tunteita on mahdollista välittää toiselle ihmiselle kielen avulla, yksityinen mieli on aina lopulta saavuttamaton. Kuva vahvistaa tytön sisäistä puhetta, sillä tyttö katsoo ohi katsojan; hän myös näkee jotain, joka on kuvan katsojan ulottumattomissa. Lukijan havainto- ja tulkintamahdollisuuksia sen sijaan avartavat kertovan fiktion keinot. Alan Palmerin (2004, 5) mukaan kertovassa fiktiossa on kyse ennen kaikkea fiktiivisen mentaalisen toiminnan esittämisestä. Palmerin väitettä on edeltänyt Dorrit Cohnin (1978, 5) kuuluisa ajatus, jonka mukaan fiktio eroaa todellisesta maailmasta erityisesti siksi, että se paljastaa kuvaamiensa henkilöiden

sisäisen, kätketyn maailman, johon tosielämässä ei ole pääsyä. Kertovan fiktion erikoinen paradoksi ilmenee Cohnin (mt., 5–7) mukaan siinä, miten kaikkein suurin todenkaltaisuus saavutetaan sellaisilla kerrontatekniikoilla, jotka ovat täysin luonnonvastaisia suhteessa todelliseen kokemukseen. Kuvatessaan fiktiivisten mielten toimintaa kirjailija ikään kuin saavuttaa suurimman illuusion autenttisesta kokemuksesta. Kysymys on kirjailijan tuottamasta illuusiosta, koska kerronnassa käytetyt tajunnankuvauksen keinot ovat nimenomaan kirjallisia keinoja. Tajunnankuvauksen keinoin on mahdollista välittää lukijalle lapsen ajatuksia kuoleman aiheuttamasta surusta ja ikävästä. Mahdollisuus nähdä toisen mieleen auttaa lukijaa asemoimaan itsensä siten, että hän voi kokea ottavansa osaa fiktiivisen henkilöahmon suruun ja myötäelää mukana tämän ikävässä.

Lyhyessä katkelmassa surevan lapsen tuntemuksista hahmottuu se maailma, jossa tulen tutkimuksessani liikkumaan. Tutkimukseni keskeinen kysymys on, miten lapsen surun ja ikävän kokemusta kuvataan oman perheenjäsenen kuolemaa käsittelevissä kuvakirjoissa. Kysyn, kuinka lapsen subjektiivinen kokemus tulee esiin erilaisten kielellisten ja kuvallisten kerronnallisten strategioiden ja esittämisen kautta. Valitsemalleni lähestymistavalle luo perustan Monika Fludernikin (1996, 13) ajatus siitä, että kertomuksen aihe on pohjimmiltaan aina inhimillinen kokemuksellisuus. Analyysini lähtökohtana ovat sekä klassisen narratologian että uudemman kognitiivisen kerronnan teorian oletukset kertovan tekstin rakenteesta. Tajunnankuvaus yhtenä fiktion tutkimuksen peruskysymyksenä nousee tarkastelun keskiöön. Toinen keskeinen painopistealue on kuvakirjan ja kuvitetun kirjan poetiikka, jossa olennaista on kuvan ja sanan kiinteä vuorovaikutus. Analyysini lähtökohtana on *ikonotekstin* käsite, jota sovellan ruotsalaisen Kristin Hallbergin (1982, 165) määritelmän mukaisesti hahmottaessani kuvan ja sanan vuorovaikutuksen erilaisia muotoja. Kielellisen ja kuvallisen esittämisen vuorovaikutuksen analyysi ei kuitenkaan sulje pois sitä, että sanaa ja kuvaa on mahdollista tarkastella myös erillisinä kerronnallisina elementteinä. Lapsen surun ja ikävän kuvausten tulkinnoissa tavoitteena on vuorovaikutteisuus, jossa sekä rakenteelliset että temaattiset piirteet otetaan huomioon.

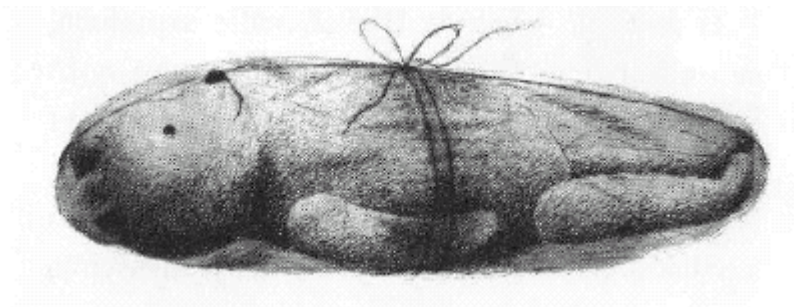
Tutkimukseni kohdeteksteinä on neljä teosta kirjailija Riitta Jalosen ja kuvittaja Kristiina Louhen tuotannosta, joissa käsitellään läheisen ihmisen kuolemaa, siihen liittyvää surua ja kaipausta sekä surusta toipumista. Välittömästi surun ajasta kerrotaan teoksissa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* (1994) ja *Tyttö ja naakkapuu* (2004). *Tyttö ja naakkapuu* on Jalosen ja Louhen kuvakirjatrilogian ensimmäinen osa, jota ovat seuranneet teokset *Minä, äiti ja tunturihärkki* (2005) sekä *Revontulilumi* (2006). Kuolema on keskusaiheena ainoastaan trilogian aloittavassa teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*, mutta myös jatko-osat kytkeytyvät sekä aiheen että teeman osalta lapsen menetyksen kokemukseen. Kuvakirjatrilogian kahta jälkimmäistä osaa käsitellen pääasiassa

tutkimuksen osiossa IV, ”Kuvien sarja vie surussa eteenpäin”. Käytän nimitystä *Tyttö*-trilogia silloin, kun viitataan trilogiaan kokonaisuutena. Tutkimukseni ydinkysymykseen lapsen surun ja ikävän esittämistavoista kuolemaa käsittelevissä kuvakirjoissa etsin vastausta kysymällä tarkentavia kysymyksiä teoskohtaisesti sekä suuntaamalla analyysiani kunkin kohdeteoksen kannalta keskeisimpiin muodollisiin ja temaattisiin piirteisiin.

Teoksen *Tyttö ja naakkapuu* analyysin perustan ensisijaisesti jälkiklassiselle narratologialle tyypilliseen, luonnollisuutta tavoittelevaan lukutapaan, joka korostaa kerronnan ja arkikommunikaation yhteyttä. Naakkapuun tytön surun ja kaipauksen kuvauksissa huomioni kohteena ovat erityisesti 1) preesensmuotoinen kerronta ja sen haasteet suhteessa narratologisiin luokituksiin, 2) henkilökertojan kaksi ulottuvuutta – toimiminen sekä kertojana että kokijana, 3) verbaalisen ja visuaalisen kerronnan keinot henkilön tajunnankuvauksessa, 4) kysymys (sisäisestä) puheesta, joka ei kommunikoi kenenkään kanssa ja (5) kokemuksen kerrottavuus – millainen voisi olla koherentti kertomus surusta ja kaipauksesta läheisen ihmisen kuoleman jälkeen?

Seuraava esimerkki havainnollistaa asioita, joihin keskityn teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* analyysissa. Heti kertomuksen aloituksessa huomio kiinnittyy fiktiolle tyypilliseen kerronnalliseen tilanteeseen, kun kertomus alkaa samanaikaisesti kahden eri tietoisuuden sisällä:

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. (ENP, 7.)



KUVA 1.2 (ENP, 7)¹

Esimerkki herättää useita teoreettisesti kiinnostavia kysymyksiä sekä verbaaliseen että visuaaliseen kerrontaan liittyen. Mikä on kertojan suhde tarinamaailmaan, ja kenen näkökulmasta on kysymys kuvan kohdalla? Fiktion mahdollistama läpinäkyvyys toimii tässä usealla tavalla: ulkopuolisen kertojan on mahdollista esittää sekä Elisabetin että nallen mieli läpinäkyvänä, ja visuaalisessa kuvassa on lisäksi toteutettu Elisabetin toive lahjapaperin läpinäkyvyydestä. Teoksen *Elisabet, nalle*

¹ Tätä kuvaa tarkastellaan myös luvussa 4.1, ”Mielen läpinäkyvyys kolmannen persoonan kerronnassa” sekä luvussa 7.1, ”Yksittäisen kuvan kertovuus”.

ja pikkuveli, jota ei ole analyysin perustana on klassiselle narratologialle ominainen lukutapa, joka korostaa taiteen erityisyyttä ja vieraannuttavaa tehtävää. Tosin teoksen erityispiirteet, kuten henkilöhahmojen kertomat sisäkkäistarinat, pikkuveljeään kaipaavan Elisabetin luoma vaihtoehtoinen maailma ja henkilöhahmoille ominainen toisten mielten lukeminen ja mielialojen jäljittäminen suuntaavat analyysia hyödyntämään myös kognitiivisen kerronnan teorian käsitteitä ja välineitä.

Kun tarkastelen teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kerrontaa, keskityn erityisesti seuraaviin kysymyksiin: 1) mikä on ulkopuolisen kertojan suhde tarinamaailmaan? 2) mitkä ovat sisäkkäiskertomusten funktiot ja suhteet varsinaiseen kertomukseen? 3) millainen rooli kerronnassa on fiktiivisen henkilön luomalla vaihtoehtoisella maailmalla? sekä 4) kuinka arkisesta kokemuksellisuudesta tuttu idea toisten ihmisten ajatusten lukemisesta toimii lapsen surun ja kaipauksen kuvauksessa? Lapsen surun ja ikävän välittyminen fiktiivisen henkilöhahmon kokemuksellisuuden kautta sekä preesensmuotoiseen kerrontaan ja fokalisaatioon liittyvät kysymykset ovat esillä sekä Elisabetin kertomuksen että *Tyttö*-trilogian analyysissa. Kunkin kohdeteoksen kohdalla pohdin myös luonnollistamisen käsitettä (ks. Fludernik 1996, 34–35). Kysyn, kuinka todennäköistä on, että fiktiivinen kertomus vastaa luonnollista tosielämän kertomusta, kun fiktion erityiset keinot kuitenkin mahdollistavat arkikokemuksesta poikkeavia tapoja esittää ja jäljitellä todellisen maailman tilanteita. Cohn (2006) ottaa tästä esimerkiksi kolmannessa persoonassa kerrotun fiktion:

Kolmannessa persoonassa kerrotussa fiktiossa henkilöhahmojen kuvaamisella on oma erityinen tieto-oppinsa, joka antaa kertojalle mahdollisuuden tietää asioita, joita todellisessa maailmassa ja sen kuvaamiseen pyrkivissä kertomuksissa ei voida tietää, eli asioita, jotka koskevat henkilöhahmojen sisäistä elämää.

[...]

Nämä tekstuaaliset keinot ikään kuin leimaavat fiktiiviset henkilöhahmot taiteellisesti luodun maailman kansalaisiksi – maailman, joka ei kaikista samankaltaisuuksista huolimatta voi koskaan olla täysin sama kuin se, jossa maailman luonut tekijä ja hänen lukijansa elävät. (Cohn 2006, 27.)

Cohnin toteamuksessa kiteytyy kirjallisen mielen ainutlaatuisuuden ydin kielellisenä konstruktiona. Cohn (mt., 116–129) käsittelee myös preesensmuotoista ensimmäisen persoonan kerrontaa pohtimalla ”samanaikaisen kerronnan säännöttömyyttä”. Ilmaisulla Cohn (mt., 121) viittaa käsitykseensä, että kokonaan preesensissä tapahtuva ensimmäisen persoonan kerronta jää eräänlaiseen narratologiseen välitilaan. Cohnin käsitystä ensimmäisen persoonan kerronnasta tarkastelen teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kielellisen kerronnan kohdalla. Huolimatta kirjallisen mielen keinotekoisesta luonteesta, on myös aiheellista pohtia kysymystä yksityisen mielen mimeettisestä esittämisestä. Missä määrin se ylipäätään on mahdollista, ja millaisissa

kerronnallisissa tilanteissa fiktiivinen mieli näyttäytyy ensisijaisesti kielen keinoin luotuna keinotekoisena konstruktiona?

Alkuun lainaamassani tekstikatkelmassa tyttö pohtii ikävän olemusta. Samassa ajatuksenjuoksussa, jossa on läsnä suuri suru ja kaipaus, lapsella on kyky löytää myös lohdutus: äidin syli ja tieto siitä, ettei surun kanssa tarvitse olla yksin. Naakkapuun tytön esimerkkiä noudattaen tutkimukseni tavoitteena on myös selvittää lopulta se lapsen kannalta kaikkein tärkein. Mistä kuolema-aiheisissa lastenkirjoissa löytyy lohdutus, ja kuinka rakentuu kuva lapsen selviytymisestä suuren menetyksen jälkeen? Tutkimukseni yhtenä keskeisenä oletuksena on, että tarinamaailman sureva lapsi voi tarjota tärkeän samastumiskohteen, joka voi parhaimmillaan toimia jopa eräänlaisena kirjallisena tai kuvallisena vertaistukena. Oletan, että kertomuksen jatkuminen konkreettisesti trilogian jatko-osissa auttaa lukijaa ymmärtämään, että läheisen ihmisen kuolemasta huolimatta elämä jatkuu tavalla tai toisella, ja myös ilo ja hyvä olo palaavat lapsen elämään. Näin teemojen osalta jatko-osissa tarkasteluni kohdistuu siihen, kuinka kertomuksissa kuvataan tarinamaailman lapsen selviytymistä hänen kokemansa menetyksen jälkeen. Keskeinen ideani trilogian osien kerronnallisten rakenteiden analyysissä perustuu kuvakirjaan sarjallisuutta ja jaksollisuutta yhdistelevänä ilmaisumuotona.

1.1 Lapsen kokemus kertomuksen ytimessä

Surevan lapsen mieli on kiinnostukseni kohteena sekä fiktiivisessä teoksessa esitettynä että lukijan tulkintaprosessien kautta syntyvänä. Lukijan näkökulman ottaminen tarkastelun yhdeksi lähtökohdaksi siirtää kognitiivista narratologiaa painetun tekstin strukturalistisesta lähestymistavasta pragmaattiseen suuntaan lähestymällä todellista lukukokemusta. Monika Fludernik (1996) kutsuu narratologiaansa 'luonnolliseksi' teoksessaan *Towards a 'Natural' Narratology*, joka on yksi kognitiivisen kirjallisuudentutkimuksen perusteoksista. Käsite luonnollinen on Fludernikin (mt., 12) käyttämässä merkityksessä ymmärrettävä ihmisenä olemisen ruumiillisuuden kehityksessä: kertominen, kokeminen ja näkeminen ovat sellaisia kognitiivisia muuttujia, joita voidaan pitää luonnostaan tapahtuvina ja prototyyppeinä ihmisen tapoina kokea elämä ja maailma. Fludernikin (mt., 13–16) teoriassa on keskeistä tosielämän keskustelumuotoisten (*luonnollinen kertomus*) ja kirjallisten kertomusten rakenteellisen ja kognitiivisen samankaltaisuuden korostaminen.

Kertomuksen aihe on Fludernikin (1996, 13; 2003, 247) mukaan aina pohjimmiltaan inhimillinen kokemuksellisuus (*experientiality*), jota voidaan välittää kertomuksessa viiden eri kehityksen kautta. 1) TOIMINNAN (ACTION), 2) KERTOMISEN (TELLING), 3) KOKEMISEN

(EXPERIENCING), 4) NÄKEMISEN (VIEWING) ja 5) REFLEKTOINNIN (REFLECTING) kehukset liittyvät inhimillisen kokemuksen ja sen kerronnallisen välittämisen perusnäkökulmiin. Tutkimukseni yhtenä tavoitteena on testata Fludernikin kehysten soveltuvuutta aineistoni analyysiin sekä verbaalisen että visuaalisen kerronnan osalta. Oletukseni on, että lähtökohdat Fludernikin teorian soveltamiseen ovat suhteellisen hyvät, onhan teosten aiheena nimenomaan lapsen kokemus surusta ja läheisen ihmisen menetyksestä. Suurin varaus kohdistuu mahdollisuuteen hahmottaa kehukset selkeästi toisistaan erillisinä. Oletan pikemminkin, että kehukset toimivat enemmän tai vähemmän toisiinsa sekoittuneina kuin typologian kuvaamina puhtaina muotoina.

Fludernikin ajattelu pohjautuu osittain klassisen narratologian, erityisesti Franz K. Stanzelin (1984, 5) teoriaan ja kerrontatilanteiden typologiaan, jossa idea välitteisyydestä (*mediacy*) on keskeinen. Stanzelin klassisen narratologisen mallin mukaan kerronta on joko kertojahahmon tai havainnoijahahmon välittämää. Stanzel jakaa kerrontatilanteet kolmeen ryhmään: ensimmäisen persoonan kerronta (*first-person narrative situation*), kirjailijaa jäljittelevä (*authorial narrative situation*) ja henkilökeskeinen kerrontatilanne (*figural narrative situation*). Välitteisyydellä Stanzel kuvaa kertovan fiktion erityisluonnetta, jonka mukaan kerronta on aina jollain tavoin välittynyttä tietoa fiktiivisestä maailmasta. Kohdeteoksistani *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* ja *Revontulilumi* perustuvat pääasiassa henkilökeskeiseen kerrontatilanteeseen, jossa ulkopuolinen kertoja keskittyy kuvaamaan fiktiivisen henkilöahmon tajuntaa, *Tyttö ja naakkapuu* ja *Minä, äiti ja tunturihärkki* puolestaan ensimmäisen persoonan kerrontaan.

Fludernik (2010) on pyrkinyt edelleen selventämään terminologista kehää, joka muodostuu kolmesta narratologisesta käsitteestä: kerronnan välitteisyydestä (*mediacy*), välittämisprosessista (*mediation/transmission*) ja fokalisaatiosta. Fludernik (mt., 105) haluaa vastakkainasettelullaan erottaa Stanzelin välitteisyyden käsitteen ja Seymour Chatmanin käsitteet kertomuksen välittämisestä tai siirtämisestä (*transmission, mediation*). Kun Stanzel viittaa välitteisyydellä kerronnan välittymiseen kertomuksessa kertojan tai havainnoivan henkilöahmon kautta, Chatmanin käsitteet koskevat konkreettista välittämis- tai siirtämisprosessia, jossa on kysymys saman kertomuksen välittämisestä eri medioissa kullekin välineelle tyypillisen kerronnan kautta.² Fludernikin (mt.,127) lopputulema on käsitys, jonka mukaan ajatus kertomuksen esittämisen välittömyydestä on mahdoton riippumatta mediasta.

² Chatmanin kuvaamasta prosessista on kysymys kohdeaineistooni kuuluvan teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kohdalla. Kuvakirja on käänntynyt samannimiseksi televisioelokuvaksi vuonna 2009 Sami Keski-Vähälän dramatisoimana ja Laura Joutsin ohjaamana (YLE, TV2). Lisäksi *Tyttö*-trilogian kaikki osat ovat muuntuneet näytelmiksi. Marja Myllyniemen dramatisoimat ja ohjaamat näytelmät on toteuttanut Hämeenlinnassa toimiva Minitatteri seuraavasti: *Tyttö ja naakkapuu* (2006), *Minä, äiti ja tunturihärkki* (2008) ja *Revontulilumi* (2010).

David Herman (2007, 256–257) ottaa esille *kvalian* käsitteen (lat. yks. *quale*, mon. *qualia*), jonka avulla mielenfilosofiassa on kuvattu, miltä tuntuu kokea erilaisia mielentiloja. Kvalia vastaa kysymykseen, millaista olisi olla joku ihan toinen. Kvaliaa käytetään useimmiten luonnehtimaan mentaalisten tilojen laadullisia, kokemus- tai tunneperäisiä ominaisuuksia, joita Thomas Nagel (1974) puolestaan kuvaa aistimuksena tai tuntemuksena siitä, millaista on kokea tietoisia kokemuksia jonakin muuna kuin itsenään. Nagel havainnollistaa tätä ilmiötä artikkelinsa otsikoksi nostamallaan kuuluisalla kysymyksellä ”What is it like to be a bat?” Pekka Tammen (2007, 2010) mukaan mielen kokemuksellisia ja laadullisia puolia painottava tarkastelutapa saattaisi avata narratologeille täysin uudenlaisia näkymiä. Kirjallisuuden kohdalla ajatus kvaliasta herättää pohtimaan erityisesti kertovan fiktion edellytyksiä tarjota lukijalle mahdollisuuksia ”kokea tuntemuksia – tai tuntea kokemuksia, joihin meillä ei omana arkisena itsenämme ole juurikaan pääsyä” (Tammi 2007, 232–233). Oman aineistoni kohdalla olennainen kysymys on, viekö menetyksen kokeneen lapsen tajunnankuvaus lukijaa yhtään lähemmäksi sitä, miltä fiktiivisen maailman surevasta lapsesta tuntuu ja mitä hän kaipauksessaan kokee.

Ajatuksen kvaliasta voi liittää mahdollisten maailmojen teoriaan (*possible-worlds theory*, Ryan 1991). Se selittää kielen mahdollisuuksia tuottaa mentaalisia malleja asiointiloista, jotka eivät toteudu puhehetkellä, mutta ovat mahdollisia sekä toivottavia ja ennen kaikkea konstruoitavissa modaalisesti suhteessa vallitsevaan todellisuuteen. Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* sovellan mahdollisten maailmojen teoriaa niihin mentaaliin maailmoihin, joita Elisabet henkilöihahmona luo. Omassa vaihtoehtoisessa maailmassaan Elisabet pääsee kokemaan juuri niitä asioita, joihin hänellä tarinamaailman todellisuudessa ei olisi mahdollisuutta. Näin kvalian ajatus toteutuu tutkimuksessani ensisijaisesti tarinamaailmaan kuuluvan fiktiivisen henkilön kohdalla.

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?” Nämä kysymykset kytkevät fokalisaation käsitteen tajunnan kuvauksen tarkasteluun. Genetten (1980, 186) ajatus fokalisaatiosta perustuu käsitteelliseen eroon sen välillä kuka puhuu ja kuka näkee, tai laajemmin ilmaistuna kuka havaitsee. Genette (mt., 189) haluaa irrottaa fokalisaation pelkästä visuaalisesta merkityksestä, joka liittää sen kiinteästi *näkökulman* käsitteeseen. Fiktiivinen tajunta voi toimia suodattimena, jonka kautta myös muut aistit rakentavat subjektiivista fokalisaatioasemaa.

Sholmith Rimmon-Kenanin (1991, 99–106) moniulotteisen fokalisaation käsitteen mukaisesti henkilön representaatio tarinamaailmasta, sen tapahtumista ja henkilöistä voi olla suodattunut myös henkilöihahmon tietojen, tunteiden tai ideologian kautta. Lähtökohtanani on pohtia, minkä tyyppistä fokalisaatiota välittyy KOKEMISEN kehyksen kautta. Toteutan tämän siten, että jaottelen surevan

lapsen kokemuksen eri aistien kautta tapahtuvaan kokemiseen. Näin tarkasteltuna kokeminen liittyy havaitsemiseen ja kytkeytyy edelleen kysymykseen fokalisaatiosta. Tarkastelen myös fokalisaation vaihtelua. Havaintojen sekoittuminen on kaksisuuntaista, sillä henkilöhahmot eivät ainoastaan havainnoi toisiaan, vaan asettuvat myös havaitsemisen kohteiksi. Näin sekä kertoja että fiktiiviset toimijat konstruoivat toinen toistensa mieliä hahmojen puheen, ajattelun ja käyttäytymisen perusteella.

Kuoleman teeman osalta tarkastelu keskittyy teemojen tulkinnallisiin aspekteihin sekä teemojen ja kerronnallisten rakenteiden yhteyteen. Kuten Tammi (1992, 8, 66) on huomauttanut, 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 kokonaisuuksina. Tästä syystä pyrin läpi analyysini kuljettamaan mukana temaattista tulkintaani, vaikka keskityinkin tutkimusongelmani mukaisesti tarkastelemaan lapsen ikävän ja surun esittämistä erilaisten kerronnallisten, kielellisten ja kuvallisten keinojen avulla.

1.2 Tajunnankuvaus ja fiktiivinen mieli

”Kukaan ei näe siihen paikkaan, jossa ikävä eniten tuntuu”, pohtii Naakkapuun tyttö johdannon aloittavassa tekstikatkelmassa. Kertovalla fiktiolla on kuitenkin keinonsa, joiden avulla on mahdollista helpottaa pääsyä surevan ja ikävöivän lapsen sisäiseen maailmaan ja mielenliikkeisiin. Kysymys tajunnan esittämisestä koskettaa useita keskeisiä kertomusteoreettisia keskusteluja, jotka liittyvät narratologian paradigmanmuutoksiin. Merkittävin näistä muutoksista on siirtyä strukturalistisesta kertomusteoriasta kohti kognitiotieteellisiä sovelluksia.

Klassisen narratologian fiktiivisten mielten kuvausten keskeisimpiä tutkimuksia edustaa Cohnin *Transparent Minds* (1978). Cohnin ajattelutavan mukaan kirjallisuus esittää kielen välityksellä tietyn käsityksen ihmismielestä. Cohn luokittelee ja määrittelee henkilöhahmon ajattelun esittämisen tapoja tekstilähtöisesti tarkastelemalla kerronnan lingvistisiä ja rakenteellisia konventioita. Klassisessa narratologiassa on vakiintunut kolmijakoinen luokitus esitystavoista, joilla kolmannen persoonan kerrontatilanteessa voidaan esittää henkilöhahmon ajattelua ja puhetta: (1) kertojaaänen epäsuora kuvaus henkilöhahmon sisäisestä maailmasta (*epäsuora esitys*), (2) henkilöhahmon mentaalisen kielen suora lainaaminen (*suora esitys*) ja (3) henkilöhahmon ajatusten suora esittäminen kätkeytyneenä osaksi kertojan suoraa esitystä (*vapaa epäsuora esitys*) (McHale 1978, 250–252; Tammi 1992, 29–35.) Cohn (1978, 11–14) on puhekategoriaturkimuksessaan nimennyt vastaavat moodit seuraavasti: *psykokerronta* (*psychonarration*; vastaa epäsuoraa esitystä), *lainattu*

monologi (quoted monologue; vastaa suoraa esitystä) ja *kerrottu monologi (narrated monologue; vastaa vapaata epäsuoraa esitystä)*. Cohn kuvaa omaa jaotteluaan malliksi, jossa henkilön tajunnanliikkeiden kuvaaminen liikkuu yhtäältä kertojan ja henkilön diskurssien hallitsevuuden välillä, toisaalta henkilöhahmon ajatusten ja tuntemusten verbaalisuuden asteen mukaan. Psykokerronta on Cohnin (mt., 135) mukaan tekniikoista epäsuorin, ja sen avulla on mahdollista esittää kaikkein syvimpiä ja verbalisoimattomimpia tunteita. Vapaata epäsuoraa esitystä vastaava kerrottu monologi on tekniikka, jossa suoruus ja epäsuoruus vaihtelevat, kun sekä kertojan ja henkilön diskurssit että verbalisoitu ja verbalisoimaton tajunta sulautuvat ja sekoittuvat toisiinsa.

Cohnin tekstilähtöisen teorian vastaparina toimii Palmerin tutkimus *Fictional Minds* (2004), joka tukee narratologian kognitiivista käännettä ja soveltaa fiktiivisten mielten tutkimukseen todellisen ihmismielen tutkimukseen kehitettyjä malleja. Palmer (2004, 5) kritisoi Cohnin tutkimusta liiallisesta keskittymisestä kerronnan lingvistiseen kategoriointiin ja esittää, että kertovassa fiktiossa on kyse ennen kaikkea fiktiivisen mentaalien toiminnan esittämisestä. Palmerin tutkimus lähestyykin tajunnan esittämisen problematiikkaa kognitiotieteen paradigmasta käsin. Kognitiotiede koostuu informaation prosessoinnin systemaattisesta tutkimuksesta. Informaation lähde voi tutkimuksessa olla monenlainen, kirjallisuudessa on luonnollisesti kysymys lingvistisessä muodossa esitetystä informaatiosta. Palmer (mt., 10–13, 53) soveltaa fiktiivisten mielten tutkimukseen myös aktuaalisen ihmismielen tutkimukseen kehitetyjä malleja ja korostaa, että fiktiivisten mielten lukemisessa käytetään niitä toimintaan ja sosiaaliseen vuorovaikutukseen perustuvia merkkejä, joita ihmiset käyttävät tosielämässä tulkitessaan toinen toisiaan.

Tähän keskusteluun liittyy Lisa Zunshinen (2006, 29–30) lähestymistapa, jonka mukaan moderni romaani perustuu siihen, mitä kognitiotieteessä kutsutaan ”mielen teoriaksi”. Zunshinen ajattelun pohjana on kognitiivisen narratologian perusnäkemys, toisten mielten lukeminen, jolle on vakiintunut nimi *Theory of Mind (ToM)*. Meillä kaikilla on oma mielen teoriamme, joka tarjoaa meille mahdollisuuden aavistella toistemme ajatuksia. Kertovassa fiktiossa tätä kykyä venytetään usein äärimilleen, ja näin syntyy vaikutelma upotetuista mielentiloista. Zunshine (2003) on käsitellyt tämän kaltaisia rakenteita Virginia Woolfin teksteissä keskittyen erityisesti siihen, kuinka fiktiiviset henkilöt tulkitsevat toistensa käyttäytymistä samalla tavalla kuin ihmiset todellisessa elämässä. Lukiessamme kertomuksia pääsemme havainnoimaan tiettyä todellisuutta jonkun toisen silmin. Samaan aikaan fiktiivisen maailman sisäiset ristiriidat johtuvat siitä, että henkilöt eivät voi tietää toistensa ajatuksia. Kertovassa fiktiossa tämän ajatustenlukukyvyn rajoja koetellaan usein äärimilleen. Palmerin ja Zunshinen ajatukset sosiaalisen vuorovaikutuksen mallien soveltamisesta fiktion toteutuvat myös omassa tutkimuksessani. Teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kerronnan analyysissä on keskeinen edellä esitelty kognitiotieteen idea mielen teoriasta, jonka

mukaan tulkitsemme fiktiivisiä henkilöitä samaan tapaan kuin tulkitsemme ihmisiä tosielämässä. Kertomuksessa Elisabetin voidaan ajatella soveltavan mielen teoriaansa nallepikkuveljeensä, Naakkapuun tyttö yrittää puolestaan eri tilanteissa lukea äitinsä mieltä.

Kertomus ei Fludernikin mukaan ole tekstin ominaisuus, vaan se syntyy lukijan mentaalisen toiminnan seurauksena lukemisprosessissa. Kertomuksen muodostaminen on Fludernikin (1996, 43–46) mukaan neljän eri tason toimintaa. Ensimmäisellä tasolla toimivat erilaisia asioita koskevat perustason skeemat, joita hyödynnetään kirjallisuuden vastaanotossa, niin tekstin tulkitsemisessä kuin kuvan katsomisessakin. Lukijalla on tietoa muun muassa ihmisen tunteista, motivaatiosta, toiminta- ja päämääräsuuntautuneisuudesta sekä tapahtumien syy- ja seuraussuhteista tosielämässä ja hän ymmärtää niitä intuitiivisesti kehysten ja skriptien kautta, jotka hän on hankkinut elämäkokemuksenaan. Toinen taso on tekstuaalinen, jossa kerronnallinen sisältö välittyy erilaisten näkökulmien kautta. Tämän tason skeemat mahdollistavat pääsyn kertomukseen edellä mainittujen viiden kehysten kautta, jotka ovat luonnollisten kerrontatilanteiden välittämisen vaihtoehtoja. Kolmannen tason Fludernik määrittelee kulttuurispesifiksi tasoksi, joka viittaa lajityypillisiin, kulttuurisiin ja historiallisiin kehyksiin. Neljäs taso kuvaa lukijan prosessia, jossa tämä hyödyntää aktiivisesti kaikkia kolmea edellistä tasoa löytääkseen tekstille mielekkään merkityksen ja pystyäkseen muodostamaan kertomuksen. Jotta lukija pääsisi tähän tavoitteeseen, hän hyödyntää erilaisia tulkinnan strategioita. Yksi osa tätä prosessia on naturalisaatio eli sen luonnollistaminen, mikä uudessa tekstissä on outoa tai vierasta. Fludernikin (1996, 31–35, 45) kerronnallistamisen (*narrativization*) käsite palautuu Jonathan Culleriin (1975, 130–160), jonka termi naturalisaatio (*naturalization*) tarkoittaa lukemisen aikana oudoksi koetun tekemistä tutuksi. Fludernikin kerronnallistamisessa lukijat yrittävät tunnistaa sen, mikä tekstistä voidaan löytää luonnollisen kertomisen, kokemuksen tai havaitsemisen muuttujien avulla.

Myös David Herman (2002, 14–15) puhuu lukijan kognitiossa tapahtuvasta luonnollistumisesta, jossa fiktion sisäisen maailman havainnointi ja ymmärtäminen mahdollistuu niin sanotun deiktisen siirtymän avulla: lukija pystyy asemoimaan itse itsensä suhteessa fiktiivisen todellisuuden ajallisiin ja tilallisiin kehyksiin. Narratologinen analyysi merkitsee Hermanille (mt., 5) ensisijaisesti sen hahmottamista, miten lukija rekonstruoi kerronnasta kertomuksen maailman (*storyworld*), jonka hän edelleen määrittelee seuraavasti: ”tarinamaailmat ovat ’mielen malleja’ siitä, kuka teki mitä kenenkin kanssa; ja milloin, missä ja miksi hän niin teki.” Herman kuitenkin toteaa, että psykologisessa romaanissa toiminnan kustannuksella korostuvat henkilöhahmojen mentaaliset tilat, reflektointi ja spekulointi. Hermanin käsitys sopii erityisesti tutkimuskohteeseeni *Tyttö ja naakkapuu*, jonka kerronta keskittyy tapahtumisen ja toiminnan sijaan kuvaamaan päähenkilötytön mielen maailmaa.

Tutkimuksessani Cullerin, Fludernikin ja Hermanin käsityksiä lukijan johdonmukaisesta pyrkimyksestä luonnollistaa ja kerronnallistaa epäluonnollinen on mielenkiintoista tarkastella ennen kaikkea kohdeaineistoni ominaispiirteiden vuoksi. Kysymyksessä ovat kuolemaa käsittelevät kuvakirjat, joiden aihe on vaikea, jopa lukijaa ahdistavakin. Voidaan kysyä, onko erityisesti lapsilukijalla kompetenssia tai ylipäättään tarvetta palauttaa lukemaansa arjen kokemuksiin. Kuolema-aiheen kohdalla on myös syytä pohtia, voivatko fiktion erityiset keinot jopa tukea aiheen käsittelyä näyttämällä ja kertomalla henkilön tajunnankuvauksen kautta surusta ja kuolemasta jotakin sellaista, mitä ihmiselämän kokemuksellisuudessa ei ole mahdollista välittää. Yleisemmällä tasolla luonnollistamisen problematiikkaa pohdin kysymällä, mitä ongelmia syntyy, kun siirrytään Fludernikin (1996, 43–44) kertomusten prototyypeistä, luonnollisista puhetahtumista ja suullisista kertomuksista, kertoviin fiktioihin. Lukiessamme kertovaa fiktiota on otettava huomioon, että luemme lopulta kuitenkin keinotekoista konstruktiota, johon voidaan rakentaa arkisesta kokemuksellisuudesta poikkeavia kuvitteellisia tajuntoja ja toimintoja. Näin ollen suhtaudun suurimmalla varauksella Fludernikin (2003, 246–257) ajatukseen tosielämän suullisten kertomusten ja kirjallisten kertomusten rakenteellisesta ja kognitiivisesta samankaltaisuudesta. Oletan, että teoreettisesti edustava kohdeaineistoni tulee haastamaan tai ainakin osittain kyseenalaistamaan tämän Fludernikin teorian keskeisen ajatuksen.

Kielellisten keinojen osalta käsitelen kielen ja tajunnan suhdetta, kielen ja muistin kysymyksiä sekä kielen ja ajattelun problematiikkaa. Fludernik (1993, 398–408) osoittaa useiden tekstiesimerkkien kautta, että yksilöllisen kokemuksen kuvaamisessa sanat ovat väistämättä epätäsmällisiä. Tämä johtaa siihen, että fiktiivisen henkilön mentaalisen maailman kielellistämisen tuloksena on aina vain jonkinlainen mielen likimääräinen arvio – mimeettistä kuvausta yksityisestä mielestä on mahdotonta saavuttaa. Lisäksi fiktiivisen mielen muodostumiseen kertovassa diskurssissa vaikuttavat Fludernikin mukaan aina lukijan havainnot ja tulkinnat. Lukija heijastaa henkilöahmon fiktiiviseen mieleen niitä piirteitä, jotka sopivat hänen omiin tulkinnallisiin kehyksiinsä. Maria Mäkelän (2011, 45) mukaan ”kirjallinen mieli on kerronnallinen ja tulkinnallinen tiivistymisen piste, jonka kautta voimme lähestyä kaunokirjallisuuden esitystapojen ja inhimillisen kokemuksen monikerroksisista ja -tulkintaisista suhteita.” Mäkelän (mt., 50) keskeinen väite on, että kirjallisen mielen koko *olemus* muodostuu kielellisestä, kertomuksellisesta ja kirjallisesta välitteisyydestä. 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. Kielellisten piirteiden analyysissä tukeudun muun muassa Tammen (2006, 159–172) esitykseen lingvivistisistä merkeistä, joiden kautta henkilön ja

kertojan diskurssit ilmenevät tekstissä. Kielellisiä piirteitä tarkastelen erityisesti fiktiivisen henkilön näkökulman indikaattoreina.

1.3 Kuvakirjan tutkimus – verbaalisen ja visuaalisen rajankäyntiä

Tutkimuskohteena kuvakirja sijoittuu kirjallisuudentutkimuksen ja taidehistorian välimaastoon, sillä kuvakirja on sekä kuvataiteen ja kirjallisuuden rajatapaus että niiden molempien yhdistelmä (Mikkonen 2005, 329). Kuvakirjassa olennainen kuvan ja sanan vuorovaikutus on Kai Mikkosen mukaan kuitenkin 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. Visuaalis-sanallisena taiteena kuvakirjoja lähestyy Sirke Happonen (2007) uusimpiin suomalaisiin kuvakirjatutkimuksiin kuuluvassa väitöskirjassaan *Vilijonka ikkunassa*. Tove Janssonin muumiteosten kuvaa, sanaa ja liikettä tarkastelevassa tutkimuksessa Happonen lähtökohtana on kokonaisvaltainen ote, jossa hän pyrkii katsomaan tekstiä ja kuvitusta kiinteänä kokonaisuutena. Vuodelta 2008 löytyy kaksi väitöskirjaa pohjoismaisista kuvakirjoista. Elina Drukerin Tukholman yliopistossa tarkastetussa väitöskirjassa *Mordernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden*, mielenkiinto kohdistuu kuvakirjaan suhteessa oman aikansa kuvataiteeseen. Anna-Maija Koskimies-Hellmanin väitöskirjassa, *Inre landskap i text och bild. Dröm, lek och fantasi i svenska och finska bilderböcker*, tarkastellaan sisäistä maisemaa vanhoissa ja uusissa kuvakirjoissa. Kuvakirjan kertojaminän monet vaihtoehdot tulevat esille Koskimies-Hellmanin tutkimuksessa, joka keskittyy analysoimaan sisäistä henkilökuvausta sekä tekstissä että kuvassa henkilöiden unien, leikkien ja kuvitelmiä kautta. Psykologisesti painottuneessa väitöskirjassa käsitellään leikin osuutta terapeutisena tapahtumana kuvakirjoissa, kohdeaineistoon kuuluu myös kuolemaa käsitteleviä kuvakirjoja.

Kuoleman teemaa ja siihen liittyen lapsen surun kuvausta lastenkirjallisuudessa on tutkittu suhteellisen vähän. Kuolema-aiheiset kuvakirjat ovat mukana vuonna 2010 ilmestyneessä tutkimuksessa *Minttu, Jason ja peikonhäntä. Lasten kuvakirjoja kipeistä aiheista*. Päivi Heikkilä-Halttunen kartoittaa tutkimuksessaan ongelmalähtöisen lastenkirjallisuuden historiaa Suomessa ja selvittää, millaisin keinoin lastenkirjallisuus on heijastanut aikaansa eri vuosikymmenillä. Tutkimuksessa pohditaan, miten nämä keinot ovat olleet sidoksissa myös ajan lastenkirjallisuuden ja -kulttuurin yleiseen mentaliteettiin – eli mitä on katsottu sopivaksi kirjoittaa lapsille, millä keinoin ja millaisin painoituksin. Tietyllä tavalla edelliseen kysymykseen vastaa kohdeaineistonsa

kautta Lydia Kokkola (2003), jonka tutkimus *Representing the Holocaust in Children's Literature* käsittelee äärimmäisen traumaattisen kokemuksen esittämistä lastenkirjallisuudessa.

Varsinaisessa kuvakirjatutkimuksessa tietynlaista vastakkainasettelua on ollut kahden eri painotuksen välillä. Ensimmäinen näkökulma painottaa kuvakirjaa kuvien ja sanojen muodostamana kertomuksena, toinen korostaa kuvakirjan muotokieltä ja visuaalisuutta. Kertomusta korostavan näkökulman edelläkävijöitä on ollut yhdysvaltalainen William Moebius, joka perustaa jäsentelynsä Roland Barthesin semiotiikkaan ja havainnoi muun muassa hermeneuttisen, kulttuurisen ja symbolisen koodin esiintymistä kuvakirjakerronnassa. Moebius (1986) keskittyy esseessään pelkästään kuvakirjan kuviin. Tästä painotuksesta huolimatta Moebiuksen määrittelemät kuvien sijainnin, koon, perspektiivin, kehyksen, viivan, värin ja moninkertaisen esittämisen koodit korostavat kuvakirjan kertovuutta. Kuvituksen katsotaan olevan kielellisen kerronnan tapaan palvelemissa tarinaa ja sen kertomista erityisesti henkilökuvaukseen keskittyen. (Moebius 1986, 144–146.) Myös anglosaksisen kuvakirjatutkimuksen uranuurtaja Perry Nodelman (1988) on tutkimuksessaan nojannut semioottiseen lähtöasetelmaan. Myöhemmin Nodelman (1991) on lähestynyt aihetta narratologian lähtökohdista tarkastellessaan näkökulman käsitettä kuvakirjassa ensimmäisen persoonan kerrontaan liittyen.

Kuvakirjan kertovuuden korostaminen on herättänyt osan kuvakirjan tutkijoista pohtimaan joitakin narratologiseen lähestymistapaan liittyviä kysymyksiä. Pitäisikö visuaalisien elementtien, kuten viivan, värin ja kehyksen käyttöä tarkastella muutenkin kuin kerronnan kannalta? Voiko kuvakirjan kuva sittenkään olla kertova ja jos voi, millaisia ovat nämä kertovat keinot? (Happonen 2007, 54.) Itsekin narratologista analyysia kuvakirjatutkimukseen soveltanut Nodelman (1988, 195) on tullut päätelmään, jonka mukaan ”kuvat voivat sisältää kertovaa informaatiota vain suhteessa sanalliseen kontekstiin. Jos tällaista ei ole, meillä on tapana löytää sellainen muistoistamme.” Brittitutkija David Lewis (2001b, 96) on kiinnittänyt huomionsa loogisiin mahdottomuuksiin, joita kuvakirjan kuvien kerronnallistamisesta voi seurata. Sanojen ja yksittäisten kuvien tai kuvasarjojen määrittäminen symmetrisiksi tai toisilleen vastakkaisiksi voi Lewisin mukaan johtua siitä, että teksti ohjaa lukijaa tulkitsemaan kuvaa tietyllä tavalla. Lukijan kokemus niin symmetriasta kuin vastakkainasettelusta on tämän ajattelun mukaisesti lukijan mielessä syntynyt illuusio. Lastenkirjallisuuden tutkija John Stephens (2000, 44–45) tuo kritiikkiin mukaan näkemyksensä lukijan tavasta kerronnallistaa kuvakirjan kuvia.

Kuvan ja sanan suhteesta käydyssä keskustelussa on kysymys ennen kaikkea siitä, kuinka kuvakirjan kuvaa katsotaan. Happosen (2007, 54) mukaan on ongelmallista, jos kuvakirjan kuvaa arvostetaan ja katsotaan vain kerronnallisena elementtinä, ”luettavana kuvana” siten, että tarkastelu keskittyy kuvien esittävään sisältöön. Tällöin on mahdollista, että kuvien merkitys typistyy pelkiksi

tapahtumia kuljettaviksi elementeiksi. Kun tarkastelu kohdistuu kuvan kertoviin ominaisuuksiin, esimerkiksi siihen, mitä kuvassa tapahtuu, kuvan ja visuaalisten merkkien sekä niiden vastaanoton omaleimaisuus jää Happonen mukaan liian vähälle huomiolle. Moni kuvakirjatutkija (mm. Nodelman 1988, 195–196, Lewis 2001a) on kiinnittänyt päähuomionsa niihin kuvan ominaisuuksiin, jotka vievät kerrontaa eteenpäin. Myös visuaalisen lukutaidon tutkijat ovat pitäneet tärkeänä eritellä, mitä kuvassa tapahtuu. Tällöin visuaalinen esitys nähdään ennen kaikkea toiminnan, tapahtumien ja erilaisten muutosprosessien kuvaamisena.

Naratologisen lähestymistavan kritiikissä kuvan kertovuus on näkemykseni mukaan ajateltu turhan kapeasti pelkkänä kuvassa kuvattuna tapahtumisena. Tukeudun ajattelussani Fludernikin (1996, 13) pääväitteeseen, jonka mukaan kertomuksessa ylipäättään keskeistä ei ole tapahtuminen, vaan tietyn toimijan ja kokijan tietoisuus. Kertomus ei välttämättä edellytä loogista tai kronologista juonta, sen sijaan siinä on aina oltava inhimillinen kokija jollakin kerronnan tasolla. Katson, että Fludernikin käsitys kertomuksen luonteesta on sovellettavissa myös kuvallisen kerronnan analyysiin. Kertomuksessa esiintyvän inhimillisen kokijan ja kokemuksen esittäminen kuvakirjassa visuaalisin keinoin palvelee tarinaa korostaen erityisesti henkilökuvausta, jolloin teksti voi jättää kuvitukselle vapaat kädet esimerkiksi henkilöhahmojen ulkomuodon ja mielenliikkeiden ilmaisemiseen. Myös edellä esitetty kriittinen käsitys lukijan tavasta kerronnallistaa kuvia kyseenalaistuu kognitiivisen kirjallisuudentutkimuksen valossa. Fludernikille (mt., 31–35, 45–46) kerronnallistaminen on oleellinen osa lukemisprosessia, kertovan tekstin merkityksen muodostamista, jossa lukija pyrkii eri tavoin tulkitsemaan itselleen vaikeita ja outoja asioita ja tapahtumia sijoittamalla ne joihinkin ennestään tuttuihin kokemuksiin ja kehyksiin. Lukija on sekä kerronnallistamisen ainut reaalin kognitiivinen toimija että tekstin (ja kuvan) kautta omia mentaalisia kehyksiään ja skriptejään, toisin sanoen omaa kokemustaan ja näkemystään maailmasta muokkaava toimija. Myöskään se Lewisin (2001a, 86) mainitsema seikka, että teksti saattaa ohjata lukijaa tulkitsemaan kuvaa tietyllä tavalla, ei ole ongelma, vaan itse asiassa yksi kuvakirjailmaisun keskeinen piirre. Kuvan ja sanan vuorovaikutus toimii yhtä lailla toisin päin. Kuvitus voi ohjata tarinaa suuntiin, joihin teksti ei välttämättä viittaa lainkaan. Tällöin kuva puolestaan ohjaa lukijan tulkintaa tekstistä.

Pohjoismaiset kuvakirjatutkijat ovat tukeutuneet analyysissaan *ikonotekstin* käsitteeseen ruotsalaisen Kristin Hallbergin määritelmän mukaan. Hallberg (1982, 165) määrittelee kuvakirjan ikonotekstin kahden semioottisen järjestelmän vuorovaikutukseksi: sanallisen, konventioon perustuvan merkkikielen ja kuvallisen, joka on luonteeltaan ikoninen merkkijärjestelmä. Kuvan ja sanan yhdistäminen kirjallisuudessa on muun muassa 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 yksi lastenkirjallisuuden tutkimuksen uusimpia lähestymistapoja. Tässä lähestymistavassa kuvakirja käsitetään tekstin ja kuvituksen sommitelmaksi, jossa teoksen fyysiset piirteet kuten taitto, muoto ja koko sisältävät merkityksiä. Myös Sisko Ylimartimo (2001, 81–82) korostaa kuvakirjan kokonaisuasettelua. Kuvien koko, kuvien kehykset, aukeaman sommittelu ja värimaailma tukevat kerrontaa. Kuvakirjan kokonaisuuden asettelu antaa kuvakirjojen lukemiselle oman rytmensä ja tapansa järjestää verbaalista ja visuaalista informaatiota ajassa ja tilassa.

Fokalisaation käsite nousee tutkimuksessani esiin ennen kaikkea visuaalisen kerronnan analyysissa. Kysymys siitä, kuinka fokalisaation käsite on sovellettavissa kohdeteosten yksittäisiin kuviin lähtee ajatuksesta, että kuvassa on aina näkökulma tai useampia näkökulmia. On tavallista, että kuvasta voi myös saada käsityksen siinä esitettyjen henkilöhahmojen tai sen katsojan näkökulmasta. Mikkosen (2005, 188–189) mukaan tässä on kysymys visuaalisesta vastineesta kerronnan teorian fokalisaation käsitteelle. Fokalisaation käsite sopii mainittujen ilmiöiden kuvaamiseen juuri siksi, että se Mikkosen mukaan vastaa kysymykseen tapahtuman kokijasta ja katsojan asemasta. Mielenkiinnon kohteena tutkimuksessani on erityisesti visuaalisen fokalisaation ja kielellisen kerronnan vuorovaikutus. Kysyn, millaisilla kielellisen ja kuvallisen kerronnan yhdistelmillä rakentuu kokonaiskuva läheisen ihmisen kuolemaa surevasta, isää ja pikkuveljeä kaipaavasta lapsesta. Jälkiklassisen narratologian innovaatioista korostuu Hermanin (2002, 309) lanseeraama *hypoteettisen fokalisaation* käsite. Tällä Herman tarkoittaa fokalisaatiota, jossa ei ole kysymys todellisen henkilöhahmon havainnosta, vaan kuvauksesta, mitä joku olisi voinut nähdä, jos olisi ollut paikalla havainnoimassa. Oletan, että erityisesti aineistoni kuva-analyysissa idea hypoteettisesta fokalisaatiosta osoittautuu toimivaksi.

1.4 Kenen kirja?...

“If a story is written *to* children, then it is *for* children, even though it may also be for adults.” (Barbara Wall 1991, 2.)

Barbara Wall kiteyttää määritelmässään sen, mistä hänen mukaansa lastenkirjassa on kysymys: jos kertomus on kirjoitettu lapsille, niin se on myös heille tarkoitettu. Tämä ei kuitenkaan sulje pois sitä, etteikö sama kertomus voisi olla myös aikuisia varten. Lastenkirjallisuudessa ei voida kuitenkaan koskaan jättää huomioimatta sitä tosiasiaa, että se on pääasiassa aikuisten lapsille kirjoittamaa kirjallisuutta. Kaikissa kohdeteoksissani aikuinen kirjailija ja kuvittaja kuvaavat surua pienen lapsen mielessä. Kuolema, erityisesti lapsen kuolema, on aikuisellekin erittäin vaikea aihe,

jonka käsittelyssä ja kertomisessa lapsilukijalle kysytään suurta psykologista taitoa. Kirjoittaessaan lapsen näkökulmasta Riitta Jalonen (2007, 49–50) kokee kurkottavansa sekä todellisia että kuviteltuja lapsuuksia kohti. Oman sisäisen lapsen nostaminen esille unohduksesta on Jaloselle tärkeää, jopa välttämätöntä. Sisäisen lapsen avulla, kuitenkin aikuisen kirjoittajaminän suojasta, Jalonen haluaa etsiä ja löytää lapsen ajatuksia ja tunteita. Kuten Jalonen (2006, 2772) toteaa, kuoleman ja lapsen yhdistäminen on koettu vaikeaksi aiheeksi. Juuri siksi hän on surun tunteiden rinnalle halunnut kirjoittaa lukijoille, niin lapsille kuin aikuisillekin, lohduttavan ajatuksen: ”Muisto ei koskaan lopu.” (TJN, 13.)

Ajatus sekä lasta että aikuista lohduttavasta muistosta voidaan liittää pohdintaan teosten vastaanoton merkityksestä. Wall (1991, 35–36) käyttää lastenkirjallisuuden tutkimuksessa sovelletusta kaksoisyleisön (*dual audience*) käsitteestä termiä *kaksoispuhuttelu*, jonka hän jakaa edelleen kahteen alaryhmään: kaksitasoinen puhuttelu (*double address*) ja yhteinen puhuttelu (*dual address*). Jalosen ja Louhen teokset sijoittuvat tällä jatkumolla lähemmäksi yhteistä puhuttelua, jossa ei ole nähtävissä selvää eroa sen välillä, puhutellaanko lapsi- vai aikuisyleisöä. Tutkimuksessani käytän myös termiä lastenkirja. Näin siitäkin huolimatta, että sijoitan kohdeteokseni lähemmäksi yhteistä puhuttelua, jossa ei tehdä selvää eroa lapsi- tai aikuisyleisöjen välille. Kun puhun lastenkirjasta, teen sen Wallin käsitykseen tukeutuen. Toisin sanoen termi ’lastenkirja’ ei jätä aikuisyleisöä lukijakunnan ulkopuolelle, vaan lukijat iästä riippumatta ovat yksilöitä ja valitsevat myös yksilöllisesti ne teokset, jotka haluavat lukea.

Peter Hunt (1990, 1; 1991, 60–64) pohtii niin ikään lastenkirjallisuuden rajojen epämääräisyyttä, minkä vuoksi sitä ei useimmiten voida määritellä sen paremmin tyylin kuin sisällönkään perusteella. Ongelmallista Huntin mukaan on se, että kun ”aikuistenkirjallisuutta” luokitellaan kirjallisuudenlajin perusteella, lastenkirjallisuutta tarkastellaan sen lukijoiden näkökulmasta. Huntin mukaan lastenkirjallisuus näyttää olevan suunnattu erityisesti lukijoitaan kohti, mikä vaikuttaa myös sen määrittelyyn oletetun tai todennäköisimmän lukijan näkökulmasta. Lewisin (2001a, 136–137) mukaan kuvakirjan määrittelyä vaikeuttaa se, että kuvakirja ei oikeastaan ole erillinen genre, vaan sisältää useita genrejä: kuvakirja voi olla kauno- tai tietokirjallisuutta tai sisältää samanaikaisesti piirteitä kummastakin.

Kirjallisuudentutkija Zohar Shavitin (1986, 66; 1980, 75) mukaan lastenkirjalle tyypillisenä ominaisuutena voidaan nähdä sen pyrkimys jäljitellä ja toistaa menestyneitä ja elinvoimaisia aikuiskirjallisuuden piirteitä. Ulla Rhedinin (1992, 21) mukaan kuvakirja kuitenkin poikkeaa tässä mielessä muusta lastenkirjallisuudesta, koska aikuiskirjallisuuden alueella ei ole mitään kuvakirjaa vastaavaa kirjallisuudenlajia, joka olisi selkeästi jäljiteltävissä. Näin ollen kuvakirja on mahdollista nähdä itse itsensä esikuvana ja sellaisena paremminkin tiettyjen, kaikille ikäryhmille sopivien

kirjojen edelläkävijänä kuin jäljittelijänä. Ajatustaan yleisön ikärajoja häivyttävästä kirjallisuudenlajista Rhedin (mt., 133) täydentää käyttämällä kuvakirjasta ilmaisua ”monen sukupolven kirjallisuus” (*flergenerationslitteratur*).

Kuvakirjan määrittelyssä voidaan lähteä myös siitä näkökulmasta, kuinka sitä käytetään. Hans Heino Ewers (1995b, 13–24) nimittää kuvakirjoja ”sisääntulokirjallisuudeksi” (*Eintiegsliteratur*). Tämän käsityksen mukaan kuvakirja on lapselle ovi kirjallisuuden maailmaan, usein ensimmäinen kohtaaminen kirjan kanssa. Varmasti näin, mutta Ewersin käsityksen ongelmallisuus on siinä, että se määrittää suppeasti vain kuvakirjan yhtä ulottuvuutta. Happonen (2007, 43) mukaan lastenkirjallisuuden ja kuvakirjan tutkijat tarkoittavat kuvakirjalla ensisijaisesti lapsille suunnattua kuvakirjaa. Tästä aiheutuu tiettyjä ongelmia kuten lasten- ja nuortenkirjallisuuden kohdalla muutenkin. Yleisörajat ovat lähinnä markkinoinnin määrittelemiä. Käytännössä lasten kuvakirjaksi luokiteltu teos voi puhutella myös aikuista tai nuorta, joka ei lue tai katsele kirjaa yhdessä lapsen kanssa. Happonen nostaa myös esiin mustaa huumoria ja intertekstuaalisia parodioita sisältävät kuvakirjat, joissa lapsi- ja aikuisyleisön raja hämärtyy selvästi. Yhdyn Happonen (mt., 13) käsitykseen lapsiyleisön ja aikuisyleisön jaon ongelmallisuudesta, sillä kumpaakaan ryhmää ei voida käsittää homogeenisena kirjallisuuden vastaanottajajoukkona.

Maria Laukan (2010, 44) mukaan on ilmeistä, että vakavien ja esteettisesti kunnianhimoisten lastenkirjojen ja kuvakirjojen toisena ja joskus ainoana kohderyhmänä ovat käytännössä aikuiset. Tällöin kuvakirja voi toimia aikuislukijalle viihdyttävänä ja lohduttavana palaamisena lapsuuden tunnelmiin. Laukka pohtii aivan erityisesti kuolemaa ja lapsen surua kuvakirjan aiheena ja teemana. Kysymys näitä abstrakteja ja vaikeita aiheita käsittelevien kirjojen kohdeyleisöstä ei ole Laukan mukaan aivan yksinkertainen, sillä lapsen mahdollisuudet vastaanottaa kirjojen sanomaa eivät ole ilman muuta olemassa. Laukan käsityksille löytyy tukea kriisipsykologi Soili Poijulan näkemyksistä. Poijulan (2007; 2009) mukaan lapsen ajattelun keskeneräisyys sekä tiedon ja elämäkokemuksen puute rajoittavat lapsen kykyä ymmärtää kuolemaa. Lasta auttaa mahdollisuus puhua kuolemasta turvallisen aikuisen kanssa. Tämä ajatus soveltuu myös kuolemaa ja surua käsittelevän kirjan lukemiseen, sillä aikuinen kanssalukija voi tehdä kirjan kertoman ymmärrettävämmäksi lapselle ja olla läsnä vastaamassa lapsen mielessä herääviin kysymyksiin. Edelleen kuvakirjan määrittelyssä voidaan pohtia, kuuluvatko ne ensisijaisesti kaunokirjalliseen vai pedagogiseen kontekstiin, vai mahdollisesti kumpaankin. Vastaus tähän kysymykseen vaikuttaa myös kirjan käyttötarkoitukseen. Oma kohdeaineistoni sijoittuu ensisijaisesti kaunokirjalliseen kontekstiin. Sekä visuaalisessa että verbaalisessa kerronnassa korostuu lapsen kokemus surusta ja kuolemasta, mikä tuo kerrontaan vahvasti elämyksellisen painotuksen. Kohdeteokset ehdottavat

ensisijaisesti lukutapaa, joka kurkottaa kohti henkilöihän kokemusta ja mahdollistaa myös samastumisen tarinamaailman henkilöihin.

... ja kuka lukee?

Olen edellä sijoittanut tutkimukseni kohdeteokset lähemmäksi yhteistä puhuttelua, jossa ei ole nähtävissä selvää eroa sen välillä, puhutellaanko lapsi- vai aikuisyleisöä. Tästä huolimatta käytän tekstissäni myös ilmaisua 'lapsilukija'. Näin tehdessäni tiedostan, että huomioni lapsilukijasta ovat aina tietynasteisia oletuksia. Tarkempi kuva lapsilukijan näkemyksistä ja mielipiteistä vaatisi reseptitutkimusta, mikä ei kuitenkaan ole tämän tutkimuksen tehtävä. Kuvakirjan vastaanotto on useimmiten tunteenomainen tapahtuma, aivan erityisesti ajattelen näin olevan läheisen ihmisen kuolemasta ja surusta kertovien teosten kohdalla. Yhtä lailla voidaan ajatella, että lapsen sisäisestä maailmasta kertova teksti ja sitä visualisoivat kuvat vaativat tekijöiltään eläytyvää, intuitiivista ja tunnepitoista työskentelyä. Metodinen valintani on kertomuksen tutkimus, jonka tekstikeskeisyys ei kuitenkaan tarkoita lukijan huomiotta jättämistä. Esimerkiksi tajunnankuvaukseen liittyvää laajaa teoriakeskustelua lähestyn siltä kannalta, miten sen mahdollistamin keinoin voidaan lukijalle välittää ajatuksia kuoleman aiheuttamasta surusta ja ikävästä. Kohdeteosteni tulkinnoissa pyrin yhdistämään kertomuksen teorian, kuvallisuuden teorian ja teorian lapsen suruprosessista synteesiksi, jossa kohdeteokset ja tutkimusmenetelmät kohtaavat. Tätä reittiä kulkemalla uskon pytyväni osoittamaan, miten sekä kielellinen että kuvallinen esittäminen kuvakirjassa voivat tarjota surua ja ikävää kokevalle lapselle tarpeellisen samastumiskohteen ja tuen todellisessa elämässä.

Lapsilukijasta puhuessani tarkoitan lähinnä hypoteettista, oletettua lapsilukijaa, jolle kirjailija ja kuvittaja ikään kuin ovat tehneet teoksensa. Tämänkaltainen lukijarooli liittyy alunperin Peter Rabinowitzin (1977) kehittämään auktoriaalisen tai tekijän tarkoittaman yleisön käsitteeseen (*authorial audience*). On kuitenkin tiedostettava, että tekijän tarkoittaman yleisön rooli käsittää sellaisia varsin laaja-alaisia kokemuksia ja tietoja, jotka eivät lapsilukijan kohdalla todennäköisesti toteudu. Koska Rabinowitzin (1987, 23) itsensä kiteyttämänä kuuluminen tekijän tarkoittamaan yleisöön edellyttää lukemista erilaisten sosiaalisten konventioiden ja käytäntöjen mukaisesti, toisen tyyppinen hypoteettinen lukijarooli saattaisi sopia paremmin luonnehtimaan nimenomaan lasta lukijana. Rabinowitzin (1987, 93–96) *narrative audience* voidaan suomentaa kertojan yleisöksi. Kertojan yleisöön kuuluva lukija kuvittelee mielessään fiktiivisen maailman tiloja tai rakentaa empaattisen siteen tiettyyn henkilöihän tai näkökulmaan. Näin hän ikään kuin uskoo fiktiivisen maailman olevan totta. Näkisin, että ensisijaisesti nämä luonnehdinnat sopivat kuvamaan lapselle

ominaista lukemisen, ja kuvakirjan kohdalla myös katsomisen tapaa, jota on pohtinut muun muassa Perry Nodelman.

Nodelmanin (1999, 70) mukaan lapsi ja aikuinen katsovat maailmaa eri tavoin. Aikuisilla on huomattavasti enemmän esitietoa, kun taas lapset katsovat maailmaa ”viattomammin” silmin. Tällä Nodelman ei kuitenkaan viittaa lapsen havaintojen puutteellisuuteen, vaan lapsen erityiseen kykyyn katsoa kuvia. Koska lapselta puuttuu aikuisen tieto ja kokemus, hänellä on myös vähemmän itsestänselvyyksiä. Näin ollen lapsi joutuu keskittymään kaikkeen ja pohtimaan kaikkea. Nodelmanin mukaan tämä vaikuttaa siihen, että lapsi myös näkee kuvissa enemmän yksityiskohtia kuin aikuinen. Herman (2003b, 172–175) esittelee tapoja, joilla asioita ja kokemuksia niputetaan yhteen niiden ymmärtämiseksi ja jäsentämiseksi (*chunking experience*). Tiedon ja kokemusten organisointi erillisiksi, helpommin käsiteltäviksi ”kokemusjoukoiksi” (*chunks*) tarjoaa keinon ottaa haltuun uutta tietoa ja jäsentää uusia kokemuksia suhteessa jo olemassa olevaan. Pohdin myöhemmin luvussa kolme sitä mahdollisuutta, että lapsella tällainen kokemusjoukko voi suppeutensa vuoksi haitata tiettyjen asioiden ymmärtämistä. Nodelmanin esitys lapsen ja aikuisen kyvystä katsoa kuvia sen sijaan havainnollistaa, kuinka Hermanin idea voi toimia myös toisinpäin. Esitiedon vähäisyys ja kokemuksen puute saavat aikaan sen, että lapsi havainnoi näkemäänsä tarkemmin kuin aikuinen. Kuten Nodelman (1999, 70–72) korostaa, itse asiassa se, mitä kuvakirjassa on, on oikeastaan vain viivoja, värejä ja pintoja – tarvitaan ihmisen mielikuviutus yhdistämään ne merkityksellisiksi kokonaisuuksiksi. Kuvakirjan katsomiseen liittyy monia konventioita, kuten perspektiivin hahmottaminen, värien ja viivojen tulkitseminen ja koko kirjan ulkonäkö.

Oma luentani on aikuisen tutkija-lukijan luenta, josta aikuisuus ja tutkijuus eivät kuitenkaan sulje pois henkilöahmon kokemusta kohti kurkottavaa lukutapaa. Tutkijaluentani toinen puoli konkretisoituu lukutapana, joka keskittyy niihin kielellisiin, kerronnallisiin ja kuvallisiin keinoihin, joiden avulla fiktiivisen henkilöahmon kokemuksellisuus rakentuu. Jos ajatellaan Rabinowitzin hahmottelemia lukijarooleja, katson tutkija-lukijana sijoittuvani jonnekin tekijän tarkoittaman ja kertojan yleisön välimaastoon. Mikkosen (2011, 40) mukaan tekijän tarkoittamaan yleisöön kuulumisen vaatii lukijalta huomattavan laajoja kognitiivisia, emotionaalisia, eettisiä sekä kirjallisuuden vaikutuksia koskevia odotuksia, kokemuksia ja tietoja. Näihin sisältyy muun muassa kulttuurisesti merkittävien symboleiden tunnistaminen, merkitysten ymmärtäminen ja kyky henkilöahmojen moraaliseen arviointiin. Yhdyn Mikkosen (mt., 44) käsitykseen, jonka mukaan lukukokemuksen henkilökohtaisuus ja kirjallisuuden analyysin pyrkimykset ovat ristiriidassa. Tutkijalukijan pyrkimys pysytellä mahdollisimman neutraalina ja tarkastella kohdeteoksiaan ikään kuin välimatkan päästä, on väistämättä ongelmallinen. Kirjallisuuden tulkinnessa ja analyysissa

vaaditaan irtautumista henkilökohtaisesta lukukokemuksesta. Kiistämätön tosiasia kuitenkin on, että lukijan arvomaailma, aatteelliset, tiedolliset ja emotionaaliset lähtökohdat vaikuttavat aina lopulta yksilöllisiin tulkintoihin.

Tulkintaprosessiani kehystää James Phelanin (1989, 2–3) kehittämä jaottelu henkilöhahmojen – ja lukijan tulkinnan – mimeettiseen, temaattiseen ja synteettiseen ulottuvuuteen. Nämä ominaisuudet voivat esiintyä vuorotellen tai yhtäaikaan saman henkilöhahmon kohdalla, mutta kuitenkin siten, että synteettiseen sisältyy aina mimeettinen ja temaattinen. Koska kiinnostukseni kohde on tarinamaailman surevan lapsen kokemus ja mieli, joudun pohtimaan, missä määrin esitetty henkilö voidaan nähdä ihmisenkaltaisena, mimeettisenä toimijana. Vastaavasti kysyn, millaisissa kerronnallisissa tilanteissa mimeettisyys heikentyy ja henkilöhahmo näyttäytyy ensisijaisesti keinotekoisesti luotuna, synteettisenä osana kertomuksen tekstuaalista rakennetta. Kuvakirja visuaalisia ja kielellisiä aineksia yhdistelevänä esitysmuotona vaikuttaa tulkintaan oletettavasti siten, että mimeettisyys korostuu sekä henkilöhahmon että tarinamaailman kohdalla. Tasapainoilu mimeettisen, temaattisen ja synteettisen ulottuvuuden välillä tulee näin olemaan yksi osa tulkintaani.

2 KUOLEMAN TEEMA JA LAPSEN SURU

2.1 Naakkapuun tyttö ja Elisabet – kaksi kaipaavaa lasta

Tutkimus on rajattu tiettyyn, suppeaan teosjoukkoon, joka kuitenkin teoreettisessa haastavuudessaan tarjoaa hyvän perustan kerronnan ja kuvallisuuden teorioiden soveltamiselle ja kommentoinnille. Riitta Jalosen ja Kristiina Louhen teosten kiinnostavuus tutkimuskohteena nousee sekä kerronnallisten ratkaisujen moninaisuudesta että kuolema-aiheen erityisyydestä kertovassa fiktiossa. Kerronnan aukkopaiikkojen välityksellä lukijalle avautuu mahdollisuus omiin tulkintoihin ja merkitysten muodostamiseen. Tällainen mahdollisuus on aivan oleellisen tärkeä erityisesti kuolema-aiheen käsittelyssä, koska mitään valmiita vastauksia tai oikeita suremisen tapoja ei kukaan pysty osoittamaan tai määrittelemään. Tapio Suominen ja Tapani Pennanen (1989) ovat pohtineet syntymän ja kuoleman esitystapoja erityisesti kuvataiteessa:

Syntyminen ja kuoleminen fyysisinä tapahtumina ovat tarkasti ottaen mahdottomia kuvattavaksi. Syntymisen tai kuoleamisen hetki sinänsä ei ole silminnähtävä. [...] Itse siirtymisen hetki on aineeton ja rajaton. Se on ohikiitävä hetki, leikkauskohta, raja kahden eri olomuodon välillä. Kuvallinen esitys syntymästä tai kuolemasta tunkeutuu noiden kahden olomuodon väliin kuin ääriiviiva piirroksen osoittamaan kohtaa, jossa esine alkaa ja toinen loppuu. Todellisen esineen pinnalla tuota ääriiviivaa ei ole olemassakaan. Yhtä vähän voidaan ajatella syntymisen tai kuoleamisen hetken aineellista muotoa. (Suominen & Pennanen 1989, 174.)

Suomisen ja Pennanen kuvaamia näkymättömiä leikkauskohtia syntymän, elämän ja kuoleman välillä tematisoidaan erityisesti teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole*. Tarinamaailman sureva lapsi pyrkii leikkensä avulla konkretisoimaan näitä rajoja ja samalla selvittämään sitä, mikä on hänelle itselleen outoa ja vierasta asioiden ja tapahtumisen järjestyksessä.

Riitta Jalosen ”kuoleman tunnuksi”³ nimeämä tematiikka ei rajoitu pelkästään hänen lastenkirjoihinsa. Kuoleman tunnot sekä lapsuus ja nuoruus liittyvät yhteen myös romaaneissa *Hula Hula* (2002) ja *Taudin syy* (1996). Erot ja menettämisen kokemukset näkyvät Jalosen Topelius-palkitussa esikoisteoksessa *Enkeliyöt* (1990), adoptiosta kertovassa romaanissa *Säde* (1992), identiteettiromaanissa *Rakkausmuistot* (1994) sekä menneisyyden salaisuuksista ja päähenkilön uudesta alusta kertovassa teoksessa *Hyvää yötä Irma Noora* (2010). Lastenkirja *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* liittyy niin *Enkeliöihin* kuin muihinkin Jalosen aikaisempiin teoksiin juuri kerronnan monitasoisuuden ja -aineeksisuuden välityksellä. *Tyttö ja naakkapuu* puolestaan sijoittuu Jalosen teosten jatkumoon ennen kaikkea päähenkilön sisäisen todellisuuden kuvauksena. *Tyttö ja naakkapuu*⁴ on Jalosen ja Louhen kuvakirjatrilogian ensimmäinen osa. Tytön ja äidin vaiheita

³ Riitta Jalosen artikkeli ”Kuoleman tuntu ja kertomuksen verho”. (Jalonen 2006, 2773)

⁴ Trilogian ensimmäinen osa *Tyttö ja naakkapuu* on käännetty ruotsin, saksan, ranskan, viron, liettuan, puolan, kiinan ja korean kielelle. *Minä, äiti ja tunturihärkki* on ilmestynyt ruotsin, englannin, ranskan, kiinan ja bangladeshin kielillä. Trilogian päätösosa *Revontulilumi* on luettavissa myös ruotsin ja kiinankielisenä. Ranskankielinen käännös

seurataan edelleen teoksissa *Minä, äiti ja tunturihärkki* sekä *Revontulilumi*. Jalosen ja Louhen uusin kuvakirja *Aatos ja Sofia* (2010) kuvaa herkkää ensirakkautta pojan näkökulmasta kerrottuna.

Kohdetekstien valinnassa on otettu huomioon se, että kuvat ovat monella tavalla tärkeitä erityisesti lapselle, joka ei vielä itse osaa lukea. Vaikka lukutaidoton lapsi tutustuisikin kuolemaa käsittelevään kirjaan ensin yhdessä hänelle lukevan aikuisen kanssa, lapsi voi myöhemmin palata kertomukseen itsenäisesti, jolloin kuvat saavat vielä huomattavasti suuremman merkityksen kuin kirjan kuuntelutilanteessa. Tämän vuoksi tutkimusaineistoksi on valittu teokset, joissa kertomuskokonaisuus koostuu kuvallisista ja kielellisistä osuuksista. Kaikki tutkimuskohteenani olevat teokset kuvittanut Kristiina Louhi (s. 1950) on järvenpääläinen kirjailija ja kuvittaja. Louhen omista teoksista tunnetuin on 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 muun muassa 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*.

Aiheen perusteella tutkimuskohteeksi on valittu teokset, joissa lapsi suree nimenomaan perheenjäsenen, pikkuveljen ja isän kuolemaa. Varsinkin aikaisemmin lastenkirjojen aiheena oli usein suru, jonka lähes jokainen lapsi joutuu kohtaamaan menetettyään isoäidin, isoisan tai vaikkapa oman lemmikkieläimensä (ks. Lehtinen 2004). Omien vanhempien tai sisaruksen kuolema on aiheena paljon vaikeampi ja ollut siksi myös harvinaisempi. Yksi valintaperuste oli löytää tutkimuskohteeksi kerronnaltaan ja muodoltaan erilaisia kuolemaa käsitteleviä kuvakirjoja. Kuvitetussa lastenkirjassa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* fiktiivisen maailman arkitodellisuuteen sisältyy sadunomaisia aineksia. *Tyttö ja Naakkapuu* on selkeästi realistinen kuvakirja. Vaikka molempien kirjojen teemana on kuolema, suunnilleen samanikäisten päähenkilöiden surua ja ikävää kuvataan hyvin erilaisilla kerronnallisilla keinoilla. *Tyttö*-trilogian jatko-osat tuovat lohdutuksen ja lapsen toipumisen kokemuksen tarkastelun kohteeksi.

Pikkuveli, jota ei ole

Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole (ENP, 1994) on Jalosen ensimmäinen lastenkirja. Kirjassa pieni Elisabet-tyttö tekee surutyötään nallensa avulla. Kertomus alkaa joulusta ja päättyy jouluun vuotta myöhemmin. Ensimmäisenä jouluna Elisabet saa lahjaksi hartaasti toivomansa nallen.

Revontulilumesta on tulossa. *Tyttö ja naakkapuun* japaninkielinen käännös ilmestyy suunniteltua aikaisemmin, keväällä 2012, Japanin vuoden 2011 maanjäristyksestä johtuen.

Tarinan edetessä vihjeitä poimivalle lukijalle paljastuu vähitellen, että nallen tärkein tehtävä on omalta osaltaan täyttää kuolleen pikkuveljen jättämää tyhjyyttä. Menetyksen kokenut Elisabet etsii nalleleikillään vastauksia syntymän ja kuoleman salaisuuteen.

Kertomuksessa Elisabetista arkitodellisuuteen sisältyy sadunomaisia aineksia, jotka tulevat tarinaan Elisabetin nallen kautta. Elisabetin leikissä nalle herää eloon, juttelee tytölle ja opettaa hänelle asioita elämästä ja kuolemasta. Nalle elää vain ollessaan kaksin Elisabetin kanssa, ja ainoastaan Elisabet voi kuulla nallen puheen. Näin sadun maailma on tässä kertomuksessa lapsen maailma. Nalleleikkiinsä Elisabet peilaa oman elämänsä tapahtumia ja kokeilee samalla, kuinka pitkälle todellisuuden raja venyy. Elisabetin leikissä tuo raja on ajoittain jopa mahdollista häivyttää, ja veljensä menettäneen isosiskon surutyö onkin suurimmaksi osaksi leikkiä, jossa tapahtumille on todellisuudesta riippumatta mahdollista luoda onnellinen loppu.

Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole on kuvitettu lastenkirja ja erottuu näin tutkimuksen muista kohdeteoksista, jotka voidaan luokitella varsinaisiksi kuvakirjoiksi. Vaikka kertomus Elisabetista on kirjoitettu eri vuosituhanella kuin tutkimuksen muut kohdeteokset, se kytkeytyy ajallisesti tiiviisti trilogian ensimmäisen osan, teoksen *Tyttö ja naakkapuu*, syntyprosessiin. Jalosen aikuisproosaa edustava *Rakkausmuistot* ilmestyi samana vuonna kuin *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole*. Tähän vuonna 1994 kirjoitettuun romaaniin sisältyy ensimmäinen versioitapainen tarina *Tyttö ja naakkapuusta*. Samana vuonna Jalonen kirjoitti myös pienen kertomuksen, joka sai nimekseen ”Isä on nyt kai sielu.”⁵ Näin kertomuksia Elisabetista ja Naakkapuun tytöstä yhdistää sekä kuoleman teema ja lapsen surun kuvaaminen että teosten syntyprosessien sijoittuminen osittain samaan ajankohtaan, vaikkakin varsinaisten teosten julkaisuvuosien välille jää lopulta kymmenen vuoden ajanjakso.

Isä, joka oli

Tyttö ja naakkapuu (TJN, 2004) kuvaa pienen tytön elämän käännekohtaa, isän kuoleman aiheuttamaa muutosta. Päähenkilöstä, teoksessa nimeltä mainitsemattomasta tytöstä käytän tutkimuksessani nimeä Naakkapuun tyttö tai vain tyttö. 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

⁵ Jalonen, Riitta 2008: ”Miten lastenkirjani ovat syntyneet”. Luento Tampereen yliopiston luentosarjassa ”Miten lastenkirjani ovat syntyneet? Luentosarja lasten- ja nuortenkirjallisuudesta.” 24.11.2008.

yhteisistä hetkistä isän vielä ollessa elossa. Itse tapahtuminen on Naakkapuun tytön tarinassa lähes olematonta. Kerrottu hetki on kestoiltaan vain muutamien minuuttien pituinen, se aika, joka äidiltä kuluu matkalippujen ostamiseen.

Sekä kielellisessä että kuvallisessa kerronnassa liikutaan eri aikatasoilla. Toisaalta niissä kuvataan ulkoista todellisuutta sellaisena kuin se on kerronnan hetkellä rautatieaseman naakkapuiden alla. Yksi taso kohoaa todellisuuden yläpuolelle ja irrottautuu kerrotusta hetkestä, jolloin sekä verbaaliset että visuaaliset kuvat ovat tytön mieleen nousevia kuvia. Näissä kuvissa liikutaan tytön yksinäisestä arjesta kotona ja koulussa isän kanssa koettuihin yhteisiin muistoihin. Mielikuvien avulla tyttö voi kurkistaa myös siihen toiseen todellisuuteen, jossa isä matkaa taivaalla perheen veneellä, ja tytön itsensäkin on mahdollista käydä kokeilemassa taivaalla lentämistä.

Äiti on salaisuus teoksessa *Minä, äiti ja tunturihärkki*

Kuvakirjatriologian toinen osa *Minä, äiti ja tunturihärkki* (MÄT, 2005) on kertomus tytön ja äidin matkasta, joka suuntautuu pohjoiseen Norjaan Jäämeren rannalle. Äiti on antanut lupauksen kasvioonsa prässäämälle tunturihärkille, ja matkan konkreettisena lähtöasetelmana on tavoite kasvin palauttamisesta takaisin sen kotimaisemiin. Matkan alussa keskustelu tytön etunimestä sitoo tarinan trilogian ensimmäiseen osaan. *Tyttö ja naakkapuun* kertomuksessa nimetön tyttö saa isän Sakari-nimestä syntyneen nimen Sari, joka tosin vielä trilogian toisessa osassa mainitaan vain kerran.

Kasvin palauttamiseen liittyvä salaperäisyys jää tytölle arvoitukseksi. Matkakertomus voidaan lukea myös äidin mielen kuvauksena: yhtäältä paluuna lapsuudesta tuttuihin maisemiin, toisaalta äidin aikaisänä selvitellä ajatuksiaan perheen muuttuneessa tilanteessa. Tytölle matka merkitsee paitsi yhdessäoloa äidin kanssa myös oman erillisyyden oivaltamista. Tyttö antaa äidin pitää salaisuutensa ja suuntautuu itse yhä enemmän ulospäin. Näin tyttö tulee ulos sisäisyydestään, jota *Tyttö ja naakkapuun* kerronnassa määrittää isän ikävä ja suru suuresta menetyksestä. Tämä ulospäin kääntyminen näkyy kertomuksessa myös muodollisina piirteinä, kun minäkertojatyttö yhä enemmän keskittyy kuvaamaan ulkoista tapahtumista ja toimintaa matkan aikana.

Olen olemassa – *Revontulilumi* trilogian päätösosana

Trilogian päättävässä *Revontulilumessa* (RET, 2006) tyttö saa nimen ja hänestä tulee Sari. Nimeämisen lisäksi merkittävä ero aikaisempiin osiin on sekä minäkertojan näkökulman vaihtuminen kolmannen persoonan kerrontaan että henkilöhahmojen näyttämöllepano: trilogian viimeisessä osassa Sari on yksin, kun muissa osissa äiti on läsnä tai ainakin lähellä. *Revontulilumi* muistuttaa trilogian aloittanutta *Tyttö ja naakkapuuta* ulkoisen tapahtumisen vähäisyydessä. Sari

tekee jouluaattona hiihtoretken metsään, sisäisesti hän tekee matkaa muistoihin, jotka eivät kuitenkaan enää ole kertomuksen hallitsevin elementti toisin kuin teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*. Sarin luonnosta tekemät havainnot nousevat kertomuksessa tärkeään rooliin. Metsästä löytyy turvan, kauneuden ja olemassaolon kokemus. Isän kuolemasta huolimatta Sari kokee olevansa olemassa erillisenä yksilönä, kun hän kertomuksen päätöksessä piirtää nimensä alkukirjaimen valkoiselle hangelle.

2.2 Kuolema-aihe lastenkirjallisuudessa

Kuolemaa tarinankertomisen, kuvittamisen ja kuvittelemisen näkökulmasta tarkastellut Terhi Utriainen (1994, 6) toteaa, että ihmiset ovat aina ja kaikkialla kertoneet kuolemasta jonkinlaisia tarinoita. Tehdäkseen tuntematonta tutuksi, ymmärtääkseen kuolevaisuutensa, sekä sen julmuuden ja välttämättömyyden, ihminen kertoo kuolemasta tarinoita ja piirtää siitä sekä konkreettisia kuvia että mielikuvia. Utriainen haluaa palauttaa mieliin määritelmän, jolla ihminen on luonnehtinut itseään eräänlaisena tarinoitsevana eläimenä, joka voi kerronnan ja kuvittelun kyvyillään ylittää todellisuuden rajat. Tästä todellisuuden rajan ylittämisestä ja häivyttämisestä on paljon kysymys silloin, kun kuolemaa käsitellään fiktiivisessä kirjallisuudessa. Tarmo Kunnaksen (1989) mukaan kuolemaa on käsitelty erityisesti 1900-luvun kirjallisuudessa älyllisen abstraktisti ja metaforisesti. Kuoleman tematiikka voi näin liittyä yleisempään pohdintaan elämän merkityksestä, suunnasta ja rikkaudesta. Kunnaksen (mt., 70) mukaan yksi taiteen ja kirjallisuuden tehtävistä on antaa ihmiselle elävä käsitys syvemmästä olemassaolosta, myös siihen kuuluvasta kärsimyksestä ja kuolemasta. Kun kuolemaa kuvataan kertomataiteessa, kirjallisuuden perimmäinen tehtävä on kuitenkin elämän intensiteetin ja elämänmyönteisten voimien tukeminen.

Kerronnan malleihin kuuluu tieto kerrontatilanteista, -tavoista ja niiden rakenteesta sekä kertomusten ymmärtäminen erilaisina lajityypeinä. Jonathan Cullerin (1975, 140–152), mukaan lukijan tekstiin kohdistamat odotukset ja tekstin luonnollistaminen voivat perustua kirjallisiin malleihin, joita ovat muun muassa geneeriset koodit ja intertekstuaalisuus. Monika Fludernik (2003, 244) puhuu lajityypillisistä ja historiallisista kehyksistä, joista hän ottaa esimerkiksi satiirin ja draamallisen monologin skeemat. Itse näen tärkeäksi taustoittaa tutkimustani esittelemällä tässä alaluvussa kuolema- ja suruaiheisia kuvakirjoja juuri Cullerin mainitsemina kirjallisina malleina. Olen huomionut edellä kohdoteosten esittelyn yhteydessä intertekstuaalisen kytköksen kuvakirjan *Tyttö ja naakkapuu* ja Jalosen aikuisproosaa edustavan *Rakkausmuistot*-romaanin välillä.

Perinteisessä sadussa, kansansadussa tai kansansatumotiiviin perustuvassa sadussa kuolema on varsin yleinen tapahtuma. Saduissa kuolla useasti ilman sen suurempaa surua, paha saa yleensä

palkkansa ja sankari voittaa lopulta kuoleman. (Ruuska 2001, 305.) Satumaailmassa suruun ja kuolemaan liittyy lopullisuuden sijaan väliaikainen odotus, jota seuraa ratkaisujen sarja kohti suurempaa kasvua. Esimerkki tällaisesta symbolisesta kuolemasta on sadussa *Prinsessa Ruusunen*. Vaikka perinteisen sadun kuolema on luonteeltaan symbolinen, se ei Sinikka Ojasen (1980, 32) mukaan tarkoita sitä, etteikö satu silti kertoisi mitään kuolemasta elämän päätepisteenä. Kun satu kertoo kasvamisesta, se kertoo myös kasvamiseen liittyvästä luopumisesta. Elämässä koetut menetykset ja luopumiset muistuttavat osaltaan siitä, että itse elämästäkin on jokaisen kerran luovuttava.

Varhaisin eurooppalainen lastenkirjallisuus koostui katekismuksista, lastenraamatuista, hengellisistä runoista sekä tarinoista 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 esimerkiksi H.C. Andersenin sadusta *Pieni tulitikkutyttö*. Vastaavia esimerkkejä löytyy runsaasti myös suomalaisesta lastenkirjallisuudesta, erityisesti Zacharias Topeliuksen tuotannosta. Topeliuksen satu, *Kesä, jota ei koskaan tullut*, kertoo pienestä Rafaelista, joka saisi aikuiseksi tultuaan kokea paljon surua ja joutuisi kiusaukseen, mutta kuoleekin lapsena. Maija Lehtonen (2002, 53–54) arvelee, että nykylukijaa saattavat ihmetyttää 1800-luvun lastenkirjallisuuden lukuisat kuvaukset lasten kuolemasta ja enkeleiksi muuttuneista lapsivainajista. Lehtosen mukaan tarkoituksena ei ollut pelkästään moralisoida tai pelotella, vaan tarjota sureville vanhemmille ja sisaruksille lohdutusta vaikeassa tilanteessa, joka oli murheellista todellisuutta monissa kodeissa. Voidaankin ajatella, että jo tuolloin ymmärrettiin kuolemaa käsittelevän kirjallisuuden mahdollisuus lohduttaa ja tarjota ”vertaistukea”, kirjallisuuden eettisiä ulottuvuuksia, joita pohditaan myös tässä tutkimuksessa.

1900-luvun alun lastenkirjallisuus saattoi kuvata kuolemaa, mutta kuolema koko lastenkirjan teemana ei ollut kovinkaan yleinen. Sophie Capdevillen (1995, 32) mukaan 1920-luvulta lähtien suhtautuminen muuttui. Kuolema sysättiin vanhuuteen tai siitä vaiettiin kokonaan. Capdevillen mukaan aikuiset eivät maailmansotien julmuuksien jälkeen pystyneet puhumaan kuolemasta, ja lisäksi nähtiin tarpeelliseksi suojella lasta järkytyksiltä. 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 kuvitettu lastenkirja *Maleenan joulu* (*Malena och glädjen*, 1969) oli aiheeltaan vielä harvinainen. Kirjan aiheena on äidin kuolema vaikean sairauden jälkeen. Teos suomennettiin vuonna 1977. Vuonna

2007 kirjasta julkaistiin uusi suomenkielinen painos. Nimellä *Maleenan ilo* ilmestynyt teos oli julkaisuvuotenaan ehdokkaana Kirjapöytä-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.

Ruotsalaisessa lastenkirjallisuudessa todellisena keskustelun herättäjänä toimi Astrid Lindgrenin vuonna 1973 ilmestynyt *Veljeni Leijonamieli* (*Bröderna Leijonhjärta*, 1973). Kirja kertoo kahdesta veljeksestä, jotka kuolemanjälkeisessä elämässään Nangijalan maailmassa taistelevat pahuutta ja sortoa vastaan. Molemmat kuolevat vapaaehtoisesti uudelleen päästäkseen seuraavaan, täydelliseen elämään eli Nangilimaan. Koko teoksen jakaa kahtia voimakas monikerroksinen kansansadun mustavalkoisuus, kuitenkin niin, että kansansadun tunteeton ja viitteellinen ihmiskuvaus ei ulotu veljeksistä nuorempaan, pikkuveli Kalleen eli Korppuun. Kari Vaijärven (*HS* 27.9.1974) mukaan kuoleminen kuvataan teoksessa niin realistisesti, että satujen mustavalkoisuuden antamat samastumismahdollisuudet särkyvät. Vaijärven mukaan pienessä Korpussa Lindgren saa lukijan ”todella väkevästi mukaansa kuolemanpelkoon”. Kirjasta käydyssä keskustelussa oltiin huolestuneita kuoleman voimakkaan tunnelman välittämisestä lapselle; kasvattajat pohtivat, miten lukija kokee *Leijonamielen* voittopuolisesti realistisen ja ahdistavankin kuoleman kuvauksen. Keskustelu laajeni pohtimaan lapsille tarjottavan kirjallisuuden aiheita ja vaikutuksia laajemminkin, kun käsittelyyn tulivat sellaiset tabuaiheet kuin seksi, politiikka, väkivalta ja kuolema. Tänäpäin tähän keskustelua herättäneeseen teokseen suhtaudutaan klassikkona, jolla on oma paikkansa lasten- ja nuortenkirjallisuuden kaanonissa.

Suomalainen nuortenkirja käsitteli 1970-luvulla jo vaikeitakin aiheita, mutta lastenkirjallisuudessa niistä vaiettiin edelleen muutamia suomennoksia lukuun ottamatta. Vaijärvi (1995, 15) on nostanut vertauskuvalliseksi käännekohtaksi kansainvälisen lapsen vuoden 1979. 1980-luvulla lastenkirjallisuus vapautui lapsen kriisien kohdalla varovaisesti, mutta selvästi. Kuolema tuli kuvakirjoihin sekä uskonnollisesti että biologisesti tarkasteltuna. 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. Myös itse lapsi on aktiivisempi. Hän pystyy omia keinojaan käyttämällä luomaan käsityksensä kuolemasta. (Söderberg 1995, 242–243.)

Vuonna 1990 ilmestynyt kuvakirja *Enkelimuksu (Ängelungen, 1990)* sai Suomessa harvinaisen laajan julkisuuden. Teos palkittiin Rudolf Koivu -palkinnolla ja se oli ilmestymisvuotenaan Akateemisen Kirjakaupan myydyin esikoisteos. Margareta Thunin kirjoittama ja Chris af Enehielmin kuvittama kirja kertoo seitsemänvuotiaan Veeran pikkuveljen Ollin kuolemasta. Kirjan saama laaja julkisuus oli mitä ilmeisimmin seurausta siitä, että *Enkelimuksussa* suruun ja menetykseen liittyviä tunteita kuvataan hyvin avoimesti ja realistisesti. Tämän tutkimuksen kohdeteos *Elisabet, nalle ja pikkuveli jota ei ole* ilmestyi pian *Enkelimuksun* jälkeen, vuonna 1994. Molemmissa teoksissa näkökulma on pikkuveljeään surevan ja ikävöivän pienen tytön. Kun *Enkelimuksussa* kuvataan sekä isosiskon että koko perheen surua, niin teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* lapsen suru ikään kuin irtautuu muun perheen arjesta. Päähuomio on lapsen surussa, jonka käsittelyssä myös sadun mahdollisuudet otetaan käyttöön. Näin tämäkin kuolema-aiheinen kirja edustaa merkittävää avautusta erityisesti lapsen surusta ja kaipauksesta kertovana teoksena.

Ruotsalaisen Ulf Starkin kirjoittamassa ja Anna Höglundin kuvittamassa kuvakirjassa *Min syster är en ängel* (1996) lapsen suru saa samoja piirteitä kuin teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole*. Päähenkilö Ulf suree isosiskoaan, joka on kuollut äidin mahaan jo ennen syntymäänsä. Vaikka tämä on tapahtunut kolme vuotta ennen Ulfin syntymää, ”isosisko” on Ulfille hyvin tärkeä; samaan aikaan sekä lohduttava suojelusenkeli että hauska leikkikaveri. Kertomuksessa on kysymys nimenomaan Ulfin kaipauksen kokemuksesta, sillä hän on ainoa perheenjäsen, jolle enkelisisko näyttäytyy. Samoin kuin *Elisabet*, myös Ulf suree asioita, joita vaille kuollut sisarus on jäänyt. Lopulta Ulf ikään kuin leikkii itsensä irti siskon ikävästä. Ulf rakentaa Elisabetin lailla leikkisään kaiken sen, mitä hän olisi voinut kokea isosiskonsa kanssa. Ulfin ja enkelisiskon tarinassa hienovarainen huumori sävyttää kerrontaa, mikä näkyy erityisesti teoksen kuvituksessa.

Taina Latvala (2008) pohtii artikkelissaan lasten- ja nuortenkirjallisuuden aihepiirien muuttumista rankemmiksi yhteiskunnan muutoksen mukana. Latvalan artikkelissa tutkija ja kriitikko Päivi Heikkilä-Halttunen esittää, että 2000-luvun lasten- ja nuortenkirjoissa uutena trendinä on tunteiden korostaminen. Heikkilä-Halttusen mukaan kirjoissa autetaan lasta tunnistamaan niin positiiviset kuin negatiivisetkin tunteet. Myös kuolema-aiheisissa lasten- ja nuortenkirjoissa 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 jatkuu tavalla tai toisella. Määrittely sopii erityisesti vuonna 2004 ilmestyneeseen kuvakirjaan *Tyttö ja naakkapuu*,

jossa lapsen menetyksen ja surun kokemus välittyy isäänsä kaipaavan lapsen tajunnankuvauksen kautta. Tämä Finlandia Junior -palkittu kuvakirja voidaan nähdä suomalaisten kuolema-aiheisten lastenkirjojen jatkumossa uudentyyppisen perinteen aloittajana, jossa erilaisten kerronnallisten strategioiden keinoin pyritään pääsemään mahdollisimman lähelle surevan lapsen yksilöllistä kokemusta.

Vanhemman kuolemaa suree myös kuusivuotias Linnea suomenruotsalaisten Mikaela Sundströmin ja Linda Bondestamin kuvakirjassa *Linnea ja äiti enkeli (Linnéa och änglarna, 2003)*. Kertomuksessa erottuu kaksi maailmaa. Linnea asuu maan pinnalla isänsä kanssa, mutta hän tietää, että pilvien yläpuolella on toinen maailma, jonka kaikkein pehmeimmällä pilvellä asuu Linnean äiti. Kirjassa pohditaan lapsen tavalla, miltä tuntuu, kun äiti on kuollut. Linnean äidin naapuripilvellä asuu Peppi Pitkätossun äiti, ja toisinaan äidit kyläilevät toistensa luona ja puhelevat lapsistaan. Tytöt suhtautuvat enkeliäiteihinsä mutkattomasti ja heillä on luonteva keskusteluyhteys taivaaseen. Astrid Lindgrenin Peppi-hahmon äidin läsnäolo synnyttää kertomukseen intertekstuaalisen kytköksen, joka luo oivaltavan linkin kahden pohjoismaisen lastenkirjan välille. Kertomuksessa Linneasta ja äitienkelistä käsitellään myös toista lapselle vaikeaa tilannetta, jossa isän elämään on tulossa uusi rakkaus. Linnea joutuu pohtimaan erityisesti negatiivisten ajatustensa oikeutusta ja sitä mahdollisuutta, että hän jää vaille isän huomiota uudessa tilanteessa. *Linnea ja äiti enkeli* käsittelee vaikeaa aihetta lämpimän huumorin avulla, mikä on keskeisin ero tunnelmaltaan vakavaan kuvakirjaan *Tyttö ja naakkapuu*. Myös minäkertojan näkökulma tajunnankuvauksen tekniikoineen vie lähemmäs lapsen kokemusta kuin Linnean tarinassa käytetty kolmannen persoonan kerronta. *Linnea ja äiti enkeli* oli Finlandia Junior -ehdokkaana vuonna 2003, vuotta ennen teoksen *Tyttö ja naakkapuu* palkitsemista samalla palkinnolla.

Yhdeksi hyväksi vertailukohteeksi suhteessa omaan aineistooni nousee sisaruksen syöpäsairaudesta ja kuolemasta kertova *Surunappi* (2009). Mari Mörön kirjoittama ja Marjo Nygårdin kuvittama kuvakirja on syntynyt yhteistyössä eri alojen asiantuntijoista koostuvan työryhmän kanssa. Oletettavasti juuri moniammatillinen yhteistyö teoksen taustalla vaikuttaa siihen, että tässä kaunokirjallisessa teoksessa voidaan nähdä myös tietokirjan piirteitä⁶. Teoksessa käydään läpi muun muassa kuolemaan liittyviä käytännön asioita ja kerrotaan, kuinka käyttäytyä erilaisissa uusissa ja oudoissa tilanteissa. Tekstiä on ollut kommentoimassa joukko syöpään sairastuneiden lasten vanhempia, mukana myös sellaisia, joiden lapsi on kuollut syöpään. Näin voidaan ajatella, että kertomuksessa on kysymys kirjallisesti välitetystä tosielämän kokemuksellisuudesta ja sitä kautta myös vertaistuesta vastaavan kokeneille. Heikkilä-Halttusen (2010, 18) mukaan

⁶ Päivi Heikkilä-Halttunen (2010, 221–231) käsittelee yksityiskohtaisesti *Surunappi*-kuvakirjan syntyprosessia teoksessaan *Minttu, Jason ja Peikonhäntä. Lasten kuvakirjoja kipeistä aiheista*.

tämäntyyppinen eri asiantuntijatahojen yhteistyönä syntynyt teos on sananmukaisesti *täsmäkirja*, jolle on olemassa jo valmiiksi otollinen lukijakunta. Laajemmin vasta vakiintumassa olevalla täsmäkirjan käsitteellä tarkoitetaan Heikkilä-Halttusen (mt., 12, sulut lisätty) mukaan lasten (kuva)kirjoja, joissa kerrotaan realistisesti tietyistä arkipäivän asioista tai lasten kohtaamista, ajatuksia ja kysymyksiä herättävistä ikävistäkin tapahtumista. Täsmäkirjoista puhutaan kuitenkin jo vuonna 1997 ilmestyneessä kokoelmassa *Muodotonta menoa*, jossa Anna Makkonen (mt., 103–104) käyttää täsmäkirjan käsitettä niin sanottujen kriisikirjojen yhteydessä. Makkonen kytkee täsmäkirjan käsitteen yhden teeman tai elämänvaiheen ympärille rakentuvaan omaelämäkerralliseen teokseen, kriisikirjaan, joka lähenee mielipidekirjallisuutta pyrkimyksessään epäkohtien tai asenteiden korjaamiseen.

Täsmäkirjan ominaisuudet määrittävät myös vuonna 2010 ilmestynyttä Martti Lintusen tietokuvakirjaa *Älä yritä unohtaa*. Lintusen teos on suunnattu lapselle tai nuorelle, jonka lähipiirissä on tapahtunut itsemurha. Lintusen valokuvin kuvitettu teos on syntynyt omakohtaisesta kokemuksesta, oman pojan itsemurhasta ja sen aiheuttaman kriisin läpikäymisestä. Lintunen haluaa kirjallaan auttaa aikuista selittämään itsemurhaa lapselle ja vastavuoroisesti helpottaa lapsen vaikeutta puhua itsemurhasta aikuiselle. Lintunen kannustaa lapsia puhumaan asiasta myös keskenään. Heikkilä-Halttusen (2010, 208) mukaan *Älä yritä unohtaa* on tyypillinen niin sanottu self help -book, toiminnallinen tehtäväkirja. Kirjaan on jätetty tilaa lapsen tai nuoren omille muistiinpanoille, piirroksille ja muille merkinnöille, joiden avulla on helpompi työstää itsemurhaan liittyviä ristiriitaisia tunteita. Lintunen muistuttaa lukijaa myös siitä, että vaikka vanhemmat lapset ja nuoret voivat lukea kirjaa itsekseen, kirjaa voi olla hyvä lukea aikuisen sylissä. Tässä Lintunen lähestyy Ulla Rhedinin (1992, 133) ajatusta kuvakirjasta yleisön ikärajoja häivyttävänä kirjallisuudenlajina.

Kognitiivisesta ja lukijakeskeisestä näkökulmasta kertomusta lähestyvä Uri Margolin (2003, 282–285) esittää, kuinka lukija voi hyötyä kertovan fiktion reaali maailman toiminnoista luomista kuvauksista. Ensinnäkin kertovan fiktion kuvaamat monet mentaalisen toiminnan lajit ja muodot rikastavat lukijan käsitystä siitä, mitä ihmisyyden ja ihmisenä oleminen merkitsee. Toiseksi fiktiivisen toiminnan kuvaus saattaa herättää lukijan tarkastelemaan omia mentaalisia prosessejaan analyttisesti ja tiedostaen. Margolin (mt., 277–278) korostaa, että kirjallisuudella on epätyypillisten kerronnan keinojen kautta mahdollisuus valottaa erityisesti ihmismielen häiriöitä. Kirjallinen tajunnankuvaus toimii usein siten, että terveen tai normaalin kognition näkökulmasta häiriintynyt tai puutteellinen fiktiivinen tajunnankuvaus nostaa negaation kautta esiin todellisen ihmismielen toiminnan perusteita. Niin inhimilliseen kokemukellisuuteen olennaisesti kuuluva tunne kuin suru onkin, voidaan se käsittää häiriötilana siinä mielessä, että kuolema on normaalista

poikkeava asia, jota on vaikea nähdä luonnollisena. Erityisesti tutkimukseni kohdeteoksissa, joissa kuolee vasta elämänsä alussa oleva pikkuveli ja kouluikäisen tytön isä, kuolema voidaan kokea ja ajatella poikkeuksellisen ja inhimillisesti ajatellen myös epäoikeudenmukaisena. Suru ja kaipaus rikkovat arjen, läheisensä menettänyt lapsi elää muuttuneessa todellisuudessa ja kuoleman kautta ainakin tietyksi ajanjaksoksi tasapainonsa menettäneessä perheessä. Kuoleman keskeistä asemaa kirjallisuudessa pohtinut Kunnas (1989, 70) on päätenyt seuraavaan johtopäätökseen:

Rationaalinen tajuntamme kaipaa kaikkea sitä, mikä on säännönmukaista ja järjestäytyntä, muuttumatonta ja absoluuttista. Mutta taide ja kirjallisuus paljastavat sille myös sen, mikä on absurdiä ja epätäydellistä, murtuvaa ja katoavaa. Juuri tämä selittää, miksi kuolemalla on kirjallisuudessa niin keskeinen asema. (Kunnas 1989, 70.)

Kunnaksen kuvauksessa sellaisten kokemuksen luonnehdintojen kuin ”absurdi”, ”epätäydellinen”, ”murtuva” ja ”katoava” voi ajatella viittaavaan Margolinin mainitsemiin ihmismielen häiriöihin, joita Margolin uskoo kirjallisuuden pystyvän epätyypillisten kerronnan keinojen kautta valottamaan.

2.3 Lapsen surun psykologiaa

Lapsen surun kuvausten sisällön analyysissä temaattisen tulkinnan psykologisena taustana tutkimuksessani ovat trauma- ja kriisipsykologiaan erikoistuneen psykologi Soili Poijulan⁷ (2007) sekä norjalaisen kriisipsykologin, Atle Dyregrovin⁸ (1996) esittämät käsitykset lapsen surusta. Poijulalla on pitkä kokemus kriisissä olevien lasten hoidosta, Dyregrov on puolestaan perehtynyt erityisesti lasten surun ja ikävän ilmenemismuotoihin perheissä tapahtuneiden kuolemantapausten yhteydessä. Asiantuntijoiden näkemykset lapsen surusta ovat temaattisen kehitykseni tiedollisia ulottuvuuksia, jotka heijastuvat tulkinnoissani, vaikka en niihin tulkintojen yhteydessä systemaattisesti viittaakaan.

Fludernikin (2003, 244) teoriassa kertomukseen liittyvien kognitiivisten parametrien ja tekstin kerronnallistavan vastaanoton välillä on neljä kerronnallisen viestinnän tasoa. Kun tarkastellaan lapsen surun psykologiaa todellisessa elämässä, liikutaan viestinnän tasolla, joka viittaa perustason skeemoihin (*basic-level schemata*). Tällä tasolla on kysymys lukijan käsityksistä, jotka koskevat toiminnan, kehityskulkujen ja tavoitteiden koostumista tosielämässä. Toisin sanoen lukija hyödyntää lukemisprosessissaan tietoja, joita hänellä on esimerkiksi ihmisen käyttäytymisestä,

⁷ Soili Poijula on trauma- ja kriisipsykologiaan erikoistunut psykologi ja psykoterapeutti, jolla on Suomessa ainutlaatuinen asiantuntemus kriisityön menetelmien kehittämisestä. Poijulan teos, *Lapsi ja kriisi: selviytymisen tukeminen* (2007), on ensimmäinen suomalainen teos lapsen auttamisesta kriisitilanteessa.

⁸ FT Atle Dyregrov on toiminut Bergenissä, Norjassa sijaitsevan Kriisipsykologian keskuksen johtajana sen perustamisesta 1988 lähtien. Dyregrovilla on ollut keskeinen merkitys traumaviitekehityksen rakentumisessa ja kriisi-interventiotyön kehittämisessä. Dyregrovin kliininen työ on keskittynyt mm. lasten surun ja trauman hoitamiseen.

tunteista, päämääräsuuntautuneisuudesta sekä syy- ja seuraussuhteista. Kuolema- ja surutematikaan taustoittamisen kannalta katson aiheelliseksi esitellä seuraavassa kootusti erityisesti lapsen surulle tyypillisiä piirteitä kuoleman kohdatessa lasta ja perhettä todellisessa elämässä.

Lapsen kuolemankäsitys kehittyy ajattelun kehityksen myötä. Kehitysvauhti voi vaihdella, mutta sen kulku on hyvin samanlainen lapsesta riippumatta. Alle viisivuotiaiden lasten mielestä kuollut voi palata takaisin, koska lapsi ei vielä käsitä kuoleman lopullisuutta. Kuudennen ja kymmenennen ikävuoden välillä lapsi oppii vähitellen ymmärtämään kuoleman peruuttamattomuuden. Tästä huolimatta hän saattaa pitää omaa kuolemaansa mahdottomana. (Dyregrov 1996, 15.) Myös Poijula (2007, 94) painottaa, että vaikeinta lapsen on oppia ymmärtämään kuoleman lopullisuus ja universaalisuus – se, että kaikki kuolevat. Lapsen ajattelun kehityksen keskeneräisyys sekä tiedon ja elämäkokemuksen puute rajoittavat lapsen kykyä ymmärtää kuolemaa ja vaikeuttavat surussa selviytymistä. Kohdeteosteni kertomuksissa sekä Elisabetilla että Naakkapuun työllä on vaikeuksia tottua ajatukseen kuoleman lopullisuudesta.

Lapselle vaikein menetys on vanhemman kuolema. Kun vanhempi katoaa lapsen maailmasta, olemassaololta häviää pohja. Oma tuttu perhe ”häviää” samanaikaisesti, koska se joutuu kuoleman vuoksi epätasapainoon. Perheenjäsenten roolit muuttuvat, ja tasapainon palautuminen kestää pitkään. (Pojula 2007, 108.) Useimmat lapset kieltävät 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 sen mukaan, minkä verran hänen tietoisuutensa kestää. Lapset etsivät apua menetyksen tunteeseen hakeutumalla paikkoihin tai tilanteisiin, joissa he olivat yhdessä vainajan kanssa, tai he etsivät asioita tai esineitä, jotka liittyvät vainajaan. Lapsi voi myös suojella itseään kieltämällä tapahtuneen joko mielikuvituksessaan, ajatuksissaan tai jopa arkipäivän tilanteissa. Tavallisia ovat myös kokemukset vainajan läsnäolosta. Nämä kokemukset ovat usein niin todenmukaisia, että lapsen on vaikea tajuta kaiken tapahtuneen vain hänen mielikuvituksessaan. Läsnäolon kokemus voi olla hyvin pelottava, jos lapselle ei selitetä sen olevan surussa aivan normaalia. (Pojula 2007, 112; Dyregrov 1996, 33.) Erityisesti Naakkapuun työllä on surussaan useita kokemuksia isänsä läsnäolosta.

Kohdeteosteni kertomuksissa ei mainita päähenkilöiden ikää, mutta tulkitsen kielellisen kerronnan sisältämien vihjeiden avulla, että Elisabet on ehkä 1–2 vuotta nuorempi kuin Naakkapuun tyttö, joka on jo koululainen. Surevien lasten ikäero näkyy heidän tavoissaan elää suruaan ja kaipaustaan. Kun Elisabetille sureminen on lähes yksinomaan leikkiä, Naakkapuun tyttö pohtii kuolemaa ajatuksissaan yhtenä apukeinona äidin kanssa käydyt keskustelut. Dyregrovin (mt., 75) mukaan onkin tärkeää, että lapsi pystyisi kielen avulla kertomaan kokemuksistaan. Kun lapsi

pystyy verbalisoimaan kokemaansa, hän voi myös saada palautetta, joka parhaassa tapauksessa korjaa mahdollisia virheellisiä käsityksiä. Kun lasten kanssa puhutaan kuolemasta, on kuitenkin otettava huomioon, että keskustelut jäävät usein lyhyiksi. Kieli on enemmän aikuisten väline, jolla ilmaista ja käsitellä surua. Lapsille muut ilmaisumuodot, kuten leikki tai piirtäminen, ovat usein luonnollisempia tapoja ilmaista tunteita. (Dyregrov 1996, 69; Poijula 2007, 110.)

Leikki on lapsen tapa luoda järjestystä ja yhtenäisyyttä hämmentyneisiin tai kaoottisiin ajatuksiin. Kuten Dyregrov (mt., 71–72) kuvailee, lapset tietyllä tavalla leikkivät itsensä irti tapahtumasta. Leikki on eräänlainen vapaakaupunki, 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. Leikin lisäksi konkreettisuutta lapselle edustavat niin sanotut siirtymäesineet, jotka voivat lieventää merkittävästi lapsen surua. Tällaisia ovat vainajalle kuuluneet vaatteet tai esineet ja valokuvat.

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. (Dyregrov mt., 20.) Muistojen osuus korostuu Naakkapuun tytön kaipauksessa, Elisabetin suru on tässä mielessä ongelmallisempaa, koska yhteisiä muistoja ei pikkuveljen lyhyen elämän aikana ehtinyt juurikaan kertyä. Dyregrovin (mt., 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 kaikkea sitä, mitä he olisivat halunneet tehdä läheisensä kanssa. Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* leikki on Elisabetille myös keino päästä kokemaan nallepikkuveljen kanssa yhdessä asioita, jotka jäivät toteutumatta todellisen pikkuveljen kuoltua.

Pojulan (2007, 116) mukaan lapset sosiaalistetaan sukupuolelleen tyypilliseen tapaan surra. Tytöt haluavat ajatella kuolemaa ja puhua kuolemasta ja surusta. Poikien selviytymistä luonnehtii enemmän toiminta, ja myös aggressiivinen käyttäytyminen on poikien surureaktioissa yleisempää. Kun pojat pitävät surunsa enemmän yksityisasianaan, tytöt etsivät tukea ja lohdutusta. Vanhemmista äiti koetaan yleensä läheiseksi ja tärkeäksi auttajaksi. Äiti auttaa lasta eniten silloin, kun hän pystyy puhumaan lapselleen myös omasta surustaan ja muistelee kuollutta yhdessä lapsen kanssa. Äidin rooli surevan lapsen tukena korostuuikin kohdeteosteni kertomuksissa. Naakkapuun tytön tarinassa tämä on itsestään selvää, eihän isää enää ole. Elisabetin tarinassa isä on mukana,

mutta huomattavasti etäisempänä kuin äiti. On tärkeää tiedostaa, että edellä esitetyt käsitykset ovat tietynlainen yleistys lapsen surusta. Surua ei voi luokitella tai mitata, ja kun kuolema kohtaa perhettä, on jokaisella perheenjäsenellä yhteisen surun lisäksi oma yksityinen surunsa. Todellisessa elämässä suru on aina surijansa näköinen – niin myös Naakkapuun tyttö ja Elisabet surevat kumpikin omalla tavallaan.

2.4 Lapsen suru sanoin ja kuvin: tutkimuksen rakenne ja toteutus

Tutkimukseni keskeinen periaate on dialogisuus, joka ohjaa tutkimuksen rakentumista. Vuorovaikutteisen dialogin on tarkoitus toteutua kuudella eri tasolla, jotka muodostuvat seuraavista vastapareista: 1) teoria ja tulkinta, 2) muodolliset ja temaattiset piirteet, 3) sana ja kuva, 4) taiteenmuodon ja tosielämän skriptit (kerronnallistaminen taiteen konventioiden ja luonnollistamisen välillä liikkuvana toimintana), 5) kuvakirjan sarjallisuus ja jaksollisuus sekä 6) lapsen surua kuvaava teos ja ympäröivä todellisuus. Näiltä vuorovaikutuksen tasoilta löytyvät tutkimuksen kolme painopistealuetta, jotka ovat kuvakirjan poetiikka, kertomuksen ja visuaalisuuden teorioiden soveltaminen, kommentointi ja arviointi, sekä lapsen surun ja ikävän kuvausten temaattinen tulkinta. Analyyseissani vuorottelevat muodolliset ja temaattiset huomiot, jotka pyrin liittämään yhteen tukemaan teosten kokonaistulkintaa. Vaikka pääperiaatteenani on tarkastella sanaa ja kuvaa mahdollisimman kiinteästi yhdessä läpi koko työn, olen päätenyt jäsentämään tutkimukseni siten, että painopiste sanan ja kuvan välillä vaihtelee työn eri osissa. Päähuomioni kohdistuu ensin kielelliseen kerrontaan, jonka jälkeen tarkastelen yksittäisen kuvan kertovia keinoja. Lopulta kuvien sarjallisuuden analyysissä pyrin näkemään teosten tekstin ja kuvituksen kokonaisuutena, jossa kuvakirjalle tyypillinen sarjallisuuden ja jaksollisuuden vuorottelu rytmittää kerrontaa.

Tarkoitukseni on kiinnittää huomiota sellaisiin kielellisiin ja kuvallisiin keinoihin, jotka helpottavat kertomusten lukemista luotettavina ja luonnollisina kuvauksina surevan lapsen maailmasta. Toisaalta mielenkiintoni kohteena ovat myös fiktion mahdollistamat kerronnalliset tilanteet, joiden oletan palvelevan erityisesti kuolema-aiheen käsittelyä. Kerronnan ”ei-luonnollista” ulottuvuutta pohtiessani tiedostan kuvakirjakerronnan ominaislaadun sanallisia ja kuvallisia elementtejä yhdistelevänä ilmaisumuotona. Kuvakirjaa määrittää samankaltainen ilmaisumuodon ei-luonnollisuus, mikä on tyypillistä myös sarjakuvakerronnalle. Mikkosen (2010, 324) mukaan sarjakuvakerronnan ei-luonnollisuus syntyy siitä, miten sarjakuva ”manipuloi etäisyyttä kertovan, kokevan, toimivan ja näkevän minän välillä, tai tarkemmin sanoen kielellisen kerronnan, näkijän ja nähdyn välillä.” Koska nämä strategiat perustuvat ensisijaisesti ilmaisumuodon luonteeseen, eivätkä

kerronnan fiktiivisyyteen, Mikkosen mukaan ei ole tarpeen hakea outoja tai kokeellisia esimerkkiteoksia tutkimuskohteiksi.

Ilmaisumuodon luonteen lisäksi kuvakirjatutkimuksen haasteellisuus piilee sen multi- ja intermediaalisuudessa. Kuvakirja on taidemuotona moniulotteinen, koska sillä mediana on kytkentöjä niin kirjallisuuteen, kuvataiteeseen kuin sarjakuvaankin, usein myös elokuvaan, teatteriin, musiikkiin ja kasvatukseen. Kuolemaa ja surua kuvaavan teoksen rooli lohduttajana, samastumiskohteiden tarjoajana ja keskustelun avaajana korostuu pohtiessani vuorovaikutusta kuolema-aiheisen kirjan ja sen vastaanottajan välillä. Tutkimukseni suuri haaste on tavoittaa kokonaisvaltaisesti kuvakirjan eri ulottuvuudet.

Tutkimus jakautuu *Johdannon* jälkeen kolmeen pääosioon, joista johdantoa seuraa osio II, *Sanat surun välittäjinä*. Tässä osiossa tarkasteluni lähtökohtana on sanallinen esitys. Lähden lähestymään kuoleman teemaa ja lapsen surun ja ikävän kokemusta kielellisen kerronnan analyysin kautta, josta etenen kuvalliseen kerrontaan. Keskeisiä teoreettisia kysymyksiä ovat tajunnankuvaus, kokemus kerronnan lähtökohtana sekä kielen ja kerronnan suhde. Visuaalisen kerronnan analyysissä korostuvat yksittäisen kuvan kertovat keinot ja kuten läpi koko työn, kuvan ja sanan vuorovaikutus. Koska analyysin lähtökohtana on kielellinen esitys, kohdeteoksista kuvitettu lastenkirja *Elisabet, nalle ja pikkuveli jota ei ole* saa tässä osiossa määrällisesti enemmän huomiota. Kuva ja sana voivat painottua analyyseissa teoksen ominaispiirteiden vuoksi, mutta yksinkertaisesti myös siksi, että jompikumpi ilmaisun osa-alue on mielenkiintoisempi tai tarkoituksenmukaisempi analysoitavaksi tietyssä kohdassa kertomusta tai teosta.

Kolmannessa pääosiossa III, *Yksittäinen kuva esittää surua ja ikävää* lähden liikkeelle kuvasta, jonka käsittelystä etenen kielellisen kerronnan tarkasteluun. Kuvallisen esityksen analyysissä keskityn yksittäisen kuvan kertoviin keinoihin. Yksittäisen kuvan kertovuuden tarkastelun teoreettisena perustana ovat kuvataiteen kehittämät erilaiset konventiot, joilla on mahdollista kompensoida muun muassa ajan esittämisen vaikeutta kuvatilassa. Kuvien kerronnallisuutta laajentavien teknisten keinojen ohella käsittelen laajemmin esimerkiksi symbolien ja värien merkitystä visuaalisissa kuvissa. Katsomisen tematiikka, tilojen ja paikkojen kuvaaminen sekä visuaalisen että kielellisen kerronnan keinoin liittyvät tarkasteluun fokalisaation käsitteen. Analyysini kohteena on erityisesti visuaalisen fokalisaation ja verbaalisen kerronnan vuorovaikutus. Tarkastelen, millaisilla kielellisen ja kuvallisen kerronnan yhdistelmillä rakentuu kokonaiskuva läheisen ihmisen kuolemaa surevasta, isää ja pikkuveljeä kaipaavasta lapsesta. Myös hypoteettisen fokalisaation käsite on keskeinen, ja sen toimivuutta testaan erityisesti kuvallisen kerronnan analyysissä.

Tutkimuksen neljännessä pääosiossa, IV, *Kuvien sarja vie surussa eteenpäin* tarkastelen kuvien sarjallisuutta. Tutkin sanan ja kuvan yhteistoimintaa, jossa ajatus sarjallisuuden ja jaksollisuuden vuorottelusta kuvakirjakerronnassa nostaa erityisesti kertomuksen ajalliset rakenteet analyysin kohteeksi. Tämä painotus tuo tarkastelun kohteeksi *Tyttö*-trilogian kokonaisuudessaan. Näin myös teoksen *Tyttö ja naakkapuu* jatko-osat *Minä, äiti ja tunturihärkki* sekä *Revontulilumi* saavat tässä tutkimukseni osassa huomattavasti aiempaa enemmän huomiota. Pyrin ottamaan trilogian osien ominaispiirteet huomioon ja siksi analysoin sarjallisuuden luomia merkityksiä ja ajallisia rakenteita sekä yksittäisten teosten sisällä että trilogian osien välillä. Trilogian jatko-osat tuovat lohdutuksen ulottuvuuden mukaan temaattiseen analyysiin. Tarkastellessani lohdutuksen teemaa luen trilogiaa myös kokonaisuutena, jolloin pyrin häivyttämään eri osien välisiä siirtymäkohtia. Tässä osassa tutkimustani teen visuaalisten kuvien kohdalla rinnastuksia tiettyjen, yksittäisten kuvien välillä riippumatta siitä, minkä teoksen kuvitusta ne ovat. Lukutapani vetää yhteen surevan lapsen kokemusta, kun tarkastelen sekä surun ja kaipauksen aikaa teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* että menetyksestä ajallisesti etäämpänä olevia ajanjaksoja teoksissa *Minä, äiti ja tunturihärkki* ja *Revontulilumi*.

Läpi koko tutkimuksen tavoitteeni on pohtia fiktiivisen surevan lapsen mahdollisuutta toimia eräänlaisena kirjallisena vertaistukena. Oletan, että fiktiivisessä tarinamaailmassa surusta selviävän lapsen vaiheiden seuraaminen voi auttaa todellista lukijaa ymmärtämään, että läheisen ihmisen kuolemasta huolimatta elämä jatkuu, vaikkakin erilaisena kuin ennen, ja myös ilo ja hyvä olo palaavat elämään. Ajatukseni on, että niin sanallinen kuin kuvallinen esittäminen kuolema-aiheisessa kuvakirjassa voivat tarjota todellisessa elämässä menetystään surevalle lapselle tärkeän samastumiskohteen. Viimeisessä osiossa työ laajenee keskustelemaan kertovan tekstin ja kuvan esittämiskeinoista sekä niiden välisestä suhteesta yleisemmälläkin tasolla.

Havainnollisuuden vuoksi olen korostanut lihavoimalla useimmista esimerkkeinä toimivista tekstikatkelmista kulloinkin huomion kohteena olevat rakenteet tai ilmaukset. En halua kuitenkaan rasittaa lukijaa mainitsemalla tätä korostusta jokaisen esimerkin yhteydessä erikseen. Tiedyt kuvat toistuvat työssäni eri yhteyksissä. Näiden kuvien kohdalla kerron alaviitteessä, missä muissa yhteyksissä kyseisiä kuvia käsitellään⁹. Myös tiettyjä tekstiesimerkkejä käsitelen useammin kuin kerran. Tekstikatkelmien kohdalla en näe mielekkääksi viitata kaikkiin muihin yhteyksiin, joissa katkelmat ovat esillä.

Luvuissa 1–5 analyysini kohteena ovat pääasiassa teokset *Tyttö ja naakkapuu* sekä *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole*. *Tyttö ja naakkapuu* -teoksen aloittaman -trilogian jatko-osat *Minä, äiti*

⁹ En kuitenkaan näe tarpeelliseksi viitata yksittäisten kuvien kohdalla sarjallisuusosioon, jossa *Tyttö*-trilogian kaikki kuvat ovat esillä.

ja tunturihärkki ja *Revontulilumi* tulevat yksityiskohtaisemman tarkastelun kohteeksi luvuissa 6–11. Tutkimukseni käytännön toteuttamisen merkittävä tausta-ajatus on James Phelanin (1996, 87–89) korostama vuorovaikutus yleisen kertomusteorian ja yksilöllisen tekstin välillä, jossa molemmat valaisevat toisiaan. Yhtä lailla tutkimukseni taustalla vaikuttaa David Hermanin (1999, 2) määritelmä, jonka mukaan jälkiklassisen narratologian tehtävä on arvioida kertomuksen teorian klassisten käsitteiden pätevyyttä ja kehittää selitysmalleja sellaisille kerronnallisille ilmiöille, joita aikaisemmat paradigmat eivät ole tavoittaneet. Oletan, että kohdeaineistoni voi testata ja jalostaa niitä teoreettisia lähestymistapoja, joita siihen kohdistan. Vastavuoroisesti narratologisen analyysin avulla pyrin saavuttamaan monipuolisia tulkintoja kohdeteksteistäni. Käytännön tasolla toivon, että tulkintani voivat tarjota uusia tai ainakin erilaisia näkökulmia ja vaihtoehtoisia tapoja kuoleman ja surun käsittelyyn kirjallisuuden avulla.

II SANAT SURUN VÄLITTÄJINÄ

3 KERTOMUS SUREVAN LAPSEN KOKEMUKSESTA

Tässä osiossa lapsen surun ja ikävän kokemuksen ja kuvaamisen analyysin lähtökohtana on kielellinen kerronta, jota kuvallinen kerronta tukee. Monika Fludernikin (1996, 13, 2003, 247) ajatus inhimillisestä kokemuksesta kertomuksen aiheena sopii kaikkiin tutkimuskohteenani oleviin teoksiin. Kertomuksissa käsitellään kuolemaa ja surua pohtien nimenomaan sitä, kuinka lapsi *kokee* kuoleman ja *elää* läpi kaipaustaan.

Esityksessään kerronnallisesta välittämisestä Fludernik (2003, 246–247) pyrkii osoittamaan, että kognitiivisesta näkökulmasta katsottuna Stanzelin mallin perustana ovat KERTOMISEN ja KOKEMISEN kehukset. Fludernik täydentää tätä mallia lisäämällä siihen kolme uutta kehystä, jotka ovat TOIMINNAN, NÄKEMISEN, ja REFLEKTOINNIN kehukset. Näin Fludernik erottaa kerronnallisen välittämisen mallissaan seuraavat tasot: 1) ei-kokemukselliset kertomukset, jotka perustuvat TOIMINNAN skeemaan, 2) henkilökohtaiseen kokemukseen ja epäsuoraan kokemukseen perustuvat kokemukselliset kertomukset (KOKEMISEN ja KERTOMISEN kehukset), 3) NÄKEMISEN kehukseen perustuvat todistajakertomukset sekä 4) REFLEKTOINNIN kehukseen perustuva kerronnallinen kommunikointi. KERTOMISEN ja KOKEMISEN kehukset yhdistyvät sekä henkilökohtaiseen että epäsuoraan kokemukseen perustuviin kertomuksiin, sillä kummassakin tapauksessa niiden kertoja on mukana kertomuksen tapahtumissa. Omassa tutkimuksessani tärkein on KOKEMISEN kehys, joka Fludernikin (mt., 246) sanoin keskittyy päähenkilön kokemukseen tapahtumista ja koskettaa näin ollen suoraan kertomuksen kokemuksellista ydintä tarjoten kognitiivisen prototyypin henkilön tajunnan kautta välittyvälle kerronnalle.

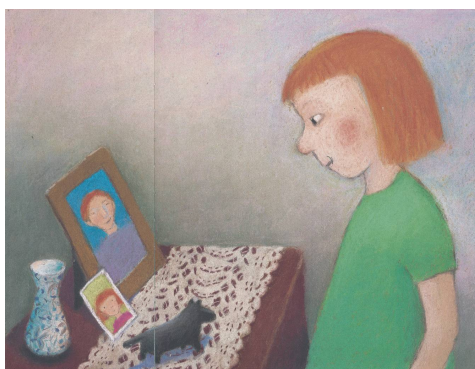
Fiktiivisen lapsen kokemus kulkee läpi koko tutkimukseni. Tässä luvussa haluan nostaa esille muutamia esimerkkejä ja pohtia niitä suhteessa Fludernikin teoriaan. Päähuomioni kohdistan kerronnan rakentumiseen tekstissä, mutta esitän myös joitakin havaintoja lukijan mentaalista toiminnasta erityisesti visuaalisen kerronnan osalta. Kun lähdän arvioimaan Fludernikin KOKEMISEN kehuksen soveltuvuutta tutkimukseni kohdeteoksiin, oletan, että teoksissa käytetyt kerronnan keinot haastavat erityisesti Fludernikin käsityksen luonnollistamisesta. Sekä visuaalisen että kielellisen kerronnan keinoin luodaan sellaisia fiktiolle tyypillisiä kerronnallisia tilanteita, joissa voidaan kuvata ja tehdä lukijalle näkyviksi arkisesta kokemuksellisuudesta poikkeavia, kuvitteellisia toimintoja. Tarinamaailman surevan lapsen kuvitteellisesta tajunnasta on mahdollista tavoittaa ulottuvuuksia ja tasoja, joihin ei ole minkäänlaista pääsyä todellisessa elämässä.

3.1 Lapsen kokemus ja sen välittyminen

Sekä Naakkapuun tytön että Elisabetin kokemusta kuvataan yksittäisissä hetkissä ajan jatkumon kuvaamisen sijaan. Lasten kokemus perustuu vahvasti eri aistien kautta välittyvään informaatioon. Niinpä kerronta sisältää sekä näkö- ja kuulokuvia että tuntoaistiin perustuvia muistoja, joista käytän nimitystä kosketusmuisto. Sille, että lapsen kokemuksen kuvaus kiinnittyy näin vahvasti eri aisteihin, löytyy vastine todellisen elämän psykologisista lainalaisuuksista. On todettu, että kriisitilanne aiheuttaa ihmisessä uuden tietoisuuden tilan, jossa havainnot tehdään ja tallennetaan toisin kuin tavallisesti. Kaikkiin aisteihin liittyvät vaikutelmat synnyttävät voimakkaita muistijälkiä, jotka voivat myöhemmin ilmetä yksityiskohtaisen tarkkoina muistikuvina ja muistoina. (Dyregrov 1996, 20.) Näihin seikkoihin perustuen tarkastelen KOKEMISEN kehystä seuraavassa siten, että jaottelen surevan lapsen kokemuksen eri aistien kautta tapahtuvaan kokemiseen.

Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* lapsen ikävä ja suru välittyvät usean aistin välityksellä, joista kuitenkin näköaisti on hallitsevin. Kaikki muistot isästä nousevat kuvina tytön mieleen hänen odottaessa äitiään naakkapuiden alla. Osa näistä tytön mielen kuvista saa visuaalisen hahmon kirjan kuvituksessa, osa välittyy minäkertojan kielelliseen esitykseen perustuvina kuvina, jotka jokainen lukija voi visualisoida omassa mielessään. Tässä mielessä teoksen kerrontaan sopii Fludernikin (1996, 43–45) ajatus, että kertomus ei ole tekstin (kuvan) ominaisuus, vaan se syntyy lukijan mentaalisen toiminnan seurauksena kuvakirjan lukemis- ja katsomisprosessissa. Aukeamalla, jossa tyttö vertailee omaa valokuvaansa isän valokuvaan, yhdistyvät konkreettisesti nähtävissä oleva kuva (KUVA 3.1.1) ja tytön mielen kuva. Tämän voi ajatella tapahtuvan sekä kertomuksen tasolla fiktiivisen henkilöahmon mielessä että todellisen lukijan mielessä:

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.)



KUVA 3.1.1 (TJN, 26–27)¹⁰

¹⁰ Aukeaman kuva löytyy myös tutkimukseni luvusta 7.3, jossa sitä tarkastellaan kuva kuvassa -rakenteena.

Aukeaman kuvassa esitetään tyttö katselemassa valokuvia. Koska kirjan kuvitus on hyvin pelkistettyä, kuva näyttää lukijalle vain viitteellisesti tytön ja isän yhdennäköisyyden, josta lukija voi itse jatkaa mielikuvituksensa avulla tytön ja isän yhdennäköisyyden kuvan rakentamista. Kielellisessä kerronnassa esitetty tytön mielipide opettajan ja isän yhdennäköisyydestä on voinut syntyä myös ilman, että se olisi fiktiivisessä maailmassa vallitseva tosiasia. Lapsen ikävän kokemus on niin syvä, että hän mitä ilmeisimmin havainnoi asioita siten, että ne merkityksellistyvät suhteessa isän kuolemaan. Vaikka tytön kokemisessa näkeminen ja katsominen korostuvat, muistot ovat kiinnittyneet myös muihin aisteihin. Ihollakin on muistinsa. Tytön seuraavassa muistikuvassa tuntoaisti välittää kosketusmuiston siitä, kuinka hyvältä isän lähellä olo tuntui: ”Isän puoli sängystä on minun. Keskellä kolossa oli kyllä lämpöisempää silloin, kun isä oli toisella puolella.” (TJN, 38.)

Hyvin syvästi koettu kuulokuva palaa tytön mieleen, kun hän pohtii isänsä kuolemaa:

Isä kuoli kun sen sydän ei lyönyt enää.

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

Vaikka tyttö puhuu isän sydämen lyöntien kuuntelemisesta, voi lukija helposti tulkita, että tyttö isänsä sylissä istuessaan on myös voinut tuntea nämä lyönnit. Kuulokuvan tärkeys tytön muistojen joukossa korostuu toisaalla kertomuksessa, kun tyttö palaa edellä kuvattuun tilanteeseen kerronnan nykyhetkessä rautatieasemalla. Puuta halatessaan tyttö kokee takauman, sillä hän kertoo kuulevansa, kuinka puun sisällä lyö sydän. (TJN, 43.) Tämä kokemus ei näyttäyty pelkästään suuren ikävän kuvauksena. Samassa hetkessä on läsnä myös lohdutus, kun tyttö pohtii: ”Niin kuin olisin isän lähellä”.

Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* lapsen surussa on ongelmallista muistojen vähäisyys. Vauvana kuollut pikkuveli on kuin tyhjä kohta, jota Elisabet yrittää täyttää. Leikissään nallensa kanssa hän ikään kuin jälleenrakentaa menettämänsä isosiskon roolia. Seuraava kuvaus nallen ja Elisabetin yhdessäolosta kertoo, että Elisabetin kokeminen rakentuu vahvasti kuuloaistin varaan:

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

Katkelma mahdollistaa tulkinnan, jonka mukaan Elisabetilla voi olla myös joitakin kokemukseen perustuvia muistoja pikkoveljen lyhyen elämän ajalta. Nämä tuodaan kerronnassa implisiittisesti esille, kuten yllä olevassa katkelmassa. Tulkitsen, että pikkoveljen vielä eläessä fiktiivisessä maailmassa olisi voinut toteutua kuvatun kaltainen tuokio. Tätä Elisabet heijastaa leikissään ja käy näin menetystään läpi korvaavan kokemisen ja kokemuksen kautta.

Fludernikin (1996, 31–35) teorian mukaan lukija yrittää kerronnallistamalla tunnistaa sen, mikä tekstistä voidaan löytää luonnollisen kertomisen, kokemuksen tai havaitsemisen muuttujien avulla. Käsitys lukijan johdonmukaisesta pyrkimyksestä tehdä itselleen kertomuksessa oudosta ja vieraasta tuttua on mielenkiintoinen paitsi teosten kuvituksen kodalla, myös kohdeaineistoni ominaispiirteiden vuoksi. Voidaan kysyä, onko lapsilukijalla kompetenssia tai edes tarvetta palauttaa lukemaansa arjen kokemuksiin. Ja edelleen voi pohtia, miksi kertomuksen sisältämä kuvitteellinen ylipäättään pitäisi luonnollistaa jonkinlaiseen ”totuudellisuuden kehykseen”.

David Herman (2003b) tarkastelee artikkelissaan ”Stories as a Tool for Thinking” kertomuksia ajattelun välineinä, joiden avulla kokemukset olisivat paremmin jäsennettävissä. Hermanin (mt., 172–175) mukaan kysymys on jo olemassa olevan tiedon ja kokemusten organisoimisesta siten, että uuden tiedon ja uusien kokemusten haltuunotto helpottuu. Tämä tapahtuu prosessissa, jossa uutta tieto- ja kokemusainesta suhteutetaan jo olemassa olevaan. Tämänkaltaisen organisoinnin tuloksena syntyvä kokemusjoukko voi lapsella olla kuitenkin liian pieni, jotta hän pystyisi luonnollistamaan sen, minkä kokee kuoleman kohdalla vaikeaksi tai käsittämättömäksi. Vastaavasti olen työni johdannossa pohtinut lapsen vähäisen esitiedon puutetta kuvien katsomiseen liittyvänä myönteisenä asiana. Koska lapsella on vähemmän itsestäänselvyksiä kuin aikuisella, hän joutuu pohtimaan asioita enemmän. Tämä saattaa vaikuttaa siten, että lapsi havaitsee kuvissa lopulta aikuista tarkemmin erilaisia yksityiskohtia.

Sekä Elisabet että Naakkapuun tyttö joutuvat pohtimaan tietämistä ja sen rajoituksia abstraktin ja tuntemattoman kuoleman kohdalla. Kummallakin lapsella on vaikeuksia ymmärtää, millaisia ovat merkitykseltään ne tilanteet ja tapahtumat, joissa he ovat mukana. Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* kouluikäisellä tytöllä on jo käytössään enemmän ajattelun välineitä kuin häntä muutamaa vuotta nuoremmalla Elisabetilla. Tyttö pohtii kuolemaa ja ihmisen kuolemanjälkeistä olotilaa seuraavasti:

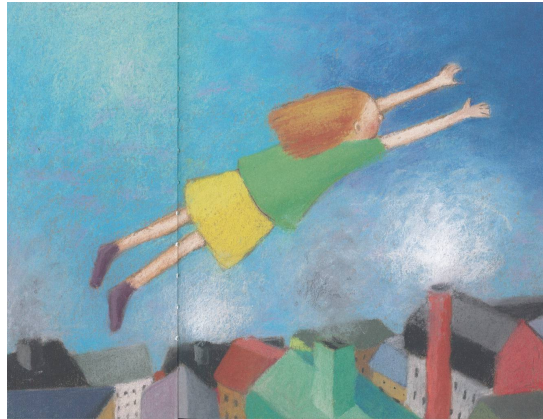
Jos minutkin haetaan taivaaseen?

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.)

Kielellisin keinoin esitetystä tytön pohdinnassa ei ole sinänsä mitään sellaista, mitä ei voisi palauttaa todellisessa elämässä kuolemaa pohtivan lapsen mietiskelyyn. Tytön ajatuspuheen voi nähdä Fludernikin (1993, 398–408) kuvaamana tyypillistämisenä ja skematisaationa eli ajatteluna, joka on odotuksenmukaista juuri tämänkaltaisessa tilanteellisessa ja diskursiivisessa kehyksessä. On hyvin tavallista, että lapsille puhutaan taivaasta, vaikkei taustalla välttämättä olisikaan uskonnollinen selitys ihmisen kuolemanjälkeisestä elämästä. Sen sijaan kielelliseen kerrontaan liittyvä kuva avaa näkymän tarinamaailman lapsen rajattomaan mieleen, jossa on mahdollista

vaikka lentää taivaalla. Visuaalisen kerronnan avulla tehdään näkyväksi todellisessa elämässä näkymättömäksi ja saavuttamattomaksi jäävä yksityinen mieli, kun aukeaman kuva avaa näkymän Naakkapuun tytön mielikuvitukseen (KUVA 3.1.2):



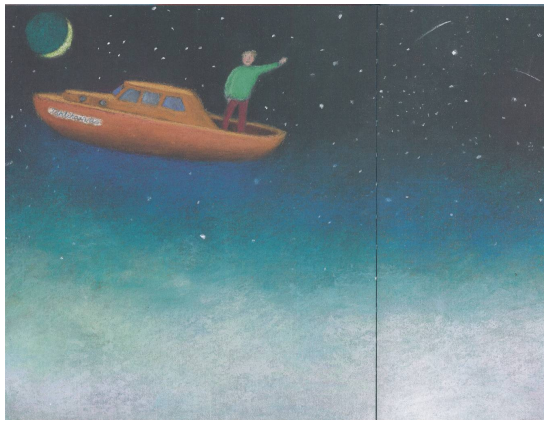
KUVA 3.1.2 (TJN, 30–31)

Vaikka tapaluokkien kuten konditionaalien ilmaiseminen puhtaasti visuaalisessa kerronnassa on varsin hankalaa, tässä yhteydessä voidaan myös visuaalisen kuvan ajatella toimivan modaalisena. On kuitenkin syytä huomioda, että päätelmä konditionaalista kuvan kohdalla syntyy kiinteässä vuorovaikutuksessa kielellisen kerronnan kanssa. Kuvassa visualisoidaan näkymä, jota minäkertoja sanallistaa aukeaman kielellisessä kerronnassa. Toisentyyppinen, havaitsemiseen ja havaintoon kytkeytyvä visuaalinen konditionaali olisi mahdollista liittää kysymykseen kuvien hypoteettisesta fokalisaatiosta (Herman 2002, 309, 311–312).

Kuva tytöstä lentämässä kattojen yläpuolella on yksi teoksen kolmesta kuvasta, jossa matkaa tehdään taivaalla. Kun ajattelen todellista lukijaa kuvan katsojana, oletan, että tämänkaltaisessa kuvassa voi toteutua mielenfilosofian ajatus *kvaliasta*. Työni johdannossa esittelemäni kvalia on käsite, jonka avulla on kuvattu, miltä tuntuu kokea erilaisia mielentiloja, miltä tuntuisi olla joku aivan toinen (Nagel 1974, 435–450, Herman 2007, 256–257). Katson, että kerronnallisen kvalian toteutuminen on lukija- ja tilannesidonnainen asia. Kysymys siitä, tarjoavatko kuvakirjan sanoin ja kuvin esitetyt kuvaukset tarinamaailman lapsen tajunnasta lukijalle mahdollisuuden samastua kokevan henkilöhaamon tunteisiin, riippuu kunkin lukijan yksilöllisistä ominaisuuksista ja tilanteesta, jossa tarinamaailman todellisuus kohdataan. Yllä olevassa kuvaesimerkissä visuaalinen kerronta ehdottaa tällaista mahdollisuutta. Samastumisen kautta lukija ja kuvan katsoja voi pohtia kysymystä, miltä tuntuisi, jos voisi lentää taivaalla. Naakkapuun tytön mielikuvituksessa myös nallen on mahdollista lentää (KUVA 3.1.4): ”Se tuli meille lentämällä”, tyttö kertoo. (TJN, 43.) Pelkän kuvan perusteella katsojan mielessä saattaa syntyä mielikuva enkelinällestä. Koska minäkertojatyttö kertoo kielellisesti nallestaan hyvin niukasti, lukijan tulkintaprosessille jää tilaa.

Fludernikin (1996, 43–45) ajatus kertomuksen syntymisestä lukijan mentaalisen toiminnan tuloksena tuntuisi saavan vahvistusta varsinkin kohdeteosteni visuaalisen kerronnan osalta.

Isän venematkaa tähtitaivaalla esittävän kuvan (KUVA 3.1.3) näen toimivan ennen kaikkea kuvana, jonka tärkein tehtävä on ylittää meille annetun todellisuuden rajat ja mahdollistaa kurkistamisen siihen maailmaan, johon emme arjessamme pääse katsomaan. Näin kvalian käsite toimii myös tämän kuvan yhteydessä. Kirjan kuva on kuva tytön mielen kuva-albumista, joka piirtää näkyville yhden konkreettisen kuvan kuolemasta ja tuonpuoleisuudesta.



KUVA 3.1.3¹¹. (TJN, 12–13)



KUVA 3.1.4¹² (TJN, 42–43)

Isän venematkaa kuvaavalla aukeamalla esitetty tytön ajatuspuhe on mahdollista palauttaa tosielämän kerronta- tai puhetilanteeksi: ”En minä tiedä, lenteleekö isä taivaalla, mutta sieltä isä seuraa minua ja äitiä, ja minua enemmän koska olen lapsi.” (TJN, 13.) Toisin sanoen tytön ajattelun voisi nähdä odotuksenmukaisena, luonnollisena ja arkisenakin ”puhetapana” elämäntilanteessa, jossa tyttö elää isänsä kuoleman jälkeen.

Kun arvioin Fludernikin KOKEMISEN kehystä suhteessa kohdeteksteihini, näen sen arvon erityisesti lukijan mielen toiminnan kannalta. Näkemykseeni on tosin vaikuttamassa valitsemani tapa käsitellä henkilöihahmojen kokemuksellisuutta jaoteltuna eri aistien kautta tapahtuvaan kokemiseen. Lähestymistapani on melko lähellä laajaa fokalisaation käsitettä, johon on liitetty kysymykset havainnon tiedollisesta, psykologisesta, kokemuksellisesta ja ideologisesta luonteesta (ks. esim. Rimmon-Kenan 1991, 92–105). Koska keskityn tutkimuksessani nimenomaan lapsen surun ja ikävän kokemukseen, katson, että edellä mainittu laaja fokalisaation käsite henkilöihahmon kokemuksen tarkastelussa voi osoittautua hyvinkin toimivaksi. Suru ja aivan erityisesti kohdeteoksissani kuvattu lapsen suru, on tunnekokemus, joka ulottuu inhimillisen kognition eri

¹¹ Isän taivasmatkaa esittävää kuvaa käsittelem myös luvussa 7.4, ”Surun ja kuoleman symbolit” sekä luvussa 8.4, ”Muistojen maisemissa ja tulevaisuudessa”.

¹² Tätä kuvaa tarkastelen myöhemmin luvussa 7.4, ”Surun ja kuoleman symbolit”.

alueille kokonaisvaltaisesti. Parhaiten kaipauksen olemuksen on tutkimuskohteessani määritellyt Naakkapuun tyttö, kun tämä kuvaa ikävää sellaiseksi, jonka tuntee kaikkialla itsessään ja siltikään ei voi tarkalleen tietää ikävän paikkaa (*TJN*, 11).

Lukijan tulkintaprosessien tuloksena syntyneet merkitykset rakentavat kertomusta tai kertomuksellisuutta erityisesti visuaalisen kerronnan osalta. Sen sijaan fiktiivisen maailman henkilöiden mentaalisten prosessien tarkasteleminen KOKEMISEN kehyksen kautta ei tuo ratkaisevasti uutta henkilöiden kognition pohdintaan. Laajemmin ajatellen näen Fludernikin teoriassa ongelmallisena sen, että hän laittaa niin paljon painoa lukijan mielen toiminnalle. Tosin kohdeteosteni visuaalisen kerronnan kohdalla kyseinen painotus osoittautuu toimivaksi ainakin tiettyjen kuvaesimerkkien kohdalla. Jonkinlaista epäjohdonmukaisuutta löydän siitä, että Fludernik tuntuu pohtivan useissa kohdissa henkilöhahmojen tai kertojien kognitiota, vaikka mallin perusidea on tarkastella lukijan tulkintaprosessia. (Fludernik 2003, 245, 256.) Tietty jäsenitys siitä, milloin kokemuksellisuutta tarkastellaan henkilöhahmojen, kertojien tai lukijoiden ominaisuutena, voisi selkeyttää teoriaa. Tämä vaatisi nähdäkseni loivennusta Fludernikin (1996, 34, 43–45) käsitykseen, jonka mukaan kertomus ei ole tekstin ominaisuus, vaan se syntyy lukijan mentaalisen toiminnan tuloksena.

Johdannossa esittämäni oletuksen mukaisesti Fludernikin kehysten erottaminen selkeästi toisistaan erillisinä osoittautuu ainakin edellä tarkasteltujen esimerkkien yhteydessä ongelmalliseksi. Teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kerronnan analyysissä luvussa 5 tarkastelen KOKEMISEN, KERTOMISEN ja REFLEKTOINNIN kehysten toimintaa yksityiskohtaisemmin oletuksenani, että kehykset ainakin osittain limittyvät toisiinsa ja toimivat yhdessä erilaisissa tehtävissä. Henkilökertojan kokevan ja kertovan minän painottumista pohdin kysymällä, missä määrin minäkertojan rooli ohittaa kokevan henkilöhahmon roolin, ja millaisissa kerronnallisissa tilanteissa kokeva minä on ensisijainen ja kertojan rooli jää puolestaan toissijaiseksi. Teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kielellisen kerronnan analyysissä luvussa 4 kohdistan huomioni vapaan epäsuoran esityksen keinoihin kertojan ja henkilöhahmon roolien hämmentäjänä. Oletan, että KERTOMISEN ja KOKEMISEN kehykset toimivat samanaikaisesti teoksen henkilökeskeisessä kerronnassa, kun henkilöhahmon kokemus välittyy sekä tämän oman diskurssin (puhe, ajattelu) kautta että ulkopuolisen kertojan välittämänä.

3.2 Kokemuksesta kertomukseksi

Kun seuravassa tarkastelen erilaisia kertomuksen määritelmiä, tarkoitukseni ei ole näiden arvottaminen. Pikemminkin pyrin löytämään sellaisen kuvauksen kertomuksesta, joka luonnehtii parhaiten kerronnallisilta ratkaisuiltaan omaperäisiä ja moniulotteisia kohdeteoksiani. Katson tarvitsevani tällaisen määritelmän voidakseni osoittaa nimenomaan kuolemasta kertomisen erityisyyden ja edelleen lapsen näkökulmasta kuolemaa ja surua käsittelevän kertomuksen yksilölliset, kerronnalliset erityispiirteet ja -tehtävät. Dorrit Cohn (2006, 33) nostaa esiin ajatuksen, kuinka kuolema ja kuoleminen korostavat kirjallisuudessa elämäkerran ja fiktion eroa dramaattisemmin kuin mikään muu elämän hetki. Fiktiossa voidaan esittää kokemuksia, joita luonnollinen tai todellinen diskurssi ei missään muodossa pysty välittämään. Toisin kuin esimerkiksi elämäkertakirjailijalla, romaanikirjailijalla on vapaa pääsy kuvaamaan myös kuolevan ihmisen tajuntaa. Vaikka tämä tutkimus keskittyy lapsen surun kokemuksen esittämiseen fiktiossa, teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli jota ei ole* vauvaveljensä menettänyt Elisabet pyrkii selvittämään myös sitä, millaista kuoleminen on ja miltä se tuntuu. Voidaan tulkita, että leikissä, jossa nalle voi kuolla ja herätä kertomaan kokemuksestaan, Elisabet yrittää lapsen lailla muodostaa kuvaa kuolevan ja kuolleen nallen tajunnasta.

Teoreettisen pohdinnan kautta ja kohdeaineistooni nojautuen haluan osallistua keskusteluun, jossa on kritisoitu liian laveaa kertomuksen käsitettä ja ”kertomuksellisen” käänteen mukanaan tuomaa ylikertomuksellistamista. Tässä keskustelussa (mm. Rimmon-Kenan 2002, Strawson 2004, Tammi 2009) on tarkasteltu kertomusta eri näkökulmista ja otettu kantaa kertomusten ja kertomisen merkitykseen osana ihmisen kognitiivisia toimintoja. Tutkimukseni kysymyksenasettelun kannalta en koe mielekkääksi keskittyä etsimään ja osoittamaan sen paremmin klassisen narratologian kuin kognitiivisen kerronnantutkimuksen puutteita tai heikkouksia. Katson, että nämä suuntaukset yhdessä tarjoavat hyvät teoreettiset lähtökohdat tutkimukselleni. Koska tutkimuskohteena on fiktiivisen mielen rakentuminen, myös narratologia nousee väistämättä tutkimuskohteeksi. Huomio kiinnittyy näin myös fiktion mahdollistamiin epätodellisiin ja ihmisen arkikokemuksesta poikkeaviin kerronnallisiin tilanteisiin, joissa esimerkiksi henkilöahmo, kuten Naakkapuun tyttö, voi elää tiettyä hetkeä ja samanaikaisesti sanallistaa kokemistaan tuolla hetkellä.

Pekka Tammen (1992, 9) mukaan kertovan tekstin hierarkkista rakennetta analysoitaessa vastassa on ongelma, joka liittyy kaunokirjallisista kertomuksista puhumiseen: kun halutaan kuvata kertovan tekstin rakennetta, joudutaan väistämättä puhumaan henkilöistä tai ainakin henkilöön viittaavin termein. Erityisesti kertojan käsite on tässä mielessä ongelmallinen. Kuten Tammi huomauttaa, usein kerronnan takaa ei voida konstruoida henkilön kaltaista tekijää, vaan kertoja on

aina lopulta tekstuaalinen konstruktio, kirjallisten keinojen joukko, jonka avulla on tuotettu kertova teksti. Erityisesti kuvakirjan *Tyttö ja naakkapuu* minäkertojan kaksijakoinen asema henkilönä ja kertojana tuo analyysiin haastetta. Isänsä kuolemaa sureva tyttö esiintyy sekä ihmisenkaltaisena (mimeettisenä) toimijana fiktiivisessä maailmassa että kertomuksen välittäjänä, osana kertomuksen rakennetta (henkilöhahmon synteettinen ulottuvuus) (Phelan 1989, 2–5, 11–13, 2005, 20).

Phelanin (2005, 20–21) jaottelussa kerronnan, kertomuksen ja henkilöhahmojen ulottuvuuksista erottuu kolme tasoa. Synteettisessä ulottuvuudessa korostuu kerronnan ja henkilöhahmon keinotekoisuus, toisin sanoen henkilöhahmo on osa kertomuksen tekstuaalista rakennetta, ja myös kertomus kokonaisuudessaan nähdään keinotekoisena konstruktiona. Mimeettisyys muodostuu piirteistä, jotka tekevät henkilöhahmosta todellisen ihmisen kaltaisen ja tarinamaailmasta todelliseen maailmaan verrattavissa olevan. Temaattinen ulottuvuus korostaa henkilöhahmon suhdetta johonkin, jota hän edustaa. Tämä voi olla esimerkiksi ideologinen, filosofinen tai eettinen kysymys, johon kerronta keskittyy. Synteettinen ulottuvuus on kertomuksessa aina olemassa, koska jokainen henkilöhahmo ja tarinamaailma ovat keinotekoisia rakennelmia, joilla on oma erityinen roolinsa osana koko kertomuksen laajempaa konstruktiota. Tosin sekä henkilöhahmon että kertomuksen synteettisyyden korostuminen voi vaihdella paljonkin. Realistinen kertomus pyrkii luomaan illuusion kaiken mimeettisyydestä ja jättämään synteettisen ulottuvuuden taka-alalle. Tämä tarkoittaa Phelanin (mt., 20) mukaan illuusiota muun muassa siitä, että henkilöhahmot toimivat enemmänkin omien valintojensa mukaan kuin tekijän ”ohjaamina”. Metafiktio puolestaan tarkoituksellisesti etualaistaa synteettistä ulottuvuutta tekemällä lukijan tietoiseksi kerronnan keinotekoisesta luonteesta. Eri kertomuksissa näiden kolmen ulottuvuuden suhteet rakentuvat eri tavalla. Hallitsevana voi olla mikä tahansa ulottuvuuksista, ja niiden suhteet voivat vaihdella tekstin eri osissa.

Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* kirjan kuvitus paitsi vahvistaa henkilöhahmon mimeettisyyttä, on myös luomassa todellisuuden illuusiota kertomuksen fiktiivisestä maailmasta. Naakkapuun tytön kokeva minä ja kertova minä esiintyvät osittain päällekkäisinä, minkä vuoksi joudun pohtimaan samaa ongelmaa kuin kertojan persoonallistamisessa muutenkin eli tuottaako kieli havainnon vai havainto kielen. Tämä kysymys on keskeinen Naakkapuun tytön pääasiassa presensmuotoisessa kerronnassa. Kysymyksiä herättää myös ensimmäisen persoonan kerronnan ambivalentti luonne yhtäältä kertomisena, toisaalta tajunnankuvauksena. Liittyen kysymykseen yksityisen mielen mimeettisestä esittämisestä Fludernik (1993, 398–408) nostaa esiin fiktiivisten mielten kuvauksessa piilevän kognitiivisen erikoisuuden; samalla kun meille kerrotaan kokemus, kertojan mieli on myös kuvauksen kohteena. Kuten Maria Mäkelä (2009, 134) toteaa, kirjallinen kokemuksellisuus on aina tuotettua ja projisoitua kokemuksellisuutta, jolloin lukija kokee fiktiivisen maailman kertojan tai

fokalisoivan henkilöhahmon kautta. Erityisesti teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kertomus tematisoi tätä kokemuksen välitteisyyttä esittämällä, miten päähenkilö Elisabet konstruoi niin omia kuin nallepikkuveljensä kokemuksia.

3.3 Elisabetin ja Naakkapuun tytön tarinat lyyrisinä kertomuksina

Kuvakirjassa *Tyttö ja naakkapuu* isänsä menettäneen tytön sisäinen puhe tuottaa tarinamaailman todellisuuden. Koko kertomus koostuu tytön mielen kuvista, joissa liikutaan ajallisesti eri tasoilla: kerronnan hetkellä rautatieasemalla ja tytön mielen matkassa mielikuvituksessa, tytön arjessa, kotona ja koulussa sekä yhteisissä muistoissa isän kanssa. Näitä tasoja havainnollistan työni lopussa olevilla kuvaliitteillä 1) ”Kerronnalliset ketjut teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*” ja 2) ”Ajatuskuplia”.

Klassiselle narratologialle tyypillistä on kertomuksen ajallis-kausallinen määrittelemineen. Otan esimerkiksi David Hermanin (2003a, 2) kertomuksen määritelmän, johon yritän sovittaa kertomuksia Naakkapuun työstä ja Elisabetista. Pekka Tammi on suomentanut Hermanin määritelmän seuraavasti: ”Kertomus selvittää mitä tapahtui määrätyille henkilöille määrätyissä olosuhteissa tietynlaisin seurauksin” (Tammi, 2009, 144). Teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kerronnan hetkestä rautatieasemalla voidaan löytää klassisen narratologian kertomuksen määritelmille tyypillinen ajallis-kausallinen ulottuvuus, henkilöitä, paikkoja ja joitakin tapahtumia. Vaikka kertomuksesta löytyvät mainitut elementit, itse tapahtuminen on tekstissä kuitenkin lähes olematonta. Sille, mitä tytölle kertomuksessa tapahtuu, ei osoiteta oikeastaan lainkaan Hermanin määritelmässä mainittuja seurauksia. Kerrotun hetken ajallinen kesto on määrittelemätön, mutta joka tapauksessa hyvin lyhyt, vain ne muutamat minuutit, jotka äidiltä kuluvat lippujen ostamiseen. Myöskään sulkeumaa, Aristoteleen termein selkeää loppua, ei kertomukselle löydy, vaan tytön ja äidin tulevaisuus jää avoimeksi, joskin toiveikkaasti tulevaan viitaten. Niinpä *Tyttö ja naakkapuu* -teoksen kertomus haastaa myös Gerald Princen (1987, 59) esittämän ”todellisen” kertomuksen määritelmän, jonka Tammi on suomentanut seuraavasti:

”Todellisessa” kertomuksessa, toisin kuin vain kerrottaessa sattumanvaraisista asiantilojen muutoksista, tilanteista ja tapahtumista myös muodostuu kokonaisuus, SEKVENSSI tai perättäinen sarja, jonka aloitus ja päätösjakso osittain lankeavat yhteen, toisin sanoen rakenne, jolla on – Aristoteleen termein – ALKU, KESKIKOHTA ja LOPPU.” (Tammi 2009, 143–144.)

Kuolemaa tarinankertomisen, kuvittamisen ja kuvittelemisen näkökulmasta tutkinut Terhi Utriainen (1994, 6) esittää, että ihmiset ovat aina ja kaikkialla kertoneet kuolemasta jonkinlaisia tarinoita tehdäkseen tuntematonta tutuksi, ymmärtääkseen kuolevaisuutensa ja sen julmuuden ja väistämättömyyden. Utraisen näkemys lähestyy kognitiivisen narratologian ydinkäsitystä

kertomuksesta ja kertomisesta ihmisen kognitiivisen toiminnan luonnollisina ja universaaleina perusmuotoina. Ihmiset kertovat tarinoita voidakseen muodostaa identiteettinsä ja pystyäkkeen toimimaan maailmassa. Kokemuksen kerronnallistaminen on ratkaisevan tärkeä toiminto silloin, kun ihminen haluaa hahmottaa, ymmärtää ja arvioida kokemuksiaan. (Bruner 1991, 1–6; Fludernik 1996, 43–44). Näiden näkemysten perusteella lähdän etsimään kohdeteosteni kertomusten määrittelyyn sopivaa kuvausta kertomuksen kommunikatiivisia ja kognitiivisia ulottuvuuksia korostavien määritelmien joukosta. Phelanin (2005, 118) retorinen kertomuksen määritelmä korostaa kertomuksen kommunikatiivista luonnetta:

Somebody telling somebody else on some occasion and for some purpose(s) that something happened (Phelan, 2005, 18).

Kertomus itsessään on edullista ymmärtää retorisena toimintana: joku kertomassa jollekulle toiselle jossain tilanteessa ja joitain tarkoituksia varten jotain tapahtuneen (Tammi 2009, 145).

Phelanin määritelmä ei vielä tällaisenaan ilmennä kertomuksesta sitä, mitä katson tarvitsevani kohdeteosten kertomusten ja kertomisen määrittelyyn. Kysymys ei ole siitä, että yllä olevasta määritelmästä puuttuisi jotakin, vaan pikemminkin määritelmän muotoilemisesta siten, että se luonnehtisi paremmin sekä teoksen *Tyttö ja naakkapuu* että teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kerrontaa. Phelanin (2005, 158) ajatus *lyyrisistä kertomuksista* kerronnallisina rajatapauksina, hybrideinä, tuntuisi tarjoavan kehyksen kohdeteosteni kertomuksille. Tyypillisesti tällaiset tekstit tunnistetaan ja luokitellaan kertomuksiksi, koska niistä löytyy implisiittisestä tekijästä selvästi erottuva henkilökertoja, joka tavallisesti kertoo joitakin tapahtumia myös menneessä aikamuodossa. On tärkeää huomioida, että teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* on useita kertoja, sillä ulkopuolisen kertojan lisäksi henkilöhahmot toimivat sisäkkäiskertomusten kertojina. Vaikka Elisabetin osuus minäkertojana jää toissijaiseksi ulkopuoliseen kertojaan nähden, voidaan seuraavia lyyriseen kertomukseen liitettyjä ominaisuuksia löytää myös tästä teoksesta.

Phelanin mukaan lyyrisiä kertomuksia luonnehtivat muutamat sellaiset piirteet, jotka on tyypillisesti totuttu liittämään lyyriseen runouteen. Näitä piirteitä ovat seuraavat: (1) Henkilökertoja ei läpikäy merkittäviä muutoksia ajallisen kehyksen sisällä. Sen sijaan teksti keskittyy kuvaamaan henkilökertojan nykyistä tilannetta, (2) kerronnan pääasiallinen aikamuoto on preesens, (3) implisiittinen tekijä kutsuu hypoteettisen yleisönsä jakamaan ja hyväksymään myötätunnolla henkilökertojan näkökulman, (4) tekstin eettinen arvottaminen kohdistuu kertojan toiminnan sijaan lyyrisen kertomuksen taustalla oleviin perimmäisiin arvoihin. (Phelan 2005, 158.)

Nähdäkseni seuraavasta Phelanin (mt., 162) (retorisen) lyyrisen kertomuksen kolmiosaisesta määritelmästä löytyy kehys kahden surevan lapsen, Naakkapuun tytön ja Elisabetin kertomukselle (painotus lisätty):

(1) **Somebody telling** somebody else (who may or may not be present to the speaker) or even himself or herself on some occasion for some purpose **that something is – a situation, an emotion, a perception, an attitude, a belief.**

(2) **Somebody telling somebody else (who may or may not be present) or even himself or herself** on some occasion about his or her meditations on something.

(3) In both kinds of lyric, **the authorial audience is** less in the position of observer and judge and **more in the position of participant.** (Phelan 2005, 162.)

Keskeiset erot Phelanin kertomuksen retoriseen määritelmään löytyvät korostamistani kohdista. Lyyrisen kertomuksen määritelmässä kommunikaatio esitetään rajatumpana, kertoa voi myös itselleen tai sitten henkilölle, joka ei välttämättä ole edes paikalla. Tällöin yleisö on joko määrittelemätön tai sitä ei ole mimeettisellä tasolla lainkaan. Myöskään tapahtuminen ei ole kertomisen edellytys. Kuten Phelan määrittelee, voidaan myös ”kertoa jossain tilanteessa ja joitakin tarkoituksia varten jokin asiain- tai mielentila”. Tähän tapaan toimii kuvakirjan *Tyttö ja naakkapuu* kerronta esimerkiksi seuraavassa katkelmassa:

Muistoa ei unohda, vaikka sitä ei koko ajan ajattelisikaan. Se elää minun sisälläni ja kulkee mukana. [...]

On minulla muistoja jo vaikka kuinka paljon. Veneestä on valokuvia albumissa. En minä sitä unohda, eikä äitikään unohda, eikä isäkään, vaikka isä onkin jo taivaalla. (*TJN*, 13.)

Katkelmassa minäkertoja ei kerro tapahtumisesta vaan kuvailee erilaisia asiain- ja mielentiloja. Kertomista paremmin tytön sisäistä puhetta kuvaa näiden tilojen toteaminen. Yleisöä työllä ei mimeettisellä tasolla ole lainkaan, eikä hän näin ollen sen enempää kerro tuntemuksistaan kenellekään tai kommunkoi kenenkään kanssa. Henrik Skov Nielsen (2010, 279) pohtii kerronnallisuutta erityisesti suhteessa kommunikatiivisuuteen. Nielsenin mukaan kaikkia kerronnan muotoja ei pidä käsittää kommunikaationa. Pikemminkin Nielsen korostaa ratkaisevaa eroa kerronnan ja kommunikaation välillä ja päätyy määrittelemään ei-kommunikatiivisen kerronnan ”luonnottomaksi kerronnaksi”. Näin siksi, että tämän tyyppinen kerronta poikkeaa muun muassa fludernikilaisen luonnollisen keskustelumuoitoisen kertomuksen paradigmasta. Nielsenin (mt., 296) mukaan Phelanin retorisen kertomuksen määritelmä on täsmällinen, tarpeellinen ja riittävä erityisesti tietoisin ihmillisen kommunikaation määritelmänä, mutta ei ilmaise sitä, mistä kertomuksessa on kysymys. Ei-kommunikatiivisuus on Nielsenin mukaan paitsi tyyppillinen piirre kirjoitetulle kertomukselle, myös merkittävä fiktiivisyyden lähde todelliselle kirjailijalle.

Teoksen kuvituksen osalta *Tyttö ja naakkapuuta* voisi luonnehtia ”visuaaliseksi runoksi tai kuvasarjaksi” (vrt. Mikkonen 2010, 313). Tästä näkökulmasta visuaalisen kerronnan analyysissä on syytä pohtia, ovatko kuvat ja niiden sisältämät tilat sekä kielellinen kuvaus vain osittain tai ei ollenkaan yhteydessä toisiinsa kertomuksen merkityksessä. Näkemykseni mukaan sen enempää kielellisen kuin visuaalisenkaan kerronnan lyyrisyys ei kuitenkaan estä tarkastelemasta kohdeteoksiani kertomuksina. Olennaista on tiedostaa kerronnan lyyriset piirteet ja ennen kaikkea niiden tuomat edut ja mahdollisuudet lapsen surun ja ikävän kuvauksessa. Ajatukseni saa tukea Nielseniltä (2010, 297), joka perustelee edelleen kommunikatiivisuuden ja kerronnallisuuden suhdetta seuraavasti: ”[...] if nothing happened or no one recounted it, or if it is not told to anyone, there could still be narration but not communication.” Huolimatta keskustelumutoisen kertomuksen asemasta luonnollisen kertomuksen prototyypinä kognitiivisessa narratologiassa, Nielsen näkee tärkeänä korostaa, että kirjoitettu kertomus soveltuu helpommin ei-kommunikatiiviseksi kertomuksen muodoksi. Näin yksinkertaisesti siksi, että se on helpommin irrotettavissa puhujan tai kertojan lausumasta sekä ajallisesti että tilallisesti kuin puhutun kielen ilmaukset.

Brian McHale (2009) kiinnittää artikkelissaan ”Beginning to Think about Narrative in Poetry”, huomiota eri kerronnan muotojen runolliseen komponenttiin (*poetry component*). McHale (mt., 12) ottaa esille Phelanin lyyrisen kertomuksen määritelmän, mutta pohtii myös Peter Hühnin (2005) lähestymistapaa, jossa keskeistä on kerronnan lyyrisyyden tarkasteleminen juonen ja tapahtumien tasolla. Vaikka Hühn ei lähestykään kerronnan lyyrisyyttä Phelanin tapaan retoriselta kannalta, McHale (mt., 13) näkee näiden kahden lähestymistavan olevan sopusoinnussa keskenään. Hühnin *lyyrinen juoni* pitää tyypillisimmillään sisällään mentaalisia tai psykologisia ilmiöitä ja tapahtumia. *Lyyriset tapahtumat* ovat luonteeltaan psykologisia ja joissakin tapauksissa hajanaisia. Viimeksi mainittu piirre ei esiinny niinkään kertomuksen tasolla, vaan luonnehtii pikemminkin *lyyrisen puhujan* diskurssia. Naakkapuun tytön minämuotoinen sisäinen puhe voidaan näkemykseni mukaan tulkita lyyrisen puhujan diskurssiksi, jolle on tyypillisempää ajatusten ja assosiaatioiden ajallisesti ja paikallisesti rajoittamaton liikkuminen kuin kerronnan eteneminen tiettyä kronologista järjestystä noudattaen. Tutkimukseni johdannon alussa lainattu katkelma *Tyttö ja naakkapuun* minäkertojan sisäisestä puheesta toimii havainnollisena esimerkkinä juuri tällaisesta lyyrisen puhujan diskurssista. Myöskään tilannetta visualisoiva kuva työstä ei esitä tapahtumista tai toimintaa, vaan ilmentää kuvan keinoin isäänsä kaipaavan tytön fyysistä tilaa ja kielellisen kerronnan kanssa vuorovaikutuksessa myös tytön mielentilaa.

Tarinamaailman fiktiivisen lapsen kokema suru ja kaipaus kuuluvat lapsen kognition siihen ulottuvuuteen, jonka sisältämä tieto ei ole vain älyllistä, yksilön itse hankkimaa tietoa, vaan

enemmänkin vaistomaista, biologista ja yhteisöllistä. (vrt. Koivunen 1998, 78–79, 84). Kertoja ja henkilöt joutuvat pohtimaan tietämistä ja sen mahdollisuuksia ja rajoituksia kuolemaan liittyen. Henkilöhahmojen edessä on surun ja kaipauksen lisäksi tiedollinen ongelma, sillä kuolema on mysteeri, jonka ratkaisemiseksi ei ole olemassa absoluuttista tietoa. Näin henkilöiden kognitiota määrittää vahvasti tietämisen rajallisuus, jota korostetaan myös kertomuksissa: kumpikaan lapsista ei pysty täysin ymmärtämään, millaisia ovat luonteeltaan ja merkitykseltään ne tapahtumasarjat, joissa he ovat osallisina. Intuitionsa avulla, vahvasti elämyksellisesti omien kokemustensa kautta surevat lapset pyrkivät muodostamaan käsityksensä siitä, mistä kuolemassa on pohjimmiltaan kysymys. Seuraavassa esimerkissä havainnollistuu sekä henkilöhahmon tietämisen rajallisuus että hänen pyrkimyksensä selvittää kuoleman ja kuoleamisen olemusta:

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 nyt **kai** sielu. (TJN, 30.)

Tytön pohdinnassa näkyy epävarmuus, joka on ilmaistu kielellisin keinoin käyttämällä minäkertojan puheessa leksikaalista täyteilmaisua ”kai”. Tyttö muodostaa omia käsityksiään näistä suurista kysymyksistä tukeutuen siihen, mitä äiti on hänelle asioista kertonut.

Myös pikkuveljensä menettänyt Elisabet kipuilee tietämisen ja asioiden ymmärtämisen kanssa. Elisabetilla on tietoa joistakin kuolemaan liittyvistä konkreettisista asioista, mutta itse kuoleminen on hänelle mysteeri. Elisabet ryhtyy selvittämään kuoleman arvoitusta nallensa kanssa. Näkemykseni mukaan Elisabet kompensoi tietämisen ongelmaa ja siihen liittyvää epävarmuutta hajanaisilla faktatiedoillaan: ”Hän tietää, että kuolleet puetaan valkoisiin vaatteisiin [...] – Kuolleet eivät ainakaan liiku, tyttö opettaa ja heti nalle lakkaa heiluttelemasta käsiään.” (ENP, 36.) Elisabetin tiedolliset ongelmat eivät ratkea leikin avullakaan, sillä hetkeksi kuollut nalle ei herättyään halua kertoa mitään (ENP, 38). Valmiiden vastausten puuttumisesta huolimatta on tärkeää, että tarinamaailman lapsi uskaltaa leikin avulla elämyksellisesti kohdata kuoleman. Kyseleminen ja asioiden ihmetteleminen toimivat myös tosielämässä lapsen kognitiivisina työkaluina, joiden avulla hän voi pyrkiä muodostamaan oman ajattelunsa kehitysvaiheeseen sopivaa käsitystä kuolemasta.

Tämän luvun alussa saatoin todeta, että teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kertomus pikemminkin haastaa klassiset kertomuksen määritelmät kuin mukautuu niihin. Teoksesta *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* voidaan löytää enemmän yksittäisiä tapahtumia ja tapahtumista yleensä. Nämä tapahtumat sijoittuvat kertomuksen vuoden pituiselle aikajänteelle, joka alkaa joulusta ja päättyy joulukuun vuotta myöhemmin. Hermanin (2003a, 2) määritelmässä olennainen syy-seuraussuhde, (mitä tapahtui tietyille henkilöille tietyissä olosuhteissa tietyin seurauksin), ei Elisabetin ja nallen

yhteisen vuoden tapahtumien kuvauksessa kuitenkin toteudu. Tapahtumat ovat luonteeltaan enemmänkin fiktiivisestä todellisuudesta leikattuja yksittäisiä hetkiä kuin johdonmukaisesti etenevä tapahtumasarja, jossa tapahtumien väliltä on löydettävissä selkeät syy-seuraussuhteet. Yksi vaihtoehto on tulkita nämä useimmiten Elisabetin nalleleikkiä kuvaavat yksittäiset tapahtumisen hetket tauoiksi ja pysähdyksiksi, jotka ovat osaltaan luomassa kertomuksen lyyrisyyttä.

Teoksesta *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* löytyy kohtia, joissa kuvataan pidempiä ajanjaksoja. Myös näissä kertomuksen kohdissa korostuu Phelanin lyyriseen kertomuksen määritelmään sisältyvä oleminen tapahtumisen sijaan. Näin esimerkiksi seuraavassa katkelmassa:

Nalle makaa lattialla peiton päällä. Se on nukkunut pitkää unta. Elisabet on seurannut jo monta päivää kaverinsa nukkumista ja miettinyt, koska olisi sopiva aika herättää nalle katsomaan kevättä. Öisin nalle on nukkunut tytön kainalossa, päivisin lattialla pehmeän peiton päällä.

Tyttö on heijannut nallea, ottanut kyljestä kiinni ja varovasti heilutellut. 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 kuin pienen vauvan. (*ENP*, 15–16.)

Iteratiivinen kerronta luo osaltaan vaikutelmaa tapahtumisen hitaudesta. Perfektissä kerrottu, useina päivinä toistunut tapahtuminen kuvaa Elisabetin ja nallen rauhallista yhdessäoloa. Lapsen mielentila välittyy kerronnasta Elisabetin KOKEMISEN kehyksen kautta: kuinka hän näkee, kuulee ja tuntee nallensa olemassaolon. Ilmaukset ”Elisabet on [...] miettinyt” ja ”Hän on ajatellut [...]” kertovat Phelanin lyyrisen kertomuksen määritelmän mukaisesti henkilöahmon ajatuksista. Kerronnan hetkellä vallitsevan asiointilan muodostavat nukkuva nalle ja tämän unta valvova Elisabet. Tämänkaltaisissa tilanteissa Elisabetin intuitiivinen tieto saa elämyksellisen ulottuvuuden ja muuntuu kokemukseksi leikin avulla. Preesens pääasiallisena kerronnan aikamuotona korostaa osaltaan kertomuksen lyyrisiä piirteitä: hetkessä sanomisen, tai kolmannen persoonan kerrontaan liittyvää hetkessä kertomisen vaikutelmaa, kertomuksen koostumista impressiosta tai niiden sarjasta sekä lapsen hetkellisten aistimusten, tunteiden ja ajatusten etualaistamista kerronnassa.

3.4 Kerronnallistavan ihmismielen avulla kohti (eheää) kertomusta

Kognitiivisen narratologian ytimessä on käsitys kokemuksellisuudesta, ruumiillisuudesta ja tietoisuudesta. Sekä kognitiivisen kerronnan teorian että tämän tutkimuksen kohdeteosten ytimestä löytyy sama keskeinen mielenkiinnon kohde; kokeva, kokemuksiaan järjestävä, kerronnallistava ihmismieli. Useat narratologit eri tieteenaloilta (esim.; Eakin 2004; Strawson 2004; Tammi 2009) ovat ilmaisseet huolensa kertomakirjallisuuden tutkimuksen jäämisestä niin kutsutun kognitiivisen käänteen ja kirjallisuudentutkimuksen monialaistumisen jalkoihin. Luonnollisella lähestymistavalla

on kaksi puolta, mikä näkyy kaksisuuntaisena liikkeenä todellisuuden ja taiteen välillä. Yhtäältä on selvää, että kertomuksien luonnollistamiseen pyrkivä teoria syventää lukijan ymmärrystä kirjallisten mielten ja tarinamaailmoiden rakentumisesta. Toisaalta kirjallisuuden oudoimmatkin kerronnan muodot voivat ilmaista jotain olennaista ihmisen tavasta olla ja toimia todellisessa elämässä. (Hatavara & al. 2010, 14.)

Luonnolliselle narratologialle vastakkaisena voidaan nähdä kertomuksen tutkimuksen uusimpiin suuntauksiin kuuluva ”epäluonnollisten” tai ”luonnottomien” kertomusten tutkimus. Artikkelissaan ”Unnatural Narratives, Unnatural Narratology. Beyond Mimetic Models” Jan Alber, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen ja Brian Richardson (2010) tekevät yhteenvetoa epäluonnolliseksi narratologiaksi kutsumansa suuntauksen pääperiaatteista. Alber & al (mt., 114) pyrkivät täsmentämään epäluonnollisen (*unnatural*) käsitettä ja selventämään, miten epäluonnollinen narratologia eroaa sekä klassisesta strukturalistisesta narratologiasta että kognitiivisesta kerronnan teoriasta. Tavoitteena on tuoda esiin keinoja, joilla oudot ja innovatiiviset kertomukset haastavat kertomusten mimeettisen ymmärtämisen ja samalla selvittää, millaisia vaikutuksia luonnottomilla kertomuksilla on kertomuksen ja sen funktioiden määrittelyyn yleensä. Tutkimuskohteeksi valikoituu tässä tapauksessa kertomuksia, jotka edustavat pääasiassa outoja tai kokeellisia yksittäistapauksia. Näiden esimerkkien avulla Alber & al. (mt., 129) haluavat kuitenkin korostaa kirjallisten kertomusten erikoislaatua ylipäättään ja havainnollistaa kertovan fiktion erityisiä keinoja, joiden avulla se pyrkii jäljittelemään todellisen elämän tilanteita.

Galen Strawson (2004) osallistuu kriittisellä asenteella kerronnallistavasta ihmismielestä käytyyn keskusteluun. Kognitiotieteilijöiden ajatus kertomusmuodosta välttämättömänä ihmisen kokemusten järjestäjänä, niin sanottu psykologinen kerronnallisuuden teesi (*psychological narrativity thesis*), on Strawsonin (mt., 428) mukaan virheellinen. Samoin hän hylkää kognitiotieteilijöiden ajatuksen eettisestä kerronnallisuuden teesistä (*ethical narrativity thesis*), jonka mukaan kokemusten kerronnallistaminen on edellytys moraalisesti kypsälle ajattelulle ja toiminnalle. Näkemykseni mukaan ei ole välttämätöntä tehdä Strawsonin tavoin jakoa oikeaan ja väärään. Pikemminkin voisi ajatella kokemusten kerronnallistamisen tarvetta ja kertomusmuotoa kokemuksen järjestäjänä jatkumoina, joille ihmiset sijoittuvat sen mukaan, mikä on heidän tapansa merkityksellistää elämäänsä ja jäsentää maailmaa. Tammi (2009) esittää niin ikään kritiikkiä laveaa kertomuksen käsitettä kohtaan. Tammen (mt., 151) mukaan on syytä kysyä, eikö kirjallisille fiktioille ole ominaisempaa keskittyä pikemminkin siihen ”mahdottomuuteen, tai niihin paradokseihin ja ongelmiin, joita sisältyy yrityksiimme järjestää inhimillistä kokemusta.”

Hermanin (2003a, 23) mukaan kirjallisen tajunnankuvauksen tutkimus hyödyntää kognitiotieteen työkaluja kehittääkseen uusia kuvailevia ja selittäviä tekniikoita fiktiivisen mielen

toiminnan kuvaamiseksi. Herman arvelee, että fiktiivisten mielten tutkiminen voisi vastavuoroisesti valottaa todellisten mielten toimintaa. Mäkelän (2009, 112) mukaan näin on todistettavasti käynytkin. Mäkelä ottaa esimerkeiksi sellaiset tunnetut kirjalliset mielet kuin Samuel Richardsonin Clarissan, Jane Austenin Emman ja Vladimir Nabokovin Humbert Humbertin, jotka eivät ole päätyneet ainoastaan kognitiotieteellisen analyysin kohteeksi, vaan myös välineiksi, joiden avulla voidaan tutkia kognitiivisia mekanismeja. Käsitykseni mukaan ajatus kirjallisesta mielestä todellisen mielen mallikappaleena on sovellettavissa myös Naakkapuun tyttöön, jonka fiktiivinen mieli voisi toimia vertailukohteena tai jopa eräänlaisena mallina todellisen surevan lapsen mielestä. Parhaimmillaan tämä kirjallinen mieli voisi toimia juuri edellä mainitun kaltaisena välineenä, jonka avulla voidaan tutkia surevan lapsen mielen toimintaa.

Mäkelä (2010, 187–219) nostaa esiin myös kognitiivis-luonnollisen lähestymistavan puutteita niin fiktiivisten kuin ei-fiktiivistenkin kertomusten analyysissa. Clinton-Lewinsky -tapausta käsittelevässä artikkelissaan Mäkelä tarkastelee kertovan fiktion keinojen ja temaattisten konventioiden merkitystä ihmiskognitiolle. Tämän hän tekee lukemalla tosielämän kertomusta kaunokirjallisessa kehyksessä. Luomalla analogioita mediaskandaalin, 1700-luvun kirjeromaanin ja modernistisen tajunnankuvauksen välille Mäkelä havainnollistaa jatkuvaa vuorovaikutusta tosielämän tapahtumien järjestämiseen vaadittavien kognitiivisten kykyjen ja kertovan fiktion lukemisen vaatimien strategioiden välillä. Näkemykseni mukaan eri tutkijoiden esittämät varoitukset liiallisesta kognitivismista on hyvä ottaa huomioon. Kuten Mäkelä (2009, 113) toteaa, kirjallisen mielen ainutlaatuisuus sekä erityisesti kertovalle fiktiolle ominainen jännite kielen ja kokemuksen välillä sivuutetaan, jos kirjallisuudessa esitetty tajunnankuvaus latistetaan pelkäksi esimerkiksi todellisen ihmiskognition toiminnasta. On kuitenkin syytä muistaa taiteenmuodon ja tosielämän skriptien välillä tapahtuvan liikkeen kaksisuuntaisuus, toisin sanoen nähdä kerronnallistaminen taiteen konventioiden ja luonnollistamisen välillä liikkuvana toimintana.

Idea kognitiivisesti toimivasta kertomuksesta on ajatuksia herättävä. Vaatiiko tällainen kertomus aina ja ehdottomasti eheän, kausaalisesti johdonmukaisen, perättäisesti etenevistä tapahtumista koostuvan rakenteen ja selkeään sulkeumaan päättyvän lopetuksen? Voisiko kertomus olla kognitiivisesti toimiva, vaikka kerronta olisi fragmentaarista ja epäkausaalista, eikä kerronnan strategioiden taustalta voitaisi hahmottaa pyrkimystä mihinkään tiettyyn päämäärään? Ja kenen kannalta tai näkökulmasta kertomuksen ylipäättään ajatellaan olevan kognitiivisesti toimiva? Autenttisia sairauskertomuksia tutkineen Rimmon-Kenanin (2002) tutkimuskohteena ovat ensimmäisessä persoonassa kerrotut, ei-fiktiiviset kertomukset sairastumisesta. Rimmon-Kenanin tutkimuksessa keskeiseksi nousee *jatkuvuuden* käsite. Olennainen kysymys on, johtaako sairastumisen aiheuttama jatkuvuuden särkyminen äärimmäiseen fragmentaarisuuteen, ja jos näin

on, onko termi kertomus ylipäättään sopiva kuvaamaan sairauskertomusten kaltaisia tarinoita. Rimmon-Kenan näkee ajatuksen jatkuvuudesta yhtenä keinona rakentaa koherenttia, koossa pysyvää kertomusta myös sairastumisen kaaoksessa. Jatkuvuus korostuu erityisesti siksi, että käsite operoi ajalla, ja aika on yksi kertomuksen peruselementtejä. Jatkuvuus on kronologinen linkki kolmen ajallisen ulottuvuuden välillä: menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden.

Teoksessa *Tyttö ja naakkapuun* minäkertojatyön sisäisenä monologina kuvattu tuokiokuva tämän suruprosessista sisältää samoja piirteitä kuin Rimmon-Kenanin tutkimat sairauskertomukset. Isän kuolema on aiheuttanut kokonaisvaltaisen katkon elämän jatkuvuuteen, tuonut tytön arkipäivään monia konkreettisia muutoksia ja epävarmuutta tulevasta. Näkemykseni mukaan *Tyttö ja naakkapuun* kerronnasta voi löytää myös trauman oireita jäljittelevälle modernistiselle traumafiktiolle tyypillisiä piirteitä. Näitä ovat Anne Whiteheadin (2004, 83–86) mukaan kerronnan katkelmallisuus, hajonnut kerrontatekniikka, muistojen kääntyminen epäsuoriksi kuviksi, välähdyksiksi, ja epäjatkuvuus. Seuraava katkelma sisältää näitä piirteitä:

Äitiä sanotaan vain äidiksi. Meidän luokalla kenenkään muun isä ei ole kuollut kuin minun. Mutta ei niillä kaikilla ole isää kotona.

Minä voisin käydä vastapäisessä kerrostalossa katsomassa, asuuko siellä isän näköinen mies. Mutta voi olla, että minä vain kuvittelin. Jos ihmisen on oikein ikävä jotakin, voi kuvitella näkevänsä sen jota ikävoi. Äidin mielestä on niin.

Lentäjänalle nukkuu minun kanssani isän sängynpuoliskolla. Se valuu helposti koloon. Se on kuin minä ennen. (TJN, 40.)

Hajanaisuuden tunnetta ilmentää tytön assosiaatioiden mukaan liikkuva ajatusten virta, joka oikeastaan tulvii muistoja, välähdyksenomaisia kuvia muuttuneesta nykyisyydestä ja tulevaisuuteen liittyviä ajatuksia ja tunteita. Trauma rikkoo ja hajottaa sekä aiheuttaa juuri sen tunteen, johon Naakkapuun tyttö yllä olevassa katkelmassa päätyy: ”Mutta voi olla, että minä vain kuvittelin.”

Marianne Hirsch (1997) kytkee visuaalisuuden tutkimuksen traumateoriaan. Käsitteellä ’jälkimuisti’ (*postmemory*) Hirsch (mt., 22–23) kuvaa muistoja, jotka ovat yleensä muodoltaan visuaalisia ja kertovia. Vanhemmat välittävät omia kokemuksiaan esimerkiksi valokuvien ja kertomusten kautta lapsilleen, jotka edelleen tietyllä tasolla kokevat vanhempiensa kokemukset omina kokemuksinaan. Muistamisen ja unohtamisen kysymys on keskeinen traumafiktiossa; muisti, menneisyys ja nykyisyys muodostavat myös Naakkapuun tytön mielessä tietoisuuden tilan, jossa todellisuuden rajat venyvät: ”Opettajakin on isän näköinen. Joskus tuntuu, että isä on tullut luokan eteen seisomaan, mutta se tunne on ollut vain hetken”. (TJN, 26.) Tytön pohdinnassa isän ja opettajan yhdennäköisyydestä havainnollistuu yksi traumafiktiolle tyypillinen piirre eli muiston kääntyminen epäsuoraksi kuvaksi. Tytön toipuminen ja eheytyminen rakentuu kuitenkin jatkuvuuden ajatuksen varaan, siitäkin huolimatta, että äidin puhuma uusi alku uudella

paikkakunnalla ei ole tytölle mieluinen ajatus (*TJN*, 29). Klassisten kertomusten määritelmien idea ajallis-kausalisuudesta sisältyy vahvasti muiston ajatukseen. Muistoon liittyy kausalisuus: jotta voi olla muisto jostakin, on täytynyt olla jotakin, josta muisto on syntynyt tai johon se liittyy. Muistoon on sisäänrakennettuna myös ajallisuus. Pysyvyys syntyy muistoista, jotka itsessään ovat kuolemattomia. Nämä piirteet korostuvat Naakkapuun tytön seuraavassa muistossa:

Me kiipeilimme kallioille ja makasimme selällään kiveä vasten ja puhuimme pilvistä. Siitä mitä jokainen niissä näki. Eniten nähtiin koiria ja kissoja ja hevosia. Minä näin lintuja, koska olin tottunut niitä pilvistä huomaamaan. (*TJN*, 19.)

Kesäinen muisto on vahvasti visuaalinen, ja tyttö pystyy myös kertomaan sen johdonmukaisesti. Yhdessä vietetty hetki on traumaattiselle muistille tyypillisesti tallentunut sekä ruumiin että mielen tasolle. Fyysinen kokemus kiveä vasten makaamisesta on säilynyt kehon muistissa, kun taas pilvistä puhuminen ja pilvissä nähdyt muodot ovat ikään kuin piirtyneet kuvina tytön mieleen. Muisti, menneisyys ja nykyisyys muodostavat Naakkapuun tytön mielessä tietoisuuden tilan, jossa todellisuuden rajat venyvät. Niinpä tyttö voi koulupäivän jälkeen suunnitella menevänsä isän kanssa pyöräilemään, ja viedä näitä suunnitelmia pitkällekin, kunnes jälleen orientoituu uuteen todellisuuteensa, jossa isän poissaolo on pysyvää (*TJN*, 22). Välillä työstä tuntuukin, ettei isä ole kuollut (*TJN*, 21). Näissä ajatuksissa heijastuu sekä traumaattisen mielen liikkuminen todellisuuden rajoilla että lapsen vaikeus ymmärtää kuoleman lopullisuutta. Mielikuvasta tai muistosta toiseen nopeasti siirtyvillä välähdyksillä tavoitetaan Naakkapuun tytön muuttunut tietoisuuden tila, jossa hän elää menetyksensä jälkeen. Ennen kaikkea kerronnan jatkuvuutta rikkovat hetkelliset välähdykset jäljittelevät traumatisoituneen mielen oireita.

Kuoleman käsittely lastenkirjassa on myös kuvausta selviytymisestä. Kuolemasta huolimatta tarinamaailman surevien lasten elämä jatkuu edelleen. Mitään selvää onnellisen loppuelämän kuvausta ei tarvita eikä ole edes mahdollista konstruoida niin, että kertomus olisi kognitiivisesti/mimeettisesti uskottava. Kaikkien kohdeteosten kertomukset kieltäytyvät omalla laillaan kognitiivisesta sulkeumasta ja jättävät henkilöhahmon kokemuksellisuuden tulkinnanvaraiseksi. Selkeän sulkeuman puuttuminen on kerronnallinen ratkaisu, joka tukee aiheen temaattista käsittelyä. Läheisen ihmisen menetykselle ja siihen liittyvälle surulle ja kaipaukselle ei voida löytää inhimillisessä kognitiossa selkeää loppua eikä kuolemasta ja surusta kertovaa tarinaa päättää toteamukseen ”sen pituinen se”. Suru on elämänpituinen, ja sen ovat molempien kertomusten lapset oivaltaneet. Teoksen *Tyttö ja naakkapuu* fiktiivisessä maailmassa minäkertojatytön voidaan tulkita ymmärtäneen tämän tosiasian, jonka hän ilmaisee lapsen lailla seuraavasti:

Muisto ei koskaan lopu. Jos muisto olisi leikki, niin se ei päättyisi ollenkaan, vaikka pitäisi kerätä leikkitarat kesken kaiken pois ja mennä syömään. (TJN, 13.)

Sama toteutuu teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole*, jonka kertomuksesta tosin on löydettävissä eräänlainen sulkeuma. Kysymyksessä on pikemminkin tietyn ajanjakson, episodin, päätös kuin perinteinen lopetus ehjälle tarinalle. Kertomuksessa Elisabetista ja nallesta kuvataan yksittäisiä tapahtumia ja tilanteita vuoden (suruvuoden) aikana, ja näin koko kertomusta luonnehtii episodimaisuus. Muiston ajatus on Elisabetin tarinassakin keskeinen. Muistoon sisältyy mennyt, se mitä kerran oli, ja muiston varaan rakentuu myös tulevaisuus. Pikkuväljeä korvaamaan tullut nalle puhelee tytölle toisena yhteisenä jouluna:

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, 50.)

Nallen puheen sävy voidaan tulkita ohjaavaksi. Kertomuksen tasolla nalle antaa neuvoja Elisabetille. Jos pohditaan lapsen surua kuvaavan teoksen ja ympäröivän todellisuuden suhdetta, voidaan ajatella, että teoksessa halutaan nallen kautta opastaa todellista lukijaa. Mahdollisesti omaa suruaan tosielämässä läpikäyvä lapsi voi saada kertomuksesta malleja tai tapoja hahmottaa maailmaa ja jopa vaihtoehtoisia toimintamalleja. Näin esimerkiksi seuraavasta nallen Elisabetille antamasta neuvosta, jossa nalle välittää kuolleen pikkuväljen tuonpuoleisen hahmon, puron pojan viestiä siskolleen:

Puron poika sanoi vielä, että naapurin Jarin kanssa on hyvä leikkiä vaikka joka päivä. Puron pojan mielestä naapurin poika on kiva kaveri, ja oikeastaan on mukavampi leikkiä sellaisen kanssa, joka näkyy kuin sellaisen kanssa joka ei näy. (ENP, 50–51.)

Tammen (2009, 149–150) mukaan juuri laveat ja summittaiset käsitykset *kertomuksesta selviytymiskeinona* ovat olleet muun muassa Rimmon-Kenanin (2002) esittämien epäilyjen kohteena. Näiden käsitysten mukaan kertomus toimisi välineenä, jonka avulla elämän arvaamattomuus ja epäjatkuvuus olisi hallittavissa, kunhan vain onnistumme konstruoimaan eheitä, kausaalisesti johdonmukaisia, sulkeumaan päättyviä esityksiä perättäisesti etenevistä tapahtumista. Rimmon-Kenanin huomautukset ovat koskeneet ei-fiktiivisiä kertomuksia sairastumisen kokemuksesta. Seuraavasta kertomuksen määritelmästä voisi näkemykseni mukaan etsiä tukea kysymykselle siitä, voiko kertomus toimia paitsi edellä mainittuna selviytymiskeinona, myös terapiana, parannuskeinona tai moraalisenä opetuksena:

”Kertomus on perustavanlaatuinen inhimillinen strategia, jonka avulla pyritään hallitsemaan aikaa, prosessia ja muutosta” (Herman & Jahn & Ryan 2005, ix, kursivointi lisätty).

Määritelmän suomentanut Tammi (2009, 146) arvioi, että tässä kuvauksessa kiteytyy toistaiseksi kertomuksen teorian viimeisin sana siitä, miten kertomus määritellään. Määritelmä luonnehtii kertomusta selviytymisstrategiana sekä kertojan että lukijan kannalta. Palaan vielä Tammen (mt., 151) käsitykseen siitä, että kirjallisille fiktioille on ominaisempaa keskittyä pikemminkin siihen mahdolluuteen tai niihin ongelmiin, joita kohtaamme yrittäessämme järjestää ja hallita inhimillisiä kokemuksia. Näin määritelmä kertomuksesta strategiana, jonka avulla voidaan saada ”hallintaan” aika prosessi ja muutos, olisi asetettava kyseenalaiseksi. Omassa luennassani edellä olevasta määritelmästä nousee hallintaa olennaisemmaksi *pyrkimys* hallintaan. Näkisin, että sekä fiktiivisen maailman henkilöiden ja kertojan että lukijan kannalta pyrkimys riittää. Tällöin kertomus tai kertominen on prosessi, joka ei välttämättä pääty onnistumiseen ainakaan silloin, kun onnistumisella tarkoitetaan hallinnan saavuttamista.

Sekä teoksen *Tyttö ja naakkapuu* että teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kertomusten lopetusten avoimuus jättää tilaa erilaisille tulkinnoille. Läheisen ihmisen menetyks, siitä aiheutuva suru ja kaipaus ovat inhimillisiä kokemuksia, joiden kohdalla on aiheellista kysyä, voidaanko tällaisia kivun ja kärsimyksen kokemuksia ylipäätään järjestää. Pohjimmiltaan kysymys on (elämän)hallinnasta, josta luotu illuusio kuoleman kohdatessa särkyvät syvimmin. Kun ajatellaan fiktiivisen teoksen ja ympäröivän todellisuuden suhdetta, voidaan pohtia, eikö kuolemaa ja surua käsittelevä kertomus olisi kognitiivisesti kaikkein toimivin, jos se voisi olla mahdollisimman paljon näiden kipeiden kokemusten näköinen?

Seuraavassa luvussa keskityn kohdeteosteni kerronnallisten rakenteiden analyysiin teoskohtaisesti. Ensimmäisenä tarkastelen teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* monitasoisia kerronnallisia rakenteita, joissa eri kertojat, ajalliset tasot ja erityyppiset upotusrakenteet asettavat analyysille aivan erityisiä haasteita.

4 ERI KERTOJIEN VUOROPUHELU TEOKSESSA

Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole

Kirjassa on neljä eri kertojaa: tarinan ulkopuolinen kertoja sekä Elisabet, äiti ja nalle, jotka kukin kertovat sisäkkäiskertomuksen. Kerronnan monitasoisuutta lisää runsaasti käytetty suora esitys, jolla kuvataan pääasiassa Elisabetin ja nallepikkuveljen dialogia. Kerronnan moniäänisyys tekee teoksesta kollaasimaisen. Erilaisia upotusrakenteita edustavat paitsi klassiset *mise en abyme* -rakenteet, tarinat tarinassa, myös runot ja laulut, joilla on teoksen kokonaistulkinnan kannalta selittäviä, ennustavia ja temaattisia funktioita. (Vrt. Genette 1980, 231–234; 1988, 92–94.)

Rajan käsite nousee keskeiseksi monella tavalla teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kerronnassa. Keskeisin on kysymys rajasta syntymän, elämän ja kuoleman välillä. Rajakohtaa voidaan hakea myös Elisabetin fiktiivisen aktuaalisen elämän ja hänen fiktiivisessä todellisuudessa rakentamansa mahdollisen tai vaihtoehdoisen maailman väliltä. Kaiken pohdinnan keskellä teoksen monitasoinen kerronta vie lukijan niille kerronnan tekniikoiden hämärille raja-alueille, joihin esimerkiksi Dorrit Cohn (1978, 126–140) on kiinnittänyt huomiota. Näillä raja-alueilla kirjallisuuden konventiot pikemminkin haastavat lukijaa tulkintaan kuin tarjoavat valmiita lukuohjeita. Tässä luvussa tavoitteeni on hahmottaa Elisabetin kertomuksen erilaisia rajapintoja ja liikkua tulkinnassani ennen kaikkea edellä mainituilla kerronnan hämärillä raja-alueilla.

Alan Palmerin (2004, 9–12) mukaan Cohnin tekstilähtöisessä teoriassa fiktiivinen mieli toiminnallisena ja sosiaalisena kokonaisuutena sivuutetaan, vaikka todellisuudessa lukijan ja fiktiivisten henkilöihahmojen kohtaamisen voi ajatella muistuttavan melko paljonkin tutustumista todellisiin ihmisiin. Palmerin (mt., 15) käsite *continuing-consciousness frame* korostaa tajunnan muotoutumisen jatkuvuutta siten, että lukijan mielessä osasista rakentuu kokonainen henkilöihahmo. Palmer (2004, 2005, 2010) korostaa niin ikään mieltenvälisen ajattelun (*intermentality*) tärkeyttä fiktion tutkimukselle. Mieltenvälisyydessä yksilölliset kokemukset muuttuvat tietyn ryhmän jäsenten yhteiseksi sosiaaliseksi tajunnaksi. Palmerin esimerkkitapauksessa, George Eliotin romaanissa *Middlemarch*, kylän asukkailla on eräänlainen yhteinen mieli. Palmerin (2010, 84–85; 90–93) tulkinnan mukaan kylä muodostaa yhden romaanin henkilöistä, jolla on kirjaimellisesti oma tajunta. Koko kylän yhteinen mieli jakautuu edelleen alaryhmiin, joissa mieltenvälisyys muodostuu esimerkiksi ystävyysuhteiden, avioliittojen tai sosiaaliluokan perusteella. Kohdeaineistossani ideaa mieltenvälisyydestä voi tietysin rajoituksin soveltaa Elisabetin ja nallen yhteiseloon teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole*. Ajatuksen kollektiivisesta mielestä voisi ajatella toteutuvan Elisabetin luomassa vaihtoehdoisessa todellisuudessa Elisabetin ja nallen välillä.

Tässä luvussa pyrkimykseni on tasapainoilla klassisen ja jälkiklassisen narratologian välillä siten, että saisin kohdeteokseni keskustelemaan sekä strukturalistisen että kognitiivisen kerronnan teorian kanssa. Klassiset *fokalisaation* ja *vapaan epäsuoran esityksen* käsitteet liittyvät yksittäisten tekstuaalisten piirteiden ja yksittäisten fiktiivisten mielten lisäksi koko teoksen kompositioon. Teoksen kollaasimaisuus sekä kerronnan moniäänisyys ja monitasoisuus ovat piirteitä, joiden uskon pystyvän haastamaan niin klassisen narratologian hierarkkiset mallit kuin jälkiklassisen narratologian ideaalin lukijan mahdollisuudesta palauttaa oudotkin kerronnalliset tilanteet kokemuksellisuuden kehyksiin ja näin pystyä luonnollistamaan sen, mikä uudessa tekstissä on outoa tai vierasta.

4.1 Mielten läpinäkyvyys kolmannen persoonan kerronnassa

Vertauskuvallinen merkitys läpinäkyvyydelle löytyy Cohnin teoksen *Transparent Minds* (1978) nimestä ja teesistä. Cohn käyttää tutkimuksessaan läpinäkyvyyttä korostamaan nimenomaan välinettä, jolla viesti välitetään. Toisin sanoen ”niitä keinoja, jotka sallivat fiktiivisen tekstin tunkeutua henkilöhahmojensa ajatuksiin ja mieleen sekä ylittää keinotekoisesti sen visuaalisen kynnyksen, joka pysyy todellisen elämän todellisille silmille ja todellisuudesta kertoville tarinoille aina läpikäymättömänä” (Cohn 2006, 199). Tämä fiktion kyky häivyttää yksityisen mielen läpinäkymättömyys ja kuvata sisäistä tajuntaa on erilaisten tekstuaalisten keinojen mahdollistama.

Teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuväli, jota ei ole* kerronta perustuu pääasiassa henkilökeskeiseen kerrontatilanteeseen, jossa kertomiensa tapahtumien suhteen ulkopuolinen kertoja kuvaa fiktiivisten henkilöhahmojen tajuntaa. Tämänkaltaisen kertoja ei artefaktisuudessaan edellytä henkilökertojalle ominaisia tiedollisia, tilallisia tai ajallisia rajoituksia. Tulkintojen tekemisen sijaan ulkopuolinen kertoja keskittyy esittämään fiktiivistä maailmaa raportoiden ja kuvaillen sekä ulkoisia olosuhteita että henkilöiden sisäistä todellisuutta. Fokalisaatio toteutuu pääosin sisäisenä fokalisaationa termin laajassa merkityksessä, jolloin henkilöhahmon koko tajunta toimii suodattimena (vrt. Chatman 1990, 143). Rimmon-Kenanin (1991, 99–106) laaja fokalisaation määritelmä sisältää havainnon kokemuksellisen, tiedollisen, psykologisen, tunteisiin liittyvän ja ideologisen ulottuvuuden. Moniulotteisen fokalisaation käsitteen soveltaminen tarinamaailman lapsen surun ja ikävän kuvauksiin toimii oletukseni mukaan suhteellisen hyvin, kun pohditaan, kuinka lapsen suru ja kaipaus välittyvät elämän ja ajattelun eri alueilla. Analyysissäni painotukseni on fokalisoinnin havainnoinnin alueella, joka korostuu sekä Elisabetin että Naakkapuun tytön kaipauksessa.

Kertomuksen aloitus vie lukijan välittömästi seuraamaan Elisabetin ja nallen havaintoja kerrotusta maailmasta. Näin lukija ohjataan fiktiiviseen maailmaan henkilöhahmojen kokemusten kautta:

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 paketin läpi, tietäisi kenen luo joutuu.

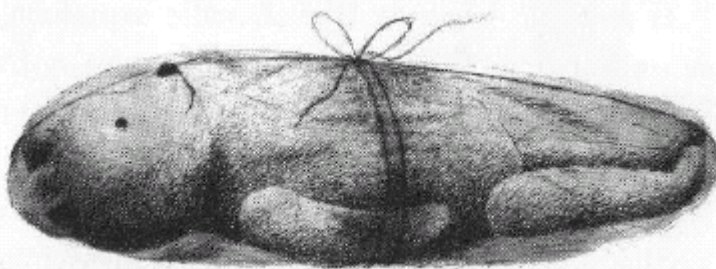
Tyttö painaa sormella pakettia, yrittää päättää kummalta tuntuu, kovalta vai pehmeältä. Sormi osuu nallen kylkeen ja kutittaa. **Nallesta** sormi on pehmeä ja pieni. (ENP, 7–8.)

Katkelma on kuin malliesimerkki kolmannen persoonan kerronnasta, jossa kertojan on mahdollista tietää henkilöhahmojen sisäistä elämää koskevia asioita. Tässä tulee esille synteettisyys ulkopuolisen kertojan määräävimpänä piirteenä, jonka mukaisesti kertoja on ennen kaikkea keinoitekoisesti konstruoitu osa kertomuksen tekstuaalista rakennetta. Kertojaa eivät näin ollen rajoita samankaltaiset rajoitukset kuin vaikkapa *Tyttö ja naakkapuun* yksilöityä henkilökertojaa. Näin rakennetun kertojan on mahdollista tunkeutua sekä Elisabetin että nallen mieleen tietämään sellaista, mitä henkilöt eivät edes itse tiedä, näkemään heidän silmillään ja raportoimaan fiktiivisten henkilöhahmojen havaintoja ja tunteita, joita nämä kokevat eri aistien välityksellä.

Teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kerronnassa vapaalla epäsuoralla esityksellä on merkittävä funktio havainnon ja kielen eron, sekä kertojan ja fiktiivisen henkilöhahmon roolien hämärtäjänä. Yllä olevassa katkelmassa siirrytään ulkopuolisen kertojan diskurssin kautta vapaan epäsuoran esityksen keinoin Elisabetin mielestä nallen mieleen. Näin lukija saa tietoonsa, että niin Elisabetin kuin nallenkin mielen täyttää malttamaton odotus. Voidaan ajatella, että tällä esitystavalla on myös temaattista merkitystä fiktiivisten mielten konstruoinnin ja tulkinnan kannalta. Vapaa epäsuora esitys toimii ennen kaikkea kuoleman mysteeria pohtivan lapsen äänen esiin nostajana, ja aivan kuten Cohn (1978, 126–128) on esittänyt, mahdollistaa fiktiivisen mielen esittämisen välittömässä nykyhetkessä. Fiktiivisen mielen läpinäkyvyys mahdollistaa edelleen pääsyn pikkuveljeään kaipaavan tytön ajatuksiin. Koska kertojan ja henkilön äänet sekoittuvat vapaassa epäsuorassa esityksessä niin, ettei niitä aina pysty erottamaan toisistaan, tämän esitystavan on perinteisesti katsottu synnyttävän joko empaattisen tai ironisen vaikutelman näiden äänien välille (Chatman 1978, 207–208; Cohn 1978, 116–117). Elisabetin kertomuksessa tämä vaikutelma on ilmeisen empaattinen. Lukijaa ohjataan myötäelämään isosiskon kaipausta kertomalla Elisabetin diskurssilla, millaisia muotoja suru hänen tapauksessaan saa.

Kun otetaan vielä edelliseen tekstikatkelmaan liittyvä kuva (KUVA 4.1.1) tarkasteltavaksi, tulkitsemme, että teoksen aloituksessa tematisoidaan tajunnankuvausta korostamalla kielellisten ja kuvallisten keinojen käyttöä tietoisuuden esittämisessä. Näin jo kertomuksen alussa havainnollistuu, että fiktio todella on erityinen tapa esittää kokemusta. Kuvasta ilmenee, että oletetun visuaalisen

havainnoijan käytössä ovat niin todelliselle ihmiselle kuin fiktiivisille henkilöihahmoillekin saavuttamattomat optiset voimat. Kuvan ei voi ajatella esittävän tarinamaailmaa, ei ainakaan sellaisena kuin se henkilöihahmoille näyttäytyy. Sitä ei voi myöskään yksiselitteisesti tulkita Elisabetin mieltä visualisoivaksi kuvaksi, sillä kielellinen kerronta vastustaa tätä ajatusta: ”Elisabet toivoo näkevänsä paperin läpi, silloin tietäisi heti mitä paketissa on.” (ENP, 7.) Kuva on ikään kuin vastaus tähän toiveeseen, mutta fiktiivisen henkilöihahmon sijaan kuvan näkymän voi nähdä vain todellinen lukija. Näin kuvan voi mieltää kuvaksi, jonka esittämää ei ole olemassa missään muualla kuin konkreettisesti kirjan sivulla sen kaksiulotteisessa materiaalisuudessa:



KUVA 4.1.1 (ENP, 7)¹³

Tämänkaltainen kuvan ja sanan vuorovaikutuksessa toteutuva kerronta havainnollistaa tilannetta, jossa lukijan mimeettinen kokemus tarinamaailmasta heikentyy ja kertomuksen ja kerronnan synteettistä ulottuvuutta luonnehtiva artefaktisuus korostuu. Toisin kuin kirjan lukija, Elisabet joutuu malttamattomana arvailemaan, mitä paketissa on. Elisabetin tietämättä samaan aikaan paketin sisällä nalle toivoo yhtä lailla näkevänsä paperin läpi. Paitsi että ulkopuolinen kertoja raportoi näkyvät tapahtumat Elisabetin kotoa jouluaattoiltana, tämä tietää myös Elisabetin ääneen lausumattoman toiveen paperin läpi näkemisestä. Samoin kertoja tietää sekä lahjapakettiaan katselevan Elisabetin että paketin sisällä olevan nallen ajatukset. Huomattavaa on, että tuntevina, ajattelevina ja havainnoivina henkilöinä toimivat Elisabet ja nalle samanaikaisesti.

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.)

Cohnin (1978, 126–140) puhekategoriaturkimuksen ansioksi voidaan lukea se, että hän kiinnittää erityistä huomiota kerronnan tekniikoiden hämäriin raja-alueisiin, joilla kirjallisuuden konventiot

¹³ Kuva läpinäkyvästä nallepaketista ja siihen liittyvä kielellinen kerronta aloittavat teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kertomuksen. Tässä yhteydessä päähuomio on kielellisessä kerronnassa. Luvussa 7.1 ”Yksittäisen kuvan kertovuus” tarkasteluni lähtökohtana on tämä monimerkityksinen kuva. Työni johdannossa kuva johdattaa fiktion mahdollistamaan läpinäkyvyyteen, joka toteutuu teoksen kerronnassa usealla eri tavalla.

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 (mt., 11–14) kuvaa vapaata epäsuoraa esitystä vastaavaa *kerrottua monologia* kerronnallisena moodina ”verbalisoinnin kynnyksellä”. Tällä esitystavalla on mahdollista luoda diskursiivisia tiloja henkilöahmon oman käsitys- ja verbalisointikyvyn raja-alueille. Cohnin painotus on tärkeä tutkimukseni kannalta, sillä varsinkin teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* liikutaan paljolti juuri näillä kerronnan tekniikoiden hämärillä raja-alueilla.

Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* eri esitystavat hahmottuvat enimmäkseen keskenään limittyneinä, jolloin kategorioiden rajat hämärtyvät. Tästä seuraa, että kerronnan muotojen luokittelua ja kategorisointia mielekkäämpää on pohtia, miksi kerronta rakentuu juuri näin, ja mihin monitulkintaisilla kerronnallisilla rakenteilla mahdollisesti pyritään. Myös uudemmissa vapaata epäsuoraa esitystä koskevissa käsityksissä korostetaan, että muodon rajaaminen tarkan lingvistisesti yksinkertaistaa tulkintaa. Pekka Tammen (2006, 160–161) mukaan erilaisia kertojan ja henkilön esittämistapoja ja niiden välimuotoja ei voi rajata tarkasti tiettyihin kategorioihin, vaan on otettava huomioon koko teoksen kerronnan erityispiirteet. Ympäröivä tekstikonteksti ja sen tulkinta vaikuttavat vapaan epäsuoran esityksen havaitsemiseen ja tulkintaan.

Seuraavassa esimerkissä on kysymyksessä suora lainaus Elisabetin mentaalista kielestä, johon siirrytään ulkopuolisen kertojan johdattamana:

Tyttö ja nalle jäävät puron luo. Äiti ja isä menevät edemmäs sammalpeitteisen kumpareen laelle.

[...]

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.)*

Tässä kohtaa kertomusta ulkopuolisen kertojan ja henkilöahmon subjektiviteettien välinen suhde on suhteellisen ongelmaton. Kertojan äänen siirtymistä Elisabetille korostetaan vielä typografisin keinoin. Kursiivaa käytetään myös niissä kertomuksen kohdissa, joissa kertojan rooli siirtyy nallelle tai äidille. Temaattisesti katkelmassa on kysymys paljon enemmän kuin pelkästä pikkutytön mielikuvituksen tuottamasta puron pojan hahmosta, jonka hän haluaisi nähdä syksyisellä retkellä. Äidin vertauskuvallinen tarina kuolleen pikkuväljen tuonpuoleisesta olomuodosta on muodostunut Elisabetille niin todelliseksi, että hän haluaisi todentaa puron pojan olemassaolon omin silmin. Se, että Elisabet ei edes mielikuvituksen silmin pysty näkemään puron pojan hahmoa, tekee pienen

tytön menetyksestä entistä todemman. Pikkuveljen menetys on ollut kipeä kokemus 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.

Nallen mielen syvyyksiin lukija pääsee katsomaan ensimmäisen luvun lopussa, jossa äiti lopettaa Elisabetille joululahjaksi kirjoittamansa sadun lukemisen:

Myös nalle on hyvillään kuunnellut satua. **Sitä on nukuttanut**, mutta se on halunnut kuunnella tarkkaan koska siitä on kirjoitettu niin kauniisti. **Nalle on varma**, että hän on päässyt mukavien ihmisten luo.

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, 13–14.)

Katkelma perustuu jo edellä mainittuun *henkilökeskeiseen kerrontatilanteeseen*, jossa ulkopuolinen kertoja keskittyy kuvaamaan henkilöahmon, tässä nallen tajuntaa. Nallen tajunnankuvauksen kautta kerrotaan myös se, mitä Elisabet kuvatulla hetkellä tekee. Tässä kertomuksen vaiheessa arvoitukselliseksi jäävä, mutta koko tarinan kannalta merkityksellinen Elisabetin hyvänyöntoivotus pikkuveljelle välittyy nallen kokemuksen ja kuuloaistin välityksellä.

4.2 Kertojan havainnot ja kirjailijan tieto

Olen edellä määritellyt teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kertojan olevan kerronnallisessa hierarkiassa kerrotun maailman eli diegeettisen tason yläpuolella ja tarinamaailman suhteen ulkopuolinen. Kysymyksessä on kerronnallinen tilanne, jossa henkilöahmot ja kertoja eivät jaa samaa diegeettistä maailmaa. Heterodiegeettisen kertojan ei tarvitse seurata tarinamaailman todellisuutta imitoivaa esittämistapaa, vaan olemukseltaan artefaktisena, synteettisenä osana keromuksen rakennetta, se voi liikkua kerronnan ja tarinan eri tasoilla. (Genette 1980, 228, 244–248.) Tästä seuraa ilmeinen ristiriita: kuinka tarinamaailman tapahtumiin osallistumaton kertoja voi ylipäätään olla tekemässä havaintoja maailmasta, jonka ulkopuolella on? Vai täytyykö kertojan ensin kertoa/luoda fiktiivinen maailma, jotta hän voisi sitä havainnoida? On syytä kysyä, täytyykö kertojan ensin havaita/nähdä, jotta hän voisi kertoa havainnoistaan.

James Phelanin (2001, 51–52) mukaan kysymys kertojan mahdollisuudesta toimia fokalisoijana avaa keskustelun tärkeästä, mutta liian vähälle huomiolle jääneestä kerronnan ulottuvuudesta, eli kertojan itsensä tiedostavuudesta niin homodiegeettisessä kuin heterodiegeettisessä kerronnassa. Kerronnan hierarkkiset tasot huojuvat seuraavassa katkelmassa,

jossa ulkopuolinen kertoja nousee esiin ja tekee itsensä näkyväksi nimenomaan *havaitsemalla* ja tietämällä jotakin sellaista, joka henkilöltä itseltään jää huomaamatta:

Hän [Elisabet] rutistaa nallen syliinsä, pitää sylissä kauan **eikä huomaa** kuinka nalle työntää kuononsa tytön pitkien hiusten alle ja hymyilee siellä salaa. (ENP, 8.)

Yllä olevassa esimerkissä on kysymys Elisabetin ja nallen ensikohtaamisesta jouluaattona. Elisabet on juuri avannut lahjapakettinsa ja saanut nallen syliinsä. Tässä kohtaa kertoja nousee esiin ja kertoo ensin, kuinka Elisabet rutistaa nallea sylissään kauan. Tästä on helppo päätellä, että nalle on ensihetkestä alkaen tytölle todella tärkeä. Olennaista on, että kertoja paljastaa tunteen molemminpuolisuuden. Se, mitä Elisabet ei huomaa, on hänen itsensä kannalta merkittävää: myös nalle on ilmeisen tyytyväinen, sillä se hymyilee päästyään tytön syliin. Kertoja näkee enemmän kuin Elisabet, ja kertojan välityksellä kirjan lukija saa tässä kohtaa enemmän tietoa kuin pelkkä henkilöahmon näkökulma voisi välittää.

Genette (1980, 195, 207–210) kuvaa termillä *paralepsis* tilannetta, jossa annetaan enemmän tietoa kuin fokalisointi sallisi. Fokalisointi tietyllä tavalla kaksinkertaistuu, kun mukaan tulevat sekä henkilöfokalisoija että ulkopuolinen kertoja. Paralepsis rikkoo kertomuksen hierarkkista rakennetta ylittämällä näennäisesti fokalisoidussa kerronnassa fokalisoijan tiedot. Tällaisen kerronnallisen rakenteen kautta lukija saa lisätietoa ja pääsee jakamaan kertojan kanssa tarinamaailman henkilöltä vielä tuntemattoman (ja ainakin tässä tapauksessa lopulta myös tuntemattomaksi jäävän) tiedon. Kun ajattelen dialogia teoksen ja yksilöllisen lukijan välillä, tulkitseen tällaisen kertojan ja lukijan jakaman yhteisen salaisuuden lisäävän jännitettä kertomukseen ja tarjoavan samalla lukijalle mielekkään mahdollisuuden oivaltavaan tulkintaan.

Elisabetin ja naapurin Jari-kaverin kohtaaminen on toinen esimerkki, jossa tekstin muodolliset ja temaattiset piirteet toimivat hedelmällisessä vuorovaikutuksessa. Kysymys on niin ikään paralepsiksesta, kun kertoja paljastaa lukijalle etukäteen sellaista, minkä Elisabet-henkilö huomaa vasta myöhemmin:

Jari huiskuttaa ja Elisabet tietää, että Jari tulee taas hakemaan ulos.

Minä en mene, hän ajattelee ja nostaa nallen syliinsä ja sylissä nalle yhtäkkiä herää niin kuin tietäisi että juuri sillä hetkellä on hyvä herätä.

Elisabet avaa ikkunan ja huutaa Jarille, että hänellä oli jo kaveri. Hän työntää nallen ikkunalaudalle istumaan, että Jari varmasti näkee kuka kaveri on. **Hän ei huomaa, kuinka nallen silmät muuttuvat mustiksi.** Nalle katsoo poikaa, joka kääntyy pihasta pois. Nalle on huomannut, että hänen tulonsa jälkeen naapurin poika on joutunut monta kertaa leikkimään yksin. Ei nalle sellaista olisi tahtonut. (ENP, 18–19.)

Esimerkissä lukija pääsee jakamaan kertojan havainnon nallen mustiksi muuttuvista silmistä. Olennaista on, että syytä nallen silmien värin vaihtumiseen ei erikseen selitetä millään lailla. Lukija

ikään kuin haastetaan soveltamaan omaa mielten lukemisen kykyään nalleen (ks. Zunshine 2006, 27). Näin lukijalle tarjoutuu mahdollisuus jäljittää nallen mielentilaa, eli sitä, mikä merkitys on nallen silmien värin synkkenemisellä. Oletan, että tällaiset kohdat kerronnassa voivat aktivoida lukijan tulkintaprosessia merkittävästi, kun kertojan ja lukijan jakama tieto tarjoaa lukijalle mahdollisuuden oivaltaa syitä ja seurauksia itsenäisesti. Tällaisen oivaltamisen jälkeen lukija on jopa kyvykäs antamaan neuvoja tai toimintavaihtoehtoja päähenkilö Elisabetille, joka murheessaan tuntee halua olla vain yksin. Oletukseni on, että varsinkin tämäntyppisissä kertomuksen kohdissa dialogi teoksen ja sen lukijan välillä voi toteutua teoksen suru- ja kaipaus tematiikan kannalta mielekkäällä tavalla. Kysymys on siitä, että (lapsi)lukija itse konstruoi kerronnan vihjeiden avulla toimintamalleja tai -ohjeita fiktiiviselle henkilöhahmolle. Samalla hän voi myös omaksua vaihtoehtoisia tapoja hahmottaa maailmaa erilaisissa elämäntilanteissa.

Kertojan toimiminen myös fiktiivisen maailman havainnoijana on herättänyt runsaasti eriäviä mielipiteitä narratologisessa keskustelussa. Seymour Chatmanin (1990, 143–144) mallissa *slant* tarkoittaa kertojan asenteita ja mentaalisia vivahteita, jotka liittyvät tämän raportoimistehtävään. Henkilöiden syvempään mentaaliseen toimintaan tarinamaailmassa Chatman viittaa termillä *filter*, joka kattaa henkilön tiedot, tunteet, asenteet, muistot, fantasiat ja muun näihin verrattavissa olevan mentaalisen toiminnan. Chatmanin (mt., 142) mukaan kertoja nimenomaan raportoi eikä havainnoi. Voidakseen toimia havainnoijana kertojan tulisi olla tarinamaailmassa läsnä näitä havaintojaan tekemässä. Gerald Prince (2001, 46–49) yhtyy Chatmanin käsitykseen ja käyttää tämän termiä *slant*: kertojalla voi olla tietty asenne suhteessa kertomaansa, mutta kertoja ei voi koskaan toimia fokalisoijana syystä, että kertoja on osa diskurssia (*miten* kerrotaan) eikä tarinaa (*mitä* kerrotaan).

Phelan (2001, 51–58; 2005, 116) on kritisoinut Chatmanin ajatusta. Phelan (2005) näkee tarinamaailman havainnoimisen mahdolliseksi myös kertojalle, vaikka tämä ei olekaan fyysisesti läsnä havainnoimassaan maailmassa. Phelanin (1996, 105–118) mukaan kerrontatilannetta ei pidä mieltää liian mimeettisenä, jolloin kerronnan tavoitteena olisi jäljitellä mahdollisimman tarkasti tosimaailmassa vallitsevia loogisia lakeja. Phelanin tueksi asettuu Cohn (2006, 150) tunnetulla näkemyksellään siitä, että ”heterodiegeettisen fiktion välittämää kieltä ei voida verrata mihinkään todellisen maailman kerrontatilanteeseen, henkilöitiinpä sen alkuperä tai ei.” Mielekkäin tapa suhtautua ulkopuoliseen kertojaan teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* on käyttää kerronnan hierarkkisia tasoja analyysin apuna monipuolisesti tai luopua Phelanin esittämällä tavalla kerrontatilanteen mimeettisyydestä, sekä yksinkertaisesti hyväksyä Cohnin käsitys fiktion kielen erityislaatuisuudesta.

Kertomuksen ulkopuolisen kertojan analyysissä päätyminen Ann Banfieldin (1982, 196–214) teoriaan ”kertojattomista lauseista” olisi tietyissä osissa kertomusta varsin houkutteleva

tulkintavaihtoehto. Jos kertova ääni ei kuulu yksilöidylle henkilölle tai ihmisenkaltaiselle kertojalle, ja jos kertovaa diskurssia on mahdollista luonnehtia ”ei kenenkään puheena”, Banfield ei näe mielekkääksi tulkita kerrontaa verbaalisena kommunikaationa. Vaihtoehtona hän näkee eikommunikatiivisen teorian persoonattomasta kerronnasta, jonka mukaan teksti ei sisällä sen enempää kertojaa kuin varsinaista puheaktiakaan. Banfield argumentoi, että persoonattomassa tai kaikkietävässä kerronnassa ”kukaan ei puhu” ja tapahtumat yksinkertaisesti ”kertovat itse itsensä”. Teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kolmannen persoonan kerronta luo ajoittain vaikutelmaa puhujattomista lauseista ja siitä, että tapahtumat ikään kuin kertovat itse itsensä. Brian McHale (1983) asettuu kritiikissään voimakkaasti Banfieldin teoriaa vastaan. McHale (mt., 31–32) näkee Banfieldin ajattelun heikkoutena keskittymisen tekstiyhteydestä irrotettuihin yksittäisiin lauseisiin, jolloin ympäröivän tekstikontekstin tärkeä rooli jää huomioimatta. Myös oma ajatukseni teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kertojattomasta kerronnasta asettuu kriittiseen valoon McHalen argumentoinnin valossa. Kerronnan monitasoisuus ja teoksen useiden sisäkkäistarinoiden luoma kollaasimainen kokonaisuus vaativat huomionsa kertojarakenteiden analyysissä. Myös seuraavassa esitellyt eri tutkijoiden käsitykset kolmannen persoonan kertojan funktioista tukevat näkemystäni.

Richard Aczel (1998, 472) tarkastelee kertojan käsitettä ja asettuu kertojatonta kerrontaa vastaan. Klassinen kysymys ”kuka puhuu?” muuntuu Aczelin (mt., 468) argumentoinnissa muotoon ”miten puhuu?” Tämä kysymys on Aczelin mukaan erityisen keskeinen kerrontatilanteissa, joissa äänen alkuperä on epäselvä. Aczel on kuvannut kertovan äänen ominaisuuksia seuraavasti:

Narrative voice, like any other voice, is a fundamentally *composite* entity: a specific configuration of voices. But it is nonetheless, *actively* configured, and it is precisely in the traces of its (artistic) organization that its identity resides. (Aczel 1998, 483; kursivointi alkuperäinen.)

Samoja kysymyksiä pohtii Uri Margolin (2003, 278–279), jonka mukaan myös kertojalla voidaan ajatella olevan mentaalista, tiedon muokkaamiseen liittyvää toimintaa. Tämä ilmenee siinä, mitä ja miten kertoja kertoo. Näiden tulkintojen mukaan kertoja nähdään koko kerronnallisen tason kompositiosta vastaavana organisoijana, joka tekee itsensä näkyväksi nimenomaan valinnoilla ja järjestelyllä. Koska Elisabetin tarinan ekstradiegeettis-heterodiegeettinen kertoja on suurimmaksi osaksi näkymättömissä, ovat kohdat, joissa kertoja tekee läsnäolonsa tiettäväksi, sitäkin merkityksellisempiä. Chatman (1978, 196–197) on hahmotellut niin sanottua piilevän kertojan kategorian. Piilevä kertoja on kertomuksen tapahtumille ulkopuolinen kertoja, joka ei kerronnassaan viittaa itseensä ja on näin ollen tavallaan piilossa, koska ei tee läsnäoloaan tiettäväksi. Chatman näkee eron asteittaisena ja viittaa kertojan näkyvyyteen termeillä *avoin (overt)* ja *piilevä (covert)*.

Vaikka Elisabetin kertomuksen ulkopuolisella kertojalla ei ole persoonallista ääntä, ja henkilöiden näkökulma hallitsee kerrontaa, kertomuksesta löytyy erityyppisiä merkkejä ulkopuolisen kertojan mentaalista aktiivisuudesta. Se, mitä kertoja valikoi kerrottavaksi ja etualaistaa kerronnassaan, asettaa henkilöhahmot, ennen kaikkea pikkuveljeään kaipaavaan Elisabetin tietyllä tavalla lukijan empatian kohteeksi. Tulkitsen, että näin kertomus esittää enemmän kuin minkä pelkkä henkilöhahmon näkökulman käyttö mahdollistaisi. Kuten jo aikaisemmin on käynyt ilmi, kertojan on myös mahdollista havaita, jolloin kertojan välittämä tieto ylittää henkilöiden tekemät havainnot.

Merkittävä on myös kysymys, mistä Elisabetin tarinan ulkopuolisen kertojan kielellinen asu tai puhe tulee, eli kysymys verbalisoinnin ongelmasta kirjoitetussa kertomuksessa. Kuvakirjan *Tyttö ja naakkapuu* minäkertojan kohdalla mimeettisyys korostuu, ja kertojan kieli on suureksi osaksi helpompi mieltää kertovan minän mentaaliseksi kieleksi tai sisäiseksi puheeksi. Seuraava katkelma teoksesta *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* havainnollistaa heterodiegeettistä kertojaa pikemminkin *äänenä* kuin henkilönä, jota luonnehtisi mimeettisyys ja pysyvä positio:

Kun Elisabet avaa paketin narut, nallen sydän lyö ylimääräistä. Tyttö nyörittää narut pieneksi rullaksi ja vasta sitten taittaa paperin auki. Keltainen karvainen pää näkyy ensin ja Elisabet on hyvillään: joulupukki on ymmärtänyt oikein, joulupukki on ymmärtänyt pelkistä piirustuksesta. (ENP, 8.)

Läpinäkyvä paketti (KUVA 4.1.1) esittää Elisabetin tulevaa vauvaveljeä. Kielellinen kerronta täydentää kuvaa kertomalla konkreettisesti itse ”syntymisen” hetkestä: ”Keltainen karvainen pää näkyy ensin.” (ENP, 8.) Paketin avaaminen viittaa syntymiseen niin, että yhteys on hyvin ilmeinen. Tässä yhteydessä visuaalinen ja verbaalinen kerronta toimivat omilla vahvuusalueillaan kuvaten juuri sitä, mihin niiden käytössä olevat keinot antavat parhaat edellytykset. Katkelman loppu on tulkittavissa suoraksi esitykseksi, jossa Elisabetin ajatus ilmaisee hänen ilonsa hartaan toiveen toteutumisesta. Cohnin (1978, 103) kuvaus vapaasta epäsuorasta esityksestä nimenomaan moodina verbalisoinnin kynnyksellä (”on the threshold of verbalization”) sopii edellä esitettyyn Elisabetin diskurssiin.

Edellisessä esimerkissä kertoja tuntuu liikkuvan vapaasti fiktiivisessä maailmassa havainnoiden itsenäisesti niin henkilöiden sisäistä tietoisuutta kuin ulkoisia ominaisuuksiakin. Kertojalla on tietoa henkilöhahmojen tunteista ja ajatuksista, mutta yhtä lailla kertoja tietää, kuinka tapahtumat etenevät jouluaattoillan tilanteessa. Olen edellä tarkastellut havainnoivasta kertojasta esitettyjä käsityksiä. Myös kaikkitietävästä kertojasta on narratologisessa keskustelussa vaihdettu mielipiteitä. Genette (1988, 74) esittää, että kolmannessa persoonassa kerrottuun romaaniin tai heterodiegeettiseen romaaniin rutiininomaisesti liitetty *kaikkitietävyyden* käsite on täysin absurdi, sillä eihän kirjailijan tarvitse tietää mitään, koska hän itse keksii kaiken. Genetten ajatukseen yhtyy

Jonathan Culler (2004), joka kritisoi ajatusta kaikkítietävyydestä sekä fiktiivisen teoksen kertojan että tekijän yhteydessä. Kertojaa Culler (mt., 24–25) tarkastelee fiktion sisäisenä toimijana, jonka kyvyt ylittää tavanomaiset tiedon rajat, kuten tämän mahdollisuus nähdä henkilöiden mieleen, eivät tee kertojasta automaattisesti kaikkítietävää. Kertoja saattaa kertoa osatoituksia, jättää asioita kokonaan kertomatta eikä välttämättä paljasta kaikkea tietoa välittömästi (vrt. Aczel 1998, 491–495). Tällaisesta tiedon kertomisesta viiveellä löytyy esimerkkejä teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kertomuksesta, jolloin tiedon panttaaminen tai pitäminen omana tietona tematisoituu kertomuksen tasolla sekä kertojan että henkilöihahmojen kohdalla. Tämä piirre liittyy ennen kaikkea henkilöihahmo nalleen, joka Elisabetin odotuksista huolimatta haluaa pohtia asioita pitkäänkin, ennen kuin on valmis kertomaan niistä Elisabetille. Näin tapahtuu muun muassa seuraavassa katkelmassa, jossa Elisabet odottaa, että nalle kertoisi näkemästään heti purolle tehdyn syksyisen retken jälkeen. Nalle haluaa lisääaikaa ja ehdottaa Elisabetille muuta tekemistä:

- Leiki sinä naapurin pojan kanssa tämä syksy. Jarin on ollut sinua tänäkin päivänä ikävä, nalle sanoo ja jatkaa:
- Minä nukun ja nukkuessani mietin valmiiksi mitä minä sinulle jouluna kerron, nalle sanoo eikä herää vaikka tyttö työntää suunsa sen korvaan ja puhallelee. (ENP, 46.)

Tässä yhteydessä nallen miettimisaika on luettavissa teoksen kokonaistematiikkaa tukevana sisällöllisenä ratkaisuna. Pikkuveljen kuolema, menetykseen liittyvä suru ja ikävä vaativat Elisabetilta kypsymistä, jotta hän voisi edes jollakin lailla ymmärtää sellaisia tapahtumiin liittyviä tosiasioita kuin kuoleman peruuttamattomuuden ja sen, että pikkuveli on lopullisesti poissa Elisabetin luota. Viisautessaan nalle ehdottaa Elisabetille jatkamista tuttujen asioiden parissa niin, että jo yksin ajan kulumisen hoitava vaikutus voi auttaa tyttöä tämän ikävän tiellä.

Culler (2004, 22–23) tarkastelee kriittisesti myös kaikkítietävyyden taustalla usein esitettyä analogiaa Jumalan ja kirjailijan välillä. Tämän käsityksen mukaan kirjailija tarinamaailman luojana ja Jumala maailman luojana voitaisiin rinnastaa molempien kaikkítietävyyden ja kaikkivoipuuden perusteella. Kirjailija voi Cullerin (mt., 23–24) mukaan olla kaikkítietävä romaaninsa suhteen vain siinä mielessä, ettei kukaan voi tietää kertomuksen maailmasta enempää kuin kirjailija kyseisen maailman luojana. Tarinamaailmassa vallitsevat tosiasiat valitsee ja määrittelee kirjailija, jota Cullerin mukaan luonnehtii paremmin *kaikkivoipuus* kuin kaikkítietävyys. William Nelles (2006, 119–121) on ehdottanut kaikkítietävyyden käsitteeseen joustavuutta ja liittänyt siihen neljä ulottuvuutta: kaikkivoipuus, ajallinen ja paikallinen rajoittamattomuus sekä telepatia. Nellesin ja Cullerin ajatukset vastaavat toisiaan, sillä molemmat näkevät kaikkivoipuuden perustuvan sille, että kertoja asettuu kuvatun maailman luojaksi. Fiktion ei-referentiaalisuus tekee sen kuvaaman maailman asiat ja ilmiöt intentionaalisesti keksityiksi, ei tiedon kohteiksi. Sen vuoksi ei ole

tarkoituksenmukaista käsitellä kertojaa sen enempää tiedoiltaan rajallisena tavallisena henkilönä kuin jumalankaltaisena kaikkietävänä olentonakaan, vaan kuten jo aiemmin on tullut esille, keinotekoisesti luotuna tekstuaalisena konstruktiona.

4.3 Kenen ääni – kenen todellisuus?

Teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* analyysi on väistämättä hyvin kieli- ja kerrontakeskeistä. Ensinnäkin kertomus tukee tätä lähestymistapaa, sillä tarinoiden kertominen ja kuunteleminen muodostuu tarinamaailman surevalle perheelle tärkeäksi tavaksi käsitellä menetystä. Toiseksi kysymyksessä on kuvitettu kirja, jossa kielellinen kerronta voidaan nähdä ensisijaisena ja kuvitus tälle alisteisena¹⁴ (vrt. Rhedin 1992, 86). Olen edellä esittänyt, että kertomuksessa fokalisaatio toteutuu pääosin sisäisenä fokalisaationa termin laajassa merkityksessä, jolloin henkilöhahmon koko tajunta toimii suodattimena. Niin tärkeää kuin surun ja kaipauksen kokemuksen kuvauksessa onkin kysyä kysymykset *kuka tietää ja tuntee, kuka kokee ja havaitsee eri aistein*, fokalisaation käsite nousee vahvasti esiin myös suhteessa kysymykseen *kuka puhuu*.

Mihail Bahtinin (1981, 262) teoria kielestä, erityisesti romaanin kielestä, on käyttökelpoinen analysoitaessa puheen ja ajatusten esittämisen kategorioita sekä suhdetta kertojan ja henkilöhahmon välillä. Romaanin diskurssi on polyfonista, moniäänistä ja se saa luonteensa eri puheiden moninaisuudesta ja samanaikaisuudesta kerronnassa. Bahtinin näkemys polyfonisesta romaanista poikkeaa perinteisestä kertovan tekstin hierarkkisuuheen perustuvasta kommunikaatiomallista. Toistaalta Bahtin (1991, 54–55, 70–73) puhuu myös eri äänien itsenäisyydestä ja samanaikaisuudesta. Tätä itsenäisyyden ja moninaisuuden sekoitusta Bahtin kutsuu dialogisuudeksi. Samanaikaisuus ja dialogisuus tarkoittavat romaanin maailmassa myös tasa-arvoisuutta tekstuaalisten toimijoiden välillä. Romaanin äänien tasa-arvoisuus näkyy ennen kaikkea epäselvissä, hämärissä tilanteissa, joissa äänelle voidaan määritellä useita alkuperiä. Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* henkilöhahmojen ja kertojan diskurssit sekoittuvat siten, ettei yhtä absoluuttista tulkintaa ole mahdollista muodostaa. Joka tapauksessa kertomuksen eri äänet saavat luonteensa siitä, että ne ovat kosketuksissa toisiinsa ja värittyvät muiden diskurssien vaikutuksesta.

Mikko Keskinen (2000, 159–160) pohtii kaunokirjallisuuden äänien luonnetta ja niiden liittymistä tekstin ideologiaan. Kuten Keskinen (mt., 166–170) toteaa, ääni laajasti ymmärrettynä on

¹⁴ Korostan, että eri tutkijoilla on vaihtelevia näkemyksiä kuvakirjan ja kuvitetun kirjan erosta ja määritelmistä (Rhedin (1992), Nikolajeva & Scott (2001), Lewis (2001a), Happonen (2007)). Tarkastelen erilaisia tapoja luokitella kuvakirjoja luvussa 6.1, ”Erilaiset kuvakirjat”.

kirjallisuuden keskeisiä muutokysymyksiä. Se pitää sisällään niin puheäännet ja niiden esittämisen kuin teoksen kerrontatilanteen osanottajat, joista puhutaan metaforisesti ääninä. Keski-ajan ajatus teoksen teeman ja ideologian ilmenemisestä kerronnan muodoissa sekä teoksen äänimaailmassa on hedelmällinen teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kerronnan tarkastelussa. Paitsi puhumisesta, kertomisesta ja asioiden selittämisestä, kertomuksessa on kysymys myös kuulemisesta ja kuuntelemisesta. Äänen ja puheen merkitystä sekä kuulemisen ja kuuntelemisen tärkeyttä tematisoidaan läpi koko teoksen siten, että aihe toistuu myös teoksen sisäkkäiskertomuksissa. Seuraavat esimerkit ovat sadusta, jonka äiti kertoo jouluaattoiltana yhtenä joululahjanaan Elisabetille:

1) *Tomera-tonttu otti keskimmäiseltä hyllyltä ruskean nallen ja oli jo aikeissa ruveta paketoimaan sitä, kun utelias nalle hyppäsi hyllyltä alas. Se huusi, että minä haluan olla Elisabetin ikioma nalle ja sen ääni oli niin päättäväinen, ettei kukaan sanonut vastaan. Nalle pääsi Elisabetille tulevaan pakettiin. (ENP, 12.)*

2) *Nalle heräsi, kun pukki nosti lahjasäkin selkäänsä ja käveli Elisabetin kodin ovelle. Nalle odotti kuulevansa tytön äänen, se oli aina ajatellut että äänestäkin voi päätellä minkälainen ihminen on. Elisabetin äänestä nalle kuuli tytön jännittävän. (ENP, 12–13.)*

Äidin sadussa voi ajatella olevan kysymys lastenkirjalle tyypillisestä topoksesta. Sadussa kerrotaan lelun matkasta lapsen luo eli siitä, kuinka juuri tietty lelu halusi juuri tietyn lapsen luo. Tällainen kertomus voidaan nähdä hyvin tyypillisenä pienille lapsille kerrottavana tarinana. Kun varsinaisesta kertomuksesta siirrytään äidin kertomaan sisäkkäiskertomukseen, aikamuoto vaihtuu preesensistä imperfektiksi. Preesensissä kerrotun fiktion kerronnallinen epäluonnollisuus katoaa hetkeksi äidin kertoessa satuaan, koska iltasadun kerrontatilanteen voi ajatella jäljittelevän todellisen elämän luonnollista kerrontatilannetta. Lucien Dällenbachin Freudin *Unien tulkinnassa* tekemän havainnon mukaan unet unessa tuntuvat todellisimmilta (Makkonen 1991, 20). Samansuuntaisesti kuin tulkintani äidin iltasadun todellisuutta jäljittelevästä luonteesta, Dällenbachin mukaan teokseen sisältyvä ”teos”, kuten uni unessa, vakuuttaa voimakkaasti omasta todellisuudestaan ja tarjoutuu toimimaan teoksen hermeneuttisena avaimena tai käyttöohjeena.

Äänten sulautumisen lisäksi kompositio on keskeinen käsite bahtinilaisessa teoriassa, sillä jokainen ääni romaanissa havaitaan aina suhteessa teoksen kompositioon. Teoksen kokonaisrakenne antaa äänille, niiden välisille suhteille, sekä niiden sulautumiselle toisiinsa sen merkityksen, joka romaanista voidaan lukea. (Bahtin 1991, 67–69.) Äänen kuulemisen ja kuulumisen tärkeys korostuu ensimmäisessä esimerkissä äidin *ennustavan* ja *selittävän* sisäkkäiskertomuksen tasolla. Kertomuksen kokonaisuuden rakentumisen kannalta nallen mielipiteen kuulumisella on ollut ratkaiseva merkitys sille, että juuri se on päässyt lopulta Elisabetin nalleksi. Äidin tarinan jatkuminen siten kuin esimerkissä 2 kuvataan, on seurausta siitä, että nallen ääni todella kuului

ratkaisevassa vaiheessa niin päättäväisenä, että seurauksena oli sen pääseminen Elisabetille tulevaan pakettiin. Paketin sisällä nalle voi puolestaan tehdä päätelmiä Elisabetista ennen kaikkea tytön äänen perusteella. Elisabet henkilönä voi samastua äidin kertoman sisäkkäiskertomuksen pintatarinaan. Kuten Dällenbach (1989, 81–82) huomauttaa, useimmiten päähenkilö on sisäkkäiskertomuksen kuulija, jolloin kertomus asettaa hänet vastatusten omaa elämäkertaa, Elisabetin tapauksessa tosin suppeammin aattoillan tapahtumia ennustavan ja selittävän tarinan kanssa.

Mise en abyme -rakenteeseen liittyy Dällenbachin (1989, 51–52) mukaan vallan osittainen siirto kirjailijalta tai kertojalta henkilölle, jolloin kertojan ja henkilön alueet sekoittuvat. Samaan tapaan kuin vapaa epäsuora esitys, myös *mise en abyme* -rakenne on nähty kirjailijan, kertojan ja henkilön näkökulmien ja äänien välisenä erikoistapauksena. Kathy Mezei (1996, 67) on esittänyt näkemyksen vapaasta epäsuorasta esityksestä muotona, joka mahdollistaa kirjailijan, kertojan ja henkilöiden välisen vuorovaikutuksen sekä diskursiivisella että ideologisella tasolla. Mezei (mt., 70–71) käsittää vapaan epäsuoran esityksen muotona, joka voidaan nähdä vuorovaikutuksena kirjailijan, kertojan ja henkilöiden (äänien) välillä. Mezei näkee esitystavassa taistelun vallasta kertojan ja henkilöihahmon välillä, mutta myös muodon, jossa eri syistä vaiennettu ääni¹⁵ pääsee kuuluviin.

Maria Nikolajeva (2002, 185) osallistuu keskusteluun tarkastelemalla lapsia yhtenä tällaisena vaiennettuna ryhmänä. Hän toteaa, että useat lastenkirjailijat puhuvat ”äänensä lainaamisesta lapsille”, jotka eivät muuten saa ääntään kuuluviin tai pysty kertomaan omia tarinoitaan. Nikolajevan mukaan kauniilta kuulostava ajatus äänen lainaamisesta on pohjimmiltaan epäeettinen, koska kirjailija joka tapauksessa kirjoittaa yleisönsä yläpuolelle sijoittuvasta asemasta eikä näin ollen pysty omaksumaan vähemmistön subjektiviteettia. Feministisen ja jälkikolonialististen teorioiden radikaaleimmat puolestapuhujat ovat vaatineet, että sorrettujen ja hiljennettyjen ryhmien pitäisi voida kirjoittaa itse heidän omat kertomuksensa. Nikolajeva toteaa, että ajatus voisi olla mahdollinen sellaisten vähemmistöjen kuin naisten, mustien tai homoseksuaalien kirjailijoiden kohdalla, mutta lasten kohdalla on syytä kysyä, voivatko he kirjoittaa omaa diskurssiaan tavalla, jota myös aikuiset todella kuuntelisivat. Tämän ajattelutavan äärimmäisenä seurauksena Nikolajevan mukaan päädytään kysymykseen, pitäisikö lapsille lopulta antaa mahdollisuus kirjoittaa itse heidän oma kirjallisuutensa. Nikolajevan kritiikki on paikallaan, sillä ajatus lapsista

¹⁵ Mezei (1996, 70) mainitsee joitakin esimerkkejä tällaisista vaiennetuista äänistä. [...] FID becomes a site for the struggle for control [...] between representations of dominator and dominated (white and black voices), heterosexual and homosexual, men and women [...].

heidän oman kirjallisuutensa yksinomaisina tuottajina on rajoittunut, jopa absurdi. (Vrt. Lanser 2010.)

Teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* fiktiivisessä maailmassa henkilöiden välistä vuorovaikutusta kuvaa taistelua paremmin tietty vastakkainasettelu lapsen ja aikuisten välillä. Jo aiemmin on tullut esiin Barbara Wallin (1991, 35–36) tapa käyttää lastenkirjallisuuden tutkimuksessa sovelletusta kaksoisyleisön (*dual audience*) käsitteestä termiä kaksoispuhuttelu, jonka Wall jaottelee kaksitasoiseen puhutteluun (*double address*) ja yhteiseen puhutteluun (*dual address*). Olen työni johdannossa sijoittanut kohdeteokseni lähemmäksi yhteistä puhuttelua, jossa ei ole nähtävissä selvää eroa sen välillä, puhutellaanko lapsi- vai aikuisyleisöä. Sen sijaan lastenkirja, jossa puhuttelu on kaksitasoinen, kohdistaa Wallin mukaan kerrontansa kahdelle eri tasolle; lapsille omallaan ja aikuisille omallaan. Sen enempää *Tyttö ja naakkapuussa* kuin teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* minkäänlaisia silmäniskuja aikuislukijalle ei luennassani nouse esille. Pikemminkin tulkitsen, että kertomuksessa Elisabetista ja pikkuveljestä halutaan mahdollisesti osoittaa tällaisten rakenteiden keinotekoisuus ja jopa kyseenalaistaa ajatusta kaksoisyleisöstä. Kertomuksessa vauvaveljensä menettäneestä Elisabetista nimenomaan aikuiset eivät ymmärrä tai oivalla lapsille itsestäänselviä ja luonnollisia asioita. Tästä esimerkkinä seuraava katkelma:

Nalle halusi leikkiä sokkosta seuraavanakin päivänä. Elisabet haki Jarin katsomaan nallea. Jari ihmetteli huivia, mutta ymmärsi heti kun tyttö selitti nallen lepuuttavan silmiä.

Äiti ja isä hymyilivät huiville ja väsyneelle nallelle. Heille Elisabet kertoi nallen huilaavan, jotta se jaksaisi kasvaa. Hän ei halunnut sanoa nallen silmien tarvitsevan lepoa siksi, että nalle näkisi puron pojan. (ENP, 39–40.)

Naapurin Jari ymmärtää heti, mistä nallen huivileikissä on kysymys. Äidin ja isän hymyilyn voi sen sijaan lukea hyväntahtoisena suhtautumisena lapsen leikkiin. Tulkitsen, että Elisabetin haluttomuudessa kertoa vanhemmilleen nallen silmien lepuuttamisen todellinen syy, ilmaistaan implisiittisesti lapsen oletus, etteivät vanhemmat kuitenkaan ymmärtäisi tai ottaisi tosissaan hänen selitystään asiasta.

Elisabetin ja hänen vanhempiansa välillä ei käydä keskustelua, joka saisi ilmaisunsa tekstissä dialogina suoran esityksen muodossa. Äidin ja isän puhe esitetään yhtä poikkeusta lukuun ottamatta epäsuorasti ja usein vielä Elisabetin puheelle alisteisesti siten, että Elisabet pääsee arvioimaan vanhempiansa puheita ja ajatuksia ilman näiden väliintuloa. Tällä kerronnallisella keinolla voimistetaan lapsen äänen kuuluvuutta ja lapsen mahdollisuutta olla oikeassa omassa kokemuksessaan, jos tällaista ilmausta ylipäättään voidaan käyttää. Äiti ja isä henkilöhahmoina rakentuvat Elisabetin havaintojen ja osittain myös äänen kautta. Seuraavassa esimerkissä Elisabetin äidin ääni pääsee kuuluviin Elisabetin kautta. Elisabet viettää paljon aikaa tutkimalla sekä omia että

nallensa silmiä. Nallen silmien värin vaihtelun tämän nukkuessa Elisabet uskoo johtuvan siitä, millaisia unia nalle näkee. Sen sijaan tytön omien silmien värin vaihtelun syy on hänelle epäselvä:

Hän on kysynyt äidiltä silmien väristä. **Äiti on sanonut**, että aamun valossa ja illan valossa silmät voivat näyttää erivärisiltä. **Äiti on selittänyt**, että ei silmien väri silloin oikeasti muutu, vain valo muuttuu ja värjää silmät erivärisiksi.

Sitä tyttö ei ole ymmärtänyt. Kun hän on katsonut omia silmiään aamuisin ja iltaisin ja nähnyt, miten erilaisia aamusilmät ja iltasilmät ovat, **hän on ajatellut että äiti ei tiedä**. Mutta äidille hän ei ole sanonut mitään. **Hänelle on riittänyt se, että hän itse tietää.** (ENP, 17.)

Elisabet luottaa mieluummin omaan intuitioonsa kuin äidin fysikaalisiin lakeihin pohjautuviin selityksiin. Hänellä on lapsen filosofiansa, jonka perusteella tehtyjen johtopäätösten totuusarvo on toissijaista. Oma kokemus, oma käsitys asioista ja oma todellisuus ovat Elisabetin sisintä, jonka suojassa hän elää kaipaustaan. Elisabetin selviytymistä helpottaa vahva tunne omasta itsenäisestä minuudesta, jonka avulla hän ohjautuu sisältäpäin. Irtautuminen vanhempien ulkoisesta säätelystä, edellisessä katkelmassa äidin mielipiteistä, ohjaa Elisabetia liittämään tapahtumiin omia tulkintoja ja merkityksiä.

Elisabet on perheensä ainoa lapsi, mutta nallelajen avulla Elisabet rakentaa perheen lasten omaa maailmaa. Kerronnasta käy ilmi, että tähän todellisuuteen perheen aikuisilla ei ole pääsyä, sillä nalle puhuu vain silloin, kun äiti ja isä eivät ole paikalla. Näin sisarusten välille muodostuu suhde, joka fiktiivisen maailman aikuisille näyttäytyy lapsen leikkinä, mutta muodostaa lapselle itselleen vaihtoehdoisen todellisuuden, jossa voi elää yhdessä aivan kuin oikean pikkuveljen kanssa:

Nalle istuu takapenkillä tytön vieressä ja katselee maisemia, vaikka turvavyö vähän kiristääkin sen pulleaa vatsaa. Autossa **tyttö kuiskaa** nallelle jotakin, **josta edessä istuvat äiti ja isä eivät saa mitään selvää.** (ENP, 42.)

Tässä esimerkissä on jälleen kysymys puhumisesta ja kuulemisesta. Erityisesti katkelman jälkimmäisessä virkkeessä kertomuksen ulkopuolisen kertojan ja henkilöahmo-Elisabetin diskurssit sekoittuvat tavalla, joka mahdollistaa useampia tulkintavaihtoehtoja. Voidaan ajatella, että ulkopuolinen kertoja raportoi fiktiivisen maailman tapahtumista perheen automatkalla. Tai sitten kysymys on Elisabetin mielikuvituksessa syntyneestä ajatuksesta tai oletuksesta, jonka mukaan vain hän voi kuulla nallen kuiskauksen. Kummassakin tapauksessa kerronnallinen ratkaisu on kiintoisa, sillä äidin ja isän lisäksi myöskään lukija ei saa tietää, mistä Elisabet puhuu nallelleen. Kerronta jättää aukkopaidan täytettäväksi, lukija pääsee ikään kuin itse kirjoittamaan tarinaa etsiessään vaihtoehtoisia tulkintoja sille, mitä tyttö nallelleen kuiskaa. Tällaisia aukkoja tai tekstin halkeamia esiintyy kautta koko teoksen. Leena Kirstinä (1988) on tutkinut kertojan ja fiktiivisen henkilön puhetta, toimintaa ja arvomaailmaa, toisin sanoen tekstin moniäänisyyttä, teoksessaan *Halkeamia. Tutkielmia lukijasta tekstin rakenteissa*. Kirstinä (mt., 8) viittaa Roland Barthesiin,

jonka mallia noudattaen hän haluaa etsiä tekstien halkeamia, murtumia ja säröjä ja lisätä näin lukunautintoa. Tulkinallisten vaihtoehtojen jättäminen avoimeksi on parhaimmillaan yksi toimiva keino aktivoida lukijaa ja lisätä lukukokemukseen jännitettä. Kun ajatellaan dialogia teoksen ja ympäröivän todellisuuden välillä, näen tämänkaltaisten kerronnallisten keinojen lisäävän keskustelun tarvetta ja mahdollisuutta aikuisen ja lapsen välillä kirjan lukutilanteessa. Näin kuolemasta kertova lastenkirja voi sisällöllisten ja kerronnallisten keinojen avulla johdattaa keskustelemaan vaikeasta aiheesta.

Useimmissa kertomuksen kohdissa Elisabetin perheen aikuisten ja lasten maailman välillä ei ole selkeää rajaa. Kaikki henkilöahmot elävät samassa fiktiivisessä todellisuudessa, mutta Elisabet tämän lisäksi itse luomassaan mielikuvitusmaailmassa nallepikkuveljensä kanssa. Jonkinlainen kuilu lapsen ja aikuisen kommunikaation välillä ilmenee katkelmassa, jossa puhutaan elämän salaisuudesta. Tai niin kuin Elisabet asian ilmaisee, ”Aikuiset siitä puhuvat.” (ENP, 26.) Elisabetkin on kyllä miettinyt asiaa itsekseen ja haaveillut, että voisi lentää pihalla kuivuvan lakanan mukana kohti salaisuutta. Hän ei kuitenkaan tiedä, voiko salaisuuden luo matkustaa tai mennä muuten vaan, kun ei edes tiedä tarkalleen, mikä salaisuus on. Kerronta siirtyy imperfektiin, kun talvella käyty salaisuuskeskustelu palaa Elisabetin mieleen kesäisellä uimarannalla:

Isä sanoi talvella monta kertaa: ”Sellaista se on elämä, ei sen salaisuudesta koskaan pääse perille.”

Elisabet ajatteli, että jos hän **pääsisi** siitä perille, hän **voisi** sitten kertoa isälle. Isän **ei** enää **tarvitsisi** salaisuuden perään huokailla. Ihan kuin salaisuus **olisi** jotenkin surullinen asia. Isä näyttää aina surulliselta puhuessaan siitä. Isän silmät ovat silloin pienemmät kuin tavallisesti, niin kuin isä **katsoisi** taivaalle kohti kirkasta aurinkoa ja häikäistyisi. (ENP, 26.)

Katkelmassa havainnollistuu runsaasti modaalisuuta sisältävä vapaa epäsuora esitys (tosin johtolauseen jälkeen), jota hallitsee Elisabetin diskurssi. Suora lainaus isän puheesta välittyy Elisabetin ajattelun kautta. Tässä yhteydessä on kysymys nimenomaan henkilöahmon ajattelusta, johon johtolause, ”Elisabet ajatteli”, johdattaa. Toisin sanoen voidaan puhua mentaalista kielestä, joka on verbalisoitu puheen tavoin. Omassa luennassani ensisijainen tulkinta on, että välitetty diskurssi on tarinamaailmaan kuuluvan Elisabet-henkilön itsensä verbalisoimaa. Perustan käsitykseni siihen, että henkilöahmon subjektiivinen diskurssi paljastuu erityisesti lapsihenkilölle ominaisen tyylin ja toimintatavan perusteella. Elisabet etsii hyvin konkreettisella tavalla ratkaisua isän ongelmaan. Tarkkaillessaan isäänsä hän on kuullut tämän huokailut ja nähnyt isän surulliset kasvot. Lapsenomaisen konkreettisesti ja suoraviivaisesti Elisabet ajattelee, että, jos hän onnistuu selvittämään salaisuuden arvoituksen, myös isän huolet väistyvät.

Kun toisen lapsensa kuolemaa surevien vanhempien ääni kuuluu läpi koko teoksen ikään kuin taustalla, tässä yhteydessä on merkille pantavaa isän äänen voimakas korostuminen. Isän pohdiskelu

ilmaistaan iteratiivisesti. Se, että isä on huokaillut useita kertoja arvoituksellisesti elämän salaisuudesta, on jäänyt Elisabetin mieleen. Tilanteet ovat olleet lapsen kannalta hämmentäviä, sillä Elisabet on voinut vain arvailla ja yrittää lukea isän silmistä, mitä tämä mahtaa tarkoittaa. Salaisuudesta puhuessaan isä ei aina ole edes huomannut Elisabetia lähellään. Se ja kyyneleet isän silmissä ovat saaneet Elisabetin kerran myös pelkäämään. Tätä tilannetta seuraa kuvaus surevasta perheessä yhdessä, ainoa laatuaan koko kertomuksessa. Elisabet jatkaa muisteluaan:

Mutta isä otti Elisabetin syliin, eikä Elisabetia enää pelottanut.

Elisabet pyysi äitiä tuomaan nallen omaan syliinsä ja niin he kolme, isä, Elisabet ja nalle, istuivat pitkän aikaa syli sylissä. (ENP, 27.)

Elisabetin ja koko teoksen keskeinen kysymys on, mikä on kuolema ja miltä kuolleena oleminen tuntuu. Tätä Elisabet selvittää etsimällä merkitystä sanalle *salaisuus*. Kuten jo edellä mainitsin, lapsen konkreettisuudessaan Elisabet uskoo voivansa auttaa isäänsä ratkaisemalla salaisuuden arvoituksen. Tässä toteutuu havainnollisesti dialogi sisällön ja muodon välillä. Kerronta ei anna valmiita vastauksia, pikemminkin se haastaa lukijaa etsimään vastauksia kysymyksiin moniäänisyyden pinnan alta. Se, että Elisabet ei onnistu löytämään konkreettista ratkaisua isän huokailemalle salaisuudelle, tukee teoksen kokonaistematiikkaa. Salaisuus muodostuu kuoleman metaforaksi, ja salaisuus voidaan käsittää laajemmin myös koko teoksen metaforana. Tässä yhteydessä havainnollistuu George Lakoffin ja Mark Johnsonin (1980) idea siitä, kuinka inhimillinen kognitio toimii paljolti metaforisuuden varassa. Klassisen kognitiivisen metaforateorian mukaan asiat ja ilmiöt merkityksellistyvät jonkin toisen asian tai ilmiön kautta siten, että käsitteellistä asiaa kuvataan konkreettisen asian avulla. Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* KUOLEMA ON SALAISUUS. Salaisuus kuoleman metaforana jättää kuvauksen kuitenkin kokonaan käsitteelliselle tasolle. John Taggin (2003) mukaan ihmiselle on luontaista pyrkiä nimeämisen kautta kehystämään ja kuvallistamaan esineiden ja ilmiöiden maailmaa. Syntyminen, elämä ja kuolema ovat kuitenkin sellaisia perimmäisiä kysymyksiä, joiden kohdalla käsitteellistäminen tai asioiden haltuunotto ei välttämättä onnistu tyydyttävällä tavalla. Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* myös ELÄMÄ ON SALAISUUS. Kysymys on siitä, että viime kädessä ihminen joutuu hiljenemään todellisuuden edessä. Juuri näin tapahtuu Elisabetin isälle, joka useaan otteeseen paljon puhuvasti huokailee elämän salaisuudesta, josta on mahdotonta päästä perille (ENP, 26).

Salaisuudesta Elisabet puhuu myös nallensa kanssa. Bahtinin (1981) mukaan romaanin äänien tasa-arvoisuus näkyy ennen kaikkea epäselvissä, hämärissä tilanteissa, joissa äänelle voidaan

määrittellä useita alkuperiä. Tämä idea tematisoituu seuraavassa katkelmassa, jossa Elisabet pohtii omaa puhettaan ja ääntään:

Tytöstä on tuntunut juhlalliselta puhua nallen kanssa salaisuudesta, hänen omista korvissaan on kuulostanut hienolta, kun hän on kysynyt: mikä on elämän salaisuus tai se salaisuus, jota isä tarkoittaa. **Voi olla, että hänen äänensä ei silloin ole ollut ihan oma, ehkä hän on matkinut aikuisen ääntä**, jonka on kuullut radiosta tai televisiosta. (TJN, 34.)

Elisabetilla on omat arvelunsa vieraudesta, jonka hän kuulee äänessään. Bahtin (1991, 274) puhuu kaksiaänisestä sanasta sekä tyylyttelyn ja jäljittelyn erosta. Jäljittely ottaa jäljiteltävän vakavasti, tekee siitä omaa ja omaksuu välittömästi vieraan sanan. Siinä äänet sulautuvat täydellisesti. Jos kuulemmekin toisen äänen, se ei ole jäljittelijän tarkoitus. Yksi tulkintavaihto edellisessä katkelmassa on nimenomaan käsittää Elisabetin puhe isän puheen jäljittelynä siten, että Elisabetin äänessä kuuluu samanaikaisesti kaikuja hänen isänsä äänestä. Kysymys on siitä, että lapsi on voinut omaksua aikuiselta mallin, jota hän soveltaa ja arvioi itse luomassa mahdollisessa maailmassaan.

Toinen esimerkki äänten sekoittumisesta on laulu, jonka nalle laulaa oltuaan kuolleena Elisabetin leikissä. Elisabet haluaisi kuolleista heränneeltä nallelta vastauksia, mutta nalle ei kerro mitään, vaan laulaa sen sijaan arvoituksellisen laulun. Kun nalle on lopettanut laulamisen, Elisabet on ymmällään: ”Elisabet ihmettelee nallen laulua. Se on tuttu ja kuitenkin outo.”(ENP, 38.) Nallen laulussa on vastaavia piirteitä kuin edellä Elisabetin elämän salaisuutta käsittelevässä puheessa. Tosin äänten sekoittuminen tai yhdistyminen toimii toiseen suuntaan; nyt Elisabet kuuleekin oman äänensä kaikuja nallen laulamassa laulussa: ”Ihan kuin hän itse olisi sen joskus keksinyt ja unohtanut sitten.” (ENP, 38.)

Teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* monitasoinen kerronta tarjoaa lukijalle useita tulkintavaihtoehtoja. Tämän voi nähdä kerronnallisena ratkaisuna, jonka avulla on mahdollista aktivoida lukijaa. Nikolajevan (2002, 174, 180) mukaan lastenkirjallisuuden on usein ajateltu palvelevan ensisijaisesti didaktisia tarkoituksia. Opettavaisuuden edellytyksenä on, että tekijällä on rajoittamaton kontrolli suhteessa lukijaan, jolloin tämä voi muokata lukijan aseman mieleisekseen. Kun kertomus tulee näin ikään kuin ylhäältä päin annettuna, lukijalle itselleen ei jää juurikaan pohdittavaa tai ihmeteltävää. Jos kerronta sen sijaan jättää lukijalle tilaa vaikkapa kerronnallisen tilanteen määrittelyyn, tulkinta tarinasta ja tapahtumista voi vaihdella huomattavasti lukijakohtaisesti. Teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kertomuksesta on didaktisuuden sijaan luettavissa surevan lapsen hienovaraista ohjausta näkemään vähitellen oman ikävän ulkopuolelle. Se, että näitä toimintaohjeita tai vihjeitä antaa äidin tai isän sijaan Elisabetin nalle, on psykologisesti motivoitu ratkaisu. Lapset liittyvät nalleen tai nallekarhuun lähes poikkeuksetta positiivisia ja lämpimiä tunteita. Sanana ja käsitteenä *nalle* kuvaa karhun pehmeitä ominaisuuksia,

sillä leikkikaluna ja unikaverina nalle edustaa lämpöä ja turvallisuutta. Koska fiktiivisessä maailmassa nallen neuvot tulevat lapsen tasolta, ne on helpompi ottaa vastaan kuin jos ne tulisivat lapselle auktoriteettia edustavalta vanhemmalta.

4.4 Nallen mahdollinen mieli Elisabetin vaihtoehtoisessa maailmassa

Mielten lukeminen (*mind-reading*) on kognitiivisen psykologian käsite, jolla kuvataan kykyämme selittää muiden ihmisten käyttäytymistä heidän ajatustensa, uskomustensa, tunteidensa ja toiveidensa perusteella. Tästä kognitiotieteen perusnäkemyksestä on vakiintunut käyttöön termi mielen teoriasta (*Theory of Mind, ToM*), jota ensimmäisenä kertovaan fiktion on soveltanut Lisa Zunshine (2003). Zunshinin (mt., 277) mukaan moderni romaanimuoto perustuu nimenomaan kognitiotieteen mielen teorian varaan. Lähestymistapa perustuu oletukseen, että tulkitsemme fiktiivisiä henkilöitä samaan tapaan kuin tulkitsemme ihmisiä tosielämässä. Kertova fiktio testaa mielten lukemisen kykyämme ja haastaa lukijaa jopa venyttämään tätä kykyä äärimilleen.

Kun luemme kertomusta pikkuveljensä menettäneestä Elisabetista, pääsemme tarkkailemaan tarinamaailman todellisuutta sekä Elisabetin että tämän nallepikkuveljen silmin. Samaan aikaan fiktiivisen maailman ristiriidat, kuten henkilöiden väliset väärinymmärrykset ovat seurausta siitä tosiasiaista, että niin fiktiivisessä todellisuudessa kuin tosielämässäkin toisten mielten lukeminen on lopulta aina tulkintaa. Ja kuten Zunshine (mt., 272) korostaa, tulkintamme toisten ihmisten mentaalisisä tiloista eivät ole läheskään aina virheettömiä, vaan usein hyvin kaukana siitä. Rakentaessaan nallensa mahdollista mieltä Elisabet muodostaa käsityksiään ennen kaikkea tarkkailemalla nallen silmiä. Näin tapahtuu myös seuraavassa katkelmassa:

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.

[...]

[...] Hän katsoo uudelleen nallen silmiin, mutta ne ovat aina vain tavallisesti. **Ei nalle ainakaan silmillään mökötä, tyttö ajattelee.** (ENP, 22–23.)

Elisabet kohtaa juuri ne vaikeudet nalleveljensä mielentilan jäljittämässä kuin kuka tahansa tosielämässä samaa yrittävä henkilö tulkitessaan toisen ihmisen mieltä. Tyttö vaistoa nallen olemuksesta ja käytöksestä, ettei kaikki ole kohdallaan. Nallen silmiä lukemalla Elisabet saa selville, ettei nalle ainakaan niillä mökötä. Lopullinen tulkinta jää kuitenkin avoimeksi, sillä Elisabet voi vain jäädä arvailemaan, mistä hänen aavistelemansa pahantuulisuus nallessa sillä kertaa johtuu.

Toisten mielten lukeminen on erittäin keskeistä teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kerronnassa. Se voidaankin nähdä sekä teoksen yhtenä teemana että kerronnallisena ratkaisuna, jonka avulla kuvataan lapsen tapaa käsitellä surua ja kaipausta. Elisabet paitsi tulkitsee nallensa tunteita ja ajatuksia tämän ulkoisen olemuksen ja käyttäytymisen perusteella, myös samalla koko ajan luo nallen mahdollista mieltä. Tämän prosessin tuloksena nalle muuttuu Elisabetin pikkuveljeksi, joka tosin herää eloon vain Elisabetin luomassa *mahdollisessa* tai pikemminkin *vaihtoehtoisessa maailmassa*. Tämän maailman ulkopuolelle, fiktiiviseen aktuaaliseen maailmaan jäävät sekä Elisabetin vanhemmat että naapurin Jari-kaveri. Näin kertomukseen muodostuu taso, jossa on kysymys fiktiivisen lapsen mielikuvituksessa syntyneestä sadun maailmasta: nalle ei fiktiivisessä todellisuudessa ”oikeasti” ilmehdi, vaan Elisabet nimenomaan kuvittelee sen eläväksi. Nallen puhe on selvin merkki siirtymisestä Elisabetin ja pikkuveljen omaan maailmaan, sillä nalle puhuu vain heidän ollessaan kaksin:

Tyttö on onnellinen siitä, että **hän kuulee nallen puheen, kukaan muu ei sitä kuule**. Hän on varma, että olisi voinut kuulla myös kärpäsen kuiskinnan. (ENP, 27–28.)

Näin nallen olemassaolo elävänä pikkuveljenä fiktiivisessä maailmassa on täysin riippuvainen Elisabetista, sillä Elisabet itse tuottaa kuvittelemalla ne nallen eleet ja ilmeet, joista hän edelleen pääättelee ja tulkitsee tämän mielen.

Tutkimukseni tässä luvussa analyysissäni yhdistyy kaksi teoreettista kehystä, kun liitän Zunshinen mielten lukemisen ideaan teorian mahdollisista maailmoista. Yksi kognitiivisen poetiikan osa-alueista soveltaa *mahdollisten maailmojen teoriaa* (*possible-worlds -theory*) sen hahmottamiseen, kuinka lukijat muodostavat kertovasta tekstistä mentaalisia malleja niistä maailmoista, joihin kertomukset sijoittuvat. Teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kerronnan analyysissä en yritä soveltaa mahdollisten maailmojen teorian ajatusta niinkään kerronnan tuottamaan fiktiiviseen todellisuuteen sinänsä, vaan niihin mentaalsiin maailmoihin, joita Elisabet itse fiktiivisenä henkilöhahmona luo. Elisabetin luoman vaihtoehtoisen maailman tarkastelussa tukeudun Marie-Laure Ryanin (1991, 111–119) malliin mahdollisista maailmoista. Ryan (mt., 22) kiinnittää huomiota subjektiivisten mielten, sekä todellisten että fiktiivisten, kykyyn luoda näitä maailmoja:

Just as we manipulate possible worlds through mental operations, so do the inhabitants of fictional universes: their actual world is reflected in their knowledge and beliefs, corrected in their wishes, replaced by a new reality in their dreams and hallucinations. Through counterfactual thinking they reflect on how things might have been, through plans and projections they contemplate things that still have a chance to be, and through the act of making up fictional stories they recenter their universe into what is for them a second-order, and for us a third order, system of reality. (Ryan 1991, 22.)

Ryan (mt., 16) seuraa fiktiivisten maailmojen jaottelussaan Thomas Pavelin (1986) ja ennen kaikkea Lubomir Doleželin (1976) viitoittamia reittejä. Ryanin (mt., 111–112) malli rakentuu fiktiivisestä aktuaalisesta maailmasta (*textual actual world*), joka muodostuu kaikesta siitä, mikä on absoluuttisesti olemassa tekstin universumissa. Fiktiiviselle todellisuudelle vastakkaisia ovat ne mahdolliset maailmat, jotka muodostuvat henkilöahmojen mielessä. Nämä Ryan luokittelee seuraavasti: 1) Tieto- ja uskomusmaailma (*K-World*), 2) Velvollisuusmaailma (*O-World*), 3) Toivemaailma (*W-World*) sekä 4) Fantasiamaailma/universumi (*F-Universe*). Ryan (mt., 113) tarkentaa, että fiktiivisen maailman absoluuttiset tosiasiat voivat mahdollisesti olla ristiriidassa kertojan kertoman kanssa. Siksi Ryanin mukaan on oleellista kysyä, kenellä on valta määrittellä kertomuksen universumissa vallitsevat faktat. Ryanin mukaan fiktion aktuaalinen todellisuus muodostuu sen mukaan, mitä tekijä, tai kuten Ryan edelleen tarkentaa, implisittinen tekijä, haluaa lukijan pitävän tosiasioina.

Ryanin (1991, 111) malli perustuu Doleželin (1976, 7) kolmijakoiseen malliin seuraavasti: Doleželin episteeminen systeemi määrittää Ryanin tieto- ja uskomusmaailmaa (*K-World*), kun taas Ryanin toivemaailma (*W-World*) ja velvollisuusmaailma (*O-World*) perustuvat Doleželin axiologiseen systeemiin. Näistä konstruktioista tieto- ja uskomusmaailma voidaan ymmärtää ”kuvana” tekstuaalisesta aktuaalisesta maailmasta, toive- ja velvollisuusmaailmat puolestaan malleina siitä, millainen tekstuaalisen aktuaalisen maailman tulisi olla. Edellisten lisäksi Ryan tuo jaotteluunsa fantasiamaailmat, joita hän mieluummin nimittää fantasiuniversumeiksi. Fantasiauniversumeita Ryan kuvaa mahdollisina maailmoina, joita inhimillinen mieli rakentaa todellisina vaihtoehtoina aktuaaliselle maailmalle. Fantasiauniversumi voi muodostua unista, hallusinaatioista, fantasioista ja fiktiosta, jotka rakentavat pakotietä aktuaalisesta maailmasta.

Elisabetin kohdalla on tarkoituksenmukaisinta puhua vaihtoehtoisesta maailmasta. Elisabetin mieli luo tätä todellisuutta nimenomaan Ryanin (mt., 119) mainitsemana pakona fiktiivisestä aktuaalisesta todellisuudesta, jossa monet asiat ovat liian raskaita pienen tytön kohdattaviksi ja käsiteltäviksi yhdellä kertaa. Elisabetin vaihtoehtoisesta maailmasta muodostuu ensisijaisesti fantasiuniversumi, joka Ryanin mukaan on pikemminkin täydellinen maailma kuin pelkkä tekstuaalisen universumin satelliitti. Niissä kertomuksen kohdissa, joissa Elisabet elää todeksi isosiskouttaan nallepikkuveljensä kanssa, fantasiuniversumi korvaa tekstuaalisen aktuaalisen todellisuuden. Ryan havainnollistaa asiaa toteamalla, että kun tieto- ja uskomusmaailma ehdottaa uutta näkökulmaa saman todellisuuden sisällä, fantasiuniversumin kaltainen rekursiivinen upotus siirtää kokijan uuteen todellisuuteen. Juuri näin on tapahtunut Elisabetille seuraavassa katkelmassa:

– Nyt minä otan kainaloon aurinkoa, katsos. Elisabet taivuttaa niskaansa sen verran ylös, että pystyy kurkistamaan kainalon pieneen kuoppaan.

– Kainalot ovat ihmisten valkoisimpia paikkoja. En minä sitä itse ole keksinyt. Äiti keksi kerran, kun otettiin omassa pihassa aurinkoa.

Nalle taisi sanoa, että sillä oli 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 kurttuisen setelin. Ennen kuin lähtee kioskilla käymään, hän peittää nallen kokonaan oman pyyhkeensä alle, ettei nalle saa liikaa aurinkoa ja pala. (ENP, 29–30.)



KUVA 4.4.1 (ENP, 27)

Yllä olevassa esimerkissä Elisabet elää todeksi menettämäänsä isosiskon rooliaan. Hän on omassa maailmassaan kuin kuka tahansa pikkutyttö viettämässä rantapäivää pikkuveljensä kanssa. Isosiskona hän huolehtii pikkuveljen hyvinvoinnista ja osaa myös jakamisen taidon luvatessaan, että limsapullo juodaan puoliksi.

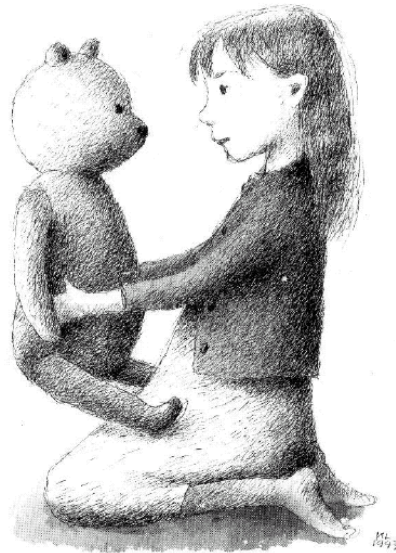
Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* fantasiauniversumi ei jää henkilöhahmon ainoaksi mahdolliseksi maailmaksi. Elisabetin mielen voi tulkita liikkuvan fantasiauniversumin, tieto- ja uskomusmaailman sekä toivemaailman välillä. Henkilöhahmon mentaalinen liikkuminen näiden maailmojen välillä tapahtuu molempiin suuntiin, ja tästä liikkeestä syntyy vaihtoehtoisten todellisuuksien kokonaisuus. Elisabetin eri maailmat asettuvat tulkinnassani kerroksellisesti suhteessa aktuaaliseen fiktiiviseen todellisuuteen siten, että lähimmäksi tarinamaailman todellisuutta sijoittuu tieto- ja uskomusmaailma ja etäisimmäksi fantasiauniversumi.

Elisabetin vaihtoehtoinen maailma ja nallen mahdollinen mieli alkavat rakentua tytön mielessä heti jouluaattoiltana hänen avattuaan nallepaketkinsa:

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.** (ENP, 8.)

Tässä yhteydessä Elisabet soveltaa mielten lukemisen kykyään nalleensa siten, että kysymyksessä on pikemminkin oletus kuin tulkinta nallen mahdollisista tuntemuksista. Kuten aina vastaavissa

tilanteissa, Elisabetin yritystä lukea nallen ajatuksia tai tulkita tämän mielentilaa edeltää nallen silmien tarkasteleminen (KUVA 4.4.2). Nallen elollistuminen tapahtuu tytön mielessä välittömästi hänen saatuaan nallensa syliinsä. Tämä voidaan nähdä edellytyksenä Elisabetin fantasiauniversumin rakentumiselle.



KUVA 4.4.2 (ENP, 9)

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. Nallen voi viedä huomenna ulos, pukea sen päälle villatakin, villaiset sukat ja lapaset ja myssyn ja kaulahuivin. Sen voi kietoa vielä viltin sisään niin sitten sen ei ainakaan tule kylmä. Nallea voi vetää mahakelkassa, eikä se putoa kyydistä **kun köyttää sen valjailla kiinni niin kuin vauvan.** (ENP, 9–10.)

Kun verrataan tätä esimerkkiä edellä kuvattuihin tapahtumiin uimarannalla, voidaan huomata, että jouluaaton tilanteessa Elisabet on mentaalisesti samassa fiktiivisessä aktuaalisessa todellisuudessa, jossa myös muu perhe viettää joulua. Elisabetin pohdinnassa on kysymys henkilöhahmon pyrkimyksestä rakentaa omaa subjektiivista tieto- ja uskomusmaailmaa. Kuten jo edellä on tullut ilmi, tällainen maailma mahdollistaa henkilölle ikään kuin uuden näkökulman jo olemassa olevan todellisuuden sisällä. Henkilöhahmon subjektiivinen tieto- ja uskomusmaailma muodostuu kaikesta tiedosta, jota tämä itse pitää totena. Henkilön uskomukset, ristiriitaiset käsitykset sekä epämääräisiksi tai määrittelemättömiksi jäävät asiat täydentävät maailmaa. Kun tarinamaailman todellisuus käsittää fiktiossa *toteutuvat* asiat ja tapahtumat, tieto- ja uskomusmaailma sisältää kaiken *mahdollisen, tulevan ja aiotun*, joka edustaa henkilölle osittaista poispääsyä vallitsevasta tilanteesta. (Ryan 1991, 116, kursivointi lisätty.) Tulkitsen, että juuri näin Elisabet alkaa muodostaa uutta näkökulmaansa todellisuuteen.

Henkilön tieto- ja uskomusmaailmalla on Ryanin mukaan ratkaisevan tärkeä merkitys sekä henkilön tavoitteiden muotoutumisessa että suunnitelmien laatimisessa. Mahdollisia uskomuksia voidaan yhdistellä ehdollisilla operaattoreilla *...jos ...niin*, mikä lisää tapahtumisen ja kokemisen modaalisuutta ja ehdollisuutta muodostaen yhä kompleksisemmän mahdollisuuksien systeemin. Tämä toteutuu myös Elisabetin vaihtoehtoisessa maailmassa, josta erityisen havainnollinen esimerkki löytyy uimarantaretken tapahtumien kuvauksesta:

Elisabet kävelee vedessä edestakaisin, tekee käsillä sammakon liikkeitä niin kuin aikuiset. Hän ui pitkään jalat pohjassa. [...]

Tyttö jää seisomaan paikalleen. Lähellä on toinen tyttö, vähän isompi. Se uittaa pientä poikaa matalalla, roikottaa poikaa kainaloitten alta ja työntää jalkoja veteen. [...] 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. (ENP, 31–32.)

Kuten Ryan (mt., 119) mallissaan kuvaa, henkilön siirtyessä mentaalisesti fantasiauniversumiinsa tämä uskoo ja elää todeksi kokemansa tapahtumat, ja samalla tekstuaalinen aktuaalinen maailma jää toissijaiseksi. Tähän tapaan Elisabetkin on viettänyt rantapäiväänsä. Tytön todellisuutta edellä kuvattuun kohtaukseen asti on ollut yhdessäolo, auringonotto ja jutteleminen pikkuveljen kanssa. (KUVA 4.4.1). Elisabetin seuraama tilanne rantavedessä nostaa hänen mielensä väistämättä toiseen todellisuuteen. Turvallisesta fantasiamaailmastaan Elisabet siirtyy mentaalisesti tieto- ja uskomusmaailman tasolle, jossa hän kuitenkin edelleen elää mahdollisuuksien maailmassa. Kun Elisabet miettii, kuinka paljon paremmin hän uittaisikaan pikkuveljeään, hän havahtuu jo hyvin lähelle fiktiivisen aktuaalisen todellisuuden pintaa. Tässä kohtaa kertomus haastaa lukijaa soveltamaan omaa mielen teoriaansa Elisabetiin, jonka tuntemaa kateutta, haikeutta tai surua ei tuoda kerronnassa eksplisiittisesti esille. Lukijalle tarjotaan kuitenkin vihjeitä, joiden avulla Elisabetin ajatusten lukeminen ja sen myötä empaattinen suhtautuminen tytön ikävään tulee mahdolliseksi.

Elisabetin mielessään luoma fantasiamaailma toimii hänelle sekä pako- että turvapaikkana. Siirtymällä vaihtoehtoiseen todellisuuteen Elisabet pystyy etäännyttämään vaikeita asioita kauemmaksi ja jopa unohtamaan ne aina joksikin aikaa. Fantasiauniversumissaan Elisabet voi tehdä kaiken todellisuudesta riippumatta ja näin käsitellä kokemustaan ja säädellä menetyksen aiheuttamaa kipua antamalla asioiden tapahtua toivomallaan tavalla. Fiktiivisessä todellisuudessa toisen tytön uintipuhia seuraavan Elisabetin mieli on hämmentynyt. Tämä näkyy kerronnan tasolla siten, että henkilöhahmon mentaaliset siirtymät mahdollisten maailmojen välillä ovat nopeita ja välähdyksenomaisia. Olen numeroinut seuraavasta katkelmasta nämä siirtymät seuraavasti: 1) fantasiauniversumi, 2) tieto- ja uskomusmaailma ja 3) tarinamaailman todellisuus:

1) Yhtäkkiä Elisabet juoksee nallea kohti, mutta pysähtyy kesken matkan ja kääntyy takaisin rantaan. Hän ajatteli hakea nallen, olisi uittanut sitä, 3) mutta sitten nalle olisi koko loppupäivän valunut vettä ja 1) sille olisi voinut tulla yskä. 2) **Hän ajattelee, että jos nallella ei olisi karvoja, se olisi enemmän veljen näköinen, 3)** mutta sitten se ei olisi niin pehmeä kuin on. (ENP, 32.)

Mahdolliset maailmat fiktiivisen henkilöhahmon itse luomina mentaalisisina maailmoina ja vaihtoehtoisina todellisuuksina tarjoavat yhden tavan kuvata lapsen kokemaa menetystä ja siitä aiheutuvaa surua ja ikävää. Korostan, että hahmottelemani luokittelu ei ole ehdoton ja koska eri maailmojen väliset rajat ovat liukuvia, se tarjoaa eri tulkintavaihtoehtoja. Esimerkiksi yllä olevan katkelman alun voisi yhtä hyvin tulkita kuvaavan myös tarinamaailman todellisuutta fantasiauniversumin sijaan. Mentaalinen liikkuminen mahdollisten maailmojen välillä on tarinamaailman lapsen tapa käsitellä menetystä juuri sen verran kuin hänen sietokykynsä kulloinkin sallii. Menetyksen kipeys nousee pintaan kohdissa, joissa lapsen luoma vaihtoehtoinen todellisuus ja fiktiivisen maailman realiteetit törmäävät. Elisabetin leikissä näiden maailmojen törmäminen toistuu kerta kerran jälkeen, ja seurauksena on aina Elisabetin havahtuminen todellisuuteen. Tämän kerronnallisen strategian avulla lapsen surusta syntyy kuitenkin lohdullinen kuva, koska Elisabetin oloa ja tunteita kuvataan myös näiden havahtumisten jälkeen:

Tyttö ottaa kourallisen vettä järvestä, kävelee varovaisesti nallen luo, työntää toisella kädellä pyyhkeen syrjään, kaataa vettä nallen vatsalle. Pisarat sähkövät nallen turkin päällä auringossa.

– Toin sinulle järvipisaroita, hän sanoo ja työntää päänsä nallen mahan päälle, **ja hänestä tuntuu, että taas on hyvä olla.** (ENP, 32.)

Näin Elisabet ottaa haltuun vaikeaa kokemustaan pienissä osissa. Todellisuuteen havahtumisen hetkissä Elisabet luopuu joka kerta uudelleen pikkuveljestään ja kasvaa näin kestäväksi suuren menetyksen kokonaisuudessaan. Kun rantaesimerkissä Elisabetin voi ajatella löytävän lohdutuksen ja hyvän olon sisältään, seuraavassa katkelmassa konkreettinen vaihtoehto löytyy toiselta taholta. Olen jakanut tekstin kolmeen osaan havainnollistaakseni mahdollisten maailmojen hierarkkista suhdetta ja sitä, kuinka Elisabetin mieli toimii todellisuuksien eri tasoilla. Kerronnassa tapahtuu Elisabetin siirtyminen 1) fantasiauniversumista 2) tieto ja uskomusmaailman kautta 3) fiktiiviseen aktuaaliseen todellisuuteen:

(1) – Minä haluan nukkua. Vie minut sängylle ja anna nukkua kesään asti, nalle sanoo pienellä unisella äänellä. Elisabet ihmettelee, miksi nalle väsyä niin usein. Hän kysyy sitä, mutta nalle hieroo jo silmiään, ja on kuin ei enää olisi tytön luona. Tyttö nostaa nallen sängylle ja peittelee peiton alle. Hän vie korvansa nallen rinnan päälle.

(2) 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.

(3) **Sitten hän muistaa naapurin pojan: jos menisi sen luo, se olisi iloinen.** (ENP, 23–24.)

Tällä kertaa Elisabet muistaa, että tutut kaverit ovat edelleen olemassa. Tämän sisällöllisen kerronnallisen ratkaisun voi tulkita vihjeenä tai vaihtoehtoisena toimintamallina kirjaa lukevalle lapselle. Jos ajatellaan, että kirjan lukijana on itse todellisessa elämässä menetyksen kokenut lapsi, muistuttaminen kavereiden tärkeydestä ja yhdessäolosta voi auttaa lasta konkreettisesti lähtemään ulos surustaan vaikka pieneksikin hetkeksi.

4.5 Tarinat tarinassa: äiti, nalle ja Elisabet kertojina

Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli jota ei ole* esiintyy erityyppisiä upotusrakenteita. Lucien Dällenbachin (1989) teoriaa soveltava Anna Makkonen (1991, 15) kuvaa näitä rakenteita eräänlaisina ”peileinä”, ”pienoismalleina” ja ”tiivistyminä”, joissa osan ja kokonaisuuden välillä vallitsee analoginen suhde. Elisabetin tarinaan upotetuissa kertomuksissa ja lauluissa tiivistyy teoksen keskeisiä aspektejia. Dällenbachin (mt., 76–77) mukaan peilaavan osan tarkoitus on kiinnittää huomiota teoksen olennaisiin kohtiin ja toimia näin eräänlaisena hermeneuttisena avaimena tai itsetulkinnan välineenä. Rakenteen perusedellytyksinä Dällenbach (mt., 53) pitää refleksiivisyyttä ja intra- tai metadiegeettisyyttä. Teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole mise en abyme* -rakenteet ovat nimenomaan metadiegeettisiä, koska intradiegeettisinä kertojina toimivat diegesiksen tasolla olevat äiti, nalle ja Elisabet.

Genette (1980, 231–234; 1988, 92–94) ryhmittelee sisäkkäiskertomukset niiden tehtävien perusteella kuuteen tyyppiin: 1) selittävä, 2) ennustava, 3) puhtaasti temaattinen, 4) suostutteleva, 5) hämmentävä ja 6) jarruttava sisäkertomus. Varsinaisia sisäkkäiskertomuksia teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* ovat äidin ja nallen kertomat tarinat, jotka edustavat Genetten luokittelun selittäviä ja ennustavia tyyppisiä. Nallen kertomusta luonnehtii lisäksi vahvasti temaattinen ulottuvuus, vaikka en näekään sitä puhtaasti temaattisena sisäkkäiskertomuksena. Elisabetin ristiäislaulu ja nallen laulama laulu voidaan käsittää edellä mainittuina tiivistyminä, jotka ovat analogisessa suhteessa kertomuksen kokonaisuuteen. Viides upotus on Elisabetin monologi. Aloitan sisäkkäiskertomusten käsittelyn äidin sadusta, jonka jälkeen tarkastelen Elisabetin monologia ja nallen kertomaa tarinaa dialogisessa yhteydessä toisiinsa. Päätän käsittelyn varsinaiseen kertomukseen upotettuihin lauluihin, jotka molemmat tiivistävät teoksen keskeistä tematiikkaa.

Äidin kertomus

Elisabetin äidin kertoma sisäkkäiskertomus on hyvin selkeä, sillä myös kertomistilannetta kuvataan sekä ennen äidin satua että sen jälkeen. Näin ollen *mise en abyme* -rakenne ei toimi ainoastaan sisältönsä kautta, vaan sitä korostaa lisäksi kertomistilanteen esiin nostaminen (Dällenbach 1989, 75). Ulkopuolisen kertojan preesensmuotoinen kerronta johdattaa iltasatuhetkeen seuraavasti:

Elisabetin äiti ja isä tulevat katsomaan tyttöä ja nallea. Äidillä on papereita kädessä. Äiti istuu tytön sängyn laidalle ja sanoo, että hänellä on vielä yksi joululahja. Se on äidin kirjoittama satu työstä, joka halusi oman nallen. Kun äiti alkaa lukea satua, Elisabet puristaa nallea lähemmäksi. (ENP, 10.)

Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* toteutuu Dällenbachin (mt., 81–82) ajatus, että kertomuksen päähenkilö on useimmiten sisäkkäiskertomuksen kuulija. Äidin kirjoittama satu suuntautuu ajallisesti taaksepäin ja päättyy tarinamaailman nykyhetkeen. Tarina toistaa osan jo kerrotuista tapahtumista ja lisäksi kertoo tapahtumien taustoja, jotka eivät ole tulleet varsinaisessa kertomuksessa esille. Näin äidin tarina toteuttaa Dällenbachin (mt., 59) mainitsemaa sisäkkäiskertomuksen laajentavaa tehtävää. Äidin kertomus on satu, joka kertoo nallen matkasta Elisabetin luo. Näin se voidaan nähdä myös eräänlaisena analepsikseen sisällytettynä prolepsiksena, jälkeinpäin kerrottuna ennustavana sisäkkäiskertomuksena. Kertomus selittää, mitkä tapahtumat ovat johtaneet nykytilanteeseen ja on ikään kuin vastaus kysymykseen ”kuinka tähän on tultu” (vrt. Genette 1980, 232). Äidin tarina alkaa seuraavasti:

Pikku Elisabet odotti kovasti joulua. Hän kirjoitti monta kirjettä joulupukille, ja aina kirjeessä oli vain yksi lahjatoivomus: Elisabet halusi nallen. Jokaisessa kirjeessä oli mukana tytön piirtämä kuva nallesta. Nalle oli iso ja sen turkki oli keltainen. (ENP, 10–11.)

Kerronnan siirtyminen imperfektiin on tarkoituksenmukainen kerronnallinen ratkaisu, koska äidin sadussaan kuvaamat tapahtumat sijoittuvat ajallisesti ennen varsinaisen tarinan aikaa. Myös äiti esittää nallen elävänä. Tämän voi ajatella vahvistavan Elisabetin mielikuvituksessaan konstruoimaa kuvaa ja kokemustaan nallesta elävänä pikkuveljenä. Äiti jatkaa tarinamaailmassa jo toteutuneiden tapahtumien kuvaamista seuraavasti:

Nalle heräsi, kun pukki nosti lahjasäkin selkäänsä ja käveli Elisabetin kodin ovelle. [...] Se toivoi, että lahjat jaettaisiin nopeasti että he molemmat pääsisivät jännityksestä. Nallen mielestä tyttö avasi paketin hitaasti. Nallen olisi tehnyt mieli auttaa lahjan avaamisessa, se olisi voinut työntää molemmat kätensä yhtäaikaan ylös, silloin paperi olisi revennyt ja nalle olisi heti päässyt tytön syliin. (ENP, 12–13.)

Varsinaisessa kertomuksessa käytetty preesens kerronnan aikamuotona luo tietyllä tavalla epäluonnollista vaikutelmaa. Kerronnallinen tilanne ikään kuin luonnollistuu, kun äiti alkaa kertoa

iltasatuaan, sillä tilanteen voi tulkita jäljittelevän tosielämän luonnollista kerrontatilannetta. Tässä yhteydessä voin yhtyä Monika Fludernikin (2003, 246–247) ajatukseen tosielämän ja kirjallisten kertomusten rakenteellisesta ja kognitiivisesta samankaltaisuudesta. Tosin on huomattava, että Fludernikin idea toimii tässä yhteydessä vain sisäkkäiskertomuksen tasolla. Äidin lopettaessa tarinaansa sadun viimeisessä kappaleessa kerronta palautuu preesensiin:

Paperi aukeaa ensin nallen pään yläpuolelta: nallen sydän jyskyttää, pian se näkee tytön kasvot! Ja tyttö nostaa sen paketista ulos suoraan syliin. Tytön sylissä on nallen mielestä kumman hyvä olla. Siitä tuntuu niin kuin se olisi tullut oikein pitkältä matkalta kotiin. (ENP, 13.)

Preesensin viittaus menneeseen käy ilmi asiayhteydestä, koska katkelma päättää äidin menneessä aikamuodossa kertoman tarinan. Muun muassa Cohn (2006, 119) käyttää tämänkaltaisesta kerronnallisesta ilmiöstä nimitystä historiallinen preesens. Cohnin mukaan historiallisen preesensin käyttöön liittyy yleensä korostava vaikutus, joka ymmärretään elävyyden tai dramaattisuuden lisäämisenä tai nykyhetkeistämisenä (*presentification*). Kaikki nämä funktiot toteutuvat Elisabetin äidin tarinassa, kuitenkin siten, että kerronnallisesti merkittävin seikka on siirtyminen fiktiivisen maailman nyt-hetkeen. Äidin sisäkkäiskertomus on tarinan keskellä, vaikkakin sen alkupuolella. Se asettuu taaksepäin suuntautuneen luonteensa vuoksi ensisijaisesti suhteessa edellä kerrottuun, mutta sisältää hienovaraisen vihjeen myös tuleviin tapahtumiin kuvatessaan nallen kokemusta paketin aukaisemisen jälkeen. Teoksen eksplisiittisellä tasolla satu liittyy kuuntelijoihin, Elisabetiin ja nalleen, joiden reaktiot kuultuun ovat myönteisiä:

Kun äiti on lopettanut lukemisen, **Elisabet sanoo, että se oli paras satu, mitä äiti on itse keksinyt.** Tyttö muistuttaa äitiä kuitenkin myös toisesta sadusta. Hän sanoo, ettei satua puron pojasta saa nyt unohtaa, vaikka äidillä on uusi satu kerrottavana.

Myös nalle on hyvillään kuunnellut satua. Sitä on nukuttanut, mutta se on halunnut kuunnella tarkkaan koska siitä on kirjoitettu niin kauniisti. Nalle on varma, että hän on päässyt mukavien ihmisten luo. (ENP, 13.)

Voi ajatella, että sisäkkäiskertomus antaa lukijalle lähtökohdan, josta käsin tämä voi tulkita ja taustoittaa sekä edeltäviä että tulevia tapahtumia. Ajatukseni on, että lukijalle tarjotaan mahdollisuus muodostaa oma käsityksensä siitä, kuinka varsinainen kertomus tulee jatkumaan. Äidin tarinaan on kirjoitettu toiveikkuus, jota välitetään nallen tuntemusten kautta.

Elisabetin monologi – Nallen tarina

Elisabetin monologi liittyy varsinaisessa kertomuksessa tapahtumiin syksyisellä sieniretkellä, jonne koko perhe lähtee yhdessä. Elisabetin monologi sisältää pohdintoja ja kysymyksiä, joihin hän odottaa saavansa nallelta vastauksia ja toimii näin *mise en abyme* -rakenteena varsinaisen

kertomuksen tapahtumien ja juonen tasolla. Ensin Elisabet kertoo, mitä äiti on kertonut puron pojasta. Tulkitsen seuraavan katkelman olevan Elisabetin diskurssia nimenomaan suhteessa ympäröivään tekstikontekstiin. Poikkeuksena virkkeen osa ”mutta tyttö ei voi olla varma”, mikä on luettavissa ulkopuolisen kertojan diskurssina:

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.)

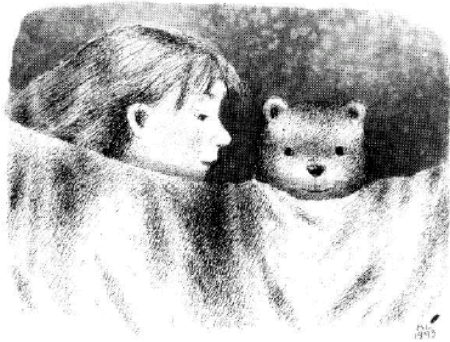
Sadusta on tullut koko perheelle yhteinen kuvitelma kuolleesta vauvasta ja veden alle puroon sijoittuvasta arvoituksellisesta tuonpuoleisesta, jossa poika asuu. Edellä olevan katkelman sisällöstä nousee keskeiseksi se seikka, että puron pojalla on aina hyvä olla, koska sitä ei satu mihinkään. Yksi mahdollinen tulkinta on, että Elisabetin pikkuveli on saattanut ennen kuolemaansa sairastaa paljon ja sen vuoksi itkenyt usein. Pikkuveljellä on kenties ollut kipuja ja monin tavoin paha olla. Niinpä äiti vauvan tuonpuoleista elämää kuvaavassa sadussaan haluaa kertoa, että nyt pikkuveljellä on aina hyvä olla. Näin tarina voi toimia perheen kannalta lohduttavana ja eheyttävänä tapana käsitellä kipeää menetystä.

Elisabetin monologi alkaa seuraavasti:

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. (ENP, 43.)

Elisabet asettaa suuria odotuksia nallelleen. Näistä odotuksista on pääteltävissä, että Elisabet luottaa nallen kykyihin nähdä ja ratkaista sellaisiakin asioita, joihin hän itse ei koe pystyvänsä. Kirjan lopussa nalle vastaa Elisabetille omalla kertomuksellaan. Tämä lisää teoksen moniäänisyyttä, kun dialogi henkilöiden välillä toimii myös sisäkkäiskertomusten tasolla. *Mise en abyme* teoksen keskeisiä puolia tiivistävinä rakenteena toteutuu erityisesti nallen tarinassa. Mielenkiintoista on, että läpi koko kertomuksen viitataan *äidin* tarinaan puron pojasta, mutta lopulta kuitenkin nalle kertoo puron pojan tarinan. Genetten (1980, 231–234, 1988, 92–94) luokittelun mukaan nallen kertomuksesta voidaan tunnistaa selittävän, temaattisen ja ennustavan sisäkkäiskertomuksen piirteitä.

Samoin kuin äidin iltasadun yhteydessä, kertomistilannetta kuvataan tässäkin yhteydessä etukäteen kielellisessä, mutta nyt myös visuaalisessa kerronnassa (KUVA 4.5.1):



KUVA 4.5.1 (ENP, 48)

Kun isä ja äiti ovat käyneet sanomassa Elisabetille ja nallelle hyvää yötä ja lähteneet pois, tyttö kääntyy nalleen päin.

– Ethän sinä ole unohtanut, hän sanoo ja pyytämättä nalle kääntyy kyljelleen niin, että näkee ruskeilla suurilla silmillään suoraan tytön silmiin. He ovat hetken niin, hiljaa vain. Elisabet tietää, että kohta nalle puhuu, kertoo kaikki mitä purolla näki ja mitä on syksyn kuluessa valmiiksi miettinyt. (ENP, 49.)

Dialogi Elisabetin ja nallen sisäkkäiskertomusten välillä rakentuu useampiakin tulkintavaihtoehtoja tarjoavalla tavalla. Ensinnäkin Elisabetin monologi syksyisellä sieniretkellä on kokonaisuudessaan hänen sisäistä ajatuspuhettaan. Ilman fiktion mahdollistamaa todellisuuden rajojen häivyttämistä Elisabetin monologin sisältö ei voisi mitenkään tulla tarinamaailmassa nallen tietoon. Nallen seuraavana jouluna kertoma tarina on kuitenkin tulkittavissa vastaukseksi Elisabetille. Tämän voi lukea seuraavista katkelmista, joissa olen rinnastanut Elisabetin monologissaan esittämät kysymykset ja pohdinnat ja nallen vastaukset tai kommentit niihin. Ensimmäisessä esimerkissä Elisabetin ajatukset ovat vielä tiiviisti kiinnittyneet puron poikaan, jonka hahmon hän toivoisi löytävänsä jopa leikkikaveristaan Jarista:

(ELISABET): *Kerran kysyin naapurin Jarilta, onko se puron poika. Se sanoi, että voi se vaikka ollakin ja että leikitäänkö heti. Mutta se on liian iso puron pojaksi, enkä minä oikeastaan tiedä, miten puron pojan kanssa leikitään.*

Ja naapurin Jari liikkuukin väärin. Se ei leiju niin kuin keiju, se kävelee maata pitkin niin kuin minä. Käskin sen kerran leijua, ajattelin, että jos se osaa, se voi olla puron poika. Se haki niiden kotoa kaksi muovipussia, nousi pihan isoimman kiven päälle ja sitoi pussit molempiin käsiinsä siiviksi. Se levitti kätensä ja hyppäsi. Ei se leijunut yhtään. Se tömähti polvilleen hiekkaan ja housuihin repesi reikä. (ENP, 44.)

Seuraavasta nallen vastauksesta on luettavissa selkeitä ohjeita Elisabetille. Tulkitsen, että nalle viisautessaan antaa neuvonsa puron pojan välityksellä ja saa näin sanomansa paremmin perille:

(NALLE): *Naapurin pojan kanssa sinä voit leikkiä tavallisia leikkejä, sellaisia joissa leikkikaverin täytyy näkyä. Niin puron poika minulle sanoi. Hänen kanssaan sinä voit olla vain ajatuksissasi, ja se on hyvä leikki sekini.*

[...]

Puron poika sanoi vielä, että naapurin Jarin kanssa on hyvä leikkiä vaikka joka päivä. Puron pojan mielestä naapurin poika on kiva kaveri, ja oikeastaan on mukavampi leikkiä sellaisen kanssa, joka näkyy kuin sellaisen kanssa joka ei näy. (ENP, 50–51.)

Pelkästään esille nostamieni katkelmien perusteella on mahdollista ajatella, että dialogi on todella toteutunut syksyisellä sieniretkellä puron varrella. Haluan analyysissäni tietoisesti häivyttää ajallisen etäisyyden Elisabetin syksyisen pohdinnan ja nallen joulukertomuksen väliltä, koska luen näiden kahden sisäkkäiskertomuksen välillä ilmeisen dialogisen yhteyden. Pohdittavaksi jää, mikä merkitys on sillä, että nalle ei Elisabetin toivomuksesta huolimatta halua kertoa ajatuksiaan heti retken jälkeen. Nalle tosin antaa lupauksen, että hän miettii valmiiksi, mitä aikoo kertoa asioista Elisabetille seuraavana jouluna:

- Leiki sinä naapurin pojan kanssa tämä syksy. [...]
- Minä nukun ja nukkuessani mietin valmiiksi mitä minä sinulle jouluna kerron, nalle sanoo, eikä herää vaikka tyttö työntää suunsa sen korvaan ja puhallelee. (ENP, 46.)

Tässä yhteydessä tulkinnan tueksi tulevat karhuun liitetyt myyttiset käsitykset. Karhun ihmeellistä katoamistemppua eli kykyä nukkua puolet vuodenkierrosta pidettiin osoituksena siitä, että karhu oli tuon ajan yhteydessä tuonpuoleiseen, josta se pystyi palaamaan takaisin elävien pariin. Se, että karhu syntyi ja kuoli joka vuosi uudestaan, oli ihmiselle suuri mysteeri. (Nyström 2007, 15.) Elisabetin nallen halu nukkua pitkiä aikoja voisi pitää sisällään viittauksen näihin myyttisiin uskomuksiin. Erityisesti nallen uni syksystä joulun on mahdollista tulkita ajaksi, jolloin se voi olla yhteydessä jo tuonpuoleiseen siirtyneeseen puron poikaan. Samalla nalle kaikessa viisautessaan haluaa antaa Elisabetille vielä aikaa edetä ikävän polullaan, jotta tämä voisi sitten päästää irti puron pojasta.

Nallen vastauksissa Elisabetille tärkeintä on lohdutuksen ulottuvuus. Viisautessaan Nalle välittää jälleen puron pojan terveiset, joista lohtu löytyy. Siitä huolimatta, että puron poika ei halua tulla pihalle leikkimään, tämä tietää aina isosiskon ajatukset ja on niistä onnellinen. Näin nallen kertomus tuo selkeästi esiin myös teoksen keskeisiä teemoja, kuten muistojen tärkeyttä, ajan tuomaa helpotusta suruun ja ikävään ja elämän jatkumista niin, että entiset, tutut asiat löytävät lapsen arjessa taas paikkansa. Elisabetin surun ongelmallisuus on siinä, että yhteisiä muistoja on kovin vähän, jos ollenkaan. Vastauksillaan nalle ikään kuin rakentaa kuvaa tai mielikuvaa siitä, mihin Elisabet voisi kaipauksensa kohdistaa:

(NALLE): Puron poika sanoi minulle, että hän tietää aina kun tyttö ajattelee häntä ja hän on siitä ajatuksesta onnellinen. Puron poika ei kuitenkaan tahdo tulla leikkimään pihalle niin kuin naapurin poika. Puron poika tahtoo olla niin kuin on: rauhassa ja vain ajatuksen voimalla olemassa. (ENP, 49–50.)

Seuraavassa katkelmassa nallen viisaudesta käsitellä asioita kerrotaan ulkopuolisen kertojan diskurssilla. Nallella on perusteltu mielipiteensä Elisabetilta lahjaksi saamastaan vauvan helistimestä:

Itsekseen nalle ajattelee, ettei hän vauvojen helistimistä välitä. Olen vanha nalle jo, satavuotias, se miettii.
Mutta sitähan tyttö ei tiedä, että nalleista tulee vuodessa satavuotiaita ja kahdessa vuodessa kaksisataavuotiaita. Sen jälkeen ne eivät enää vanhene: viisastuvat vain lisää. (ENP, 48–49.)

Huomattava seikka on, että nyt myös ulkopuolinen kertoja esittää nallen toimivana ja ajattelevana henkilöhahmona fiktiivisessä maailmassa. Aiemmin kertomuksessa nalle on esiintynyt elävänä pikkuveljenä vain Elisabetin itse luomassa mahdollisessa maailmassa, ja lisäksi äiti omassa sisäkkäiskertomuksessaan on esittänyt nallen elävänä.

Dällenbachin (1989, 8, 36) määritelmä siitä, että yleisimmillään *mise en abyme* -rakenne voi olla mikä tahansa teoksen piirre, joka toistaa kokonaisuuden, sopii hyvin nallen kertomukseen. Paitsi että nallen kertoma tarina toistaa kokonaisuuden, se myös ennustaa ja katsoo tulevaan, minkä näen erityisen merkityksellisenä kerronnallisena ratkaisuna kuolemaa ja surua käsittelevässä lastenkirjassa. Nallen tarina sisältää konkreettisia ohjeita siitä, miten Elisabetin kannattaisi jatkossa toimia. Merkittävä kerronnallinen ratkaisu on, että nallelle jää viimeinen sana koko teoksen päättyessä nallen kertomaan sisäkkäiskertomukseen. Tästä voi löytää yhteyden Bahtinin (1991, 67–68) Dostojevskin romaanien tulkinnalle perustuvaan näkemykseen, jonka mukaan polyfonisen romaanin dialogi on periaatteessa päättymätön. Korostan, että tulkitsen nallen kertomuksen toimivan nimenomaan dialogisessa suhteessa Elisabetin aiemmin purolla käymään monologisiin. Jos en perustaisi tulkintaani tähän yhteyteen, teoksen loppu näyttäytyisi ilmeisen monologisena, eräänlaisena nallen yksinpuheluna.

Koska nallen tarina on mahdollista lukea vastauksena Elisabetille, lopetus tarjoaa lukijalle mahdollisuuden jatkaa kertomusta omalla tavallaan, vaikkapa pohtimalla, kuinka Elisabet mahdollisesti jatkaisi dialogia. Nallen tarinan loppu on lohdullinen, kertoohan nalle yhteydestään puron poikaan:

Minut, sinun nalleesi, ja puron poika on luotu enemmän uneen, vähän niin kuin toiselle puolelle maailmaa. Mutta me olemme kuitenkin aina sinun lähelläsi, kun sinä katsot minua ja ajattelet minua. Samalla lailla puron poikakin on, kun sinä ajattelet häntä. Aina muulloin me nukumme onnellisten unta. (ENP, 51.)

Myös nallen tarinan päätöksestä löydän selkeän symbolisen viittauksen myyttiin karhun yhteydestä tuonpuoleiseen. Pikkuveljensä menettäneelle Elisabetille nalle on ollut paljon enemmän kuin leikkikalua. Vuoden aikana Elisabet on nallensa kanssa kasvanut hyväksymään suuren menetyksen lopullisuuden. Nalle jättää Elisabetille lahjaksi neuvonsa ja ohjeensa. Se, että ohjeet tulevat juuri nallelta eivätkä esimerkiksi Elisabetin vanhemmilta, on erityisesti lapsilukijan kannalta tarkoituksenmukainen kerronnallinen ratkaisu. Tässä yhteydessä ajattelen dialogia teoksen ja ympäröivän todellisuuden välillä: sanana ja käsitteenä nalle kuvaa karhun turvaa tuovia pehmeitä ominaisuuksia. Nallella voi ajatella kuitenkin olevan todellista karhun voimaa siirtymäobjektina,

joka on apuna lapsen kasvussa tämän harjoittellessa erossa oloa vanhemmistaan. Elisabetin nallella on vielä korvaamattomampi erityistehtävä, kun se auttaa pientä tyttöä erosta kipeimmässä, eli kestämään sen, ettei kaivattu ihminen tulekaan enää takaisin.

Elisabetin ristiäislaulu ja Nallen laulu

Dällenbachin (1989, 55) mukaan *mise en abyme* on keino, jonka avulla teoksen sisälle voi muodostua elementtien välinen vuoropuhelu. Dällenbach (mt., 59) tarkentaa, että *mise en abyme* voi joko rajoittaa ja täsmentää tai laajentaa ja yleistää teoksen sanomaa. Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* lauletaan kaksi laulua, joiden voi tulkita täsmentävän koko teoksen keskeistä tematiikkaa. Elisabetin ja nallen laulamissa lauluissa korostuu sekä niiden sanoma (sisällöllinen tiivistymä) että tekeminen, itse kertomisen prosessi (kerronnan ja tekstin tasolla toimiva pienoismalli). Elisabet laulaa oman laulunsa ristiäisleikkensä päätteeksi. Laulua ja laulamista kuvataan varsinaisessa kertomuksessa ennen varsinaista laulua:

Elisabet alkaa laulaa. Ei hän mitään laulua ole etukäteen miettinyt, hän laulaa omia sanojaan:

*Nalle on
nimen saanut
nalleksi*

*Nalle on
nimen saanut
nalleksi*

*Ei kukaan ota
sitä
minulta pois.*

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

Itse laulamisprosessia kuvataan laulun esittämisen jälkeen, tai pikemminkin tämä kuvaus näyttäytyy lukijalle lukuprosessin lineaarisuuden vuoksi jälkikäteen esitettynä. Fiktiivisessä maailmassa tapahtumat ovat luonnollisesti samanaikaisia. Tiivistymän temaattisuus korostuu laulun viimeisessä säkeistössä, ja sitä korostetaan kuvaamalla vielä Elisabetin laulamisprosessia. Pikkuveljensä menettänyt Elisabet haluaa ikään kuin vakuuttaa itsensä siitä, että nalleaan hän ei tule menettämään.

Nallen laulu

Avasin edellä Elisabetin monologin ja nallen kertoma tarinan välille syntyvää dialogisuutta. Myös laulujen välille on mahdollista tulkita dialogi, elementtien välinen vuoropuhelu, kuten Dällenbach

(mt., 59) sisäisten tiivistymien toimintaa kuvaa. Kun Elisabetille on kaikkein tärkeintä, että elämään ja olemiseen tulisi pysyvyyttä ilman lisämenetyksiä, nalle laulussaan vastavuoroisesti lupaa olevansa ikuinen. Nallen laulua edeltää hautajaisleikki, jonka avulla Elisabet haluaisi selvittää, millaista on olla kuollut (ENP, 38). Tyttö odottaa, että herättyään nalle kertoisi tunnoistaan, mutta tämä ei toteudu. Nallen lauluun siirrytään kuvaamalla laulamistilannetta:

Nyt sinä tiedät millaista on olla kuollut, tyttö sanoo ja katsoo nallea odottavasti.

Mutta nalle ei kerro mitään. Se alkaa laulaa karhealla äänellä. Laulun sävel on tytölle jotenkin tuttu.
(ENP, 38.)

Kerronnallinen tilanne on samankaltainen kuin äidin kertoman sisäkkäistarinan yhteydessä. Kertomistilannetta kommentoidaan sekä ennen laulua että sen jälkeen. Näin tämäkään upotusrakenne ei toimi vain sisältönsä kautta, vaan sitä korostaa myös kertomistilanteen esiintuonti. Nallen laulu on kerronnallisesti hyvin monitasoinen. Siitä löytyy selittävän, ennustavan ja temaattisen sisäkkäiskertomuksen piirteitä:

*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.)*

Teoksen eksplisiittisellä tasolla laulu liitetään kuuntelijaan, Elisabetiin, jonka reaktiot kuultuun tulevat kerronnassa esille: ”Elisabet ihmettelee nallen laulua. Se on tuttu ja kuitenkin outo. Ihan kuin hän itse olisi sen joskus keksinyt ja unohtanut sitten.” (ENP, 38.) Laulun sanat viittaavat teoksen tärkeisiin kohtiin. Toisessa säkeistössä nalle kertoo Elisabetin ja nallen ensikohtaamisesta jouluna. Kerronnassa sekoittuvat nallen ja Elisabetin diskurssit, ikään kuin molemmat olisivat vuorotellen äänessä. Tulkintani mukaan ensin Elisabet kertoo joulukuusen ja sen alla olevan paketin näkemisestä, jonka jälkeen laulu jatkuu nallen sanoin. Näin sekä Elisabetin reaktio nallen lauluun että laulun sanat tarjoavat tulkintavaihtoehdon, jonka mukaan laulu olisikin lopulta Elisabetin itsensä keksimä. Toinen vaihtoehto on ajatella, että nalle siirtyy maan alta paketin sisään. Tällöin laulun minä on koko ajan nalle.

Ensimmäinen säkeistö on temaattisesti kiinnostava. Kuoleman väriksi nousee perinteisen mustan sijaan valkoinen. Valkoinen väri on tullut esiin toistuvasti teoksessa. Nallen kanssa rannalla ollessaan Elisabet on toivonut voivansa näyttää nallelle pilviä voidakseen kysyä, miltä pilvet

nallesta näyttivät, pumpulilta vai narulla kuivuivilta lakanoilta (ENP, 25). Elisabetille itselleen tuulessa keinuvat lakanat ovat näyttäytyneet pelottavina ja hän on ajatellut, että lakanan sisällä olisi voinut olla jotakin, mitä hän ei tiedä (ENP, 26). Rannalla Elisabet on myös kertonut nallelleen, että kainalot ovat ihmisen valkoisimpia paikkoja (ENP, 29). Nallen kuvaus ”lämpimästä ja valoisasta kuolemasta” on hyvin lohdullinen; siitä voi lukea niin valoisaa ja lämpimän kesäpäivän kuin pilviä kohti keinuvat lakanatkin. Näin teoksessa jo esiin tulleet asiat toistuvat ja tiivistyvät laulussa muodostaen nallemaisen vastauksen Elisabetille, millaista on olla kuollut. Kun ajattelen kuolema-aiheisen lastenkirjan ja sen todellisen lukijan suhdetta, katson, että tämänkaltainen kuoleman kuva, ja ennen kaikkea lapselle tuttu ja turvallinen nalle sen välittäjänä, voi lohduttavuuden lisäksi vähentää lapsen kuolemaa kohtaan tuntemaa pelkoa ja ahdistusta.

Teoksen *Elisabet, nalle, ja pikkuveli, jota ei ole* kielellisen kerronnan moniulotteisuus tarjoaa lukijalle mahdollisuuden lapsen surun ja kaipauksen kohtaamiseen monella tasolla. Kuoleman ja kaipauksen teemat toistuvat varsinaisen kertomuksen lisäksi sisäkkäiskertomuksissa, Elisabetin luomassa vaihtoehtoisessa maailmassa sekä nallen ja Elisabetin keskusteluissa. Erilaisia tulkintavaihtoehtoja tarjoavat kerronnan aukkopaikat toimivat lukijaa aktivoivina keinoina ja voivat johdattaa aikuisen ja lapsen keskustelemaan vaikeasta aiheesta. Elisabet soveltaa myös omaa mielen teoriaansa, kun hän yrittää jäljittää nallensa mielialoja. Lukija pääsee tähän prosessiin mukaan kohdissa, joissa ulkopuolinen kertoja paljastaa lukijalle etukäteen asioita, jotka selviävät Elisabetille vasta myöhemmin. Nallen mukanaan tuoma sadun maailma on tässä teoksessa lapsen maailma, sillä vain Elisabet voi kuulla nallen puheen. Sadun ulottuvuudet auttavat osaltaan vaikean aiheen etäännyttämisessä niin, että lukijan on helpompi kohdata pienen Elisabetin menetys, suru ja ikävä.

Seuraavissa alaluvuissa analysoin teoksen *Tyttö ja naakkapuu* minäkertojaa, joka sisäisessä puheessaan etsii surulle sanoja. Tarkastelen aluksi kokevan ja kertovan minän suhdetta, minäkertojan luotettavuuteen liittyviä kysymyksiä sekä minäkertojan kieltä. Tämän jälkeen analyysini keskittyy ajatukseen kerronnasta kommunikaationa. Keskeisiksi nousevat seuraavat kysymykset: (1) preesensmuotoinen kerronta ja sen haasteet suhteessa narratologisiin luokituksiin, (2) henkilökertojan kaksi ulottuvuutta – toimiminen sekä kertojana että kokijana, (3) verbaalisen ja visuaalisen kerronnan keinot henkilön tajunnankuvauksessa, (4) kysymys sisäisestä puheesta, joka ei kommunikoi kenenkään kanssa ja (5) kokemuksen kerrottavuus – millainen voisi olla koherentti kertomus surusta ja kaipauksesta läheisen ihmisen kuoleman jälkeen?

5 NAAKKAPUUN TYTTÖ MINÄKERTOJANA

Dorrit Cohn (2006, 123) on esittänyt kaksi mahdollista menettelytapaa, joiden avulla presensissä tapahtuva minämuotoinen kerronta voidaan saada mukautumaan sääntöön tarinan tapahtumisesta aina kerronnan menneisyydessä. Nämä ovat *historiallisen presensin ratkaisu* ja *sisäisen monologin ratkaisu*, joista jälkimmäinen on osittain ja tietyin rajoituksin sovellettavissa *Tyttö ja naakkapuun* minämuotoiseen kerrontaan. Sisäisen monologin ratkaisussa romaanin presens ”pyritään ymmärtämään normaalina aikamuotona äänettömästi ilmaisevassa itsekseen pohdiskelussa – kielenä, joka syntyy fiktiivisessä tietoisuudessa eikä pyri kerronnalliseen kommunikaatioon” (Cohn 2006, 124). Koska kertoja ei itse kirjoita tarinaa eikä osoita sitä kenellekään kuulijalle, Cohnin (mt., 49) mukaan sen tekstuaalinen olemassaolo tuntuu edellyttävän ”näkymätöntä pikakirjoittajaa”, joka teoksen *Tyttö ja naakkapuun* kertomuksessa tallentaisi tytön itselleen kertomaa tarinaa. Tällä haamukirjoittajalla on sekä symbolinen että ennustava merkitys. Hän on vastuussa epätodellisesta vaikutelmasta, joka syntyy heti ensimmäisessä persoonassa kerrotun fiktion irtautuessa mimeettisistä lähtökohdistaan. Pekka Tammen (2009, 154–155) mukaan kerronnallisuuden ”heikko”¹⁶ muoto, jossa kerrotaan tarinoita ”huonosti”, hajanaisesti, epäoleellisuuksia ja epämääräisyyttä korostaen nojaa mitä ilmeisimmin juuri samanaikaisuuden tuottamaan tuntuun ajankulun ja kausaliteetin määrittelemättömyydestä, sillä tällaisissa tapauksissa kertojalla itsellään ei ole mahdollisuutta tietää, mihin suuntaan tarina on kehkeytymässä.

Kertomuksen toimijat voivat Meir Sternbergin (2005, 233) mukaan vaihdella itsensä ja yleisönsä tiedostavista kertojahahmoista sellaisiin henkilöihämoihin, jotka tajunnankuvauksen välityksellä ikään kuin tietämättään välittävät tietoa itsestään ja fiktiivisestä maailmasta. *Tyttö ja naakkapuun* henkilökertojan voi ajatella asettuvan itsensä ja yleisönsä tiedostavuuden kannalta jatkumon siihen ääripäähän, jossa kertova minä paljastaa kokevan minän välillä tahtomattaankin salaamia ja ehkä tiedostamattomiakin ajatuksia. Tämä tulkinta korostaa henkilökertojan kaksijakoista luonnetta. Kokeva minä esiintyy ihmisenkaltaisena mimeettisenä toimijana kertomuksen maailmassa, kun taas kertova minä toimii kertomuksen välittäjänä, synteettisenä osana kertomuksen artefaktista kokonaisuutta. Näin ollen mahdolliset tiedostamattomat paljastukset eivät tapahdu samalla kertovalla tasolla. Teoksessa *Tyttö ja naakkapuun* illuusio mimeettisyydestä korostuu sekä henkilöihähmon että kerronnan kohdalla. Vahvimmin henkilöihähmon mimeettisyyttä korostaa kirjan kuvitus, jossa tyttö esitetään ihmisenkaltaisena kokijana ja toimijana. Kerronnan

¹⁶ Brian McHalen (2001, 165) esittämän määrittelyn mukaan heikkoon kerronnallisuuteen kuuluu, että kerrotaan tarinoita ”huonosti”, hajanaisesti, epäoleellisuuksia ja epämääräisyyttä korostaen. Lukijassa ikään kuin *herätetään vaikutelma* kerronnan eheydestä johon ei lopulta kuitenkaan sitouduta. Näin horjutetaan lukijan luottamusta ja odotuksia kerronnan lineaarisuutta, kausaalisuutta ja eheän tarinan päättävää sulkeumaa kohtaan.

kohdalla mimeettisyyden illuusiota luo minämuodossa kertova henkilökertoja, vaikkakin preesens kerronnan pääasiallisena aikamuotona vastavuoroisesti rikkoo tätä illuusiota. Naakkapuun tytön minäkerronnan analyysi vaatii joka tapauksessa tasapainoilua kerronnan mimeettisen ja synteettisen ulottuvuuden välillä, kun fiktiiviset tajunnan esittämisen keinot ovat pohjimmiltaan kuitenkin fiktiolle tyypillisiä, kirjallisia keinoja. (Cohn 1978, 5–7; Cohn 2006, 35–38, 149; Hamburger 1993, 81–89.)

Epäluonnollisia kerronnan muotoja tarkastelevat Alber & al. (2010, 124) myöntävät, että minäkerronnassa ensimmäisen persoonan ”minä” näyttää kiinnittyvän tiiviisti ihmisenkaltaisen (mimeettisen) henkilön esittämään puheeseen. Minäkerronnan epäluonnollisuus korostuu kuitenkin esimerkiksi ”kaikkietävän” minäkertojan kohdalla silloin, kun kertova minä tietää merkittävästi enemmän kuin todellisen elämän tilanteissa olisi mahdollista (vrt. Nielsen 2004, 2010). Sen sijaan minäkertojan imperfektissä kertomien jaksojen voi ajatella jäljittelevän sellaisia tosielämän diskursiivisia genrejä kuten henkilön pitämää päiväkirjaa tai muistelmia. Alber & al. (mt., 120) esittävät, että vaikka mielten lukemisen kaltaiset kognitiivisen psykologian sovellukset ovat tuottaneet lukuisia tärkeitä narratologisia oivalluksia, todellisten ja kirjallisten mielten rinnastaminen voi toimia myös rasitteena. Tällöin menetetään jotakin perustavalla tavalla kirjallisille kertomuksille ominaista, kuten esimerkiksi se, että kertovassa fiktiossa operoidaan lopulta kuitenkin erilaisella logiikalla kuin tosielämässä. Kertova fiktio muun muassa hyödyntää sen ei-referentiaalista luonnetta luomalla itse sellaisia fiktiivisen maailman ilmentymiä, joita Stefan Iversen (2011) kutsuu ”luonnottomiksi mieliksi” (*unnatural minds*). Alber & al. toteavat, että ”luonnoton” mieli voi esiintyä sekä tarinan tasolla henkilöhahmon muodossa että kerronnan tasolla niin heterodiegeettisessä kuin homodiegeettisessäkin kerronnassa. Koska fiktiivinen mieli kuitenkin rakentuu myös todellisen mielen tunnistettavista ja kuvailtavissa olevista piirteistä, on sen tunnistaminen keinotekoiseksi konstruktioksi usein lukijalle haasteellista.

Cohn (2006, 116–129) on edelleen pohtinut preesensmuotoista kerrontaa, sen ongelmia ja vaikeuksia suhteessa narratologisiin normeihin. Esitin edellä, että sisäisen monologin ratkaisu on osittain sovellettavissa teoksen *Tyttö ja naakkapu* preesensmuotoiseen kerrontaan. Totta onkin, että useat kohdat kerronnassa saavat aikaan vaikutelman, että ajatukset ja tunteet tulevat verbalisoiduksi välittömästi ikään kuin tytön tietoisuuden välittömänä jäljittelynä (Cohn 2006, 124). Vaikka sisäisen monologin ratkaisuun päätyminen tuntuu Naakkapuun tytön kohdalla ilmeisimmältä vaihtoehdolta, se tulee osoittautumaan riittämättömäksi, kun tarkastelen kerrontaa kokonaisuutena. Tarkoitukseni on osoittaa, että erityisesti tytön rooli henkilönä ja kertojana vastustaa tietyissä kohdissa preesenskerronnan tulkintaa sisäisenä monologina. Henrik Skov Nielsen (2004, 136–137) on edellä olevaan liittyen problematisoinut perinteistä minäkertojateoriaa. Nielsen

esittää, että muun muassa vapaan epäsuoran esityksen kautta ensimmäisen persoonan kerronnassa olisi läsnä persoonaton ääni, joka mahdollistaa esimerkiksi yksityiskohtaisen esittämisen, kun se loogisuuden rajoissa olisi mahdotonta. Näin ollen kertovan minän etäisyys menneisyyteen selittyisi keinotekoiseksi etäisyydeksi. Nielsen (mt., 133) haluaa selvittää kysymystä, joka ilmeisen itsestään selvänä jätetään helposti kysymättä: ”Kuka kertoo ensimmäisessä persoonassa kertovassa fiktiossa?” Nielsenin oletuksena on, että kaunokirjallisessa fiktiossa – toisin kuin suullisissa kertomuksissa – lukija ei voi aina olla varma, että ”minä” viittaa henkilöön, joka puhuu ja kertoo. Tästä seuraa, että kerronnasta voidaan olettaa löytyvän myös persoonaton kerronnan ääni.

Nielsenin käsitys persoonattomasta äänestä vastaa suurinpiirtein heterodiegeettisen kertojan mahdollisia epäluonnollisia ominaisuuksia. James Phelan (1996, 105–118) pohtii niin ikään kerronnallisia tilanteita, joissa henkilökertoja tietyllä tavalla ylittää valtansa. Phelan lähestyy paralepsista tarkastelemalla henkilökertojan kaksijakoista roolia kertojana ja henkilönä ja näiden roolien välisiä suhteita. Phelanin mukaan roolit voivat olla ajoittain toisistaan riippumattomia, jolloin henkilökertoja voi kertoa myös sellaisesta, jota ei ole ollut todistamassa tai havaitsemassa. Phelan (mt., 110) vastustaa mimesikseen liittyvää rajattua tulkintaa, jonka mukaan kerronnallisia ratkaisuja tulisi tarkastella vain sen suhteen, mikä on mahdollista todellisessa elämässä.

Mari Hatavara (2010, 183–184) pitää Nielsenin huomiota niin homo- ja heterodiegeettisen kerronnan samankaltaisuudesta kuin henkilökertojan vapauksista osuvana. Sen sijaan ajatukseen erillisestä, tarinamaailmassa esiintyvien henkilökertojen yläpuolelle sijoittuvasta äänestä Hatavara ei yhdy, vaan pikemminkin katsoo, että homodiegeettinen kertoja voi kertojan tehtävässään ylittää tietämisen ja kertomisen luonnolliset rajat. Hatavara (mt., 184) korostaa, että äänen ja tietämisen kategoriat on syytä pitää erillään: vaikka tekstissä esiintyvä ääni kuuluu henkilölle, implisiittinen tekijä on vastuussa henkilön lausumista merkityksistä, joita ei voi perustella mimeettisellä kerrontatilanteella. Hatavaran mukaan kysymys on merkityksistä, jotka implisiittinen tekijä suuntaa ylemmän tason yleisölle. Hatavara näkee tämän osana kertovien tasojen joustavuutta, joka ei kuitenkaan vaadi persoonattoman äänen tai muunkaan lisäagentin olettamista kerronnalliseen kommunikaatioon. Kun seuraavassa analysoin teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kerrontaa, kohdistan huomioni erityisesti siihen, että minällä on kaksi roolia: minä sekä kokee että kertoo.

5.1 Kertova ja kokeva minä kuvakirjassa *Tyttö ja naakkapuu*

Kuka puhuu? Kuka näkee, tietää, tuntee ja kokee? Teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kertomuksessa kaikkiin näihin kysymyksiin on vastauksena tyttö, joka tosin ajoittain toimii henkilön mimeettisen esiintymisen vastaisesti. Näin tapahtuu kohdissa, joissa tytön kertojan rooli korostuu ja kokijan rooli jää toissijaiseksi. Kysymyksessä on henkilöfokalisoiija esitetyn maailman sisällä. Kerronta etenee homodiegeettisenä, avoimesti ensimmäisen persoonan muodossa ja samalla myös pääasiassa presensin aikamuodossa. Periaatteessa fokalisointi ja kerronta ovat kaksi erillistä toimintoa. Fokalisointi ja kerronta voidaan kuitenkin joskus myös yhdistää. (Rimmon-Kenan 1991, 95; Bal 1997a, 27, 43–52) Tällaisesta yhdistämisestä on kysymys *Tyttö ja naakkapuun* kertomuksessa. Siksi on tarkoituksenmukaista puhua työstä 'kokija-kertoja fokalisoijana'. Fludernikin (1996, 50) jaottelun mukaan kysymyksessä on samanaikaisesti sekä päähenkilön tajunnan (KOKEMINEN) että tarinankertojan tajunnan (KERTOMINEN) kautta välittyvä kertomus. Tyttö on sekä henkilö, jonka tajunnan kautta kokemus välittyy että minäkertoja. Tämä havainnollistuu seuraavassa esimerkissä, jossa kertova rooli on ensisijainen torjuen sisäisen monologin ratkaisun:



KUVA 5.1.1 (*TJN*, 2–3)¹⁷

Seison yhtä suorana kuin puu niin en häiritse puita enkä lintuja, sillä puutkin odottavat lintuja takaisin. Ne ovat sillä lailla hiljaa.

Kuitenkin minusta tuntuu, että naakat lähtivät pois. Voi käydä niinkin, etteivät ne tule tänään takaisin tai sitten ne eivät tule enää koskaan takaisin. Jos ne lentävät liian korkealle ja hukkuvat taivaaseen. (*TJN*, 9.)

Katkelmassa tyttö kertoo minämuodossa itsestään ja tekemisistään tapahtumahetkellä rautatieasemalla. Kertojana hän myös kuvailee rautatieaseman puita ja kuulostelee hiljaisuutta sen jälkeen, kun naakkaparvi on lentänyt pois. Tyttö siis samanaikaisesti raportoi ulkoisia tapahtumia ja välittää tunteuksensa hiljaisuudesta kuuloaistinsa avulla, kuitenkin siten, että henkilöhahmon

¹⁷ Panoraamakuva rautatieaseman naakkapuista ja niiden alla seisovasta työstä aloittaa teoksen *Tyttö ja naakkapuu* visuaalisen kerronnan. Koska kuva esittää tilanteen, joka on tarinamaailman konkreettisten tapahtumien suhteen vallitseva koko kertomuksen ajan, viittaa siihen useissa yhteyksissä. Tarkastelen kuvaa myös luvussa 6.2, ”Kuva ja sana vuorovaikutuksessa” sekä luvussa 7.1, ”Yksittäisen kuvan kertovuus.”

kertojan rooli on ensisijainen. Phelanin (2001, 61–62) mukaan kertojan ja henkilön fokalisaatioiden sekoittuminen homodiegeettisessä kerronnassa on merkki kerronnan itsensä tiedostavuudesta. Hatavara (2010, 181–182) viittaa Phelanin etäännyttävän ja lähentävän epäluotettavuuden jaotteluun ja haluaa jatkaa Phelanin ajattelua ehdottamalla, että myös itsensä tiedostavuuden voi jakaa samantapaisesti kahteen kategoriaan, joista toinen lisää ja toinen vähentää tarinamaailman mimeettistä illuusiota.

Manfred Jahn (1996, 241–267; 2007, 99) liittää fokalisaatioon käsitteet *online perception*, jolloin kysymys on henkilöahmon reaaliaikaisesta havainnosta ja *offline perception*, joka viittaa kerrottuun, muistettuun tai kuviteltuun kokemukseen/havaintoon. Kerrottu tai muistettu havainto voi sisältää näkymiä, ääniä, tuoksua, makuja ja kosketusmuistoja, jotka ovat säilyneet henkilön muistissa. Kysymys voi olla myös havainnoista, jotka toteutuvat ainoastaan henkilöahmon kuvitelmissa, unissa tai hallusinaatioissa (henkilöahmon mielen sisällä tapahtuva fokalisaatio). Jahnin (2007, 99) mukaan kerrottujen/muistettujen havaintojen esittäminen kaunokirjallisessa tekstissä käyttää samoja tekniikoita ja tyyliä kuin henkilöahmon reaaliaikaisten havaintojen esittäminen. Ajoittain, aivan samoin kuin todellisessa elämässäkin, kerronnasta voi olla vaikea määrittellä, onko kysymys henkilön reaaliaikaisesta vai muistetusta havainnosta. Jahn myös korostaa, että reaaliaikainen havainto on yleensä merkittävästi realistisempi kuin muistettu tai kuviteltu havainto, joka rikkoo ennen kaikkea ajallisia ja tilallisia rajoituksia. Jahnin teoria erityyppisistä havainnoista soveltuu erityisen hyvin teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kielellisen kerronnan analyysiin. Tosin Naakkapuun tytön kohdalla jaottelu *offline ja online* -tyyppisiin havaintoihin ei toimi kaikissa esimerkeissä Jahnin kuvaamalla tavalla, sillä myös tytön kuvitellut havainnot tapahtuvat muistoja lukuun ottamatta pääasiassa kerronnan reaaliajassa. Kysymys ei ole niinkään ajallisista eroista, vaan pikemminkin eri asennoitumisista, sekä siitä, että kertominen ja kokeminen painottuvat eri tavalla. Oleellista on kuitenkin se kognitiivinen kerroksellisuus, joka syntyy minäkertojan erityyppisistä havainnoista.

Seuraava katkelma on havainnollinen esimerkki, kuinka tytön muistettu ja kuviteltu havainto kietoutuvat yhteen. Huomattavaa tässäkin esimerkissä on, että tytön (kuviteltu) kuvitteleva havainto toteutuu kerronnan reaaliajassa:

Isä kuoli kun sen sydän ei lyönyt enää.

Muistan minä senkin miten isän sydän löi. Istuin sylissä ja kuuntelin.

Täytyy painua ihan lähelle ruosteista puuta, nojata siihen, kuulostella. Puun sisällä on tuttu ääni.

Suljen silmät, että kuulen paremmin. Niin kuin olisin isän lähellä.

Puun sisällä lyö sydän. (TJN, 43.)



KUVA 5.1.2 (TJN, 38–39)¹⁸

Fiktiivisessä todellisuudessa tyttö tuntee kuulevansa sydämenlyönnit puun sisältä ja saa hetken lohduttavan kokemuksen siitä, että on jälleen isän lähellä. Tulkitsen, että tällä tavalla lapsi lohduttaa itseään kieltämättä kuitenkaan menetystä. Kuva tukee sanoin kerrottua, kun tekstissä kerrotuista muistetuista havainnoista huolimatta se todentaa tytön olevan fyysisesti edelleen rautatieaseman vanhojen puiden alla (KUVA 5.1.2). Yksityiskohdista riisuttu kuva, jossa lähietäisyydeltä kuvattu tyttö esitetään silmät kiinni puuta halaamassa, kutsuu kuvan katsojaa suhtautumaan empatialla tytön tunteisiin. Tytön kuvaaminen aukeaman oikealla sivulla suuntautuneena vasemmalle, takaisinpäin, voidaan ajatella lukukokemuksen kannalta kuvan pysäyttävänä tehtävänä, jossa kuvan deskriptiivinen luonne pysäyttää lukijan eläytymään tytön kokemukseen. (Ks. Nodelman 1988, 246–247.) Kuvan vasempaan reunaan suuntautuva liike voidaan Ulla Rhedinin (1992, 177) mukaan tulkita liikkeeksi henkilön omaan sisäiseen maailmaan. Edellä oleva kuva on hyvin staattinen, voidaan pikemminkin ajatella, että tytön vasemmalle suuntautunut *asento* toimii juuri Rhedinin kuvaamassa tehtävässä: tytön kääntymisenä menneisyyteen ja syvälle omaan sisäiseen maailmaansa, jossa kuitenkin myös isän on mahdollista edelleen olla läsnä.

Minäkertojan kokemisen ja havaitsemisen kerroksellisuutta lisäävät myös tytön reaaliaikaisten ja muistettujen havaintojen osittainen samanaikaisuus. Seuraavassa esimerkissä limittyvät minäkertojatytön muistettu havainto ja reaaliaikainen havainto. Näihin liittyy vielä kuviteltu havainto, joka tosin tapahtuu fiktiivisessä maailmassa tässä ja nyt ja on siten Jahnin (2007, 99–100) määrittelemä reaaliaikainen havainto:

Täti hakkaa keittiön patteria joka ilta samaan aikaan. Se on merkki, että alakerrassa on kaikki kunnossa. Täti oli sopinut merkkiäänestä äidin ja isän kanssa. Pitäisi joskus päästä katsomaan, miten täti lyö äänen patteriin. Ehkä siihen ei tarvita paljon voimaa.

[...]

Unohdan tädin ja kepin ja **työnnän** sormen uudelleen ruosteisen puun koloon. Ehkä se pitääkin siitä, että sitä kosketetaan. Se on kuullut kaikki, mitä olen sen vierellä ajatellut. Puu tietää ikävän yhtä hyvin kuin minä ja äiti ja isä. (TJN, 36.)

¹⁸ Kuva puuta halaavasta Naakkapuun tytöstä on tarkastelun kohteena myös luvussa 7.4, ”Surun ja kuoleman symbolit”.

Tytön rooli kertojana korostuu katkelman loppuosassa, kun hän raportoi unohtavansa tädin ja kertoo edelleen, että työntää sormensa puun koloon. Erityisesti mentaalista toimintaa kuvaavien verbien käyttö vahvistaa tytön kertojan roolia, johon palaan vielä myöhemmin tässä luvussa.

Aukeaman kuvaksi on valittu kuva alakerran voimistelevasta tädistä keppinsä kanssa (KUVA 5.1.3). Kuvavalinnalla korostetaan edelleen tytön kokemisen ja havaitsemisen kerroksellisuutta. Vaikka havainto/kokemus kepillä kolkuttelevasta tädistä on äänen osalta tytön muistettu ja sitten fiktiivisessä maailmassa toteutunut havainto, kuvan kohdalla on kysymys kuvitellusta havainnosta. Tytön puheesta käy nimittäin selville, ettei hän tiedä, miten täti lyö äänen patteriin, ja siksi tyttö suunnittelee menevänsä joskus itse keppiä katsomaan. Kuvan voi ajatella visualisoivan sellaista, mitä fiktiivisessä maailmassa kukaan ei ole ollut näkemässä, tytön mielen tuottamana kuvana:



KUVA 5.1.3 (TJN, 36–37)¹⁹

Kuvan kohdalla korostuu myös kuvakirjan omintakeiseen ilmaisutapaan kuuluva mahdollisuus. Henkilöhahmo, jolla ei ole kovin painavaa paikkaa tapahtumien jatkumossa, voi kuvituksen ansiosta nousta merkittävämmäksi hahmoksi kuin pelkän kielellisen kerronnan esittämänä. Tässä tapauksessa kuvalla, joka esittää tytön mielikuvaa alakerran tädistä, halutaan oletettavasti korostaa kyseisen henkilön tärkeyttä Naakkapuun tytön arkipäivässä. Kertomuksessa tädin joka ilta toistuva kolkutus kerrotaan iteratiivisesti vain kerran, mutta täti on tiiviisti mukana tarinamaailman tapahtumien jatkumossa ja tytön elämässä päivittäin.

Läpi koko kertomuksen tytön ajatukset siirtyvät luonnosta tehtyjen havaintojen kautta uusiin asioihin, jotka liittyvät poissaolevaan isään, siitä aiheutuvaan yksinäisyyteen ja muutoksiin hänen elämässään. Edellä olevassa katkelmassa tämä ajatusten siirtyminen tapahtuu toisin päin. Tyttö havahtuu arjen ajatuksista nykyhetkeen rautatieasemalla. Alakerran täti edustaa pysyvyyttä tytön elämässä, sillä tädin, isän ja äidin yhdessä sopima merkkiäänäni on yhä edelleen voimassa. Vaikka

¹⁹ Tätä kuvaa tarkastelen myös luvussa 8.2, ”Surevan lapsen kotona”.

tyttö ei ole päässyt katsomaan, kuinka täti antaa sovitun merkkiään, jokailtainen ääni alakerrasta kertoo, että kaikki on kunnossa. Tässä yhteydessä ehkä irralliseltakin yksityiskohdalta vaikuttava kuvaus alakerran tapahtumista on tärkeä kertomuksen kokonaisuuden kannalta. Tädin kolistelua ei kerrota vain siksi, että se on työstä mielenkiintoista tai uteliaisuutta herättävää, vaan koska se on teoksen teemojen ja tulkinnan kannalta merkittävä yksityiskohta. Alakerrasta joka ilta samaan aikaan kuuluva ääni on yksi osoitus siitä, että tietyt asiat toistuvat edelleen, ja elämä murheesta huolimatta jatkuu. Merkityksellistä on myös se, että isä on ollut mukana sopimassa asioista ja on siten edelleen mukana tytön arjessa. Tulkitsem, että isän kuolemaa surevan tytön selviytyminen rakentuu fiktiivisessä maailmassa suureksi osaksi juuri arjen yksityiskohtien varaan, joista yksi on alakerrasta kuuluva ”kaikki hyvin” -koputus. Alakerran tädin kohdalla havainnollistuvat henkilöahmon mimeettinen ja temaattinen ulottuvuus. Phelanin (1989, 2–3; 11–13) mukaan mimeettisyyden saavuttaminen vaatii, että useat henkilöahmon piirteet yhdessä muodostavat uskottavan kokonaisuuden. Tädin esittäminen myös visuaalisessa kuvassa vahvistaa henkilöahmon mimeettistä ulottuvuutta, joka korostaa henkilöahmoa ihmisenkaltaisena yksilönä inhimillisine ominaisuuksineen. Temaattisesti hän edustaa jo edellä mainittua jatkuvuutta ja turvallisuutta isänsä menettäneen tytön elämässä.

Preesensin kertova käyttö ensimmäisen persoonan romaaneissa on Cohnin (2006, 120) mukaan jäänyt vaille huomiota narratologisessa tutkimuksessa. Tarkastelu on sen sijaan keskittynyt sisäisen monologin kaltaisiin kerronnallisiin tilanteisiin, joissa preesensillä ei ole kertovaa merkitystä. Teoksen *Tyttö ja naakkapuu* preesensmuotoisen kerronnan tulkinta sisäisenä monologina kyseenalaistuu kohdissa, joissa tytön kertojan rooli korostuu. Tällaisia ovat ennen kaikkea jaksot, joissa minäkertoja ryhtyy havainnoimaan itseään:

Avaan silmät ja **katson** puitten latvusten ohitse taivaalle. **Tiedän**, että hyvin pian linnut tulevat. **Taputtelen** 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.)

Syntyy vaikutelma työstä kertojana, joka tarkastelee itseään sivusta päin tai itsensä ulkopuolelta. Vaikka työllä ei mimeettisellä tasolla ole yleisöä, jolle kertoa, katkelmassa korostuu minän kertova funktio. Tyttö selostaa omaa tilannettaan ja ympäristön tapahtumia, jolloin tytön rooli kokijana jää toissijaiseksi. Cohnin (mt., 124) mukaan sisäisen monologin ratkaisu osoittautuu riittämättömäksi myös silloin, kun henkilön tietoisena analyttinen ääni pohtii oman itsensä sisäisiä tapahtumia. Tällaisissa kohdissa ”semanttinen epäjohdonmukaisuus yhdistyy muotoon, joka tehokkaimmin ehkäisee vaikutelman kerronnasta eteenpäin kulkevana tietoisuuden lainana” (Cohn 2006, 125).

Seuraavissa esimerkeissä Naakkapuun tyttö enemmän tai vähemmän keskittyy ympäristönsä lisäksi havainnoimaan itseään.

Kun menen koulusta kotiin, **suunnittelen**, että illalla mennään isän kanssa pyöräilemään. **Voin ajatella** niin vaikka kuinka kauan ja sitten **muistan**.

[...]

[...] **Minun sisälläni on monta leikkikaveria, jotka kuuntelevat minua, ja minä kuuntelen mitä niillä on kerrottavana.** (TJN, 22.)

Minä painun hetkeksi pienemmäksi, ja **kun katson ylös tuntuu, että katson enemmän äänien perään kuin lintujen.** (TJN, 4).

Jälkimmäisessä katkelmassa havainnollistuu Cohnin (mt., 124) mainitsema kerronnallinen tilanne, jossa henkilön tietoisesta analyttisestä äänestä pohtii omaa sisäisyyttään. Juuri tällaisissa kohdissa illuusio tietoisuuden välittömästä jäljittelystä särkyy, ja fiktiivisen tajunnan esittämisen perimmäinen epäluonnollisuus korostuu. Se, että tyttö kerronnan välittömässä hetkessä voisi tiedostaa katsovansa enemmän äänien kuin lintujen perään, tuntuu ajatuksena mahdottomalta. Lisäksi minäkertojan diskurssista on hahmotettavissa kielellinen kerrostuma, kun tyttö kertoo, että hänestä *tuntuu*, että hän katsoo enemmän äänien perään. Tytön voi ajatella kertojan roolissaan kielellistävän kokemustaan kerronnan hetkellä. Muun muassa tämän esimerkin yhteydessä voin yhtyä Cohnin (mt., 121) ajatukseen, että kokonaan preesensissä tapahtuva ensimmäisen persoonan kerronta jää eräänlaiseen narratologiseen välitilaan, jossa sillä ei säännöttömyytensä vuoksi ole paikkaa vakiintuneiden kerronnan normien joukossa. Cohnin esittämä sisäisen monologin ratkaisu ei lopulta tarjoa pakotietä preesenskerronnan ilmeisestä epäloogisuudesta ensimmäisen persoonan romaanissa. Sen sijaan kokevan ja kertovan kehyksen erottelulla voidaan purkaa ainakin osittain tätä problematiikkaa. Phelanin (1996, 105–118) joustavan näkemyksen mukaan minäkertojan rooli voi ajoittain ohittaa kokevan henkilöihahmon roolin. Tällöin mimeettisyyden vaatimia rajoituksia voidaan loiventaa ja tuoda henkilökertojan kautta esiin sellaista informaatiota, jonka implisiittinen tekijä katsoo kulloinkin tarpeelliseksi.

5.2 Kerronnallinen valta ja sen rajat

Teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kertomuksessa kukaan muu kuin kertojana toimiva tyttö ei saa ääntään esiin muuten kuin tytön kautta. Muista henkilöihahmoista, äidistä, kuolleesta isästä, koulukavereista tai alakerran tädistä lukija saa tietää vain sen, minkä minäkertoja kertoo. Se, mitä tyttö muista fiktiivisen maailman henkilöistä kertoo, perustuu hänen tulkintoihinsa näiden käyttäytymisestä.

Tässä tulkinnassa työllä on apunaan oma mielen teорияnsa. (Vrt. Zunshine 2003, 2006.)²⁰ Kun luemme *Tyttö ja naakkapuun* tarinaa, pääsemme tarkkailemaan fiktiivistä todellisuutta isänsä menettäneen tytön ajatusten ja mielikuvien kautta. Samaan aikaan omassa todellisuudessaan tyttö soveltaa mielen teoriaansa pääasiassa äitiinsä ja tulkitsee äitiään tämän puheen perusteella. Näin myös kuva tytön äidistä syntyy tytön mielessä ja välittyy lukijalle tytön tulkintojen sävyttämänä.

Tärkein mahdollisuus, mikä työlle kokija-kertojana avautuu on eräänlaisen yksisuuntaisen keskustelun käyminen äidin kanssa (kokeva minä) ja näistä keskusteluista raportoiminen (kertova minä). Isän kuolema on pienelle työlle vaikea asia, joka herättää suuria kysymyksiä. Osaan kysymyksistä tyttö saa vastauksia äidiltään. Tyttö kertoo, mitä äiti on hänelle näistä vaikeista asioista kertonut, sanonut, selittänyt tai puhunut. Kertojana tyttö kuvailee äidin ajatuksia ja muistoja kuolleesta isästä. Myös äidin muistoihin työllä on mahdollisuus ottaa kantaa ja juuri näissä kohdissa tyttö käyttää omaa mielen teoriaansa, kun hän äidin puheiden perusteella tulkitsee tämän olevan väärässä. Seuraavassa esimerkissä tulee havainnollisesti esille minäkertojatytön ja äitihenkilön hierarkkinen suhde. Merkille pantavaa on Naakkapuun tytön rehellisyys, sillä ikävästään huolimatta hän pohtii myös niitä isänsä ominaisuuksia, joihin ei ollut tyytyväinen, tai joita hän jopa häpesi. Lapsen suru näyttäytyy seuraavan esimerkin valossa kaunistelemattomana, sillä syvästi kaipaamasta isästään tyttö voi muistaa myös ei niin mieluisia piirteitä:

Äiti piti isän laulamisesta 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.)

Katkelman kohdalla on myös syytä pohtia erityisesti lapsikertojan luotettavuutta. Tyttö voi olla täysin rehellinen mielipiteessään isän äänen kummallisuudesta, sillä se on hänen näkemyksensä isän laulamisesta. Greta Olson (2003, 101) käyttää lapsikertojan yhteydessä käsitettä erehtyvä kertoja. Olsonin mukaan lapsen vähäinen elämäkokemus ja tiedon puute vaikuttavat siihen, että hän suhtautuu asioihin ennakkoluuloisesti ja tekee helposti virheellisiä johtopäätöksiä. Näin ollen lapsikertoja ja -kokija on kokemusmaailmaltaan aivan eri asia kuin aikuinen kertoja. Tulkinta työstä erehtyvänä kertojana on tässä yhteydessä mahdollinen siinä mielessä, että tyttö toteaa äitinsä olleen väärässä isän mahdollisesta oopperalaulajan urasta puhuessaan. Kysymys voi olla myös siitä, että isän laulaminen todella muistutti oopperalaulua, ja lapsen korvaan oopperalaulu ylipäättään kuulostaa kummalliselta.

²⁰ Olen esitellyt teoriaa mielten lukemisesta (*ToM*) yksityiskohtaisesti sekä johdannon luvussa 1.1, ”Lapsen kokemus kertomuksen ytimessä” sekä luvussa 4.4, ”Nallen mahdollinen mieli Elisabetin vaihtoehtoisessa maailmassa”.

Kertojan luotettavuutta on perinteisesti pohdittu erityisesti minäkertojan kohdalla. Koska kerronnan näkökulma on rajoittunut, minäkertoja on usein tulkittu lähtökohtaisesti epäluotettavaksi kertojaksi. Tosin muun muassa Olsonin (2003, 101–102) mukaan epäluotettavuus on aivan liian helposti liitetty luonnehtimaan kaikenlaisia homodiegeettisiä kertojia, jotka ovat kertojuutensa lisäksi myös päähenkilöitä omilla kertomuksissaan. Naakkapuun tytön mahdollista epäluotettavuutta kertojana voi näkemykseni mukaan parhaiten luonnehtia Olsonin termillä erehtyvä (*fallible*) kertoja. En katso työllä olevan sen erityisempää tarvetta tietoisesti valehdella, pikemminkin hän saattaa erehtyä tekemään virheellisiä tai liioittelevia tulkintoja. On mahdollista, että *Tyttö ja naakkapuu* -teoksen minäkertojan kokijan roolissaan kokemat tuntemukset värittävät kerrontaa. Kertoja saattaa myös tulkita väärin toisen henkilöihahmon eleitä tai puheita ja tehdä niiden pohjalta vääriä johtopäätöksiä henkilön ajatuksista. Nämä piirteet sopivat Rimmon-Kenanin (1991, 128) määritelmään epäluotettavuuden keskeisistä lähteistä, joita ovat kertojan tietämyksen rajoittuneisuus, asianosaisuus ja ongelmallinen arvomaailma. Koska lukija ei voi saada muita todisteita tarinan fiktiivisestä todellisuudesta, hän joutuu tyytymään minäkertojan kuvauksiin, jotka eivät välttämättä ole luotettavia tai ainakaan puolueettomia. Toki voidaan myös pohtia, onko luotettavuus ylipäättään tavoiteltavaa tai heikentääkö kertojan epäluotettavuus tai erehtyvyys kokemuksellisuutta, kun lukijan tieto rajoittuu kertojan kuvaukseen asioista.

Minäkertojana työllä on myös mahdollisuus väittää 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**. Olisin minä voinut mennä vielä monta vuotta, isona vasta olisin lakannut menemästä. **Äiti ei ole** koskaan nukkunut omien vanhempiansa keskellä. **Äiti ei edes tiedä**, miltä keskellä nukkuminen tuntuu. (TJN, 26.)

Minäkerronnan luonnottomuus korostuu Nielsenin (2004, 2010) mukaan erityisesti ”kaikkietävän” minäkertojan kohdalla silloin, kun minäkertojan on mahdollista tietää esimerkiksi muiden tarinamaailman henkilöiden ajatuksia. Kun kertovalla minällä on pääsy muiden henkilöihahmojen ajatuksiin, tämä tietää merkittävästi enemmän kuin todellisen elämän tilanteissa olisi mahdollista. Katkelman viimeisen virkkeen kohdalla on syytä arvioida minäkertojan luotettavuutta. Yhtäältä voi olla kysymys siitä, että äiti todella on kertonut kyseisen tosiasian työlle. Toisaalta minäkertojan ilmaisema ajatus on mahdollista lukea virheellisenä tulkintana, jolla ei ole mitään tekemistä tarinamaailmassa vallitsevien tosiasioiden kanssa.

Yllä olevassa katkelmassa tytön kerronnasta voi havaita tiettyä kiukkua äitiä kohtaan, mikä jonkin verran värittää tytön puhetta. Tyttö ei pidä lainkaan siitä, että äiti on ajatellut hänet jo niin isoksi tytöksi, että hän olisi pian lakannut tulemasta vanhempiansa väliin nukkumaan. Edellisessä

katkelmassa on näin ollen havaittavissa Cohnin (1978, 143–144) mainitsema kertovan minän samastuva ja läheinen suhtautuminen aiempaa itseään kohtaan. Isän eläessä tyttö pääsi äidin ja isän keskelle nukkumaan. Jos isä olisi saanut elää, tyttö haluaa uskoa, että hän olisi vielä pitkään voinut tehdä samoin. Tyttö tekee myös eroa menneisyyden minän ja nykyisen minänsä välillä. Cohnin (mt., 143) mukaan kysymyksessä on nykyisen minän etäisyyttä ottava ja tulkitseva suhtautuminen aiempaan minään. Edellisessä katkelmassa tyttö pitää tiukasti kiinni oikeudestaan olla yhä edelleen pieni tyttö, jolla on paikka isän ja äidin välissä. Isän kuoleman aiheuttamat muutokset ovat kuitenkin väistämättä vaikuttaneet tytön psyykkiseen kasvuun. Hän joutuu pohtimaan asioita, jotka vievät hänen kehitystään eteenpäin. Tytön nykyinen minä on seuraavan katkelman mukaan tietyllä tavalla kypsempi ja tytön puhe ja kieli kuvastavatkin tätä kasvamista:

Minä saan mennä äidin viereen nukkumaan koska tahdon. **Isän** puoli sängystä on minun. Keskellä kolossa oli kyllä lämpöisempää 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. Ensimmäkin isän puoli on nyt aina vapaana tytölle. Tytön puheessa kuuluu kuitenkin ikävä isän lähelle, jossa oli lämpimämpää nukkua. Toiseksi se, miten tyttö nimittää isäänsä, on muuttunut. Entinen isi on muuttunut isäksi, ja siinä on tytön mielestä selvä ero. Tässä esimerkissä minäkerronnan tulkinnassa on syytä huomioida eri aikatasot: kertova minä suhtautuu aiempaa itseään kohtaan analyttisesti ja tiedostaa nykyisen ja aiemman minänsä eron. Merkille pantavaa on, että minäkertoja ei millään lailla selitä näkemystään erosta isi- ja isänimitysten välillä, vaan tyytyy ainoastaan toteamaan asian. Teoksen ja ympäröivän todellisuuden välisessä dialogissa tämän tyyppisen kerronnallisen ratkaisun voi olettaa herättävän lukijan pohtimaan, mitä tyttö tarkoittaa nimitysten erolla ja mitä merkitystä sillä mahdollisesti on tytölle itselleen.

Minäkertojan tajunta saattaa vaikuttaa avoimelta kirjalta, sillä tietyllä tavalla on koko ajan itsestään selvää, kuka ensimmäisen persoonan kerronnassa kertoo. Kokijafunktiossaan henkilökertoja saattaa kuitenkin olla haluton ilmaisemaan rehellisiä tuntejaan tai haluaa syystä tai toisesta pantata tietoa loppuun asti. Eri aikatasot asettavat Cohnin (1978, 143–160) mukaan minäkerronnan tulkinnalle omat raaminsa. Kertova minä voi olla aiempaa itseään kohtaan hyvin analyttinen ja etäisyydelle asettuva (*dissonant*), mutta toisaalta voimakkaasti menneisyyden minään samastuva ja läheinen (*consonant*). Cohn (2006, 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 kerronnalle on tyypillistä, että tietyissä kohdissa myös menneisyydestä kerrotaan iteratiivisesti preesensissä, kun jo tapahtunut, mutta edelleen toistuva tapahtumakulku kuvataan preesensmuotoisella kerronnalla. Näin esimerkiksi kohdassa, jossa tyttö kuvaa tapahtumia koulupäivän jälkeen: ”Meillä on hiljaista, kun tulen koulusta. Kun astuu eteiseen, tuntuu yön hajua ja monta kertaa on hämääkin, jos verhot ovat unohtuneet ikkunoitten eteen.” (TJN, 32.)

Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* kerronnan pääasiallinen aikamuoto on kuitenkin 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 kutistettu mahdollisimman pieneksi. Kerronnan hetki lähentyy kokemuksen hetkeä, ja kertova minä kokevaa minää. 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 yhteen sulautuma:

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 kauas sellaiseen paikkaan, jossa minä en ole ennen ollut. (TJN, 3.)

Katkelman kahdessa viimeisessä lauseessa esiintyy kolme aikatasoa: nykyhetki rautatieasemalla, tuleva aika, jolloin äiti ja tyttö menevät uuteen paikkaan sekä ”ikään kuin” mennyt aika ilmaisussa ”jossa minä en ole ennen ollut.” Henkilökertojan kertoja- ja kokijafunktiot painottuvat eri tavalla tässä kerronnan kohdassa. Lisäksi minän refleктоiva funktio erottaa kerronnan ja kokemisen hetket ajallisesti toisistaan.

Kaikkiaan kymmenellä aukeamalla preesensia käyttävä kirjallinen kerronta esittää minäkertojan, 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 hän siirtyy puhumaan tulevassa ajassa ja palaa menneeseen aikaan jälleen kahdessa seuraavassa lauseessa.

Kappaleen vaihtuessa tyttö siirtyy kerronnan ja kokemisen hetkeen odottamaan äitiään naakkapuiden alle. Esimerkki havainnollistaa Cohnin (2006, 129) mainitsemaa ulkoisen ja sisäisen todellisuuden sekä raportoinnin ja reflektoinnin jatkuvuutta. 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 yhtäältä tehostaa vaikutelmaa tytön mielen liikkeiden nopeudesta ja tuo tytön tajunnankuvaukseen todenmukaisuutta, mutta toisaalta samalla korostaa kirjallisen kertomuksen erikoislaatua, joka ihmisen arkikokemuksesta poikkeavalla tavalla mahdollistaa pääsyn henkilöhahmon ajatuksiin.

Boris Uspenski (1991, 23) näkee yksinkertaisimpana keinona esittää ideologisen näkökulman, ”tekstin normit”, yhdestä hallitsevasta perspektiivistä käsin, jolloin kyseinen näkökulma määrittää myös teoksen muita näkökulmia. Itsekriittisesti omaan ideaansa suhtautuva Uspenski näkee tämän triviaalina ja vähiten kiinnostavana tapauksena näkökulmarakenteen sommittelumahdollisuuksien joukossa. Yhdyn Uspenskin kritiikkiin yksinkertaistavasta ideasta ja haen tarkoituksenmukaisempaa taustatukea Mihail Bahtininin teoriasta. Bahtinin (1991, 20–21) ajatus romaanin toisiinsa sulautumattomista äänistä ja henkilöhahmon subjektuudesta sisältää käsityksen henkilöhahmojen lausumien motivoitumisesta heidän omasta persoonastaan ja tilanteestaan käsin. Bahtinin (mt., 67–68) mukaan kukin henkilö on yhtä itsenäinen kertomuksen maailmassa kuin teoksen tekijä. Tekijälle vieraina tietoisuuksina henkilöhahmot ilmentävät itsenäistä näkökulmaa maailmaan alistumatta teoksen temaattisille tai juonellisille funktioille.

Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* Uspenskin määrittelemä hallitseva perspektiivi on kertojafokalisoijalla eli tytöllä, joka Bahtinin ajatuksen mukaisesti ilmentää itsenäisesti omaa näkökulmaansa eri asioista. Tyttö minäkertojan roolissaan on ainoa kertomuksen henkilö, joka saa äänensä kuuluville ja ilmaisee uskomuksensa kuolemanjälkeisestä elämästä. Tästä huolimatta on aiheellista kysyä, kumpi kertomuksen henkilöistä, tyttö vai äiti, on lopulta taivasajatusten lähde? Teksti haastaa lukijaa tulkintaan, vaihtoehtoisesti voidaan ajatella, että tekstin ideologisia normeja hallitsee äiti. Kerronnallisten ratkaisujen vuoksi äiti ei itse pääse ääneen. Sen sijaan tyttö minäkertojana välittää edelleen äidin hänelle esittämät näkemykset siitä, mitä ihmiselle kuoleman jälkeen tapahtuu (esimerkki 1 alla). Tytöllä voi ajatella olevan oma lapsenuskonsa, mutta äiti on antanut hänelle selityksillään lisää vaihtoehtoja kuolemanjälkeisen elämän pohtimiseen. Tyttö haluaa uskoa samalla lailla kuin äiti ja niin hän uskoo vahvasti, että isä on taivaalla. Ja vaikka isä on

taivaalla, hän on kuitenkin edelleen läsnä, koska tyttö uskoo isän seuraavan häntä ja näkevän hänet juuri silläkin hetkellä naakkapuiden alla. Sen, että tyttö ajattelee isän seuraavan enemmän häntä, oletan perustuvan tytön omaan uskomukseen (esimerkki 2):

(1) Isä haudattiin maan sisälle. Äiti sanoi, että hautaan joutuu vaan 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 nyt kai sielu. (*TJN*, 30.)

(2) **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 olisi taivaalla. Sen sijaan se, mitä taivaalla oleminen tarkoittaa, on tytön uskomusten ja olettamusten varassa. Epävarmuus kuuluu tytön äänessä eri tavoin. Katkelman aluksi tyttö ilmaisee suoraan, ettei tiedä, lenteleekö isä taivaalla. Tytön epävarmuutta korostetaan lisäksi leksikaalisella täyteilmaisulla 'kai'. Tämänkaltaisen täyteilmaisun kautta voidaan myös korostaa henkilön kohdalla meneillään olevaa päättelyprosessia (Tammi 1992, 46). Näkisin, että työllä on meneillään juuri tällainen prosessointi siitä, mitä ihmiselle kuoleman jälkeen tapahtuu. Oleellista on, että myös puhtaasti kielellisin keinoin on mahdollista tuoda esille henkilön näkökulmaa. Lapsi minäkertojana on tässä teoksessa tarkoituksenmukainen kerronnallinen ratkaisu. Minäkertojana tyttö pääsee ilmaisemaan tunteitaan ja ajatuksiaan suoraan, ilman että kukaan aikuinen pääsee väliin arvottamaan tai korjailemaan lapsen mahdollisesti virheellisiäkin käsityksiä. Näin voidaan kuvata läheisensä menettäneen lapsen surua ja ikävää juuri siten kuin lapsi itse sen kokee. Jos ajatellaan, että kirjan lukijana on itsekkin omaa suruaan läpikäyvä lapsi, samastuminen minäkertojaan voi olla lapselle helpottava kokemus. Lukiessaan tai kuunnellessaan tytön kertomusta lapsi voi saada kokemuksen siitä, että joku muukin lapsi samassa tilanteessa tuntee ja kokee asioita ainakin osittain samalla lailla kuin hän itse.

5.3 Kieli, kommunikaatio ja kertomisen tarkoitus

Lapsen surusta kirjoittavalle aikuiselle kirjailijalle suurimmat haasteet ovat siinä, millaisilla kerronnallisilla ja kielellisillä keinoilla kirjailija parhaiten onnistuu tavoittamaan lapsen ajattelu- ja kokemustason. Monika Fludernik (1993, 398–408) käsittelee tajunnankuvausta ennen kaikkea tyypillistämisenä ja skematisaationa. Fludernikin teorian taustalla on prototyypiajattelu: millainen puhe tai ajattelu on odotuksenmukaista tietyissä tilanteellisissa ja diskursiivisissa tai kerronnallisissa kehyksissä. Puheen tai ajattelun esittämisessä voi olla myös eksplisiittisiä merkkejä

skematisaatiosta. Näitä eksplisiittisiä merkkejä löytyy tutkimukseni kaikista kohdeteoksista. Kerronnan kieli on sopeutettu vastaamaan päähenkilöinä olevien lasten kielellistä kehitystasoa, sillä lauseet ovat lyhyitä ja rakenteeltaan selkeitä. Kieli ei välitä pelkästään lapsen havaintoja, vaan siitä löytyy myös lapsenomaisia ilmauksia. Tärkeimpiä lingvistisiä merkkejä henkilöhahmon subjektiivisista merkityksellistämisen tavoista ovat puhekielisyys, syntaktiset rakenteet, modaalisuus ja deiktiset ilmaukset. Paitsi leksikaalisilla täyteilmaisuilla, tytön epävarmuutta ilmaistaan kielellisessä kerronnassa myös hänen 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.)

Näin tyttö pohtii rautatieasemalla äitiä odottaessaan. Jo kertomuksen alussa osoitetaan, että isän kuolema täyttää tytön koko mielen, ja muodostaa sen viitekehyksen, jonka läpi hän havainnoi ympäristöönsä. Tytön mieli valitsee ympäröivästä todellisuudesta informaatiota ja tulkitsee sitä. Tästä muodostuvat tytön mielen mentaaliset kuvat, jotka saavat muodon sekä kielellisessä että kuvallisessa kerronnassa. Uri Margolinin (2003, 282–283) mukaan todellisen ihmisen tiedonmuokkausprosessi toimii juuri tähän tapaan. Havainnot maailmasta eivät ole koskaan yksinkertaisia ja välittömiä, vaan niihin liittyy aina paljon tulkintaa, valintaa ja tiedon järjestelyä.

Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* esitetään käsitys tytön mielestä visuaalisten kuvien lisäksi kielen välityksellä. Uskottavuudestaan huolimatta tytön tajunnan kuvaus ei ole mimeettinen toisinto surevan lapsen mielestä, vaan kielellinen konstruktio. Kuten Fludernik (1993, 398–408) määrittelee teoriassaan puheen ja ajattelun esittämisestä, yksilöllisen kokemuksen kuvaamisessa käytetyt sanat ovat lopulta aina epätasällisiä tai epätarkkoja. Kertomuksen välittämä subjektiivinen ääni (puhe tai ajattelu) ei ole koskaan mimeettinen toisinto, vaan Maria Mäkelän (2009, 122; 2011, 91) sanoin eräänlainen kognitiivinen ”likiarvo”, joka tulee ymmärretyksi, kun se aktivoi tutut tilanteelliset ja diskursiiviset kehykset (vrt. Fludernik 1993, 398–408). ”Toisen käden” esitetty puhe ja ajattelu ovat näin ollen aina vain kielellisesti konstruoitu esitys oletetusta alkuperäisestä, jota ei fiktion tapauksessa edes ole puhuttu tai ajateltu. Cohn puolestaan korostaa, että sisäisen monologin kohdalla ”autenttisen kielen (kirjoitetun tai puhutun) jäljittelyn sijaan meille tarjotaan kirjoittamattoman ja äänettömän kielen jäljittelyä – kielen, jota ei ole tarkoitettu lukijan silmille tai kuulijan korville.” (Cohn 2006, 49.) Huolimatta siitä, kuinka todenmukaisen vaikutelman tämä kieli luo, sitä voi esiintyä vain fiktiivisissä teoksissa.

Samasta ilmiöstä puhuu Laura Karttunen (2010), joka toteaa: ”Puheen suora esitys ei ole sitä, miltä se näyttää. Usein siitä puuttuu sekä suoruus että puhe. Jäljelle jää esitys – sitä ei ole vielä kyseenalaistettu.” (Karttunen mt., 220.) Hypoteettista puhetta ja suoran esityksen illuusiota tarkasteleva Karttunen korostaa, että sitaatin muodossa on mahdollista välittää jo ”puhutun” puheen lisäksi sekä tulevaa ja kuviteltua puhetta että tunteita, toimintaa, asenteita ja ominaisuuksia. Tämä toteutuu erityisesti teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*, jossa äänetöntä todellisuutta (tytön ajatuksia ja tunteita) tehdään ymmärrettäväksi tulkitsemalla se kielelle. Näin syntyy illuusio pääsystä seuraamaan tytön ajattelua sellaisenaan. Henkilölle luotu idiolekti lapsen kielelle ja puhetyylille ominaisine piirteineen vahvistaa vaikutelmaa välittömyydestä. Mutta kuten Karttunen (mt., 247) toteaa, puheen suora esitys on ongelmallisesti osa sekä ihmisenkaltaisen kertojan diskurssia että kirjallisuuden koodia. Toisin sanoen niitä epäluonnollisuuksia, jotka lukija hyväksyy kyselemättä. Jos puheen kirjaaminen nähdään pelkästään kirjallisena konventiona, jää lukijalta todennäköisesti huomaamatta, että toisinaan henkilöiden puheen esitys on henkilökertojan konstruoimaa.

Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* deiktiset elementit kuten ajan- ja paikanmääreet tulevat suoraan kokevan subjektin ja minäkertojana 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 sanoo räntää syksyn sateeksi. (*TJN*, 6.)



KUVA 5.3.1 (*TJN*, 6–7)²¹

Tyttö naakkapuiden alla ilmaisee näkemyksensä useimmiten enemmän tai vähemmän epävarmasti. Tekstistä löytyy kuitenkin yksi esimerkki, jossa tytön voi ajatella ainakin pyrkivän ilmaisemaan näkemyksensä varmasti:

²¹ Kuva työstä ja ruosteisesta puusta on tarkastelun kohteena myös luvussa 7.4, ”Surun ja kuoleman symbolit”.

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.)

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 muistoa vahvistava tehtävä. 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. Useimpiin kysymyksiin ei ole edes mahdollista löytää vastauksia. Kerronnan mimeettisyyttä lisäävät 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 matkaliput uuteen paikkaan. (TJN, 45.)

Se, että tytön epävarmuus ilmaistaan näin selkeästi sekä kerronnallisilla että kielellisillä keinoilla, on tarkoituksenmukainen ratkaisu erityisesti lapsilukijan kannalta. Kuolema herättää lapsessa paljon erilaisia kysymyksiä hänen iästään riippuen. Erityisesti läheisensä menettänyt lapsilukija voi saada paljon lohtua, kun hän epävarmuutensa ja pelkojensa kanssa voi samastua kertomuksen epävarmaan ja ajoittain myös pelkonsa ilmaisevaan tyttöön.

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

1) Me menemme junalla kauas **sellaiseen paikkaan, jossa minä en ole ennen ollut** (TJN, 3).

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

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

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

Esimerkeissä yksi ja kaksi tyttö miettii muuttoa, joka on mahdollisesti edessä. Lapselle ei ole tärkeää ilmaista tarkasti paikkakunnan tai kaupungin nimeä. Eniten tytölle merkitsee muuttamisessa se, että paikka on uusi ja sellainen, jossa hän ei ennen ole ollut. Esimerkeissä kolme ja neljä 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 tyyppilliseen tapaan nimetä naishenkilöitä. Myös aikuiset lapsille puhuessaan käyttävät sellaisia ilmaisuja kuin täti tai setä. Esimerkissä neljä 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. Tytön nimeämiseen liittyvä tietoinen valinta kertoo siitä, että tyttö itse ajattelee kasvaneensa isommaksi tytöksi isän kuoleman jälkeen. Hän saattaa myös ajatella auttavansa äitiään olemalla reipas, ”iso tyttö”.

Naakkapuun tytön kerrontaa voi tarkastella myös kokevan minän keinona kerronnallistaa kokemaansa. Tyttö on yksin rautatieasemalla, joten mimeettisellä tasolla hänellä ei olekaan yleisöä. Kertojafunktiossa tyttö usein tuo esiin sellaista tietoa, jota lukija tarvitsee. Phelan (2005, 12) käyttää tästä kerronnallisesta ilmiöstä nimitystä *redundant telling*. Tällä Phelan tarkoittaa kerrontaa, joka liittyy kertojan tarpeeseen välittää ylimääräistä tai tarpeetonta informaatiota yleisölle, jolla on jo kyseinen tieto hallussaan. Ei-kommunikatiivisen kerronnan kohdalla toimii Phelanin (mt., 162) lyyrisen kertomuksen määritelmä, jonka mukaan kertoa voi myös itselleen tapahtumisen sijaan jonkin asiain- tai mielentilan. *Tyttö ja naakkapuun* kertomuksesta löytyy konkreettinen esimerkki itselle kertomisesta, ehkä vielä tarkemmin kysymys on itsensä kanssa keskustelemisestä. Tyttö kuvailee itselle puhumisen ja itsensä kuuntelemisen mahdollisuutta seuraavasti:

Olen miettinyt, miltä tuntuisi olla joku toinen ihminen, mutta sellaista on kaikkein vaikein kuvitella.

Voisin olla vaikka meidän luokan Saara. Sillä on yksi isovelji ja kaksi pikkuveljeä. Saaralla on aina leikkikavereita. **Kun on yksin, voi parhaiten jutella itsensä kanssa. Minun sisälläni on monta leikkikaveria, jotka kuuntelevat minua, ja minä kuuntelen mitä niillä on kerrottavana.** (TJN, 22.)

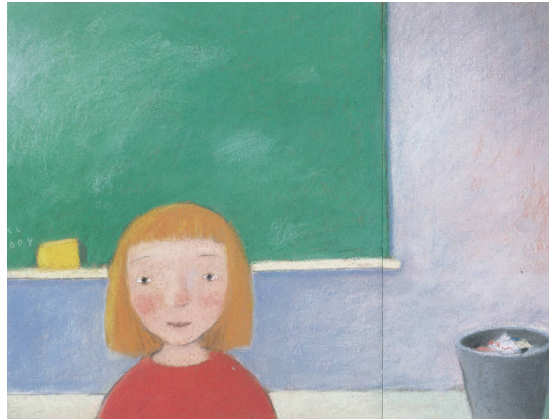


KUVA 5.3.2 (TJN, 22–23)

Esimerkin kohdalla toimii Fludernikin (2003, 398–408) esittämä teoria tajunnankuvauksesta tyypillistämisenä ja skematisaationa. Katkelmassa minäkertojatyttö kertoo yksinolon hetkistään, jolloin hän juttelee sisällään olevien leikkikavereidensa kanssa. Lapsille tällaisten mielikuvitusystävien kanssa seurustelu on varsin tyypillistä ja se voidaan käsittää Fludernikin mainitsemana odotuksenmukaisena toimintana tietyssä toiminnallisessa ja diskursiivisessa tilanteessa. Tutkimukseni perustana oleva dialogisuus soveltuu katkelman analyysiin. Ensinnäkin sana ja kuva toimivat vuorovaikutuksessa tehostaen toistensa vaikutuksia. Kuvassa tyttö on esitetty silmät kiinni, mikä korostaa hänen kääntymistään itseensä päin omassa sisäisessä maailmassaan (KUVA 5.3.2). Kielellinen kerronta päästää lukijan näkemään tytön suljettujen silmien taakse, tämän mieleen, kertomalla, että tyttö ei suinkaan ole yksin omassa maailmassaan, vaan voi keskustella asioista sisällään olevien leikkikavereiden kanssa. Voidaan ajatella, että nämä mielikuvituskaverit ovat lapselle yksi tapa lohduttaa itse itseään. Kuvassa tytön sylissä olevaa nallea ei mainita lainkaan aukeaman tekstissä, mutta kun on lukenut koko kertomuksen, nallen tärkeys käy selville. Nalle ei ole tytölle vain lelu tai unikaveri, vaan kohtalotoveri, sillä tyttö kertoo, että nallella on aina ollutkin vain äiti (TJN, 43). Kun ajatellaan lapsen surua kuvaavan teoksen ja ympäröivän todellisuuden suhdetta, yksi tulkintavaihtoehto on, että Naakkapuun tytön malli lukijalle on se, että lapsen on mahdollista vaikeassakin tilanteessa löytää itsestään voimavaroja ja selviytymiskeinoja vaikka sitten kuviteltujen leikkikavereiden muodossa.

Seuraavassa esimerkissä on kysymys tytön muistetusta kokemuksesta (*offline peception*, Jahn 2007, 99), jota tyttö kertaa mielessään rautatieasemalla äitiä odottaessaan. Tyttö kertoo fiktiivisessä todellisuudessa toteutuneesta kommunikaatiotilanteesta, jossa hän on koulussa kertonut isänsä kuolemasta:

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.)



KUVA 5.3.3 (TJN, 20–21)

Välituntitilanteesta kertovassa katkelmassa merkille pantavaa on tytön suora ja selittelemätön selvitys siitä, miltä tuntuu, kun isä on kuollut. Tytön puheesta saa vaikutelman, ettei hänen sen hetkisessä olotilassaan voimakkailla tunteilla ole sijaa, ja hän ei ole myöskään kovin halukas puhumaan koko asiasta. Tyttö on kuitenkin oma-aloitteisesti halunnut kertoa isän kuolemasta oppitunnilla. Siitä huolimatta tytön puheesta kuuluu, että hän haluaa itse säädellä sitä, kuinka paljon hänen menetyksestään puhutaan. Synteettisellä tasolla, jolla kertomus käsitetään keinotekoisena konstruktiona, yleisönä on todellinen lukija. Luokkatilanteen kuvauksessa lukija ei pääse liittymään osaksi tarinamaailman yleisöä, koska tyttö ainoastaan kertoo kertoneensa koulussa isänsä kuolemasta. Katkelman kohdalla minän kertova rooli korostuu ja kokeva minä jää taka-alalle.

Cohn (2006, 23–24, 27) käyttää fiktion käsitettä sen erityisessä merkityksessä ei-referentiaalisena kertomuksena. Tämä merkitsee ennen kaikkea sitä, että fiktiivinen teos luo itse maailman, johon se viittaa juuri viittaamalla siihen. Fiktiossa tapahtumat luodaan tekstissä ja tekstin kautta, niitä ei ole olemassa ennen niiden tekstualisointia. Tästä seuraa, että referentiaaliset kertomukset ovat epätäydellisiä ja todistettavissa, kun taas ei-referentiaaliset kertomukset ovat täydellisiä eikä niitä voida todistaa oikeiksi tai vääriksi. Kuten Mäkelä (2009, 130) asian ilmaisee, lukija joutuu elämään kertomuksen suljetun rakenteen ehdoilla, koska tietomme fiktiivisestä maailmasta rajoittuu siihen, mitä minäkertoja haluaa asioistaan kertoa.

Tosielämän luonnollisessa keskustelumuotoisessa kerrontatilanteessa (vrt. Fludernik 1996), jollaisena ajattelen esimerkiksi todellista suullista kerrontatilannetta koululuokassa, kuulijat eivät todennäköisesti jättäisi asiaa tähän, vaan haluaisivat kysyä asiasta lisää. Tällöin olisi kysymys aidosta kommunikaatiosta ja sitä kautta syntyvästä dialogista paikalla olevien henkilöiden välillä. Näin tapahtumat etenevät myös fiktiivisessä maailmassa, jossa keskustelu jatkuu välitunnilla

Tiinan, Kaisan ja Saaran tullessa kyselemään lisää tytön tuntemuksista. Tytölle on ollut tärkeää saada kertoa isän kuolemasta myös koulussa. Ehkä asian sanominen ääneen luokan kuullen auttaa tyttöä tekemään menetyksestä todellisemman. Taustatueksi tälle ajattelulle tulee kognitiivisen narratologian käsitys siitä, että kokemuksen kerronnallistaminen on ratkaisevan tärkeä toiminto silloin, kun ihminen haluaa hahmottaa, ymmärtää ja arvioida kokemuksiaan. (Ks. Fludernik 1996, 43–44; Bruner 1991, 4–6.) Tulkitsen, että Fludernikin ajattelun mukaisesti kertominen toimii tässä yhteydessä tarinamaailman lapsen kognitiivisen toiminnan luonnollisena perusmuotona. Yksi tulkintavaihtoehto on, että tyttö kertoo kokemuksestaan (mitä luultavimmin kuitenkin itse tätä tiedostamatta) myös pystyäkseen rakentamaan identiteettiään muuttuneessa tilanteessa. Tyttö nimittäin toteaa tosiasian, joka erottaa ratkaisevasti hänen tilanteensa muiden luokkakavereiden kotitilanteesta: ”Meidän luokalla kenenkään muun isä ei ole kuollut kuin minun. Mutta ei niillä kaikilla kuitenkaan ole isää kotona.” (TJN, 40.)

Esimerkin kohdalla vuorovaikutteinen dialogi toteutuu kiintoisalla tavalla sanan ja kuvan ja temaattisten piirteiden välillä. Huolimatta tytön äärimmäisen niukasta ilmaisusta hänelle on ollut tärkeää saada kertoa kokemuksestaan. Kielellinen kerronta nostaa kertomuksen tasolla tytön yleisöksi luokkatoverit. Aukeaman kuvan, jossa tyttö katsoo kuvasta ulos, voidaan tulkita korostavan tytön kertojan roolia (KUVA 5.3.3). Kuvakirjan kerronnassa kuvatun henkilön suora katse kohti kuvan katsojaa tulkitaan usein lukijalle suunnattuna haasteena tai toivomuksena jakaa henkilöahmon näkökulma tai tunnetila (Kress ja van Leeuwen 1996, 126). Aukeaman kielellisen ja kuvallisen kerronnan muodostama kokonaisuus kuvaa moniulotteisesti tytön muistamaa kommunikaatiotilannetta. Mimeettisen tason (luokkatoverit) ja synteettisen tason (todellinen lukija) yleisöt sekoittuvat visuaalisen kuvan kohdalla. Tytön katse kuvasta ulos on mahdollista tulkita nimenomaan kutsuna todelliselle lukijalle tulla jakamaan ja myötäelämään hänen kokemustaan. Sen sijaan verbaalisesti tyttö kuvaa vain kertomistapahtuman ja sen seuraukset. Katkelma ei sanallista, mitä muuta tyttö on isän kuolemasta mahdollisesti kertonut.

Tässä vaiheessa tytön kaipausta äiti on se keskustelukumppani, jonka kanssa hän haluaa jakaa ikävänsä ja surunsa. Äidin kanssa käymistään keskusteluista tyttö saa rakennusaineita pohdinnoilleen siitä, mitä ihmiselle kuoleman jälkeen tapahtuu. Äiti osaa kertoa myös, millaisia tuntemuksia oikein kova ikävä voi ihmiselle aiheuttaa. Näistä ajatuksista siirryn esimerkkiin, joka kuvaa tytön kuviteltua havaintoa ja kokemusta kommunikaatiotilanteesta tytön ja kuolleen isän välillä (KUVA 5.3.4). Tyttö muistelee yksinäistä iltapäivää, jolloin hän ”näki” isänsä vastapäisen talon ikkunassa. Kokemus on ollut niin todenmukainen, että tyttö on jopa kokenut isän kuulevan hänen puheensa:

Taivaalla isä on. 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. (TJN, 14.)



KUVA 5.3.4 (TJN, 14–15)²²

Kuvaan ja kommunikaatiotilanteeseen sisältyy useita symbolisia merkityksiä. Ikkunalasin voi tulkita toimivan konkreettisena rajana tytön ”tämänpuoleisen” ja isän tuonpuoleisen elämän välillä. Ikkuna toimii näin vertauskuvana näkymättömälle rajalle elämän ja kuoleman välillä. Tytön mielikuvituksen avulla tuo raja on mahdollista hetkeksi häivyttää, ja lapsi voi saada lohduttavan kokemuksen yhteydestään kipeästi kaipaamaansa isään. Muodollisesti kerronnassa toteutuu tilanne, jossa kertova minä kertoo kokevan minän aikaisemman kokemuksen isän kohtaamisesta. Kun todelliselle lukijalle tilanne näyttäytyy ensisijaisesti lapsen mielikuvituksen tuottamana kuvitteellisena kohtaamisena isän kanssa, tarinamaailman kokevalle henkilöahmolle välähdyksenomainen tuokio on ollut hänen todellisuuttaan kokemuksen hetkellä.

Kertomuksen tasolla fiktiivisessä maailmassa toteutunut kommunikaatiotilanne tytön ja kuvitellun isän välillä asettuu Phelanin (2005, 162) lyyrisen kertomuksen määritelmään, jossa kertoa voi myös henkilölle, joka ei välttämättä ole edes paikalla. Kohtausta voidaan nähdä kerronnallisena kommunikaationa, jossa minäkertoja synteettisessä ulottuvuudessaan raportoi tekijän yleisölle, mitä tarinamaailman kokeva minä on kokenut aiemmin. Tässä mielessä vastustan Nielsenin (2010, 296) ajatusta, jonka mukaisesti hän näkee Phelanin retorisen kertomuksen määritelmän määrittelevän kertomuksen sijaan pelkästään inhimillistä kommunikaatiota. Tarinamaailmassa Naakkapuun tytön yleisönä on kuviteltu isähenkilö naapuritalon ikkunassa, jolle hän kokevana henkilönä raportoi tekemisistään koulussa. Todelliselle lukijalle kertova minä kertoo tarinamaailmassa toteutuneen kokevan minän kokemuksen. Kerronta ja kommunikaatio limittyvät

²² Kuva työstä ikkunan ääressä ja siihen liittyvä kielellinen kerronta ovat erittäin merkityksellisiä lapsen surun ja ikävän kuvaamisessa teoksen kokonaisuuden kannalta. Käsittelem tätä kuvaa ja siihen liittyvää kielellistä kerrontaa myöhemmin luvussa 8.3, ”Ikkunassa”.

esimerkissä tavalla, jossa on mahdotonta erottaa kertomusta ja kommunikaatiota Nielsenin esittämällä tavalla.

Vaikka kaikki tässä luvussa tarkastelemani tekstikatkelmat ja kuvaesimerkit ovat syviä yksinäisyyden kuvauksia, niihin on kuitenkin rakennettu myös lohdutuksen ulottuvuus. Mielikuvituksensa avulla tarinamaailman lapsi pystyy venyttämään ja osittain jopa häivyttämään todellisuuden rajoja. Yksinäisessä hetkessä nallen kanssa lohtuna ovat tytön sisällä olevat leikkikaverit, joiden kanssa jakaa ajatuksia. Kuviteltu jutteluhetki isän kanssa on riipaiseva kuva tytön ikävästä ja yksinäisyydestä, mutta lohtu löytyy siitä, että tyttö voi kokea saavansa yhteyden isäänsä. Tulkitsen, että tällainen hengähdystauko surun ja kaipauksen keskellä auttaa tyttöä taas kappaleen matkaa eteenpäin hänen ikävässään.

Visuaalisen kuvan merkityksiä kohdeteoksissani on hedelmällistä tarkastella Riitta Jalosen teksteistä tehtyjen tulkintojen valossa, joissa häntä on verrattu kirjailijana tilataideteosten tekijään. Näiden tulkintojen mukaan Jalosen tekstit ovat maisemia, joissa tietyt elementit toistuvat, muuntuvat ja asettuvat uudennlaisiin yhteyksiin. Tästä näkökulmasta lukuohjeeksi Jalosen teoksiin 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.” (Ks. Kitula 2003; 102; Turja 1995). Työni seuraavassa osiossa tarkastelun kohteena ovat kuvittaja Kristiina Louhen toteuttamat visuaaliset maisemat, jotka tulkitsevat Jalosen luomia sanallisia maisemia.

III YKSITTÄINEN KUVA ESITTÄÄ SURUA JA IKÄVÄÄ

6 KUVA KIRJASSA

Johtava ajatukseni tässä luvussa on pohtia, kuinka kuva ja sana toimivat vuorovaikutuksessa. Tavoitteena on tarkastella kuvaa ja sanaa mahdollisimman kiinteästi yhdessä, jolloin päähuomio keskittyy kielellisten ja kuvallisten elementtien yhdistelmiin ja merkitysten leikkauspintoihin. Verbaalisen ja visuaalisen kerronnan vuorovaikutuksen tutkimiseksi tulen soveltamaan analyysissäni myös elokuvakerronnasta tuttua vastakuvan käsitettä (Bacon 2000, 202–204). Kokeiluni tarkoituksena on pystyä osoittamaan, että myös *kuvan* ja *sanan* yhteistoimintaa on mahdollista tarkastella tietyissä yhteyksissä toistensa eräänlaisina vastakuvina. Tässä työni osiossa tarkasteluni laajenee koskemaan myös teoksen *Tyttö ja naakkapuu* jatko-osia *Minä, äiti ja tunturihärkki (MÄT)* ja *Revontulilumi (RET)*.

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. Pastelliliiduilla toteutetuissa kuvissa esitetään hetkittäisiä tunnelmia, kuvia tytön mielikuvituksesta, yksittäisiä tilanteita ja tiloja sekä sisältä tytön kotoa että ulkoa. Teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kohdalla on tarkoituksenmukaisinta puhua aukeamista. Sen sijaan teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kuvitus on toteutettu yksittäisinä, useimmiten pienikokoisina kuvina. Siksi viittaan analyysissäni tämän teoksen kuvitukseen yksittäisen sivun numerolla. 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 kielellisen kerronnan kanssa useimmiten kokoavana ja tiivistävänä, kun yhteen kuvaan on vangittu kertomuksen keskeinen tapahtuma, käänne tai tilanne.

6.1 Erilaiset kuvakirjat

Kuvakirjojen lukemista koskeva yleinen oletus on, että sanojen tehtävänä on kertoa, mitä tapahtuu. Sanat tarjoavat näkökulman kuviin ja mahdollistavat siten kuvien kerronnallisuuden. Kuva ja sana ohjaavat tapauskohtaisesti toinen toiseensa, ja niiden välisissä siirtymissä lukija tarkistaa eri esitysmuotojen tarjoamaa informaatiota toinen toista vasten. Kuvan ja sanan suhdetta kuvakirjoissa

voidaan tämän ajattelun mukaan tarkastella parhaiten eräänlaisena jatkumona, jolle voidaan sijoittaa erilaisia kuvan ja sanan yhteistoiminnan sekä niiden tilallis-ajallisen suhteen muotoja. (Nikolajeva & Scott 2001, 12; Mikkonen 2005, 332.)

Moderniksi kutsuttu kuvakirja syntyi 1800-luvun jälkipuoliskon Euroopassa. Kuvakirjan teoriasta väitelleen ruotsalaistutkija Ulla Rhedinin (1992, 58–59) mukaan alun perin moderniksi kutsuttu kuvakirja oli kaksimediaalinen taideteos, jonka tavoitteena oli kertoa tarinansa sekä sanojen että kuvien avulla. Moderni kuvakirja ei perustu tekstin kuvittamiseen eikä kuvin kertomiseen, vaan tekstin ja kuvan liittoon. Sirke Happonen (2007, 52) arvelee, että Suomessa kuvakirjojen luokitteluun on käytetty eniten Rhedinin jäsenystä kolmeen pääryhmään: eepsiin, laajentaviin ja varsinaisiin kuvakirjoihin. Rhedinin väitöskirjassaan *Bilderboken. På väg mot en teori* (1992) käyttämä jaottelu perustuu kuvituksen ja tekstin suhteeseen sekä kuvittajan intention. Rhedin (mt., 86) näkee, että kuvittaja on lojaali tekstille ja kuvittaa kertomuksen merkittäviä käännekohtia, kun kysymyksessä on kuvitettu kirja eli eepinen kuvakirja (*episka bilderbok – illustrerade texten*). Eeppisessä kuvakirjassa eli kuvitetussa kirjassa kuva on tekstille alisteinen, ja kuvan tehtävänä on selventää ja koristaa tekstiä sekä esittää jonkinlaisia tiivistelmiä tekstissä kuvatuista tapahtumista ja tilanteista. David Lewis (2001a, 68) näkee kuvakirjan ja kuvitetun kirjan välisen rajan epäselvänä. Vaikka kuvia olisi vähän suhteessa sanojen määrään, niillä voi olla sanoihin erittäin suuri vaikutus. Kysymys ei ole pelkästään kuvien ja sanojen määrästä, vaan niiden suhteen laatuun vaikuttaa esimerkiksi kuvien tyyli ja vaikuttavuus.

Happonen (2007, 115) haluaa tehdä eron eepisen kuvakirjan ja kuvitetun kirjan välille siitä huolimatta, että niillä on paljon yhteistä kuvan ja tekstin vuorovaikutuksen suhteen. Happonen mukaan eepinen kuvakirja sisältää huomattavasti useammin kokoaukeamia kuin kuvitettu lastenkirja. Kuvitettuun kirjaan on myös toisinaan liitetty väite, että teksti ” pärjäisi ” ilman kuviakin. Lewisin (2001a, 36) mukaan sekä teksti että kuvitus täytyy ottaa huomioon, jos lukija haluaa koko kokemuksen, jonka vain teksti ja kuva yhdessä voivat välittää. Happonen mukaan myös kuvitetun kirjan kerronta laajentuu, syvenee ja tarkentuu tekstin, kuvituksen ja taiton yhteisvaikutuksesta. Happonen näkemys on perusteltu. Siihen viitaten katson, että tutkimuskohteistani teos *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* on tyypiltään kuvitettu lastenkirja. Näin ollen tarkastelen myös tätä teosta kokonaisuutena, jolloin huomioin sellaiset paratekstit kuten kansikuvan, takakannen ja nimösivut merkityksellisinä osina kuvitetun kirjan ikonotekstiä. Tutkimukseni käytännön toteutuksessa teoksen luonne kuvitettuna lastenkirjana vaikuttaa kuitenkin siihen, että kuvien sarjallisuuden analyysissä en näe tarkoituksenmukaiseksi tarkastella teoksen yksittäisiä kuvia kertovina sarjoina. Varsinaista estettä tämän tyyppisellekään tarkastelulle ei ole, mutta katson, että teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* yksittäisten kuvien kertovuuden analyysi palvelee

paremmin tutkimuskysymystäni lapsen surun visuaalisesta esittämisestä. Valitsemastani käytännöstä huolimatta pidän Happosen (mt., 112–113) kuvitetun kirjan tutkimukseen kohdistamaa kritiikkiä tarpeellisena. Vaikka kuvitetussa kirjassa kuvan, tekstin ja taiton suhde on usein huomattavasti löyhempi kuin kuvakirjassa, Happosen mukaan on tärkeää pohtia, onko ikonotekstin luonne kuvitetussa kirjassa totuttu vain sivuuttamaan ja huomataanko kokonaissuunnittelun merkitys vasta, kun havaitaan, että teosta on sen uusissa laitoksissa ja painoksissa muutettu esimerkiksi vaihtamalla kansikuvaa tai sijoittamalla kuvitusta eri tavalla kuin aiemmin. Happosen pohdinnan lähtökohtana on Jane Doonanin (1993, 12) toteamus siitä, kuinka kuvakirjassa kaikki merkitsee: viivat, värit ja muodot, joko tietoisesti tai tiedostamattomasti tehdyt ratkaisut kuvan ja tekstin sijoittelussa sekä käytetyt materiaalit. Kysymystä eri osatekijöiden merkitsevyydestä kuvitetun kirjan kokonaisuudessa ei Happosen mukaan ole huomioitu lastenkirjallisuuden tutkimuksessa riittävästi.

Kuvakirjan moderneimmissa muodoissa laajennetussa kuvakirjassa (*expanderande bilderboken*) ja varsinaisessa kuvakirjassa (*genuina bilderboken*) kuvittajan täytyy Rhedinin (1992) mukaan 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. Kai 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 pitää hiuksenhienona ja usein subjektiivisen tulkinnan pohjalta syntyneenä käsityksenä.

Laajennetun kuvakirjan ja varsinaisen kuvakirjan vaikeasti hahmottuvan eron ovat panneet merkille myös Maria Nikolajeva ja Carole Scott (2001, 7). Nikolajevan ja Scottin (mt., 12) luokitus perustuu kertovuuden aspektin varaan. Heidän kuvakirjajaottelunsa sijoittuu kahdelle jatkumolle, joiden ääripäinä ovat vastaparit sana-kuva sekä kertovuus-ei kertovuus. Sana-kuva -jatkumo ulottuu kertovasta, ei-kuvitetusta tekstistä pelkästään kuvien välityksellä kuvattuun tarinaan, toinen jatkumo puolestaan kertovasta tekstistä katselukirjaan. Nikolajevan ja Scottin 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.

Mikkonen (2005, 337–338) pitää Nikolajevan ja Scottin hahmotteleman karttakuvion etuna sen visuaalista hahmotusta. Luettelomaisiin käsitetyypologioihin verrattuna kuvio havainnollistaa

selvemmin sanan ja kuvan yhdistelmien moninaisuutta sekä mahdollistaa liikkumisen eri keinojen välillä ja uusien yhdistelmien luomisen. Havainnollisuuden vuoksi olen lihavoanut seuraavasta taulukosta ne kategoriat, joihin kohdeteokseni sijoittuvat:

SANA

Kertova teksti

Ei-kertova teksti

Kertova teksti, jossa on kuvitusta

Kuvateos, kuvalaattakirja
Ei-fiktiivinen kuvitettu kirja

KERTOVA teksti, jossa on vähintään yksi kuva jokaisella aukeamalla (teksti ei ole riippuvainen kuvasta)

SYMMETRINEN kuvakirja (sana ja kuva muodostavat kaksi tarinaa, jotka toistavat saman asian)

TÄYDENTÄVÄ kuvakirja (sana ja kuva täydentävät toistensa aukkoja)

LAAJENTAVA tai TEHOSTAVA kuvakirja (kuvallinen kertomus tukee sanallista kertomusta, verbaalinen kertomus on riippuvainen kuvallisesta kertomuksesta)

VASTAKOHTAINEN kuvakirja (kuva ja sana muodostavat kaksi toisistaan riippuvaista kertomusta)

SYLLEPSIIN perustuva kuvakirja (sanoja tai ilman) (kaksi tai useampi toisistaan riippumaton kertomus)

Kuvakertomus sanojen kanssa (kuvien sarja)

Näyttelykirja, jossa sanoja (ei-kertova, ei-sarjallinen)

Kuvakertomus ilman sanoja (sarjallinen)

Sanaton kuvakirja

Näyttelykatalogi ilman sanoja (ei-kertova, ei-sarjallinen)

KUVA

(Nikolajeva & Scott 2001, 12; sit. Mikkonen 2005, 338.)

On olennaista tiedostaa, että sanan ja kuvan yhteistoiminnan ja vuorovaikutuksen erilaiset muodot toimivat kohdeaineistossani usein samanaikaisesti. Tämän vuoksi on mielekkäämpää nähdä kuvakirjatyyppeiden väliset erot selkeiden rajojen sijaan liukumina, joiden välillä tapahtuu liikettä

myös yhden ja saman kuvakirjan sisällä. Esimerkiksi ”kuvakertomus sanojen kanssa” (kuvien sarja) toimii *Tyttö*-trilogian kaikissa osissa läpi koko kertomuksen, mutta samanaikaisesti yksittäisen kuvan ja sanan suhdetta määrittää liukuma symmetrisyyden ja vastakohtaisuuden välillä. Myös teoksesta *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* voidaan hahmottaa kuvien kertova sarja, mutta ensisijaisesti tämä kirja on määriteltävissä kertovaksi tekstiksi, jossa on kuvitusta. Koska tutkimuksessani pääpaino on kohdeteosten kerronnassa, eikä tarkoitukseni ole arvottaa kuvaa ja sanaa suhteessa toisiinsa, Nikolajevan ja Scottin jaottelu toimii aineistoni luokittelussa Rhedinin kolmijakoa paremmin.

6.2 Kuva ja sana vuorovaikutuksessa

Ajatus kuvien lukemisesta on ollut keskeinen viime vuosikymmenien taidehistoriassa ja visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa. Semioottiset teorit 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 niin sanottuihin aikataiteisiin kuten elokuvaan (Mikkonen 2005, 184). Kuva ja sana - tutkija W.J.T. Mitchell (1994, 94–96) on luonnehtinut taidemuotojen lomittumista nimellä sekamedia (*mixed media*). Mitchell korostaa, että kaikki ilmaisun välineet ovat jo sinällään sekoittuneita, sillä ei ole esimerkiksi kuvaa, joka olisi ”vain visuaalinen”, väreistä ja muodoista rakentuva kokonaisuus. Kuva pystyy välittämään kielellisinä pidettyjä merkityssisältöjä kuten kertovuutta, syy- ja seuraussuhteita sekä vaikutelmia äänen kuulumisesta.

Sanan ja kuvan vuorovaikutuksessa syntyneet lisämerkitykset on mahdollista liittää elokuvatutkija Sergei Eisensteinin (1978) montaasiteoriaan. Montaasiteorian mukaan rinnastamalla leikkauksen avulla kaksi erillistä kuvaa voidaan elokuvassa luoda uusia merkityksiä. Kuvittaja Mika Launisen (2001, 69) mukaan kuvakirjan kuvia voidaan verrata elokuvan otoksiin tai pikemminkin niistä tehtyihin pysäytyskuviin. Liikkumattoman kuvan ja tekstin suhdetta voidaan analysoida samoin kuin Eisenstein teki montaasiteoriassaan. Kahden kuvan otoksen rinnastaminen ei ole vain niiden summa, vaan kuvat luovat yhdessä laadullisesti uuden, ”korkeamman merkityksen”. Tämä korkeampi merkitys on osoitus siitä, että rinnastamisen keinoin kuvaparille on luotu jännitteinen vuorovaikutussuhde. Launis korostaa, että kuvat osallistuvat tarinan lineaariseen kulkuun vain osittain tukemalla sen kehittelyä. Kuvilla on oma suhteellinen aikakäsityksensä, jonka mukaisesti ne avautuvat syvyysuuntaan tekstin lineaariseen kulkuun nähden. Myös Mikkonen (2005, 377–378) löytää kuvan ja tekstin vuorovaikutuksesta vastaavuuden Eisensteinin montaasiteoriaan. Hahmojen luonteenpiirteiden esittäminen kuvissa laajentaa luettua ja kertomuksen tilallista kokemusta sekä

lisää visuaalisten yksityiskohtien määrää. Samalla kuvat luovat kontekstin niitä seuraaville kuville kahdella tavalla. Ensinnäkin ne ovat mukana mielikuvien muodostumisessa. Toiseksi ne luovat potentiaalisia kertovia rakenteita ja ajatuksellisia skeemoja, jotka ohjaavat, miten seuraavaa kuvaa katsotaan ja tulkitaan. Montaasin ideana on eräänlainen metaforinen ajatuksen hyppy: kun yksi asia liitetään toiseen, syntyy tulkinnan kautta uusi merkitys.

Teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kuvallinen tarina alkaa kahden peräkkäisen aukeaman välisellä elokuvamaisella leikkauksella (KUVAT 6.2.1 ja 6.2.2). Tehokkaassa leikkauksessa kuvatyyppi vaihtuu kauempaa kuvatusta panoraamakuvasta lähikuvaan. Ensimmäisessä kuvassa näytetään lasten kuvakirjalle tyypillisellä tavalla tekstissä kertojana ja näkijänä toimiva tyttö seisomassa rautatieaseman naakkapuiden alla. Tytön yläpuolella olevien puiden oksille on kuvattu naakkaparvi. Ensimmäisen kuvan ulkoinen näkökulma vaihtuu jälkimmäisessä kuvassa kokevan henkilöahmon näkökulmaan, toisin sanoen naakkaparvea esittävän kuvan kohdalla toteutuu sisäinen fokalisaatio. Sivun kääntäminen johdattaa lukijan katsomaan naakkoja ikään kuin yhdessä tytön kanssa tämän katseen kautta. Lukijaa valmistellaan katsomistapahtumaan kielellisen kerronnan avulla seuraavasti:

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. (*TJN*, 2.)



KUVA 6.2.1 (*TJN*, 2–3)²³



KUVA 6.2.2 (*TJN*, 4–5)

²³ Teoksen *Tyttö ja naakkapuu* ”alkukuva” on esillä myös luvussa 5.1, ”Kertova ja kokeva minä kuvakirjassa *Tyttö ja naakkapuu*” sekä luvussa 7.1, ”Yksittäisen kuvan kertovuus”.

Kuvittaja toimii kertoja-henkilön kanssakuvittelijana ja muuttaa näkyväksi kuvaksi sanoilla ilmaistun ajattelun, kuten Sisko Ylimartimo (2001, 95) kuvittajan työtä luonnehtii. Kuvan avulla (KUVA 6.2.2) lukija pääsee ikään kuin kohoamaan ylös puiden oksille tarkkailemaan naakkoja lähietäisyydeltä. Kielellinen kerronta tukee tätä siirtymää, kun mustat linnut herättävät tytön pohtimaan elämää ja kuolemaa:

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.)

Kuvittajan keinoja tutkinut Joseph Schwarcz (1982, 11) ei halua erottaa kuvakirjaa ja kuvitusta tarkasti toisistaan, vaan puhuu sen sijaan verbaalis-visuaalisesta kerronnasta (*composite verbal-visual narration*), jota kuvakirjat ja muut eri esitysmuotoja yhdistelevät tekstit edustavat. Schwarcz (mt., 14–18) on luokitellut sanojen ja kuvien yhteistyön muotoja kuvakirjoissa jaotellen näitä hyvin yksityiskohtaisesti. Pääkategorioina hän pitää kuvan ja sanan välistä yhdenmukaisuutta (*congruency*) ja poikkeamaa (*deviation*), joille muut kategoriat ovat alisteisia. Yhdenmukaisuutta kuvan ja sanan välillä edustavat: 1) yksityiskohtaistaminen (*elaboration*), 2) reduktio (*reduction*), 3) tarkennus (*specification*), 4) vahvistaminen (*amplification*), 5) laajentaminen (*extension*), 6) täydentäminen (*complementation*) ja 7) vuorottelu (*alternation*). Poikkeaman muotoja ovat 8) vastustaminen (*opposition*), 9) vieraannuttaminen (*alientation*) ja 10) vastakohta (*counterpoint*). Schwarcz tiedostaa sekä kategorioidensa osittaisen päällekkäisyyden että niiden toimimisen erilaisilla käsitteellisillä tasoilla. Hän huomauttaa, että kuvan ja sanan yhdenmukaisuus ei voi olla koskaan täydellistä. Kuva lisää kertomuksen visuaalista konkreettisuutta ja tekee näin kielellisestä esityksestä yksityiskohtaisemman.

Kuten jo Roland Barthes (1991, 28–29) ajatuksessaan kuvan ja sanan toisiaan täydentävästä, vuorottelevasta suhteesta korostaa, vuorovaikutuksen muodot ovat aina tapauskohtaisia. Mikkosen (2005, 334) mukaan erilaiset jaotellut auttavat analysoimaan kuvan ja sanan vuorovaikutusmuotoja avarakatseisesti, jopa tietyt rajat ja rajoitukset unohtaen. Monet edellä esitellyistä vuorovaikutuksen muodoista voivat toimia samanaikaisesti tai sekoittuneina toisiinsa. Tietyissä kuvakirjan muodoissa voi olla myös vaikeaa tai mahdotonta päätellä, onko kuva vai sana vuorovaikutuksessa määräävämpi elementti. Kuten Mikkonen korostaa, on tärkeä muistaa, että erilaiset kuva-sana - yhteistyön tyypittelyt ja kategoriat ovat aina alisteisia erilaisten lukijoiden erilaisille tavoille muodostaa ja rajata sanan ja kuvan risteymien merkityksiä. Psykoanalyysin tai kehityspsykologian käsitysten mukaisesti kuvakirjan lukeminen lähestyy tiedostamattomia prosesseja siinä, että lukija

voi havaita kuvan ja sanan yhteen sulautuneina, vaikkakaan ei välttämättä samanaikaisesti. Näin kuvan ja sanan suhde on pitkälti lukijan ja katsojan tajunnassa syntyvä tulkinta.

Kun itse lähdän luvuissa 7 ja 8 tarkastelemaan kohdeteosteni kuvallisia ja sanallisia elementtejä, haluan tietoisesti unohtaa ajatuksen sanan tai kuvan arvottamisesta toinen toista tärkeämmäksi. Tämä ei välttämättä tarkoita analyysin määrällistä tasapuolisuutta. Käytännössä visuaaliset kuvat ja sanoin kerrottu voivat painottua määrällisesti eri suhteissa. Yleensä näin siksi, että jompikumpi on mielenkiintoisempi tai havainnollisempi osa-alue tietyssä kohdassa tai teoksessa. Erityyppisten kuva-sana -kokonaisuuksien analyysissä myös lähestymistapani vaihtelee. Kuvan ja sanan yhteistoiminnan luonteesta riippuen tietty näkökulma tukee parhaiten eri elementtien muodostamien merkitysten analyysia. Näin ollen myös laadullisessa tarkastelussa on eroja. Muunnellessaan kuvan ja sanan välistä vuorovaikutusta kuvakirja ikonotekstinä voi osoittaa, kuinka kuvaa ja sanaa ei voi sitoa toisiinsa (ks. Hallberg 1982, 163–168). Kuvan ja sanan suhteesta muodostettu tulkinta on lopulta aina purettavissa ja muodostettavissa uudelleen. Kuvallisten rakenteiden ja kuvien sisällön analyysin ohella esitän myös joitakin havaintoja kielellisestä kerronnasta, mutta yksityiskohtaisemmin kielellisen kerronnan keinoja ja rakenteita olen käsitellyt tutkimukseni osiossa II, *Sanat surun välittäjinä*. Kuva-analyysin rinnalla kuljetan temaattista tulkintaani pohtimalla muun muassa, mitä Mikkosen (2005, 333) mainitsemaa mahdollista ilmaisun ”ylimäärää” kuvat tuovat lapsen surun ja ikävän esittämiseen.

Kuvakirjan tutkijana toimin monitasoisen tulkintaketjun yhtenä osana. Todellisten mentaalisten toimijoiden tulkintaketjussa kirjailija Riitta Jalonen on kirjoittanut oman tulkintansa kahden surevan lapsen kokemuksista, jotka kuvittaja Kristiina Louhi on edelleen tulkinnut kuvituksellaan. Itse sijoitun kuvien tulkitsijana tämän ketjun loppupäähän eräänlaisena ”tulkin tulkin tulkin tulkitusjuna”. Tulkintaketjun eri tasoilla merkitysten muodostamista ohjaavat yhtäältä mentaalisten toimijoiden omakohtaiset kokemukset maailmasta ja toisaalta ne kielen, kirjallisuuden ja kuvituksen konventiot, jotka osaltaan ohjaavat analyysia ja tulkintaa. (Vrt. Fludernik 2003, 244.). Olen katsonut edellä tarpeelliseksi esitellä muutamia erilaisia typologioita, koska ne kuvaavat melko konkreettisesti kuvan ja sanan vuorovaikutuksen ongelman erityisyyttä ja käytettävissä olevien keinojen valikoimaa. Olen valmis käyttämään erilaisia tyypittelyjä ja kategorioita analyysini tukena, mutta en halua antaa niiden rajoittaa tulkintaani. Tässä tutkimuksessa tarkoituksena ei ole kilpailuttaa kuvaa ja sanaa suhteessa toisiinsa, vaan kysyä, kuinka erilaiset kerronnalliset elementit voivat yhteistyössä olla rakentamassa esitystä tarinamaailman surevasta ja ikävöivästä lapsesta.

7 KUVA KERTOO IKÄVÄSTÄ

7.1 Yksittäisen kuvan kertovuus

Millaisia ovat yksittäisen liikkumattoman kuvan visuaalisen kertomisen keinot? Lähestyn kysymystä ensin negatioiden kautta eli pohdin sitä, mitä kuva *ei* pysty kertomaan. Ensimmäinen ajatus kertomuksen kaksoisjäsennyksestä 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. Tutkimuskohteistani *Tyttö*-trilogian teosten sisältämät kolmiulotteisuuden vaikutelmaa luovat kuvat viittaavat kuitenkin aina tiettyyn havaintopisteeseen, josta kuvan tarjoama näkymä on ikään kuin nähty. Tämä tuo kuvalliseen esitykseen subjektiivisuuden tuntua, mutta siitä huolimatta deiktisyyden astetta on usein vaikea arvioida suhteessa siihen, miten kuva ja sen tarjoama näkökenttä viittaavat havainnoijaan tai yhtyvät tietyn henkilön tai kertojan näkökulmaan. Jos ajatellaan yksittäisen kuvan sijasta kuvallisen kertomuksen mahdollisuutta, on otettava huomioon tietyt kertomuksen vähimmäisedellytykset. Tärkeitä kysymyksiä ajan kaksoisjäsennyksen lisäksi ovat visuaalisen 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. Kuvan kertovuuden pohdinnassa yhdeksi solmukohdaksi nousee ajan esittämisen vaikeus kuvatilassa. Liikkumattomassa kuvassa ajatus kertomuksen kaksoisjäsennyksestä eli jaottelusta kerronnan aikaan ja kerrottujen tapahtumien aikaan tuottaa aina ongelmia (Steiner 1988, 14–15). Voidaan kysyä, onko yksittäisessä kuvassa koskaan selkeää sisäistä aikaa, kronologista tai ajallista rakennetta, jonka katsoja voisi kuvasta hahmottaa.

Kuvallinen rakenne ei sinällään vaadi tiettyä katsomisjärjestystä. Sirke Happonen (2007, 221–222) mukaan yksittäisestä kuvasta ei olekaan mahdollista etsiä alkua ja loppua, mutta aika on kuitenkin läsnä kuvassa esimerkiksi silloin, kun kuvasta voi poimia vihjeitä, jotka viittaavat menneeseen tai tulevaan aikaan. Kuvasta voi löytää esimerkiksi niissä esiintyvien henkilöiden reaktioita johonkin, mitä on aiemmin tapahtunut. Kuva voi sisältää myös viittauksia tuleviin tapahtumiin, jolloin syntyy ajallinen ulottuvuus tai ainakin sen illuusio. Näin tapahtuu, vaikka katsojan nähtävillä on vain yksi ainoa hetki. Kuvitustaiteelle on ominaista, että kuvat osallistuvat tarinan kerrontaan ja elävöittävät tapahtumia. Boris Uspenskin (1991, 115–116) näkemyksen mukaan kuvataiteissa havainnoiminen tapahtuu pohjimmiltaan tilassa eikä välttämättä lainkaan

ajassa. Sen sijaan kirjallisuudessa havainnointi tapahtuu ennen kaikkea aikajatkumona siten, että kirjailija luo omaa mielikuvitustaan käyttäen narratiivisen mahdollisen maailman, johon kuvittaja mahdollisesti tulee mukaan kanssakuvittelijaksi. Karkeasti jaoteltuna voidaan sanoa, että 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 muun muassa Kibèdi Vargan, Wendy Steinerin ja Göran Sonessonin käsitteelliset esitykset, sekä esimerkiksi Mieke Balin (1991b) ja Lew Andrews (1995) narratologiaa soveltavat taidehistorialliset tutkimukset. Näiden tutkimusten pohjalta visuaalisen kertomuksen poetiikka voidaan esittää aiempaa systemaattisemmin. Bal (mt., 102) jakaa kuvan kerronnalliset keinot kolmeen pääkategoriaan: 1) sarjallisen vaikutelman luominen, 2) ikonografisten symboleiden käyttäminen kerronnassa ja 3) näyttämöllisesti edustavimman tapahtuman esittäminen (vrt. Lessing, *pregnant moment*). Balin jaottelun kaikki kategoriat toimivat kohdeteosteni analyysissä, joskin painotus vaihtelee eri teosten kohdalla. Kuvien sarjallisuuden tarkastelu on keskeistä *Tyttö-trilogiassa*, kun taas näyttämöllisesti edustavimman tapahtuman esittäminen korostuu teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kuvituksen analyysissä. Ikonografisia symboleita tulkitsen erityisesti teoksen *Tyttö ja naakkapuu* visuaalisessa kerronnassa.

Varga (1989a, 35) pohtii kuvan kertovia keinoja kuvien yksittäisyyden ja sarjallisuuden kautta ja korostaa, että viime kädessä lukija päättää, mieltääkö kuvan yksittäisenä, erillisenä objektina, vai tulkitseeko hän kuvien muodostavan kertovia elementtejä sisältävän sarjan. Kuva-aineistoni analyysissä lähtökohtina ovat seuraavat jaottelut, joista olen korostanut kohdeteosteni analyysiin soveltuvat kategoriat. Ensimmäinen, kuvien yksittäisyyteen ja sarjallisuuteen perustuva luokittelu pohjautuu Vargan (1989a, 34–36) jaotteluun, jonka Mikkonen on suomentanut seuraavasti:

(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.

(Mikkonen 2005, 210.)

Seuraavassa keskityn teosten kuvituksessa niihin yksittäisen kuvan keinoihin, jotka luovat kertovaa vaikutelmaa. Sovellan kuva-aineistoni analyysiin Mikkosen (mt., 212) kokoamaa jaottelua, jonka

pohjana ovat Vargan, Steinerin ja Sonessonin luokittelut yksittäisen kuvan kertovista keinoista. (Ks. Varga 1989b, 103–104; Steiner 1988, 15–16; Sonesson 1997, 244–245.):

(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

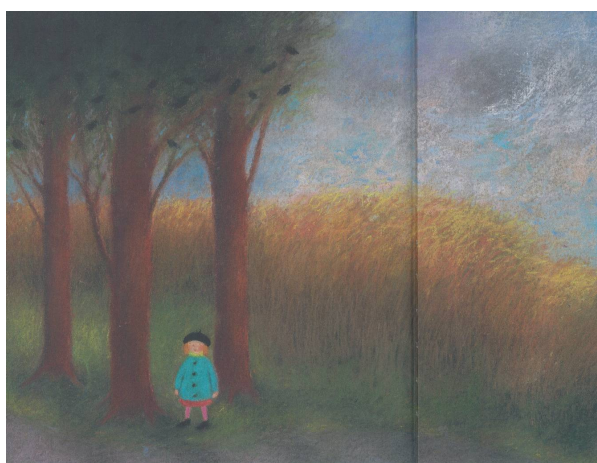
- **kuvan aihe viittauksena kertomukseen** (Mikkonen 2005, 212.)

Keskityn kohdeteosteni käsittelyssä kussakin teoksessa eniten käytettyihin keinoihin. Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* päähuomio on kohdassa (5) kuvan aihe viittauksena kertomukseen. *Tyttö ja naakkapuu* -teoksen analyysissä korostuu kohta (4) kuvatilan jakaminen osiin. Kuvatilan osalta tarkastelu keskittyy sekä fyysisiin keinoihin, joilla kuva on jaettu osiin että kuva kuvassa -rakenteen analyysiin. Trilogian jatko-osista *Minä, äiti ja tunturihärkki* ja *Revontulilumi* otan tässä luvussa esille vain muutaman yksittäisen kuvaesimerkin. Sen sijaan tutkimukseni viimeisessä osiossa myös näiden teosten visuaaliset kuvat tulevat kuvien sarjallisuuden analyysin yhteydessä yksityiskohtaisemman tarkastelun kohteeksi.

Yksittäisen kuvan kertovat keinot ovat kuvalle tyypillisiä piirteitä, joiden avulla on mahdollista muun muassa kompensoida ajan esittämisen vaikeutta kuvatilassa. Toisto, esimerkiksi saman henkilön esittäminen useaan kertaan yksittäisessä kuvassa, korostaa ajan kulumista. Rhedin (1992, 176–177) sisällyttää kuvakirjakuvan kineettiseen liikkeeseen samanaikaisen peräkkäiskuvauksen, *simultaanisuksession*, jossa sama hahmo esitetään samalla aukeamalla useissa eri kohdissa. Simultaanisuksession ajallisesti toisistaan erottuvat tapahtumat kerrostuvat samaan kuvatilaan,

jolloin ajan esittäminen mahdollistuu myös visuaalisen kuvan keinoin. Joseph Schwarcz (1982, 22–23) luonnehtii ilmiötä nimityksellä *continuous narrative illustration*, kun taas William Moebiuksen (1986, 149) kuvakirjan koodeissa vastaavaa esitystapaa kuvataan termillä heikentävä toisto (*diminishing returns*). Toisin kuin muut kuvakirjan tutkijat Moebius kytkee moninkertaiseen esittämiseen ajatuksen henkilöhaamon tukalasta tilanteesta, jossa tämä on jollain tapaa menettämässä tilanteen hallinnan. Happonen (2007, 148) esittää ilmiön suomenkieliseksi nimitykseksi *aikaporrastusta*, jossa kuvakirjan hahmon toistuminen viittaa liikkeeseen ajassa ja paikassa. Kohdeteosteni kuvituksessa simultaanisuksessista ei esiinny lainkaan esimerkkejä. Sen sijaan ajan esittäminen perustuu ensisijaisesti kuvien sarjallisuuteen, kuten työni neljännessä osiossa, ”Kuvien sarja vie surussa eteenpäin”, tulen osoittamaan.

Tarinan ajalla tarkoitetaan niiden tapahtumien kestoa, joista kertomus koostuu. *Tyttö ja naakkapuu* -teoksen tarinan aika on kestoltaan vain muutamia minuutteja, joka tapauksessa vain se aika, mikä äidiltä kuluu matkalippujen ostamiseen. Jo kirjan ensimmäisellä kuva-aukeamalla korostuu kuvan tehokkuus tilan ilmaisijana. Kuva esittää panoraamanäkymän rautatieaseman suurista puista, joiden oksilla istuu naakkoja. Päähenkilö, tyttö, seisoo puiden alla odottamassa äitiään. Koska teoksen kielellisessä kerronnassa fokalisoijana on kertomuksen minäkertojana toimiva päähenkilö, ja fokalisointi tapahtuu tarinan sisältä käsin, ei panoraamanäkymä, jossa tyttö itse olisi mukana, ole tekstissä mahdollinen (ks. Rimmon-Kenan 1991, 100). Tässä yhteydessä kuvan ja sanan vuorovaikutuksen muotona toimii täydentäminen. Panoraamanäkymän merkitys kuvakirjan alkusivuilla on siinä, että näyttämällä lukijalle lähtötilanne ja lähtötila, lukija pääsee helpommin sisään tarinamaailmaan jo heti kertomuksen alussa (KUVA 7.1.1):



KUVA 7.1.1 (*TJN*, 2–3)²⁴

²⁴ Kuvaa tarkastellaan myös luvuissa 5.1, ”Kertova ja kokeva minä kuvakirjassa *Tyttö ja naakkapuu*” ja 6.2, ”Kuva ja sana vuorovaikutuksessa”

Voi myös ajatella, että yllä olevaan kuvaan liittyvä kielellinen kerronta tarjoaa osittaista panoraamaa, laajaa näkymää sekä minäkertojana toimivan henkilöhahmon mieleen että aivan tämän lähiympäristöön: ”Seison puitten alla hiljaa, etteivät ne säikähdä pois. Katselen koko ajan ylös, linnut keinuvat korkealla. Vihreän seassa ne näyttävät mustilta palloilta.” (TJN, 3.) Kielellisen panoraaman osittaisuus konkretisoituu suhteessa visuaaliseen panoraamaan, jossa asemapihan maisema henkilöhahmon ympäristönä esitetään huomattavasti laajemmin ja yksityiskohtaisemmin. Erityisesti taustan osuus korostuu visuaalisessa kuvassa, jonka perusteella katsoja saa informaatiota vallitsevista olosuhteista kuvatulla hetkellä. Lisäksi tytön ulkoinen olemus, kuten pukeutuminen esitetään vain visuaalisessa kuvassa.

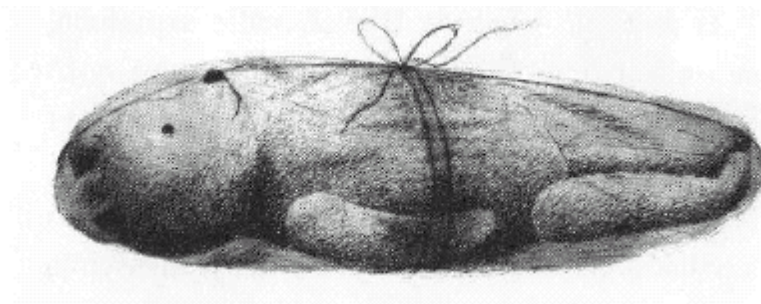
Länsimaisessa kulttuurissa kuvaa luetaan samansuuntaisesti kuin tekstiä, vasemmalta oikealle. Kuvakirjan tutkijoista Rhedin (1992) ja Nodelman (1988) ovat asettuneet Mercedes Gaffronin (1950, 321) kannalle, jonka mukaan kuvaa katsova seuraa eräänlaista polkua, joka kaartaa etualan vasemmalta oikean puolen takaosaan. Koska lukijan huomio kiinnittyy ensin etuvasemmalle, katsoja asettaa itsensä tuohon tilaan ja samastuu helposti siinä esitettyyn hahmoon. Oletan näin tapahtuvan myös yllä olevassa kuvassa, sillä tytön pienestä koosta huolimatta tämän keskeisyyttä kokijana korostetaan myös kielellisessä kerronnassa.

Moebiuksen (1986, 148–149) koon koodissa on kyse siitä, kuvataanko henkilöhahmo kuvakirjan aukeamalla pienenä vai suurena, lähellä vai kaukaisena. Keskeisyys, suuri koko ja sivun tai aukeaman vasemmalla puolella kuvaaminen osoittavat hahmon yleensä olevan kuvatussa tilanteessa hyvässä ja turvallisessa asemassa. Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* surevan ja ikävöivän tytön yksinäisyyden tilaa ilmaistaan kuvaamalla tämä pienenä hahmona ensimmäisen kokoaukeaman vasemmanpuoleisella sivulla. Tytön pienuutta korostavat kontrastia luovat suuret puut, jotka eivät edes mahdu kokonaan kuvaan. Tytön pieni koko, paikalleen pysähtynyt asento ja ilmeettömyys välittävät yksinäisyyttä, arkuutta ja apeaa varovaisuutta. Kielellinen kerronta tukee tätä tulkintaa, ”Seison puitten alla hiljaa, etteivät ne [naakat] säikähdä pois.” (TJN, 3.) Oletan, että sanan ja kuvan yhdessä muodostama kokonaiskuva työstä herättää lukijassa todennäköisesti myötätuntoa ja halun samastua tytön tilanteeseen.

Kuvakirjatriologian teoksissa jokaisen aukeaman voidaan ajatella muodostavan oman kerronnallisen yksikkönsä. Näin ollen myös taitolla on huomattavasti suurempi merkitys kuin kuvitetussa lastenkirjassa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole*, jossa kuvan ja tekstin sijoittelu ei ole niin merkityksellistä. Yksittäisen aukeman tärkeyden lisäksi kuvakirjan lukukokemuksessa korostuu jatkuvuutta luova sarjallisuuden vaikutelma, koska kuvakirjassa kuvat liittyvät kiinteästi edellisiin ja tuleviin kuviin. Nodelmanin (1988, 126, 245) mukaan kuvakirjan kuvat näyttävät vain tietyn osan jatkumosta, jonkinlaisen jännityksen ja epätasapainon hetken. Tämän vuoksi ne eivät

olisikaan analysoitavissa yksittäisinä kuvina, vaan niitä pitäisi tarkastella suhteessa muihin kuviin. (Vrt. Happonen 2007, 152.) Aineistoni haastaa tämän yleistyksen, sillä trilogian kuvissa visualisoidaan tapahtumien tai tapahtumisen lisäksi myös tunnelmia, mielikuvia ja muistoja. Suuri osa kuvista on eräänlaisia pysäytyskuvia²⁵ isäänsä ikävöivän tytön ajatusten virrasta. Katsonkin, että trilogian kuvitusta voidaan analysoida niin yksittäisinä kuvina kuin myös kuvien muodostamana sarjana.

Eepin kuvakirjan kuva on määritelty silmänräpäyskuvaksi, joka ei kerro koko tapahtumaa vaan referoi kiinnostavan yksityiskohdan ja houkuttelee näin lukemaan varsinaista tekstiä (Rhedin 1992, 79–81). Kuvitetussa lastenkirjassa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kuvat toimivat hyvin pitkälle edellä määritellyssä tehtävässä. Kuvallisen kertomuksen aloittaa läpivalaisukuva nallesta joulupaketin sisällä. (KUVA 7.1.2). Joulupakettikuvassa kuvallinen kerronta ottaa samantyyppisiä erivapauksia kuin kielellinen kerronta tilanteessa, jossa kolmannen persoonan ulkopuolinen 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 toisin kuin Elisabet, lukija näkee myös paketin sisällön:



KUVA 7.1.2 (ENP, 7)²⁶

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. (ENP, 7.)

Tässä kerronnallisessa tilanteessa läpinäkymättömyys on fiktiivisen maailman kansalaisten ongelma. Kun henkilöahmo Elisabet voi vain malttamattomana toivoa näkevänsä paperin läpi, hypoteettinen visuaalinen havainnoija poistaa näkemisen esteet lukijalta ja paljastaa, mikä paperin alla odottaa. Narratologin ongelmaksi jää pohtia kenen fokalisaatiosta on kysymys kuvan kohdalla.

²⁵ Kuvakirjan kuvia on verrannut elokuvan otoksiin tai pikemminkin niistä tehtyihin still-kuviin graafinen suunnittelija ja kuvittaja Mika Launis (2005, 69).

²⁶ Tätä esimerkkiä käsitellään kielellisen kerronnan osalta yksityiskohtaisemmin luvussa 4.1, ”Mielten läpinäkyvyys kolmannen persoonan kerronnassa.” Samassa yhteydessä myös kuva on esillä. Työni johdannossa kuva läpinäkyvästä lahjapaketista johdattaa pohtimaan fiktiiville tyypillisiä kerronnallisia keinoja, joiden avulla on mahdollista tehdä näkyviksi todellisessa elämässä täysin näkymättömiksi ja kätkeytyksi jääviä asioita ja ilmiöitä.

Kielellisen kerronnan perusteella ensisijainen tulkintani on, että henkilöahmo Elisabet on poissuljettu vaihtoehto. On kuitenkin mahdollista ajatella, että kuva visualisoi Elisabetin toivetta lahjapaperin läpinäkyvyydestä. Tulkinta sopii ajatukseen, jonka mukaan Elisabetin havaintoja ja vaikutelmia eri asioista välitetään KOKEMISEN kehyksen kautta, ja kuva esittää näin Elisabetin mahdollista toivemaailmaa. Toimijuuden häivytyks jättää joka tapauksessa tulkintavaihtoehtoja. Voisiko fokalisaatio olla tarinan ulkopuolisen kertojan? Vai jääkö ainoaksi vaihtoehdoksi tarkemmin määrittelemätön hypoteettinen tai outo fokalisoija, jolloin tulkinta lopulta jää avoimeksi? Kuvan näkökulman jättäminen ambivalentiksi on kerronnallinen valinta, joka tukee kertomuksen tematiikkaa teoksen kokonaistulkinnan kannalta. Muodolliset ja temaattiset piirteet käyvät dialogia: aivan samoin kuin kuolema ja elämä jäävät kertomuksessa ratkaisemattomiksi salaisuuksiksi, kerronnalliset ratkaisut eivät avaudu yksiselitteisesti, vaan haastavat lukijaa omiin tulkintoihin.

Elisabetin surutyö on paljolti yritystä selvittää asioiden ja tapahtumien järjestystä. Leikissä, jossa Elisabet laittaa nallensa kuolemaan, pieni tyttö pohtii suuria kysymyksiä: ”– Olitko sinä ensin kuollut? [...] – En minä kuolemasta tullut. Minä tulin syntymästä, nalle sanoo [...]” (ENP, 34.) Dialogi voidaan yhdistää kuvaan, jossa nalle odottaa paketin avaamista. Kertomuksen alussa esitetyssä jouluaattoillan kuvauksessa nalle ei ole vielä syntynyt pikkuveljeksi Elisabetille. Kirjailijan ja kuvittajan haastavana tehtävänä on konkretisoida tulevaa syntymisen ihmettä.

Kuinka sitten lähestyä taiteen keinoin näitä elämän rajakohtia? Tehtävän haasteellisuutta lisää se, että teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* syntymän ja kuoleman ihmettä pohtii pieni lapsi. Ja edelleen voi olettaa, että kertomuksen lukija on myös monessa tapauksessa lapsi. Fiktion keinot tulevat tässä avuksi tekemään syntymisen näkymätöntä rajakohtaa vähän näkyvämmäksi. G. E. Lessing (1984 [1766]) rajaa maalaustaiteen läsnäolevan, ei menneen tai tulevan kuvaukseen. Hän on käyttänyt termiä *pregnant moment* ajallisesta jatkumosta esitettäväksi valitusta hetkestä, jossa toiminta on pysähtynyt. Nallen pakettikuva esittää juuri tällaista hetkeä, jossa ei näytetä, mitä on tapahtunut ennen tai mitä tapahtuu kuvan hetken jälkeen. Kuva esittää odottavan, pysähtyneen hetken ennen nallen syntymää. Kielellinen kerronta täydentää kuvaa kertomalla konkreettisesti itse syntymisen hetkestä: ”Keltainen karvainen pää näkyy ensin [...]” (ENP, 8.) Visuaalinen ja kielellinen kerronta toimivat omilla vahvuusalueillaan kuvaten juuri sitä, mihin niiden käytössä olevat keinot tarjoavat parhaat edellytykset.

Monika Fludernikin (1996,13, 2003, 246–247) ajatus, että kertomuksen aihe on aina pohjimmiltaan inhimillinen kokemuksellisuus, sopii erinomaisesti tähän esimerkkiin. Vaikka kysymyksessä on ajallisesti varsin lyhyen hetken kuvaus, Elisabetin ajatuksia, tunteita ja havaintoja välitetään monipuolisesti KOKEMISEN kehyksen kautta. Nalle on inhimillistetty heti kertomuksen

alussa, ja niinpä myös tuntevan ja tiedostavan nallen kokemusta voidaan ajatella välitettävän KOKEMISEN kehyksen kautta. Sana ja kuva toimivat toinen toistaan täydentäen, kun visuaalinen kuva tarjoaa lukijalle mahdollisuuden nähdä sellaista, mihin ei sen enempää tosielämässä kuin tarinamaailman aktuaalisessa todellisuudessakaan olisi minkäänlaista mahdollisuutta. Kielellisin keinoin esitetään sisältöjä, joiden kertominen kuvin on mahdotonta. Jalosen kerronnalle tyypillinen monitasoisuus tulee näin havainnollisesti esille heti kirjan alkukohtauksessa.

Gerald Prince (1987, 58) määrittelee 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. Mikkosen (2005, 215) mukaan kuvan keskittyessä yhteen hetkeen tai tapahtumaan liikutaan Princen kertomusmääritelmän 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 kertomuksen kannalta voidaan arvioida vasta, kun teos kokonaisuutena on tullut lukijalle tutuksi. Kerronnan aukkoisuus on omiaan tekemään teoksen lukukokemuksesta sellaisen, että kertomus kokonaisuutena avautuu lukijalle vähitellen. Tälle avautumiselle on tyypillistä, että aukkopaikat kerronnassa tarjoavat lukijalle useita positioita, joista valita omaan luentaan soveltuva tulkintavaihtoehto.

Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* koko kertomuksen kannalta erityisen merkityksellisinä näyttäytyy neljä yksittäistä kuvaa, joiden aihe viittaa kertomukseen. Näihin kuviin sopii erinomaisesti Balin (1991b, 102) ajatus näyttämöllisesti edustavimman tapahtuman esittämisestä kuvan kerronnallisena keinona. Ensimmäinen kuva esittää Elisabetin ristiäisleikkiä nallen kanssa (KUVA 7.1.3). Elisabetilla on hyvin vähän yhteisiä muistoja pikkuveljen lyhyeksi jääneen elämän ajalta. Ristiäisistä hän muistaa kuitenkin, ”että papilla oli punaiset ja kylmät kädet, kun se tuli sisälle pakkasesta” (ENP, 20). Leikin avulla Elisabet elää uudestaan kokemustaan pikkuveljen ristiäisistä ja ottaa, tai ikään kuin varmistaa nallen leikkirituaalin kautta omakseen:



KUVA 7.1.3 (ENP, 21)

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.) Nallen tärkeys käy ilmi sekä Elisabetin laulusta henkilöhahmon suorana esityksenä että ulkopuolisen kertojan diskurssista, jossa todetaan Elisabetin toistavan laulunsa useaan kertaan. Elisabet on menettänyt pikkuveljensä, mutta nallestaan hän ei aio luopua.

Kaksi kuvaa esittää Elisabetin hautajaisleikkiä nallen kanssa. Elisabet haluaa selvittää kuoleman salaisuuden ja niinpä hän laittaa nallensa leikisti kuolemaan voidakseen kysyä tältä, miltä kuolleenä oleminen tuntuu. (KUVA 7.1.4). Elisabetilla on jo jonkin verran tietoa kuolemasta, sillä hän tietää, että kuolleet puetaan valkoisiin vaatteisiin:



KUVA 7.1.4 (ENP, 35)

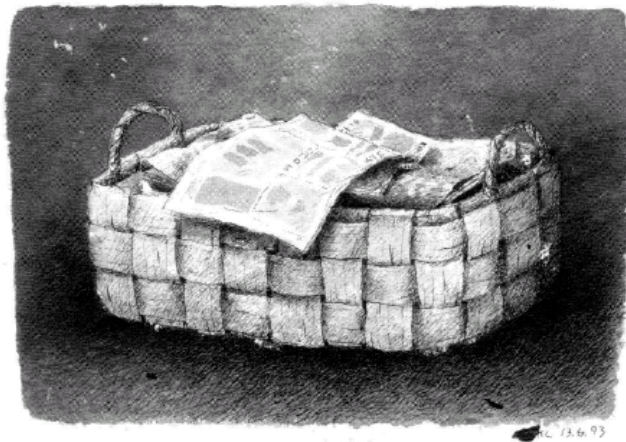
Nalle ei kai koskaan oikeasti kuole, tyttö ajattelee, mutta kerran nalle voi kuolla leikisti.

[...] Tyttö levittää lakanan olohuoneen lattialle ja nostaa nallen valkoisen keskelle. Hän tietää, että kuolleet puetaan valkoisiin vaatteisiin ja hän muistaa, miten lakanat kuivuivat narulla, leijuivat tuulessa kauniisti. (ENP, 35–36.)

Koska pikkuveljen elämässä syntymä ja kuolema ovat seuranneet ajallisesti toisiaan hyvin nopeasti, Elisabet joutuu pohtimaan asioiden oikeaa järjestystä. Elisabetin ja nallen keskustelussa nousee esille kysymys siitä, mistä nalle alun perin on tullut. Elisabetin pohdinta syntymästä ja kuolemasta on luettavissa pienen, alle kouluikäisen lapsen sisäisenä puheena, jonka avulla hän yrittää selvittää itselleen sellaista ihmisen elämään kuuluvaa, jota ei päällepäin voi nähdä. Oikea pikkuveli on ollut vauvan odotusaikana näkymättömissä. Elisabetilla on kokemus kuolemasta, hän tietää menetyksensä kautta, että myös kuolema merkitsee näkymättömyyttä ja poissaoloa. Atle Dyregrov (1996, 14) puhuu esikouluikäisten lasten sirkulaarisesta ajankäsityksestä. Toistot leimaavat tämänikäisen lapsen jokapäiväistä elämää, jossa 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 tietystä ikävaiheesta tällainen ilmiö; elämme, kuolemme ja elämme jälleen. Tämä ajattelutapa näkyy myös Elisabetin hautajaisleikissä. Nallen on mahdollista herätä kuolemanunestaan pienen hetken kuluttua ja kertoa sitten, miltä kuollessaan olemisen tuntui. Sama rytmi toistuu pienen Elisabetin elämässä, kun hän käy illalla nukkumaan ja voi aamulla herätessään mahdollisesti kertoa, millaisia unia hän yön aikana näki.

Kuvan ja sanan vuorovaikutus toimii tässä esimerkissä monipuolisesti. Visuaalinen kuva (KUVA 7.1.4) päästää lukijan katsomaan Elisabetin leikkiä. Kielellinen kerronta perustuu Elisabetin ja nallen väliseen dialogiin, jonka väliin lomittuu ulkopuolisen kertojan kertomia lyhyitä kuvailujaksoja. Leikin ja puhuvan nallen avulla otetaan avuksi sadun maailma, joka etäännyttää vaikean aiheen hieman kauemmaksi Elisabetin arkitodellisuudesta. Kuvien 7.1.3 ja 7.1.4 kohdalla on kiintoisaa havaita, kuinka myös toimintaa ja tapahtumista esittävät kuvat voivat olla hyvinkin staattisia. Tämä piirre ei kuitenkaan vähennä kuvien dynaamisuutta tai intensiteettiä, jotka kytken kuvien ilmaisullisuuteen, ilmaisuvoimaan yhtenä kuvien kertovuutta lisäävänä piirteenä. Elisabetin esittäminen kuvissa ilmeettömänä, vähäeleisenä ja pysähtyneisyyttä kuvastavissa asennoissa lisää tässä tapauksessa kuvien kerronnallista intensiteettiä. Kuvat konkretisoivat kuvitetun kirjan ikonotekstistä luonnetta, sillä erityisesti kuvien merkittävyys koko kertomuksen kannalta lisää niiden dynaamisuutta. Tässä toteutuu Lewisin (2001a, 68) ajatus siitä, kuinka kuvien vähäisestä määrästä huolimatta niillä voi olla sanoihin erittäin suuri vaikutus. Näin kuvan ja sanan suhteen laatuun ei vaikuta ainoastaan kuvien määrä, vaan myös niiden tyyli ja vaikuttavuus.

Elisabetin hautajaisleikkiä esittävät kuvat on sijoitettu peräkkäisille aukeamille. Näin kuvien välille rakentuu kaksi keskeistä kertovuuden aspektia – kausaalisuus ja ajallinen tapahtuminen. Nikolajeva ja Scott (2001, 139, 160) puhuvat kuvakirjan omasta kronotoopista, tilallisten ja ajallisten suhteiden kokonaisuuden esityksestä. He korostavat kuviin liittyviä keston malleja, jotka ovat erilaisia kuin tekstissä: mitä enemmän kuvassa on yksityiskohtia, sitä pidempi on sen lukemiseen käytetty aika. Tämä yleistys ei välttämättä toimi esimerkiksi seuraavan kuvan kohdalla. Katson, että juuri pelkistäminen voi olla yksi keino pysäyttää lukija kuvan äärelle (KUVA 7.1.5):



KUVA 7.1.5 (ENP, 37)

Kuvaan on vangittu vaikuttava tunnelma kuolemasta. Tämän näkymän leikkivä Elisabet on itse rakentanut koriarkun, nallen ja sanomalehtien avulla konkreettiseksi. Voidaan ajatella, että Elisabetin luoma kuva kuolemasta on juuri sellainen konkreettinen kuva, jota ihminen tarvitsee tehdäkseen tuntematonta tutuksi (vrt. Utriainen 1994, 6). Kuvasta välittyy vahvasti käsitys kuolemasta poissaolona. Sitä mitä ei enää ole, ei myöskään voi nähdä. Varsinkin konkreettisesti ajattelevalle lapselle tällainen ajattelun logiikka on tyypillinen. Leikki on pysähtynyt Elisabetin tehtyä tarvittavat valmistelut. Elisabetia ei näy kuvassa, mutta kielellinen kerronta täydentää ja kertoo lisää:

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.

Hän ei jaksaa odottaa kauempaa. Hän latoa sanomalehdet pois ja nostaa ison lakanamytytyn **lattialle** ja rullaa lakanan auki. Hän ajattelee, että nalle syntyy nyt kuolemasta, valkoisesta väristä.

– Saa hengittää, hän sanoo ja ottaa nallen syyliin ja rutistaa niin lujaa, että nalle varmasti tietää tulleen takaisin tytön luo.

– Nyt sinä tiedät millaista on olla kuollut, tyttö sanoo ja katsoo nallea odottavasti.

Mutta nalle ei kerro mitään. Se alkaa laulaa karhealla äänellä. Laulun sävel on tytölle jotenkin tuttu. (ENP, 37–38.)

Kielellinen kerronta vahvistaa kuvan voimakkaan latautunutta tunnelmaa kuvaamalla Elisabetin liikkeitä. Pienen tytön jännitys ja odotukset ovat niin suuret, ettei hän pysty olemaan paikallaan. Elisabet huojuttelee itseään edestakaisin sohvalla istuessaan, käy välillä kurkistamassa isää ja äitiä ikkunasta ja palaa taas istumaan sohvalla katselemaan koriarkkua ja lehtimaata. Lehtimaa korvaa tekstin kertoman mukaan multaa, jolla Elisabet 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, ja näin on mahdollista ajatella, että tässä yhteydessä toteutuu visuaalinen vastine kerronnan teorian fokalisaation käsitteelle. Oletan, että kielellinen kerronta, joka kuvaa vuorotellen Elisabetin liikkumista ja sohvalla istumista, ohjaa myös lukijaa niin, että tämä mahdollisesti palaa tekstistä katsomaan uudelleen kuvaa ja taas takaisin tekstiin.

Esimerkin yhteydessä voi pohtia myös kuvan ja sanan toimimista toistensa eräänlaisina vastakuvina. Arkkua esittävä kuva edustaa tässä kuvan ja sanan yhteistoiminnan muodossa näkökulmaotosta, siis fiktiivisessä maailmassa Elisabetin katseen kautta avautuvaa näkymää. Sen sijaan vastakuva arkkua katsovasta Elisabetista välittyy kielellisestä kerronnasta. Tämä toteutuu kuitenkin niin, että elokuvakerronnalle tyypillinen vastakuva havaittuun näkymään reagoivan henkilön kasvoista ja katseesta ei toteudu, vaan kielellisessä kerronnassa kuvataan henkilöahmon muita reaktiota. Katson, että kielellisen kerronnan avulla, lukijan mentaalisen toiminnan tuloksena voi kuitenkin syntyä eräänlainen vastakuva, joka luo vaikutelman näkymää katselevan henkilöahmon subjektiivisesta suhtautumisesta näkemäänsä.

Jo aikaisemmin on tullut esille ajatus siitä, että sanojen on havaittu ilmaisevan täsmällisemmin ajallisia suhteita, kun taas kuvan keinoin on helpompi välittää tilaan liittyviä merkityksiä. Kuten Mikkonen (2005, 106) toteaa, useasti kritisoitu Lessingin *Laokoonin* (1984 [1766]) sisältämä perusjaottelu ajallisiin ja tilallisiin taiteisiin vaikuttaa edelleen taiteen tutkimuksen perusolettamuksissa. Lessingin ajattelussa ajan ja tilan vastakohtaisuus toistuu selkeänä teoriaa muodostavana jaotteluna: aika on ominaisin ulottuvuus kirjallisuudessa, kun taas kuvataiteille tyypillisintä on tilan kuvaaminen. Mikkonen (mt., 124) esittää, että Lessingin jaottelua tilallisiin ja ajallisiin taiteisiin ei pidä hylätä, vaan se voidaan ajatella uudelleen. Kuvan ja sanan suhteen tutkimus edellyttää niiden välisen merkitsevän eron hahmottamista. Lisäksi yleinen kerronnan teoria kaipaa tarkempaa käsitystä eri esitysmuotojen toiminnan ehdoista ja niiden erilaisista keinoista esittää aikaan sidottuja merkityksiä.

Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli jota ei ole* on tärkeää huomioida kuvituksen yksilölliset ja omaperäiset piirteet, jotka saavat aikaan sen, että kuvista ei voida puhua niinkään tilavaikutelmien esittäjinä. Tähän on syynä taustan kuvaamisen vähäisyys ja muutamissa kuvissa

taustan puuttuminen kokonaan. Niinpä tilan kuvaamisen osalta asetelma kääntyy esimerkiksi koriarkkukuvassa päinvastaiseksi. Kuva esittää pelkistetysti vain tarinassa kerrotun katsomisen kohteen, tilaa sen sijaan kuvataan kielellisin keinoin. Koriarkkua esittävään kuvaan (KUVA 7.1.5) liittyvästä kielellisestä kerronnasta käy selville olohuone tapahtumapaikkana ja kerrottujen tapahtumien kannalta olennaisten objektien sijoittuminen tässä tilassa ("Kori on keskellä olohuoneen kattiaa. Nalle on korissa lakanan sisällä sanomalehtipaperien alla"). Elisabetin tekemisiä kuvataan nimenomaan tietyssä tilassa tapahtuvana toimintana: "Tyttö käy ikkunasta kurkistamassa. [...] Hän istuu sohvalle [...] Hän ei jaksaa odottaa kauempaa. Hän latoo sanomalehdet pois ja nostaa ison lakanamytyt lattialle." (ENP, 37–38.)

Tilaan rakennetun kuvakerronnan tarkastelu on Mikkosen (2005, 206) mukaan ongelmallista yksiulotteisen kuvan kertovuuden tutkimuksessa, koska tilaa koskevien kokemusten välittyminen edellyttää kieleen sidottua tulkintaa. *Tyttö*-trilogiassa erilaisia tiloja kuvataan sekä sanoin että kuvin. Tämä tapahtuu siten, että kumpikin esitysmuoto toimii omalla vahvuusalueellaan. Kielellinen kerronta esittää henkilöahmon KOKEMISEN kehyksen kautta välittyviä tilaa koskevia havaintoja, joita pelkän visuaalisen kuvan keinoin on mahdotonta kertoa. Tällaisia ovat henkilöahmon aistihavaintoihin perustuvat kokemukset kuten tuoksut, lämpötilat ja äänivaikutelmat. Kuva puolestaan antaa kerrotuille asioille visuaalisen muodon ja pystyy esittämään hahmot ja tilat yksityiskohtaisesti. Ajan esittämisen suhteen *Tyttö*-trilogiassa toteutuu kuvakirjakerronnalle ominainen piirre, jossa ajallisuus rakentuu kuvien sarjallisuuden varaan. Kuvien sarja muodostaa kertomuksen, jossa voidaan esittää kerronnan nyt-hetken lisäksi takaumia ja ennakoiteja. Mikkosen käsitys tilallisen kokemuksen tutkimisen hankaluudesta ilman tilassa tapahtuvia kokemuksia soveltuu myös ajalliseen kokemukseen. Jotta aikaan sidotut merkitykset olisivat ymmärrettäviä, tarvitaan kokija, jonka kokemusten välittyminen edellyttää niin ikään kieleen sidottua tulkintaa. Tarinamaailman kokevan henkilöahmon positiosta määrittävät ajanmääreet kielellisessä kerronnassa kiinnittävät visuaalisessa kuvassa esitetyn hetken kertomuksen ajalliseen jatkumoon tai kerronnan kronologiasta poikkeaville ajallisille tasoille.

Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* taustan vähäisyyden ohella oleellinen piirre on kuvituksen toteuttaminen mustavalkoisena. Nodelmanin (1988, 69–70) mukaan kuvitettujen lastenkirjojen mustavalkokuvat keskittyvät usein tapahtumisen kuvaukseen, jolloin viivankäyttö tuo liikettä ja energisyyttä pitkähköön tekstiin. Nodelmanin käsitys ei tällaisenaan ole sovellettavissa teoksen kuvitukseen. Kuvissa tosin keskitytään tarinan kannalta tärkeiden yksittäisten hetkien kuvaamiseen, mutta kuvista jäävät vaikutelmat ovat pikemminkin hiljaisia ja pysähtyneitä kuin energisiä. Mustavalkokuvitusta voi pitää kuoleman ja surun teemojen kannalta merkityksellisenä valintana. Elisabetin nalleleikki on haikeaa ja apeaa, onhan nalle tullut korvaamaan kuolleen

vauvaveljen paikkaa. Kuvitus tukee hienovaraisesti rauhallisten hetkien kuvaamiseen keskittyvää kielellistä kerrontaa. Teoksen teematasolla kulkee ajatus, että kipeimpienkin muistojen läpikäyminen ja niiden työstämien on välttämätöntä, jotta ikävässä ja surussa voi päästä eteenpäin. Elisabetin surutyö on tarinan alusta loppuun pääasiassa leikkiä, jonka avulla hän käsittelee asioita. Leikissään Elisabet heijastaa nalleensa niitä ominaisuuksia, joita oikealla vauvaveljellä olisi ollut ja luo itse korvaavia tilanteita, jotka häneltä jäivät pikkuveljen kuoltua kokematta.

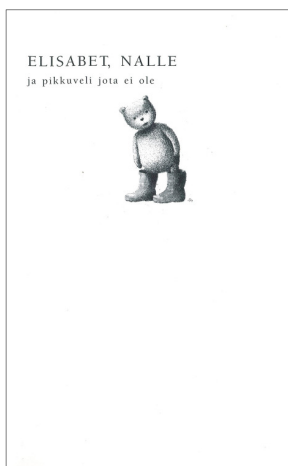
Seuraavassa esimerkissä havainnollistuu nallen kertomukseen tuoma sadunomaisuus. Kun Elisabet ja nalle ovat kahdestaan, nalle osaa myös puhua. Tämä nallen taito antaa Elisabetille mahdollisuuden käydä keskustelua nallepikkuveljensä kanssa. On tärkeä tiedostaa, että Elisabetille nallen puhe ei suinkaan ole satua. Nallensa kanssa jutellessaan Elisabet elää todeksi menetettyä isosiskon rooliaan itse luomassaan vaihtoehtoisessa todellisuudessa:

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

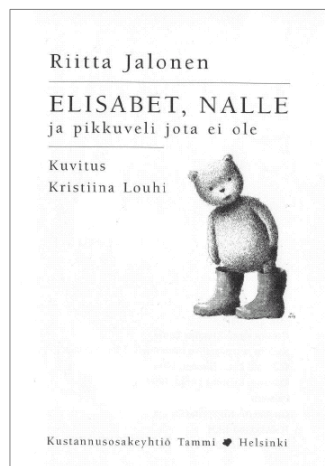
– Nyt alkavat kävelyharjoitukset. Syksyllä usein sataa ja sinun on hyvä oppia käyttämään kumisaappaita.

Hän nostaa nallen lattialle, unohtaa pitää kiinni ja nalle kupsahtaa nurin.

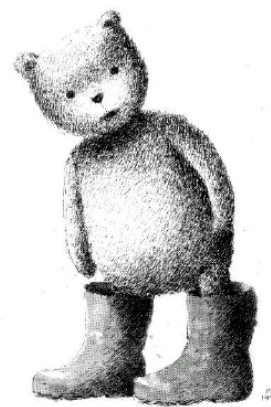
– Et sinä vielä osaa. Mutta minä lupaan, että jonakin päivänä osaat seisoa. Jos ei muuten niin ainakin tukea vasten. (ENP, 40.)



KUVA 7.1.6



KUVA 7.1.7



KUVA 7.1.8 (ENP, 41)

Kuva 7.1.8 liittyy yllä olevaan tekstikatkelmaan. Sama kuva esiintyy pienempikokoisena teoksen nimiösivuilla lähinnä dekoratiivisessa funktiossa. Tosin peräkkäisillä nimiösivuilla (KUVAT 7.1.6 ja 7.1.7) kuvakoon suureneminen tuo nallen lähemmäksi lukijaa, mikä toimii kertovasti vahvistamalla nallen subjektiivista henkilöahmona. Tästä huolimatta sekä nimiösivuilla että varsinaisessa kertomuksessa esitetty kuva saapasjalkaisesta nallesta näyttäytyy ensivaikutelmalta kuvana, joka sisältää varsin vähän kertovia elementtejä. Kuvan merkittävyys koko kertomuksen kannalta käy ilmi, kun on lukenut kuvan esittämään tilanteeseen liittyvän kielellisen esityksen tapahtumista.

Kysymys on kohdasta, jossa Elisabet valmistelee nallepikkuveljeään perheen syksyiselle sieniretkelle. Elisabetin odotukset retkeä kohtaan ovat suuret, sillä hän olettaa, että nalle suurilla silmillään voi nähdä metsän purossa äidin tarinasta tutun puron pojan.

Retkivalmisteluja kuvaava tilanne toimii tarinamaailmassa myös henkilöhahmon mentaalisenä liikkumisena eri todellisuuksien välillä. Itse luomassaan fantasiauniversumissa Elisabet kohtelee nalleaan oikeana pikkuveljenään opettamalla kumisaappaiden käyttöä ja aloittamalla tämän kanssa kävelyharjoitukset. Kun nalle kaatuu heti Elisabetin unohtaessa pitää tästä kiinni, Elisabet havahtuu lähemmäksi fiktiivistä aktuaalista todellisuutta. Hän joutuu tekemään myönnytyksen, että nalle saattaa tarvita seisomisessa tukea jatkossakin. Näin kohtaaminen toimii jo siirtymänä kohti yhtä koko kertomuksen huippukohtaa, jossa nalle muuttuu pikkuveljestä takaisin nalleksi nähtyään retkellä puron pojan. Retken jälkeen nalle haluaa ainoastaan nukkua ja kehottaa Elisabetia leikkimään naapurin Jarin kanssa. Kysymyksessä on kertomuksen kaipauksen ja kuoleman teemojen kannalta merkittävä kohta, sillä Elisabet joutuu ensimmäisen kerran luopumaan kuollutta pikkuveljeä korvaamaan tulleesta nallesta, kun tämä ilmoittaa haluavansa nukkua joulun asti. Samat lait vallitsevat sekä fiktiivisessä aktuaalisessa todellisuudessa että Elisabetin omassa fantasiauniversumissa: nalle suojelee Elisabetia hänen surussaan ja antaa leikin kautta keinoja käsitellä kipeää asiaa. Menetyks on todellinen ja peruuttamaton, mutta nallensa kanssa Elisabet voi kohdata sen vähän kerrallaan.

7.2 Lastenkirjan kansikuva

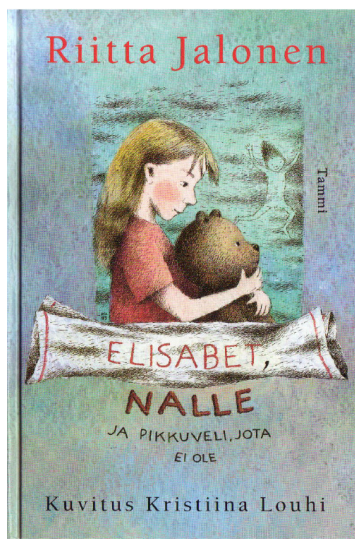
Edellä esittelemäni nimiösivut teoksesta *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* osoittavat, että kuvakirjassa parateksteillä, kuten kansilla otsikoilla, nimiö- ja loppusivuilla on merkittävä tehtävä, sillä sillä ne sisältävät usein kertomuksen ymmärtämisen kannalta tärkeitä elementtejä.²⁷ Launis (2001, 60) määrittelee lastenkirjan kannen kuvalle erityisiä tehtäviä, jotka erottavat sen tavanomaisesta kuvituspiirroksesta. Kuvakirjan kertomus alkaa jo kannesta, joka toimii ikään kuin porttina tarinamaailmaan. Lapsille tarkoitettujen kirjojen kansikuvissa esitellään lähes aina tärkeimmät samastumiskohteet. Kansi luo kirjan ilmapiirin ja lataa kirjaan ja tarinaan liittyviä odotuksia. Launin määrittelemät kansikuvan tehtävät toteutuvat myös tutkimukseni kohdeteoksissa. Erityisesti teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* sekä kirjan etu- että takakannen kuvat ovat erittäin merkityksellisiä koko kertomuksen kannalta.

Kirjan kansikuva on sommitelma, joka koostuu useasta osasta (KUVA 7.2.1). Elisabet ja hänen sylissään oleva nalle on kuvan keskeisin elementti. Kirjan nimi on sommiteltu osaksi kansikuvaa.

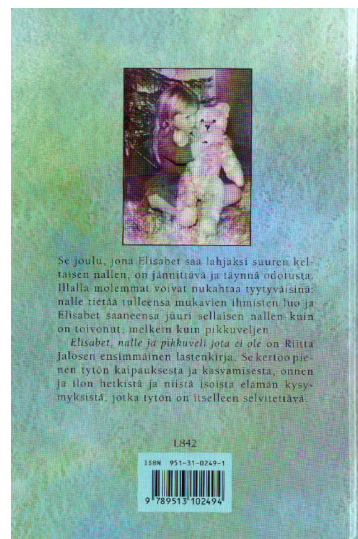
²⁷ Teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* paratekstit ovat nähtävillä kvalitteessä 3.

Näkyvästi punaisella kirjoitettu ELISABET on saanut taustakseen löyhälle rullalle käärityn lakanan. Lakanan tärkeys koko kertomuksen kannalta tulee esille sekä kielellisessä että kuvallisessa kerronnassa muutamassa kohdassa. Myös ruskein, nallemaisen karvaisin kirjaimin kirjoitettu NALLE nousee kannesta korostuneesti esille. Sen sijaan JA PIKKUVELI, JOTA EI OLE on kirjoitettu selvästi huomaamattomammin kuin Elisabet ja nalle. Pieni kirjainkoko ja ohuet mustat tikkukirjaimet on valinta, joka tukee kuolleen, poissaolevan pikkuveljen näkymättömyyttä.

Kuvan taustalla näkyy vettä, jonka keskeltä on erotettavissa pienen pojan hahmo. Jos kansikuvan katsoo nopeasti kiinnittämättä siihen erityisempää huomiota, on hyvin mahdollista, että vedessä näkyvä poika jää lukijalta havaitsematta. Kuva esittää puron poikaa, joka symboloi kuollutta vauvaveljeä. Kirjassa kerrotaan Elisabetin äidin keksimästä sadusta puron pojasta. Puron poika on perheen oma kuvitelma lapsen kuolemanjälkeisestä elämästä. Vaikka satu on merkittävä osa kertomuksen kokonaisuutta, kannen kuva on kuitenkin teoksen ainoa kuva puron pojasta eli Elisabetin kuolleesta pikkuveljestä. Toisaalta tämä ratkaisu jättää kuvittamatta kuollutta pikkuveljeä edes puron pojan hahmossa tukee merkityksellisesti kirjan teemaa: pikkuveljeä, jota ei ole, ei myöskään näytetä kuin epäsuorasti:



KUVA 7.2.1²⁸



KUVA 7.2.2

Kirjailijat, kuvittajat ja tutkijat ovat ottaneet kantaa sanan ja kuvan dialogiin lastenkirjassa. Täysin kielteiselle kannalle kuvituksen suhteen asettuvan Bruno Bettelheimin (1984, 377) mukaan satua ei tule kuvittaa lainkaan, koska kuvitus kahlehtii kokijan mielikuvitusta. Vastaväitteeksi tälle näkökannalle kuvitustaiteen tutkija Anja Hatva (1997, 35) esittää, että kuva toimii hyvänä vihjeenä, viitteellisenä yllykkeenä sille, mistä mielikuvitus voi jatkaa. Tove Janssonin teoksia tutkinut Boel Westin (1998, 72) puolestaan katsoo, että tärkeimmäksi kuvaksi saattaa nousta kuva, jota ei ole.

²⁸ Teoksen kansikuvaa käsitellään myös luvussa 7.4, ”Surun ja kuoleman symbolit”.

Visuaalinen tyhjiö on pysähdyspaikka, jossa kirjailija tai kuvittaja pysähtyvät, ja josta lukija jatkaa. Kuva, jota ei ole, jättää tilaa lapsen omalle mielikuvitukselle. Kysymys puuttuvasta kuvasta on Sisko Yli-Martimon (2001, 83) mielestä ongelmallinen. Hänen mukaansa lähinnä tilanteesta ja tulkitsijasta riippuu, koetaanko puuttuva kuva mielikuvituksen stimuloijana vai jopa taiteilijan arkuutena tai haluttomuutena kääntää verbaalista kerrontaa visuaaliselle kielelle. Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* pikkuveljen näkymättömyys ja isosiskon toteutumaton toive pikkuveljen näkemisestä edes puron pojan hahmossa tukevat teoksessa keskeistä kaipauksen tematiikkaa.

Itse kertomuksessa pikkuveljeä kuvataan kielellisessä kerronnassa ainoastaan nallen kautta Elisabetin heijastaessa leikissään nalleensa niitä ominaisuuksia, joita oikealla vauvaveljellä olisi ollut. Kannen kuva pikkuveljestä puron poikana kuvaa kuolleen pikkuveljen näkymättömyyttä tai eräänlaista aineetonta läpinäkyvyyttä. Kuvan merkittävyys korostuu, kun kirja pikkuveljestä, jota ei ole, on luettu kokonaan. Tällöin kannessa esitettyä pikkuveljen kuvaa voidaan arvioida kertomuksen kokonaisuutta vasten. Kertomuksen loppupuolella Elisabetin perhe tekee yhdessä sieniretken. Elisabet jää nallen kanssa puron luo, koska hän haluaisi lopultakin nähdä puron pojan. Tyttö kuitenkin arvelee, että poika on niin pieni, että vain nalle voi sen suuremmilla silmillään nähdä:

Nalle tuijottaa puroon, ei ole hievahtanutkaan.

[...] Mitä se nalle nyt sanoo? Se sanoo, etteivät sen silmät enää jaksa katsoa samaa paikkaa. Se sanoo, että jotakin siellä purossa on, että joku siellä veden virrassa laulaa ja tanssii ja pyytää sanomaan terveisiä. Puron poika se on! Mutta vain nalle voi sen nähdä.” (ENP, 45.)

Tämä kertomuksen kohta tukee kirjan kansikuvan katsomisasetelmaa, jossa Elisabetin katse on kiinnittynyt tiukasti hänen sylissään istuvaan nalleen. Sen sijaan nallen katse tekee mahdolliseksi tulkinnan, että nalle kirjan etukannen kuvassa näkee purossa tanssivan pojan aivan samoin kuin syksyisellä retkellä (KUVA 7.2.3):



KUVA7.2.3 (ENP, 43)²⁹

²⁹ Tämä kuva on esillä myös luvussa 7.4, ”Surun ja kuoleman symbolit”.

Näin kielellisen kerronnan, kansikuvan ja kertomuksessa yksittäistä hetkeä esittävän kuvan välille syntyy kerronnallinen yhteys. Se, mitä nalle purossa näkee, saakin visuaalisen hahmon kansikuvassa. Katsomisen ketju täydentyy, kun lukija ainoana todellisena mentaalisenä toimijana liittyy katsomaan Elisabetia katsomassa nallea, joka puolestaan katsoo puron poikaa. Verbaalisen ja visuaalisen kerronnan vuorovaikutuksessa syntyy kerronnallinen tilanne, jota Fludernik (2003, 254) kuvaa eräänlaisena fiktiivisen kerronnan huipentumana: kokemuksellisuus välittyy ulkopuolisen näkökulman kautta (visuaalinen kuva Elisabetista purolla), jota täydentää kokonaisvaltainen pääsy henkilöhaahmon sisäisyyteen (kielellinen kerronta, Elisabetin sisäinen puhe). Fludernik näkee tämänkaltaisen tekniikan epäluonnollisena ja vertaa sitä elokuvakerrontaan, jossa valkokankaalla näkyvään, ulkopuolisen näkökulman kautta välittyvään kuvaan liittyvä objektiivisuus katoaa. Tällöin myös kuvaan liittyvä kokemuksellisuus tuntuu välittyvän henkilöhaahmon sisäisyydestä käsin. Yllä olevan esimerkin kohdalla tämä vaikutelma syntyy juuri Elisabetin sisäisen puheen ja puhehetkeä esittävän visuaalisen kuvan yhteisvaikutuksesta.

Myös kirjan takakannen kuvitusratkaisu on mielenkiintoinen (KUVA 7.2.2). Pienikokoisessa mustavalkoisessa valokuvassa on kuvattu pikkutyttö, joka istuu nalle sylissään lattialla. Tytön takana näkyy joulukuusen oksia. Aito valokuva herättää ainakin tutkijalukijassa 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 samastumiskohteen, mutta uskoisin, että vielä helpompaa lapsen on samastua oikean valokuvan esittämään tyttöön. Kuten jo aiemmin on tullut esille, Jalosen kerronnalle on tyypillistä jättää aukkojen välityksellä lukijalle mahdollisuus omiin tulkintoihin ja merkitysten muodostamiseen. Katson, että ratkaisut ja valinnat kirjan kuvituksessa tukevat onnistuneesti kielellistä kerrontaa. Kuvittaja käyttää samoja keinoja kuin kirjailija, jättää aukkoja ja tyhjää tilaa lukijan omille tulkinnoille.

Teoksen *Tyttö ja naakkapuu* aloittavan trilogian olemukseen kuuluu erottamattomasti kirjojen ulkoinen asu, jonka elementtejä ovat kirjojen koko ja muoto, materiaali ja taitto sekä erityisesti kansikuvat. Näistä tekijöistä muodostuu kirjojen esteettinen ulkoasu, joka luultavasti puhuttelee eri-ikäisiä lukijoita hyvin eri tavoilla. *Tyttö ja naakkapuu* -kirjan etukannen kuva koostuu kahdesta koko kertomuksen kannalta keskeisimmästä elementistä (KUVA 7.2.4). Kuvassa päähenkilö, tyttö, halaa silmät kiinni paksua puun runkoa, jota vasten hän on painanut poskensa. Puu on rautatieaseman naakkapuu, mutta merkitsee tytölle paljon enemmän kuin pelkkää puuta, jota halaamalla voi hakea voimaa tai turvallisuuden tunnetta. Kannen kuva toistuu itse kertomuksessa (TJN, 38–39), ja näillä sivuilla tyttö kertoo halaamisen hetkestä. Tuttu ääni puun sisällä vertautuu isän sydämen lyönteihin, joita tyttö muistaa kuunnelleensa isän sylissä istuessaan. Puuta halatessaan

tyttö elää yhteistä sylihetkeä uudelleen ja sanoittaa tuntemuksiaan sisäisessä puheessaan: ”Niin kuin olisin isän lähellä.” (TJN, 43.)



KUVA 7.2.4

Kuvakirjojen kertomuksissa on usein kyse päähenkilön tekemästä ulkoisesta tai sisäisestä matkasta (Nikolajeva & Scott 2001, 180–185). *Tyttö*-trilogian ensimmäisessä osassa *Tyttö ja naakkapuu* tyttö tekee tietynlaista edestakaisin -matkaa mielikuviansa mukana muistojen, nykyhetken ja tulevaisuuden välillä. Teoksessa *Minä, äiti ja tunturihärkki* kuvataan konkreettista automatkaa, jonka tyttö ja äiti tekevät isän kuoleman jälkeen pohjoiseen Jäämeren rannalle. Trilogian päätösosassa, teoksessa *Revontulilumi*, tyttö matkaa jälleen yksin jouluaaton hiihtoretkeillään. Retken aikana muistot isästä häivähtävät mielessä, mutta tärkeintä lopulta on tytön kokemus siitä, että isän kuolemasta huolimatta hän itse on olemassa.

Tytön surutyön ja kaipauksen etenemisen voi lukea kansikuvien muodostamasta kuvien sarjasta, jonka voi tulkita esittävän tytön matkaa suuresta ikävästä ja surusta kohti selviytymistä. Nodelmanin (1988, 163) mukaan konkreettisella tasolla matkaamisen vaikutelma luodaan kuvissa siten, että päähenkilö esitetään oikealle kääntyneissä asennoissa joko kävelemässä, hyppäämässä tai vain seisomassa paikallaan. Trilogian ensimmäisessä osassa tyttö kuvataan halaamassa puuta, vasemmalle kääntyneenä (KUVA 7.2.4). Tulkitsen tytön vasemmalle suuntautuvan asennon haluna pitää kiinni entisestä, haluna pysähtyä ja puuta halaamalla pitää kiinni isästä vielä hetken ennen luopumista. Tämä yksittäinen kuva pysäyttää tärkeän hetken tytön elämän tapahtumien virrassa. Tyttö esitetään vasemmalle kääntyneenä, suuntautuneena takaisinpäin, koska hän haluaa vaalia isänsä muistoa eikä ole vielä valmis jatkamaan eteenpäin. Tytön suljetut silmät vahvistavat mielikuvaa hänen vaipumisestaan omiin ajatuksiinsa ja muistoihinsa.

Minä, äiti ja tunturihäkki -teoksen kansikuvassa (KUVA 7.2.5) tyttö katsoo jo oikealle eli eteenpäin. Tyttö on edennyt surun polullaan ja jaksaa olla kiinnostunut kalliopiiirroksista, joita hän

näkee äidin ja tytön yhteisen matkan aikana. Trilogian päätösoosan, teoksen *Revontulilumi* kansikuvassa (KUVA 7.2.6) tyttö esitetään myös oikealle kääntyneessä asennossa. Kannen kuva toistuu kirjan kertomuksen kohdassa, jossa kuvataan tytön olemassa olemisen pohdintoihin liittyviä mietteitä:

Minä olen ainoa ihminen metsässä, Sari mielti ja ajatus tuntui hyvältä.

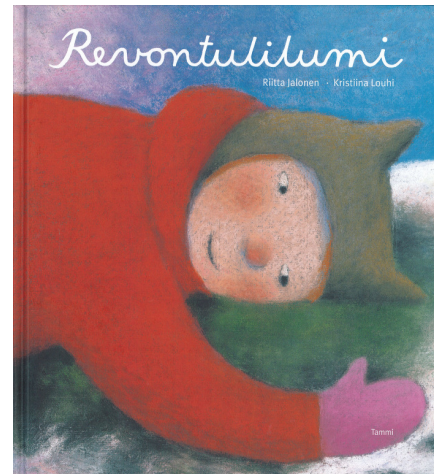
Missään muussa paikassa ei saanut olla ainoana olemassa, ei koulussa, ei kotona, ei kaupungilla. Unessa sai olla yksin, mutta ei sekään ollut ollenkaan varmaa, koska hän näki paljon unia ja melkein aina niissäkin oli ihmisiä. (RET, 28.)



KUVA 7.2.4



KUVA 7.2.5³⁰



KUVA 7.2.6

Trilogian kansikuvat muodostavat kuvien sarjan, jossa näkyy tytön vähittäinen avautuminen surusta ulospäin. Lukija ei kuitenkaan pääse kohtaamaan tytön katsetta. Ensimmäisen osan kannessa tytön silmät ovat tiukasti kiinni. Toisessa osassa työllä on herännyt halu katsoa ja nähdä; itse kertomuksessa tyttö havainnoi erityisesti äitiään. Trilogian päätösoosan kannessa tytön kasvot ja silmät ovat kokonaan näkyvissä, mutta katse väistää lukijan katsetta. Hyvän ja turvallisen olon voi kuitenkin tulkita välittyvän tytön olemuksesta. Trilogian osia yhdistävät myös takakansien motot, yksittäiset lauseet, joihin on kiteytetty kunkin teoksen ydinsanoma: ”*Muisto ei koskaan lopu.*” ”*Äiti on salaisuus.*” ja ”*Minä olen olemassa.*” Näissä lauseissa voi ajatella tiivistyvän tytön mielen matkan tunnelmat surusta aitoon iloon omasta elämästä ja olemassaolosta.³¹

Genetten (1997) ajatus kirjasta esineenä näyttäytyy varsin luonnollisena nimenomaan kuvakirjojen kohdalla. Kuvakirja on hyvin esteettinen esine, jonka ulkoiset elementit lukija kohtaa jo ennen kertomuksen alkusanoja. Kirjan ulkoisilla ominaisuuksilla on suuri vaikutus myös siihen, tarttuuko lukija ylipäättään koko teokseen. Näkemykseni mukaan kirja fyysisenä objektina on

³⁰ Trilogian toisen osan kansikuvaa tarkastelen myös luvussa 8.1, ”Katset ja katsomisen tematiikka”.

³¹ *Tyttö*-trilogian paratekstit olen koonnut kuvaliitteeseen 4, jossa ovat nähtävillä kansikuvien lisäksi etu- ja takalehdet, nimiöisivut sekä kirjojen takakannet.

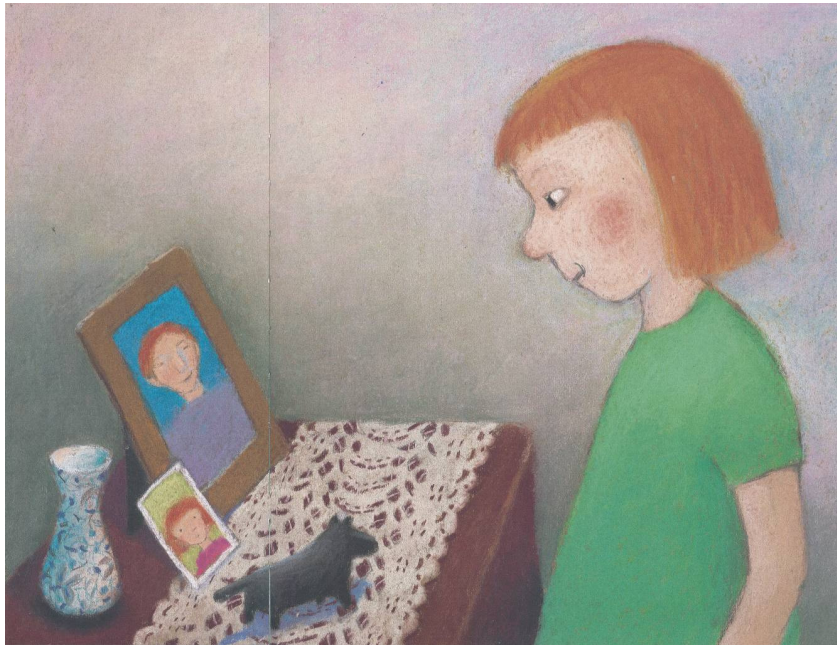
lapsilukijalle vielä merkityksellisempi kuin aikuiselle. Kaisu Rättyä (2001, 179) ottaa esimerkiksi lukutaidottoman lapsen, jolle kansikuva ja kirjan muoto välittävät informaatiota värien ja muotojen kautta, vaikka kirjaimista ei vielä hahmotukaan merkityksellisiä kokonaisuuksia. Lukevalle yleisölle iästä riippumatta tutun kirjan näkeminen konkreettisenä esineenä voi tuoda myöhemminkin vahvasti mieleen tekstin herättämiä tunteita, mielikuvia ja muistoja kansien väliin jäävästä tarinamaailmasta.

7.3 Kuva kuvassa -rakenne

Näkyvä ja näkymätön ovat Uri Shulevitzin (1985, 167) mukaan kuvan keskeisiä ulottuvuuksia. Näkymätön kuuluu kuvan kätkeytyyn alusrakenteeseen (*understructure*), joka jakautuu kuvatilaan (*picture space*) ja sommitteluun (*composition*). Kuvatila käsittää kuvassa olevat objektit ja niiden välissä olevan tilan, sommittelu järjestää molemmat elementit kokonaisuudeksi. Tyhjä tila objektien välillä on merkitsevää olemattomuutta (*nothingness*). Ylimartimo (2001, 88) käyttää termin *nothingness* suomennoksena sanaa ”ei-mitäntömyys”, jonka hän tulkitsee kuvan kannalta merkitykselliseksi olemattomuudeksi. Kun kuvitustaiteilija ryhtyy tulkitsemaan kerrottua, toisin sanoen kääntämään sanallista kertomusta visuaaliselle kielelle, kuvittajan tärkein työväline on hänen ilmaisutekniikkansa. Värit, sommittelu ja kuvasto ovat keinoja, joilla kuvittaja visualisoi kirjailijan kielellisin keinoin luomaa ”mahdollista maailmaa.” Kuvittajan metodeihin kuuluu luonnollisesti hänelle ominainen kuvitustyyli, joka kytkeytyy sekä kuvitettavaan kohteeseen että ajalle ominaiseen taidettyliin. Tuloksena syntynyt kuva sitoutuu yleensä tiettyyn kuvitustraditioon, jopa kuvitukselliseen kaanoniin. (Ylimartimo 2001, 84, 87.)

Maalaustaide on kehittänyt lukuisia konventioita kompensoidakseen ajan esittämisen vaikeutta liikkumattomassa kuvassa. Ajallisessa ulottuvuudessa on usein lopulta kysymys lukijan mentaalisen toiminnan tuloksena syntyneestä ajallisesta illuusiosta. Louhen kuvituksista nousee esiin kuva kuvassa -rakenne, jonka avulla hän rakentaa kuviin ajallista ulottuvuutta. Kuva kuvassa -konstruktio tarkoittaa Uspenskin (1991) mukaan sommittelua, jossa kuvia ikään kuin upotetaan osaksi laajempaa kuvaa. Kysymys on visuaalisesta upotuksesta, jossa teoksen varsinaiseen kuvittavaan kuvaan on sisällytetty toinen kuva. Kuva kuvassa -rakenne luokitellaan usein tekniseksi keinoksi luoda visuaalista kertomusta. Tämän ajattelun mukaan kysymyksessä on kuvien tekninen asettaminen fyysiseen kuvatilaan. Rakenne voidaankin nähdä pelkästään teknisenä keinona, jos sitä analysoidaan ainoastaan visuaalisena elementtinä. Katson, että kuvan ja sanan vuorovaikutuksessa kuva kuvassa -rakenne välittää myös sisällöllisiä merkityksiä. Tarkastelen seuraavassa neljää kuvaparia, jotka liittyvät yhteen kuvissa käytettyjen kertovien keinojen kautta.

Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* kuvaupotuksia käytetään monipuolisesti. Kuva voi olla sijoitettu konkreettiseksi miljöön yksityiskohdaksi, kuten maalaukseksi seinälle tai valokuvaksi kehyksiin. Ajan läsnäolon luominen kuolemaa ja surua käsittelevän kuvakirjan kuviin on erityisen merkityksellistä, koska muistot yhteisestä menneisyydestä ovat olennainen osa tarinamaailman lapsen surua ja ikävää. Ajallisen ulottuvuuden lisäksi kuva kuvassa -rakenne tuo näkyviksi näkymättömiä ja symbolisia kuvasisältöjä. Myös katseen ja katsomisen sekä näkemisen ja näkymisen kysymykset nousevat kirjan kuvista esille osana kuvien näkökulmatekniikkaa. Aukeaman 26–27 kuvassa tyttö vertailee itsensä ja isänsä yhdennäköisyyttä katsellessaan pöydälle vierekkäin asettamiaan valokuvia, joista toinen esittää isää ja toinen tyttöä itseään. Valokuvien avulla kuvatilaan on luotu kuva kuvassa -rakenne (KUVA 7.3.1):



KUVA 7.3.1 (*TJN*, 26–27)³²

Tytön pienempikokoinen kuva nojaa isän suurempaan, kehystettyyn valokuvaan. Valokuvissa tyttö ja isä ovat vielä yhdessä, vieläpä niin, että isän tytölle tuoma turva välittyy valokuvien asettelun kautta. Isä oli eläessään isompi ja vahvempi, turvallinen aikuinen, johon nojata, kuten nyt symbolisesti kuvan välityksellä. Fyysisesti kuvatila on jaettu aukeamalle siten, että valokuvat ovat omalla sivullaan vasemmalla, ja niitä katseleva tyttö on esitetty erikseen oikealla sivulla. Tästä voi hahmottaa ajallisen ulottuvuuden, jossa valokuvasisä edustaa mennyttä aikaa, jolloin isä vielä eli. Valokuvia katseleva tyttö omalla sivullaan elää nykyhetkeä, jossa menetys on jo todellisuutta. Tosin

³² Kuva valokuvia katselevasta tytöstä on tarkastelun kohteena myös luvussa 3.1, ”Lapsen kokemus ja sen välittyminen”.

tytön vasemmalle kääntynyt asento heijastelee hänen mielensä viipymistä menneessä. Kielellisessä kerronnassa minäkertojatyttö kuvaa ajatuksiaan seuraavasti:

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.)

Tytön kokemus välittyy vahvasti näköaistin välityksellä. Hän näkee valokuvista konkreettisesti olevansa isänsä näköinen. Kielellisessä kerronnassa kuvattu kokeminen ja näkeminen välittävät tytön tuntemuksia kuvan hetken ulkopuolella, sillä tyttö kertoo koulussa kokeneensa hetkellisen tunteen, että isä on tullut luokan eteen. Kysymys ei välttämättä ole siitä, että opettaja todella olisi isän näköinen. Pikemminkin ajattelen, että isän kuolema täyttää tytön koko mielen ja muodostaa siten sen viitekehyksen, jonka läpi hän havainnoi ja merkityksellistää elämänsä muuttuneessa todellisuudessaan.

Aukeaman kuvassa tai oikeammin kuvissa katseiden suunnat ovat merkityksellisiä. Kuvan hetkessä tytön katse on kiinnittynyt tiiviisti pöydällä oleviin valokuviiin. Sen sijaan tyttö valokuvasta katsookin suoraan lukijaan, ulos kuvasta. Kress ja van Leeuwen (1996, 126) nimittävät tällaista katsetta haasteeksi ja vaatimukseksi (*demand image*). Katse ikään kuin haastaa kuvan katsojan kuvitteelliseen kontaktiin kuvassa esitetyn henkilön kanssa. Vastavuoroinen katse vaatii katsojaa reagoimaan eikä hän voi asettua vain ulkopuoliseksi kurkistelijaksi. Valokuvan tytön melko ilmeettömän tai ehkä hieman apeankin näköisen katseen voi ajatella kutsuna lukijan katseelle. Näin kuvassa esitetyt katset antavat vihjeitä, kuinka kuvaa tulisi katsoa ja voivat vaikuttaa lukijan katseen ohjautumiseen kuvassa esitettyjen objektien välillä.

Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli jota ei ole* Elisabetin itsetarkkailu nousee keskeiseen asemaan kertomuksen kohdassa, jossa hän tutkii omia silmiään peilin avulla (KUVA 7.3.2). Peilin avulla kuvaan on luotu kuva kuvassa -rakenne. Elisabet on huomannut, että silmät auki nukkuvan nallen silmien väri vaihtelee tämän nukkuessa. Tästä tyttö on tehnyt sen johtopäätöksen, että väri muuttuu sen mukaan, millaisia unia nalle näkee. Äiti on selittänyt, että silmät voivat aamun ja illan valossa näyttää erivärisiltä, vaikka oikeasti vain valo muuttuu ja värjää silmät erivärisiksi. Elisabet ei ole ymmärtänyt äidin selitystä ja hän on päättänyt ottaa itse selvää asiasta tutkimalla omia silmiään ja seuraamalla tarkasti myös nallen silmiä. (ENP, 17.)

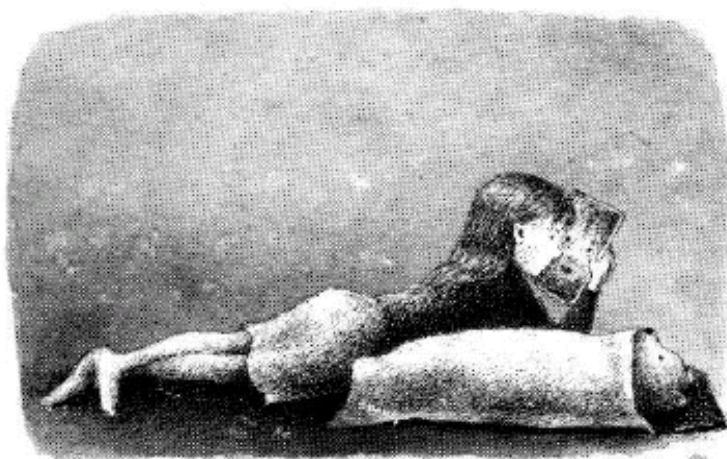
Tässä kohdassa kertomusta voidaan jälleen huomata, että Elisabetin havainnot ja tuntemukset välittyvät vahvasti KOKEMISEN kehyksen kautta, näköaistin välityksellä. Visuaalisessa kuvassa kuvataan sekä katsomistapahtumaa että katsetta. Kysymys on myös näkemisestä ja näkymisestä. Kuvan näkökulma sopii ulkopuoliselle (hypoteettiselle) havainnoijalle, joka ehdottaa valitsemallaan

kuvakulmalla, kuinka kuvaa tulisi katsoa. Kuvan sisällä esitetyssä kuvassa, peilikuvassa, henkilö elää omaa elämäänsä ja vetoaa katseellaan kuvan todelliseen katsojaan. Elisabetin katse ikään kuin kutsuu kuvan katsojan kuvitteelliseen kontaktiin hänen kanssaan. Kysymyksessä on vastaavanlainen kutsuva katse kuin Naakkapuun tytön valokuvassa (*TJN*, 26–27). Maalaustaiteessa kuvan henkilön katsojaan suoraan kohdistama katse on nähty muun muassa katsojan ja taideteoksen välisen rajan rikkomisena, erityisesti 1400-luvun minäkuvista alkaneena traditiona (Happonen 2007, 77). Myös Elisabetin katseessa on kysymys tietynlaisesta rajan rikkomisesta tai häivyttämisestä todellisen lukijan ja fiktiivisen tarinamaailman henkilön väliltä. Elisabet ikään kuin kutsuu lukijan mukaan kuvan esittämään hetkeen myötäelämään hänen haikeaa kaipaustaan. Tekstin henkilökeskeisessä kerrontatilanteessa ulkopuolinen kertoja kuvaa tuntevan, ajattelevan ja kokevan henkilön, Elisabetin tajuntaa:

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.)

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

Elisabetin peilikuvan avulla tematisoituu katsominen tapahtumana. Peilistä lukijaan katsova Elisabet näyttää lukijalle surunsa ja ikävänsä ja tulee nähdyksi. Peilin avulla Elisabetin on mahdollista kahdentaa itsensä ja oman kuvan näkemisen kautta ikään kuin todistaa itse itselleen olemassaolonsa. Peilikuva on näin tallentamaton, mutta katsojalleen hyvin merkityksellinen, omaa identiteettiä vahvistava minäkuva perheen muuttuneessa tilanteessa:



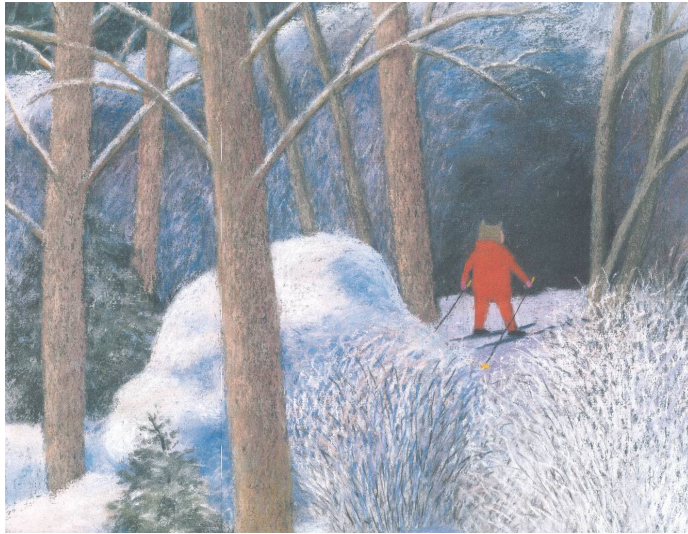
KUVA 7.3.2 (*ENP*, 16)

Ylimartimon (1998, 74) mukaan kuvan rakenteellisessa puolessa näkyvin piirre on sen erottuminen omaksi kokonaisuudekseen rajaamisen avulla. Erilaisten kehysten avulla on konkreettisen rajaamisen lisäksi mahdollista esittää näkymättömiä kuvasisältöjä, joista on kysymys myös yllä olevan kuvan kohdalla. Kuvan visuaalisena tehokeinona toimii kolminkertainen kehystäminen. Varsinaista kertomuksen tilannetta, Elisabetin nalleleikkiä esittävä kuva rajautuu harmaan taustaväriin muodostamaan kehukseen, jota ympäröi paperin painamattomasta alueesta muodostuva ilmakehys (*air-frame*). Ilmakehyksen käsitteellä Jane Doonan (1993, 35) viittaa kuvakirjan kuvaa ympäröivään, yleensä valkoiseen ”kehukseen”, jolla kuva rajautuu erilleen sivun muusta painetusta sisällöstä. Kuvatilan sisällä peiliin rajautuu lähikuva Elisabetin kasvoista. Tälle kuvan sisimmälle rajaukselle voi löytää kuvan kertovuutta lisääviä merkityksiä, joista muodostuu eräänlainen Elisabetin yksinäisyyden ja ikävän tilallinen esitys. Tulkintani tästä esityksestä on kaksijakoinen. Yhtäältä kehystämällä korostetaan Elisabetin yksinäisyyden ja avuttomuuden tilaa, johon sopii edellä esittämäni ajatus henkilöihahmon lukijaan kohdistamasta vetoavasta katseesta. Toisaalta peilaaminen on mahdollista nähdä tarinamaailman henkilöihahmolle ”annettuna” keinona, jonka avulla tämä pyrkii rajaamaan ikäväänsä ja suruaan ja saamaan siten vaikeasti käsiteltävät ja käsitettävät tunteensa paremmin hallintaan. Kuva kuvassa -rakenteen avulla lukijalle näytetään yhdessä kuvatilassa kaksi kuvaa samasta henkilöihahmosta. Koko kuvassa Elisabet näyttäytyy tavallisena leikkivänä pikkutyttönä, ulkoapäin kuvattuna kokevana henkilöihahmona, kun taas peilistä heijastuvassa kuvassa Elisabet lähenee jopa kertojan roolia, jossa hän peilikuvan avulla kertoo tunteistaan.

Seuraavassa esimerkissä kuva kuvassa -rakenteen käytöstä on kysymys isään liittyvästä muistosta teoksessa *Revontulilumi*. Kuten jo aiemmin tutkimusaineistoa esittelevässä luvussa 2.1 on tullut esille, tyttö saa trilogian päätösosassa nimen Sari. Jouluaaton hiihtoretkellään Sari lähestyy luolan suuaukkoa, jonka he ovat löytäneet aikaisemmin yhdessä äidin kanssa (KUVA 7.3.3). Luola talvisessa metsässä tuo tytön mieleen isän luolakokemuksen, josta kerrotaan aukeaman kielellisessä kerronnassa. Isän ikävä vaikuttaa edelleen siihen, kuinka Sari havainnoi ympäristöään. Tytön hiihtoretkellä tekemä sisäinen matka, isän muistelemineen, on kuitenkin eräänlaista rauhallista toteamista, josta voi aistia, että suurimman surun aika on jo ohi:

Ei luolassa karhua ole, Sari päätti, mutta sen seinämillä saattoi olla maalauksia. Isompana hän ryömisi luolaan ja tutkisi sen taskulampun valossa. Isä oli ollut Ranskassa Pyreneitten vuoristossa ja päässyt katsomaan kuuluisaa luolaa. Sen vaikean nimen saattoi aina tarkistaa postikortista, jonka isä oli lähettänyt hänelle. **Kortti oli suuren kirjekuoren kokoinen, ja keltaisenruskeassa kuvassa oli Niauxin luolan biisonin kuva.** (RET, 32.)

Sari muistaa erittäin tarkasti isältään saaman postikortin, joka on hänellä vahvasti näkömuistissa. Kortin värit ja tavanomaisesta poikkeava koko ovat jääneet tytön mieleen.



KUVA 7.3.3 (RET, 32–33)

Esimerkin yhteydessä on mielekästä, jopa välttämätöntä tarkastella kuvaparia, sillä kuva kuvassa - rakenne löytyy ensimmäisen kuva-aukeaman (KUVA 7.3.3, RET, 32–33) kielellisen kerronnan sisältämien vihjeiden avulla. Isän lähettämää postikorttia kuvataan yhdessä virkkeessä. Kuvauksen perusteella kortti on tunnistettavissa Sarin huoneen seinälle kiinnitettynä aukeamalta 42–43. Tarvitaan siis siirtyminen neljän aukeaman yli, että päästään näkemään ja todistamaan kortin tärkeys Sarille. Kortti on kiinnitetty seinälle siten, että se on tytön pään yläpuolella hänen nukkuessaan. Ikään kuin kortin kautta isä on edelleen lähellä tyttöä (KUVA 7.3.4):



KUVA 7.3.4 (RET, 42–43)

Kortin kielellisessä kuvauksessa on tulkintani mukaan kysymys pienimuotoisesta ekfrasiksen soveltamisesta kerronnallisena keinona. Ekfrasiksella tarkoitetaan kielellistä esitystä visuaalisesta

taideteoksesta tai esityksestä (Heffernan 1993, 3; Mitchell 1994, 152). Kysymys on kuvatun kohteen tulkinnasta, visuaalisen kuvan käännöksestä tekstiksi³³. Mikkonen (2005, 284) tarkastelee ekfrasista myös postikorttien kohdalla. On tärkeää huomioida postikorttien erityinen luonne sekä paikkojen edustajina että viestinvaihtoa edellyttävinä kuvina. Samoin kuin postikortin valokuva myös ekfrasis tekee poissaolevasta läsnäolevan. Sarin aikoinaan isältään saaman postikortin ekfrasis korostaa läsnäolevan ja poissaolevan kaksinkertaista kuilua. Kuva on ensin otettu ja lähetetty, eli se edustaa poissaolevaa paikkaa, josta se on otettu. Tämän jälkeen kuva on vielä käännetty kieleksi Sarin sisäisessä puheessa. Postikortti muistona isästä on juuri ekfrasiksen luonteen vuoksi merkityksellinen kerronnallinen ratkaisu kuolemaa ja kaipausta käsittelevässä kuvakirjassa. Isän kuolema merkitsee tämän poissaoloa tytön jokapäiväisestä elämästä. Postikortin voi katsoa edustavan poissaolevaa isää, jolloin edellä mainittu läsnäolevan ja poissaolevan välinen kaksinkertainen kuilu saa vielä kolmannen tason. Näkisin, että ekfrasistinen kuvaus toimii tässä esimerkissä ikään kuin *väliaikaisesti* aukeamalla 32–33 ja purkautuu käänntymällä visuaaliseksi kuvaksi, kuvaksi kuvassa, aukeamalla 42–43.

Seuraavissa kuvissa (KUVAT 7.3.5 ja 7.3.6) kuva kuvassa -sommittelua käytetään kahdella eri tavalla teoksessa *Minä, äiti ja tunturihärkki*. Ensimmäisellä kuva-aukeamalla (KUVA 7.3.5) rakenteen avulla luodaan näkyviksi näkymättömiä ja symbolisia kuvasisältöjä, jotka ovat olemassa ainoastaan tytön mielikuvissa. Äiti ja tyttö ovat tulleet pohjoisen-matkallaan museoon. Rinteille rakennettuja puusiltoja pitkin pääsee katsomaan kallioihin raaputettuja kuvia. Kalliopiiirroksia katsellessa äidin ja tyttären keskustelu sivuaa olemassaolon teemoja, niin syntymistä kuin kuolemistakin. Isän ja aviomiehen kuolema on vielä niin lähellä, että se vaikuttaa siihen, kuinka tyttö ja äiti havainnoivat ympäröivää maailmaa ja suhteuttavat eri asioita toisiinsa. Tässä yhteydessä äiti ja tyttö eivät kuitenkaan puhu suoraan isän kuolemasta, vaan kuolemaa ja siihen kuuluvaa hajoamista käsitellään pohtimalla äidin lapsena keräämän kasvikoelmaan kohtaloa. Kallio symboloi pysyvyyttä ja elämän jatkumista, murenevat kasvit kuolemaa:

Äiti pyytää katsomaan piirrosten ohi kalliota.

– Sekin on joskus syntynyt siihen omalle paikalleen niin kuin alhaalla tyrskivä merikin, äiti sanoo.

[...]

– Nämä eivät ainakaan hajoa pölyksi niin kuin kuivatut kasvit, äiti sanoo. Äiti taitaa surra kuivattujen kasvien kokoelmaansa. Minäkin olen nähnyt monen kasvin murentuneen. (MÄT, 26.)

Tytön ajatukset siirtyvät kalliopiiirroksiin. Hän pohtii oman jälkensä jättämistä kallioseinämään ja miettii, millaisen kuvan hän itsestään haluaisi piirtää. Äiti on tässä trilogian osassa kaikkein

³³ Tämän kirjallisuudentutkimuksessa vakiintuneen merkityksen lisäksi käsitteen merkitystä on pyritty laajentamaan pohtimalla muun visuaalisen esityksen kuin kuvataiteen, esimerkiksi elokuvan, television ja arkkitehtuurin ekfrasista. (Mikkonen 2005, 265).

konkreettisimmin tytön lähellä. Niinpä tyttö miettii myös äidin kuvan hakkaamista kallioon. Isän kuoleman jälkeen toteutunut yhteinen matka merkitsee tytölle tärkeää yhdessäoloa äidin kanssa, mutta myös jonkinlaista eheytymistä ja omaksi itsekse tulemistä suuren menetyksen jälkeen. Aikaisemmin valokuvia katsoessaan tyttö koki olevansa selvästi enemmän isänsä näköinen. Mielikuvassaan äidin kasvoista tyttö näkee nyt selvän eron itsensä ja äidin ulkonäössä. Louhen visuaalisessa tulkinnassa tytön ja äidin kasvoista tämä ero käy selvästi esille (KUVA 7.3.5):



KUVA 7.3.5 (MÄT, 26–27)³⁴

Sanan ja kuvan vuorovaikutus toimii esimerkin yhteydessä poikkeuksellisen kiintoisasti. Voidaan ajatella, että kirjailija on ensin luonut kielellisen kuvauksen lapsen tajunnasta, jonka kuvittaja edelleen tuo näkyviin visuaalisin keinoin. Itse asiassa kuva voidaan ajatella myös vastauksena fiktiivisen maailman minäkertojana toimivan tytön kysymykseen, jonka olen lihavoanut seuraavasta tekstikatkelmasta:

Jos hakkaisin oman kuvani kallioon jollakin terävällä, tekisin vain ympyrän ja siihen silmiksi pelkät viivat.
Miltähän kasvoni näyttäisivät karhupiirrosten vierellä? Jos piirtäisi äidin kuvan, pitäisi muistaa täplittää kasvot. (MÄT, 26.)

Kuvassa katsojan tai katsojien ja katsomisen kohteen suhde on erityislaatuinen. Kirjan kuva esittää fiktiivisessä maailmassa näkymätöntä kuvaa, siis kuvaa, joka tarinamaailmassa on olemassa ainoastaan tytön mielikuvituksessa. Tarinamaailman todellisuutta hämmentää kuvassa katsojana esitetty lintu, joka näkee tytön mielen kuvan ikään kuin se kuitenkin olisi luolan seinään piirrettynä. Kuvan kertovuuden analyysin voi toki ulottaa symboliselle tasolle, jolloin lintu on mahdollista

³⁴ Kuva on esillä myös luvussa 11.4, jossa pohdin sitä metakuvana yhtenä kuva kuvassa -rakenteen muotona (vrt Ylimartimo 1998, 72).

nähdä isän sielun ikonografisena symbolina³⁵. Tällöin kuva kohoaa tarinamaailman aktuaalisen todellisuuden yläpuolelle, jossa isä seuraa työn ja äidin elämää tuonpuoleisuudesta käsin ja pystyy näin ollen pääsemään myös tytön mieleen näkemään näkymättömän.

Kuvan kertovana keinona käytetään myös kuvatilán jakamista osiin (vrt. Mikkonen 2005, 212). Tämä on toteutettu jakamalla kuva fyysisesti aukeaman eri sivuille. Se, mihin kohtaan kuvaa sivun vaihto asettuu, ei vaikuta ensi katsomalta välttämättä kovinkaan merkitykselliseltä. Kun kuvaa katsoo erityisellä tarkkuudella, voi tämän teknisen keinon takaa löytää kerronnallisen merkityksen, jota myös aukeaman kielellinen kerronta tukee. Matkan aikana tyttö kasvaa huomaamaan kahden ihmisen erillisyyden. Aukeamalla piirroksat äidin ja tytön kasvoista on esitetty omilla sivuillaan. Tulkitsem, että tämän keinon avulla visuaalisella kuvalla tuetaan *Minä, äiti ja tunturihärkki* -teoksen tematiikkaa kahden ihmisen erillisyydestä. Kun trilogian ensimmäisessä osassa kuvaus keskittyy isäänsä ikävöivän tytön muistoihin, nyt voisi olla kyse ennen kaikkea miehensä ja lapsensa isän menettäneen naisen ja äidin surusta. Kuvitteellisessa kalliopiirroksessa tytön suupielet ovat ylöspäin, pienessä hymyssä, sen sijaan äiti näyttäytyy tytön mielen kuvassa vakavana. Tyttö arvelee äidin surevan murentuvaa kasvukokoelmaansa, mutta hän ei voi olla asiasta varma. Jo aiemmin matkan aikana tyttö on pohtinut useampaan kertaan äidin tunnetiloja:

Vilkaisen äitiä. Äiti näyttää iloiselta.

– Mukavaa, kun ollaan vaan kahdestaan, sanon ja äiti näyttää entistä iloisemmalta. (*MÄT*, 13.)

Me ajellemme tietä edestakaisin. Äiti ei osaa päättää, minne pysähdyttäisiin, kun mikään ei muistuta entisestä. [...]

Äiti etsii sitä metsää, jossa on teltaillut lapsena

– Mahdoton löytää sellaista, jota ei enää ole, äiti huokaa lopulta. [...]

En kysy, miten äiti olisi erottanut oman metsänsä kaikista muista metsistä. (*MÄT*, 21.)

– Minä luovutan, äiti sanoo juuri kun olen nukahtamassa. En tiedä mitä se tarkoittaa.

Äiti luovuttaa kasvin pois? (*MÄT*, 23.)

Tyttö ja naakkapuun kertomuksessa tyttö ikävöi isäänsä sisäänpäin kääntyen pohtien omia tuntemuksiaan ja kokemuksiaan. On mahdollista ajatella, että tässä kohtaa kertomusta tytön kipein kaipaus on hellittänyt jo niin paljon, että hänen on mahdollista nähdä myös äitinsä ikävä. Äidin ja tytön läheinen yhdessäolo on yhdessä selviytymistä. Samalla kun tyttö arvailee äitinsä ajatuksia ja tarkkailee tämän tunnetiloja, hän myös omalla tavallaan empaattisesti myötäelää äitinsä surua.

Kalliopiirroksia kuvitetaan myös seuraavalla aukeamalla (KUVA 7.3.6) Nyt Louhi tulkitsee kielellistä kerrontaa visualisoimalla fiktiivisessä maailmassa olemassa olevia kuvia. Tutkimukseni

³⁵ Lintuja on alettu jo varhain pitää ihmisen sielun vertauskuvina. Tästä on löytynyt todisteita muun muassa muinaisegyptiläisistä haudoista, babylonialaisista kirjoituksista, idän uskonnoista ja eri kansojen tarustoista. (Lempiäinen 2002, 296.)

kohdeteoksissa katsomistapahtumat ovat usein kuvitettuja. Myös tässä esimerkissä niin katsoja kuin katsomisen kohdekin esitetään sekä kuvan että sanan keinoin. Kielellinen kerronta tuo vielä yhden tason lisää kuva kuvassa -rakenteeseen, kun tyttö kertoo äidin ottavan valokuvan hänestä katsomassa kalliopiiirrosta: ”Sitten äiti ottaa valokuvan, kun seison puusillalla ja katson hirven sisällä asuvaa vasaa.” (MÄT, 29.) Tämä kolmas taso on olemassa vain kielellisessä kerronnassa, ellei sitten nähdä kyseisen aukeaman kuvaa ikään kuin äidin kameran linssin läpi välittyvänä näkymänä:



KUVA 7.3.6 (MÄT, 28–29)

Ison hirven sisälle on piirretty pieni hirvi, syntymätön vasa.

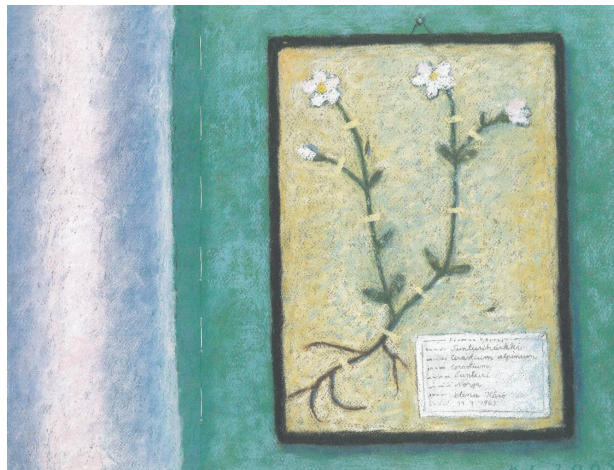
[...]

Hirvi ja vasa ovat kuin minä ja äiti siinä vanhassa valokuvassa. Äidillä on valtavan suuri vatsa, pallon mallinen. Minä olen ollut näkymättömänä sen pallon sisällä ennen kuin synnyin. (MÄT, 29.)

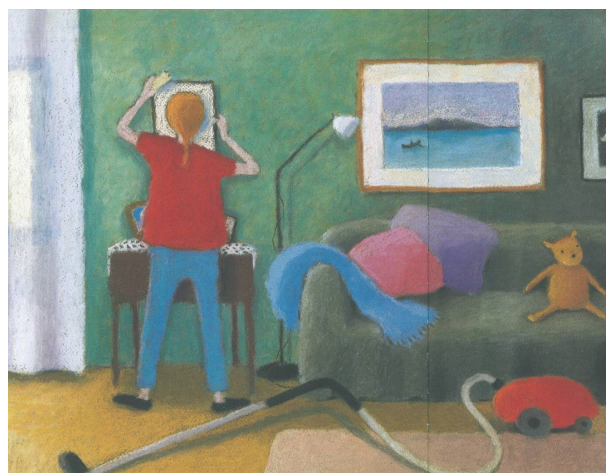
Kuvassa toteutuu kaksinkertainen kuvaupotus, kun kallioon piirretyn hirviemon sisälle on vielä piirretty syntymätön vasa. Kuvaa katsoessaan tyttö muistaa valokuvan äidistään, jossa hän itse oli vielä näkymättömänä äidin vatsassa. Näkymättömyyden ajatus nousee työllä esiin samaan tapaan kuin aiemmin Elisabetilla nallen hautajaisleikissä. Tytön sisäisestä puheesta on luettavissa ajatus syntymästä ja kuolemasta, ylipäätään olemassaolon kysymyksestä. Kuten Claes Andersson (2006, 204–207) luonnehtii, syntyminen ja kuoleminen ovat symbioottisia, sillä toinen ei ole olemassa ilman toista. Molemmat ovat ihmisen olemassaolon rajapyykkejä ja sävyttävät kaikkea sitä, mihin ihminen on suhteessa. Katson, että kuvaamalla tytön pohdintaa näkymättömyydestä ja syntymättömyydestä, tuodaan esille erityisesti tätä tematiikkaa. Näin käsitellään ihmisen elämän monenlaisia salaisuuksia ja näkymättömän olemassaoloa. Vaikka elämän salaisuudet eivät koskaan täysin paljastukaan, toteuttaa niiden kuvaaminen fiktiivisessä, mahdollisessa maailmassa kirjallisuuden tärkeää tehtävää. Toisen ihmisen kokemusten, ajatusten ja tunteiden myötäeläminen lisää omalta osaltaan ymmärrystämme ihmisenä elämisen monista ulottuvuuksista, jolloin kirjallisuuden eettinen ja empaattinen tehtävä voivat toteutua. (Vrt. Margolin 2003, 282–285.)

Ajan ja olemassaolon kysymykset ovat *Minä, äiti ja tunturihärkki* -teoksessa keskeisiä. Menneisyys on kaiverrettu seiniin kalliopiirroksina. Nykyhetkessä isää ei enää ole, joten äiti ja tyttö ovat lähteneet matkalle kahdestaan. Sen lisäksi, että äiti ja tyttö matkustavat yhdessä Norjaan, he molemmat matkaavat omia teitään myös ajassa. Äidin mukana kulkee muisto lapsuuden Norjan matkasta hänen omien vanhempiensa kanssa. Hän yrittää löytää lapsuutensa maisemat ja joutuu huomaamaan, ettei niihin voi enää palata. Tyttö miettii kalliopiirrosta katsoessaan, että hänkin on ollut ennen syntymäänsä äidin vatsassa, on ollut aika ennen häntä. Kertomuksesta onkin luettavissa haikea ajatus sukupolvien jatkumosta, elämän kierrosta ja paluusta lähtökohtiin.

Matkan konkreettisenä tavoitteena on palauttaa äidin lapsena kasvionsa keräämä tunturihärkki Norjaan omalle tunturilleen. Tunturihärkin kuvaus sekä kielellisessä että kuvallisessa kerronnassa tuo kertomukseen ajallista ulottuvuutta. Visuaalisesti tunturihärkkiä kuvataan kahdella aukeamalla, ja kummassakin kuvassa on käytetty kuva kuvassa -rakennetta. Vaikka kirjassa kuvat ovat fyysisesti kaukana toisistaan, niitä voi kuitenkin käsitellä myös toisiinsa liittyvänä kuvaparina (KUVAT 7.3.7 ja 7.3.8):



KUVA 7.3.7 (MÄT, 4-5)

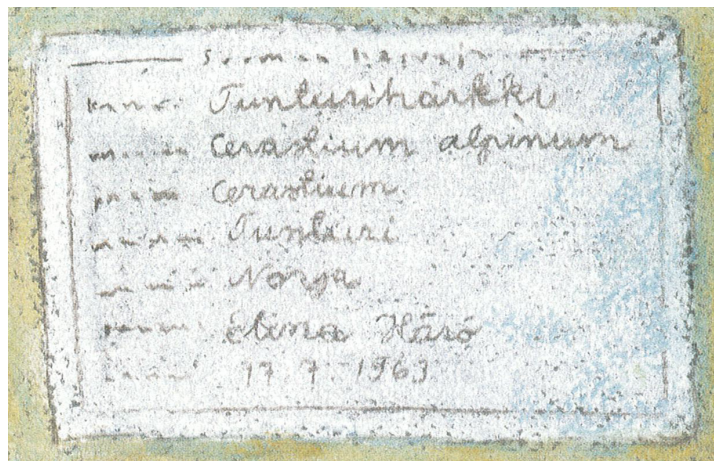


KUVA 7.3.8 (MÄT, 22-23)

Kun kuvat asetetaan fyysisesti näin lähekkäin, syntyy vaikutelma, että ensimmäinen kuva (KUVA 7.3.7) esittää sen näkymän, jota äiti katselee jälkimmäisessä kuvassa (KUVA 7.3.8). Näin tullaan kysymykseen visuaalisesta fokalisaatiosta, jonka voi ajatella toteutuvan ulkoisena fokalisaationa molempien kuvien kohdalla, kun niitä katsotaan omilla paikoillaan teoksessa toteutuneessa kuvien sarjassa. Sen sijaan kun kuvat kytketään yhteen kuvapariksi, ensimmäisen kuvan kohdalla on kysymys henkilöihahmon sisäisestä fokalisaatiosta. Lähikuvassa kasvista näkyy myös kasvin nimilappu (KUVAT 7.3.7 ja 7.3.9). Tekstin upottaminen kuvaan on kerronnallinen keino, joka kytkee kasvitaulun äidin lapsuuteen. Ilman tekstiä pelkästä kuvasta olisi vaikea saada käsitystä kasvitauluun oleellisesti liittyvästä tapahtumien jatkumosta. Kasvin nimen lisäksi lapusta selviää kasvin löytöpäivä (17.7.1963), äidin nimi (Elina Härö) ja löytöpaikka (tunturi, Norja). Tyttö pohtii automatkalla kasvin palauttamista, jota hän ei oikein pysty ymmärtämään:

Tunturihärkki viedään takaisin kotiin, äiti sanoi. Ensin se pääsi äidin keräämän Kasviston paksusta pinkasta lasin alle ja tauluksi olohuoneen seinälle. Nyt se pääsee Norjaan omalle tunturilleen, josta äiti sen lapsena otti. Äiti oli luvannut kasville, että jonakin päivänä se pääsee takaisin.

En tiedä, miten palautus tapahtuu. (MÄT, 4.)



KUVA 7.3.9 (MÄT, 22–23; havainnollisuuden vuoksi olen rajannut kasvitaulun nimilapun omaksi, erilliseksi kuvakseen kuvasta 7.3.7)

Matka jatkuu, mutta tytön muistikuvat, joita aukeaman kuvassa visualisoidaan, siirtyvät kotiin. Tyttö muistaa, kuinka äiti on pysähtynyt kasvitaulun eteen pölyjä pyyhkiessään ja miettii, kuinka äiti on pohtinut lupaustaan kasvin palauttamisesta. Autossa käydään keskustelua asiasta:

– Minkähän takia minä oikein lupasin tunturihärkille, että tuon sen takaisin? äiti kysyy ja kääntyy katsomaan minua.

– En minä tiedä, sanon ja muistan, kun äiti on pyyhkinyt pölyjä tauluista. Olen nähnyt hänen pysähtyvän kasvitaulun eteen. Äiti on ajatellut lupaustaan.

– Kyllä minulla on jokin syy täytynt olla, äiti miettii. – Etkö sinä arvaa? (MÄT, 23.)

Kuvassa 7.3.8 on merkityksellistä, että äidin pää peittää kasvitaulun lähes kokonaan. Tämä ratkaisu kuvan sommittelussa tukee kielellisessä kerronnassa kuvattua tunturihärkin palauttamiseen liittyvää salaperäisyyttä. Äiti ikään kuin ottaa tunturihärkin kokonaan omakseen sen jälkeen, kun kasvista tehty taulu on ensin näytetty lukijalle kodin seinälle ripustettuna (KUVA 7.3.7). Kasvin palautukseen liittyy salaisuus, jonka merkityksen vain äiti tietää. Edes yhdessä äidin kanssa tehty matka ei paljasta äidin ajatuksia, sillä kertomus mahdollistaa tulkinnan, että tytölle ei koskaan selviä, miksi äiti aikoinaan lupasi palauttaa kasvin.

7.4 Surun ja kuoleman symbolit

Kuolemaa ja surua käsittelevissä kuvakirjoissa symboleilla ja vertauskuvilla on tärkeä merkitys, sillä erilaiset kuvalliset ja kielelliset symboliset ilmaisut voivat auttaa (lapsi)lukijaa etäännyttämään vaikeita asioita vähän kauemmaksi hänen arkitodellisuudestaan. Tämän suojaavan etäisyyden päästä lapsi voi ikään kuin arvioida, kuinka lähelle hänen sietokykynsä sallii näiden kipeiden ja pelottavienkin asioiden tulla. Kuviin kätkeytyvä symboliikka jättää lukijalle tilaa omiin tulkintoihin. Sinikka Ojasen (1980, 18) mukaan symbolisen tason toiminta on lapselle vain osittain tietoista, ja näin ollen lapsi saa aiheesta irti vain sen verran kuin hänen kypsyytensä mahdollistaa. Lapsen kypsyytensä suojaa häntä siten, että kaikkein syvimmit tasot eivät välttämättä saavuta lapsen tietoisuutta heti, eikä kaikista tasoista jää edes muistijälkiä piilotajuntaan. Symbolinen, epäsuora käsittelytapa saattaa auttaa lasta samastumaan tarinamaailman surevan lapsen tunteisiin ja kokemuksiin. Jaakko Erkkilän (2003, 27) mukaan tässä piilee osa symbolisen toiminnan voimasta. Fiktiivisessä kertomuksessa todellista surun taakkaa kantaa kuvitteellinen henkilö, mutta samastumisen kautta kirjaa lukeva lapsi voi käydä ikään kuin kokeilemassa tuon taakan kantamista oman sietokykynsä mukaan. Symbolisen ilmaisun ja metaforien keinoin lapsi voi mielikuvitustaan käyttämällä muunnella realiteetteja ja rakennella omia vaihtoehtoisia versioitaan tarinamaailman surevan lapsen tulevaisuudesta.

Länsimaisessa taiteessa keskeinen on kristillinen kuvasto, jonka analyysissä ekfrasiksen ja ikonografian³⁶ käsitteet ovat keskeisiä. Ikonografialla tarkoitetaan taidehistoriallista kuva-analyysia, jonka tavoitteena on analysoida ja tulkita kuvataiteen merkityssisältöä, erityisesti kuvan tapahtumia, henkilöitä ja tematiikkaa. Voidaan ajatella, että kysymys on tietyllä tavalla kuvan

³⁶ Ikonografia -sana koostuu sanoista 'ikono' (kuva) ja 'grafia' (kirjoittaminen). Käsitettä kehitti Erwin Panofsky (1939, 3.) Sanan alkuperä luo assosiaation "kuvin kirjoittamisesta". Muun muassa Mieke Bal (1991b) on tarkastellut maalausten lukemista teksteinä teoksessaan *'Reading' Rembrandt*. Ikonografian ja semantiikan suhdetta pohtii esim. Altti Kuusamo (1996, 60–70).

yksityiskohtaisesta lukemisesta tekstinä ja kertomuksena. Huomion kohteena on kuvan kompositio, sommittelu, jonka osatekijöitä ovat värit, muodot, kehystys, ikonit, symbolit ja vertauskuvat. Kuvan ikonografisessa tarkastelussa pienet, vihjailevat yksityiskohdat ovat usein merkittäviä piilomerkitysten kantajia. Aivan samoin kuin symbolin määrittelemisen kauttaaltaan on mahdoton tehtävä, kuvaan jää aina jotakin ylimääräistä tai epämääräistä, jota ei voida välttämättä tulkita. (Mikkonen 2005, 15–16.) Sovellan ikonografian käsitettä tarkastellessani tutkimuskohteenani olevien teosten kuvissa esiintyviä surun ja kuoleman symboleita. Osassa kuolemaa käsittelevissä lastenkirjoissa käytetään uskonnollista selitystä ja symboliikkaa. Omassa aineistossani uskonnollisen selitysmallin vaihtoehdoksi ja symbolisten ilmausten rakennusaineeksi nousee luonto. Myös kielellisen kerronnan analyysissä päähuomio on symbolisissa ilmauksissa. Pohdin, millaisia yhdistelmiä ja leikkauspintoja syntyy kielellisten ja kuvallisten symbolisten ilmausten vuorovaikutuksessa.

Ylimartimo (2001, 81–82) mainitsee kuvien värimaailman yhtenä kerrontaa tukevana keinona. Väreihin on kautta aikojen liitetty myös symbolisia merkityksiä. Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kuvitus on toteutettu mustavalkoisena. Mustavalkokuvitukseen päätyminen on kuitenkin tietoinen, eikä missään tapauksessa merkityksetön ratkaisu. Teoksen pelkistetty mustavalkokuvitus tukee hienovaraisesti kerrontaa, symboloi ja tiivistää kertomuksen haikeita ja hiljaisia tunnelmia. Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* kuolemaan, luopumiseen ja suruun liittyvä symboliikka ottaa rakennusaineensa erityisesti luonnosta, sen rytmistä ja väreistä. Tytön ajatukset liikkuvat luonnosta tehtyjen havaintojen kautta poissaolevaan isään, siitä aiheutuvaan ikävään ja yksinäisyyteen.

Kuvituksesta voi huomata, että kertomuksen tapahtumat sijoittuvat syksyyn. Myös kielellisessä kerronnassa tuodaan esille vuodenaika. Odottaessaan äitiään naakkapuiden alla tyttö huomaa, että sataa räntää, syksyn sadetta (KUVA 7.4.1). Syksy symboloi kertomuksessa lähtöä ja luopumista. Paitsi että tyttö on joutunut luopumaan isästään, edessä on muutto uuteen paikkaan ja tyytyminen siihen, että monesta tutusta asiasta tulee muisto. Rakkain, mutta kipein muisto on muisto kuolleesta isästä. Syksy vuodenaikana korostaa tytön kokemaa ikävää ja luopumisen surua. Kuvissa välitetään värien avulla tunteita ja tunnelmia, joita isän kuolema on työssä herättänyt. Kirjan 23 kuva-aukeamasta kuusi ensimmäistä on värisävyiltään tummia ja synkähköjä. Tummillä väreillä on yhteys tytön tuntoihin, sillä viidessä ensimmäisessä kuvassa kuvataan tytön nykyhetkeä, jossa isän menetys on jo todellisuutta. Erityisesti naakkakuvissa näkyvät väripaletin synkät värit, ja tummista naakoista muodostuu yksi vertauskuva tytön surun ja ikävän kuvaukselle. (KUVA 7.4.2.)



KUVA 7.4.1 (TJN, 6–7)³⁷



KUVA 7.4.2 (TJN, 8–9)

Marie-Laure Ryan (1992) käyttää termiä *heikko* tai *hiljennetty* kerronnallisuus (*diluted narrativity*). Tällaiselle kerronnalle on tyypillistä keskittyä kuvailemaan erilaisia mielentiloja ja fyysisiä tiloja, jolloin lukijan huomio keskittyy tarinamaailman näkökulmiin ja yksityiskohtiin. Ryan (mt., 375) löytää hiljennetyn kerronnan visuaalisen metaforan maalauksesta, jossa ei kuvata tiettyjä muotoja, vaan sommittelun tasapaino löytyy impressionistisista värivaikutelmista. Katsonkin, että Ryanin heikon tai hiljennetyn kerronnallisuuden käsite on sovellettavissa visuaaliseen kerrontaan, omassa aineistossani erityisesti teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kerrontaan. Naakkaa esittävä lähikuva ja sitä edeltävän aukeaman profiilikuva tytöstä kuvaavat tunnelman pysähtyneisyyttä. Hyvin minimalistisin visuaalisin keinoin kuviin on saatu aikaan pysähdyksen vaikutelma, jonka tärkeys koko teoksen kuolema- ja surutematikan kannalta on hyvin merkittävä. Kuvista välittyvä pysähtyminen ja hiljaisuus symboloivat yhtäältä elämän hetkellisyyttä, toisaalta samassa pysähtyneessä, jopa jähmettyneessä hiljaisuudessa on läsnä myös suru ja kuolema. Tyhjän tilan käyttö varsinkin naakkakuvassa on erittäin merkityksellistä. Kuten jo aiemmin on tullut esille Ylimartimo (2001, 88) tulkitsee tyhjän tilan kuvan kompositiossa merkityksellisenä olemattomuutena. Nähdäkseni tämä tulkinta toimii erityisesti naakkaa esittävässä kuvassa. Naakkaa ympäröivän tyhjän tilan voi katsoa sisältävän symbolisen piilomerkityksen kuoleman aiheuttamasta tyhjyyden tunteesta. Voi myös kysyä, sopiiko mikään muu kuin ”tyhjä” yhtä hyvin symboloimaan kuoleman jälkeistä tuntematonta olemassaolon muotoa?

Kuvien värit tehostavat sanojen avulla luotuja tunnelmia ja syventävät aistimuksia. Visuaalinen ja verbaalinen kerronta toimivat vuorovaikutuksessa toinen toistaan vahvistaen, sillä vastavuoroisesti värejä kuvataan myös sanoilla:

³⁷ Tätä kuvaa olen tarkastellut myös luvussa 5.3 ”Kieli, kommunikaatio ja kertomisen tarkoitus”

Kuollut naakka polttaisi käteen **mustanväriä**, ja äidille pitäisi junassa kertoa mistä **musta** on tullut kämmenpohjaan. Sitten pitäisi näyttää kuollut lintu, ehkä se mahtuisi takin taskuun. Naakat ovat tulikuumia lintuja, tai ainakin ne näyttävät siltä. (TJN, 4.)

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. (TJN, 6.)

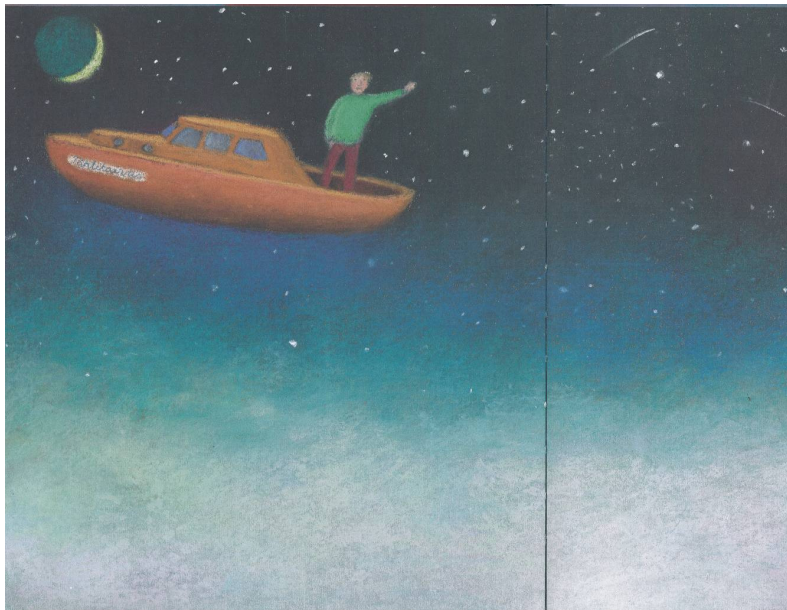
Tyttö näkee, kun naakkaparvi pyrähtää lentoon. Omaa menetystään vasten hän tietää, miltä puista tuntuu, kun ne menettävät linnut oksiltaan. Puut jäävät yksin, ja tyttö uskoo, että ikävässään puutkin odottavat lintuja takaisin. Tytön sisäisestä puheesta on luettavissa läpi koko kertomuksen, kuinka hän näkee ja kokee eri asioiden merkitykset suhteessa isänsä kuolemaan:

Toivon, että naakat tulevat takaisin. Seison yhtä suorana kuin puu niin en häiritse puita enkä lintuja, sillä puutkin odottavat lintuja takaisin. Ne ovat sillä lailla hiljaa.

Kuitenkin minusta tuntuu, että naakat lähtivät pois. Voi käydä niinkin, etteivät ne tule tänään takaisin tai sitten ne eivät tule enää koskaan takaisin. Jos ne lentävät liian korkealle ja hukkuvat taivaaseen. (TJN, 9.)

Vaikka tytön nykyhetken tunnelmia sävyttää tummanpuhuva murhe, värit ovat kuitenkin tallella lapsen maailmassa. Tytön arkipäivää ja yhteisiä muistoja esittävät kuvat ovat värisävyiltään kirkkaampia ja valoisampia. Näin kuvitus tukee kertomusta lapsen surusta, jossa ilon ja surun hetket limittyvät luontevasti toistensa lomaan. Kuudennella aukeamalla (KUVA 7.4.3) 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 taivaalla kuunsirpin ja tähtien valaistessa isän matkaa. Isä heiluttaa kättään kuin hyvästiksi. Siirtymät ovat aukeaman kuvassa merkityksellisiä monella tasolla. Värimaailmassa siirrytään kohti valoisampia sävyjä ja tytön nykyhetkeä kuvittavista kuvista siirrytään kuvaan, jonka voidaan ajatella löytyvän tytön mielen kuva-albumista. Lisäksi kuvan esittämä tapahtuma kuvaa siirtymistä, isä matkaa perheen veneellä kohti kuolemanjälkeistä tuntemattomuutta. Vaikka kuvasta on luettavissa runsaasti kuolemaa ja tuonpuoleista kuvaavaa symboliikkaa³⁸, kuvan tunnelma ei ole synkkä. Pikemminkin yleisilme on lohdullisen luottavainen ja valoisa, lapsen mielikuvituksen luoma välähdys siitä, millaiseksi tyttö kuvittelee isänsä kuolemanjälkeisen olotilan:

³⁸ Muinaissuomalaisten yksi näkemys tuonpuoleisuudesta piti sisällään käsityksen siitä, että vesi erotti toisistaan elävät ja kuolleet. Tuonen virran saattoi ylittää joko veneellä tai siltää pitkin. (Achté et. al. 1985, 67.) Terhi Utriainen (1994, 6) toteaa, että kulttuureissa ei yleensä ole vain yhtä ainoaa muuta poissulkevaa käsitystä tuonpuoleisesta, vaan tarjolla on erilaisia näkökulmia. Kuvitelmia tuonpuoleisesta leimaa usein epämääräisyys ja hahmottomuus. Uskomuksissa on kuitenkin paitsi tietyn kulttuurin sisäistä yhtenevyyttä, myös yleismaailmallisia piirteitä.



KUVA 7.4.3 (TJN, 12–13)³⁹

Valo on keskeinen metafora filosofian historiassa ja sillä on ilmaistu koko inhimillistä tunneskaalaa, surusta ja melankoliasta iloon ja onneen. Sekä arkkitehtuurissa että kuvataiteessa valolla ilmaistaan myös kuoleman olemusta. Valo, pimeys ja hiljaisuus ovat ontologisia peruskokemuksia, jotka johdattelevat kokijaansa oman olemassaolonsa pohdintaan. (Pallasmaa 2006, 128.) Kuvaan tulee valoa kahdelta suunnalta. Ylhäältä päin isän matkaa valaisevat lukuisat tähdet ja ohut kuunsirppi. Tähtiin on liitetty mielikuva ylhäältä tulevasta valosta. Monissa mytologioissa tähdet käsitetään taivaalle nostetuiksi vainajiksi. (Biedermann 1993, 382.) Tämä vertauskuvallinen käsitys tuo kuvaan lisää lohdullisuutta, sillä isä ei ole taivaalla yksin vaan yhdessä muiden tähtien, eli aiemmin ”taivaalle nostettujen” vainajien kanssa. Toiveikkuuden symboleiksi voi lukea sekä taivaalla näkyvän tähdenlennon että valon lisääntymistä hienovireisesti symboloivan kasvavan kuun kuvan vasemmassa yläkulmassa.

Alhaalta tuleva valo on heijastusta kuvatilán alaosan vaaleista väreistä, jotka muistuttavat meren sävyjä aurinkoisena kesäpäivänä. Kielellinen kerronta tukee kuvan värimaailman tulkintaa. Tytön sisäisessä puheessa kuuluvat niin taivas kuin merikin:

Äiti sanoi eilen illalla isän olevan lähellä merta. Se varmasti tarkoittaa sitä, että isä seuraa venettä. En minä tiedä, lenteleekö isä taivaalla, mutta sieltä isä seuraa minua ja äitiä, ja minua enemmän koska olen lapsi. (TJN, 13.)

Tytön pohdintaa isän olinpaikasta sävyttää epävarmuus. Hänen tuntemuksensa ovat ambivalentteja, sillä äiti on kertonut isän olevan lähellä merta. Tytölle tuntuu olevan tuttu ajatus, että isä on taivaalla. Ja nimenomaan taivaalla, ikäänkuin edelleen yhteisessä tilassa tytön kanssa. On

³⁹ Kuvaa isän taivasmatkasta käsittelemän myös luvussa 3.1, ”Lapsen kokemus ja sen välittyminen” sekä luvussa 8.4, ”Muistojen maisemissa ja tulevaisuudessa”.

merkityksellistä, että sijamuotoa taivaassa käytetään kertomuksessa vain kerran. Lukijan tulkittavaksi jää, onko ilmaisussa kysymys viittauksesta taivaaseen uskonnollisessa merkityksessä. Tytön kokemusmaailmassa ilo ja suru ovat yhtä aikaa läsnä. Kerronnasta ilmenee lapselle ominainen surrealistinen ajattelutapa, kun tytön mielikuvissa taivas ja merikin voivat olla yhtä. Kuten tyttö pohtii: ”Naakat uivat taivaalla, taivas on niitten meri.” (TJN, 4.) Tytöllä on tarve löytää kuolemanjälkeinen paikka isälle, mutta koska varmoja vastauksia ei ole, tuo paikka voi yhtä hyvin olla taivaalla tai lähellä merta. Tyttö hyväksyy kuolemaan liittyvän tuntemattomuuden ja vastausten puuttumisen. Tämä kiteytyy hänen toteamuksessaan: ”Taivaalla voi kai sitten olla yhtä aikaa monessa paikassa.” (TJN, 13.) Tärkeintä on, että tyttö luottavaisesti uskoo isän yhä seuraavan häntä kaikkialle.

Yleinen kuolemaan liittyvä symboli kaikissa kulttuurimuodoissa on matka. Kuolemanjälkeisen viimeisen matkanteon välineenä on usein vene. Aukeaman kuvassa isä kulkee perheen Tähtitaivas-veneellä oikealta vasemmalle hieman yläviistoon. Vene on sijoitettu kuvassa aivan sen vasempaan reunaan. Kuvasta voi aistia, että isä on poistumassa, siirtymässä ylöspäin kohti valoa ja elämää, symbolisesti kohti uutta elämää. Vasen-oikea -suuntaisuudella on symbolinen merkityksensä. Ulla Rhedin (1992, 169, 173) katsoo, että kuvan vasen reuna tai aukeaman vasen sivu voidaan tulkita *kotisivuksi (hemmasida)* ja vastaavasti oikea puoli *ulos-maailmaan -sivuksi (ut-i-världen -sida)*. Tämä voidaan Rhedinin mukaan havaita sekä yksittäisissä taidekuvissa että kuvituskuvissa. Erityisen vahvasti se toimii kuvakirjan toiminnallisissa ja kertovissa kuvissa, jollaiseksi isän siirtymäkuvakin voidaan luokitella. Jos kirjan teemana on matka, on tavallista, että sankari kulkee selailun suuntaisesti vasemmalta oikealle. Kuvassa tai kirjassa vasemmalle suuntautuva liike on Rhedinin mukaan tulkittavissa liikkeeksi henkilön sisäiseen maailmaan, oman mielen syvyyksiin, mutta se voidaan kokea myös kuolemaa merkitseväksi kuvaksi. (Rhedin 1992, 177, 181.)⁴⁰

Vaikka suru isän kuolemasta on *Tyttö ja naakkapuu* -teoksen kertomuksessa suuri, tyttö on rakentanut mielessään lohdullisen kuvan isän siirtymisestä toiseen maailmaan. Isän ilme on tyytyväinen, myös tämän asento veneessä toinen käsi taskussa, toinen vilkuttamassa, luo vaikutelmaa, että isällä on kaikki hyvin. Kuvan avulla kertomukseen on rakennettu ajatus lapsen kyvystä toimia itse itsensä lohduttajana mielikuvia apunaan käyttäen. Tämä tulkinta saa vahvistusta, kun venekuvan värimaailmaa ja tunnelmaa verrataan tytön nykyhetkeä kuvittavien viiden ensimmäisen kuva-aukeaman huomattavasti synkempitunnelmaisiiin kuviin. ”Veneaukeaman”

⁴⁰ Sirke Happonen (2007, 149) korostaa, että vasen ja oikea ovat säännönmukaisuuksia, joiden merkityksiä kuvakirjan lukija oppii tulkitsemaan kulttuurista käsin. Esimerkiksi israelilaista kuvakirjaa säätelevä heprean kielen lukusuunta oikealta vasemmalle vaikuttaa siihen, että tapahtumat esitetään usein päinvastaisessa järjestyksessä. kuin mihin länsimainen lukija on totunut. Kress ja van Leeuwen (1996, 199) huomauttavat, että vaikka vasemmalla ja oikealla tai kuvan ylä- ja alaosassa esittäminen ovat keskeisiä valintoja kaikissa visuaalisen esittämisen kulttuureissa, sijoitteluun kytkeytyvät merkitykset vaihtelevat.

jälkeen tyttö aloittaa muistojensa kertaamisen eli siirtyy mielessään aikaan, jolloin isä vielä eli. Muistojen lomaan limittyä tytön nykyhetkestä kertovia jaksoja. Sekä muistojen kuvissa että tytön arkea kotona ja koulussa esittämissä kuvissa valo ja kirkkaammat värit ovat tallella.

Paluu muistoista takaisin ulkoisen todellisuuden kuvaukseen vaihtaa kuvituksen värisävyt jälleen synkiksi (*TJN*, 24–25). Siirtyminen kerronnan nykyhetkeen on vähittäinen. Aukeaman kuvassa (KUVA 7.4.4) pysytään edelleen tytön mielen kuvissa, mutta uuden luvun aloittava otsikko ”Yhtäkkiä kaikki olisi uutta” vie kertomusta kohti tytön nykyhetkeä rautatieasemalla. Muutos värimaailmassa kuvastaa tytön ajatusten siirtymistä yksinäiseen odotuksen hetkeen naakkapuiden alle:



KUVA.7.4.4 (*TJN*, 24–25)

Aukeaman kielellisessä kerronnassa tyttö ajattelee lintujen nukkumista ja muistelee joskus aiemmin näkemäänsä maahan pudotettua harakanpesää. Värisävyiltään koko teoksen tummimmassa kuvassa on kuvattu viisi harakkaa pesässään. Kuva saattaa ensivaikutelmalta tuntua irralliselta muiden tytön muistoja ja nykyhetken tunnelmia esittävien kuvien joukossa. Tytön ajatukset liikkuvat jälleen luonnosta tehtyjen havaintojen kautta isän kuoleman aiheuttamiin muutoksiin hänen elämässään. Minäkertoja pohtii tekstissä maahan pudonnutta harakanpesää seuraavasti:

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.)

Aukeamalla korostuu vahvasti kuvan ja sanan vuorovaikutuksen tärkeys, sillä tytön sisäisestä puheenparresta voi löytää symbolisen yhteyden tytön oman perheen tilanteeseen. Aivan kuten maahan pudotetussa harakanpesässä, ei tytön kotonakaan ole mikään ennallaan isän kuoltua. Tytön

mielestä lintujen koti on rumasti maata vasten pudotettu, myös hänen kodissaan ja perheessään on jotakin peruuttamattomasti rikki.

Ranskalainen filosofi Gaston Bachelard (2003, 220–243) pohtii teoksessaan *Tilan poetiikka* pesään liittyviä kuvia. Hän luonnehtii näitä kuvia alkuperäisiksi kuviksi, jotka houkuttelevat ihmisestä esiin primitiivisyyden. Linnunpesän löytäminen on ihmiselle aina uusi tunnekokemus, joka vie pesän löytäjän takaisin omaan lapsuuteen ja lapsuuteen yleensä, tai lapsuuksiin, jotka jokaisella ihmisellä olisi pitänyt olla. Eläinten pesänrakennustaitoa pidetään ylittämättömän hyvänä, sillä pikkulintujen rakentamat pesät nähdään rakennelmina, joiden kaltaisia yksikään ihminen ei osaa itselleen ja lapsilleen pystyttää. Huolimatta tästä ylivermaisesta taidosta, Bachelard liittyy pesän kuvan herkkyyden paradoksiin. Pesä on hauras, mutta silti se laukaisee ihmisessä uneksintaa turvallisuudesta. Tämä ajatus sopii Naakkapuun tytön kokemukseen harakanpesästä. Vaikka maahan pudotettu pesä on jo rikki, tyttö pystyy silti tavoittamaan ehjään pesään liittyvän turvallisen ajatuksen lintujen läheisyydestä ja lämmöstä. Tytön mielen kuvat liikkuvat vapaasti assosioiden hänen oman perheensä surun ja lintuperheen onnettomuuden välillä. Ajatus harakkaperheen nukkumisesta lähekkäin, toinen toistensa lämmössä, vie tytön ajatukset siihen, millaista oli nukkua isän ja äidin välissä. Tätä hän pohtii heti seuraavan aukeaman tekstikappaleen alussa: ”Äidin ja isän keskelle ei enää pääse nukkumaan” (*TJN*, 26) ja myös myöhemmin:

Minä saan mennä äidin viereen nukkumaan koska tahdon. Isän puoli sängystä on minun. Keskellä kolossa oli kyllä lämpöisempää silloin, kun isä oli toisella puolella. (*TJN*, 38.)

Vaikka havainnot luonnosta vievät tytön ajatukset isän ikävään, luonto tuo myös lohtua tytön suruun. Keskeiseksi turvallisuuden symboliksi nousee rautatieaseman naakkapuu (KUVA 7.4.5). Siitä huolimatta, että syksy on puille lehtien putoamisen ja mullaksi maatumisen kautta luopumisen ja kuoleman aikaa, naakkapuut merkitsevät tytölle myös turvallista pysyvyyttä hänen elämässään. Puut ovat olleet olemassa jo kauan: ”Äiti on itse lapsena seisonut samojen naakkapuitten alla.” (*TJN*, 4.)



KUVA 7.4.5 (*TJN*, 38–39)⁴¹

⁴¹ Tarkastelen kuvaa myös luvuissa 5.1, ”Kertova ja kokeva minä kuvakirjassa *Tyttö ja naakkapuu*” ja 7.2, ”Lastenkirjan kansikuva”.

Puihin liittyy eri kulttuureille ominaista symboliikkaa. Yksi maailman vanhimpia puusymboleja on muinaisten assyrialaisien elämänpuu, suomalaisessa perinteessä vastaava symboli on kalevalaisen taruston suuri tammi. Taiteen representaatioissa puu ja sen lehvien havina on esteettisten mielikuvien ja tunnelmien ilmaisija. Suomalaisiin kansanrunoihin sisältyy herkkävireisiä luonnonkuvauksia, joissa luonto on sielutettu peilaamaan laulajan tuntoja ja mielialoja. (Hägglund 1994, 166–169.) Myös teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* puu toimii animistisena symbolina, jonka avulla kertomukseen luodaan erittäin tunnepitoinen äänikuva. Kun tyttö haluaa puuta, hän unohtaa nykyhetken ja palaa ajatuksissaan isän kanssa vietettyyn sylihetkeen. Kielellinen kerronta vahvistaa kuvan kertomaa: ”Puun sisällä on tuttu ääni. Suljen silmät, että kuulen paremmin. Niin kuin olisin isän lähellä.” (*TJN*, 43.) Lapsen mielikuvituksen avulla tytön on mahdollista luoda itselleen lohduttava hetki, jonka hän kokee hyvin fyysisesti sekä kuuloaistinsa että kosketuksen kautta. Tyttö kuulee luultavasti oman sydämensä lyönnit ja heijastaa ne elollistamansa puun kautta isän sydämen lyönneiksi. Vaikka kysymys on mielikuvien ja assosioinnin avulla luodusta illuusiosta, tytölle kokemus yhteydestä kaivattuun isään on täyttä totta puun halaamisen hetkessä. Puuta halatessaan tyttö haluaa isäänsä. Kuvasta välittyy vaikutelma siitä, että tyttö haluaa ikään kuin pitää isästään vielä hetken tiukasti kiinni ja olla ihan lähellä tätä.

Lassi Nummen lyriikan puukuvastoa tutkinut Mikko Turunen (2010, 69) löytää Nummen lyriikasta asetelmia, joissa puu on samanaikaisesti maiseman osatekijä, lyyrisen minän tulkinnan kohde ja laajemmin runon teemaa välittävä tekijä. Tämänkaltaisissa funktioissa toimii myös rautatieaseman vanha puu teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*. Turusen kuvausta vastaavalla tavalla puu on Naakkapuun tytön tarkkailun kohteena ja puusta tehdyt havainnot syvenevät kokevan henkilöhahmon tulkinnoiksi. Turunen (mt., 110) tarkastelee puun ja ihmisen yhteisiä toimintoja tavalla, joka sopii niin ikään Naakkapuun tytön kokemukseen puun halaamisen hetkessä. Turusen havainnon mukaan dialogi puiden kanssa tarjoaa lyyriselle minälle keinon, jonka avulla on mahdollista ulkoistaa oma sisäinen puhe ja jäsentää sitä kautta omia tuntemuksiaan. Tämän keinon taustalla on Turusen mukaan kansan- ja taiderytöuden tuttu motiivi puiden puheen kuulemisesta, joka perustuu nimenomaan puiden sielullistamiseen.

Ainoa kristilliseen kuvastoon kuuluva symboli voidaan löytää teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kolmanneksi viimeiseltä aukeamalta. Aukeaman pelkistetty kuva (KUVA 7.4.6) esittää tytön nallea, joka näyttää saaneen enkelin siivet selkäänsä. Nallen tulkitseminen enkelinalleksi on todennäköisempää, jos irrottaa kuvan kielellisen kerronnan yhteydestä. Nalle lentää ilmassa selin katsojaan. Nallen vasemmalla puolella näkyy osa lasten pinnasänkyä muistuttavasta esineestä. Kielellinen kerronta paljastaa, että kuvassa on parveke, jolle nalle on laskeutumassa. Tyttö kertoo nallestaan seuraavasti:

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 7.4.6 (TJN, 42-43)⁴²

Aukeaman kuva-sana -vuorovaikutuksessa on kysymys poikkeamasta (*deviation*) tai tarkennuksesta (*specification*) kuvan ja sanojen välillä (ks. Schwarcz 1982, 11, 15–18). Kuten Mikkonen (2005, 56) korostaa, on tärkeää muistaa, että kuvan ja sanan suhde on pitkälti lukijan ja katsojan tajunnassa syntyvä tulkinta. Tulkintaan vaikuttavat katsojan mielessä heräävät muut ajatukset, mielikuvat ja merkityksen konnotaatiot. Yhdessä toimiessaan kuva ja sana voivat tarkentaa toistensa merkityksiä niiden suhteen synnyttämää tulkintaa vasten. Tässä esimerkissä puhtaasti kielellisen elementin ja visuaalisen aineksen kertoma tarina törmäävät toisiinsa teoksen tekstuaalisuudessa, kuten Mikkonen on tämänkaltaista sanan ja kuvan vuorovaikutusta luonnehtinut. Törmäyksessä kuvallisen ja sanallisen elementin sisältämät aukot saavat tulkitsijasta riippuen eri muotoja ja sisältöjä. Nämä aukot taas voidaan täydentää vain laajemman tulkinnallisen viitekehyksen, kuten kertomuksen kokonaisuuden kautta.

Tulkintani enkelinallesta perustan ennen kaikkea kertomuksen teemaan ja aihepiiriin, jossa lapsi pohtii isänsä kuoleman jälkeen myös kysymystä tuonpuoleisesta. Nallesta tyttö on tehnyt itselleen eräänlaisen kohtalotoverin, sillä nallella ei koskaan ole ollutkaan isää. Vaikka tyttö puhuu sisäisessä puheessaan lentäjänallesta, kuvasta välittyy 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 suruun. Tyttö ei aio koskaan antaa nalleaan pois. Aivan samoin teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* Elisabet laulaa oman nallensa ristiäisleikin päättäneessä laulussaan: ”Ei kukaan ota sitä minulta pois.” (ENP, 22.)

⁴² Kuva lentäjänallesta on esillä myös luvussa 3.1, ”Lapsen kokemus ja sen välittyminen”.

Nalle on tärkeä molempien kertomusten päähenkilöille, mutta teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* nallesta kerrotaan ja nallea kuvitetaan vain muutamassa kohdassa. Nallen arvoa ja merkitystä tytölle tämä sisällöllinen ratkaisu ei vähennä, sillä tytön kertoman mukaan edes sata barbia ei riitä korvaamaan nallea (*TJN*, 43). Tällä rinnastuksella tyttö kertoo lapsen tavoin, että nalle on hänelle korvaamaton. Konkreettisenä esineenä lapsen lelunalle on hampaaton ja kynnetön, kaikesta uhkaavuudesta riisuttu karhu, josta on jäänyt jäljelle vain pehmeys ja pyöreys. Kummankaan kohdeteokseni lapsipäähenkilölle nalle ei kuitenkaan merkitse pelkästään hellyttävää ja avutonta leikkikalua, vaan nalle tuo lohtua ja turvaa surevien lasten elämään. Tässä mielessä nallella voi katsoa olevan todellisen karhun voimaa⁴³.

Toiveikkaasta suhtautumisesta tulevaan kertovat *Tyttö ja naakkapuu* -teoksen viimeisen aukeaman kuva ja teksti kiinteässä vuorovaikutuksessa (KUVA 7.4.7). Kuvassa tyttö hyppii yhdellä jalalla. Kielellisestä kerronnasta käy selville, että tytön itselleen asettaman ehdon mukaan hän saa uudessa paikassa mukavia kavereita, mikäli pääsee äidin luo hyppimällä alle kahdellakymmenellä hypyllä:

Hyppään yhdellä jalalla loppumatkan äidin luo. Yksi kaksi kolme, jos pääsen rappusille alle kahdellakymmenellä hypyllä, saan uudessa paikassa mukavia kavereita.
[...] kaksitoista, kolmetoista, neljätoista. Sitten olenkin jo perillä. (*TJN*, 47.)



KUVA 7.4.7 (*TJN*, 46-47)

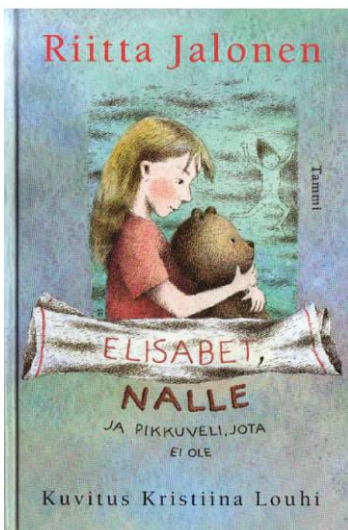
Nykyhetkeä esittävän viimeisen kuvan värisävyt ovat jälleen tummempia, jos niitä verrataan vaikkapa tytön ja isän yhteisiä muistoja esittäviin kuviin. Värimaailma on kuitenkin jo selvästi vaaleampi kuin aiemmilla kerronnan nykyhetkeä kuvaavilla teoksen viidellä ensimmäisellä kuva-aukeamalla. Tytön liike vasemmalta oikealle ja eteenpäin kohti katsojaa, tarinamaailmassa kohti

⁴³ Suomalaisen myyttien mukaan karhu on taivaallista tai jumalallista alkuperää, mikään muu eläin on tuskin herättänyt pohjoisen kansoissa yhtä voimakkaita tunteita kuin karhu. Karhusta on käytetty monia kiertoilmaisuja, joiden tarkoituksena on ollut karhun vaarattomaksi tekeminen. Tässä tarkoituksessa yksi tehokkaimmista eufemismeista lienee nalle. (Sarmela 2006, 42–43.)

rappusilla odottavaa äitiä, on tulkittavissa surutyön etenemisenä, kulkemisena kohti iloa. Myös kielellisessä kerronnassa toiveikkuus tulevaa kohtaan nousee esille, kun tyttö onnistuu yhdenjalan hyppyille asettamassaan tavoitteessa. Se, että tyttö ylittää hyppyjen määrällään perinteisesti epäonnen lukuna pidetyn kolmentoista, voidaan lukea symbolisena vihjeenä siitä, että myös surun ja vastoinkäymisten yli on mahdollista päästä.

Vaikka vielä yksi musta naakka lentelee surua symboloiden viimeisessä kuvassa, niin tunnelma on jo valoisampi. Kuvatilan jakamisessa aukeamalle voi nähdä myös symbolisen kerronnallisen merkityksen. Se, että tyttö ja naakka kuvataan samalla sivulla, on mahdollista lukea siten, että suru on edelleen olemassa tytön elämässä. Kuvassa on kuitenkin erittäin merkityksellistä, että naakka lentää eri suuntaan kuin tyttö hyppii. Tämä ratkaisu kuvassa symboloi vähäeleisesti, mutta tehokkaasti surun väistymistä. Naakan lentosuunta työstä poispäin luo yhteyden tämän kuvan ja isän venematkaa esittävän kuvan välille. Naakka lentää oikealta vasemmalle, samaan suuntaan kulkee myös isä veneellään (KUVA 7.4.3). Isä on poistunut tytön elämästä, myös isän kuoleman aiheuttama suru ja ikävä poistuvat vähitellen. Tytön liike kuitenkin jatkuu vastakkaiseen suuntaan, sillä ikävästä huolimatta elämä jatkuu äidin kanssa.

Teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kertomuksen symboliset ilmaukset löytyvät pääasiassa kielellisestä kerronnasta. Teoksen kuvituksesta löytyy kuitenkin kaksi kuvaa (KUVAT 7.4.8 ja 7.4.9), joissa kertomuksen aiheen ja teemojen kannalta keskeinen symboliikka nousee esille:



KUVA 7.4.8.⁴⁴



KUVA 7.4.9. (ENP, 43)⁴⁵

⁴⁴ Tätä kuvaa analysoin yksityiskohtaisemmin luvussa 7.2, ”Lastenkirjan kansikuva”.

⁴⁵ Elisabetin ja nallen syysretkeä kuvittava kuva on esillä myös luvussa 7.2.

Äidin keksimän symbolisen puron pojan tarinan voi tulkita lohduttavan sekä äitiä itseään että Elisabetia. Äidin sadussa sienimetsän pikku purossa asuu puron poika. Poika on kuin keiju, joka voi myös leijailta purosta pois. Poika ei itke koskaan. Tärkeintä onkin, että pojalla on aina hyvä olla eikä sitä satu mihinkään. (ENP, 42.) Vaikka puron poika on poikavauvan menettäneen perheen oma kuvitelma lapsen kuolemanjälkeisyydestä, se liittyy myös yleiseen käsitykseen tuonpuoleisesta. Kansansaduissa elämän ja kuoleman vedellä on mahtava voima. Veteen liittyvä symboliikka on kaksijakoista. Luomismyyteissä vesi on elämän lähde ja synnyinpaikka, mutta myös hävittävä ja tuhoava elementti. Vesi tekee eläväksi ja hedelmälliseksi, mutta liittyy myös hukkumiseen ja kuolemaan. (Eliade 1975, 54.)

Puron voi ajatella tässä kontekstissa rinnastuvan muinaissuomalaisen tuonen virtaan. Tulkitsen, että vesi ja vielä virtaa paljon pienempi puro on sopiva tuonpuoleisen paikka pienelle lapselle. Elisabetin vauvana kuolleen pikkuveljen elämässä syntymä ja kuolema ovat olleet hyvin lähellä toisiaan. Elämän vedestä, lapsivedestä, pikkuveli on siirtynyt virtaavaan puroon käytyään läpi syntymän, lyhyen elämän ja kuoleman suuret muutokset. Sekä Naakkapuun tytölle että Elisabetille ja hänen perheelleen veteen liittyvä symboliikka toimii myönteisenä ja lohduttavana elementtinä siitäkin huolimatta, että molemmissa kertomuksissa vesi symbolina liittyy myös kuolemaan ja kuolemanjälkeisen elämän pohtimiseen. Kuten äiti on kertonut, puron pojalla on aina hyvä olla eikä se itke koskaan. Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* tytön mielessä meri ja taivas ovat tietyllä tavalla yhtä. Meren voi ajatella tytön mielikuvissa edustavan isälle hyvää paikkaa ja onnellista oloa, sillä isän eläessä koko perhe vietti yhdessä aikaa merellä.

Fantasian ja sadun maailmaa Kay Nielsenin kuvitustaiteessa tutkinut Ylimartimo (1998, 68) toteaa, että uskonnolliset taiteilijat ja satukuvittajat kamppailevat saman keskeisen ongelman kanssa: kuinka kuvata ei-näkyvä näkyvä ja henkinen ja aineeton visuaalisin keinoin. Ylimartimon (mt., 39) käsitykset sadusta ja satukuvitustaiteesta ovat sovellettavissa tutkimukseeni ennen kaikkea kohdoteosten aiheen ja teemojen kautta. Myös kuolemaa ja surua käsittelevät kuvakirjat hahmottavat pitkälti toista todellisuutta, näkymättömien mielikuvien maailmaa. Erityisesti henkilöhaamon kokemuksellisuudesta rakentuva maailma on abstraktiudessaan osittain vailla selkeitä rajoja ja siten vaikeasti määriteltävissä. Tähän tarpeeseen uskon sekä kielellisten että kuvallisten symbolien tuovan ilmaisullisia lisäkeinoja. Ajatus kuvien avautumisesta syvyysuuntaan suhteessa tekstin lineaariseen kulkuun nähden korostuu symbolisten ilmausten yhteydessä (vrt. Launis 2001, 69).

Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* visuaalisiin kuviin sisältyvä monitasoinen symboliikka tarjoaa tukea merkitysten muodostamiseen lukijalle itselleen parhaiten sopivalla tasolla. Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kielellisen ja kuvallisen kerronnan symboliset ilmaukset

avaavat lukijalle näkymiä tarinamaailman surevan lapsen ulkoiseen ja sisäiseen todellisuuteen tavalla, jossa lukijan aktiivinen rooli määrittelee pitkälle sen, millainen lopulta on lukijan tajunnassa syntyvä tulkinta. Koska kertomus Elisabetista sisältää runsaasti sadunomaisia aineksia, kuvauksen kohteena on myös sadun maailma, jonka voi Ylimartimon (1998, 39) sanoin katsoa kuuluvan irrationaalien kokemuksen piiriin. Kokemuksen, jossa sekoittuvat toisiinsa niin satu, myytti kuin kuoleman ja kaipauksen teemoihin liittyvä muikin katsomuksellinen aines.

8 (MIELEN)TILAT JA PAIKAT – VISUAALINEN KOKEMINEN

Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* lukija pääsee mukaan minäkertojana toimivan tytön suruprosessiin, jossa tämä työstää muistojaan, yksinäisyyttään ja ikäväänsä. Tytön sisäisessä yksinpuhelussa kuvastuu ajatusmaailma, jossa arjen todellisuus katoaa hetkittäin taustalle ja mielikuvituksen ja sadun maailmasta nousevat kuvat tulevat lohduksi lapsen ikävään. Siinä, missä joku toinen kenties näkisi vain syystuulella heiluvat puiden oksat, tarinamaailman lapsen todellisuutta ovat lintuja ikävöivät puut, jotka vilkuttavat naakoille hyvästiksi. Puuta voi halata niin kuin isää, ja samalla on mahdollista kuulla puun sisältä kuuluvat sydämenlyönnit, jotka isäkin kuulee taivaalle.

Tässä luvussa analysoin visuaalista kokemista ja lapsen surun ja ikävän välittymistä näkemisen, näkymisen ja katsomisen kautta. Kai Mikkonen (2008, 303) on käyttänyt sarjakuvakerronnan analyysissä kysymyksenasettelua, jonka mukaisesti hän pohtii kolmea kysymystä tajunnan ja kokemuksen esittämisessä visuaalisin keinoin: (1) kuvan mimeettinen aspekti (*mimetic aspect of the image*), (2) kysymys kerronnan agentista (*problem of the narrative agent*) ja (3) visuaalisen fokalisaation ja kielellisen kerronnan vuorovaikutus (*interaction between visual focalization and verbal narration*)⁴⁶. Vaikka analyysini painottuu kohtaan 3, pohdintani laajenee koskemaan myös kysymyksiä kuvan mimeettisestä ulottuvuudesta ja kerronnan agentista. Tarkasteluni lähtökohtana on kuva, mutta kunkin esimerkin yhteydessä huomioin kuvakirjassa olennaisen kuvan ja sanan vuorovaikutuksen. Eri kuvien kohdalla tietty kysymys saattaa nousta muita tärkeämmäksi ja kuva-analyysin kannalta tarkoituksenmukaisemmaksi joko yksittäisen kuvan tai kuvan ja sanan yhteistoiminnan luonteesta riippuen.

8.1 Katset ja katsomisen tematiikka

Mieke Bal (1997a, 168) pitää modernistista kirjallisuutta erityisen visuaalisena. Balin mukaan fiktiivisen kertomuksen maailma on tietty spatiaalinen tila. Tilan esittäminen kirjallisuudessa hyödyntää yleisiä kognitiivisia malleja; kerronnassa viitataan etualaan ja taustaan, asiat ja esineet kehystetään ja valaistaan. Tämä sama asetelma toimii myös kuvakirjan kuvituksessa. Bal käyttää termiä *visuaalinen lukutapa* (*visual reading*), jonka mukaan lukeminen itsessään on visuaaliseksi tekemistä, esimerkiksi piilotekstin esiin nostamista tai uusien tuoreiden tulkintojen tekemistä. Balin (mt., 150) mukaan optinen ja kognitiivinen näkeminen fiktiossa sisältää usein seuraavat kolme keskeistä tekijää:

⁴⁶ Kai Mikkonen (2008, 303) käyttää tätä kysymyksenasettelua analysoidessaan sarjakuvassa käytettyjä visuaalisia ja verbaalisia kerronnan keinoja. Mikkonen havainnollistaa esittämäänsä vertailemalla mm. sarjakuvan ja elokuvan kerronnallisia konventioita.

- 1) persoonallinen näkijä (henkilö), joka näkee ja kokee kertomuksen maailman sisällä
- 2) näkemisen kohde, jokin esine, tapahtuma tai toinen henkilö
- 3) nähdyn asian herättämä vaikutelma ja tunne näkijässä ja kokijassa (Bal 1997a, 150.)

Balin (mt., 144–159) näkemykset sopivat erityisen hyvin kuvaamaan tutkimukseni kohdeteosten piirteitä. Kirjoissa tapahtumapaikkoja, tilanteita ja hetkiä kuvaillaan vaihdellen eri henkilöhahmojen katseiden välityksellä. Katsomistapahtumat ovat usein kuvitettuja, mikä tarkoittaa, että katsoja ja katsomisen kohde esitetään sekä kuvan että sanan keinoin. Hyvä esimerkki katsomistapahtuman kuvaamisesta on *Tyttö*-trilogian toisen osan kansikuva, joka esiintyy myös varsinaisen kertomuksen kuvituksessa (KUVA 8.1.1):



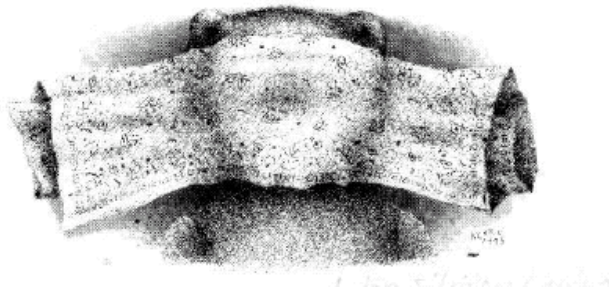
KUVA 8.1.1⁴⁷

Kuvassa esitetään Balin listauksesta näkijä ja näkemisen kohde eli tyttö katsomassa luolapiirrosta. Nähdyn asian herättämä vaikutelma ja tunne näkijässä kuvataan kertomuksessa sen sijaan kielellisen kerronnan keinoin. Tytön mielestä hirvi ja vasa ovat kuin hän ja äiti vanhassa valokuvassa, jossa tyttö on vielä äidin vatsassa (*MÄT*, 29).

Kuvakirjan ja kuvitetun kirjan visuaalinen kuva tarjoaa keinon fiktiivisen maailman tilojen kuvaamiseen. Erityisesti teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kuvitus alleviivaa Balin käsityksiä optisesta ja kognitiivisesta näkemisestä fiktiossa. Katsominen, näkeminen, näkyminen ja kuolemaan liittyvä näkymättömyys ovat teoksen keskeistä tematiikkaa. Kuvien sisältö ja rakenne suuntaavat lukijan huomiota katsomisen teemaan ennen kaikkea toiston avulla. Kaikkiaan yhdestätoista katsomistapahtumaa esittävästä visuaalisesta kuvasta puuttuu joko katsoja tai

⁴⁷ Kuvaa ja siihen liittyvää kielellistä kerrontaa käsittelem tarkemmin työni luvussa 7.3, ”Kuva kuvassa -rakenne”. Kansikuva on esillä myös luvussa 7.2, ”Lastenkirjan kansikuva”.

katsomisen kohde. Tällä keinolla on mahdollista etualaistaa se, mikä on kyseisessä katsomistapahtumassa ensisijaista; katsominen ja näkeminen ylipäättään, katsoja vai näkemisen kohde. Teeman ja kuvan rakenteen yhteys käy ilmi erityisen havainnollisesti seuraavasta kuvasta (KUVA 8.1.2), joka suuntaa lukijan huomiota katsomisen teemaan ja arvoituksellisuudessaan houkuttelee lukemaan lisää ja ottamaan selvää, mistä kuvassa on kysymys:



KUVA 8.1.2 (ENP, 39)

Koska teoksen pääteemoja ovat kuolema ja suru, kuva yksinään saattaisi viedä lukijan ajatukset tapaan peittää kuolleen kasvot. Kyse ei ole kuitenkaan nallen kuolemasta, sillä tekstissä kerrotaan, että nalle on vain väsynyt:

Pari iltaa sitten nalle halusi äidin pehmeän huivin silmiensä peitoksi. Tyttö ajatteli nallen silmiin koskevan, koska nalle oli aina silmät auki. Ja tyttö haki huivin ja peitti sillä nallen kasvot kokonaan. Hän katseli nallea ja ajatteli nallen leikkivän sokkosta.

Nalle halusi leikkiä sokkosta seuraavanakin päivänä. Elisabet haki Jarin katsomaan nallea. (ENP, 39.)

Kuvassa on esitetty tällä kertaa vain katsomisen kohde. Kielellinen kerronta täydentää kuvaa tuoden Elisabetin katsomistapahtumaan seuraamaan, kuinka nalle lepää huivi kasvoillaan. Vastakuvaidean voi ajatella toteutuvan sanan ja kuvan vuorovaikutuksessa seuraavasti: visuaalinen kuva nallesta edustaa näkökulmaotosta eli Elisabetin katseen kautta avautuvaa näkymää nallesta huivi silmillään. Vastakuva nallea katselevasta Elisabetista luodaan kielellisen kerronnan keinoin kuvaan liittyvässä tekstikatkelmassa kertomalla, että Elisabet on tilanteessa katsojan roolissa. Katsomistapahtumaan liittyy lisää kokevia henkilöihahmoja, kun Elisabet hakee naapurin Jarin katsomaan nallea. Jari katselee samaa näkymää, ja hänen reaktionsa ilmaistaan visuaalisen kuvan sijaan kielellisin keinoin seuraavasti: ”Jari ihmetteli huivia, mutta ymmärsi heti kun tyttö selitti nallen lepuuttavan silmiä.” (ENP, 39.)

Myös ajatus poissaolosta viivähtää osittain näkymättömissä olevan nallen kuvassa. Elisabet pohtii syitä nallen väsymykseen. Tästä voi vetää tulkinnallisen yhteyden pikkoveljen kuolemaan, jonka syy on saattanut jäädä arvoitukseksi:

– Äiti ja isä sanoivat, että sinä väsyit, koska minä leikin niin paljon sinun kanssasi. Mutta eihän se niin ollut, eihän? tyttö sanoo nallelle, joka on yöllä kiskonut huivin pois.

Nallen silmät vilkkuvat ilkkurisesti. Mutta se ei sano mitään, eivätkä sen silmät muuta väriä. (ENP, 40.)

Pikkuveljen kuoleman syy ei tule esille kertomuksessa, mutta myös tässä yhteydessä on mahdollista tulkita Elisabetin käsittelevän vauvaveljensä kuolemaa nallen kanssa. Hän ikään kuin varmistelee, ettei mikään vain ole ollut hänen syytään. Vuorovaikutuksen voima kuvan ja sanan välillä perustuu Mikkosen (2005, 7, 56) mukaan ennen kaikkea niiden eroon. Oleellinen kysymys on, kuinka kuvan ja sanan välinen ero voidaan hahmottaa. Perusongelma on siinä, että aistihavaintoja ei voida yksiselitteisesti erottaa toisistaan. Näkeminen ei esimerkiksi liity ainoastaan kuviin, eivätkä puhuminen, kuuleminen tai ajattelu liity vain kieleen. Tässä kohtaa korostuu lukijan rooli mentaalisenä toimijana, jonka aistihavainnot toimivat erottamattomassa yhteistyössä prosessissa, jossa erilaiset havainnot pyrkivät täydentämään toisiaan. Yksilöllinen tulkintaprosessi vaikuttaa siihen, millaisia merkityksiä verbaaliset ja visuaaliset elementit saavat. On tärkeää tiedostaa, että sanan ja kuvan vuorovaikutuksen tuloksena syntynyt yhteismerkitys on enemmän kuin niiden summa, koska vuorovaikutussuhteessa syntyy uusia lisämerkityksiä. (Fludernik 1996, 2003; Mikkonen 2005, 24, 370.)

Palaan vielä Balin (1997a) käsitykseen, jonka mukaan fiktiivisen kertomuksen maailma on tietty spatiaalinen tila. Bal (mt., 132–133) haluaa tehdä eron tilan ja paikan välille siten, että tila (*space*) kytkeytyy kertojan tai henkilöhahmon havaintoon. Tila on paikka nähtynä ja koettuna tietystä näkökulmasta, mikä liittyy tilan fokalisaation käsitteeseen. Paikka (*place*) voidaan ajatella mitattavaksi tai kartalle tiettyyn kohtaan sijoitettavaksi. Näin ollen paikka on tilaa konkreettisempi ja fyysisempi. (Ks. myös Rimmon-Kenan 1991, 99–100.) Sirke Happonen (2007, 218) mukaan kirjallisten tekstien tuottamat tilat ovat lastenkirjallisuudessa olleet melko harvoin ensisijaisen tarkastelun kohteena. Vaikka sekä verbaalisessa että visuaalisessa kerronnassa voidaan esittää erilaisia ajatuksia, tapahtumia, tunnelmia ja henkilöhahmojen tunteita, ajan ja tilan suhteen tarkastelu nostaa esiin sanan ja kuvan eroja. Siitä huolimatta, että sanojen on havaittu ilmaisevan täsmällisemmin ajallisia suhteita, ja kuvan välittävän tilaan liittyviä merkityksiä, on tärkeää huomata, että aikasuhteet ja tilavaikutelmat ovat useimmiten sanan ja kuvan vuorovaikutuksen varassa. Tekstissä voidaan esimerkiksi kertoa, kuinka tietty henkilöhahmo kokee kuvassa esitetyn tilan tai kuvailla sellaista tilaa, joka rajautuu kuvien ulkopuolelle katsojalta näkymättömiin.

Kaikissa kohdeteoksissani tapahtumapaikkoja, tilanteita ja hetkiä kuvaillaan vaihdellen eri henkilöhahmojen katseiden välityksellä. Sekä Elisabetin että Naakkapuun tytön surua ja kaipausta kuvitetaan erityyppisten katseiden välityksellä. Menetettyä läheistään kaipaavat lapset asettuvat

lukijan katseen kohteeksi, lapsi kutsuu lukijaa jakamaan suruaan suuntaamalla katseensa suoraan lukijaan tai ottaa lukijan kokemukseensa mukaan siten, että lukija pääsee katsomaan lapsen kanssa yhdessä samaa näkymää.

8.2 Surevan lapsen kotona

Teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kerronta rakentuu siten, että osa kerrotusta tapahtuu rautatieasemalla kerronnan hetkellä, ja osa minäkertojan sisäisestä puheesta kuvaa sekä todellisia että kuviteltuja ajatuksia ja tapahtumia muualla tytön elinpiirissä. Kirjan 22 aukeamasta 14 aukeamalla kerrotaan ja kuvitetaan tytön mielenliikkeitä, jotka vievät lukijan seuraamaan tytön pohdintoja kuolemasta ja isän kuoleman aiheuttamista muutoksista tytön elämässä. Nämä muutokset konkretisoituvat ennen kaikkea perheen yhteisessä kodissa, jossa kaikki on yhä näennäisesti paikoillaan, mutta silti mikään ei kuitenkaan ole ennallaan. Kertomuksessa tytön kotona viettämiä hetkiä kuvitetaan kaikkiaan seitsemällä aukeamalla. Kodin merkitystä surevan lapsen turvapaikkana taustoitetaan tematiikan kannalta Gaston Bachelardin (2003) ajatuksilla. Bachelardin filosofian ytimessä on nähty keskeisenä asumiseen liittyvä tematiikka, jonka mukaan ihmisen oleminen on asumista, vieläpä onnellista asumista. (Roinila 2003, 22.) Bachelard (2003, 82) puhuu *toposanalyysistä*, jolla hän tarkoittaa ”kotoisen elämämme paikkojen systemaattista psykologista tarkastelua.”

Talo⁴⁸ karkottaa ihmiselämästä satunnaisuutta, se kehottaa ja rohkaisee jatkuvuuteen. Ilman kotia (taloa) ihminen olisi hajanainen. Koti pitää ihmisen pystyssä niin rajuilmalla kuin elämän myrskyissä. (Bachelard 2003, 80.)

Myös Naakkapuun tytölle koti merkitsee jatkuvuutta isän kuolemasta huolimatta. Pienen tytön mieli on täynnä kaipausta ja haikeita muistoja. Koti tarjoaa yksinäisinäkin hetkinä tytön ajatuksille turvapaikan, aikaa ja omaa rauhaa pohtia sekä mennyttä että nykyhetkeä. Bachelard (mt., 78–79) puhuu kodista turvapaikkana, joka suojaa uneksijaa. Hän antaa sisätilalle erityisaseman. ”Olemisen sisällä, sisällä olemisessa lämpö ottaa ihmisolennon vastaan ja kietoo hänet sisäänsä.” Bachelard osoittaa runollisella tavallaan, että rakennukset ja niiden osat luovat tunteilla ladattuja mielikuvia ja ovat itse asiassa mielen- ja sieluntiloja. Paikan kokemuksen merkityksessä on olennaista paikka koettuna ja elettyinä tilana. Tilojen merkityksiä Antti Hyryn proosassa tarkastellut Leena Kaunonen (2009, 25) tutkii niin ikään tilan jäsentymistä, kokemista ja tilan merkitysten muotoutumista suhteessa tilan käyttäjiin. Kaunosen (mt., 264) havaintojen mukaan useimmissa Hyryn romaaneissa tilan käyttö valottuu lasten kokemusten kautta. Lapsen kokemusmaailma, jossa yhtenä

⁴⁸ Ranskan kielessä talon ja kodin ero jää piiloon substantiivissa *la maison*, joka tarkoittaa molempia. Käytän jatkossa talo-sanana sijaan kotia. Bachelardin *Tilan poetiikan* suomentaneen Tarja Roinilan (2003, 22) mielestä kyseisen teoksen filosofisessa teemassa on nimenomaan kysymys kodista.

ulottuvuutena on erityyppinen aistiminen, antaa kerronnassa tilaa ympäristön havainnoinnin ja kokemisen erittelylle lisäten konkretian tuntua ja auttaen lukijaa samastumaan kertomusten aistivoimaisuuteen. Kaunonen (mt., 267) on löytänyt Hyryn teoksista määrittämättömän ikävän jonnekin pois sekä henkilöiden nostalgisen suhteen menneisyyteen ja menetettyyn lapsuuteen. Näistä Kaunosen ajatuksista voidaan löytää vastaavanlaisia ulottuvuuksia, joita Bachelard (2003, 220–243) pohtii käsitellessään sellaisia ihmisen tunnekokemuksia, jotka vievät tämän takaisin omaan lapsuuteen tai lapsuuksiin, joita jokaisella ihmisellä olisi pitänyt olla.

Tässä luvussa keskityn Naakkapuun tytön (mielen)tiloihin hänen yksinäisissä hetkissään oman kodin seinien sisäpuolella. Tarkasteluni painottuu visuaalisen kuvan analyysiin, johon teoreettinen kehys tulee Mikkoselta (2005, 2008, 2010). Mikkonen tarkastelee fokalisaation kysymyksiä sarjakuvakerronnassa, mutta näkemykseni mukaan suuri osa teoreettisista ideoista on sovellettavissa yhtä hyvin kuvakirjan multimediaaliseen kerrontaan. Kuten Mikkonen (2005, 188–190; 2008, 302) toteaa, useita esitysmuotoja yhdistelevässä ilmaisuvälineessä kaikki osatekijät voivat erikseen ja yhdessä luoda vaikutelman tietystä näkökulmasta. Näin ollen sekä sarjakuva- että kuvakirjakerronnan näkökulman hahmotus voi sisältää havaintoja kielellisten ja kuvallisten vihjeiden suhteesta. Mikkonen korostaa kertovan äänen, kielellisen fokalisoijan, visuaalisen havainnon pisteen ja kuva-alan suhdetta. Mikkosen mainitsemista muista tekijöistä analyysissäni merkitystä on myös erityisesti kuvien rajauksilla ja värimaailmalla.

Mikkonen (2010, 306) pitää Balin (1991a, 83–84) fokalisaatioteorian kritiikkiä erityisen tärkeänä visuaalisten kertomusten tutkimuksessa. Genetten (1980, 187–189) hahmottelemasta kolmiosaisesta fokalisaation typologiasta (*sisäinen, ulkoinen, nolla-tason fokalisointi*) Bal hylkäsi tai pikemminkin määritteli ulkoisen fokalisaation kategorian uudelleen. Mikkonen kiinnittää huomion siihen, että Genetten ulkoisen fokalisaation luokka kuvaa tietoja ja vihjeitä, joista lukija saa informaatiota siitä, miten jotain asiaa tai henkilöä tarkastellaan ulkoa päin, ilman mainintaa kenenkään henkilön mielenliikkeistä. Balin (1997a, 142, 146) määritelmässä ulkoinen fokalisaatio käsitetään suhteeksi tietyn näkökulman ja havainnon kohteen välillä. Kun Genettelle fokalisaatio edustaa vaihtoehtoista keinoa kertovassa kirjallisuudessa, Bal liittyy fokalisaation kaikkeen kerrontaan, koska tapahtumat esitetään aina tietyn näkökulman sisällä. Mikkonen pitää sekä Balin määritelmää että fokalisaation välttämättömyyden periaatetta erityisen tärkeänä kuvallisen kerronnan näkökulman tutkimuksessa.

Kun lähden analysoimaan kotoisten tilojen kuvia Naakkapuun tytön kotoa, katson tärkeäksi huomioida Fludernikin (1996, 344–346) ajatuksen, ettei kertomuksen ymmärtämisen kannalta aina ole tärkeää tehdä eroa puhujan ja näkijän välille. Koska ensisijainen mielenkiintoni kohde on päästä seuraamaan surevan lapsen mielenliikkeitä, analyysissäni on olennaisempaa tarkastella sitä, kuinka

lukija tai katsoja saa mahdollisimman paljon tietoa henkilöahmon tajunnasta ja havainnoista. Mikkosen (2008, 303–304; 2010, 309) teoriaa soveltaen otan huomioon, että kuvakirjakerronnassa havaintopistettä koskevat vihjeet ovat sekä verbaalisia (metaforisia) että visuaalisia (kirjaimellisia). Sanojen avulla kuvatut aistihavainnot ovat aina tietyssä määrin kielikuvallisia. Sen sijaan kuva voi näyttää havaintoja ja reaktioita kirjaimellisemmin, mutta silti niiden merkitykset voivat jäädä avoimiksi.

Mikkonen (2010, 321) arvelee, että sarjakuvakerronnan subjektiivisten näkökulma-asetelmien moninaisuutta voidaan kuvata kirjallisuuden analyysistä lainattuja käsitteitä kokonaisvaltaisemmin elokuvatekniikoilla, joilla päästään lähelle tietyn henkilön subjektiivista näkökulmaa. Kysymyksessä ovat keinot, joiden avulla voidaan esittää ”näkemistä jonkun kanssa”, ”näkökulmaa jonkun takaa” sekä sisäisyyttä ”ulkoa näkemisen” kautta. Audiovisuaalista kerrontaa tutkinut Henry Bacon (2000, 195) huomauttaa, että näkökulman käsitteellä on elokuvasta puhuttaessa lisäominaisuuksia, joissa yhdistyvät osittain kirjallisuustieteen ja arkielämän merkitykset. Hän huomioi myös näkökulma-sanana laajat semanttiset ulottuvuudet, koska ”näkemisen” käsite erilaisine metaforisine ulottuvuuksineen on niin monimerkityksinen. Bacon (mt., 198) korostaa, että visuaalisen näkökulmaotoksen perustana on luonnollisesti katse. Näkökulmaotos on osa rakennetta, jossa henkilön katseen nähdään kiinnittyvän johonkin ennen varsinaista näkökulmaotosta. Tätä seuraa varsinainen näkökulmaotos ja rakenne täydentyy uudella otoksella katsovasta henkilöstä. Baconin mukaan näkökulman subjektiivisuutta voidaan säädellä jättämällä jälkimmäinen otos pois, jolloin syntyy helposti vaikutelma siitä, että kerronta on subjektiivista yleisemmälläkin tasolla. Tämä vaikutelma korostuu entisestään, jos rakenteen ensimmäinen kuva jätetään pois, koska siinä tapauksessa nähty subjektiivoituu vasta jälkikäteen. Tarkastelen tätä rakennetta ja sen soveltuvuutta aineistooni kuvien 8.2.2 ja 8.2.3 yhteydessä.

Analyysissäni näen tarkoituksenmukaisena soveltaa Mikkosen (2010, 321–322) Manfred Jahnin ajatusten pohjalta muotoilemaa listausta elokuvan ja sarjakuvan tärkeimmistä keinoista subjektiivoida näkökulma. Jahnin jaottelu on seuraava: 1) näkökulmakuva tai -otos (*point of view shot*), 2) katsekuva tai -otos (*gaze shot*), 3) kahden kuvan sarja, joka yhdistää katsomisen ja katsotun asian (*eye-line shot*), 4) kuvakulma pään, olkapään tai selän takaa (*over-the-shoulder shot*) sekä 5) reaktiokuva (*reaction shot*), joka näyttää henkilön reaktion johonkin, mitä tämä on juuri katsonut. Teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kerronnassa käytetään kaikkia mainittuja elokuvan keinoja reaktiokuvaa lukuun ottamatta. Esittelen tarkemmin kunkin näkökulman aineistoni esimerkkien analyysin yhteydessä. Aloitan tarkasteluni kolmen kuvan muodostamasta sarjasta, joskin käsittelem jostaista kuvaa myös yksittäisenä kertovana kuvana.

Sarjan ensimmäisessä kuvassa lukija ikään kuin pääsee astumaan yhdessä tytön kanssa kodin hämääseen eteiseen. Tämä tapahtuu aukeamalla, jossa minäkertojatyttö muistelee palaamistaan koulusta tyhjiin kotiin (KUVA 8.2.1). Kuvan voi ajatella näyttävän tilan sellaisena kuin eteiseen astuva tyttö sen näkee. Kielen keinoin kuvataan henkilöahmon KOKEMISEN kehyksen kautta välittyviä aistihavaintoja, joita kuvassa ei ole mahdollista ilmaista: mitä ääniä ja tuoksuja työllä on vastassaan hänen astuessaan kotiovesta sisään:



KUVA 8.2.1 (TJN, 32–33)

Meillä on hiljaista, kun tulen koulusta. Kun astuu eteiseen, **tuntuu yön hajua** ja monta kertaa **on hämääkin**, jos verhot ovat unohtuneet ikkunoitten eteen. Äiti on käskenyt avata ikkunat keittiöstä ja makuuhuoneesta, mutta en minä heti ole avannut.

Olen ensin maannut vähän aikaa sohvalla ja kuunnellut ääniä. Kaikkein **selvimmin kuuluu hissien ääni ja vessan kohina ja jos joku huutaa**. Äännet kulkeutuvat putkien mukana. Minulla on monta tuntia aikaa ennen kuin äiti tulee töistä. (TJN, 32.)

Kuvassa on kysymys näkökulmakuvasta tai -otoksesta (*point of view shot*), joka on sisäisin ja suorin ja subjektiivisin mahdollinen näkökulma. Tytön havainto omaksutaan ikään kuin sellaisenaan ja näytetään näkymä tytön katseen kautta. Tekniikan olennaisena rajoituksena on, ettei katsova hahmo voi esiintyä kuvissa muuten kuin korkeintaan peilien tai muiden heijastusten välityksellä (Mikkonen, 2010, 321). Kuvan pysähtynyt tunnelma, tummasävyinen värimaailma sekä tilanteeseen liitetty sanoilla kerrottu kuvaus kodin hiljaisuudesta ja yön hajusta kertaavat isän kuoleman aiheuttamaa jähmettynyttä tunnelmaa. Äidin käskystä huolimatta tyttö on halunnut viipyä hämärässä ikkunoita avaamatta. Tästä voi lukea tytön halun käpertyä koulupäivän jälkeen vain olemaan hetken aikaa. Yksi mahdollinen tulkinta on, että suru vie tässä vaiheessa tytön voimia, ja yksinolon hetki koulupäivän jälkeen tulee todelliseen tarpeeseen. Hiljainen, hämärä koti ei kuitenkaan ole työllä ahdistava tai pelottava paikka. Hänen olemisestaan on mahdollista lukea tiettyä levollisuutta ja asioiden ja tilanteiden hyväksymistä sellaisena kuin ne vallitsevana hetkenä

ovat. Tulkinnassa on toki syytä ottaa huomioon, että lukija saa tietää vain sen, minkä tyttö minäkertojana raportoi, ja näin ollen lukija on jälleen kerran kertomuksen suljetun rakenteen armoilla (ks. Mäkelä 2009, 130). Visuaalisen kuvan kohdalla on syytä huomioida myös se Mikkosen mainitsema tosiasia, että näkökulmakuvan oletettu suoruu sisältää kuitenkin aina tulkinnallisen elementin mahdollisuuden: ei ole sanottua, että ymmärrämme nähdyt asiat samalla tavalla kuin tarinamaailmaan sijoittuva katsoja.

Eteiskuvan aukeaman kielellinen kerronta johdattaa lukijan seuraavalle aukeamalle mainitsemalla tytön maanneen sohvalla heti koulusta palaamisen jälkeen (KUVA 8.2.2):



KUVA 8.2.2 (TJN, 34–35)

Kuva työstä ja nallesta sohvalla on mahdollista tulkita katsekuvaksi tai -otokseksi (*gaze shot*), joka on kuva henkilöstä katsomassa jotakin. Katsekuva esittää ulkoisesta havaintopisteestä henkilön katsomassa jotain, mitä ei näy kuvassa kiinnittäen näin kuvan katsojan huomion itse havaitsemiseen. Mikkosen (2010, 321) mukaan tällä tekniikalla voidaan korostaa yleistä inhimillistä pyrkimystä tulkita havainnon merkitystä ja havaita sisäisiä tiloja ihmisten katseiden ja kasvonilmeiden kautta (vrt. Bacon 2000, 198–203). Teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kuvituksessa yksityiskohtia on hyvin vähän, ja suuria ja vaikeita kysymyksiä pohtiva tyttökin on kuvattu hyvin pelkistetyksi. Vaikka kuvista ei voi nähdä tytön varsinaisia kasvonilmeitä, hänen pysähtynyt olemuksensa ilmentää varsin konkreettisesti surua ja ikävää. Näin selkeään tulkintaan en luultavasti kuitenkaan päätyisi ilman sanan ja kuvan yhteistoimintaa, jonka tuloksena syntyy kuvaus tytön ulkoisesta ja sisäisestä todellisuudesta muistetun havainnon hetkellä (*off line perception*, Jahn 2007). Tytön ”katseen kohdetta” kuvassa 8.2.2 on mahdollista päästä katsomaan seuraavalla aukeamalla (KUVA 8.2.3). Aivan samoin kuin eteiskuvasta sohvakuvaan, myös sohvakuvaan tytön mieleen siirrytään kielellisen kerronnan johdattamana:

Joskus alakerran vanha täti laulaa. Tädillä on aivan erilainen ääni kuin isällä, kimeä ja korkea. Olen matkinutkin tädin ääntä, laulanut yhtä aikaa, mutta en minä samalla lailla osaa. En tiedä, osaako kukaan. (TJN, 35.)

Aukeamilla, joilla kuvataan tytön hetkiä kotona, kielellisen kerronnan aikamuoto vaihtelee lähinnä preesensin ja perfektin välillä. Kerrontaan tulee toisteisuutta, kun usein tapahtunut ja edelleen usein tapahtuva toiminta kerrotaan iteratiivisesti vain yhden kerran. Preesens kerronnan aikamuotona luo pysähtyneisyyden vaikutelmaa, jonka voi ajatella kuvaavan tytön sisäistä tilaa: pysähtynyttä pohdiskelua ja jopa jähmeyden tunnetta, joka on seurausta surusta ja isän ikävästä. Kielellisessä kerronnassa tyttö jatkaa alakerran tapahtumien pohtimista:

Täti hakkaa keittiön patteria joka ilta samaan aikaan. Se on merkki, että alakerrassa on kaikki kunnossa. [...]

Kerran kysyin, millä täti hakkaa patteria, ja äiti kertoi, että samalla kepillä jolla täti voimistelee joka aamu. Minun olisi tehnyt mieli kysyä lisää, mutta en kysynyt. Menen joskus itse keppiä katsomaan. (TJN, 36.)



KUVA 8.2.3 (TJN, 36–37)⁴⁹

Tässä yhteydessä tytön ”katsomisen/näkemisen kohde” on tytön mielen kuva, ei konkreettisesti havaittu asia tai esine. Kuva on tytön mielikuvituksen tuote, sillä kielellisestä kerronnasta käy selville, ettei tyttö oikeasti ole koskaan nähnyt alakerran tätiä tämän kotona. Sohvakuvassa tyttö tuijottaa tyhjään, kohti kattoa ja näkee mielessään alakerrassa voimistelevan tädin (KUVA 8.2.3). Tässä yhteydessä lukijalle tarjotaan pääsy tytön mielikuvitukseen. Koska kyse ei ole tytön aidosta havainnosta, jossa hän havaitsisi jonkin konkreettisen asian fiktiivisessä maailmassa, tulkitsemme, että nämä kuvat ovat eräänlainen erityistapaus kahden kuvan sarjasta, joka yhdistää katsomisen ja katsotun asian (*eye-line shot*). Mikkonen (mt., 321) kuvaa tätä leikkaustekniikkana, jossa kuvien välinen siirtymä rakentuu niiden yhteiseen elementtiin (*match cut*). Tarkemmin sanoen

⁴⁹ Kuvaa alakerran tädistä tarkastelen myös luvussa 5.1, ”Kertova ja kokeva minä kuvakirjassa *Tyttö ja naakkapuu*”.

kysymyksessä on katseotoksen ja näkökulma-otoksen yhdistelmä, jossa henkilön katseen kuvaava otos (tyttö sohvalla, KUVA 8.2.2) houkuttelee tulkitsemaan seuraavan kuvan (KUVA 8.2.3) näkökulma-otokseksi. Kuvien muodostama sarja ja siihen liittyvä kielellinen kerronta johdattavat lukijan lopulta näkemään tytön katseen kautta tämän mielessä olevan kuvan eli mahdollistavat pääsyn tytön tajuntaan.

Näkökulmaotoksen subjektiviteetin aste voidaan Baconin (2000, 203) mukaan jakaa kolmiportaiseen asteikkoon: 1) visuaalinen näkökulmaotos, jossa maailma näyttäytyy objektiivisesti, 2) kuvatun henkilön psyykkisen tai fyysisen tilan aiheuttama vääristymä edelliseen nähden sekä 3) henkilön kuvitelma, josta nimenomaan on kysymys Naakkapuun tytön kohdalla yllä olevassa esimerkissä. Kahden kuvan sarjasta jää puuttumaan reaktiokuva, joka näyttäisi tytön reaktion siihen, mitä hän on juuri mielikuvituksensa silmin katsonut. Tosin rakenne on epätyypillinen, koska havainto ei kohdistu fiktiivisessä maailmassa olemassa olevaan kohteeseen, vaan on nimenomaan tytön mielessä syntynyt kuva. Sarjakuvakerronnassa vastaavanlaisen kuvan esittämisen keinona toimii ajatuskupla, jonka ilmaisun tehokkuus perustuu siihen, että kielellinen ja kuvallinen viesti limittyvät toisiinsa. Ajatuskupla samanaikaisesti kuvallista ja sanallista ilmaisua yhdistävänä merkinä ilmaisee, että kysymys on henkilöahmon tajunnankuvauksesta. (Mikkonen 2008, 307.) *Tyttö ja naakkapuu* -teoksessa tytön mielessä syntyvät kuvat voi ajatella eräänlaisina ajatuskuplina, jotka esittävät tytön ajattelun tuloksena syntyneitä mielikuvia. Näitä tytön mielikuvituksen tuloksena syntyneitä kuvia esittelen kuvaliitteessä 2, ”Ajatuskuplia”, jossa havainnollistuu tytön mielikuvituksen kuvien limittyminen arkista todellisuutta esittävien näkymien lomaan.

Seuraavassa kuvaesimerkissä (KUVA 8.2.4) tyttö ja äiti on esitetty nukkumassa vierekkäin. Kuva asettuu ulkoisen fokalisaation luokkaan, joka on tilallisesti rajattu eräänlaisen (persoonattoman) todistajan tai tarkkailijan näkökulmaan ilman pääsyä henkilöiden tajuntaan. Huomattavaa on, että ajatus ulkoisesta fokalisaatiosta toimii, kun kuvaa tarkastellaan ilman siihen liittyvää kielellistä kerrontaa:



KUVA 8.2.4 (TJN, 40–41)

Fokalisaation persoonattomuus visuaalisessa kerronnassa on Mikkosen (2010, 308) mukaan ajateltava tietyllä tavalla radikaalimpana ilmiönä kuin kirjallisuudessa. Tämä perustuu siihen, että kuvauksen kerronnallistaminen tai luonnollistaminen ei toimi samalla tavalla näissä kahdessa kertovassa muodossa. Mikkonen (2005, 191–196) pitää visuaalisen tarinankerronnan⁵⁰ kannalta erityisen ongelmallisena Genetten käsitystä, että jokaisella kertomuksella on kertoja. Kertojamaisesta hahmosta voidaan puhua tapauksissa, joissa katsoja on rakennettu konkreettisesti kuvaan sitä esittelevän hahmon kautta. Mikkonen (mt., 191) luonnehtii tällaista hahmoa kommentaattoriksi, joka toimii eräänlaisessa retorisessa syvennyksessä. Teoksesta *Tyttö ja naakkapuu* löytyy kuvaesimerkki tämäntyypisistä kertojasta. Kysymyksessä on kuva luokkahuoneesta, jossa tyttö on esitetty katsomassa kuvasta ulos. Aukeamalla minäkertojatyttö kertoo tapahtumista koulussa, siitä, kuinka hän kertoi luokassa isänsä kuolemasta. (TJN, 21–22.)

Kun tarkastellaan yllä olevaa sänkykuvaa ilman kielellisen kerronnan kontekstia, katson, että näkökulman luonnollistamiseksi päätyminen jonkinlaiseen hypoteettiseen fokalisoijahahmoon on varsin houkutteleva ja mielekäskin vaihtoehto. David Hermanin (2002, 309) mukaan hypoteettisessa fokalisaatioissa ei ole kysymys tarinamaailman todellisen henkilöahmon havainnosta vaan kuvaus, mitä joku olisi voinut nähdä, jos olisi ollut kyseisessä havaintoasemassa havaitsemassa. Tämä ajatus on tosin ongelmallinen, koska tarjottu näkökulma on niin korkealla, ettei kyseiseen havaintopisteeseen voi ajatella ihmisenkaltaista havainnoijaa missään normaalissa tilanteessa. Kuvaan sopii myös elokuvakerronnasta tuttu käsitys neutraalista kertomuksesta, joka perustuu visuaalisen kokemuksen skeemaan vaikkapa silloin, kun kertomus näyttää henkilöihin ja kertojaan sitoutumatonta kameranäkökulmaa (vrt. Fludernik 1996, 28, 172–177). Tällaisessa

⁵⁰ Chatman (1990, 113) pohtii kertojan käsitettä elokuvakerronnassa. Hän käyttää termejä *elokuvallinen kertoja* (*cinematic narrator*) tai vaihtoehtoisesti *esittäjä* (*presenter*), joka voi toimia joko (*voice-over*) kertojana (*teller*) tai näyttäjänä (*shower*).

kameranäkökulmassa fokalisoijalla ei ole ominaisuuksia, vaan ”hän” pysyy mahdollisimman neutraalina.

Kuva-aukeaman kohdalla on otettava huomioon jo aikaisemmin esille tullut tosiasia, jonka mukaan useita esitysmuotoja yhdistelevässä ilmaisuvälineessä kaikki osatekijät voivat yhdessä luoda vaikutelman tietystä näkökulmasta. Aukeaman kuvan ja sanan muodostama kokonaisuus edustaa kuvakirjalle tyypillistä kerrontatilannetta, jossa ensimmäisen persoonan kielellinen kerronta ja kolmannen persoonan visuaalinen kerronta yhdistyvät. Kun kuva esittää ulkoisen todellisuuden, kielellinen kerronta avaa näkymän tytön mieleen. Toisin sanoen kuva *näyttää ulkoisen* tilan ja tilanteen tytön kotoa, tyttö puolestaan minäkertojana *kertoo* sanoin oman *sisäisen* tilansa:

Minä saan mennä äidin viereen nukkumaan koska tahdon. Isän puoli sängystä on minun. Keskellä kolossa oli kyllä lämpöisempää silloin, kun isä oli toisella puolella. (TJN, 38.)

Lentäjänalle nukkuu minun kanssani isän sängynpuoliskolla. Se valuu helposti keskelle koloon. Se on kuin minä ennen. (TJN, 40.)

Tarinamaailmassa kokevana henkilöhahmona toimivan tytön kertova ääni tuo kuvaan subjektiivisuuden vaikutelmaa. Kielellinen kerronta kuvaa tytön sisäistä maailmaa, jossa liikutaan sekä muistojen että nykyhetken tasolla. Mikkonen (2008, 313) toteaa, että kuviin sisältyvä päähenkilö tai kertoja vahvistaa sarjakuvien kertovuutta sekä ensimmäisen että kolmannen persoonan kerronnassa. Näin ensimmäisen persoonan kerronnassa voidaan nähdä kahden ”minän” läsnäolo samanaikaisesti: minä, jolla on kertova ääni ja kokeva minä, joka nähdään kuvissa. Sama käytäntö on yleinen moderneissa kuvakirjoissa, joissa on melkein automaattista yhdistää ensimmäisen persoonan kielellinen kerronta kuvien ulkopuoliseen kolmannen persoonan näkökulmaan. Näin toimii myös *Tyttö ja naakkapuun* kerronta, joka useimmilla kuva-aukeamilla näyttää kokevan henkilöhahmon ulkoapäin kuvattuna.

Kerronnan hierarkkisia tasoja tiukasti noudattavan lukutavan mukaan henkilö ei kuitenkaan voisi esiintyä havainnoimissaan tapahtumissa. Fokalisaation käsitettä on kuvakirjassa avannut muun muassa Perry Nodelman (1991, 4–5, 8–9), joka kiinnittää huomiota juuri siihen, kuinka kielellisen kerronnan kulkiessa minämuodossa minäkertoja kuitenkin esitetään kirjan kuvissa. (Vrt. Nikolajeva & Scott 2001, 125.) Nodelman suhtautuu tähän yleiseen käytäntöön kriittisesti. Vain vähän lukukokemusta omaavat lapset kuvakirjojen oletettuna kohderyhmänä ovat turhankin suuren haasteen edessä seuratessaan tarinaa, joka perustuu kahteen erilaiseen fokalisoinnin muotoon. Nodelmanin mukaan jo samastuminen kielellisen kerronnan ”minään” on lapsilukijalle ongelmallista, ja hämmennystä lisää vielä vastakkainen visuaalinen näkökulma. Itse näkisin, että lapset tietyllä tavalla voivat oppia tai kasvaa sisään tähän käytäntöön, koska se kuuluu niin

oleellisesti kuvakirjakerronnan konventioihin. Näin luonnottomuudestaan huolimatta tämänkaltainen kerronta voi toimia kommunikatiivisesti, jolloin se ei muodosta ongelmaa kertomusten ymmärtämiselle. Happonen (2007, 79) mukaan ulkoinen ja sisäinen fokalisaatio sekoittuvat kuvakirjan kuvissa voimakkaammin kuin tekstissä. Kuvakirjan kielellinen kerronta ohjaa katsomista ja voi vaikuttaa siihen, mikä kuvituksessa nähdään osuutena, joka näyttää henkilöahmon ulkoapäin tekemässä ja toimimassa, ja mikä taas ilmaisee henkilön tunteita ja ajatusmaailmaa. Päähenkilön näkökulma sulautuu kuvituksen ulkopuoliseen näkökulmaan eli ”visuaalisen kertojan” osuuteen. Kuvakerronnan voi näin ajatella suodattuvan henkilöahmon kokemuksen kautta. Kuvakirjassa henkilöahmon näkökulma ja ulkoapäin määrittyvä näkökulma välittyvät Happonen mukaan enemmän kuvan ja tekstin vuorovaikutuksen sekä kuvakirjan kokonaisuuden ja tradition kautta.

Kuvakirjalle tyypillinen esitystapa löytyy myös elokuvakerronnan ilmaisukeinoista. Baconin (2000, 17) mukaan valtaosa kertovista elokuvista rakentuu yksilöiden toiminnan varaan, jolloin henkilöiden havainnoinnista, ymmärryksestä ja kokemuksista tulee olennainen osa kerrontaa eli tarina fokalisoituu henkilöihin. Fokalisaatio voi mennä syvemmällekkin, jolloin kerronnan syvyys paljastaa katsojalle jotakin ulkoapäin kuvattujen henkilöahmojen tunne-elämästä ja muista sisäisistä reaktioista. Kertova elokuva on varhaisvaiheistaan asti saanut innoitusta kirjallisuudesta. Baconin (mt., 199) mukaan tunnetuin esimerkki yrityksestä toteuttaa elokuvallinen vastine kirjallisuuden ensimmäisen persoonan kertojalle ei ollut erityisen onnistunut. (Robert Montgomery: *Nainen järvessä*, 1946). Koko elokuvan kuvaaminen tiukasti yhden henkilön visuaalisesta näkökulmasta, toisin sanoen systemaattinen subjektiivisen kameran käyttö ei auta samastumaan päähenkilöön. Syyksi tähän Bacon esittää sen, että katsojan empaattisten reaktioiden syntyminen on pitkälti kuvassa näytetyn henkilön ilmeiden varassa, jonka taas sitoutuminen subjektiiviseen visuaaliseen näkökulmaan estää. Baconin ajatus samastumisesta tukee argumentointiani siitä, että kuvakirjan minän esittäminen myös visuaalisessa kuvassa ei ole lukijan kannalta niin ongelmallista kuin Nodelman (1991) esittää. Päinvastoin, samoin kuin elokuvassa myös kuvakirjassa henkilöahmon kasvoja ja muuta olemusta visualisoiva kuva voi auttaa lukijaa samastumaan ja erityisesti kuolemaa käsittelevässä kuvakirjassa myös myötäelämään fiktiivisen henkilöahmon surua ja ikävää.

Tyttö ja naakkapuu -teoksen tunnelmaltaan hiljaisissa, työn kotona olemista ja kotia esittävässä kuvissa tiivistyvät tytön yksinäisyyden ja ikävän tunnot. Visuaalisen kerronnan vaihtuvat ja oivaltavat näkökulmat yhdistettynä kielelliseen kerrontaan luovat pääsyn katsomaan tytön sisäisyyttä ja kokemaan yhdessä tytön kanssa hiljaisen kodin tunnelmia. Koti on tytölle turvapaikka, mutta samalla paikka, jossa isän poissaolo konkretisoituu. Jo edellä esitelty *kvalian* käsite toteutuu

myös näiden kuvien yhteydessä. Astuminen tytön kanssa kodin hämääntä eteiseen antaa mahdollisuuden kokea niitä tuntemuksia, joita myös kielellisessä kerronnassa kuvataan. Näissä tuntemuksissa kodin äänet ja hiljaisuus ovat keskeisessä osassa. Bachelardin (2003) ajatuksessa kodin merkityksestä ihmiselle on olennaista koti koettuna ja elettyinä tilana. Naakkapuun tytölle tähän koettuun ja elettyyn tilaan liittyy kipeä kokemus isän poissaolosta ja tyhjistä tilasta, jonka isän kuolema on jättänyt perheen yhteiseen kotiin. Tytöllä on kuitenkin muistonsa, joissa viipyy isän lämpö, tuttu ääni ja onnen tunne lähellä olemisesta. Kuten Bachelard (mt., 77) toteaa, kotia ei eletä vain käsillä olevalla hetkellä, vaan todellisella hyvällä ololla on myös menneisyys, joka mahdollistaa turvallisuuden tunteen uudelleen elämisen ihmisen muuttuneessa nykyisyydessä. Vaikka isän ikävä onkin tytön todellisuutta kerronnan nykyhetkessä, uskon ajatuksen kotiin liittyvien yhteisten muistojen uudelleen elämisestä rohkaisevan ja auttavan tarinamaailman lasta tämän surussa ja ikävässä.

8.3 Ikkunassa

Surevan lapsen kotona ollaan myös aukeamalla, jossa on katsomistapahtumaa esittävä kuva. Kuvassa tyttö esitetään istumassa keittiöjakkamalla ikkunan ääressä (*TJN*, 14–15). Tyttö istuu selin katsojaan ja katselee vastapäisen kerrostalon ikkunoita (KUVA 8.3.1). Kysymyksessä on kuvakulma päin, olkapään tai selän takaa (*over-the-shoulder shot*). Elokuvasa tämä tarkoittaa, että kamera liikkuu lähelle jonkun katsojan asemaa, mutta ei täysin yhdy siihen, tai että kamera seuraa läheltä jonkin henkilön liikettä. Vastaavalla tavalla sekä sarjakuva- että kuvakirjakerronnassa kuvakulma voi sijoittua katsovan henkilön päin, olkapään tai selän taakse eikä se välttämättä ole täysin samaa näkökenttää kuvassa olevan katsojan kanssa. Olennaista tekniikassa on luoda vaikutelma, että kuva pitää osittain tai kokonaan sisällään henkilön näkökulman ja -kentän. (Mikkonen 2005, 188, 2008; 310.) Ikkunakuvan katsoja jakaa osittain saman näkymän kuin selin kuvattu tyttö, mutta nimenomaan vain osittain, sillä lukijan ja tytön näkymät eivät tässä kuvassa ole suinkaan yhteneväiset. Lukijan katsomisasema sijoittuu melko kauas tytön selän taakse. Näin ollen lukijan näkökulma sisätilaan on laajempi, koska hän näkee sekä fyysisen tilan että tilassa olevat objektit, jotka sijoittuvat tytön selän taakse. Vastaavasti se näkymä, mikä tytölle ikkunasta avautuu, jää osittain lukijan katseen tavoittamattomiin:



KUVA 8.3.1 (TJN, 14–15)⁵¹

Vähän aikaa sitten minä **olin** kyllä **näkevinäni isän** vastapäisessä kerrostalossa. Tulin kotiin koulusta ja menin ikkunalle **katsелеmaan**. **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.)

Visuaalisen kuvan keinoin on mahdollista näyttää tytön sijainti tilassa, hänen istuva asentonsa keittiöjakkaralla ikkunan ääressä ja osittain myös näkymä, joka tytölle ikkunasta avautuu. Ainoa asia, joka tässä esimerkissä toistuu sekä kuvan että sanan kertomana on tytön toteamus, ”menin ikkunalle katsелеmaan.” Katsomistapahtuman merkittävyyttä valottaa minäkertojatyön kielellinen esitys, joka täydentää merkittävästi visuaalista kerrontaa. Kuvan katsoja voi nähdä hahmon vastapäisen talon ikkunassa, mutta kuitenkin vasta tytön sisäinen puhe paljastaa, että yksinäisenä hetkenä koulusta tulon jälkeen tyttö on kokenut näkevänsä isänsä vastapäisessä kerrostalossa. Näin isän poissaolo vaihtuu hetkeksi läsnäolon kokemukseksi tytön mielikuvituksessa. Kokemus on ollut tytölle niin todenmukainen, että hän kertoo puhuneensakin isälle jotakin ja tunteneensa, että isä todella kuuli häntä. Lapsen ikävän kuvaus syntyy näin kuvan ja sanan kiinteän vuorovaikutuksen tuloksena.

Myös kuvatilán jakaminen aukeamalle vahvistaa kuvan kertovuutta. Kuva on jaettu aukeamalle siten, että ikkunan ääressä istuva tyttö ja vastapäisen kerrostalon ikkunassa näkyvä henkilöahmo jäävät aukeaman vasemmanpuoleiselle sivulle. Sijoitettuna kuvatilán kapeaan osaan tyttö ikään kuin saartuu yksinäisyyteensä. Oikeanpuoleisen sivun kuvatilassa näkyy arkinen keittiön pöytä ja sen ympärillä hajallaan olevat tuolit. Pöydän päällä on astioita, hedelmävati, keskeneräinen virkkaustyö ja luultavasti tytön kouluvihko ja lyijykynä. Tässä yhteydessä kuvatilán jakaminen fyysisesti aukeaman eri sivuille toimii kerronnallisena keinona. Tarvitaan kuitenkin käsitys aukeamasta

⁵¹ Tämä kuva on ollut analyysin kohteena luvussa 5.3, ”Kieli, kommunikaatio ja kertomisen tarkoitus”, jossa tarkastelen kuvaa ja siihen liittyvää kielellistä kerrontaa kuvitteellisena kommunikaatiotilanteena tytön ja kuolleen isän välillä.

visuaalisen ja verbaalisen kerronnan muodostamana kokonaisuutena, ennen kuin voidaan etsiä merkityksiä sille, miksi kuva on jaettu aukeamalle juuri tällä tavalla.

Tyttö on esitetty kuvassa omaan maailmaansa uppoutuneena. Hän on yksin isäkuvitelmansa kanssa kuvan vasemmassa laidassa, omalla sivullaan. Oikeanpuoleisen sivun kuvatilassa on esitetty tytön arki, josta hän on kuvatun hetken aikana ikään kuin irrallaan. Kielellisessä kerronnassa 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 täysin huomaamattomaksi yksityiskohdaksi. Perhonen lentelee kuvassa tytön ”arjen puolella”, mikä symboloi hänen suruaan: tekstin perusteella perhonen on tunnistettavissa suruvaipaksi. Olennaista on perhosen lentely arjen puolella, sillä suru on läsnä joka päivä tytön arjessa. Yksinäiset muisteluhetket antavat tytölle kuitenkin mahdollisuuden unohtaa arjen ja siihen kuuluvan surun ja ikävän pieniksi hetkiksi.

Mikkosen (2008, 309–310) näkemys ambivalentin tai epäsuoran fokalisaation yleisyydestä elokuva- ja sarjakuvakerronnassa sopii myös kuvakirjakerrontaan. Kuvan hahmon katseen ja ulkoisen näkökulman yhdistyminen muistuttaa kielellisen kerronnan vapaan epäsuoran esityksen moodia tosin sillä merkittävällä erotuksella, että kuvassa ei voi ilmaista aikamuotoja ja usein deiktisyyskin on epäselvää. Kirjoitetun kielen vapaassa epäsuorassa esityksessä sekoittuvat kertojan ja henkilön diskurssit (ajatukset, puhe). Sen sijaan visuaalisessa kerronnassa esitysmuotoa kuvaa näkökulmien yhdistyminen; kysymys on ”katsomisesta jonkun kanssa” tai ”jonkun takaa”, kuten Mikkonen ilmiötä luonnehtii. Tällainen näkökulma havainnollistuu yllä olevassa ikkunakuvassa, jossa ajallis-tilallinen näkökulma on rajattu osittain tytön havaintoihin. Painotus on sanalla osittain, koska samalla kuitenkin säilyy hypoteettinen havaintopiste, jota ei fiktiivisessä maailmassa voi liittää kenenkään henkilöahmon näkökulmaan. Mikkonen näkee tekniikan etuna mahdollisuuden paljastaa henkilöahmon havaintoja syvältä niiden sisältä käsin. Katsomme kuvassa olevan henkilön kanssa tai hänen takaansa, jolloin henkilön näkökulma ja näkökenttä sisältyvät osittain näkemäämme kuvaan. Fokalisaatio ei kuitenkaan muutu näkökulmakuvaksi sen täydellisessä merkityksessä, koska se, mitä näemme, vastaa vain osittain kuvassa esitetyn henkilön näkemää.

Myös teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* ollaan ikkunan äärellä. Elisabet ja nalle katsovat kuvatilaa ulkopuolelle kuvassa, jossa Elisabet on avannut ikkunan huutaakseen asiansa kaverilleen Jarille: hän ei halua tulla ulos leikkimään, koska hänellä on jo nalle kaverina (KUVA 8.3.2). Tämän kuvaesimerkin kohdalla visuaalisen fokalisaation ja kielellisen kerronnan vuorovaikutuksen analyysin tekee erityisen haasteelliseksi se, että visuaalinen kuva ja kuvan tilanteeseen liittyvä kielellinen kerronta sisältävät useita katsojia, kokijoita ja kertojia. Tekstin

avulla kuvasta voi saada käsityksen, että visuaalinen näkökulma on pihalla olevan Jarin, jonka katseen kautta myös lukija pääsee katsomaan ikkunassa olevaa Elisabetia ja nallea. Kuvan kohdalla on siis kysymys Jarin sisäisestä fokalisaatiosta. Sen sijaan Elisabetin ja nallen näkemisen kohde on rajattu kuvan ulkopuolelle, mutta pihalla huiskuttava Jari tuodaan tilanteeseen mukaan kielellisen kerronnan keinoin:

Tyttö katselee vuoron perään nalleen ja ulos ikkunasta. Aamulla isä sanoi, että kevät tuli tänä vuonna aikaisin. Elisabetin olisi tehnyt mieli kysyä tarkoittiko isä sitä, että kevät tuli aikaisin juuri sinä aamuna. [...]

Naapurin poika tulee portista pihamaalle. Jari kävelee suoraan lumiukon luo ja tytöstä näyttää, että Jari taputtaa ukkoa pään päälle. Jari huiskuttaa ja Elisabet tietää, että Jari tulee taas hakemaan ulos. (ENP, 17–19.)



KUVA 8.3.2 (ENP, 18)

Ikkunakuva tekstiyhteydestä irrotettuna vaikuttaa kuvalta, jossa on hyvin vähän kertovia elementtejä. Elisabetin ja nallen näyttäminen ja näyttämöllepano tuntuvat tärkeämmiltä kuin kertominen. Itse asiassa näyttämöllepanon ajatus ilmaistaan myös kielellisessä kerronnassa: ”Hän [Elisabet] työntää nallen ikkunalaudalle istumaan, että Jari varmasti näkee kuka kaveri on.” (ENP, 19.) Näin kuva sittenkin kertoo sen, mikä tässä kertomuksen kohtauksessa on tärkeintä kokevalle henkilöahmolle. Elisabet itse haluaa pysytellä taustalla, mutta nallepikkuveljeään esittelemällä hän haluaa ikään kuin todistaa naapurin pojalle, että hänellä todella on jo leikkikaveri.

Kielellinen kerronta yhdistää kuvan sosiaaliseen tilanteeseen, jossa käydään pienimuotoinen keskusteluhetki leikkikavereiden välillä. Kuvan hetkeen liittyvä toiminta ja se, mitä Elisabet ja nalle näkevät, kokevat ja ajattelevat, ilmaistaan nallen näyttämöllepanoa lukuun ottamatta pelkästään kielellisen kerronnan keinoin:

Minä en mene, hän ajattelee ja nostaa nallen syliinsä [...]

Elisabet avaa ikkunan ja huutaa Jarille, että hänellä oli jo kaveri. Hän työntää nallen ikkunalaudalle istumaan, että Jari varmasti näkee kuka kaveri on. Hän ei huomaa, kuinka nallen silmät muuttuvat mustiksi. Nalle katsoo poikaa, joka kääntyy pihasta pois. Nalle on huomannut, että hänen tulonsa jälkeen naapurin poika on joutunut monta kertaa leikkimään yksin. Ei nalle sellaista olisi tahtonut. (ENP, 19.)

Kuvan ja sanan vuorovaikutuksessa visuaalinen fokalisaatio välittyy kuvan ulkopuolella olevan Jarin katseen kautta, kun taas kielellisessä kerronnassa fiktiiviset tapahtumat suodattuvat sekä Elisabetin että nallen kokemusten ja tuntemusten läpi, ja myös heidän ajatuksiaan esitetään. Esimerkkiin on mahdollista soveltaa elokuvakerronnasta tuttua vastakuvan käsitettä (Bacon 2000, 195–205). Tosin sillä erotuksella, että tässä yhteydessä *kuva* ja *sana* toimivat toistensa vastakuvina.

Näkemisen ja katsomisen tematiikkaa tuodaan kielellisessä kerronnassa esille kertomalla myös, että nalle ilmaisee tunteitaan silmien väriä vaihtamalla. Katkelman viimeisessä virkkeessä kertojan ja fiktiivisen nallehenkilön roolit sekoittuvat tavalla, joka on tyypillistä vapaalle epäsuoralle esitykselle. Nallen ajatuksia esitetään kätkeytyneinä osaksi kertojan epäsuoraa esitystä. Elisabet huomaa nallen mustat silmät vasta, kun hän nostaa nallen pois ikkunalaudalta. Nalle ei kerro, mitä silmille on tapahtunut, vaikka Elisabet kysyy asiasta monta kertaa. Ja 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.) Tässä yhteydessä on syytä suhteuttaa yksittäinen tapahtuma koko kertomuksen kontekstiin, lapsen surua käsittelevään teokseen kerronnallisena kokonaisuutena. Näkemykseni mukaan nallen mielipahaa ei kerrota vain irrallisena havaintona, vaan koko teoksen tulkinnan kannalta merkittävänä yksityiskohtana. Siksi onkin syytä kysyä *miksi* nalle reagoi silmillään, ja *miksi* tästä sinänsä pienestä, jopa huomaamattomasta tapahtumasta ylipäättään kerrotaan. Tulkintani nallen toiminnasta nojaa kertomuksen kokonaisuuteen ja sen kuolema- ja kaipaustematiikkaan. Nallen kautta halutaan antaa lapsilukijalle neuvoja tai ainakin vaihtoehtoinen toimintamalli, jonka mukaan surun ja ikävän kanssa ei kannata jäädä yksin, vaan leikkimään lähteminen tutujen kaverien kanssa saattaa jopa helpottaa oloa.

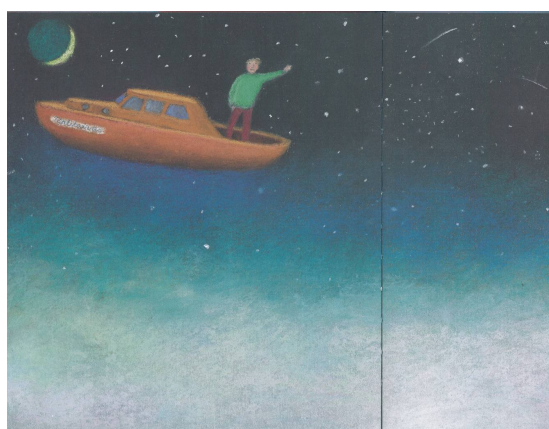
8.4 Muistojen maisemissa ja tulevaisuudessa

Kun seuraavassa tarkastelen Naakkapuun tytön muistoja kuvittavia aukeamia, hyödynnän analyysissäni kielitieteen perusajattelua, jonka mukaisesti sanan ja kuvan dynamiikka voi toteutua sekä syntagmaattisesti (yhdistelyn akseli) että miellelyhtymien avulla eli paradigmaattisesti (valinnan akseli). Mikkonen (2005, 299) avaa analyysiini soveltuvaa paradigmaattista suhdetta,

jossa kuva ja sana rinnastuvat toisiinsa ja luovat niiden välisten assosiaatioiden välityksellä jonkin merkityksen, joka ei ole riippuvainen kertomuksen kronologiasta.

Ajalliset tasot rakentuvat Naakkapuun tytön muistoja esittävässä visuaalisissa kuvissa tavalla, joka vaatii lukijalta erityisesti ajallisen kerroksellisuuden hahmottamista. Kuvakirjan multimediaalinen luonne tukee tässä yhteydessä monien samanaikaisten maailmojen vaikutelmaa. Teoksessa *Tyttö ja naakkapu* useimmilla aukeamilla kuvan ja sanan suhde on symmetrinen, jolloin sana ja kuva toistavat saman asian (vrt. Nikolajeva & Scott 2001, 12). Muutamilla aukeamilla kielellisessä kerronnassa liikutaan tytön muistoissa, joista tehdään nopea siirtymä kerronnan nythetkeen rautatieasemalle. Näillä aukeamilla kuvan ja sanan suhteen voi ajatella toimivan täydentävästi, jolloin sanat ja kuvat täyttävät toistensa aukkoja. Tässä tulee kuitenkin esiin valmiiden luokitteluiden ongelmallisuus, sillä ne toimivat harvoin puhtaina, toisistaan erottuvina kategorioina. Usein aukeamilla, joissa ei voida puhua kuvan ja sanan symmetrisestä suhteesta, ei ole myöskään kysymys puhtaasti täydentävästä suhteesta. Molempiin yhteisiä muistoja esittäviin kuviin on sisällytetty kiintoisalla tavalla sekä ennakoinnin että muistojen tasot. Sen sijaan aukeamien kielellisessä kerronnassa minäkertojatyttö viipyy menneessä ajassa, jolloin isä oli vielä elossa.

Vaikka *Tyttö ja naakkapuun* kielellinen kerronta on kokonaisuudessaan isäänsä muistelevan tytön sisäistä puhetta, ainoastaan kahdella aukeamalla kuvitetaan näitä yhteisiä muistoja. (*TJN*, 16–17; 18–19). Tytön muistot yhteisistä hetkistä isän kanssa ovat kesäisiä ja valoisia. Muistojen valoisuus näkyy ennen kaikkea kuvien värimaailmassa. Toisessa kuvassa (KUVA 8.4.2) tyttö kahlaa uimaan punaisessa uimapuvussaan vaaleanvihreään mereen. Tyttö on vielä pieni ja uimataidon epävarmuudesta kertovat tytön käsissä olevat keltaiset kellukkeet. Tulkintani aikatasojen sekoittumisesta saa vahvistusta, kun rantakuvaa käsitellään yhteydessä tytön mielen kuvaan isästä veneilemässä tähtitaivaalla (KUVA 8.4.1):



KUVA 8.4.1 (*TJN*, 12–13)⁵²

⁵² Kuva isän veneilystä tähtitaivaalla sisältää runsaasti symboliikkaa, jota avaan luvussa 7.4, ”Surun ja kuoleman symbolit”. Käsitelen kuvaa myös luvussa 3.1, ”Lapsen kokemus ja sen välittyminen”.



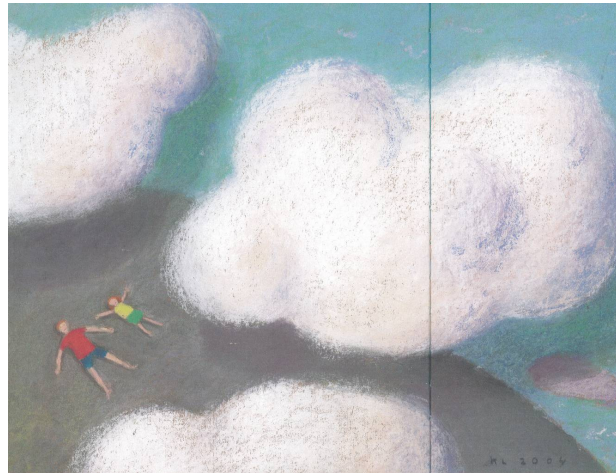
KUVA 8.4.2 (TJN, 16–17)

Kuvan 8.4.2 tarjoama havaintopiste asettaa kuvan katsojan tytön selän taakse vastaavalla tavalla kuin kuvassa, jossa Naakkapuun tyttö katsoo kotinsa ikkunasta ulos (KUVA 8.3.1). Molemmissa kuvissa kuvan katsoja jakaa henkilön näkökulman vain osittain. Rantakuvassa kuvan katsojan asema sijoittuu lähemmäksi kuvan henkilöä, mistä syntyy vaikutelma, että kuvan katsojan näkökulma on rajoitetumpi kuin ikkunakuvassa. Kuva mahdollistaa luennan, jonka mukaan vedessä kahlaava tyttö näkee enemmän kuin kuvan todellinen katsoja. Toisaalta kuvan rajausta vihjaa tytön katsovan hyvin lähelle eteensä, jolloin yksi mahdollinen tulkinta on, että avara meri saattaa pelottaa tyttöä. Lisäksi uimataidon heikkoudesta kertovat käsivarsissa olevat kellukkeet ja tytön hentous voidaan lukea laajemmin tytön koko elämän arvaamattomuutta kohtaan tuntemana avuttomuutena ja osin myös epävarmuutena ja tulevaan kohdistuvana pelkona.

Vaikka isää ei uintikuvassa näykään, tämän voisi ajatella katsovan tyttärensä kahlaamista rannalta päin. Isän samanaikainen poissaolo ja läsnäolo rantakuvassa luovat kuvaan isän kuolemaa ennakoivan tunnelman. Lisäksi samankaltainen värimaailma yhdistää toisiinsa tämän kesäisen muistelukuvan ja kuvan, jossa isä matkaa veneellään kohti tuonpuoleista (KUVA 8.4.1). 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 siten, että isä voi vielä kuoltuaankin seurata meren yläpuolelta taivaalta, kuinka tyttö kahlaa rantavedessä. Isän veneilykuvaan liittyvän kielellisen kerronnan voi niin ikään ajatella tukevan tätä tulkintaa: ”En minä tiedä, lenteleekö isä taivaalla, mutta sieltä isä seuraa minua ja äitiä, ja minua enemmän koska olen lapsi.” (TJN, 13.) Sen sijaan kahlailukuvaan liittyvässä kielellisessä kerronnassa tyttö liikkuu muistojen tasolla:

Paljon mukavampaa oli, kun mentiin saunaan ja pääsi uimaan. Jos piti mennä laiturilta suoraan syvälle, oli pakko laittaa pelastusliivit. Parasta oli, kun pääsi rannalta kahlaamaan matalaan veteen. Silloin tarvittiin vain kellukkeet, ja minusta tuntui kuin pulleat siivet olisivat kasvaneet käsivarsiin. Kahlaamassa oli melkein aina muitakin lapsia, ja jos emme muuta yhdessä leikkineet, niin ainakin roiskimme vettä toistemme päälle. (TJN, 17.)

Toisessa muistoja kuvittavassa kuvassa tyttö ja isä on kuvattu yhdessä rantakalliolle, jossa he makaavat selällään vierekkäin pilviä katselemassa (KUVA 8.4.3). Kuvan näkökulma asettuu Genetten (1980, 187–189) ulkoisen fokalisaation luokkaan, joka on tilallisesti rajattu eräänlaisen persoonattoman todistajan tai tarkkailijan näkökulmaan ilman pääsyä henkilöiden tajuntaan:



KUVA 8.4.3 (TJN, 18–19)

Vaikka pilvet näyttävät olevan lähellä maata, kuvasta välittyy lämpimän ja aurinkoisen kesäpäivän tunnelma. Siitä huolimatta, että pilvet ovat poutapilviä, niillä on 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. Esimerkki mahdollistaa luennan, jonka mukaan kuvaan on onnistuttu luomaan sekä menneeseen suuntautuvan muiston että ennakoinnin taso:

Me kiipeilimme kallioille ja makasimme selällään kiveä vasten ja puhuimme pilvistä. Siitä mitä jokainen niissä näki. Eniten nähtiin koiria ja kissoja ja hevosia. Minä näin lintuja, koska olin tottunut niitä pilvistä huomaamaan. (TJN, 19.)

Kielellisessä kerronnassa tyttö kertoo menneessä aikamuodossa yhteisistä muistoista, ja kielellisen kerronnan ja kuvan yhteisvaikutuksen tuloksena syntyy tulkinta, jossa ollaan muistojen tasolla. Kuvakirjan luenta voi näin perustua eri ilmaisumuotojen vertailuun, tai sitten kokonaisvaltaiseen pohdintaan, mitä kuva ja sana saavat aikaan yhdessä. Nähdäkseni ei ole tarpeen pohtia, kumpi luenta on parempi tai oikeampi. Mieluummin puhuisin kuvakirjan erilaisista lukutavoista, jotka kuvakirja multimediaalisen luonteensa vuoksi mahdollistaa.

Seuraava kuvaus Naakkapuun työstä sopii yksittäisen kuvan kertovuuden tarkastelun päättäväksi esimerkiksi sekä muodollisten että temaattisten piirteiden kautta. Aukeaman kielellisessä kerronnassa tyttö havahtuu muistoistaan nykyhetkeen rautatieasemalla, jota kuvataan myös kerronnallisilta ulottuvuuksiltaan erittäin monimerkityksellisessä visuaalisessa kuvassa. (*TJN*, 28–29). Sisäisessä puheessaan tyttö havainnoi tuntemuksiaan kirjaimellisesti kerronnan ja kokemisen hetkessä:

Varpaissa tuntuu kylmältä. Lenkkitosut ovat kastuneet märässä ruuhossa. Koetan sormella kengän kärkeä ja olen niin kuin äiti kenkäkaupassa. Tunnustelen onko kärjessä tarpeeksi tilaa. Äiti sanoo sitä liikkumavaraksi. Kengät ovat liian pienet. Kun matka on tehty ja käyty katsomassa uusi paikka, minun täytyy pyytää äitiä ostamaan uudet lenkkitosut, sellaiset joita voi pitää pakkasella. (*TJN*, 29.)

Tässä yhteydessä preesenskerronnan tulkitseminen sisäiseksi monologiksi osoittautuu riittämättömäksi vaihtoehdoksi, sillä esimerkissä tietoisena analyttinen ääni pohtii minän sisäisiä tapahtumia (vrt. Cohn 2006, 124). Näkemys sisäisen monologin preesensistä perustuu ajatukseen, että preesens käsitetään kielenä, joka syntyy fiktiivisessä todellisuudessa eikä pyri kommunikatiiviseen kerrontaan tai kerronnalliseen kommunikaatioon. Vaikka tyttö kuvaa kokemustaan kylmistä varpaista ja märistä kengistä, yllä olevassa katkelmassa henkilöihahmon kertojafunktio korostuu. Tyttö ikään kuin tarkkailee itseään ulkoa päin.

Aukeaman symbolisten merkitysten avaaminen edellyttää sanan ja kuvan lukemista tiiviisti yhdessä, jolloin ne vahvistavat vuorovaikutteisesti toinen toisiaan. Tällainen tarkastelutapa mahdollistaa lukijalle elämyksen, jota Marie Laure-Ryan⁵³ (2004, 139) on kuvannut seuraavasti: ”In the most successful cases [...] the verbal and visual version blend in the mind of the reader-spectator into one powerful image, each version filling the gaps of the other.”



KUVA 8.4.4 (*TJN* 28–29)

⁵³ Ryan ottaa esimerkiksi tällaisesta visuaalisen ja verbaalisen kerronnan sekoittumisen tuloksena syntyneestä kuvasta Sir John Tennielin kuvituksen teokseen *Alice in Wonderland* (1865).

Aukeaman kuvassa (KUVA 8.4.4) katsojan päähuomio keskittyy tytön jalkoihin. Yksin kuvastakin on mahdollista tulkita kenkien musta väri surun symboliksi. Tyttö on jo aiemmin kertomuksessa kuvannut ikävän sellaiseksi ”jonka tuntee joka puolella itsessään” (TJN, 11). Kuvan voi tulkita välittävän surun kokemista ruumiillisesti niin, että suru todella tuntuu päästä varpasiin asti. Aukeaman verbaalinen kerronta tukee ja vahvistaa kuvan sanomaa ja tuo mukaan myös kielellisiä symbolisia ilmauksia.

Kysymys kuvan fokalisaatiosta havainnollistaa käsitteen moniulotteisuutta ja monitulkintaisuutta visuaalisessa kerronnassa. Kun kielellinen kerronta perustuu tytön sisäiseen fokalisaatioon, on kuvan fokalisointi rajattu ulkopuolisen tarkkailijan tai todistajan näkökulmaan Palaan Mieke Balin (1997a, 142, 146) määritelmään, jonka mukaan fokalisaatiossa on kysymys tietyn näkökulman ja havaitun asian välisestä suhteesta. Ulkoinen fokalisaatio tarkoittaa *mitä* ja *miten* asioita nähdään ja sisäinen fokalisaatio vastaa kysymykseen *kuka näkee*. Jälkimmäiseen kysymykseen on kuvaan rakennetun näkökulman perusteella mahdotonta löytää vastausta. Kielellisestä kerronnasta voi päätellä, että tyttö katselee jalkojaan pohtiessaan liian pieniä kenkiään. Kuvan näkökulma ei kuitenkaan ole tytön, koska hän katsoo jalkojaan ylhäältä päin. Tyttö odottaa äitiään yksin, joten ulkopuolisen tarkkailijan näkökulma on poissuljettu. Kysymys ulkopuolisesta havainnoijasta on kiintoisa myös siksi, että kuvan näkökulman perusteella tämän täytyisi olla fyysisesti hyvin lähellä tyttöä.

Kuvassa toteutuu melko kirjaimellisesti ajatus hypoteettisesta fokalisaatiosta, siitä, mitä joku olisi voinut nähdä, jos olisi ollut kyseisessä havaintopisteessä näkemässä. Tällä aukeamalla verbaalisen ja visuaalisen kerronnan välille on luotu vahva jännite tavalla, joka korostaa fiktion ja aivan erityisesti kuvakirjakerronnan mahdollistamia keinoja esittää fiktiivisen henkilöhahmon sisäistä ja ulkoista todellisuutta. Kielellisessä kerronnassa minäkertojan omien tuntemusten havainnointi itsensä ulkopuolelta rikkoo illuusion sisäisen monologin aitoudesta ja kuvan kohdalla kysymys fokalisaatiosta jää vaille vastausta. Narratologia kiinnostaa, mitä näillä kerronnallisilla ratkaisuilla on mahdollisesti haluttu ilmaista. Yksi tulkintavaihtoehto on, että sekä kielellinen että kuvallinen kerronta ilmentävät tytön ulkopuolisuuden tunnetta jopa suhteessa hänen omaan elämäänsä. Äiti selittää työlle asioita tavalla, jotka tuntuvat työstä oudolta. Toisaalta tytön sisäisestä puheesta voi kuulla hänen olevan yhteydessä omiin tunteisiinsa. Isän kuoleman jälkeisessä raskaassa elämänvaiheessa tyttö tuntuu tietävän voimavaransa ja hän myös uskaltaa kertoa äidilleen, mitä tahtoo:

Sen minä tiedän, että uusi alku toisi aina vain lisää muistoja. Koulun liitutaalustakin 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.)

Tyttö ei halua uusia muistoja. Silti hän ymmärtää, että olotila ei ole pysyvä. Tyttö ei sulje pois uusien muistojen mahdollisuutta, kunhan niitä ei vain tule ”vähään aikaan”. Liian painavaksi tuleva reppu symboloi surun ja ikävän raskautta tässä vaiheessa tytön elämää. Tyttö ei halua myöskään unohtaa. Hän haluaa vaalia isänsä muistoa, ja tutussa paikassa myös isän läsnäolon kokeminen olisi varmasti helpompaa:

Me saatetaan muuttaa talven aikana sinne uuteen paikkaan, jos tällä matkalla sujuu kaikki hyvin. Hyvin sujuminen tarkoittaa sitä, että äiti saa työpaikan ja me löydämme asunnon. Sitten tulisi uusi koulu ja uudet ystävät. Yhtäkkiä kaikki olisi uutta. Äiti puhuu uudesta alusta, minusta uusi alku kuulostaa vähän kummalliselta. (TJN, 29.)

Aivan samoin kuin tytön ikävä tuntuu kipuna ja monin tavoin hankalana olona, myös liian pienet ja nurmikossa kastuneet kengät tuntuvat hänestä epämukavilta. Niinpä tyttö suunnittelee, että uudessa paikassa hän pyytää äitiä ostamaan uudet kengät. Tämä ajatus yhdistettynä kuvan mustiin kenkiin mahdollistaa luennan tai oletuksen, että uudet kengät voisivat olla paitsi oikean kokoiset, myös iloisemman väriset symboloiden suurimman surun väistymistä ja tarinamaailman lapsen olon helpottumista kaikin tavoin. Tyttö pystyy murheestaan huolimatta näkemään eteenpäin. Syksyn jälkeen tulee talvi kuten aina ennenkin, ja silloin kenkien pitää olla sellaiset, että ne kestävät pakkasta.

Tässä työni osiossa tarkasteluni on keskittynyt yksittäisen kuvan kertoviin keinoihin. Kuvitetussa lastenkirjassa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* yksittäinen kuva edustaa Rhedinin (1992, 79–81) luonnehdinnan mukaisesti eräänlaista silmänräpäyskuvaa, joka referoi kiinnostavan yksityiskohdan kertomuksesta. Kuvan aihe toimii näin viittauksena kertomukseen ja esittää tiivistelmän kielellisessä kerronnassa kuvatuista tapahtumista ja tilanteista. Balin (1991b, 102) visuaalisen kuvan kerronnallisten keinojen kategorioista teoksen kuvitukseen sopii määritelmä näyttämöllisesti edustavimman tapahtuman esittämisestä, sillä kysymys on kuvien määrän sijaan niiden laadusta. Kuvien tyyli ja ennen kaikkea vaikuttavuus saa aikaan sen, että niillä on myös sanoihin erittäin suuri vaikutus, ja näin kuvitetun kirjan kerronta syventyy sanan ja kuvan yhteisvaikutuksesta. (Vrt. Lewis 2001, 68; Happonen 2007, 115.)

Myös *Tyttö*-trilogian kuvat ovat muuttuneet edellä kuvatuiksi silmänräpäyskuviksi, kun ne on irrotettu kuvien sarjasta yksittäisinä kuvina tarkasteltaviksi. Vaikka kuvakirjassa on kysymys liikkumattomasta kuvasta, kuvien sarjallisuus luo kertomukseen illuusion liikkeestä ja tapahtumisen jatkumisesta. Tässä mielessä kuvien sarjasta irrotetut kuvat voi mieltää myös eräänlaisina pysäytyskuvina. Kun tarkastelu kohdistuu yksittäisen kuvan esittämään sisältöön, edeltävien ja seuraavien kuvien luoma konteksti jää tulkinnassa helposti huomioimatta (vrt. Nodelman 1988). Tästä näkökulmasta katsottuna sarjasta irrotettujen yksittäisten kuvien tulkinta saattaa vaikuttaa

keinotekoiselta ja kuvakirjalle tyypillisestä lukutavasta poikkeavalta ratkaisulta. Katson kuitenkin, että tässä luvussa toteuttamani yksittäisten kuvien lähiluku palvelee myös työni seuraavaa osiota, jossa keskityn kuvien sarjallisuuden analyysiin. Erityisen suuria odotuksia kohdistan jo analysoimistani kuvista syntyviin uudenlaisiin tulkintoihin, jotka mahdollistuvat, kun kuvia tarkastellaan osana kuvien sarjaa.

IV KUVIEN SARJA VIE SURUSSA ETEENPÄIN

Kaikki surut voidaan kestää, jos ne ovat osa tarinaa tai jos niistä kirjoitetaan sellainen.

– Isak Dinesen (Karen Blixen)

9 KUVIEN SARJA KERTOMUKSENA

Työni neljännessä osiossa keskityn tarkastelemaan kuvien sarjaa kertomuksena. Tutkin sanan ja kuvan yhteistoimintaa, jossa sarjallisuus tuo erityisesti kertomuksen ajalliset rakenteet analyysin kohteeksi. Kun tutkin kuvien sarjallisuuden rakentamia merkityksiä kuvakirjassa, myös sarjakuvaa ja elokuvaa koskevat teoriat nousevat yksityiskohtaisemman tarkastelun kohteeksi. Näille useita esitysmuotoja yhdisteleville ilmaisuvälineille on tyypillistä, että kaikki osatekijät erikseen ja yhdessä rakentavat kertomusta luomalla vaikutelmia näkökulmasta ja säätelemällä ajallisia rakenteita (Mikkonen 2010, 303). Kuvien sarjallisuuden analyysissä lähtökohtanani on Kibèdi Vargan (1989a) jaottelu kuvien sarjasta kertomuksena. Kohdeteoksissani kuvien kertovat sarjat muodostuvat yksittäisistä kuvista, joissa on kuvattu yksi hetki. Vargan jaottelun toinen vaihtoehto on kuvien sarja, jonka yksittäisissä kuvissa on kuvattu useita hetkiä.

Yllä oleva lainaus Karen Blixeniltä symboloi osuvasti trilogian ensimmäisen osan suhdetta trilogian kokonaisuuteen. *Tyttö ja naakkapuuhun* on kirjoitettu tarina isänsä menettäneen tytön surusta ja kaipauksesta. Tämä yksittäinen kertomus on edelleen osa laajempaa kertomusta, joka jatkuu trilogian jatko-osissa. Keskittyminen kertomuksen ajallisiin rakenteisiin tuo tässä työni osiossa tarkastelun kohteeksi *Tyttö*-trilogian kokonaisuudessaan. Näin myös teoksen *Tyttö ja naakkapuu* jatko-osat *Minä, äiti ja tunturihärkki* sekä *Revontulilumi* saavat aiempaa enemmän huomiota. Pyrin ottamaan trilogian osien ominaispiirteet huomioon ja siksi analysoin sarjallisuuden luomia merkityksiä ja ajallisia rakenteita sekä yksittäisten teosten sisällä että trilogian osien välillä. Tekstin ja kuvituksen lisäksi esimerkiksi taitto on merkittävä kuvakirjan kokonaisuuden asettelulle. Siksi myös sellaiset kerrontaa tukevat tekijät, kuten kuvien rajaus, mittasuhteet, muodot, aukeaman sommittelu ja värimaailma saavat tässä yhteydessä aiempaa enemmän huomiota. (Vrt. Ylimartimo 2001, 81–82.)

Olen teoksen *Tyttö ja naakkapuu* analyysissä päätenyt määrittelemään tämän moniulotteisen kertomuksen tietynlaiseksi lyyrisen puhujan diskurssiksi. On syytä huomioida, että tarkasteluni on keskittynyt yksittäisiin kuviin ja niihin liittyvään kielelliseen kerrontaan. Kuvien sarjallisuutta tutkiessani tavoitteeni on tarkistaa lyyrisen kertomuksen määritelmän sopivuus silloin, kun samaa kertomusta luetaan keskittyen sekä verbaalisessa että visuaalisessa kerronnassa kerronnallisiin

jatkumoihin, jotka toimivat mahdollisesti myös muutoksen ilmaisijoina. Siksi lähtöoletukseni on, että jonkinasteista ristiriitaisuutta löytyy suhteessa James Phelanin (2005, 162) lyyrisen kertomuksen määritelmään. Phelanin mukaan lyyrisessä kertomuksessa oleellista on kertoa muutoksen tai tapahtumisen sijaan tietty asiain- tai mielentila.

Trilogian jatko-osat tuovat lohdutuksen ulottuvuuden mukaan temaattiseen analyysiin. Tarkastellessani lohdutuksen teemaa luen trilogiaa kokonaisuutena, jolloin pyrin häivyttämään eri osien välisiä siirtymäkohtia. Kiinnostukseni kohteena ovat toistuvat teemat, rakenteet ja muodot, tarinamaailman surevan lapsen ajattelun analogiat sekä muodolliset ja sisällölliset kytkennät kielellisessä kerronnassa, jotka sitovat trilogian osia yhteen. Visuaalisten kuvien kohdalla teen rinnastuksia tiettyjen yksittäisten kuvien välillä riippumatta siitä, minkä teoksen kuvitusta ne ovat. Tämä lukutapa vetää yhteen surevan lapsen kokemusta, kun tarkastelen sekä välitöntä surun ja kaipauksen aikaa teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* että menetyksestä ajallisesti etäämpänä olevia ajanjaksoja teoksissa *Minä, äiti ja tunturihärkki* ja *Revontulilumi*. Kuvakirjatrilogian kohdalla tavoitteenani on osoittaa kuolemasta kertovan kirjan jatko-osien tärkeys ja mielekkyys lukijan kannalta. Oletukseni on, että kertomuksen jatkuminen konkreettisesti jatko-osissa, ja surusta selviävän lapsen vaiheiden seuraaminen fiktiivisessä maailmassa auttaa todellista lukijaa ymmärtämään, että läheisen ihmisen kuolemasta huolimatta elämä jatkuu tavalla tai toisella, ja myös ilo ja hyvä olo palaavat menetyksen kokeneen lapsen elämään.

9.1 Jatkumot ja jaksollisuus kuvien sarjassa

Kuvakirjojen lukemisella on oma rytmensä ja tapansa, kuvakirjakerronnalla omat keinonsa järjestää verbaalista ja visuaalista informaatiota ajassa ja tilassa. Kaikissa trilogian osissa kuvakirjan multimediaalinen kokonaisuus manipuloi lukijan kokemusta ajallisista rakenteista, kuten rytmistä ja kestosta vaihtelevasti eri tavoilla. Kielellinen kerronta on toisinaan vahvemmin sidottu tiettyyn hetkeen, toisinaan se taas kattaa ajallisesti pidempiä jaksoja, muistoja tai useampia siirtymiä ajassa. Kuvat voivat olla sidottuja kokemisen ja kerronnan hetkeen, mutta joskus ne esittävät myös muistoja, mielikuvituskuvia, tai niistä voi päätellä erilaisia ajallisia kerrostumia.

Maria Nikolajevan ja Carole Scottin (2001, 12) mukaan kuvan ja sanan suhdetta kuvakirjassa voidaan tarkastella jatkumona, jolle sijoittuu erilaisia kuvan ja sanan yhteistoiminnan ja niiden tilallis-ajallisen suhteen muotoja. Jatkumon perustana on kuvien sarjallisuuden tehtävä, jonka korostuminen vie kuvakirjan lähelle sarjakuvan ilmaisumuotoa. Kai Mikkonen (2005, 370) näkee kuvakirjan ja sarjakuvan lukemisen lähestyvän tiedostamattomia prosesseja siinä, että kuva ja sana on mahdollista havaita yhteen sulautuneina, mutta ei kuitenkaan välttämättä samanaikaisesti tai

samana asiana. David Lewis (2001a, 36) puhuu synergiasta: jotta lukija saisi kirjasta ehjän lukukokemuksen, hän ei voi lukea sanoja ja kuvia erikseen. Kuva ja sana ovat jatkuvassa vuorovaikutussuhteessa, jossa kumpikin on toinen toisensa ympäristö. Lewisin käsitykseen yhtyy Riitta Oittinen (2004, 41) määritelmällään kuvan ja sanan suhteesta kaikuna tai vastaamisena. Oittinen sisällyttää määritelmäänsä kuvan vastaamisen sanalle ja sanan vastaamisen kuvalle, jolloin näiden kahden välille syntyy dialogi.

Kuvien sarjallisuuden vaikutusta korostaa Nikolajevan ja Scottin (2001, 2) käsitys kuvakirjojen lukemisesta lukijan toteuttamana kuvan ja sanan välisenä liikkeenä. Tämä liike elää lukuprosessin aikana ja etenee tietyllä tavalla jatkuvasti laajenevassa, merkityksiä tuottavassa ketjussa. Kuvan ja sana viittaavat toinen toiseensa, ja erityisesti niiden välisissä siirtymissä kummankin esitysmuodon tarjoamaa informaatiota tarkistetaan toinen toista vasten. Perry Nodelmanille (1988, 176) kuvien sarjallisuudessa keskeistä on konteksti, jonka kuvat luovat niitä seuraaville kuville. Kuvakirjan kuvat ovat erottamaton osa lukukokemusta. Kuvat ohjaavat mielikuvien muodostumista sekä luovat ajatuksellisia skeemoja ja odotuksia, jotka vaikuttavat siihen, miten seuraavaa kuvaa katsotaan ja tulkitaan. Nodelman (mt., 126) korostaa, että vaikka kuvakirjan yksittäisillä kuvilla on toisinaan myös omaehtoisia tehtäviä esimerkiksi lukukokemuksen pysäyttäjänä tai rytmittäjänä, niiden ei kuitenkaan ajatella olevan jatkumosta irrallaan itsessään täydellisiä. Kuvien tarkoituksena on esittää vain toiminnan yksi osa, esimerkiksi kertomuksen jännitteinen tai epätasapainoinen kohta.

Jatkuvuuden ja yhtenäisyyden katkeamiseen kuvakirjakerronnassa kiinnittää niin ikään huomiota Sirke Happonen. Kuvakirjakerronnassa on merkitystä myös sillä, mitä ei ole kuvattu ja aivan erityisesti kohdilla, jotka jäävät aukeamien väliin. Happonen (2007, 88) vertaa sivunkääntämisen funktiota kaunokirjallisten teosten aukkoisuuteen: kerronnan aukkopaikoissa lukijan tehtävä on täydentää se, mikä jää avoimeksi. Usein tämä aukkoisuus koskee erityisesti kuvallista kerrontaa, sillä monesti juuri kuvakirjan kielellinen kerronta sitoo kuva-aukeamia yhteen. Myös Nodelman (1988, 244) kiinnittää huomiota niihin kohtiin kerronnassa, jossa lukijan täytyy käyttää mielikuvitustaan täydentääkseen aukkokohdat.

Nodelman (mt., 246) esittää edelleen, että kuvakirjan kuvat toimivat samoin kuin pelkästään kielelliseen kerrontaan perustuvien romaanien kuvailevat kappaleet. Seymour Chatman (1980, 123) puhuu tapahtumien pysäyttämisestä, vaikka lukemisen prosessi ja kerronnan aika etenevätkin. Kuvakirjan lukuprosessissa lukijan reaktio on konkreettinen, kun hän katsoo visuaalisen kuvan esittämiä henkilöitä ja eri elementtien asettelua aukeamalla Chatmanin kuvaamana ”elävänä tauluna” (*tableau vivant*). Tällaisessa taulussa toiminta on pysäytetty kuvaksi tietyistä tärkeistä hetkeistä. Tosin teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* on useimmiten tarkoituksenmukaisinta käsittää visuaalinen kuva esityksenä henkilön sisäisyydestä tietyllä hetkellä. Seuraavassa esimerkissä

havainnollistuu sekä henkilön sisäisyyden ja kokemuksen monitasoisuus että vaikutelma ajan pysähtymisestä. Kysymys on kahdesta peräkkäisestä aukeamasta. Tekstikatkelmissa on korostettu lihavoinnilla sivujen välinen siirtymä, joka korostaa tytön ajattelun ja kokemuksen rajattomuutta. Näin syntyy vaikutelma henkilön liikkumisesta useiden samanaikaisten maailmojen välillä. Ensimmäinen kuva (KUVA 9.1.1) on sidottu kokemuksen hetkeen. Sen sijaan aukeaman kielellisessä kerronnassa minäkertoja siirtyy ennakoimaan myös tulevaa:



KUVA 9.1.1 (TJN, 28–29)

Varpaissa tuntuu kylmältä. Lenkkikossut ovat kastuneet märässä ruohossa. Koetan sormella kengän kärkeä ja olen niin kuin äiti kenkäkaupassa. Tunnustelen onko kärjessä tarpeeksi tilaa. Äiti sanoo sitä liikkumavaraksi. Kengät ovat liian pienet. Kun matka on tehty ja käyty katsomassa uusi paikka, minun täytyy pyytää äitiä ostamaan uudet lenkkikossut, sellaiset joita voi pitää pakkasella.

[...]

Sen minä tiedän, että uusi alku toisi aina vain lisää muistoja.[...] Jos pakkaisin muistot reppuun, repusta tulisi painava. **Sanon äidille, että en tahdo vähään aikaan enää yhtään uutta muistoa.** (TJN, 29.)

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. 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 nyt kai sielu. (TJN, 30.)



KUVA 9.1.2 (TJN, 30–31)

Toisen aukeaman kuva (KUVA 9.1.2) visualisoi näkymää tytön mielikuvituksesta. Sarjakuvakerronnassa tämän kaltainen kuva on mahdollista toteuttaa graafisesti henkilön

ajatuskuplana. Vastaavasti elokuvassa näkökulmaotoksen avulla voidaan paljastaa tiettyjä asioita henkilön sisäisestä tilasta, kuten henkilön kuvitelmia. Vaikka aukeaman visuaalinen kuva irtoaa kokemisen hetkestä rautatieasemalla, kielellisessä kerronnassa siirtymä tapahtuu ainoastaan minäkertojan mielessä fiktiivisen todellisuuden havainnoinnista mielikuvituksen tasolle. Kun tarkastellaan kielellisen kerronnan moodia irrallaan fiktiivisen todellisuuden tulkinnasta, voidaan havaita aika- ja tapaluokkien vaihtuvan. Kielellisessä kerronnassa siirrytään konditionaalien avulla kuvaamaan tarinamaailmassa mahdollisesti toteutuvia tapahtumakulkuja. Imperfekti kerronnan aikamuotona siirtää kielellisen kerronnan kokemuksen ja kerronnan nyt-hetkestä ja tulevaisuuden kuvauksesta jo tapahtuneisiin asioihin.

Ensimmäisessä kuvassa (KUVA 9.1.1) kuvan havaintopiste suuntaa lukijan katseen tytön jalkoihin. Näkökulma on sidottu kuvassa esitetyn objektin sijaintiin, jolloin tila hahmotetaan siinä olevan esineen tai asian, tässä tytön jalkojen kautta (vrt. Mikkonen 2010, 309). Kun näitä kahta kuvaa luetaan sarjallisuutta ja visuaalisen kerronnan jatkumoa painottaen, huomio kiinnittyy tilalliseen vastakohtaisuuteen. Ensimmäisessä kuvassa tytön jalat ovat tukevasti maassa. Jalkojen kosketus märkään ruuhon saa tytön varpaat palelemaan, sillä hän kertoo liian pienien lenkkiosujen puristavan varpaita. Samantapaista puristusta tyttö on aiemmin kuvannut tuntevansa kurkussaan, kun hän on yrittänyt selittää, miltä oikein kova ikävä tuntuu (*TJN*, 11). Kun siirrytään seuraavaan kuvaan sivun kääntämisen kautta, ensimmäisen kuvan luoma konteksti ohjaa katsomaan ja tulkitsemaan kuvaa, jossa tyttö lentää taivaalla. Vastakohta-asettelu on voimakas: jälkimmäisessä kuvassa tyttö on lähtenyt mielikuvituksensa avulla lentoon ja päässyt samalla irti haikeasta ja kipeästä nykyhetkestä. Kuvasta välittyy painottomuus ja keveyden tunne, kun tyttö voi ikään kuin hetken ajan olla vapaa monin tavoin puristavasta nykyhetkestä. Voi ajatella, että märät ja painavat kengät ovat jääneet maan pinnalle ja tyttö on saanut lisää keveyttä lähtemällä lentoon pelkät sukat jalassaan. Tässä toteutuu havainnollisesti edellä esitetty käsitys, jonka mukaan kuvat ohjaavat mielikuvien muodostumista sekä luovat ajatuksellisia skeemoja ja odotuksia, jotka vaikuttavat siihen, miten seuraavaa kuvaa katsotaan ja tulkitaan. Näiden kahden kuvan (KUVAT 9.1.1 ja 9.1.2) muodostamaa sarjaa jatkaa seuraavan aukeaman kuva, joka esittää pysähtynyttä tunnelmaa tytön kotoa (KUVA 9.1.3) ja palauttaa visuaalisen kerronnan kuvitellusta tapahtumasta ajatuksiin tytön nykyhetken todellisuudesta:



KUVA 9.1.1



KUVA 9.1.2



KUVA 9.1.3

Kuvien väliset siirtymät perustuvat ensisijaisesti ajallis-(mielen)tilallis-paikallisiin muutoksiin kokemisen hetkestä rautatieasemalta mielikuvituksen kautta työn kotiin liittyviin ajatuksiin. Kuvien sarjasta on mahdollista muodostaa temaattinen tulkinta, jossa isänsä menettäneen tytön kokemusta kuvataan episodeittain. Lapsen surussa on samanaikaisesti läsnä sekä konkreettisesti kipeää tekevä ikävä että mahdollisuus irtautua raskaasta nykyhetkestä mielikuvituksen keinoin. Irtautuminen ikävästä kuvitteellisen lentokokeilun avulla suo tarinamaailman surevalle lapselle hetken hengähdystauon ennen kuin hän jälleen kohtaa muuttuneen arjen tyhjässä ja hiljaisessa kodissa ajatuksissaan.

9.2 Sarjakuvalliset ja kuvasarjalliset siirtymät

Kuvakirjaa on sarjakuvan lisäksi rinnastettu myös elokuvaan. Juha Herkman (1998, 94) listaa näiden kolmen esitysmuodon kerronnasta tiettyjä yhtäläisyyksiä ennen kaikkea kuvallista kerrontaa koskien. Kaikissa kerrotaan tarinoita kuvien sarjoina, sekä hyödynnetään kuvakulmia, rajausta ja kuvakokoja kerronnallisiin tarkoituksiin. Sarjakuvan ja kuvakirjan luonne painotuotteina on kuitenkin aivan toinen kuin liikkuvaa kuvaa ja ääntä käyttävän elokuvan. Liikkumattomassa kuvassa ääniefektit ja liikkeen vaikutelma täytyy tuottaa graafisessa muodossa, jolloin kysymys on pikemminkin äänestä ja liikkeestä lukijan tai katsojan mielessä syntyvänä illusiona. Sarjakuvakerronnassa tarinoiden keskeiset muutokset tapahtuvat Herkmanin mukaan poikkeuksetta siirryttäessä ruudusta toiseen. Tällainen kerronnan jaksottainen eteneminen ja siihen liittyvä aukkoisuus on sarjakuvailmaisua määrittävä piirre (Huhtamo 1986, 9–10).

Sarjakuvatutkija Scott McCloud (1994, 70–74) on hahmotellut kuusi tapaa, joilla voidaan kuvata ruudusta toiseen siirtymisen luonnetta. Siirtymät ruutujen välillä voivat tapahtua *hetkestä hetkeen*, jolloin siirtymää määrittää ensisijaisesti ajallisuus ilman että kuvatussa toiminnassa tai asiointilassa olisi välttämättä tapahtunut merkittäviä sisällöllisiä tai tilallisia muutoksia. Siirtyminen *toiminnasta toimintaan* on yleinen siirtymätyyppi sarjakuvassa. Esimerkkinä toimii tapaus, jossa

ensimmäisessä ruudussa näytetään hahmo tekemässä jotakin, ja seuraavassa ruudussa jatketaan joko toiminnan tai sen seurausten kuvausta. Kolmanteen siirtymätyyppiin McCloud sisällyttää siirtymät, joissa ruutujen vaihtuessa myös kuvauksen kohde vaihtuu. Tällaiset siirtymät *kohteesta kohteeseen* ovat tavallisia silloin, kun halutaan korostaa kohtauksen tiettyä yksityiskohtaa. Oleellista on, että yksityiskohta ei ole edeltävässä ruudussa ainakaan eksplisiittisesti läsnä, mutta joka kuitenkin halutaan esitellä lukijalle. Neljäs tyyppi kuvaa siirtymää *kohtauksesta kohtaukseen*. Sarjakuvissa tällaiset siirtymät ovat sarjakuvallisia leikkauksia, joissa jostakin kerronnallisesta kokonaisuudesta siirrytään uuteen kokonaisuuteen. Nämä myös elokuvista tutut siirtymät ovat merkittäviä tarinan keskeisimpien muutosten, ydintapahtumien kannalta. Viides tyyppi McCloudilla on siirtymä *näkökulmasta näkökulmaan*. Kysymys on perspektiivistä, josta sarjakuvan maailma näytetään lukijalle. Esimerkiksi tietty yksittäinen tapahtuma voidaan kuvata useasta eri perspektiivistä tai näyttää se eri henkilöiden näkökulmasta.

Kun itse tarkastelen kuvien välisiä siirtymiä näkökulmavaihdosten osalta, analyysini pohjana on fokalisaation käsite. Pääperiaatteena on soveltaa visuaalisten näkökulmien asteikkoa niin kutsutun sisäisen fokalisaation ja henkilöistä riippumattoman ulkoisen fokalisaation välillä (vrt. Mikkonen 2010, 304). Perspektiivin vaihtumisen kuvien välillä kytken analyysiin, jossa tarkastelen liikkeen esitystapoja kuvakirjassa. Ruutujen väliset siirtymät, joilla *ei ole mitään seuraussuhdetta* on McCloudin jaottelun kuudes tyyppi. Tämä siirtymätyyppi on sarjakuvissa hyvin harvinainen, ja itse asiassa voidaankin kysyä, onko kyse ylipäätään kertomuksesta, jos ruutujen väliltä puuttuu kokonaan seuraussuhde. Kuvakirjassa mahdollista aukkoisuutta kuvien välillä täydentää kielellinen kerronta, joka usein sitoo aukeamia yhteen.

Kuvatut siirtymätyypit esiintyvät harvoin puhtaina, sillä ruutujen välisissä aukoissa voi nähdä tapahtuvan samanaikaisesti useita McCloudin luokittelemia siirtymiä. Kuten Herkman (1998, 98–99) toteaa, esimerkiksi jonkinasteinen näkökulman muutos on tavallinen lähes kaikissa ruutujen välisissä siirtymissä. Siirtymä toiminnasta toimintaan sisältää usein myös pienen ajallisen muutoksen eli siirtymä hetkestä hetkeen esiintyy samassa yhteydessä. Pidempien ajanjaksojen kulkua kuvaavat siirtymät kohtauksesta kohtaukseen, mutta väistämättä niissäkin tapahtuu samalla siirtymiä hetkestä hetkeen.

Siirtymien välisissä aukoissa tapahtuviin *muutoksiin* kiinnittää huomionsa Pierre Fresnault-Deruelle (1972, 52–54). Tämän ajattelutavan mukaan ruutujen väliset siirtymät voivat ilmaista 1) ajallista, 2) paikallista tai tilallista, 3) ajallis-paikallista tai 4) teknistä muutosta. Fresnault-Deruelleen luokittelussa on vastaavuuksia McCloudin luokitteluun. Esimerkiksi ajallinen muutos vastaa McCloudin siirtymää hetkestä hetkeen. Myös Herkmanin (1998, 99) luokittelu perustuu muutosten kuvaamiseen kaikkea kerrontaa jäsentävänä peruspiirteenä. Sarjakuvakerronnan rakentumisen

kannalta keskeisimpinä Herkman näkee ruutujen välisissä siirtymissä seuraavat muutokset: 1) ajalliset muutokset, 2) paikan tai tilan muutokset, 3) näkökulman muutokset tai 4) tilanteen, jossa ruutujen välissä ei ole muutoksia tai muutokset ovat totaalisia. Sekä Fresnault-Deruellen että Herkmanin luokittelut ovat kiintoisia suhteessa kertomuksen määritelmiin, joissa puhutaan poikkeuksesta myös tapahtumisesta, tarinallisista muutoksista sekä syy-seuraussuhteista (Prince 1986; Herman 2003; Phelan 2005; Herman & Jahn & Ryan 2005). Edellä kuvatuissa, ruutujen välisiin muutoksiin perustuvissa sarjakuvakerronnan luokitteluissa, nämä kertomusta määrittävät ominaisuudet jäävät käytännössä lähes kokonaan huomioimatta. Tämä on ilmeinen puute, sillä kuten Herkman (mt., 96–97) itsekin toteaa, sarjakuvien kerronta perustuu lähes poikkeuksetta tapahtumien ja toiminnan ajalliseen ja tilalliseen kuvaamiseen ruutujen sarjan avulla.

Kun lähdän seuraavassa tutkimaan kohdeosteni sarjallisuutta ja sen keinoja luoda merkityksiä ja rytmittää lukemista, keskeinen analyysin väline on sarjakuvakerronnasta tuttu siirtymän käsite. Rinnastan teosten kuvituksen sarjakuvaruutuihin ajatukseni, että jokainen kokoaukeama muodostaa oman ruutunsa. Näin on tehnyt myös kuvakirjatutkija Jane Doonan (2003), joka on soveltanut McCloudin (1994) erittelemiä sarjakuvakerronnan siirtymiä kuvakirjassa esitettyjen tapahtumien etenemiseen. Olen valmis käyttämään edellä esiteltyjä tyyppitelyjä ja kategorioita tarkasteluni tukena, mutta en halua antaa niiden rajoittaa tulkintaani. Perustan analyysini ensisijaisesti McCloudin jaotteluun sarjakuvaruutujen välisistä siirtymätyypeistä. Täydennän analyysiani hyödyntämällä Fresnault-Deruellen ja Herkmanin luokitteluja, jotka pohjautuvat eri tyyppisiin muutoksiin ruutujen välisissä siirtymissä.

9.3 Sarjallisuuden hahmottuminen teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*

Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* kuvataan isänsä menettäneen tytön surun aikaa. Menetyks on lähellä, ja tarinamaailman lapsen surun ja kaipauksen kokemus välittyy muodollisten ja temaattisten piirteiden vuorovaikutuksessa. Olen aiemmin esittänyt, että *Tyttö ja naakkapuun* kerronnasta voi löytää myös modernistiselle traumafiktiolle tyypillisiä piirteitä. Näitä ovat Anne Whiteheadin (2004, 83–86) mukaan kerronnan katkelmallisuus, hajonnut kerrontatekniikka, muistojen kääntymisen epäsuoriksi kuviksi, välähdyksiksi ja kerronnan epäjatkuvuus. Traumafiktio jäljittelee trauman oireita, jotka näkyvät *Tyttö ja naakkapuun* kerronnassa läpi koko teoksen. Oletan, että nämä piirteet korostuvat erityisesti, kun tarkastelen teosta kokonaisuutena ja pyrin hahmottamaan kuvan ja sanan suhdetta kuvakirjalle tyypillisenä jatkumona.

Traumafiktiolle tyypillisestä fragmentaarisuudesta huolimatta hahmotan teoksesta kaksi erilaista lukutapaa, jotka korostavat myös kuvien sarjallisuuden ja kielellisen kerronnan luomaa

jatkuvuutta. Teoksen 23 kokoaukeamaa voidaan ryhmitellä kerronnan ajallis-(mielen)tilallisen akselin mukaan seuraaviin ryhmiin: 1) Kokemisen ja kerronnan hetki rautatieasemalla, 2) muistot menneestä, 3) muuttunut nykyisyys kotona ja koulussa sekä 4) kuvitelmiä taso, tytön ”mielen kuvat”. Näihin ryhmittelyihin perustuvassa lukutavassa kuvan ja sanan dynamiikka toteutuu miellelyhtymien avulla eli paradigmaattisesti. Kuva ja sana rinnastuvat toisiinsa ja luovat rinnastuksessa syntyneiden assosiaatioiden välityksellä jonkin merkityksen, joka on riippumaton kertomuksen kronologiasta. Muodostamani ryhmät voidaan mieltää tietynlaisina teoksen sisäisinä erillisinä kerronnallisina ketjuina ja tasoina, joiden suhdetta kertomuksen kokonaisuuteen määrittävät ensisijaisesti kerronnan ajallis-tilalliset ulottuvuudet. *Tyttö ja naakkapuun* kertomuksessa ennen kaikkea siten, että tilallisuus kattaa myös minäkertojan mielentilan. Olennaista lukutavassa on, että se rikkoo tarkoituksellisesti kertomuskokonaisuuden lineaarista seuraamista⁵⁴.

Toinen tapa lukea samaa kertomusta alkaa teoksen etukannesta ja päättyy takakanteen. Tällöin voi olettaa, että kuvan ja sanan suhde korostaa kertomusta, esityksen jatkumoa eli kuvakirjaa ajassa etenevänä tarinana, jota hallitsee syntagmaattinen järjestys. Tähän järjestystä korostavaan lukutapaan liittyy oleellisena osana kerrontaa rytmittävien väliotsikoiden lähiluku ja niiden merkitysten arviointi kertomuskokonaisuuden kannalta. Väliotsikoiden avulla kertomukseen luodaan jaksollisuutta, minkä voi nähdä jatkuvuuden ja sarjallisuuden vastavoimana. Omalla tavallaan jaksottaminen saattaa korostaakin esityksen ei-kertovuutta, mutta parateksteinä ja rakenneosina väliotsikot voivat tarjota myös näkökulmia ja tietoja kertojan ja kuvien ulkopuolelta. Lisäksi väliotsikot voivat toimia teoksen teemoja kokoavina kiteytyksinä tai painottaa tiettyä kertomuksen/kerronnan kohtaa nostamalla sen otsikkotasolle. Näiden keinojen voi ajatella toimivan myös esityksen kertovuutta korostavasti. Väliotsikoiden rajaamista kokonaisuuksista käytän synonyymisesti käsitteitä ”jakso” ja ”luku”.

⁵⁴ Tähän ryhmittelyyn perustuvaa lukutapaa havainnollistan kuvaliitteessä 1, ”Kerronnalliset ketjut teoksessa *Tyttö ja naakkapuun*.” Varsinainen kuvien sarjallisuuden analyysini perustuu lineaariseen ”kannesta kanteen -lukutapaan”.

1) ”NAAKAT UIVAT TAIVAALLA, TAIVAS ON NIITTEN MERI” (TJN, 3–9)



1



2



3



4

Ensimmäinen väliotsikko, ”NAAKAT UIVAT TAIVAALLA, TAIVAS ON NIITTEN MERI”, on monella tavalla merkityksellinen kertomuskokonaisuuden aloittavana otsikkona. Ensimmäisen aukeaman kuva (KUVA 1) esittää panoraamanäkymän rautatieasemalta, jossa tyttö odottaa äitiään suurten naakkapuiden alla. Otsikon voi ajatella toimivan kielellisenä panoraamana, joka paitsi sitoo sekä visuaalisen että verbaalisen kerronnan kokemisen ja kerronnan hetkeen, myös suuntaa lukijan katsetta aukeamalla kuvatusta näkymästä ylöspäin. Näin tapahtuu viimeistään siinä vaiheessa, kun kielellinen kerronta etenee kohtaan, jossa tyttö kuvailee, kuinka naakat lähtevät lentoon. Olen aiemmin työssäni rinnastanut kahden ensimmäisen aukeaman visuaaliset kuvat (KUVAT 1 ja 2) elokuvamaiseen leikkaukseen, jossa kuvatyyppejä vaihtuu kauempaa kuvatusta panoraamakuvasta lähikuvaan. Tällöin myös kuvan katsojan asema vaihtuu. Tässä yhteydessä kuvan ja sanan yhteistoimintaa voi tarkastella myös toistensa eräänlaisina vastakuvina. Kielellisen kerronnan avulla kuvasta voi saada käsityksen, että visuaalinen näkökulma kuvassa 2 on kuvan ulkopuolelle jäävän tytön, jonka ylöspäin suuntautuvan katseen kautta myös lukija pääsee katsomaan naakkaparvea. Sekä kielellisen kerronnan että visuaalisen kuvan kohdalla on siis kysymys tytön sisäisestä fokalisaatiosta. Vaikutelma korostuu, kun luetaan ensimmäisen aukeaman tekstiä suhteessa toisen aukeaman kuvaan:

Naakat asuvat rautatieaseman isoissa puissa. Seison puitten alla hiljaa, etteivät ne säikähä pois. Katselen koko ajan ylös, linnut keinuvat korkealla. **Vihreän seassa ne näyttävät mustilta palloilta.** (TJN, 2.)



KUVA 2 (TJN, 4–5)

Minäkertojatytön kielellisesti kertoma havainto esitetään lukijalle visuaalisena kuvana. Sanan ja kuvan välille syntyy kuitenkin ilmeinen ristiriita, sillä tytön näköhavainnon mukaan linnut näyttävät mustilta palloilta. Teoksessa toteutuneessa visuaalisessa kuvassa nämä tytön kuvaamat mustat pallot esitetään kuitenkin selvästi linnuiksi tunnistettavina varjomaisina hahmoina. Johtuen poikkeamasta sanan ja kuvan välillä tähän yhteyteen sopii vain osittain Oittisen (2004, 41) käsitys sanan ja kuvan välisestä suhteesta kaikuna tai vastaamisena. Jos rikotaan lineaarista lukutapaa, jälkimmäisen kuvan (KUVA 2) voi ajatella toimivan tytön katseen kautta avautuvana näkökulmaotoksena, jolle ensimmäisen aukeaman kuva (KUVA 1) muodostaisi eräänlaisen vastakuvan. Vastakuva-ajatuksen osittaisuus johtuu tässä yhteydessä siitä, että ensimmäisellä aukeamalla kuvan ja sanan suhdetta määrittää poikkeama, eli kuva ja sana kertovat osittain eri asian. Kielellisessä kerronnassa tyttö kertoo katselevansa ylös koko ajan, mutta visuaalisessa kuvassa tämä asiointila ei kuitenkaan toteudu.

Neljän ensimmäisen kuva-aukeaman muodostama luku on teoksen ainoa kokonaisuus, jonka kaikki visuaaliset kuvat ovat sidottuja kokemisen ja kerronnan hetkeen rautatieasemalla. Myös kielellinen kerronta kiinnittyy vahvasti kokemisen hetkeen. Tytön mielenliikkeissä siirtymät tapahtuvat ympäristöstä tehdyistä havainnoista äidin sanomisiin ja tytön ennakoiviin kuvitelmiin ja pohdintoihin mahdollisista tulevista tapahtumakuluista. Kuvakirjan alussa saman ympäristön toistuminen vaihtelevista näkökulmista kuvattuna luo perustan tarinan seuraamiselle. Tapahtumat ja ennen kaikkea kokeva ja kertova henkilö kiinnitetään ensin tiettyyn paikkaan. Tämän jälkeen eri aikatasoilla liikkuvan kielellisen ja kuvallisen kerronnan hahmottaminen ja erilaisten ajallisten kerrostumien päättely suhteessa kerronnan ”nyt-hetkeen” jäsentyy lukijalle selkeämmin. Lukija pääsee hetki kertomuksen alussa seuraamaan tyttöä lähietäisyydeltä sekä verbaalisessa että visuaalisessa kerronnassa. Tämän kerronnallisen ratkaisun voi nähdä jatkavan kirjan kannen tehtäviä. Mika Launiksen (2001, 60) mukaan kuvakirjan kannessa esitellään lähes poikkeuksetta tärkeimmät samastumiskohteet ja luodaan myös se kuvallinen käsitteistö, jonka avulla lukijan mielessä muodostuu käsitys tarinan kuvallisesta maailmasta. Tosin *Tyttö*-trilogian kaikkien osien kansikuvissa valittu kuvakoko rajaa esittelyn kohteeksi ensisijaisesti päähenkilön, ja tarinan muun kuvallisen maailman esittäminen jää vain viitteelliseksi. Lähikuva tytöstä vie tilaa tapahtumaympäristön kuvaamiselta, jolloin Launiksen mainitsema esitys tarinan kuvallisesta maailmasta ei vielä pelkän kansikuvan varassa toteudu. Toisaalta kansien kuvitusratkaisun voi ajatella johdattavan lukijan hyvin lähelle tyttöä, jolloin lähikuva tytöstä on kuin portti henkilöahmon mieleen. Näin lukija Mikko Keskinen (1993) sanoin jo fiktion talon kynnyksellä voi asemoitua mentaalisesti hyvin lähelle päähenkilöä.

Ensimmäisessä jaksossa kuvien väliset siirtymät tapahtuvat näkökulmasta näkökulmaan. McCloudin (1994, 70–74) jaottelussa tämä siirtymä voi viitata tietyn henkilöahmon perspektiiviin, jonka kautta sarjakuvan maailma näytetään katsojalle. Huomattavaa on, että ainoastaan naakkaparvea esittävä kuva (KUVA 2), voidaan kielellisen kerronnan vihjeiden perusteella liittää puiden alla seisovan kokevan ja kertovan tytön näkökulmaan. Kolmen muun kuvan kohdalla voidaan puhua David Hermanin (2002, 309, 311–312) määrittelemästä hypoteettisesta fokalisoijasta, havainnoijasta, joka on mahdollista sijoittaa kuvitteellisen tarkkailijan paikalle. Kuvakirjan visuaaliseen kerrontaan voisi myös soveltaa Edward Braniganin (1992, 111–112) elokuvakerronnan mallia, johon kuuluu *implisiittinen diegeettinen kertoja*. Tällainen kertoja voidaan hahmottaa tarinamaailmaa tarkkailevaksi henkilöksi, joka edustaa *ikään kuin* tapahtuvaa havaitsemista. Henry Baconin (2010, 265) mukaan Hermanin kirjallisen ja Braniganin elokuvallisen käsitteen ero on siinä, että kirjallisuudessa hypoteettinen fokalisoija täytyy luoda tarinamaailmaan kielellisin keinoin kun taas elokuvassa tällainen modality on olemassa epäsuorasti koko ajan, jos kerronta ei fokalisoitu henkilöön.

Braniganin käsitteen soveltamista kuvakirjakerrontaan rajoittaa kuvakirjassa yleinen käytäntö esittää minäkertoja myös visuaalisessa kuvassa. Esimerkiksi Happonen (2007, 79) esittää, että kuvakirjassa henkilöahmon näkökulma ja ulkoapäin määrittyvä näkökulma välittyvät enemmän kuvan ja sanan vuorovaikutuksen sekä kuvakirjan kokonaisuuden ja tradition kautta. Mikkonen (2010) puolestaan käyttää sarjakuvan yhteydessä termiä *jakautunut kielellinen fokalisaatio*. Tyypillisenä esimerkkinä Mikkonen mainitsee minäkerronnan, joka ”virittää lukijan tekemään havaintoja kertovan ja kuvassa näkyvän minän ajallisesta ja kokemuksellisesta etäisyydestä” (Mikkonen 2010, 304). Juuri kysymys ajallisuuden ja kokemuksellisuuden kerrostuneisuudesta on keskeinen seuraavan kahdesta kuva-aukeamasta koostuvan jakson tarkastelussa. Siirtymä ensimmäisen ja toisen jakson välillä (KUVAT 4 ja 5) voidaan käsittää siirtymänä *kohteesta kohteeseen* tai jos ajatellaan sekä verbaalisen että visuaalisen kerronnan muodostamaa kokonaisuutta, *kohtauksesta kohtaukseen*. Sekä sarjakuvassa että elokuvassa viimeksi mainitut ovat leikkauksia, joissa tietystä kerronnallisesta kokonaisuudesta siirrytään uuteen kokonaisuuteen. Tämä ajatus toteutuu myös teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*. Leikkauksen avulla korostetaan siirtymää, joka tapahtuu kokija-kertojan mielen toiminnassa tilanteessa, jossa ulkoisten tapahtumien havainnoinnista minäkertojan katse kääntyy häneen itseensä.

2) ”MINÄ TIEDÄN IKÄVÄN” (TJN, 11–13)



4



5



6

Sekä visuaalisen että verbaalisen kerronnan viipyminen kokemisen hetkessä rautatieasemalla ohjaa lukijaa jaksosten vaihdoskohdassa diakroniseen eli ajallisia muutoksia tarkkailevaan lukemisen tapaan. Tarinamaailmassa ollaan edelleen samassa paikassa (KUVA 5), mutta oletettavaa on, että aikaa on kulunut edellisestä jaksosta, vaikkakaan sen kesto ei ole mahdollista eikä edes tarpeellista määrittellä tarkasti. Paratekstinä ja rakenneosana väliotsikko ”MINÄ TIEDÄN IKÄVÄN” ilmaisee minäkertojan näkökulman ja tarjoaa näin lukijalle samastumismahdollisuutta kertovaan ja kokevaan minään. Väliotsikolla on tässä myös selkeästi kuvan tunnelmaa vahvistava tehtävä. Pelkästään visuaalisen kuvan perusteella lukijalle ei yksiselitteisesti paljastu tytön tunnetila. Tyttö on toki apean näköinen, hänen asentonsa on kumara ja hän ikään kuin pitää itsestään kiinni. Muumikirjojen liikevaikutelmia tutkinut Happonen (2007, 163) soveltaa alunperin Martha Grahamin (1991, 109) tanssi-ilmaisun yhteydessä käyttämää termiä koonto, joka kuvakirjassa voi näkyä hahmon kyyryisyytenä ja asennon lyhentymisenä. Koonto voi ilmaista pelkoa, surua, vetäytymistä ja sisäänpäin kääntymistä. Näitä tunnelmia tyttö välittääkin aukeaman kielellisessä kerronnassa, jossa hän kääntää katseensa puiden ja naakkojen tarkkailusta itseensä:

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 jaksanut. (TJN, 11.)

Kerronnallisen jatkumon kannalta on kiintoisaa, että isästä ei vielä yllä olevan ikävän kuvauksen yhteydessä kerrota mitään. Tyttö on jo pohtinut kuolemaa, kun hän ensimmäisessä jaksossa tarkkailee naakkoja. Kuitenkin vasta tämä aukeama toimii johdatuksena teoksen ydinteemaan. Aukeamalla, jonka kuvassa isä matkaa perheen veneellä taivaalla (KUVA 6), isän menetys tulee ensimmäisen kerran esille. Minäkertoja ei kuitenkaan käytä kuolema-sanaa, vaan hän muistelee sitä, kuinka vene piti myydä, ”koska isä ei ollut enää ohjaamassa sitä.” Edelleen muiston ajatuksen kautta tyttö siirtyy ajattelemaan isää, joka on jo taivaalla ja seuraa sieltä äitiä ja tyttöä.

Siirtymä aseman ikäväkuvan ja isän venekuvan välillä (KUVAT 5 ja 6) vastaa McCloudin jaottelusta lähinnä siirtymää *näkökulmasta näkökulmaan*. Kysymyksessä on eräänlainen näkökulmallinen zoomaus, joka kohdistaa näkymän suoraan tytön mieleen, ja kuvan 5 ulkoinen

fokalisaatio vaihtuu kuvan 6 kokevan minän sisäiseen fokalisaatioon. Aukeamalle siirryttäessä lukijalta edellytetään synkronista lukutapaa, joka korostaa kerronnan samanaikaisuutta ja kerrostuneisuutta. Tarinamaailmassa siirtymä tapahtuu ainoastaan tytön mielessä. Isän matka perheen veneellä on tytön mielessä syntynyt kuva, jota hän katselee odottaessaan edelleen äitiään rautatieasemalla. Peräkkäisillä aukeamilla huomio kiinnittyy henkilöhahmojen ekspressiivisiin asentoihin ja niiden kautta syntyviin liikevaikutelmiin. Tytön kyyryinen, ikävää ilmaiseva asento kuvastaa tunnelman pysähtyneisyyttä, kun taas isän taivasmatkakuvaan on luotu liikevaikutelma. Isän asentoa kuvaa avoimuus. Kysymyksessä on koontomaisen asennon vastaliike, ojentuminen ja avautuminen (*release*), joka Happonen (2008, 166) mukaan voi ilmaista hyväksymistä, varmuutta tai ekstaasia. Varmuutta kuvastaa isän seisominen veneen perässä luottavaisena ilman tukea. Tytön mielessä syntynyt kuva isän tuonpuoleisesta elämästä onkin lohdullinen. Henkilöhahmon KOKEMISEN kehys rakentuu kerroksellisesti. Samalla hetkellä, kun tytön ikävä konkreettisesti tekee kipeää, isällä voi kuitenkin lapsen sisäisin silmin nähtynä olla kaikki hyvin.

Kuvallinen siirtymä seuraavaan jaksoon sisältää siirtymän henkilöhahmon mielikuvan tasolta fiktiivisessä maailmassa toteutuneeseen muistoon (KUVA 7). Väliotsikon avulla kerronta viedään menneeseen aikamuotoon. Kielellinen kerronta tapahtuukin jakson viimeistä aukeamaa (KUVA 11) lukuun ottamatta imperfektissä. Tätä kokonaisvaltaista ajallista siirtymää ilmaistaan sekä verbaalisessa että visuaalisessa kerronnassa myös sillä, ettei kerronnan ja kokemuksen hetkessä rautatieasemalla käydä jakson aikana lainkaan. Kuvallinen siirtymä jakson vaihtuessa toteutuu *näkökulmasta näkökulmaan*, kun minäkertojan sisäinen fokalisaatio vaihtuu kuvan ulkopuoliseen näkökulmaan, johon tytön näkökulma kuitenkin osittain sekoittuu.

3) ”ME PUHUIimme PILVISTÄ” (TJN, 14–23)



6



7



8



9



10



11

Imperfekti kerronnan aikamuotona ulottuu aikaan, jolloin isä vielä eli, mutta sillä kuvataan myös aivan lähimenneisyydessä tapahtuneita asioita. Jakson kielellinen kerronta alkaa tytön toteamuksella: ”Taivaalla isä on.” Heti seuraavassa virkkeessä minäkertoja kiinnittää kokemuksensa ajallisesti lähimenneisyyteen: ”Vähän aikaa sitten minä olin kyllä näkevinäni isän vastapäisessä kerrostalossa.” (TJN, 14.)

Kuvakirjan mahdollisuus manipuloida ajallisia rakenteita kuvan ja sanan yhteistoiminnan avulla havainnollistuu jakson kahdella ensimmäisellä aukeamalla (KUVAT 7 ja 8). Olen aiemmin käsitellyt muun muassa yksittäisen kuvan näkökulmaan liittyviä kysymyksiä näiden kuvien kohdalla luvuissa 8.3, ”Ikkunassa” ja 8.5, ”Muistojen maisemissa ja tulevaisuudessa”. Kun kuvia katsotaan peräkkäisinä kuvina, osana sarjallista jatkumoa, huomio kiinnittyy sekä näkökulmaan että ajalliseen muutokseen kuvien välillä. Kuvakulma pään, olkapään tai näissä kuvissa lähinnä selän takaa (*over-the-shoulder shot*) on tekniikka, jossa olennaista on luoda vaikutelma, että kuva pitää ainakin osittain sisällään henkilön näkökulman ja -kentän (Mikkonen 2010, 322). Ensimmäisen aukeaman kielellisessä kerronnassa tyttö kertoo katseensa kohteen, joka on isän kuviteltu hahmo kerrostalon ikkunassa. Toinen aukeama kuvittaa muistoa veneretkeltä isän vielä eläessä. Ikkunakuvassa tytön selän taakse on lähes mahdotonta kuvitella tarinamaailmaan kuuluvaa tilannetta tarkkailevaa henkilöä. Sen sijaan rantakuvassa aukeaman kielellinen kerronta ehdottaa havainnoijaksi esimerkiksi jotakin toista lasta, joka on ollut samaan aikaan kahlaamassa. (”Kahlaamassa oli melkein aina muitakin lapsia, ja jos emme muuta yhdessä leikkineet, niin ainakin roiskimme vettä toistemme päälle.” *TJN*, 17.) Kuvan havaintopisteen sijoittuminen varsin korkealle suhteessa kahlaavaan tyttöön vastustaa kuitenkin tätä tulkintaa. Ajallisesti kuvien 7 ja 8 välillä välillä siirrytään tarkemmin määrittelemättömästä nykyhetkestä muistojen tasolle aikaan, jolloin isä vielä eli.

Kertomuksen ajallisten rakenteiden kannalta kiinnostavaa on muistoja kuvaavien aukeamien kerronta (KUVAT 8 ja 9). Näissä takaumissa sekä verbaalinen että visuaalinen kerronta voidaan tulkita iteratiiviseksi. Vaikka visuaalisessa kuvassa on mahdollista esittää vain yhtä monista samankaltaisista tilanteista, kielellisessä kerronnassa imperfektissä kerrotun aiemmin tapahtuneen voi tulkita toistuneen. (Vrt. Nikolajeva & Scott 2001, 151.) Tämä käy ilmi tietyistä kielellisistä vihjeistä, joita havainnollistan seuraavissa tekstiesimerkeissä korostamalla iteratiiviseen kerrontaan viittaavat ilmaisut:

Joskus isä lauloi **satamissa**, illalla, ja minua hävetti, kun siihen ympärille kertyi ihmisiä kuuntelemaan.

[...] Parasta oli, kun pääsi rannalta kahlaamaan matalaan veteen. [...] Kahlaamassa oli **melkein aina** muitakin lapsia, ja jos emme muuta yhdessä leikkineet, niin ainakin roiskimme vettä toistemme päälle. (*TJN*, 17, KUVA 8.)

Silloin kun isä lauloi, lapset saivat valvoa myöhään (*TJN*, 19).



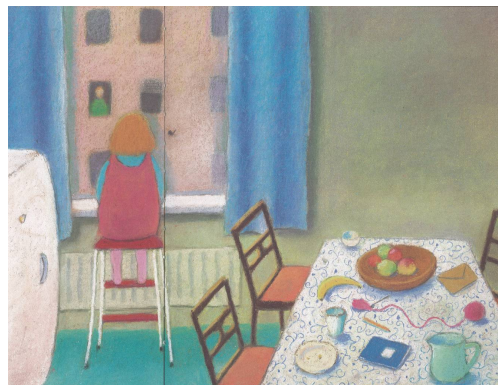
KUVA 8 (TJN, 16–17)



KUVA 9 (TJN, 18–19)

Iteratiivisuus on selkeämpää ensimmäisellä muistoja esittävällä aukeamalla. Siksi luenkin jälkimmäistä aukeamaa nimenomaan edeltävän aukeaman luomassa kontekstissa. Tällöin kerronnallinen jatkumo ohjaa mieltämään myös toisen takauman iteratiivisesti kerrottuna. Tässä tapahtuu kielellisessä kerronnassa sama, minkä Nodelman (1988, 176) liittää ennen kaikkea kuvakirjan kuvien sarjallisuuden vaikutuksiin eli siihen, kuinka kuvat luovat ajatuksellisia skeemoja ja odotuksia, jotka ohjaavat seuraavan kuvan katsomista ja tulkitsemista. Näkisin myös, että visuaaliset kuvat voivat kertoa useammin kuin kerran toistuneen kokemuksen, vaikkei se tarkkaan ottaen olekaan mahdollista. Tässä yhteydessä korostuu Mikkosen (2010, 315, kursivointi lisätty) käsitys, jonka mukaan ”erityisen kiinnostavaa erilaisia visuaalisia ja kielellisiä näkökulmia yhdistelevissä kertomuksissa on se, että ne luovat jännitteitä visuaalisen ja verbaalisen kerronnan välille *kokonaisvaltaisesti, eivät pelkästään yksittäisissä kuvissa.*”

Yksi mahdollinen, joskin toissijainen lukutapa tässä jaksossa on kytkeä kielellinen ja kuvallinen kerronta ajallisesti jakson aloittavaan ikkunakuvaan (KUVA 7). McCloudin (1994, 70–74) jaottelun mukaan venekuvan ja ikkunakuvan välinen siirtymä on tällöin siirtymä *kohtauksesta kohtaukseen*, joka toimii eräänlaisena kuvakirjallisenä leikkauksena ja siirtymänä kokonaan uuteen kerronnalliseen kokonaisuuteen:



KUVA 7 (TNJ, 14–15)

Tämän lukutavan lähtökohtana on ajatus, että yhteisiä muistoja ja muuttunutta nykyisyyttä esittävät aukeamat (KUVAT 8–11) kuvailevat tytön mielenliikkeitä hänen istuessaan keittiöjakkaralla yksinäisenä hetkenä koulupäivän jälkeen. Näin ajatellen koko teoksen sisälle syntyisi erillinen ajallinen kokonaisuus, joka irtautuu kerronnan nyt-hetkestä rautatieasemalta. Nähdäkseni tämän tulkinnan mukaan toteutuisi kuvan ja sanan yhteistoiminnan keinoin luotu ajallinen upotusrakenne kertomuksen sisällä.

Jakson kaksi viimeistä kuvaa (KUVAT 10 ja 11) muodostavat monimerkityksisen kuvaparin, jonka yhteydessä nousee esille Lewisin (2001a, 35) huomio kuvista myös sellaisen informaation antajana, mitä ei ole annettu sanoin. Kuvissa on erilaisia yksityiskohtia, jotka sijoittavat kertomuksen aikaan ja paikkaan:



KUVA 10 (TJN, 20–21)



KUVA 11 (TJN, 22–23)

Luomalla kertomuksen henkilölle taustan, kuvittaja kertoo henkilöhahmosta myös sellaista, mitä ei ilmaista sanoin. Koulumiljöötä esittävän aukeaman kielellisessä kerronnassa keskeistä on se, että tyttö kertoo kertoneensa isänsä kuolemasta koulussa. Visuaalisen kuvan temaattisessa tulkinnassa huomio kiinnittyy tyhjäksi pyyhittyyn liitutauluun tytön takana. Tässä yhteydessä nimenomaan Lewisin mainitsema tausta sisältää symbolisia merkityksiä, joiden tulkitsen kuvaavan tytön nykyhetkeen liittyviä tunteita ja ajatuksia. Tyhjän taulun, jossa näkyvät pyyhkimisen jäljet, voi nähdä symboloivan tytön halua pyyhkiä mielestään pois kipeitä muistoja. Tämä luenta nousee esiin nimenomaan kuvien sarjallisuuteen perustuvassa lukutavassa. Kuvien jatkumossa taulukuva seuraa muistoista kertovia aukeamia. Vaikka muistot ovat hyviä ja valoisia muistoja ajalta, jolloin isä vielä eli, ovat ne osaltaan vahvistamassa eron kipua. Kipu liittyy siihen, että muistot kertovat siitä, mitä ei enää ole ja korostavat näin muuttuneen nykyisyyden ja menneen eroa. Tästä kivusta voi johtaa ajatuksen, että työllä on halu yhtäältä muistaa, mutta toisaalta myös tarve yrittää unohtaa.

Unohtamisen mahdottomuus korostuu kouluympäristöä esittävää kuvaa seuraavalla aukeamalla, jonka kielellinen kerronta alkaa paljon puhuvilla sanoilla: ”Niin kuin minä unohtaisin.” (TJN, 22.) Aukeaman visuaalinen kuva (KUVA 11) esittää tytön lepäilemässä kotona pää tyynyllä

nalle kainalossaan. Silmät ovat kiinni ja suu pienessä hymyssä – muistoja ei voi eikä tarvitse sittenkään yrittää unohtaa, sillä elettyä elämää ei voi pyyhkiä liitutaulun tavoin tyhjäksi. Näin erityisesti kuvien sarjallisuutta korostavassa lukutavassa toteutuu Nikolajevan ja Scottin (2001, 2) käsitys, jonka mukaan kuvakirjan kuvan ja sanan välisissä siirtymissä kummankin esitysmuodon tarjoamaa informaatiota tarkistetaan toinen toista vasten. Lisäisin edelliseen vielä sen, että myös yksittäisten kuvien välisissä siirtymissä kuvien välittämää informaatiota tarkistetaan ja tulkitaan suhteessa toisiin kuviin.

4 ”YHTÄKKIÄ KAIKKI OLISI UUTTA” (TJN, 24–31)



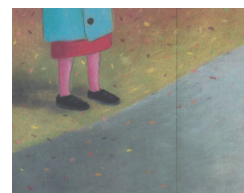
11



12



13



14



15

Kun edellinen luku suuntautuu selkeästi menneeseen aikaan, tässä luvussa tyttö ryhtyy katsomaan myös tulevaisuuteen. Tämä ilmaistaan jo väliotsikossa ”YHTÄKKIÄ KAIKKI OLISI UUTTA”. Näin väliotsikon yhtenä tehtävänä on suunnata lukijan asemoitumista suhteessa kertomuksen ajallisiin siirtymiin ja muutoskohtiin. Kerronta etenee eri aikatasoilla vaihdellen menneestä ajasta kerronnan ja kokemisen nyt-hetken kautta tulevaan ja myös kuviteltuun. Jakson ensimmäinen aukeama (KUVA 12) toimii eräänlaisena kerronnallisena vedenjakajana. Kysymyksessä on teoksen keskiaukeama, jonka verbaalinen ja visuaalinen kerronta keskittyvät tytön yksittäiseen muistikuvaan maahan pudonneista harakanpesistä. Muisto ei sijoitu yksiselitteisesti tiettyyn ajankohtaan, sillä kielellisestä kerronnasta ei voi päätellä, muisteleeko tyttö aikaa ennen vai jälkeen isän kuoleman. Harakkaperheitä kohdanneella onnettomuudella, jossa niiden pesiä on pudotettu maahan, on vahva symbolinen yhteys tytön elämään. Tyttö on joutunut kohtaamaan tyhjät pesät, vaikei olisi halunnutkaan. Kuten hän itse asian ilmaisee: ”En minä tiedä, mitä oikeasti pelkäsin: ehkä en olisi halunnut nähdä lintujen kotia niin rumasti maata vasten pudotettuna.” (TJN, 25.) Joka tapauksessa tilanne on täytynyt kohdata ja hyväksyä tapahtunut aivan samoin kuin tytön omaa perhettä kohdannut murhe. Väliotsikossa tytön ajatus elämän totaalisisesta muuttumisesta ilmaistaan vielä konditionaalissa, joskin kielellisessä kerronnassa tarkennetaan, että sanalla ”kaikki” viitataan mahdollisuuteen, jossa isän menetyksen lisäksi toteutuu myös muutto uudelle paikkakunnalle.

Tässä jaksossa käydään jälleen kerronnan ja kokemisen hetkessä rautatieasemalla (KUVA 14). Jo edeltävällä aukeamalla tytön ajatukset siirtyvät muistoista nykyhetkeen hänen katsellessaan

valokuvia. Kielellisessä kerronnassa tyttö käy läpi asioita, jotka ovat isän kuoleman jälkeen eri tavalla hänen arjessaan. Tytön jalkoihin zoomattu visuaalinen kuva on mielenkiintoinen näkökulmallinen rajaus, jolla on merkitystä kertomuksen kokonaisuuden kannalta. Aukeaman kielellisen kerronnan ensimmäinen kappale kiinnittyy vahvasti kuvan esittämään hetkeen, ja henkilöhahmon fyysiset tuntemukset välittyvät KOKEMISEN kehyksen kautta: ”Varpaissa tuntuu kylmältä.” [...] Kengät ovat liian pienet.” (TJN, 29.)

Välittömän kokemisen hetken ulkopuolella tyttö käy läpi asioita, jotka liittyvät muuttamiseen uuteen paikkaan. Tytön mielestä muutto toisi liikaa uusia asioita yhdellä kertaa. Tyttö tarvitsee aikaa, jonka hän ilmaisee seuraavasti: ”Sanon äidille, että en tahdo vähään aikaan enää yhtään uutta muistoa.” (TJN, 29.) Näin temaattisesti Naakkapuun tytön kertomukseen on sisällytetty ajatus, että mennyt on käytävä läpi, jotta uuteen voi orientoitua. Menneessä viipymisen tärkeyttä ja kaiken uuden kohtaamiseen tarvittavan ajan kestoa voi arvioida omalta kohdaltaan vain se henkilö, joka on menettänyt. Ikään kuin siirtääkseen taka-alalle muuttoon liittyvät ahdistavat ajatukset, tyttö siirtyy seuraavalla aukeamalla (KUVA 15) ajattomiin ja tilattomiin tunnelmiin. Hän kuvittelee niin sanotun mahdollisen maailman tai todellisuuden, jossa hän voisi vain käydä taivaassa ja tulla takaisin. Temaattisesti tulkittuna viipyminen vaihtoehtoisessa todellisuudessa suo tytölle henkisen hengähdystauon voimia vievästä nykyhetkestä, ennen kuin kerronta siirtyy kuvaamaan jälleen muuttunutta nykyisyyttä jaksossa ”PUUN SISÄLLÄ ON TUTTU ÄÄNI.”

5) ”PUUN SISÄLLÄ ON TUTTU ÄÄNI” (TJN, 32–47)



15



16



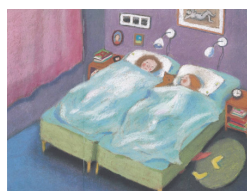
17



18



19



20



21



22



23

Kuvien sarjallisessa jatkumossa siirtymä uuteen jaksoon on hätkähdyttävä: kun kuvat asettuvat peräkkäin, voi syntyä assosiaatio ikään kuin tytön ”lentämisestä” suoraan hänen yksinäiseen iltapäiväänsä (KUVAT 15 ja 16). Kuvien välisen siirtymätyypin määrittelyssä voi puhua joko

Fresnault-Deruellen (1972, 52–54) ajallis-paikallisesta siirtymästä tai sitä vastaavasta Herkmanin (1998, 99) määrittelemästä ajallisesta muutoksesta sekä paikan tai tilan muutoksesta. McCloudilta tähän voi poimia siirtymän sekä *kohtauksesta kohtaukseen* että *näkökulmasta näkökulmaan*. Juuri tällaisissa yhteyksissä vahvistuu käsitys, jonka mukaan erilaiset määritelmät ja typologiat ovat tulkinnan apuvälineitä kuvan ja sanan vuorovaikutuksen erilaisille muodoille. Nähdäkseni olennaisempaa kuin nimetä tai luokitella siirtymiä, on tarkastella, millaisia merkityksiä erilaisten siirtymien keinoin on mahdollista rakentaa. Ja edelleen pohtia syitä, miksi juuri tietyssä kertomuksen kohdassa on käytetty juuri tietynlaista siirtymää:



KUVA 15 (TJN, 30–31)



KUVA 16 (TJN, 32–33)

Kun ”taivaskuvaan” on luotu ilmeinen liikkeen vaikutelma, seuraavassa, kodin eteistä esittävässä kuvassa kaikki liike on totaalisen pysähtynyt. Tässä pysähdys syntyy suhteessa liikkeeseen, toisin sanoen muutokseen, jossa tilasta riisutaan suunnan vaikutus (vrt. Happonen 2007, 26). Kielellinen kerronta tukee kuvan luomaa tunnelmaa:

Meillä on hiljaista, kun tulen koulusta. Kun astuu eteiseen, tuntuu yön hajua ja monta kertaa on hämännäkin, jos verhot ovat unohtuneet ikkunoitten eteen. (TJN, 32.)

Pysähdyksen vaikutelma on voimakas, ja sen voi ajatella syntyvän myös tytön pysähtyessä katselemaan hänen edessään olevaa näkymää, kun hän avaa kodin ulko-oven. Kuvan katsojalle näkymä tyhjästä kodista avautuu minäkertojan katseen kautta. Kuva pystyy välittämään vaikutelmaa hiljaisuudesta, mikä vielä tehostuu suhteessa sitä edeltävään liikettä esittävään kuvaan. Dialogi kerronnan muodollisten ja temaattisten piirteiden välillä on tässä yhteydessä erittäin toimiva myös siksi, että kuolemaan liitetään usein metaforinen ilmaisu *ajan pysähtymisestä*. Pysähtyneisyyden tunnelmaa vahvistaa edelleen jakson kielelliselle kerronnalle tyypillinen iteratiivisuus. Kielellisessä kerronnassa käytetään aikaa siten, että motiivina on asioiden ja tapahtumien toistuvuudesta seuraavan jatkuvuuden korostaminen. Iteratiivisuus tietyllä tavalla myös pidentää kerrottua ajanjaksoa, koska kyse on toistuvista tapahtumista. Kerronnan

iteratiivisuus ilmenee joko tietyistä aikaa kuvaavista määreistä tai sitten kerrotaan toiminnasta, joka on luonteeltaan toistuvaa. Iteratiivisia ilmauksia ovat muun muassa seuraavat virkkeet:

Joskus alakerran vanha täti laulaa (*TJN*, 35).

Täti hakkaa keittiön patteria **joka ilta samaan aikaan** (*TJN*, 36).

Minä saan mennä äidin viereen nukkumaan **koska tahdon**. Isän puoli sängystä on minun. (*TJN*, 38.)

Lentäjänalle nukkuu minun kanssani isän sängynpuoliskolla. **Se valuu helposti keskelle koloon. Se on kuin minä ennen**. (*TJN*, 40).

Viimeisessä esimerkissä toteutuu sekä jatkuvuus että muutos. Virkkeessä ”Se on kuin minä ennen.” toiminta pysyy samana, mutta toimija on vaihtunut. Nalle on ottanut tytön paikan, ja myös tytön rooli on vaihtunut, kun hän on siirtynyt isän paikalle sängyssä. Näin kerronnan muoto tukee teoksen teemaa, sillä lapsen surun kuvauksessa jatkuvuus on tärkeä lohdutuksen lähde. Se, että tietyt asiat toistuvat edelleen, tuo menetyksen kokeneelle lapselle turvallisuutta.

Myös autenttisia sairauskertomuksia tutkineen Shlomith Rimmon-Kenanin (2002) tutkimuksessa korostuu *jatkuvuuden* käsite. Vaikka suru ei ole sairaus, siinä on monia samoja piirteitä kuin sairaudessa. Kuoleman yhteydessä voi kysyä saman kysymyksen, jonka Rimmon-Kenan yhdistää vakavaan sairastumiseen. Johtaako kuoleman aiheuttama jatkuvuuden särkyminen äärimmäiseen fragmentaarisuuteen? Jopa niin, että koherentin, koossa pysyvän kertomuksen muodostaminen kokemuksesta on mahdotonta?

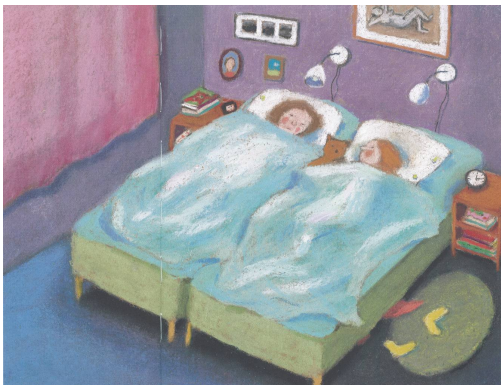
Tyttö ja naakkapuussa kerronnallisten jatkumoiden ja yksittäisiä episodeja kuvaavien jaksojen vuorottelussa korostuu jatkumo kuvien 16, 17 ja 18 kohdalla. Jakson kolme ensimmäistä kuvaa muodostavat kiinteän sarjan, jossa näkökulman muutokset sitovat kuvia toisiinsa ja rakentavat kuvausta tytön sisäisyydestä.⁵⁵ Sekä visuaalinen että kielellinen kerronta kiinnittyvät tilallisesti tytön kotiin, joskin kolmannen aukeaman loppupuolella kielellisessä kerronnassa minäkertoja siirtyy takaisin kokemisen hetkeen naakkapuiden alle. Siirtyminen kuvataan kielellisessä kerronnassa yksiselitteisen selkeästi:

Unohdan tädin ja kepin ja työnnän sormen uudelleen ruosteisen puun koloon. Ehkä se pitääkin siitä, että sitä kosketaan. Se on kuullut kaikki, mitä olen sen vierellä ajatellut. Puu tietää ikävän yhtä hyvin kuin minä ja äiti ja isä. (*TJN*, 36.)

Esimerkissä havainnollistuu, kuinka ennen kaikkea kuvakirjan kielellinen kerronta sitoo kuvauksia yhteen. Visuaalista siirtymää ennakoidaan jo edeltävällä aukeamalla, juuri ennen sivun

⁵⁵ En palaa näihin kuviin enää tässä yhteydessä, sillä olen käsitellyt tätä kolmen kuvan sarjaa yksityiskohtaisesti edellä luvussa 8.2, ”Surevan lapsen kotona”.

kääntämistä. Tämä helpottaa lukijan siirtymistä kerronnan ajallis-tilalliselta tasolta toiselle. Teoksen viimeisen jakson kerronta rakentuu kiintoisasti kuvan ja sanan vuorovaikutuksen kannalta. Kuvien 19, 20 ja 21 yhteydessä kielellinen kerronta ei kiinnity tarkasti visuaalisen kuvan esittämään hetkeen, vaan tytön ajatusten virta pääsee liikkumaan vapaasti niin kokemisen hetkessä, kuin muuttuneessa arjessa sekä kotona että koulussa, isän kuolemassa ja tytölle tärkeässä lentäjänallessa. Olen käyttänyt ilmaisua ”tajunnan tulviminen” artikkelissani Juha Mannerkorven romaanista *Jälkikuva* (Kokko 2009, 151). Teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kerronnassa tytön mielenliikkeitä riittää kuvaamaan tajunnan virtaaminen, vaikkakin kertomuksen loppupuolella tytön ajatusten ja mielikuvien liikkuminen kohteesta kohteeseen vaihtelee nopeammalla temmolla ja suuremmin siirtymin kuin aiemmin kertomuksessa. Hyvä esimerkki tästä on aukeama, jonka kuvassa esitetään lentäjänallen tuloa tytön luo (KUVA 21). Melko yhtäkkiseltäkin vaikuttavaa kuvallista siirtymää valmistellaan jälleen edeltävän aukeaman kielellisessä kerronnassa: ”Lentäjänalle nukkuu minun kanssani isän sängynpuoliskolla. Se valuu helposti keskelle koloon. **Se on kuin minä ennen.** — **Nallella on aina ollut vain äiti.**” (*TJN*, 40, 43, siirtymäkohta sivujen välillä lihavoitu ja erotettu väliviivalla.) Aukeamien kuvat sijoittuvat sarjallisessa jatkumossa seuraavasti:



KUVA 20 (*TJN*, 40–41)



KUVA 21 (*TJN*, 42–43)

Mannerkorven romaanissa vaimonsa kuolemaa surevan miehen ajatusten virtaa kuvaava tajunnan tulviminen syntyy muun muassa välimerkittömyydestä ja oikeaoppisen syntaksin rajoitusten unohtamisesta. Naakkapuun tytön mielenliikkeiden kuvausta tehostavat lyhyet lauseet ja kappaleet, ajatusten nopeat siirtymät kohteesta toiseen, preesensin ja imperfektin vaihtelu ja välimerkkien käyttö osittain oikeakielisyyksivaatimusten vastaisesti. Nämä keinot luovat katkelmallisuutta ja tietynlaista poukkoilevuutta ajatuksesta toiseen. Näin puhtaasti kielellisten keinojen avulla voidaan rakentaa merkityksiä, jolloin muoto ja tema käyvät jälleen hedelmällistä dialogia. Seuraava esimerkki havainnollistaa tytön tajunnanliikkeitä:

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.

Isä kuoli kun sen sydän ei lyönyt enää.

Muistan minä senkin miten isän sydän löi. Istuin sylissä ja kuuntelin.

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

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

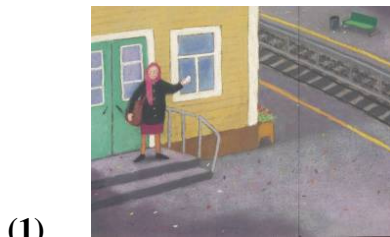
Avaan silmät ja katson puitten latvusten ohitse taivaalle. Tiedän, että hyvin pian linnut tulevat. Taputtelen puun runkoa, ja kun naakat alkavat lentää kohti, kuulen lintujen ja puitten äänet yhtä aikaa. Puikahdan pois puitten alta niin hiljaisesti kuin osaan, etten säikäytä lintuja, enkä puuta. (TJN,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

Lentäjänalle esittävällä aukeamalla kuvan ja sanan suhteessa on kysymys poikkeamasta. Lukuun ottamatta virkettä ”Se tuli meille lentämällä.”, kuva ja sana kertovat eri asioita. Myös tämä kerronnallinen ratkaisu vahvistaa tytön yksinpuhumisen vaikutelmaa, jossa ”puheen” – toisin sanoen ajattelun aiheet – eivät kiinnity selkeästi mihinkään yksittäiseen asiaan. Tähän yhteyteen sopii Genetten (1980) ajatus mentaalista ”puheesta”, jonka kieltä Genette pitää kaikesta kertovasta holhouksesta vapautettuna.” (Genette 1980, 189; sit. Cohn 2006, 120.) Myös Franz K. Stanzel (1984) kuvaa sisäistä monologia tavalla, joka korostaa selkeästi sen ei-kerronnallista luonnetta: ”Sisäisessä monologiassa lukija kohtaa minän, jolla on refleктоija-henkilöhahmon luonteenomaiset piirteet”. (Stanzel 1984, 212; sit. Cohn 2006, 121.) Aukeaman kerronnassa korostuvat myös vahvasti traumafiktion piirteet. Kielellinen kuva isän kuolemasta on välähdyksenomainen, ja siihen yhdistyy sekä muisto isän sydämenlyöntien kuulemisesta että muiston kääntymisen epäsuoraksi kuulokuvaksi puun sisällä olevasta tutusta äänestä (vrt. Whitehead 2004, 86).

Yhtenä osana jakson sarjallista jatkumoa kuva-aukeaman (KUVA 21) kielellisellä ja kuvallisella kerronnalla on pysäyttävä vaikutus. Kysymyksessä on teoksen viimeinen aukeama, jolla minäkertojan mieli vapautuu sekä menneeseen että tulevaan kytkeytyvistä sidoksista. Yksi mahdollinen tulkinta on, että tytön sisäisessä puheessa ja prosessoinnissa aukeama edustaa eräänlaista draamallista huipentumaa. Heti seuraavalla aukeamalla äidin tuleminen ulos asemarakennuksen rappusille merkitsee koko kuvakirjan kokonaisuudessa ainutta konkreettista tapahtumaa, jossa joku muu henkilö tytön lisäksi on läsnä kokemisen ja kerronnan hetkessä. Samalla, kun äiti astuu ulos asemarakennuksesta, tyttö tulee ulos sisäisyydestään ja orientoituu tapahtumisen ulkoiseen aikaan ja paikkaan.

Jakson päättävät kuvat (KUVAT 22 ja 23) muodostavat kahden kuvan kiinteän jatkumon, joka poikkeaa liikesuuntien osalta kuvakirjan tavanomaisista ratkaisuista. Asetan vertailun vuoksi kuvat teoksessa toteutuneeseen järjestykseen (1) ja kokeilumielessä myös käänteiseen järjestykseen (2).

Kun kuvia katsotaan toteutuneessa järjestyksessä, tyttö näyttää hyppivän yhden jalan loikkiaan pois päin äidistä. Jälkimmäisen aukeaman teksti (KUVA 23) kertoo kuitenkin toista: ”Hyppään yhdellä jalalla loppumatkan äidin luo. Yksi kaksi kolme, jos pääsen rappusille alle kahdellakymmenellä hypyllä, saan uudessa paikassa mukavia kavereita.” (TJN, 47.)



KUVA 22 (TJN, 44–45)



KUVA 23 (TJN, 46–47)



Nodelman (1988, 126) esittää, että kuvakirjan kuvien tarkoitus on yleensä näyttää aina vain osan tapahtumien jatkumosta. Viimeisellä aukeamalla saavutetaan kuitenkin yleensä harmonia, ja liike suuntautuu takaisin kirjaan. Sille, miksi kuvat on asetettu juuri tähän järjestykseen, voi löytyä selitys siitä, että teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* kertomuksen lopun halutaan avautuvan ulos- ja ennen kaikkea ajallisesti eteenpäin. Temaattisesti tämä on perusteltu ratkaisu, kun ajatellaan tarinamaailman lapsen selviytymistä surusta ja elämän jatkumista eteenpäin menetyksestä huolimatta. Ratkaisua tukee vahvasti myös se, että kysymyksessä on trilogian ensimmäinen osa. Temaattisesti tarkasteltuna kirjasta ulos- ja eteenpäin liikkuva henkilöahmo etenee surutyössään, konkreettisesti liikkeen voi tulkita vihjaavan kertomuksen jatkumiseen. Kuvien havaintopisteet suuntaavat katsomista siten, että kummassakaan vaihtoehdossa äiti ja tyttö eivät tarkkaan ottaen kohtaa. Jos katsotaan pelkästään visuaalista kuvaa, teoksessa toteutuneessa ratkaisussa tyttö hyppii pois päin äidistä. Nähdäkseni ratkaisulla on haluttu korostaa liikkeen vaikutelmaa. Liike etenee kuvakirjakerronnalle tyypillisesti⁵⁶ aukeaman vasemmasta reunasta kohti oikeaa reunaa ikään kuin vastassa ei olisi ketään. Verbaalinen ja visuaalinen kerronta yhdessä ohjaavat kuitenkin lukijaa katsomaan kuvia niin, että syntyy päätelmä tytön ja äidin kohtaamisesta.

⁵⁶ Ks. esim. Gaffron (1950); Nodelman (1988); Rhedin (1992)

Kielellisen kerronnan välityksellä ensimmäisestä kuvasta (KUVA 22) voi saada käsityksen, että kuvan visuaalinen näkökulma on tytön, jonka katseen kautta myös lukija pääsee katsomaan rappusilla odottavaa äitiä. Tämän tulkinnan mukaan kuvan kohdalla on kysymys henkilöahmon sisäisestä fokalisaatiosta. Tulkintaa vastustaa kuitenkin kuvan perspektiivin rakentuminen: kuvan havaintopiste sijoittuu niin korkealle suhteessa henkilöahmoihin, ettei havaintoa portailla seisovasta äidistä voi sittenkään liittää tytön näkökulmaan. Tyttö äidin katseen kohteena on rajattu kuvan 22 ulkopuolelle, mutta yhden jalan hyppyjään hyppivä minäkertoja tuo itsensä tilanteeseen mukaan kielellisen kerronnan keinoin:

Äiti seisoo aseman rappusilla ja odottaa. Hän heiluttaa kädessään paperinpaloja, ehkä ne ovat matkaliput uuteen paikkaan.

Voin vielä junan ikkunasta **katsoa** rautatieaseman puita ja nähdä linnut. Jos **minun** tulee niitä matkalla ikävä, **painan** pään äidin syliin ja **muistelen** ne kuviksi silmien eteen. (TJN, 45.)



KUVA 22 (TJN, 44–45)

Pelkästään visuaalisten kuvien perusteella äidin ja tytön katset eivät kohtaa fiktiivisen maailman tilanteessa. Kielellisen kerronnan perusteella äidin voisi aika lailla yksiselitteisesti tulkita katsovan tyttöä, joka hyppii häntä kohti. Visuaalinen kuva (KUVA 22) kertoo kuitenkin toista. Ensimmäisessä kuvassa äidin katse kohdistuu kuvasta ulos suoraan lukijaan. Kuten aiemmin on tullut esille, Kress ja van Leeuwenin (1996, 126) mukaan tällainen katse voidaan tulkita haasteeksi ja vaatimukseksi, jolla kuvassa esitetty henkilö ikään kuin haastaa kuvan katsojan kuvitteelliseen kontaktiin kanssaan. Tässä yhteydessä äidin katseen ulos kuvasta voi nähdä rakentavan tämän kertojan roolia. Kun äiti katsoo iloisena lukijaan ja vilkuttaa kädessään olevia matkalippuja, hän ikään kuin kertoo – niin tyttölle kuin kirjan lukijalle – että kaikki on hyvin. Ostetut matkaliput äidin kädessä kertovat konkreettisesti tarinamaailman henkilöiden matkalle lähdöstä. Laajemmin ajatellen edessä olevan matkan voi lukea symboloivan elämän jatkumista eteenpäin surusta ja kaipauksesta huolimatta.

Näin visuaaliseen kuvaan on rakennettu kertova taso, jonka avulla on mahdollista sisällyttää kertomukseen jonkinlaista viestinnän ylimäärää. Tulkintani mukaan tällä pyritään tavoittamaan lukija ja kertomaan, että paitsi fiktiiviset henkilöahmot, tyttö ja äiti, myös lukija voivat päästä yli vaikeista asioista vähän kerrallaan.

Kuvassa 23 tytön katse suuntautuu alaspäin, ja kasvot jäävät lähes kokonaan näkymättömiin, kun hän laskee hyppyjään äidin luo. Aukeaman kielellisessä kerronnassa minäkertojatyttö kuitenkin ilmaisee näkevänsä jopa äidin kasvot, kun hän kertoo, että ”Äitiä hymyilyttää, se laskee lukuja yhdessä minun kanssani ja heiluttaa lipuilla oikeaa tahtia [...]” (*TJN*, 47.) Tulkinnan tueksi tulee jo edellä esitetty käsitys, jonka mukaan pysähtyneessä kuvassa voidaan esittää vain yksi jännitteinen hetki tapahtumien jatkumosta (Nodelman 1988). Toisin sanoen on mahdollista ajatella tytön katsahaneen vain hetkeksi alas ja sitten kohdistaneen katseensa jälleen äitiinsä. Kuvan työstä voi ajatella välittyvän äidin katseen kautta, vaikka kuvien havaintopisteet ja liikkeen suunnat rakentuvat siten, ettei äidin ja tytön yksin visuaalisen kerronnan perusteella voi ajatella kohtaavan kuvatussa tilanteessa. Lewisin (2001a, 36) ajatus kuvakirjan synergisyydestä toteutuu näiden kahden aukeman kohdalla varsin vakuuttavasti. Saadakseen ehjän lukukokemuksen kirjan lukija ei voi lukea sanoja ja kuvia erikseen. Käsitys tytön ja äidin kohtaamisesta kokemisen hetkellä toteutuu kuvan ja sanan tiiviissä vuorovaikutuksessa.

Tytön hyppyjen ja taustalla näkyvien junaraiteiden välillä on mahdollista nähdä symbolinen yhteys. Visuaalisessa kuvassa tytön hypyt etenevät radan suuntaisesti, ja sekä tyttö että junarata kulkevat pois päin äidistä. Tämä voidaan lukea laajemmassa tulkinnallisessa kehyksessä tytön kasvuna ja itsenäistymisenä, jolloin junakiskot vievät häntä omaan itsenäiseen elämään. Vaikka vielä tässä vaiheessa kertomusta äidillä ja työllä on suunnitelmissa yhteinen matka, tulee aika, jolloin äiti todella jää yksin vilkuttamaan tytön aloittaessa omaa elämäänsä. Tämä tulkinta ei toki tarkoita, että äiti poistuisi välttämättä kokonaan tytön elämästä. Äiti voi merkitä myöhemmin tytön itsenäisessä elämässä myös mielentilaa, joka kulkee elämässä mukana vielä silloinkin, kun äitiä ei enää välttämättä ole. Liikkeen jatkuminen kirjasta ulos ja eteenpäin viittaa kertomuksen jatkumiseen, mikä on erityisen tarkoituksenmukainen ratkaisu kuvakirjatriologian ensimmäisen osan kohdalla. Näin teoksen loppuun luodaan kuvan ja sanan keinoin eräänlainen kuvakirjallinen cliffhanger, joka parhaimmillaan houkuttelee lukijan trilogian jatko-osien pariin.

9.4 *Tyttö ja naakkapuu* ja sarjallisuuden hiljennetty muoto

Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* kuvien muodostamat kertovat sarjat ovat lyhyitä ja näin ollen ne vahvistavat kielellisen kerronnan episodimaista luonnetta. Preesens pääasiallisena kerronnan aikamuotona korostaa kertomuksen lyyrisiä piirteitä: hetkessä sanomisen, ajattelemisen tai kertomisen vaikutelmaa, kertomuksen koostumista impressiosta tai niiden sarjasta sekä lapsen hetkellisten aistimusten, tunteiden ja ajatusten etualaistamista kerronnassa. Nämä piirteet luonnehtivat myös teoksen kuvitusta, jota voisi kuvailla Mikkosen (2010, 313) sanoin eräänlaisena visuaalisena runona. Mikkonen käyttää tätä ilmaisua teoksesta⁵⁷, jonka kuvat ja kuvien sisältämät tilat sekä kielellinen esitys ovat vain osittain tai ei ollenkaan yhteydessä toisiinsa kertomuksen merkityksessä. Vaikka visuaalisen runon käsitettä on mahdollista soveltaa teokseen *Tyttö ja naakkapuu*, ei se näkemykseni mukaan kumoa kuitenkaan sitä seikkaa, että kysymys on samalla kertomuksesta.

Kuten jo edellä on tullut esille, kuvakirjakerronnalle tyypillisessä aukkoisuudessa erityistä merkitystä on kohdilla, jotka jäävät aukeamien väliin. *Tyttö ja naakkapuun* kielellinen kerronta muodostuu kokonaisuudessaan minäkertojan sisäisestä puheesta, mutta visuaalisissa kuvissa näkökulma vaihtelee. Näin tajunnankuvauksen keinoin pyritään pääsemään mahdollisimman lähelle surevan lapsen yksilöllistä kokemusta. Teoksen kohdalla herää kysymys aukeamienvälisen aukkoisuuden toimivuudesta varsinkin silloin, kun visuaalisessa kerronnassa kuvataan tytön mielen kuvia. ”Tajunnan aukkoisuus” tai ”mielen ellipsit” ovat ajatuksena mahdottomia johtuen tajunnanvirran katkeamattomasta luonteesta. Tässä tullaan esitysmuodon konventioihin ja rajoituksiin. Kuvakirjakerronnalle on tyypillistä aukeaman ja sivun merkitysyksikön korostuminen, minkä voi nähdä sarjallisuuden vastavoimana. Kun ajatellaan elokuvaa, tällaisia rajoituksia tajunnankuvauksessa ei luonnollisestikaan ole. Myös sarjakuvassa, jossa ruutujen sarja on useimmiten samalla sivulla lukijan nähtävissä, on helpompi muodostaa kertovia visuaalisia jatkumoa. Tajunnankuvaukseen perustuvan *Tyttö ja naakkapuun* kohdalla on nähdäkseni perusteltua pohtia, lisääkö aukkoisuus kerronnallista jännitettä vai häiritseekö se pikemminkin kerrontaa.

Olen keskittynyt sarjallisuuteen perustuvassa lukutavassa visuaalisten kuvien analyysiin. Haluan kuitenkin seuraavassa yhteenvedossa tarkastella kuvakirjaa tiukasti ikonotekstinä, jonka kerronnassa kuvan ja sanan vuorovaikutus on keskeinen ilmaisukeino. Näiden erottaminen on keinotekoista, jopa mahdotonta, mikä on tullut esiin jo edellä usean esimerkin yhteydessä. Yksittäisten kuvien analyysissä olen havainnut toimivaksi Marie-Laure Ryanin (1992) käyttämän

⁵⁷ Mikkosen esimerkkiteos on Martin Vaugh-Jamesin *The Cage*. Teoksen kielellisen elementin lyyrisyys ja ei-kertovuus johdattavat Mikkosen (2010, 313) pohtimaan onko *The Cage* kertomus lainkaan.

*heikon/hiljennety*n kerronnallisuuden käsitteen. Tällaiselle kerronnalle on tyypillistä keskittyä kuvailemaan erilaisia mielentiloja ja fyysisiä tiloja, jolloin lukijan huomio keskittyy tarinamaailman näkökulmiin ja yksityiskohtiin. Ryanin termi sopii luonnehtimaan myös kuvien sarjaa kertomuksena teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*. Edelleen kuvien sarjallista jatkumoa kuvaa kerronnallisuuden ”heikko” muoto. Brian McHalen (2001, 165) esittämän määrittelyn mukaan heikkoon kerronnallisuuteen kuuluu, että lukijassa ikään kuin herätetään vaikutelma kerronnan eheydestä johon ei lopulta kuitenkaan sitouduta. Näin horjutetaan lukijan luottamusta ja odotuksia kerronnan lineaarisuutta, kausaalisuutta ja eheän tarinan päättävää sulkeumaa kohtaan. Seymour Chatmanin (1990, 18) mukaan ei-kertovilla, kuvailevilla tekstityypeillä ei ole selkeästi sisäistä aikaa, vaan niiden perustavat rakenteet ovat staattisia ja korostavat pikemminkin tapahtumien samanaikaisuutta kuin niiden jatkumoa. Näin tapahtuu myös teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kerronnassa. Silti eliminoin Chatmanin luonnehdinnasta pois määreen ’ei-kertova’ ja tukeudun teoksen kerronnallisuuden määrittelyssä edelleen Phelanin (2005, 162) lyyrisen kertomuksen määritelmään, jonka mukaan kertoa voi tapahtumisen sijaan tietyn asiain- tai tunnetilan, havainnon asenteen tai uskomuksen.

Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* heikolla tai hiljennetyllä sarjallisuudella luodaan merkityksiä. Muodon ja teeman välinen dialogi toteutuu mielekkäällä tavalla, kun kuvakirjakerronnalle tyypillistä sarjallisuutta rikotaan. Tytön hajanaisissa ajatuksissa heijastuu traumaattinen kokemus. Kuten sanottua, traumafiktio jäljittelee trauman oireita. Samoin teoksen ajassa ja tilassa vapaasti liikkuvat kuvat visualisoivat tytön assosiaatioihin perustuvia mielenliikkeitä. Kertomuksessa myös muistamisen ja unohtamisen merkitys korostuu. Mieke Balin (1997b, 4–5) mukaan muisti rakentuu osin visuaalisesti, erilaisten mentaalisten kuvien varaan. Muisti koetaan luonteeltaan kerronnalliseksi, koska se asettaa elämäkokemuksemme ajalliseen ja juonelliseen jatkumoon. Näin Naakkapuun tyttökin kaikesta hajanaisuudesta huolimatta pystyy muisti yhtenä apukeinonaan kerronnallistamaan mielessään kokemustaan osittain myös ajallisesti. Ajallisuus ei tässä yhteydessä tarkoita ajan lineaarista jatkumoa, vaan kokemuksen käsittelyä episodeittain. Näkemykseni mukaan myös yksittäisistä episodeista voi muodostua ihmismielen kannalta kognitiivisesti toimiva ajallinen jatkumo. Näin lineaarinen ajallinen ja juonellinen jatkumo tai ajan ja tapahtumien kokeminen yksittäisinä episodeina eivät ole välttämättä toisilleen täysin vastakkaisia tapoja kerronnallistaa kokemusta ajallisesti. Lukijan asemoitumisen *Tyttö ja naakkapuun* fiktiivisessä maailmassa voi ajatella kuitenkin tapahtuvan ensisijaisesti suhteessa tytön (mielen)tilallisiin kehyksiin ajallisen kehyksen ollessa traumaattiselle kokemukselle tyypillisesti rikkonainen ja sen vuoksi toissijainen.

Olen tarkastellut samaa problematiikkaa artikkelissani Juha Mannerkorven romaanista *Jälkikuva* (1965), jossa kuvataan sisäisen monologin keinoin vaimonsa menettäneen miehen

kokemusta surusta ja kaipauksesta (Kokko 2009). Teoksen katkonaisella, epäjatkuvalle ja hajonneella kerrontatekniikalla tavoitetaan muuttunut tietoisuuden tila, outo todellisuus, jossa leskeksi jäänyt mies elää menetyksensä jälkeen. Samoin kuin teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*, myös *Jälkikuvassa* yksittäisistä episodeista muodostuu ihmismielen kannalta kognitiivisesti toimiva ajallinen jatkumo. Nähdäkseni kummastakaan teoksesta ei voi hahmottaa selkeää kerronnallista kaarta, josta olisi löydettävissä murheellisen alkutilanteen lisäksi suruprosessin järjestäytyneet eteneminen ja lopulta yksiselitteisesti todettavissa oleva surusta toipuminen.

9.5 Väliotsikot ja kuvakirjan jaksot

Brian McHalen (2009, 23) mukaan lyyristen kertomusten analyysi voi tuoda lisäulottuvuuksia narratologiselle tutkimukselle ylipäätään. Tämänhetkisessä tutkimuksessa proosan jaksoteltavuuteen kohdistuva analyysi on McHalen (mt., 24) mukaan jokseenkin aliarvostettua ja aliteorisoitua. Tutkimukseni kohdeteoksiin sopii erityisesti McHalen näkemys vahvaan illuusion perustuvasta käsityksestä, jonka mukaan proosa olisi luonteeltaan jatkuva ja ei-jaksoteltavissa oleva mediumi. Tämä on väistämättä virheellinen käsitys, sillä myös proosafiktio perustuu erilaisiin jaotteluihin, vaikkakin sen jaoteltavuus on alisteista sen kerronnallisuudelle. Proosa jaotellaan sille tyypillisiin osiin: kirjoihin, lukuihin, kappaleisiin, jopa riveihin ja lauseisiin, leikaten läpi sen kerronnallisten tasojen jaottelun. Kohdeteoksissani McHalen kuvaamaa jaksottelua edustavat väliotsikoiden avulla muodostetut luvut, jaksot, joista voisi avarakatseisesti ajatellen käyttää jopa nimitystä ”kuvakirjan säkeistöt”.

Kerrontaa jaksottavat väliotsikot ovat poimintoja tytön sisäisestä puheesta ja näin ollen ne toistuvat myös varsinaisessa tekstissä. Mikkonen (2005, 340) on pohtinut kirjan kertojan mahdollisuutta kommentoida kuvitusta kuvien teksteissä, jolloin kertojan kommentoinnit luovat kuvien katsomiselle yhdistävää tulkinnallista odotushorisonttia. Itse näkisin, että myös väliotsikot kuvakirjan parateksteinä ja rakenneosina voivat toimia samantyyppisesti. *Tyttö ja naakkapuun* viidestä väliotsikosta kolmen otsikon voi tulkita viittaavaan kielellisen kerronnan lisäksi myös visuaalisiin kuviin. Näin minäkertojana toimiva tyttö luo tulkinnallista odotushorisonttia, mikä mahdollisesti suuntaa katsomaan kuvia tietyllä tavalla tai ohjaa lukijaa kiinnittämään huomiota kuvien tiettyihin yksityiskohtiin. Jaksottaminen väliotsikoiden avulla korostaa tavallaan esityksen ei-kertovuutta. Samalla väliotsikot kuitenkin tarjoavat näkökulmia ja välittävät informaatiota, joka teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* liittyy sekä minäkertojan muistoihin ja tunnetiloihin että tämän havaintoihin ulkoisesta todellisuudesta kerronnan ja kokemuksen hetkellä. Mikkonen (mt.) puhuu ilosta, jota lukijan on mahdollista tuntea kertojan kommenttien ja kuvien välisen yhteyden

löytämisestä. Nähdäkseni myös väliotsikot ja niiden yhteys sekä visuaalisiin että verbaalisiin kuviin voivat synnyttää lukijassa tällaisen löytämisen tai oivaltamisen ilon.

Paitsi väliotsikot, myös tauot, joita sekä kirjailija että kuvittaja käyttävät sivun kääntämisen yhteydessä, rytmittävät lukemista ja tuovat osansa kertomukselle ominaisen pysähtyneisyyden vaikutelman luomiseen. Tämän kuvakirjakerronnalle tyypillisen keinon avulla on mahdollista tukea kuoleman- ja surun teemojen käsittelyä. Muodolliset ja temaattiset piirteet toimivat vuorovaikutuksessa, kun kuolemaan usein liitetty tunne ajan pysähtymisestä välittyy sekä kerronnan sisältöjen että muotojen kautta. Naakkapuun tytön tarinassa tunnelman pysähtyneisyyden kuvaus toteutetaan hyvin minimalistisin kerronnallisoin keinoin. Visuaalisissa kuvissa pysähdyksen estetiikkaa luodaan muun muassa henkilöihahmon staattisilla asennoilla ja toistamalla samaa taustamiljöötä. Kielellisessä kerronnassa sama vaikutelma syntyy esimerkiksi silloin, kun tekstissä kuvaillaan, kuinka tyttö katselee asemapihan näkymiä ja sen yksityiskohtia tai pysähtyy katsomaan jotakin.

Tyttö ja naakkapuun kielellinen kerronta on kokonaisuudessaan minäkertojan sisäistä puhetta. Vaikka teoksessa ulkoisella tapahtumisella on vain vähän merkitystä, en kuitenkaan näe, että kysymyksessä olisi ei-kertova tekstityyppi. Sen sijaan hedelmällistä voisi olla tarkastella kuvakirjan kertomusta avoimena prosessina (esim. Morson 1994, Huhtamo 1986). Erkki Huhtamo (mt, 33) puhuu avoimista, prosessiluonteisista teoksista, joille on tyypillistä, että merkitykset eivät jäseny tietyn keskuksen ympärille, vaan ovat ”alituudessa virtaamisen tilassa”. Huhtamon mukaan tällaisten teosten rakenne lietsoo monitulkintaisuutta, sillä ne perustuvat transgressiolle, vallitsevien koodien ja normien toistuvalla särkemisellä. Myös Lewis (2001a, 67) luonnehtii kuvakirjaa yhtä lailla prosessina kuin tekstimuotona, koska se muuttuu ja elää alituisesti tulkinta tulkinnalta.

Etsiessäni sopivaa kehystä kohdeteosteni kertomuksille olen päätenyt Phelanin (2005, 158) lyyrisen kertomuksen määritelmään. Näkemykseni kuvakirjojen lyyrisyydestä saa tukea Nodelmanilta (1988, 249), jonka mielestä kuvakirjan teksti muistuttaa enemmän runoa kuin proosaa, sillä runon säkeistöjen tapaan kuvakirjan kokonaisuus rakentuu toisistaan selvästi erottuvista aukeamista. Yksittäisten aukeamien korostuminen ja vastavuoroisesti visuaalisten kuvien luoma sarjallisen jatkumon vaikutelma rytmittävät kuvakirjan lukemista. En kuitenkaan ole valmis yleistämään lyyrisyyden määritelmää kuvakirjaan kuin kuvakirjaan. Vielä tässä vaiheessa voin vain todeta sen kuvaavan erinomaisesti nimenomaan teoksen *Tyttö ja naakkapuun* kerrontaa. Oletan, että trilogian jatko-osien sarjallisuuden analyysi tuo vastauksen siihen, kuinka hyvin lyyrisyys tai käsitys kertomuksesta avoimena prosessina sopii kuvaamaan teosten *Minä, äiti ja tunturihärkki* ja *Revontulilumi* verbaalista ja visuaalista kerrontaa.

10 MINÄ, ÄITI JA TUNTURIHÄRKKI – MATKA KOHTI EHEYTTÄ

Teoksen *Minä, äiti ja tunturihärkki* ensimmäisellä aukeamalla ilmaistaan sekä kielellisessä että kuvallisessa kerronnassa, mikä on keskeinen kerronnallinen ja sisällöllinen ero verrattuna trilogian muihin osiin. Trilogian toisessa osassa tarinamaailman retorisessa tilanteessa on kaksi henkilöä, tyttö ja äiti, joiden yhdessäolemisesta ja kommunikoinnista syntyy dialogi. Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* äiti on lähellä, mutta ei kuitenkaan läsnä kokemisen ja kerronnan hetkessä. Trilogian päätösosassa *Revontulilumi* tyttö on taas kokonaan yksin talvisella hiihtoretkellään. Toinen merkittävä ero verrattuna edellä tarkasteltuun Naakkapuun tytön tarinaan syntyy juuri tälle kertomukselle ominaisista piirteistä. Kun teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* tapahtuminen on lähes olematonta ja kerrottu hetki vain muutaman minuutin pituinen, *Minä, äiti ja tunturihärkki* kuvaa selvästi pidempää ajanjaksoa ja sen aikana tapahtuvaa toimintaa. Kysymyksessä on äidin ja tytön yhteinen matka pohjoiseen Jäämeren rannalle.

Kertomuksessa seurataan matkan vaihteita, ja näin tätä kertomusta määrittää ainakin osittain klassiselle narratologialle tyypillinen ajallis-(kausaalisuus) vaikkapa siten, kuin David Hermanin (2003a, 2, sulut lisätty) kertomuksen määritelmässä: ”Kertomus selvittää mitä tapahtui määrättyille henkilöille määrättyissä olosuhteissa (tietynlaisin seurauksin).” Olen edellä sulkuja käyttämällä halunnut täsmentää, mitkä ovat tämän kertomuksen keskeiset piirteet. Kertomus äidin ja tytön matkasta rakentuu tapahtumisen varaan, jonka kuvaamisessa sekä ajalliset että tilalliset muutokset ovat olennaisia. Kuitenkaan sille, mitä henkilöahmoille kertomuksessa tapahtuu, ei osoiteta ainakaan eksplisiittisesti Hermanin määritelmässä mainittuja seurauksia. Toisaalta jos näitä seurauksia ajatellaan laajemmin kuin vain tarinamaailmassa välittömän kausaalisuuden toteuttavina tapahtumina, seuraukset ovat sekä teeman että tunnelman tasolla varsin merkittäviä. Esimerkiksi tyttö pystyy suuntautumaan yhä enemmän tulevaan ja äidin ja tytön suhde muuttuu tytön vähitellen itsenäistyessä.

Tyttö ja naakkapuun tarinamaailman todellisuus syntyy kokonaan isäänsä kaipaavan tytön sisäisestä puheesta. Myös teoksessa *Minä, äiti ja tunturihärkki* tytön sisäisellä puheella on tärkeä osuus kerronnan kokonaisuudessa. Edelleen tyttö pohtii omia tuntemuksiaan, mutta yhä enemmän hän suuntautuu ulospäin. Konkreettisimmin tämä omasta sisäisyydestä ulos tuleminen näkyy silloin, kun tyttö keskittyy kuvailemaan ulkoisia tapahtumia, näkymiä auton ikkunasta tai kertomaan paikoista, joissa he äidin kanssa käyvät. Myös tytön sisäisessä puheessa on eroja verrattuna vastaavaan pohdiskeluun teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*. Suru- ja kaipaustematiikan kannalta voi tulkita, että suurimman murheen helpotettua tyttö jaksaa jälleen nähdä myös äitinsä. Minäkertojatytön sisäinen puhe onkin suureksi osaksi tämän yritystä lukea äidin mieltä. Tyttö

käyttää omaa mielen teoriaansa kyetäkseen selittämään itselleen äidin käyttäytymistä tämän eleiden, ilmeiden ja puheiden perusteella.

Olen edellä oletanut, että lukijan asemoituminen *Tyttö ja naakkapuun* fiktiivisessä maailmassa tapahtuu ensisijaisesti suhteessa tytön mielentilallisiin kehyksiin. Näin siksi, että ajallinen kehys on kertomuksessa traumaattiselle kokemukselle tyypillisesti rikkonainen ja sen vuoksi toissijainen. Sen sijaan teoksessa *Minä, äiti ja tunturihärkki* kerrontaa määrittävät vahvasti ajassa ja paikassa tapahtuvat muutokset. Silti molempia teoksia on mahdollista lukea myös matkakertomuksina, jos ajatellaan, että Naakkapuun tytön metaforinen matka omaan mieleen tapahtuu lyhyen tuokion aikana rautatieasemalla. Sen sijaan äidin ja tytön tekemä konkreettinen matka ulottuu ajassa ja paikassa huomattavasti laajemmalle. Ajasta ja ajallisuudesta muodostuu myös yksi teoksen *Minä, äiti ja tunturihärkki* keskeisistä teemoista.

10.1 Tapahtumisen tauot ja jatkumot

Lähtökohdat kuvien sarjallisuuden analyysiin ovat aika lailla erilaiset kuin teoksessa *Tyttö ja naakkapuun*. Odotettavissa on, että teoksen *Minä, äiti ja tunturihärkki* yksittäiset kuvat esittävät huomattavasti enemmän konkreettista tapahtumista, ja näin ollen kuvien sarjat kuvaavat edelleen tapahtumasarjoja. Oletan kuitenkin, että kerronnan lyyrisiä piirteitä esiintyy jossain määrin myös tässä kertomuksessa. Preesens pääasiallisena kerronnan aikamuotona korostaa kertomuksen lyyrisyyttä, kuten hetkessä sanomisen, ajattelemisen tai kertomisen vaikutelmaa. Myös kuvakirjakerronnalle tyypillinen episodimaisuus, jossa ajallisesta jatkumosta pysäytetään tietyt kohdat kuvauksen kohteiksi, on omiaan vahvistamaan lyyriselle kertomukselle tyypillistä hetkellisyyden vaikutelmaa. Tässä tullaan jälleen aukkoisuuden ja sarjallisuuden yhdistymiseen, joka on ominaista paitsi kuvakirja- myös sarjakuvakerronnalle. Juha Herkman (1998, 116) tarkastelee sarjakuvan yksittäisiä ruutuja pysäytettyinä kohtina laajemmasta kertomuksesta. Kysymys on ennen kaikkea *ajan* kuvaamisesta, kun sarjakuvakerronnan keinoin näytetään ainoastaan tiettyjä valittuja hetkiä tarinasta. Herkman muistuttaa, että vastaava ilmiö esiintyy abstraktilla tasolla monissa muissakin esitystavoissa, kuten elokuvassa ja kirjallisuudessa, sillä kerronnassa on aina tehtävä valintoja. Kuvakirjassa, jossa aukeaman merkitysyksikkö korostuu, korostuvat myös nämä kerronnalliset valinnat.

Eryteisesti *Tyttö*-trilogiassa, jossa jokainen aukeama muodostuu tekstipalkista ja yhdestä suurikokoisesta kuvasta, korostuu kuvan merkitys valittuna näkymänä, ikään kuin ikkunana fiktiivisen todellisuuden visuaaliseen maailmaan. Ajatukseni on, että myös kuvakirjassa voi toteutua Erkki Huhtamon (1986, 45) esittämä käsitys, jonka mukaan tiettyjen sarjakuvien rakenne voi olla

”näkyvissä ja tarkoituksellinen”, eräänlaisena ”esteettisenä rytminä”. Tämä näkyvyys ja tarkoituksellisuus voi toimia lukukokemusta helpottavana, kuvakirjakerronnan konventioita toistavana mallina.

1) ”KATSON VAIN YHTÄ PUUTA” (MÄT, 2–9)



1



2



3



4

Teoksen *Tyttö ja naakkapuu* ensimmäinen jakso kiinnittyy kokonaan kerronnan ja kokemisen hetkeen rautatieasemalla sekä verbaalisessa että visuaalisessa kerronnassa. Trilogian toisessa osassa *Minä, äiti ja tunturihärkki* visuaalinen kerronta irtautuu heti kertomuksen alussa kahdella aukeamalla kerronnan nyt-hetkestä (KUVAT 2 ja 4). Teoksen toisella aukeamalla palataan hetkeksi tytön kotiin, ja kielellisen kerronnan tukemana lukijan näkökulma yhtyy minäkertojan näkökulmaan katsomaan kasvitaulua sellaisena kuin tyttö sen mielessään näkee kotinsa seinällä. Jakson päättää poroa esittävä kuva, jonka luen kokonaan tytön mielikuvituksessa syntyneeksi kuvaksi. Tähän päätelmään ohjaa kielellinen kerronta, joskin tulkintaan on mahdollista päätyä vasta, kun tuntee kertomuskokonaisuuden. Poroa esittävällä kuva-aukeamalla minäkertoja pohtii, kuinka ”Kaija käski tuijottaa jotakin poroa ihan läheltä suoraan silmiin. Hän oli kuullut, että poro sulkee silloin silmänsä ja nukahtaa.” (MÄT, 8.) Kertomuksen loppupuolella tyttö summaa kokemuksiaan seuraavasti: ”Kaijalle minä kerron, etten kertaakaan päässyt tarpeeksi lähelle poroa. En olisi voinut tuijottaa edes yhtä suoraan silmiin.” (MÄT, 45.)

Ensimmäinen väliotsikko, ” KATSON VAIN YHTÄ PUUTA”, on merkityksellinen erityisesti teoksen aika- ja ajallisuustematiikan kannalta. Otsikko on suora lainaus minäkertojan puheesta teoksen kolmannelta aukeamalta. Näin lukijalle tarjoutuu mahdollisuus samastua kielellisen kerronnan minään heti teoksen alussa. Toisin kuin muissa trilogian osissa, minäkertojan näkökulma nousee esille tosin jo itse teoksen nimessä *Minä, äiti ja tunturihärkki*. Suru- ja kaipaus tematiikan kannalta on olennaista, että kertomuksessa fiktiivisen todellisuuden ulkoinen maailma laajenee, sillä matka merkitsee yhtä reittiä toipumiseen. Pohjoisen luonnon ihmeet; kitukasvuiset koivut, mahtava Jäämeri ja muinaiset kalliopiirokset kääntävät tytön ja äidin katseet konkreettisesti itsestä ulospäin. Silti matkakertomus on myös sekä tytön että äidin mielen kuvaus. Äidille matka on paluu hänen lapsuutensa kokemuksiin ja yritys löytää lapsuuden maisemat sellaisina kuin ne joskus olivat.

Tytölle matka merkitsee tärkeää läheisyyttä ja yhdessäoloa äidin kanssa, mutta myös sisäistä matkaa kohti hänen omaa, äidistä erillistä identiteettiään. Isä kulkee mukana muistoissa äidin ja tytön matkalla, mutta kuitenkin niin, että menetyksen ja kipeän ikävän tunnot ovat vaihtuneet jo valoisampiin sävyihin.

Myös kertomuksen äänimaailma kuvastaa etenemistä surun työstämisessä. Naakkapuun tytön hiljaiset ja pysähtyneet hetket vaihtuvat toisenlaisiin tunnelmiin jo heti kertomuksen alussa:

Äiti ajaa kovaa. Tie on suora eikä muita autoja näy. Bamin takapenkillä tunturihärkki saa keinua superlonista leikattujen palojen suojassa. Annoin autolle nimen rekisterikilven mukaan. [...]

Äiti laulaa autoradion naisäänen mukana. Jos tunturihärkki olisi ihminen, se ihmettelisi ja yrittäisi sulkea korvansa. (MÄT, 2.)

Kielellisen kuvauksen perusteella syntyy vaikutelma, että elämä todella jatkuu, ja teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* kuvattu hiljainen, pysähtynyt, sisäänpäin kääntynyt suru on jäämässä taka-alalle. Autossa on vauhtia ja ääntä, kun tyttö ja äiti aloittavat matkaansa. Lisäksi matkalle lähteminen assosioituu liikkeelle lähtemiseen. Aukeaman kuvassa (KUVA 1), liike on kuvattu oikealta vasemmalle, mikä on päinvastainen suunta kuin useimmissa kuvakirjan matkantekoa esittävässä kuvissa. Jos kuvakirjan teemana on matka, on tavallista, että päähenkilö kulkee selailun suuntaisesti vasemmalta oikealle, *kotisivulta ulos maailmaan* -sivulle (Rhedin 1992). Kuvassa 1 liikkeen suunta ”takaisinpäin” voidaan nähdä merkityksellisenä kertomuksen kokonaisuutta vasten ja sille voidaan tulkita symbolinen merkitys. Kysymyksessä on kasvin palautusmatka. Äiti haluaa palata lapsuutensa maisemiin ja etsiä vanhoja, tuttuja paikkoja. Tietyllä tavalla äidin kohdalla on kysymys myös matkasta lapsuuden mielentiloihin. Kun teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kertomus kuvaa syvimmän surun aikaa, trilogian toisesta osasta voidaan lukea teemojen kannalta paitsi äidin ja tytön halua viipyä menneessä, myös halua katsoa jo eteenpäin. Lisäksi matkanteko pois tutuista ympyröistä tarjoaa tytölle ja äidille tilaisuuden hahmottaa heidän suhdettaan perheen muuttuneessa tilanteessa.

Siirtymä kuvien 1 ja 2 välillä toteutuu siirtymänä *näkökulmasta näkökulmaan*. Kuvan 1 näkökulma sopii persoonattomalle, hypoteettiselle fokalisoijalle, sillä kuvan havaintopisteeseen ei voi ajatella ihmisenkaltaista havainnoijaa missään normaalissa tilanteessa. Kuvaan voi soveltaa myös elokuvien kerronnasta tuttua käsitystä neutraalista kertomuksesta, joka perustuu visuaalisen kokemuksen skeemaan vaikkapa silloin, kun kertomus näyttää henkilöihin ja kertojaan sitoutumatonta kameranäkökulmaa (vrt. Fludernik 1996, 28, 172–177). Tällaisessa kameranäkökulmassa fokalisoijalla ei ole ominaisuuksia, vaan ”hän” pysyy mahdollisimman neutraalina. Sen sijaan kuva tunturihärkistä tauluna kodin seinällä (KUVA 2) avautuu lukijalle minäkertojan sisäisin silmin nähtynä. Tähän päätelmään ohjaa kielellinen kerronta, joka paljastaa

myös ajallisen siirtymän⁵⁸. Visuaalinen kuva edustaa takaumaa tytön mielessä syntyneenä kuvana. Kielellisessä kerronnassa kysymyksessä on eräänlainen osittainen takauma, jossa mennyt aika ja kerronnan nykyhetki vaihtuvat lähes virkkeittäin, mutta kuitenkin siten, että nykyhetki säilyy kerronnassa vallitsevana:

Tunturihärkki viedään takaisin kotiin, äiti sanoi. Ensin se pääsi äidin keräämän Kasviston paksusta pinkasta lasin alle ja tauluksi olohuoneen seinälle. Nyt se pääsee Norjaan omalle tunturilleen, josta äiti sen lapsena otti. Äiti oli luvannut kasville, että jonakin päivänä se pääsee takaisin.

En tiedä, miten palautus tapahtuu. Ei kasvia voi istuttaa multaan, se on niin kuiva, että pakatessakin sitä piti varoa kuin kiiltokuvaa. (MÄT, 4.)

Koko teoksessa on vain kaksi visuaalista takaumaa, jotka molemmat liittyvät kasvitauluun. Yllä olevassa katkelmassa takauma on esitetty hyvin lyhyesti, kun minäkertoja ikään kuin käväisee mielessään kotona. Ensilukemalta syntyy vaikutelma tytön mielen liikkumisesta yksittäisten lähimuistojen ja kerronnan nykyhetken välillä. Kun katkelmaa lukee tarkemmin, siitä voi löytää ajallisia kerroksia, jotka ulottuvat sekä pitkälle menneisyyteen että tulevaan aikaan. Tyttö rakentaa sisäisessä puheessaan tunturihärkin matkasta ajallista jatkumoa. Ajanmääreillä ”ensin” ja ”nyt” tyttö järjestää tapahtumia, joissa myös hän itse on ollut ja on mukana.

Tunturihärkin matka on kuitenkin alkanut jo äidin lapsuudessa. Tulevaan kasvinpalautusoperaatioon tyttö suhtautuu epävarmuudella, minkä voi lukea myös laajemmin tytön huolena tulevaisuudesta ylipäätään. Tapahtumisen jatkumoa kuvaavat aikatasot asettuvat toistensa lomaan pluskvamperfektillä, imperfektillä, preesensillä ja futurilla ilmaistuina. Temaattisesti minäkertojan sisäinen puhe voidaan lukea tytön vähittäisenä toipumisena isän menetyksestä, kun hän yhä enemmän kiinnittyy nykyhetkeen ja kuten myöhemmin käy ilmi, pystyy suuntautumaan luottavaisesti myös tulevaisuuteen. Tässä kertomuksen kohdassa tytön mietteitä sävyttää kuitenkin vielä epävarmuus, mikä saa konkreettisen ilmiänsä nimenomaan pohdinnassa kasvin palauttamisen onnistumisesta. Teoksen *Tyttö ja naakkapuu* takaumissa liikutaan ajassa, jolloin isä vielä eli. Näissä yhteisiä muistoja kuvaavissa takaumissa tyttö viipyy pitkään. Erityisesti kielellisessä kerronnassa tunnelmien haikeus syntyy siitä, että muistot tuovat mieleen kaiken sen, mikä oli isän elässä eri lailla. Takaumat myös toistuvat kerronnassa hyvin tiheästi, mikä on temaattisesti perusteltu kerronnallinen ratkaisu surua ja lähellä olevaa menetystä kuvaavassa kertomuksessa.

⁵⁸ Kasvitaulua esittävää kuvaa olen tarkastellut myös luvussa 7.3, ”Kuva kuvassa -rakenne”: Kun analyysi on keskittynyt yksittäiseen kuvaan, olen kuvan visuaalisen näkökulman osalta päätenyt erilaiseen tulkintaan kuin nyt tarkastellessani samaa kuvaa osana kuvien sarjaa. Näin yksittäisen kuvan kertovuutta käsittelevässä osiossa esittämäni oletuksen mukaan samoista kuvista tehdyt tulkinnat saattavat muuttua, kun kuvia analysoidaan siten, että edeltävien ja seuraavien kuvien luoma visuaalinen konteksti huomioidaan.

Huhtamo (1986, 45) viittaa Umberto Ecoa ja sarjakuvaa käsittelevässä artikkelissaan Econ käsitykseen, jonka mukaan sarjakuvan maailmojen kertautuva rakenne on verrattavissa musiikkiin: vasta toistuviin teemoihin uppoutuminen mahdollistaa muunnelmien käsittämisen ja musiikillisen mielihyvän kokemisen. Huhtamon mukaan myös sarjakuvan lukemisen viehätys syntyy vain loputtomasti muuntuvasta kaavojen kertaamisesta. Näkisin, että samantyyppinen ajattelu soveltuu osittain myös kuvakirjan lukemiseen. Kuten jo aiemmin on tullut esille, aukeamien ja sivujen kääntämisen toistuminen, kuvien merkittävä määrä ja niiden tapa johdattaa katse seuraavalle sivulle ovat kuvakirjan lukemista määrittäviä konventioita. Lukemisen ja katsomisen mielihyvän voi olettaa syntyvän, kun lukija saa toiston avulla haltuunsa kuvakirjan ”kieliopin”. Riitta Oittisen (2004, 25) mukaan kysymys on itse asiassa sääntöjen noudattamisesta; lukija oppii vähitellen kuvakirjoja lukiessaan, miten kuvakirja toimii. Katson, että Huhtamon ja Oittisen käsitykset edustavat kuitenkin varsin kaavamaista tapaa kuvata lukukokemusta. Vaikka kuvatun kaltainen kaavojen kertaaminen ja sääntöjen noudattaminen kenties vaikuttavatkin lukemisen taustalla, niitä ei ole syytä nostaa lukijan yksilöllisen lukuprosessin hallitsevimiksi piirteiksi. Kunkin lukijan ja kunkin teoksen yksilölliset ominaisuudet tuovat lukemistapahtumaan aina ulottuvuuksia, joita määrittävät ensisijaisesti luovuus ja teoksen lukijassa herättämät ajatukset ja tunnetilat.

Huhtamon idean esitysmuodon kaavojen kertaamisesta ja sen kautta syntyvästä lukemisen mielihyvästä voidaan edellä mainitsemani rajoituksin nähdä toteutuvan pienimuotoisesti kuvakirjatrilogian eri osissa. Oittinen (2004, 38) esittää, että musiikillinen metafora toimisi erityisesti kuvakirjasarjojen yhteydessä. Vaikka aineistoni ei edusta kuvakirjasarjaa, vaan trilogiana selkeää kerronnallista kokonaisuutta⁵⁹, löydän kerronnallisiin ratkaisuihin liittyvää toisteisuutta esimerkiksi teosten *Tyttö ja naakkapuu* (KUVAT 3a ja 4a) ja *Minä, äiti ja tunturihärkki* (KUVAT 3b ja 4b) ensimmäisistä jaksoista. Seuraavia kahden kuvan sarjoja yhdistävät niin sisällölliset kuin muodolliset seikat:



KUVA 3a (*TJN*, 6–7)



KUVA 4a (*TJN*, 8–9)



KUVA 3b (*MÄT*, 6–7)



KUVA 4b (*MÄT*, 8–9)

Sekä *Tyttö ja naakkapuu* kertomuksessa että teoksessa *Minä, äiti ja tunturihärkki* tyttö on kuvattu katsomassa puuta, josta tämä löytää yhtymäkohtia omaan elämäänsä. Molemmissa teoksissa nämä

⁵⁹ Trilogiaa kertomuskokonaisuutena voisi tarkastella jopa Gerald Princen (1987, 59) määrittelemänä ”todellisena” kertomuksena, jolla on alku, keskikohta ja loppu (vrt. Tammi 2009, 144).

puukuvat esiintyvät kuvien sarjallisessa jatkumossa teosten kolmannella aukeamalla. Naakkapuun tyttö on kuvattu kääntyneenä vasemmalle. Hän katselee vielä taaksepäin ja pohtii käytännön asioita, joita isän kuolema on aiheuttanut. Kielellisessä kerronnassa kuvataan lapsen välittömiä vaikutelmia ja niiden pohjalta syntyviä assosiaatioita hänen omaan elämäntilanteeseensa liittyen:

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. (KUVA 3a; *TJN*, 6.)

Temaattisesti melko pitkälle viedyn tulkinnan mukaan voi ajatella, että puun pintaa peittävä ruoste symboloi tytön surua, jonka hän niin ikään haluaisi pestä pois itsestään. Edelleen tytön havainto siitä, että ihmisten sijaan sade pesee puut, voi viitata ajatukseen siitä, kuinka luonto ja aika puhdistavat ja parantavat. Ihminen voi vain odottaa oikeanlaisia olosuhteita. Tämän ajatuksen voi lukea tytön sisäisestä puheesta, jossa hän pohtii, kuinka juuri sillä hetkellä ei sada oikeaa sadetta, vain vähän lumista räntää (*TJN*, 6). Tämän tulkinnan mukaan puu toimii tytölle heijastuspintana, jota vasten hän tarkastelee myös omia tuntemuksiaan. Myös teoksessa *Minä, äiti ja tunturihärkki* puu toimii tytölle peilinä, kun hän vertaa itseään puuhun:

Molemmiin puolin kasvaa tunturikoivuja tasaisin välein. [...]

– Pysäytä, minä pyydän.

Äiti kaartaa pientareelle.

– Minä vain käyn, sanon ja juoksen koivujen sekaan. [...]

– No? äiti kysyy.

– Ei mitään, sanon äidille, kun kapuan takaisin autoon. Menen vaihteeksi istumaan takapenkille ja jään katsomaan taakseni. **Katson vain yhtä puuta. Se oli täsmälleen minun pituiseni.** (KUVA 3b; *MÄT*, 7.)

Pienen tytön sinnikkyys tulee osoittelematta esille, kun hän vertaa omaa mittaansa tunturikoivuun. Temaattinen luenta rakentaa kuvaa tytön ja tunturikoivun sitkeydestä vaativissa kasvuolosuhteissa. Kun tunturikoivua ravistelevat ankarat sääolosuhteet, tyttö on joutunut taipumaan isän kuoleman ja sitä seuranneen surun ja kaipauksen ravistelemana. Paino tässä tulkinnassa on sanalla taipua, sillä kaikesta huolimatta tyttö katsoo jo eteenpäin. Hänet on esitetty kuvassa oikealle kääntyneenä, mikä luo vaikutelman rohkeasta katsomisesta tulevaan. Tähän tulevaan liittyy myös tytön kasvu, niin fyysinen kuin psyykinenkin.

Puukuvia seuraavat hyvin samantyyppiset eläinaiheiset kuvat (KUVAT 4a ja 4b), jotka myös päättävät ensimmäisen jakson kummassakin teoksessa. Luokittelen nämä kuvat eräänlaisiksi ajattomiksi ja tilattomiksi kuviksi, näkymiksi joiden ei sellaisinaan voi ajatella toteutuvan tarinamaailman todellisuudessa kenenkään henkilöihahmon näkökulmasta nähtynä. Erityisesti naakkaa esittävä kuva (4a) jää kuvien sarjallisessa jatkumossa hyvin irralliseksi, sillä myöskään kielellinen kerronta ei sido kuvattua näkymää tytön kokemukseen. Sen sijaan hyvin lähelle kirjan

lukijaa tulevan kuvan porosta (4b) voi kielellisen kerronnan perusteella tulkita kuvaksi tytön mielikuvituksesta. Näen kuitenkin molemmat lähinnä dekoratiivisina kuvina, jotka jakson lopussa toimivat lukukokemusta tauottavassa, jopa pysäyttävässä tehtävässä, eivät tarinaa eteenpäin kuljettavina elementteinä. Tämä näkemys korostuu nimenomaan sarjallisuuteen keskittyvässä lukutavassa (vrt. Nikolajeva & Scott 2001, 160–161). Musiikillinen metafora tässä yhteydessä olisi luonnollisesti tauko. Toisin kuin musiikissa, kuvakirjakerronnassa kerronnan formaatti ei kuvaa tauon pituutta, vaan sen keston määrittely jää kulloisenkin lukijan tehtäväksi.⁶⁰

Tähän yhteyteen sopii Rhedinin (1992, 142) käsitys kuvakirjasta draamallisena kokemuksena, joka syntyy ääneen lukemisen ja visuaalisen kokemuksen yhdistyessä. Rhedin (mt., 162–168) vertaa kuvakirjan selailua dramaturgiaan. Tarina kerrotaan tietynlaisin aukeamin, jotka korostavat tiettyjä kohtia tarinasta. Kirjan selailu on osa teatterielämystä, jossa pohjimmiltaan on kysymys kuvakirjan sarjallisuudesta. Peräkkäin esiintyvien kuvien selaaminen on aktiivista toimintaa, jossa lukija itse päättää, milloin hän pysähtyy, palaa taaksepäin tai mahdollisesti selaa kirjan alusta loppuun. Näin kuvakirja toimii avoimena, prosessiluonteisena tekstinä, josta kulloisenkin lukijan toiminnan seurauksena syntyy erilaisia teoksia. Kuten Eco (1981, 8) toteaa, suljettuja tekstejä ei ole olemassakaan. Lukija lukee tekstejä historiallisena olentona omista lähtökohdistaan, joista keskeinen on lukijan ajallinen konteksti. Lukijalla on ennakkokäsityksiä, hän jäsentää tekstin rakenteita lukiessaan ja hänen toimintansa viittaa myös tulevaisuuteen. Näin lukija ikään kuin kirjoittaa tekstejä uudelleen. Kuvakirjaan ajatus teoksen prosessiluonteisuudesta sopii erityisen hyvin myös siksi, että kuvakirjan lukemiseen liittyy useimmiten oleellisesti sen lukeminen tai katseleminen yhä uudelleen.

Rinnastamalla trilogian kahden eri osan sarjallista kerrontaa olen halunnut paitsi havainnollistaa kuvakirjakerronnassa toistuvia rakenteita, myös kysyä, mihin toistolla on mahdollisesti pyritty. Katson, että kerronnallisten rakenteiden vastaavuus eri teoksissa on keino rakentaa jatkumoa trilogian osien välille ja sitoa niitä toisiinsa. Tämän ajattelutavan mukaan toteutuisivat muassa Huhtamon (1986) ja Oittisen (2004) esittämät käsitykset, jonka mukaan kertautuvat rakenteet ohjaavat lukijaa ja voivat osaltaan lisätä lukemiseen ja katsomiseen liittyvää viehätystä ja mielihyvää.

⁶⁰ Myös modernin kuvakirjan tunnetuimpiin ja tutkituimpiin tekijöihin kuuluva amerikkalainen Maurice Sendak (s. 1928) on hahmottanut kuvakirjan tekemisen ominaisuutta musiikin terminologian avulla. Työskentelyään Sendak kuvaa musikaalisena hahmottamisena, jolloin kuvakirjaan syntyy syke musiikin keinoin. (Sendak 1988, 3–4.)

2) ”PISAMIA EI SAA TAHTOMALLA” (MÄT, 10–13)



4



5



6

Jaksojen välinen visuaalinen siirtymä on havainnollinen esimerkki siirtymästä *kohtauksesta kohtaukseen*. Ensimmäisen jakson päättää kerrontaa tehokkaasti tauottava kuva, jonka jälkeen toteutuu kuvakirjallinen leikkaus uuteen kerronnalliseen kokonaisuuteen. Itse asiassa myös tapahtumien jatkumossa seuraa tauko teoksen toisessa jaksossa ”PISAMIA EI SAA TAHTOMALLA”. Ensimmäisessä jaksossa kuvattu matkanteko vaihtuu kahdeksi tuokiokuvaksi, joiden yhteydessä myös kielellisessä kerronnassa äidin ja tytön dialogi toimii tapahtumia eteenpäin vievän kerronnan pysäyttäjänä. Dialogi tapahtuu paitsi tarinamaailmassa toteutuneena keskusteluna, myös olemisen ja ajattelun tasolla, joista jälkimmäisessä tyttö muodostaa käsitystä itsestään ennen kaikkea suhteessa äitiinsä. Ensimmäisellä aukeamalla pysähtynyt, rauhallista tunnelmaa vahvistaa visuaaliseen kuvaan luotu horisontaalinen linja, joka syntyy taustalla kuvatun Tenojoen pinnasta.

Kielellisessä kerronnassa äidin ja tytön dialogi on esitetty hyvin lyhyesti. Temaattisesti kysymyksessä on kuitenkin erittäin merkityksellinen keskustelu, jossa myös isä otetaan yhteiseen hetkeen mukaan:

- Isän nimestäkö te lyhensitte minulle nimen? kysyn äkkiä.
- Sakarista tuli helposti Sari. Sitä paitsi olet ihan Sarin oloinen, äiti sanoo.
Olen kuullut sen ennenkin. Minusta on silti aina yhtä mukava kuulla, että minun nimeni on syntynyt isän nimestä. (MÄT, 11.)

Näin tyttö saa nimen Sari, joka tosin vielä trilogian toisessa osassa mainitaan vain kerran⁶¹. Tytön minäkuva alkaa eheytyä, ja hänestä tulee yhä enemmän oma erillinen itsensä. Nimeämistä pidetään eriyttämisen klassisena peruskeinona. Jean Jaques Lecerclen (1994, 144–145) on tarkastellut nimiä motivoituina tai motivoimattomina merkkeinä. Hänen mukaansa kaikki kirjalliset nimet eivät ole merkityksellisiä, vaan ne toimivat yksinkertaisesti tietyn kohteen nimittäjinä erotukseksi muista kohteista. Sari-nimi on selkeästi motivoitu erisnimi, jolla on aivan erityinen merkitys syntytaustansa vuoksi. Isänsä menettäneelle tytölle hänen nimensä liittyy myös isän muiston vaalimiseen, sillä

⁶¹ Tästä syystä katson tarkoituksenmukaiseksi käyttää edelleen ”tyttö”-nimitystä teoksen *Minä, äiti ja tunturihärkki* yhteydessä.

nimi kulkee kantajansa mukana kaikkialle. Voidaan ajatella, että isän nimestä muodostettu etunimi on tytölle yksi keino ylläpitää tunnesidettä isäänsä.

Siirtymässä kuvien 5 ja 6 välillä vallitsevin piirre on näkökulman vaihtuminen. Kuvan 5 näkökulma sopii hypoteettiselle fokalisoijalle (Herman 2002, 311–312). Henrik Skov Nielsenin (2004) hahmottelemasta persoonattoman kertovan äänen käsitteestä (*the impersonal voice of the narrative*) voisi yrittää johtaa visuaaliseen kerrontaan soveltuvaa persoonattoman katseen ajatusta (*”the impersonal look of the narrative”*). Nielsenin ensimmäisen persoonan kielelliseen kerrontaan liittyvä agentti vastaa kaikista niistä tehtävistä, jotka jäävät henkilökertojan kykyjen ulottumattomiin. Vastaavasti visuaalisen kerronnan persoonattoman katseen kautta voitaisiin esittää sellaisia näkymiä, joita kukaan tarinamaailman henkilö ei ole voinut olla näkemässä. Ongelmaksi tämän idean tekee merkittävä ero kuvan ja sanan välillä: kielellisessä esityksessä kertojan (kuka puhuu) ja havainnoijan (kuka näkee tai havainnoi) erottelu on helpompaa. Visuaalisessa kuvassa henkilön persoonallista ”katsomistapaa” on vaikeampi jäljitellä kuin kielen keinoin ilmaista puhetaapaa.

Tässä tullaan ilmiöön, josta Mikkonen (2010, 326) puhuu esimerkkitapauksensa *The Arrival* -teoksen näkökulmaratkaisujen yhteydessä seuraavasti:

Jos ja kun suora osallistuminen fiktion maailmaan ei kuitenkaan ole mahdollista, kohtausta voisi hahmottaa myös narratologian tuntemana tyhjänä deiktisenä keskuksena (*empty deictic center*) eli hypoteettisena havaintopisteenä. Se sijaitsee selkeästi näyttämöllä henkilöahmojen joukossa mutta ei kuitenkaan samastu kehenkään tai mihinkään niistä. (Banfield 1987, 272–273; Fludernik 1996, 192–198; sit Mikkonen 2010, 326.)

Ann Banfieldin (1982, 196–214) teoriassa kielellisen kerronnan ”puhujattomista lauseista” voisi ajatella olevan konkreettisempaa merkitystä visuaalisen kerronnan lähtökohtien tarkastelussa. Banfieldin teorian perusidea on se, että jos kertovaa ääntä ei voi yhdistää yksilöidyn henkilön tai ihmisenkaltaisen kertojan diskurssiin, kertovaa diskurssia on mahdollista luonnehtia ”ei kenenkään puheena”. Tällöin kerrontaa ei ole mielekästä tulkita verbaalisena kommunikaationa. Banfieldin vaihtoehto on ei-kommunikatiivinen teoria persoonattomasta kerronnasta, jossa ”kukaan ei puhu” ja tapahtumat vain ”kertovat itse itsensä”. Visuaaliseen kerrontaan sovellettuna Banfieldin ajatus lähenee elokuvakerronnasta tuttua neutraalia kertomusta, jonka voidaan ajatella perustuvan Fludernikin (1996, 172–177) NÄKEMISEN kehykseen esimerkiksi silloin, kun kertomus välittyy henkilöihin ja kertojaan sitoutumattoman kameranäkökulman kautta.

Toisaalta Hermanin hypoteettinen fokalisoija tai Nielsenin mallin mukaan muodostettu käsite persoonattomasta visuaalisesta katseesta ovat lopulta vain eri tavalla teorisoituja, erilaisia tapoja puhua samasta kerronnallisesta ilmiöstä. Kuvassa 6 tarjottu näkökulma on sen sijaan mahdollista

liittää henkilöhahmon, tarinamaailmassa tyttäntään katselevan äidin havaintoon. Tyttö jatkaa omien ääriviivojensa hahmottamista vertaamalla ulkonäköään äitiinsä:

Minulla ei ole pisamia niin kuin äidillä. Olisin kyllä tahtonut, mutta niitä ei saa tahtomalla eikä nipistelemällä. Olen yrittänyt molempia. (MÄT, 13.)

Näin tytön oma, äidistä erillinen identiteetti rakentuu vielä matkan alussa konkreettisten eroavuuksien varaan. Kun kertomuksen ensimmäisessä jaksossa peilinä toimii tunturikoivu, nyt repusta löytyvä oikea peili todentaa sen, mikä on näkyvin ero tytön ja äidin kasvoissa.

3) ”SEITSEMÄS AALTO” (MÄT, 14–19)



Kun ajatellaan dialogia laajempänä kerronnallisena ja sisällöllisenä ilmiönä, teoksessa *Minä, äiti ja tunturihärkki* dialogin voidaan tulkita toteutuvan sekä tarinan (kohdat 1–3) että kerronnan (kohta 4) tasolla:

- 1) Äidin ja tytön välinen dialogi: **tarinamaailmassa toteutunut puhe, keskustelu**
- 2) Dialogi mielten välillä: **fiktiiviset henkilöt toistensa mielten lukijoina, mielen diskurssit**
- 3) Äidin ja tytön yhdessäolosta syntyvä **vuorovaikutteinen olemisen dialogi**
- 4) **Jaksollisuuden ja sarjallisuuden dialogi**: tapahtumisen hetkellisyys, episodimaisuus vs. kerronnalliset jatkumot

Viimeksi mainittu toteutuu havainnollisesti jaksojen 3 ja 4 välillä. Jakson 3 visuaalinen kerronta voidaan nähdä jopa vahvasti sarjallisuutta korostavana, kun taas vain kahdesta kuvasta koostuvan jakson 4, ”ÄITI ETSII METSÄÄ” kerrontaa luonnehtii jo *Tyttö ja naakkapuun* analyysissä käyttämäni heikko sarjallisuus. Väliotsikoiden tehtävä jaksollisuuden rakentajana korostuu erityisesti jaksojen 2 ja 3 välillä. Tätä voi havainnollistaa parhaiten poistamalla otsikon ”SEITSEMÄS AALTO” jakson 3 alusta. Olenkin tarkoituksellisesti rikkonut jaksotusta liittämällä kuvat 5 ja 6 osaksi kolmatta jaksoa. Tällöin kertomukseen muodostuu kaikkiaan viiden kuvan sarja (KUVAT 5–9), joissa kuvataan äidin ja tytön yhdessäolemista ja -tekemistä. Toisin sanoen visuaalisessa kerronnassa keskitytään esittämään tapahtumista, jolloin siirtymät kuvien välillä edustavat siirtymiä *hetkestä hetkeen* ja

toiminnasta toimintaan. Näin visuaalinen kerronta lähestyy sarjakuvaa, jonka kerronta perustuu lähes poikkeuksetta tapahtumien ja toiminnan ajalliseen ja tilalliseen kuvaamiseen ruutujen sarjan avulla (Herkman 1998, 96–97). Tämä tietysti sillä erotuksella, että yksi kuvakirjan kokoaukeama edustaa ikään kuin yhtä isokokoista sarjakuvaruutua.

Kuten jo edellä esitin, yksi tapa hahmottaa kuvasarjan kerrontaa, on soveltaa sen analyysiin musiikin termejä. Nähdäkseni visuaalisessa kerronnassa voi havaita sekä tempon että dynamiikan vaihteluita varsinkin toimintaa ja tapahtumista esittävien kuvien sarjassa. Kuvissa 5 ja 6 kerrontaa voi luonnehtia dynaamisilta ominaisuuksiltaan hiljaiseksi (*piano*). Kerronnan voimakkuus kasvaa kuvassa 7 ja saavuttaa huippukohtansa kuvan 8 kohdalla (*forte*), jonka jälkeen, *aukeamien* 8 ja 9 välissä tapahtuu jälleen hiljentymisen. Kerronnan tempon vaihtelu tulee esiin erityisesti, kun tarkastellaan aukeamakohtaista visuaalista ja verbaalista kerrontaa tiiviinä kokonaisuutena. Kuvien sarja kuvaa ajassa tapahtumista ilman, että esimerkiksi takaumat tai iteratiivisuus hidastaisivat kerronnan etenemistä. Katson, että musiikillisuuden havaitseminen kuvakirjakerronnassa edellyttää pääsääntöisesti lukutapaa, jossa tarkastellaan nimenomaan kuvien sarjaa kertomuksena. (Vrt. Huhtamo 1986, 30–49).

Erityisesti visuaalisen kerronnan dynamiikan yhteydessä on syytä korostaa ilmauksen metaforisuutta. Aivan samoin kuin on pohdittu, onko esimerkiksi yksittäisessä maalauksessa koskaan selkeää sisäistä aikaa, kronologiaa tai ajallista rakennetta, on syytä kysyä, voiko visuaaliseen kuvaan tai kuvasarjaan ylipäätään liittää sellaista käsitettä kuin kerronnan voimakkuus. Itse näen dynamiikan käsitteen liittyvän kuvakirjakerronnassa sivun retoriseen käyttöön, jolla sarjakuvatutkija Benoit Peeters (1991, 36) on havainnollistanut kuvan ja kertomuksen suhdetta sarjakuvan sivulla. Kysymys on ilmaisullisuudesta tai ilmaisuvoimasta, joka korostaa toimintaa kertomuksessa. Peetersin mukaan sivun retorisessa käytössä kertomuksen kokonaisuus on hallitseva, eli sana (kertomus) ja kuva ovat riippuvaisia toisistaan. Sivun retorisen käytön vastakohtana Peeters mainitsee sivun konventionaalisen käytön, jota luonnehtii neutraalisuus. Päinvastoin kuin sivun retoriseen käyttöön, sivun konventionaaliseen käyttöön liittyy kertomuksen/kuvan autonomia toistensa suhteen. (Peeters 1991, 36.)

Tarkastelemani kuvasarjaan tuo yhtenäisyyttä ja sitä kautta myös ymmärrettävyyttä ja luettavuutta se, että kaikki kuvat esittävät toimintaa ja tapahtumista kerronnan ja kokemuksen hetkellä. Yhtä kuvaa (KUVA 6) lukuun ottamatta visuaalinen näkökulma sopii oletetulle ulkopuoliselle havainnoijalle, ja äiti ja tyttö esiintyvät kaikissa kuvissa. Muodostamani kuvasarja ei kuitenkaan toimi ymmärrettävästi ilman kielellistä kerrontaa, ei ainakaan ensimmäisellä lukukerralla. Näin erityisesti kuvien sarjallisuutta korostavassa lukutavassa toteutuu Nikolajevan ja Scottin (2001, 2) käsitys, jonka mukaan kuvakirjojen kuvan ja sanan välisissä siirrymissä

kummankin esitysmuodon tarjoamaa informaatiota tarkistetaan toinen toista vasten. Yksittäisten kuvien välisissä siirtymissä kuvien välittämää informaatiota tarkistetaan ja tulkitaan suhteessa myös toisiin kuviin. Eli analyysi analysiiltä palaan kuvakirjan erityisluonteeseen ikonotekstinä, kuvituksen ja tekstin muodostamana kiinteänä kokonaisuutena, jossa kuvat ja sanat vaikuttavat toinen toistensa merkityksiin.

Koska kuvakirjan kuvat ovat aina osa kokonaisuutta liittyen sekä edellisiin että tuleviin kuviin, ne eivät yksittäisinä kuvina ole tarkasteltavissa esimerkiksi taidekuvien tapaan. Rhedinin (1992, 172–173) mukaan tätä kuvakirjan sekvenssimäisyyttä ja eteenpäin vievää liikettä havainnollistaa monien aukeamien tietty epätasapaino. Tätä ajatusta Rhedin avaa vertaamalla kuvakirjan kuvaa yksittäiseen taidekuvaan. Kun viimeksi mainittu on sommittelullisesti itsessään täydellinen, kuvakirjan kuva on aina riippuvainen koko kerronnan dynamiikasta ja aivan erityisesti edeltävistä ja seuraavista kuvista. Juuri dynamiikan vaihtelu lisää kuvakirjan kuvan kiinnostavuutta. Tämä ajatus toteutuu myös tarkastelun kohteena olevassa kuvasarjassa. Kuvan 6 aukeamalla sekä visuaalista että verbaalista kerrontaa määrittää pysähtyneisyys, mutta kerronnan dynamiikka alkaa voimistua kuvan 7 aukeamalla. Kielellisessä kerronnassa tämä näkyy muun muassa siinä, että käytetyt verbit muuttuvat toiminnallisemmiksi:

Työnnän käden sumuun. Sormet **leikkaavat** kevyttä, ja kun **heilutan** kättä, ihoon tuntuu pilvestä kylmä.

Äiti **venyttelee**, **tekee käsillä ympyrää**. Tiedän entuudestaan hänen kuljettavan isoa kuviteltua rantapalloa puolelta toiselle. Minäkin **puen** takin ylleni ja kuvittelen pallon käsien väliin ja **alan tehdä samalla lailla** mallin mukaan. (MÄT, 14.)



KUVA 7 (MÄT, 14–15)

Näin kielellisessä kerronnassa kuvataan sekä hahmojen liikkumista että asentojen suuntia. Tekstin kertoma informaatio voidaan tarkistaa aukeaman kuvasta. Äidin kädet ovat paitsi ylhäällä, myös oikealle taipuneena lähdössä tekemään ympyrää, kuten tyttö kertoo tapahtuvan. Tyttö itse on työntänyt käden sumuun. Äiti ja tyttö on kuvattu aukeaman eri sivuilla siten, että tyttö oikealla

etualalla ikään kuin kädellä tunnustellen sukeltaa sumun sekaan hieman varauksellisen näköisenä, mutta kuitenkin epäröimättä tai pelkäämättä, mitä näkymättömissä olevan keskeltä mahdollisesti löytyy. Tämän ja tytön avoimen asennon voi tulkita symboloivan varmuutta, joka on palaamassa elämään isän kuoleman jälkeen. Tulkintaa vahvistaa palaaminen teoksen *Tyttö ja naakkapuu* visuaalisiin kuviin, joissa tyttö on useimmiten esitetty oikealle eli takaisinpäin kääntyneenä, pienikokoisena tai koontomaisissa asennoissa.⁶²

Kiintoisasti tyttö kuvaa säätilaa ikään kuin se olisi inhimillinen subjekti:

Tuuli **saapuu** tunturin takaa ja **hakee** sumun pois. Harmaaseen maisemaan **halkeaa** sinisiä kaistaleita kuin **joku värjäisi** kangasta vähin erin kirkkaammaksi.

– Täällä sää vaihtuu toiseksi yhdessä hetkessä, äiti sanoo.

Alempana näkyy jo Jäämeri. [...] Jäämeri **työntyy** vuonojen välistä kuin merelle **olisi rakennettu** korkeat laidat. (*MÄT*, 14.)

Myös säätilaa kuvaavat verbit ovat dynaamisia, ja tapaa ilmaiseva adverbi äidin repliikissä, ”yhdessä hetkessä”, korostaa tapahtumisen nopeaa tempoa. Kaikkein inhimillisimpänä esitetyt näkemyksensä säästä ja maisemasta minäkertoja esittää modaalisisina konditionaalissa; ”[...] kuin **joku värjäisi** kangasta vähän kirkkaammaksi” tai ”kuin merelle **olisi rakennettu** korkeat laidat.” Näin hän ehkä haluaa osoittaa olevansa jo riittävän iso tyttö ymmärtääkseen realiteetit ja toisaalta haluaa mahdollisesti myös korostaa kuvittelun merkitystä.

Ennen kaikkea visuaalisten kuvien rytmitys tarjoaa yhdeksi lukutavaksi kuvasarjan musiikillista hahmottamista. Rytmii ei toistu samanlaisena kautta koko kuvasarjan, vaan siinä on vaihteluita, jotka perustuvat kuvien välisiin sidoksiin. Kuvat 7 ja 8 muodostavat sarjallisessa jatkumossa kiinteän kuvaparin. Sarjallisuutta vahvistaa liikkeen suunta: kuvassa 7 sekä äiti että tyttö kurottavat oikealle – ikään kuin kohti seuraavaa aukeamaa. Kuvassa 8 äiti kurottaa edelleen oikealle, jolloin edeltävällä aukeamalla kuvatun liikkeen voi ajatella jatkuvan. Kielellinen kerronta sitoo jälleen aukeamia yhteen, kun siirtymää meren rantaan valmistellaan edellisen aukeaman lopussa: ”Alempana näkyy jo Jäämeri.” (*MÄT*, 14.)

⁶² Palautan mieleen Sirke Happonen (2007, 163) käsityksen henkilöahmon koontomaisista asennoista pelon, surun tai sisäänpäin kääntyneisyyden ilmaisijana.



KUVA 7 (MÄT, 14–15)



KUVA 8 (MÄT, 16–17)

Huomio seuraavassa siirtymässä kuvien 8 ja 9 välillä kiinnittyy niiden vastakohtaisuuteen. Kuvassa 8 voimakas liikevaikutelma syntyy aaltoilevasta merestä, tuulesta, joka hulmuttaa äidin hiuksia sekä äidin eteenpäin kurkottavasta asennosta. Itse asiassa kuva 8 on poikkeuksellisen voimakas liike- ja äänivaikutelmiltaan, nähdäkseni voimakkain teoksen kaikista 23 kuvasta. Kuva tarjoaa visuaalisen näkymän lisäksi näennäisaudititiivisen elämyksen, sillä kuvan katsojan on ikään kuin mahdollista kuulla meren pauhaavan. Lisäksi kielellisessä kerronnassa kuvataan tapahtumia siten, että äänivaikutelmat vahvistuvat: ”**Aalto tulee ja pärskii** vettä äidin päälle. – Se oli seitsemäs aalto, **huudan.**” (MÄT, 17.) Kuvassa 8 tytön hahmo on kuvattu sarjakuvalla tyypilliseen tapaan ruudun alareunassa. Kuvan näkökulma ei kuitenkaan yhdy edes osittain tytön näkökulmaan, sillä kuvan tarjoama havaintopiste sijoittuu varsin korkealle suhteessa kuvattuihin henkilöihin.



KUVA 8 (MÄT, 16–17)



KUVA 9 (MÄT, 18–19)

Kuvassa 9 pysähtyneisyyden vaikutelma muodostuu henkilöiden staattisista asennoista sekä taustalla kuvatusta tyyntyneestä merestä. Siirtymä visuaalisessa kerronnassa kuvien 8 ja 9 välillä on suurempi kuin kielellisessä kerronnassa, jossa ei ole lainkaan aukkoisuutta, vaan kerronta jatkuu katkeamattomana sivulta seuraavalle:

– Jäämeren vettä pitää aina ottaa talteen. Niin sanoi minun äitini, kun me silloin kauan sitten olimme täällä, äiti sanoo ja istuu takaisin viereeni. **Hän alkaa taas kertoa matkastaan, jonka teki lapsena Norjaan omien vanhempiensa kanssa.** (MÄT, 17.)

Kun eväskori tyhjenee, me alamme kokoilla sinne rannan kiviä. (MÄT, 19, sivujen välinen siirtymä lihavoitu.)

Minäkertoja kuvaa toimintaa siten, että syntyy ajallinen jatkumo, jossa asiat ja tapahtumat seuraavat toisiaan. Näin kielellinen kerronta häivyttää tapahtumien visuaaliseen kerrontaan väistämättä liittyvää episodimaista luonnetta.

Visuaalisessa kerronnassa kuvien 8 ja 9 kohdalla havainnollistuu edellä esittämäni ajatus kerronnan tempon vaihteluista. Keskeinen kysymys on, mitä tapahtuu aukeamien välissä? Syntyy vaikutelma kuin meri tyyntyisi sivun kääntämisen yhteydessä. Merkille pantavaa on, että meren tyyntyminen näkyy visuaalisessa kerronnassa, kun taas kielellisessä kerronnassa sitä ei mainita lainkaan. Näin kielellinen ja visuaalinen kerronta eivät toista täsmälleen samoja asioita eivätkä kulje samassa tahdissa. Kuvassa 8 taustan merkitys kerronnallisena elementtinä korostuu. Tässä yhteydessä toimii jo aiemmin *Tyttö ja naakkapuun* sarjallisuuden analyysissä esillä ollut David Lewisin (2001a, 35) käsitys taustasta kuvittajan mahdollisuutena kertoa henkilöahmoista myös sellaista, mitä kielellisessä kerronnassa ei ilmaista. Visuaalisen kuvan temaattisessa tulkinnassa taustalla näkyvään mereen voi liittää symbolisia merkityksiä, jotka kuvaavat tytön ja äidin nykyhetkeen liittyviä tunteita ja ajatuksia kollektiivisesti. Mahdollisesti kuvien vastakohtaisen tunnelman voi tulkita symboloivan niin äidin kuin tytönkin mielentilojen aaltoilevaa vaihtelua heidän elässään vaihetta, jossa yhden perheenjäsenen kuolema on murtautunut tasapainon ja uuden rakentumisessa ollaan vielä prosessin alkuvaiheessa.

Tosin jo kuvaan 7 liittyvällä aukeamalla äidin puheen suorassa esityksessä on ilmaistu hänen käsityksensä sään muutoksista: ”– Täällä sää vaihtuu toiseksi yhdessä hetkessä.” (*MÄT*, 14.) Myös äidin puhe kuvaan 8 liittyvällä aukeamalla voidaan lukea ikään kuin ennakoitina sille, mitä tulee tapahtumaan: ”– Meri rauhoittaa, äiti sanoo ja lähtee tyhjä vesipullo kädessä kohti rantaa.” (*MÄT*, 17.) Tämä äidin lausuma luo kiintoisan vastakohtaisuuden verbaalisen ja visuaalisen kerronnan välille, sillä kuvassa 8 meri on erittäin rauhaton ja tempoo äidin vaatteita ja hiuksia. Äiti luonnollisesti viittaa itseensä ja omiin mielentiloihinsa, mutta rauhoittuminen tapahtuu myös luonnossa meren tyyntyessä. Ajan ja ajallisuuden teemaa sivutaan kielellisessä kerronnassa, kun eri aikatasot esiintyvät äidin ja tytön puheissa. Äiti muistelee oman äitinsä kauan sitten antamia neuvoja siitä, kuinka Jäämeren vettä pitää aina ottaa talteen. Tytön pohdinnoissa aikajana ulottuu vielä paljon pidemmälle historiaan hänen ihmetellessään äidin kertomaa tunturien iästä, sitä, kuinka tunteillakin voi olla joku ikä niin kuin ihmisellä on. (*MÄT*, 17–18.)

4) ”ÄITI ETSII METSÄÄ” (MÄT, 20–23)



9



10



11

Siirtymä jaksojen 3 ja 4 välillä havainnollistaa kuvakirjakerronnalle ominaisia piirteitä. Samalla herää kysymys erilaisten luokittelujen toimivuudesta kuvien sarjallisuuden analyysissä. Jos sovelletaan McCloudin siirtymätyyppejä myös kielelliseen kerrontaan, kysymyksessä on yksiselitteisesti siirtymä *kohtauksesta kohtaukseen*, kokonaan uuteen kerronnalliseen kokonaisuuteen. Sen sijaan visuaalisten kuvien välinen siirtymä jakson vaihtuessa ei ole näin ongelmaton. Voidaan kysyä, onko siirtymä *kohtauksesta kohtaukseen* mahdollinen visuaalisen kerronnan tilanteessa, jossa kuvasarjan edeltävä kuva (KUVA 9) esittää tarinamaailmassa toteutunutta tapahtumaa ja seuraava kuva (KUVA 10) *mahdollista* näkymää fiktiivisen henkilöahmon mielestä? Pikemminkin voisi ajatella, että kuvien välillä näkökulma vaihtuu. Tosin tämäkään ajatus ei ole ongelmaton johtuen näkökulman määrittelyn vaikeudesta. Kuvan 9 kohdalla voidaan puhua hypoteettisesta fokalisaatiosta, näkymästä, jota mahdollisesti paikalle osunut havainnoitsija olisi voinut katsella. Kuvan 10 näkökulmaa on hyvin vaikea määrittellä. Periaatteessa kuva voisi esittää joko lapsuudenmuistoa äidin mielestä tai sitten tytön kuvittelemaa näkymää telttapaikasta. Myöskään kielellinen kerronta ei tule avuksi tukemaan kumpaakaan vaihtoehtoa. Siksi olen valmis luokittelemaan kuvan ajattomaksi ja tilattomaksi kuvaksi, joka on luonteeltaan pikemminkin dekoratiivinen kuin fiktiivisiä tapahtumia esittävä tai kerrontaa eteenpäin vievä kuva.

Väliotsikosta ”ÄITI ETSII METSÄÄ” voi lukea, että kahdesta kuvasta koostuva lyhyt jakso on omistettu äidille. Kysymyksessä on kirjan ainoa jakso, jonka visuaalisissa kuvissa tyttö ei esiinny lainkaan. Myös kielellisessä kerronnassa minäkertoja keskittyy pohtimaan äidin toimintaa ja tulkitsemaan tämän puheita. Seuraavassa katkelmassa havainnollistuu kaksi fiktiivisen henkilöahmon diskurssia, jotka toimivat inhimillisen kognition eri tasoilla. Tytön mielen diskurssi on esitetty minäkertojan sisäisenä puheena ja äidin puhuttu diskurssi realisoituu kertomuksessa henkilöahmon puheen suorana esityksenä:

Äiti etsii sitä metsää, jossa on teltaillut lapsena.

– Mahdoton löytää sellaista, jota ei enää ole, äiti huokaa lopulta. – Vaikka tiesinhän minä sen etukäteen, hän sanoo sitten. – Taisin vain niin kovasti toivoa että unohdin tosiasiat.

En kysy, miten äiti olisi erottanut oman metsänsä kaikista muista metsistä.

Ehkä me oltaisiin menty vaiston varassa oikeaan paikkaan, koska niin on menty ennenkin. (MÄT, 21.)

Henkilöhahmojen diskurssit näin esitettyinä eivät kohtaa. Tytön kohdalla on kysymys yrityksestä lukea äidin mieltä kysymättä suoraan, mitä tämä tarkoittaa. Äidin tarinamaailmassa toteutunut puhe on ikään kuin ääneen lausuttua sisäistä monologia, puhetta, jota ei ole tarkoitettukaan kommunikaatioksi. Voidaan kuitenkin ajatella tytön käyvän ikään kuin yksisuuntaista mielen dialogia äitinsä kanssa, kun hän tyytyy vain arvailemaan mahdollisia tapahtumakulkuja kysymättä niihin tarkennuksia äidiltään. Osa tytön sisäisestä monologista (”En kysy, miten äiti olisi erottanut oman metsänsä kaikista muista metsistä.”) voidaan käsittää *hypoteettisena puheena*. Hypoteettisen puheen termillä on viitattu puheeseen, jota siteerataan, mutta joka ei ole toteutunut fiktiivisessä todellisuudessa tai sen toteutuminen on epävarmaa. Siten tulevat, mahdolliset, kuvitellut tai mahdottomat puhetapahtumat ovat hypoteettista puhetta. (Semino, Short & Wynne 1990, 308; sit. Karttunen 2010, 221.) Hypoteettisen puheen rajatumpana alalajina on mainittu *modaalinen puheen esitys*. Esimerkkikatkelmassa tytön sisäinen puhe ilmaisee ennen kaikkea modaalisuutta yhtenä kielen resurssina. Modaalisen sitaatin avulla, tässä sisäisen puheen muodossa, esitetään puheenvuoro, jota ei kuitenkaan koskaan lausuta (vrt. Karttunen 2010, 237).

Kun kahden edellisen jakson visuaalinen kerronta kiinnittyy vahvasti kerronnan ja kokemisen hetkeen, niin vastaavasti tämän jakson kaksi kuvaa vaikuttavat sarjallisuuden kannalta hyvin irrallisilta. Jopa niin, että katsottaessa pelkkiä kuvia ilman kielellisen kerronnan kontekstia, niiden välille voisi ajatella McCloudin jaottelusta ruutujen välisen siirtymän, jossa *ei ole mitään seuraussuhdetta*. Näin heikko ja vahva sarjallisuus vaihtelevat saman teoksen peräkkäisissä jaksoissa. Palaan tässä yhteydessä Rhedinin (1992, 172–173) käsitykseen kuvakirjan sekvenssimäisyydestä, jonka mukaan kerronnan eteenpäin vievää liikettä havainnollistaa monien aukeamien tietty epätasapaino. Itse näkisin epätasapainon määrittävän yksittäisten aukeamien lisäksi myös useammasta aukeamasta koostuvia kuvakirjan jaksoja ja kuvien sarjoja. Kun edellisessä jaksossa ”SEITSEMÄS AALTO” sekä verbaalinen että visuaalinen kerronta perustuvat tapahtumisen ja toiminnan tilalliseen ja ajalliseen kuvaamiseen, tämän jakson visuaalisten kuvien kohdalla voi puhua jopa ajan ja tapahtumisen pysäyttämisestä (vrt. Nodelman 1988, 126). Näin kokonainen jakso, toisin sanoen kuvakirjan yksittäinen luku koko kertomuksen sisällä edustaa kerronnallista taukoa, vastaavanlaista pysähdystä kuin yksittäinen kuva esimerkiksi teoksen *Minä, äiti ja tunturihärkki* ensimmäisen jakson lopussa. Kuvien 10 ja 11 välillä on tosin myös mahdollista nähdä temaattinen yhteys. Tällöin kummassakin kuvassa tekstikontekstissaan olisi kysymys äidin menneisyydestä ja yrityksestä tavoittaa sitä uudestaan.

Visuaalista kerrontaa hidastaa myös takauma, joka on esitetty kuvassa 11. Kuva esittää välähdystä tytön mielestä, kun tämä muistelee äidin siivoamista kotona. Kielellisessä kerronnassa

tytön muistikuva esitetään hyvin lyhyesti äidin ja tytön muun keskustelun lomassa, jonka jälkeen keskustelu jatkuu taas kerronnan ja kokemisen hetkessä:

– Minkähän takia minä oikein lupasin tunturihärkille, että tuon sen takaisin? äiti kysyy ja kääntyy katsomaan minua.

– En minä tiedä, sanon ja **muistan, kun äiti on pyyhkinyt pölyjä tauluista. Olen nähnyt hänen pysähtyvän kasvitaulun eteen. Äiti on ajatellut lupaustaan.**

– Kyllä minulla on jokin syy täytynt olla, äiti miettii. – Etkö sinä arvaa? (MÄT, 23.)

Tässä yhteydessä havainnollistuu, kuinka usein esteettisiksi ja jopa vain käytännöllisesti määrittäviksi valinnoiksi mielletävät tekijät, kuten kuvakirjan kokonaissuunnittelu ja taittoon liittyvät kysymykset vaikuttavat kerrontaan. Kuten jo aiemmin on tullut esille, kaikissa trilogian osissa kokoaukeama koostuu yhdestä suurikokoisesta kuvasta joko aukeaman vasemmassa tai oikeassa laidassa ja tämän mukaan asettuvasta valkoisesta tekstipalkista. Kun aukeamalla on vain yksi kuva, sen hallitsevuus kerronnan ajalliseen rakenteeseen on huomattavasti suurempi kuin jos tapahtumista kuvattaisiin aukeamalla useamman kuvan avulla. Näin toimivat juuri kuvan 11 kaltaiset visuaaliset takaumat, joissa visuaalisen kerronnan tempo hidastuu tai pikemminkin pysähtyy kokonaan. Sen sijaan kielellisessä kerronnassa tapahtumat etenevät jatkumona lyhyttä kielellisen kerronnan takaumaa lukuun ottamatta.

Kertomuksen kokonaisuuden kannalta kuvien 10 ja 11 muodostama jakso saattaa vaikuttaa irralliselta. Ikään kuin kysymyksessä olisi vain kerrontaa rytmittävä, tapahtumien jatkumon katkaiseva kokonaisuus. Jakson visuaalisessa kerronnassa toteutuukin heikko sarjallisuus, jonka olen todennut määrittävän *Tyttö ja naakkapuun* visuaalista kerrontaa läpi koko teoksen. Se ei kuitenkaan vähennä jakson kerronnallista merkitystä. Samoin kuin sarjakuvulle, myös kuvakirjakerronnalle on ominaista aukkoisuuden ja sarjallisuuden yhdistyminen. Tästä tasapainottelusta jaksollisuuden ja sarjallisuuden välillä syntyy kuvakirjakerronnan kiinnostavuutta lisäävä dynamiikan vaihtelu. Sisällön ja teemojen kannalta jaksossa esitetään kertomuksen keskeisin kysymys: syy sille, miksi äiti on luvannut palauttaa kasvin omalle paikalleen. Tyttö henkilökertojana ei ainakaan eksplisiittisesti esitä tietävänsä vastausta tähän äidin kysymykseen. Rohkenen esittää, että myös lukija saattaa jäädä pohtimaan eri vaihtoehtoja äidin tunturihärkille antaman lupauksen syistä. Kuvaavaa jakson kielelliselle kerronnalle on, että se päättyy henkilökertojan kysymyksiin:

Kun äiti puhuu ja ajattelee vain kasviasiaa, me ajamme väärin paikkoihin. [...]

Äiti vaihtaa puheenaihetta ja alkaa kertoa pilvistä. Hyvä että kertoo. Silloin ollaan kasvin palautusasiassa voiton puolella. Jos äiti vain ajaisi autoa mitään puhumatta ja etsisi metsää vielä pimeälläkin, hän olisi unohtanut minut kokonaan. [...]

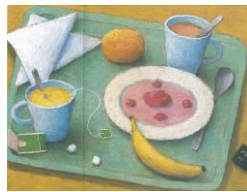
– Minä luovutan, äiti sanoo juuri kun olen nukahtamassa. En tiedä mitä se tarkoittaa. **Äiti luovuttaa kasvin pois? Huomenna se joka tapauksessa pannaan jonnekin.** (MÄT, 23.)

Katkelmassa on jälleen kysymys äidin puhutusta diskurssista ja tytön mielen diskurssista. Äidin ääni realisoituu puheen suorana esityksenä ja tytön mielen diskurssi minäkertojan sisäisenä puheena, jonka kaksi viimeistä lausetta ”Äiti luovuttaa kasvin pois? Huomenna se joka tapauksessa pannaan jonnekin”, voidaan käsittää hypoteettisena puheena. Vaikka kysymys on tytön ajatuksista, lauseet on mahdollista luokitella modaaliseksi puheeksi, lähinnä kysymyksiksi, jotka eivät toteudu puhuttuina fiktiivisessä maailmassa. Perustan tulkintani Karttusen (2010, 236–238) esittelemään malliin, jonka mukaan Semino, Short ja Wynne (1999) ovat luokitelleet modaalisia sitaatteja Marie-Laure Ryanin (1991) mahdollisten maailmojen teorian sovellutusten kautta. Yllä olevaan tekstikatkelmaan sopii Ryanin (mt., 110–11) idea tieto- ja uskomusmaailmoihin sisältyvistä oletuksista ja tulkinnoista, joita henkilö tekee toisen henkilön sanojen sisällöstä, äänensävyistä tai kehonkielestä. Tämä käsitys lähenee Zunshinen ajatusta mielen teoriaksi kutsutusta ideasta (*ToM*), jota olen soveltanut teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kerronnan analyysissä. Erityisesti kuoleman, surun ja kaipauksen teemojen kannalta luettuna pidän sekä äidin että tytön kysymysten arvoituksellisuutta ja selkeiden vastausten puuttumista keinoina aktivoida lukijaa. Se, että kertomuksessa esitetään kysymyksiä antamatta valmiita vastauksia tai esitetään henkilöhahmon pohdintoja jättäen ne lopulta kuitenkin avoimina ilmaan, mahdollistavat lukijalle prosessin, joka voi jatkua vielä varsinaisen lukukokemuksen jälkeen.

5) ”HIRVEN SISÄLLÄ ON VASA” (MÄT, 24–29)



11



12



13



14

Tässä vaiheessa kuvien sarjallisuuden analyysia alkaa hahmottua teoksen *Minä, äiti ja tunturihärkki* rakenne, jota luonnehtivat selkeämmät siirtymät jaksojen välillä kuin kerronnaltaan yksinomaan minäkertojan sisäiseen monologisiin perustuvassa teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*. Näin jaksojen välillä on lähes poikkeuksetta kysymys siirtymästä *kohtauksesta kohtaukseen*. Tämä toteutuu erityisesti kielellisessä kerronnassa, jossa uusi luku aloittaa aina uuden kerronnallisen kokonaisuuden. On syytä palauttaa mieleen, että Scott McCloudin (1994) jaottelu koskee nimenomaan visuaalisia siirtymiä sarjakuvaruutujen välillä, kuvakirjakerrontaan sovellettuna luonnollisesti yksittäisten kuvien välillä. Oletan kuitenkin, että McCloudin siirtymätyyppejä olisi mahdollista soveltaa ilman suurempia ongelmia myös kuvakirjakerronnan kokonaisuuteen. Väliotsikko ”HIRVEN SISÄLLÄ ON

VASA” aloittaa näin uuden luvun, ja samalla kielellisessä kerronnassa tapahtuu ajallis-paikallinen siirtymä edellisen illan automatkalta seuraavaan aamuun ja hotellin aamiaishuoneeseen.

Lukujen välinen visuaalinen siirtymä on kiintoisa. Sen voi ajatella tapahtuvan sekä *hetkestä hetkeen* että *näkökulmasta näkökulmaan*, mutta nyt siten, että näkökulma kuuluu yhdelle ja samalle henkilöahmelle. Kielellinen kerronta ilmaisee, että minäkertojan näkökulmaa visualisoidaan molemmissa kuvissa kerronnan ja kokemisen hetkellä (KUVAT 11 ja 12). Kuitenkin se, mitä kuvissa esitetään tytön katseen kautta välittyvänä, esittää näkymiä ajallisesti eri tasoilta. Kuvassa 11 on kysymys takaumasta, muistikuvasta, joka liittyy tapahtumiin kotona ennen matkaa. Kuva 12 visualisoi näkymää kerronnan ja kokemisen hetkellä. Tämänkaltainen siirtymä havainnollistaa kuvakirjankerronnan moninaisia keinoja järjestää visuaalista informaatiota ajassa ja tilassa. Tytön muistoa visualisoiva kuva (KUVA 11) on siinä mielessä erityinen, että sen voi käsittää myös iteratiiviseksi kuvaksi, kuvaksi joka kiteyttää usein toistuneen tapahtuman yhteen kuvaan. Vaikka visuaalisessa kuvassa tarkasti ottaen on mahdollista esittää vain yhtä monista samankaltaisista tilanteista, kielellisessä kerronnassa perfektissä kerrotun aiemmin tapahtuneen, (“[...] muistan, kun äiti on pyyhkinyt pölyjä tauluista. Olen nähnyt hänen pysähtyvän kasvitaulun eteen.” (MÄT, 23.), voi tulkita myös toistuneen fiktiivisessä maailmassa. (Vrt. Nikolajeva & Scott 2001, 151.)

Myös jakson sisällä ensimmäinen siirtymä edustaa siirtymää *näkökulmasta näkökulmaan*. Kysymys on edelleen minäkertojan näkökulmasta, nyt vaihto tapahtuu fiktiivisessä maailmassa havaitusta näkymästä tytön mielikuvitusta visualisoivaan näkymään. Siirtymän hahmottamista helpottaa kielellinen kerronta kuvan 13 aukeamalla:

Kun pysähdymme ensimmäisten piirrosten luona, äiti alkaa lukea esitteestä, mitä kallioon hakatuista monta tuhatta vuotta vanhoista kuvista kerrotaan. Kuvat näkyvät hyvin, koska ne on myöhemmin maalattu punaruskealla värillä. [...]

Jos hakkaisin oman kuvani kallioon jollakin terävällä, tekisin vain ympyrän ja siihen silmiksi pelkät viivat. Miltähän kasvoni näyttäisivät karhupiirrosten vierellä? Jos piirtäisi äidin kuvan, pitäisi muistaa täplittää kasvat. (MÄT, 26.)

Kuten jo aiemmin on tullut esille, matka merkitsee tytölle mahdollisuutta rakentaa hänen omaa, identiteettiään. Heti matkan alussa äidin ja tytön välisessä dialogissa käsitellään tytön nimeä, jonka valintaan on vaikuttanut isän etunimi. Matka voidaan nähdä tytön kannalta eräänlaisena initiaatoriittinä, jonka aikana hän herää pohtimaan myös omaa kasvuaan naisuutta kohti. Näin teos *Minä, äiti ja tunturihärkki* sisältää myös kehityskertomuksen piirteitä. Varsinaista kehitysromania on luonnehdittu roمانityypiksi, joka kuvaa päähenkilön kypsymistä, hänen suhdettaan ympäröivään todellisuuteen ja kasvavaa tietoisuuttaan omasta itsestään (Aalto 2000, 7–9). Tämän voidaan ajatella toteutuvan myös tytön kohdalla matkan aikana. Hahmottaessaan ulkoisia ääriä viivojaan tyttö vertaa ominaisuuksiaan vuorotellen molempiin vanhempiinsa, kuitenkin niin,

että trilogian toisessa osassa äiti on yhä useammin samastumisen kohteena. Seuraavissa kielellisen ja kuvallisen kerronnan esimerkeissä havainnollistuvat tytön ajatuskulut sekä teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* (a) että *Minä, äiti ja tunturihärkki* (b):



a



b

a) **Minä olen enemmän isän näköinen.** Olen pannut isän kuvan ja oman kuvani vierekkäin ja katsellut: **olen minä isän näköinen.** (TJN, 26.)

b) Repun isossa läpässä on pikkuinen peili. Sieltä näkee kasvot, jos haluaa. [...] **Minulla ei ole pisamia niin kuin äidillä. Olisin kyllä tahtonut,** mutta niitä ei saa tahtomalla eikä nipistelemällä. Olen yrittänyt molempia. (MÄT, 13.)

Tytölle on tärkeää huomata, että hän on näköinen, muistuttaa eri tavoin vanhempiaan. Erityisesti äitiin verratessaan tyttö tiedostaa myös sen, mikä on selvin ero heidän ulkonäössään. Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* syvimmän kaipauksen hetkellä tytölle on äärimmäisen tärkeää havaita yhdennäköisyys itsensä ja isän välillä. Se, että teoksen *Minä, äiti ja tunturihärkki* fiktiivisessä todellisuudessa tyttö vertaa itseään lähinnä äitiinsä, voidaan lukea kovimman ikävän väistymisenä ja haluna samastua perheen muuttuneessa tilanteessa tärkeimpään ja läheisimpään ihmiseen, äitiin.

Siirtymä jakson kahden viimeisen kuvan välillä (KUVAT 13 ja 14) tapahtuu niinkään *näkökulmasta näkökulmaan*. Kielellinen kerronta tukee visuaalista kerrontaa seuraavasti: ”Sitten äiti ottaa valokuvan, kun seison puusillalla ja katson hirven vasaa.” (MÄT, 29.) Tytön mielikuvituksessa syntyneestä näkymästä siirrytään äidin näkökulmaan, jonka voi tekstistä päätellen ajatella välittyvän vielä kameran linssin läpi. Toinen, joskin toissijainen tulkintavaihtoehto on, että näkökulma on edelleen tytön, joka muodostaa mielessään hypoteettisen kuvan siitä valokuvasta, jota äiti on ottamassa. Kielellisessä kerronnassa jatkuu tytön identiteetin pohdinta, jossa tämä tavoittaa ajatuksen siitä, että äiti ja hän ovat joskus olleet yhdessä yksi:

Hirvi ja vasa ovat kuin minä ja äiti siinä vanhassa valokuvassa. Äidillä on valtavan suuri vatsa, pallon mallinen. Minä olen ollut näkymättömänä sen pallon sisällä ennen kuin synnyin. (MÄT, 29)



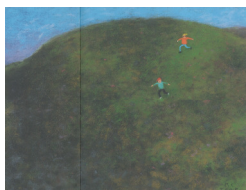
KUVA 14 (MÄT, 28–29)

Palaan tähän kuvaan seuraavan jakson analyysin yhteydessä, jossa tytön identiteetin pohdinta jatkuu. Näen kuvan eräänlaisena alkukuvana, koska siihen liittyvä tematiikka kahden ihmisen välisestä yhteydestä ja erillisyydestä liittyy niin keskeisesti tytön oman minuuden rakentumiseen.

6 ”SALAISUUDET EIVÄT HALUA, ETTÄ NIITÄ TUIJOTETAAN” (MÄT, 30–35)



14



15



16



17

Kuudennen luvun alussa tapahtuu siirtymä *kohtauksesta kohtaukseen* sekä visuaalisessa että kielellisessä kerronnassa. Tämä kuvakirjallinen leikkaus sisältää myös ajallis-tilallisen muutoksen sekä vaihdoksen visuaalisessa näkökulmassa. Jakson aloittava kuva (KUVA 15) eroaa monessa suhteessa teoksen kaikista muista kuvista. Kysymyksessä on maisemakuvaa muistuttava näkymä, jossa kuvatut objektit ovat hyvin pienikokoisia. Lisäksi kuva on koko teoksen ainoa kuva, joka esittää muita ihmisiä kuin äitiä ja/tai tyttöä. Kuvaa on luotu selkeä liikevaikutelma, sillä vuorta alas juoksevien poikien asennot viittaavat vauhdikkaaseen liikkumiseen. Kielellinen kerronta kertoo saman kuin kuva ja vahvistaa edelleen liikevaikutelmaa kuvaamalla äidin ja tytön liikkumista suhteessa ylhäältä alaspäin liikkuviin poikiin:

Seuraamme nuolia, jotka opastavat kohti Komsavuoren huippua. Pari poikaa juoksee vastaan kalliota alaspäin. Toisella on aurinkolasit, vaikka taivas on pilvessä ja harmaa.

– Nuo pojat ovat pienestä asti tottuneet, äiti sanoo, kun minä varon liukastumista. (MÄT, 30.)



KUVA 15 (MÄT, 30–31)

Kielellisestä kerronnasta voi päätellä, että tyttö ja äiti jakavat visuaalisen näkökulman. Tarkasti ottaen täsmälleen sama näkökulma ei luonnollisestikaan voi kuulua kahdelle eri henkilölle, mutta tässä yhteydessä on mahdollista puhua kollektiivisesta tai jaetusta näkökulmasta. Äidin ja tytön vuorelle kiipeämisestä kerrotaan vain kielellisesti, ja seuraavassa kuvassa (KUVA 16) tavoite on jo saavutettu. Visuaalisessa kerronnassa siirtymä kuvien välillä on jälleen suurempi kuin kielellisessä kerronnassa. Teksti sitoo aukeamia yhteen ja minimoi visuaalisen aukkoisuuden vaikutukset niin, että kerronnan voi kokea jatkumona aukeamalta toiselle. Näin sarjallisuus kuvakirjassa rakentaa kerrontaa, kun sekin aukeamien välissä tapahtuva, jota ei näytetä, merkitsee.

Kuvien 15 ja 16 välillä tapahtuu siirtymä *näkökulmasta näkökulmaan* ja *hetkestä hetkeen*, kielellisessä kerronnassa myös *toiminnasta toimintaan*. Kuvassa 16 äiti ja tyttö ovat päässeet tavoitteeseensa Komsanvuoren huipulle. Myös kertomuksessa ollaan saavuttamassa huippukohtaa, kun kasvinpalautusoperaatio on saamassa päätöksensä. Koska oikeaa metsää ei etsinnöistä huolimatta ole löytynyt, äiti on tehnyt päätöksensä lähettää tunturihärkin lentoon meren ylle. Kokemisen ja kerronnan hetket yhdistyvät minäkertojan sisäisessä puheessa:

Äiti on mennyt edemmäs, toiselle huipun kumpareelle. Tunturihärkki pääsee repusta ulos. Äiti kyykistyy ja painaa paperin kallioon ja alkaa taitella sitä. Ehdin vierelle ennen kuin hän heittää lennokin ja näen, kuinka tuuli nappaa sen ja kuljettaa rinnettä alas kohti merta.

[...]

Äiti on salaisuus, ajattelen ja menen kauemmaksi takaisin, sillä salaisuudet eivät halua, että niitä tuijotetaan. Niille tulisi silloin kiire piiloon, enkä tahdo, että äiti ja salaisuus katoavat minnekään.

Äiti ei tainnut edes huomata, että minä kävin vierellä. (MÄT, 32.)

Tässä voidaan hyvällä syyllä nostaa äiti päähenkilöksi, jonka toimintaa tosin kuvataan tytön katseen ja ajatusten kautta. Lohdutuksen ja kasvamisen teemojen kannalta on tärkeää pohtia, mikä merkitys tytölle on sillä, että hän hyvin läheltä tarkkailee äitiään ymmärtämättä kuitenkin kaikkia tämän ajatuksia. Yhteinen matka isän kuoleman jälkeen tarjoaa tytölle mahdollisuuden olla fyysisesti hyvin lähellä äitiä, minkä tyttö kokee lohduttavana. Erityisesti tämän aukeaman kerronta korostaa

kuitenkin kahden ihmisen erillisyyttä kaikesta läheisyydestä huolimatta. Tämän tyttökin huomaa, kun hän pohtii, että äiti on salaisuus. Tyttö myös pystyy antamaan äidilleen tilaa takertumatta tähän, kun hän mielessään toteaa, etteivät salaisuudet pidä siitä, että niitä tuijotetaan. Näin hän ymmärtää, että toiselle voi antaa tilaa menettämättä silti läheisyyttä. Päinvastoin, tyttö on oivaltanut, että liiallinen läheisyys voi kääntyä itseään vastaan ja sen myötä kasvattaa etäisyyttä, kun salaisuuksille tulee kiire piiloon, kuten tyttö asian ilmaisee.

Tytölle kokemus erillisyydestä ja oivallus toisen, läheisenkin ihmisen salaisuuksista, ovat hänen kehitystään eteenpäin vieviä voimia. Kielellisessä kerronnassa minäkertojatyttö kertoo menevänsä kauemmas äidistä. Näin hän ei koe häiritsevänsä salaperäiseltä tuntuvaan toimitusta, jossa tunturihärkki lähetetään lentoon. Tulkitsen kuvan 16 esittävän kerronnallisesta jatkumosta sitä tiettyä hetkeä, jolloin tyttö on jo ottanut muutaman askeleen pois päin äidistään. Kuvatilan jakaminen osiin yksittäisen kuvan kertovana keinona vahvistaa kielellistä kerrontaa: kuva on sijoitettu aukeamalle siten, että tyttö ja äiti saavat kumpikin oman tilansa myös konkreettisesti omilla sivuillaan esitettyinä. Samaa yhteyden ja erillisyyden tematiikkaa käsitellään trilogian päätösosassa *Revontulilumi*, jossa kerrotaan (tytön) Sarin hiihtoretkestä jouluaattona. Vaikka Sari on koko kertomuksen ajan yksin metsäretkellään, myös suhde äitiin heijastuu kiintoisalla tavalla tytön ajattelussa. Sari näkee luonnossa asioita, joista voi löytää yhtäläisyyksiä hänen omaan elämäänsä. Seuraava luontohavainto sisältää erillisyyden teemaan liittyvää vertauskuvallisuutta:

Kaukaa kiven takaa häämötti korkea kallio. Iso kivi oli lohjennut kalliosta ja **vierinyt omalle paikalleen.** **Kuitenkin niin lähelle että kivi näki kolon,** jonka se oli emokallioonsa joskus kauan sitten jättänyt. Emokallio oli äidin antama sana. Se kuulosti hienolta ja ihmiseltä. (*RET*, 30.)

Lapsen silmin nähtynä tärkeintä on kiven paikka niin lähellä emokalliota, että näköyhteys emoon säilyy. Tästä voi lukea yhtymäkohdan tytön omaan elämänvaiheeseen. Äitiin voi ottaa jo turvallisesti etäisyyttä, mutta kuitenkin niin, että tärkeä yhteys säilyy. Kun Komsanvuorella teoksessa *Minä, äiti ja tunturihärkki* tyttö astuu kauemmas äidistään, hän haluaa antaa tilaa äidille ja tämän salaisuuksille. Vaikkei emo edes huomaisi poikastaan, poikasella on mahdollisuus tarkkailla emoaan turvallisen välimatkan päästä. Oman minän vahvistuminen edellyttää paitsi tärkeän ihmisen lähellä oloa, myös erillisyyttä ja omaa paikkaa suhteessa toiseen. Niin kuin kivikin on vierinyt omalle paikalleen, myös tyttö hakee paikkaansa äidin läheltä, juuri tässä vaiheessa hänelle itselleen sopivimmalta etäisyydeltä.

Kun luen trilogiaa kokonaisuutena, tarkasteluni keskittyy visuaalisten kuvien muodostamiin sarjoihin. Lineaarisia jatkumoa edustavien kuvien ketjumaisten sarjojen lisäksi kuvien voi ajatella muodostavan verkostoja, joissa trilogian eri osien kuvituksen voi nähdä kytkeytyvän toisiinsa.

Kuvien väliset yhteydet voivat olla esimerkiksi temaattisia, muodollisia tai näkökulmaan liittyviä. Myös Wendy Steiner (2004, 145) pohtii ketjun ja verkoston metaforia verbaalisen ja visuaalisen kerronnan yhteydessä lainaamalla ensin Albert von Hallerin ajatusta ihmisen kyvystä ymmärtää asioita kielen avulla: ”Nature knits up her kinds a network, not a chain; but men follow only by chains because their language can’t handle several things at once.” Steiner jatkaa pohtimalla kielellisen kertomuksen ja kuvallisten esitysten, kuten maalausten eroja seuraavasti: ”But if narrative in this metaphor is the chain of knowledge, painting is traditionally the natural network — not sequence but pure configuration.“ Vaikka Steiner puhuu yksittäisestä taidekuvasta, katson, että kuvakirjan kuvien tarkasteleminen kuvien synnyttäminä luonnollisina verkostoina ja muodostelmina tarjoaa yhden vaihtoehdon visuaalisen kerronnan analyysiin. Nähdäkseni Steiner haluaa problematisoida yhtäältä sitä, kuinka hyvin kielen avulla on ylipäättään mahdollista kertoa visuaalisen kuvan esittämästä maailmasta. Toisaalta hän korostaa ihmisen havaintokyvyn rajallisuutta havaita visuaalisesta esityksestä samanaikaisesti useita eri yksityiskohtia.

Havainnollistaakseni Steinerin idean toimivuutta kohdeteoksissani olen liittänyt äidin ja tytön lennokin lähettämiskuvan (KUVA 16) yhteyteen kuvan teoksen *Revontulilumi* kuvituksesta (KUVA 16b). Eräänlaisena temaattisena alkukuvana kolmen kuvan ryhmään kytkeytyy kuva 14 teoksesta *Minä, äiti jatunturihärkki*. Haluan rinnastaa kyseiset kuvat, koska löydän kuvien ja niihin liittyvän kielellisen kerronnan väliltä ilmeisen temaattisen yhteyden. Ajatus yksilön omasta vahvasta minuudesta suhteessa muihin ihmisiin tulee esille eri yhteyksissä läpi koko trilogian. Seuraava kuvien verkosto havainnollistaa sitä oivallusta kahden ihmisen välisestä yhteydestä ja erillisyydestä, jonka tyttö matkan aikana tekee:



KUVA 14 (*MÄT*, 28–29)



KUVA 16a (*MÄT*, 32–33)

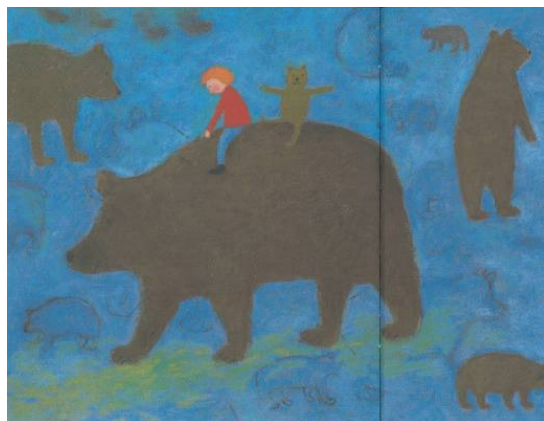


KUVA 16b (*RET*, 30–31)

Muodostamalla tämänkaltaisen kuvien verkoston pyrin häivyttämään kirjan kaksiulotteista materiaalisuutta ja saavuttamaan fiktion kolmiulotteisen todellisuuden, tarinamaailmaan (vrt. Herman, 2002, 14–15). Samalla voidaan havainnollistaa todellisuuden ja taiteen välillä tapahtuvaa liikettä. Kun kuvakirjakerronnassa fiktiivinen maailma muodostuu kirjailijan ja kuvittajan valinnoista koskien sitä, mitä kerrotaan ja mitä näytetään, todellinen elämä kaikessa episodisuudessaankaan ei rajaudu kuvakehysten tai aukeamien asettamien rajojen sisälle (vrt. Hallerin ja Steinerin käsitykset edellä). Herkmanin (1998, 116) mukaan kysymys on ennen kaikkea *ajan* kuvaamisesta, kun sarjakuvakerronnan keinoin näytetään ainoastaan tiettyjä valittuja hetkiä tarinasta. Käsitellessäni kuvien sarjallisuutta olen avannut kunkin jakson sisältämät visuaaliset kuvat jatkumoiksi tarkoitukseni havainnollistaa kuvien sarjan muodostamaa kertomusta kokonaisuutena. Tälläkään strategialla en ole päässyt fiktiivisen todellisuuden havainnollistamisessa Steinerin ja Hallerin mainitsemia kerronnallisia ketjuja pidemmälle.

Muodostamassani kuvien verkostossa henkilöihahmon kokemus kahden ihmisen yhteydestä ja erillisyydestä rakentuu fiktiivisen maailman ajallisessa jatkumossa siten, että lähtökohtana on aihetta ja teemaa visualisoiva, tarinamaailmassa konkreettisesti nähtävillä oleva kuva (KUVA 14). Teoksessa *Minä, äiti ja tunturihärkki* hirven sisällä olevaa vasaa katsova tyttö oivaltaa, että äiti ja hän ovat olleet joskus yksi. Tuolloin tytön olemassaolo on ollut kätkeytyä ja näkymätöntä. Näkymättömyyden ajatus konkretisoituu edelleen tytön kokemuksessa äidin salaisuudesta, kun tämä lähettää tunturihärkin lentoon meren ylle (KUVA 16a). Tyttö ottaa konkreettisesti etäisyyttä äitiinsä menemällä seuraamaan lennokkirituaalia vähän kauemmas. Tiiviistä yhdessäolosta huolimatta tyttö pystyy ajattelemaan niin pitkälle, että hän ymmärtää liiallisen läheisyyden voivan toimia jopa suhdetta tukahduttavana voimana. Näin tematisoituu äidin ja lapsen symbioosin purkautuminen, joka on kuoleman- ja surun teemojen ohella yksi keskeinen kerronnallinen sisältö tytön itsenäistymiskaaren esittävässä *Tyttö*-trilogiassa. Kuvien verkoston kolmas kuva (KUVA 16b) ja siihen liittyvä kielellinen kerronta käsittelevät samaa teemaa henkilöihahmon kokemuksellisuuden abstraktilla tasolla trilogian päätösosassa *Revontulilumi*. Kalliosta lohjennut, omalle paikalleen vierinyt kivi on sijoittunut siten, että näköyhteys emokallioon ja kiven siihen jättämään koloon säilyy. Tässä kerronnan kohdassa ei tuoda eksplisiittisesti esille tytön ajattelun yhteyttä hänen omaan elämäänsä, pikemminkin katson, että kertomuksen kokonaisuus viestii lukijalle osittain henkilöihahmosta välittämättä tai tämän ohii. Esimerkilläni kuvien verkostosta olen pyrkinyt tavoittamaan fiktiivisen maailman moniulotteisuuden ja pääsemään analyysissäni tasolle, joka tavoittaa fiktiivisen todellisuuden kattavammin kuin pelkkä kerronnan lineaarisiin jatkumoihin perustuva tarkastelu.

Teoksen *Minä, äiti ja tunturihärkki* kuudennen luvun päättää kerrontaa tauottava kuva tytöstä ja nallesta karhun selässä (KUVA 17). Kuvien 16 ja 17 välillä tapahtuu siirtymä *näkökulmasta näkökulmaan*, kun kuvan ulkoinen fokalisaatio vaihtuu minäkertojan sisäiseen fokalisaatioon. Kuva esittää mahdollista unta, jota tyttö odottaa näkevänsä tulevana yönä. Visuaalisessa siirtymässä on näin myös kysymys siirtymästä fiktiivisen todellisuuden kuvaamisesta henkilöhaahmon mielikuvitusta esittävään näkymään:



KUVA 17 (*MÄT*, 34–35)

Liikkeen suunta poikkeaa tavanomaisesta vasen-oikea -suuntaisuudesta ja sopii visualisoimaan unta henkilön kääntymisenä omaan sisäiseen maailmaan (vrt. Rhedin 1992). Itsenäisenä visuaalisena kuvana, ilman kielellisen kerronnan kontekstia, kuvan voidaan nähdä edustavan ajallista poikkeamaa päätarinasta (*achrony*). Ilman kielellisen kerronnan tukea kuvaa ei välttämättä voida sijoittaa mihinkään tiettyyn hetkeen kertomuksen sisällä. Tällainen akronia korostuu erityisesti tässä jaksossa, koska sen muut kuvat esittävät tapahtumien jatkumoa. Aukeaman kielellinen kerronta ilmaisee kuvan visualisoivan minäkertojan ajatuksia:

Paluumatkalla hotelliin poikkeamme kahvilaan, jossa on tietokoneita rivissä. Me kirjoitamme Kaijalle viestin, että Jäämeri on vihreä meri.

- Mitähän unta sinä tänä yönä näet? äiti kysyy.
- Karhuista tai hirven vasasta, minä vastaan. (*MÄT*, 35.)

Esimerkki havainnollistaa erilaisten kuvan ja sanan suhteen jaotteluiden päällekkäisyyttä ja tulkinnanvaraisuutta. Nikolajevan ja Scottin (2001, 12) jaottelun mukaan suhteen voi ajatella ensisijaisesti täydentäväksi, sillä sekä kuva että sana täyttävät toistensa aukkoja. Myös luonnehdinnat ”laajentava” tai ”tehostava” sopivat esimerkkiin: visuaalinen kerronta tukee verbaalista kerrontaa, ja verbaalinen kertomus on ainakin osittain riippuvainen visuaalisesta kertomuksesta. Nikolajeva ja Scott (mt., 168) toteavat, että tämäntyyppisen kuvan paikkaa voitaisiin vaihtaa tarinan keskellä helposti ilman, että se vaikuttaa ratkaisevasti kertomuksen kokonaisuuteen.

Katson, että tämä käsitys on kuitenkin rajoitettava koskemaan pelkistä kuvista koostuvaa katselukirjaa. Jakson päättävänä kuvana kerrontaa tauottava, jopa visuaalisen kerronnan pysäyttävä kuva, toimii erittäin tehokkaasti kerrontaa rytmittävässä tehtävässä.

Näkemykseni kuvakirjan kuvan pysäyttävästä tehtävästä eroaa Sirke Happonen (2008, 176) käsityksestä. Happonen mukaan kuvitustaiteeseen ja erityisesti kuvakirjaan ajatus jäätyneestä hetkestä⁶³ sopii huonosti, koska kuvakirjakerronnassa tavoitteena on liikkeen pysäyttämisen sijaan sen jatkuvuuden kuvaaminen. Happonen kuitenkin pohtii, että liikkeen pysäyttäminen on yksittäisessä kuvassa välttämätöntä ja näkee analyysin kannalta tarkoituksenmukaisena *suspension* eli pidätyksen käsitteen. Tanssi-ilmaisuun liittyvässä suspensiossa ajatus liikkeestä jatkuu, vaikka itse liike ajallisessa mielessä pysäytetään. Kohdeteksteissäni erityisesti jatkuvuutta korostavassa, sarjallisuuden keskittyvässä lukutavassa visuaalista kerrontaa tauottavat ja jopa sen pysäyttävät kuvat toistuvat. Näen tämän tehokkaana keinona rytmittää kerrontaa ja vahvistaa kerronnan dynamiikan vaihtelua. Voi myös ajatella, että idea suspensiosta toteutuu näin kuvien sarjallisessa jatkumossa. Tähän kohdeteoksilleni tyypilliseen piirteeseen vaikuttaa ennen kaikkea se, että niissä kuvataan ulkoisen tapahtumisen lisäksi hyvin paljon myös henkilöhahmojen sisäistä maailmaa. Katson, että visuaalinen kuva näkymänä henkilöhahmon ajatuksiin tai mielikuvitukseen on jo ymmärrettävyyden vuoksi hyödyllistä erottaa tapahtumia eteenpäin vievästä visuaalisesta kerronnasta. Useimmiten kielellinen kerronta tulee tässä avuksi, mutta jos henkilöhahmojen sisäistä maailmaa visualisoivat näkymät ja ulkoista todellisuutta esittävät kuvat ovat myös visuaalisen kerronnan keinoin erotettavissa, tehostaa se luonnollisesti visuaalisen kerronnan ilmaisuvoimaa.

7) ”KIVI KATSOO MINUA, NIIN KUIN MINÄ SITÄ” (MÄT, 36–39)



17



18



19

Käsittelen jakson 7 kokonaisuudessaan ajallis-paikallisena siirtymänä koko teoksen päättävälle kuvaukselle kotimatkasta. Tämä vain kaksi kuvaa (KUVAT 18 ja 19) käsittävä kuvakirjan luku on eräänlainen lyhyt tuokiokuva ennen koko teoksen viimeistä lukua. Teemojen kannalta luettuna

⁶³ Frozen moment, pregnant moment (Lessing)

keskeistä on, että tyttö voi kaiken matkalla näkemänsä ja kokemansa arvoituksellisen ja salaperäisen jälkeen todeta äidin olevan entisellään:

Ollaan taas Suomen puolella. Se tuntuu hyvältä. [...] Äiti näyttää koko ajan samalta kuin eilen. Pisamatkaan eivät ole kadonneet yön aikana minnekään.

– Mitä sinä tuijotat? äiti kysyy.

– Poroja, sanon ja käännän katseeni äidistä sivuikkunaan. (MÄT, 36.)

Ja edelleen jälkimmäisellä aukeamalla tyttö jatkaa pohdintaansa: ”Äidin piti olla tänään uusi ihminen. Katson vierelle ja helpotun. Äiti on pysynyt samana.” (MÄT, 39.) Samoin kuin jakson 7 ensimmäinen kuva, myös koko teoksen visuaalisen kerronnan aloittaa kuva, joka esittää tyttöä ja äitiä autossa. Molemmissa kuvissa yksittäisen kuvan kertovana keinona voi nähdä kuvatilaa jakamisen osiin. Alkumatkan autoilukuvassa tyttö ja äiti on esitetty niin ikään vierekkäin, mutta kuvatilassa samalla sivulla. Nyt kuvassa 18 kumpikin rajautuu aukeamalla omaan tilaansa omalle sivulleen. Tämän voi tulkita kuvaavan tytön kasvua omaksi erilliseksi itsekseen. Välimatka henkilöiden välillä on pysynyt samana, mutta kuvakirjakerronnan keinoin ilmaistuna voi ajatella, että kummankin oma tila on kasvanut ja eriytynyt. Myös värimaailmassa on tapahtunut muutos, kun koko kertomuksen ajan keltaisessa takissa kuvattu tyttö on saanut punaisen paidan ylleen. Tämä vaihdos on tosin tapahtunut jo kuvassa 17. Trilogian kokonaisuutta vasten ajattelen muutoksen tytön pukeutumisessa valmistelevan siirtymää trilogian viimeiseen osaan *Revontulilumi*, jossa tyttö näyttäytyy läpi koko kertomuksen punaiseen anorakkiin pukeutuneena.

8) ”VEDEN YLLÄ KAARTUU KAKSI SATEENKAARTA” (MÄT, 40–47)



19



20



21



22



23

Kokonaisuudessaan *Tyttö ja naakapuuta* huomattavasti enemmän toiminnan ja tapahtumisen kuvaamiseen keskittyvä *Minä, äiti ja tunturihärkki* päättyy lukuun, jossa kerronnan lyyriset piirteet jälleen korostuvat. Lukujen välillä (KUVAT 19 ja 20) tapahtuu siirtymä *kohtauksesta kohtaukseen*. Näkökulma vaihtuu vasta kuvien 20 ja 21 välillä, jossa siirrytään ulkopuolisesta näkökulmasta minäkertojan näkökulmaan. Viimeisen luvun visuaalista kerrontaa määrittävä piirre on se, että ainoastaan kuvasarjan ensimmäinen kuva (KUVA 20) esittää kerronnan ja kokemisen hetkeä

kotimatalla junan makuuvaunussa. Muut kolme kuvaa avaavat näkymiä minäkertojan mieleen. Tässä suhteessa visuaalinen kerronta lähenee *Tyttö ja naakkapuu* kerrontaa, jossa valtaosa kuvista visualisoi minäkertojatytön ajatuksia, kuvitelmia ja muistoja.

Merkittävin ero teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kerrontaan on siinä, että nyt tytön mielen kuvat liittyvät tuleviin, vielä toteutumattomiin tapahtumiin. Näin luvussa 8 sekä verbaalisessa että visuaalisessa kerronnassa ajallisuus rakentuu prolepsiksen, ennakoinnin varaan. Nikolajeva & Scott (2001, 167) esittävät aiheellisen kysymyksen, voiko pelkkä kuva esittää ennakointia, tulevaa aikaa. Yhdyn edellä mainittujen käsitykseen, että myös kielellisen kerronnan tuki tarvitaan, jotta käsitys kertomuksen ajallisesta rakenteesta voi toteutua ennakoinnin yhteydessä ymmärrettävästi.

Lohdutuksen teeman kannalta on olennaista, että tytön mielen kuvat ovat konkreettisia ja myönteisiä kuvia hänen odotuksistaan siitä, mitä tulee tapahtumaan matkan jälkeen. Näistä toiveikkaista ajatuksista voi lukea tytön vähittäisen toipumisen ja eheytyksen. Tämä havainnollistuu, kun otetaan vertailukohteeksi teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kerronta, jossa tytön kuvitelmia tulevaisuudesta ei visuaalisessa kerronnassa esitetä lainkaan. Kielellisessä kerronnassa tulevaan liittyvät kuvitelmat ovat abstraktiudessaan hahmottomia: äidin puhuma ”uusi alkua” kuulostaa työstä kummalliselta asialta, joka toisi aina vain lisää muistoja pakattavaksi jo muutenkin liian raskaaseen reppuun (*TJN*, 29). Vasta teoksen viimeisellä aukeamalla tulevaisuuteen liittyvät odotukset saavat vähän konkreettisemmän muodon tytön toiveena uusista kavereista uudella paikkakunnalla (*TJN*, 47).

Havainnollistan liitteessä 2, ”Ajatuskuplia”, visuaalisen kerronnan rakennetta teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*. Vastaava hahmotelma on mahdollista muodostaa teoksen *Minä, äiti ja tunturihärkki* viimeisen luvun kerronnasta. Tällöin yksittäiset kuvat edustavat ajatuskuplia, joiden muodossa vastaava kerronnallinen tilanne olisi mahdollista toteuttaa sarjakuvassa. Seuraava kuvio on tiivistelmä luvun 8 visuaalisesta kerronnasta, jossa junan makuuvaunu on vastaavanlainen kerronnan ja kokemuksen asemapaikka kuin rautatieasema teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*:



KUVA 21



KUVA 20



KUVA 23



KUVA 22

Tytön mielen kuvista heijastuu levollisuus ja myönteisyys, sillä kotona odottavat koulukaveri Kaija (KUVA 22) ja lentäjänalle (KUVA 23). Luvun 8, ”VEDEN YLLÄ KAARTUU KAKSI SATEENKAARTA”, toinen kuva (KUVA 21) on luokiteltavissa samantyyppiseksi ajattomaksi ja tilattomaksi kuvaksi, jollaisia olen löytänyt myös muutamien muiden jaksosten visuaalisesta kerronnasta. Tosin tässä yhteydessä kielellinen kerronta liittyy näkymän yksiselitteisesti minäkertojan näkökulmaan:

– Täällä on mukavaa, sanon ja suljen silmät. **Tunturihärkki leijuu silmien eteen juuri sellaisena kuin se oli, pienenä ja nukkaisena.** Minä puhallan kuvan makuuvaunun kattoon ja kieputan sen sitten alemmaksi ja avoimesta ikkunasta ulos. (MÄT, 42.)

Tunturihärkistä tytön ajatukset siirtyvät konkreettisempiin asioihin, kuten kotona odottavaan ystävään, jolle voi kertoa matkasta. Minäkertojan sisäinen puhe on jälleen mahdollista tulkita hypoteettiseksi puheeksi, vielä tarkemmin sen yhdeksi alalajiksi, *modaaliseksi puheen esitykseksi* (vrt. Karttunen 2010, 237). Tässä yhteydessä modaalisen puheen muodossa esitetään sinänsä mahdollinen puheenvuoro, jota fiktiivisessä maailmassa ei kuitenkaan koskaan lausuta:

Kaijalle kerron poroista, joita näin. **Tunturihärkistä ei tarvitse puhua.** Se on kokonaan äidin asia. Äiti oli nähnyt tunturihärkistä unta ja unessa ymmärtänyt, miksi oli tehnyt lupauksen. **Se on jotakin sellaista, jota ei voi sanoilla ollenkaan kertoa.** (MÄT, 42.)

Näkemykseni mukaan hypoteettisen ja modaalisen puheen raja on häilyvä ja tulkinnanvarainen, jos hypoteettisena puheena ajatellaan mahdotonta puhetapahtumaa. Nimenomaan sellaisena tyttö kokee äidin tunturihärkille antaman lupauksen, asiana, josta ei ole sanojen avulla edes mahdollista kertoa. Sen sijaan kotiinpaluuseen liittyvät suunnitelmat ovat hyvin konkreettisia. Kuva 22 visualisoi tyttöjen suunnitelmaa vaihtaa takkeja koulun syksyllä alkaessa. Kotikaan ei tytön mielikuvissa tunnu enää yhtä tyhjältä kuin teoksen *Tyttö ja naakkapuu* fiktiivisessä maailmassa. Kotona odottaa lentäjänalle, jonka tyttö voi mielessään nähdä jo tuliaisten parissa (KUVA 23). Näin teoksen *Minä, äiti ja tunturihärkki* viimeinen luku rakentuu temaattisesti luettuna toiveikkaaksi näkymäksi kotiinpaluusta. Rakenteellisesti luku havainnollistaa niitä kuvakirjakerronnan moninaisia keinoja, joiden avulla kertomuksessa on mahdollista esittää eri aikatasoilla tapahtuvaa toimintaa ja tapahtumista.

10.2 Kokemuksesta kehityskertomukseksi

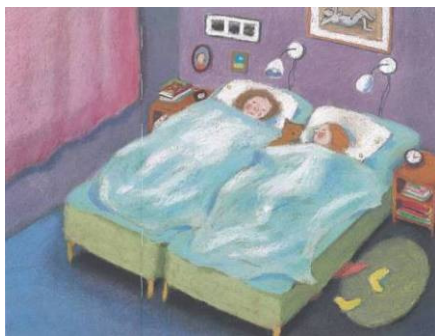
Kuten etukäteen oletin, teoksen *Minä, äiti ja tunturihärkki* kerronta sisältää lyyrisiä piirteitä samoin kuin trilogian ensimmäinen osa *Tyttö ja naakkapuu*. Kerronnan lyyrisyys ei kuitenkaan ole enää sen hallitsevin piirre, vaan tarinamaailman ulkoisen tapahtumisen ja toiminnan kuvaaminen lisää kerronnan tempoa ja dynamiikkaa. Tämä kerronnan muodollinen piirre tukee lohdutuksen teemaa. *Tyttö ja naakkapuun* pysähtyneiden surun ja kaipauksen kuvausten vaihtuminen toiminnasta ja tapahtumisesta kertomiseen, kertoo samalla surun luonteen muuttumisesta ajan kuluessa. Lohdutuksen sanoma on erityisen tärkeä, kun ajatellaan todellisessa elämässä omaa menetystään surevaa (lapsi)lukijaa. Kerronnan dynamiikan voimakkuus ei välttämättä kuitenkaan liity vain tapahtumista ja tekemistä kuvaavaan kerrontaan. Väitän, että myös *Tyttö ja naakkapuun* intensiivisissä ikävän kuvauksissa sekä visuaalisen että verbaalisen kerronnan dynamiikka on varsin voimakas, mutta kerronnan intensiteetti tulee ilmi ulkoisten tapahtumien raportoimisen sijaan henkilöhahmon sisäisen todellisuuden kuvauksissa.

Episodimaisuus, lyyristä kertomusta määrittävä hetkellisyyden vaikutelma, syntyy teoksen *Minä, äiti ja tunturihärkki* lineaarisessa lukutavassa lyhyistä jaksoista. Kaikkiaan kahdeksasta jaksosta kuusi käsittää ainoastaan kaksi tai kolme aukeamaa. Erityisesti tällaisessa kuvakirjan lukujen rytmityksessä väliotsikot toimivat jatkuvuuden ja sarjallisuuden vastavoimana ja luovat vaikutelmaa jo *Tyttö ja naakkapuun* analyysissä käyttämästäni ilmaisusta ”kuvakirjan säikeistöt”. Väliotsikoihin liittyvä kiintoisa piirre on, että ne irtautuvat yhä enemmän minäkertojan näkökulmasta. Kahdeksasta kerrontaa jaksottavasta väliotsikosta vain kolme on suoria lainauksia tytön sisäisestä puheesta. Sen sijaan *Tyttö ja naakkapuun* väliotsikot yhtä lukuun ottamatta

esiintyvät sellaisinaan minäkertojan puheessa varsinaisessa tekstissä. Tämän otsikoihin liittyvän kerronnallisen ratkaisun voi ajatella palvelevan myös kertomuksen tematiikkaa, kun surun muuttaessa muotoaan kertomuksen ikävöivä ja sureva minä kääntyy yhä enemmän ulospäin. Näin fiktiivisen henkilöahmon on mahdollista nähdä jälleen myös itsensä ulkopuolella olevia asioita, keskittyä niihin ja edetä suruprosessissaan. Konkreettiset tuomiset tytön ja äidin matkalta ovat pullollinen talteen otettua Jäämeren vettä ja rannalta kerätyt kivet. Näkymättömistä matkatuliaisista tytölle itselleen tärkeimmät ovat hänen kasvunsa, rohkaistumisensa sekä oman sisäisyyden ja ulkoisen todellisuuden tasapainottuminen menetyksen jälkeen.

Teoksen viimeisessä luvussa kuvakirjakerronnalle tyypilliseen matkan topokseen yhdistyy keskeiseksi kuvakirjalliseksi miljööksi mielletty makuuhuone. Jälkimmäistä on tarkastellut William Moebius (1991), jonka mukaan makuuhuone esiintyy usein kuvakirjan tarinan aloituksessa ja päätöksessä. Moebiuksen kuvaamassa roolissa makuuhuone tyypillisimmillään edustaa turvallista paikkaa, josta henkilöahmo kertomuksen alussa joutuu pois ja johon tämä jälleen palaa jännittävien seikkailujen jälkeen. Vaikka makuuhuonekuvaukset esiintyvät trilogian kaikissa osissa yksittäisinä visuaalisina kuvina, voidaan makuuhuone ja lapsen oma sänky siitä huolimatta nähdä turvapaikkaa symboloivana kuvakirjallisena miljöönä. Teoksessa *Minä, äiti ja tunturihärkki* henkilöahmo jää kertomuksen päätöksessä nukkumaan junan makuuvaunuun (KUVA 7b). Trilogian päätösosassa *Revontulilumi* makuuhuone ja oma sänky esiintyvät ennakoinnissa, jossa tyttö mielessään näkee itsensä omassa turvallisessa sängyssään rohkeutta vaatineen yksin tehdyn hiihtoretken jälkeen (KUVA 7c). *Tyttö ja naakkapuun* kertomuksessa makuuhuone ja samassa sängyssä nukkuminen luo läheisyyden ja turvallisuuden tuntua sekä tytölle että äidille (KUVA 7a). Rinnastamalla trilogian eri osien makuuhuonekuvaukset voi havaita, että Moebiuksen näkemys makuuhuoneesta keskeisenä kuvakirjallisena miljöönä voi toteutua myös hieman eri tavalla, mutta kuitenkin pohjimmiltaan samassa tarkoituksessa, jossa Moebius näkee sen tyypillisimmillään toimivan.

Naakkapuun tytön tekemät matkat; metaforinen mielen matka teoksessa *Tyttö ja naakkapuun*, *Minä, äiti ja tunturihärkissä* kuvattu konkreettinen matka sekä tytön hiihtoretki teoksessa *Revontulilumi* voidaan lukea myös kehityskertomuksina. Makuuhuonekuvauksissa konkretisoituu se, kuinka tyttö vahvistuu ja rohkaistuu näiden matkojen aikana:



7a) (TJN, 40–41)



7b) (MÄT 40–41)



7c) (RET, 42–43)

Ensimmäisessä kuvassa tyttö on siirtynyt isän paikalle äidin viereen teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*. Toisessa kuvassa rohkeus riittää jo ylösängyllä nukkumiseen, vaikka tytön mukaan äiti vahtii, huolehtii ja pelkää, kuinka tyttö pärjää. Viimeisessä kuvassa tyttö näyttää nukkuvan omassa huoneessaan. Vanhemman läheisyyttä riittää edustamaan isän aikoinaan lähettämä postikortti, joka on kiinnitetty sängyn pätyyn tytön pään yläpuolelle. Osa yhteisen matkan annista teoksessa *Minä, äiti ja tunturihärkki* on luettavissa seuraavasta katkelmasta, joka kertoo tytön vahvistumisesta ja rohkaistumisesta ennen kaikkea hänen itsensä kokemana:

Minä nukun ylösängyllä. **Äiti vahtii**, kun kiipeän tikkaita.

– Ethän sinä vain putoa sieltä, **äiti huolehtii**.

Äiti pelkää huteria paikkoja. Häntä ei ole lapsena viety tivoliin, eikä hän tiedä mitään maailmanpyörästä tai vuoristoradasta. Äiti vietiin aina metsään retkeilemään, kasveja ja lintuja katsomaan.

– Täällä on mukavaa, sanon ja suljen silmät. (MÄT, 41–42.)

Junavaunussa käytetyt puheenvuorot realisoituvat kielellisessä kerronnassa äidin puheen suorana esityksenä ja tytön mielen diskurssina tämän sisäisessä puheessa.

– Me selvittiin hyvin kaikesta. Rahatkin riittivät, äiti sanoo alapetiltä ja nukahtaa saman tien.

Kun juna hiljentää vauhtia ja viimein pysähtyy, nousen ylös ja avaan ikkunaverhot. Luulen näkeväni aseman, mutta juna onkin seisahtunut jo ennen kaupunkia veden äärelle. Järven yllä kaartuu kaksi sateenkaarta päälletysten. Kurkistan alasängylle, siellä äiti nukkuu. En malta herättää häntä (MÄT, 45.)

Junan ikkunasta näkyvät sateenkaaret ovat päälletysten. Tästä kielellisessä kerronnassa kuvatusta näkymästä voi lukea vertauskuvallisen yhteyden tytön ja äidin olemiseen junan makuuvaunun kerrossängyssä. Tyttö kokee pärjäävänsä yksin yön hiljaisuudessa. Tästä itsenäisyyden kokemuksesta on johdonmukaista siirtyä käsittelemään kuvien sarjallisuutta trilogian viimeisessä osassa *Revontulilumi*.

11 REVONTULILUMI KUVIEN SARJAN JA TRILOGIAN PÄÄTÖKSENÄ

Kun teoksen *Minä, äiti ja tunturihärkki* fiktiivisessä maailmassa keskeistä on tytön ja äidin tiivis yhdessäolo ja henkilöhahmojen dialogi, trilogian päätösosassa *Revontulilumi* palataan tietyllä tavalla teoksen *Tyttö ja naakkapuu* asetelmaan. Ensinnäkin tyttö on jälleen kokonaan yksin fiktiivisen maailman todellisuudessa. Toinen yhdistävä tekijä liittyy henkilöhahmon sisäisen maailman kuvaukseen. *Revontulilumi* on hiihtoretkestä kertova matkakertomus, jonka aikana ei ulkoisesti tapahdu paljon. Sisäisesti tyttö tekee matkaa muistoihin samaan tapaan kuin teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*. Lapsen sisäisen maailman kuvaus välittyy vahvasti KOKEMISEN kehyksen kautta, kun tyttö tekee havaintoja luonnosta näkemällä, kuulemalla ja tuntemalla. Luontohavainnoista henkilöhahmon ajatukset siirtyvät hänen oman elämänsä tapahtumiin, joita tyttö pohtii hiihtoretken aikana. Myös tämä kerronnallinen seikka yhdistää trilogian aloitus- ja päätösosia. Samalla lailla Naakkapuun tytön ajatuskulkujen lähtökohtana ovat havainnot ympäröivästä luonnosta, joita tyttö tekee rautatieaseman naakkapuiden alla seisossaan. Tosin teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* isän kuolema muodostaa viitekehyksen, jonka läpi tyttö havainnoi maailmaa, ja kaikki ympäröivä tuntuu saavan tytön mielessä merkityksen suhteessa isän menetykseen. *Revontulilumen* kertomuksessa suruprosessi on edennyt niin pitkälle, että tyttö pystyy jälleen merkityksellistämään asioita suhteessa oman elämänsä nykyhetkeen ja siihen, kuinka hän itse kokee eri asiat. Hiihtoretkellä tytön ajatuksissa kulkevat mukana läheiset ihmiset, joista äiti on edelleen tärkein.

Kuvakirjatrilogia voidaan nähdä paitsi kuvauksena surusta ja siitä toipumisesta, myös tytön itsenäistymiskaaren esittäväenä kokonaisuutena. Päätösosassa keskeistä on, että tyttö saa nimen. Hän on hän itse ja hänestä tulee yksilö nimeltä Sari. Nimen tausta selviää jo teoksessa *Minä, äiti ja tunturihärkki*, se, kuinka isän Sakari-nimestä on syntynyt aikanaan Sari. Näin ollen nimeäminen ei toimi pelkästään eriyttämisen keinona, vaan sen avulla voidaan ajatella kuvattavan myös henkilöhahmojen suhdetta ja nimen merkitystä tytön identiteetin kannalta. Kaikkein merkittävin kerronnallinen ero trilogian aikaisempiin osiin on siirtyminen minäkerronnasta kolmannen persoonan kerrontaan. Kysymyksessä on henkilökeskeinen kerrontatilanne, jossa kertomiensa tapahtumien suhteen ulkopuolinen kertoja kuvaa fiktiivisen henkilöhahmon tajuntaa (ks. Stanzel 1984, 4–5; Fludernik 2003, 246). Tutkimukseni kohdeteoksista myös *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* perustuu pääosin juuri tällaiseen kerrontaan.

Revontulilumen kertoja sijoittuu kerronnallisessa hierarkiassa kerrotun maailman yläpuolelle ja on tarinamaailman suhteen ulkopuolinen, eikä näin ollen osallistu tarinamaailman tapahtumiin. Stanzel (1981, 5) korostaa kertojan ja havainnoijan (henkilöhahmon) suhdetta, joka vaikuttaa siihen,

onko kerronnallisen välittämisen prosessi osa kertomuksen temaattista rakennetta vai luodaanko lukijalle illuusio esittämisen välittömyydestä. Kuten Stanzel toteaa, välitön, mimeettinen esitys on mahdotonta, mutta havainnoijahahmon funktio kerronnassa on tuottaa lukijalle illuusio välittömästä pääsystä sekä fiktiiviseen maailmaan että henkilöahmon ajatuksiin tämän tajunnan kautta (vrt. Fludernik 2003, 254). Juuri näin toimii *Revontulilumen* kerronta, jossa ulkopuolinen kertoja tulkintojen tekemisen sijaan keskittyy esittämään fiktiivistä maailmaa raportoiden ja kuvaillen sekä ulkoisia olosuhteita että henkilöahmon sisäistä todellisuutta. Kertojaa eivät näin ollen rajoita samankaltaiset rajoitukset kuin vaikkapa *Tyttö ja naakkapuun* yksilöityä henkilökertojaa.

Kun tutkin sarjallisuuden rakentumista teoksessa *Revontulilumi*, tarkastelen kielellisessä kerronnassa tapahtunutta muutosta tiiviissä yhteydessä kuvalliseen kerrontaan. Toisin sanoen en erittele yksityiskohtaisesti kielellisen kerronnan kertojarakenteita, vaan kiinnostukseni kohteena on kuvan ja sanan yhteistoiminta. Kuvakirjakerronnan konventioihin kuuluu, että kielellisen kerronnan kulkiessa minämuodossa kertova ja kokeva minä esitetään myös visuaalisissa kuvissa, vaikkei tämä kerronnallisen hierarkian mukaan voisi tarkasti ottaen olla mahdollista. Toisin sanoen kielellisen kerronnan minäkerrontaan yhdistyy visuaalisten kuvien ulkopuolinen kolmannen persoonan näkökulma. *Revontulilumen* kerronnan kohdalla pohdin päinvastaisen tilanteen mahdollisuutta, eli voiko kolmannen persoonan kielellisen kerronnan yhteydessä visuaalinen kuva edustaa tietyn edellytyksin ensimmäisen persoonan kerrontaa.

11.1 Liike osana henkilöahmon rakentumista

Kerronnallisista yhtäläisyyksistä huolimatta teokset *Tyttö ja naakkapuun* ja *Revontulilumi* myös erottuvat toisistaan ennen kaikkea visuaalisen kerronnan osalta. Yksi keskeinen ja näkyvä ero ovat kuvien liikevaikutelmat, jotka liittyvät olennaisesti *Revontulilumen* kerrontaan. Niin *Tyttö ja naakkapuuta* luonnehtiva pysähdyksen estetiikka kuin *Revontulilumen* visuaalista kerrontaa rytmittävä liike ovat myös keinoja rakentaa kuvaa henkilöahmosta. Näin ollen kuvakirjakuvan liikkeellä ei kuvata ainoastaan matkalla olemista tai siirtymistä paikasta toiseen, vaan voidaan luoda henkilöahmoon ulottuvuuksia, joiden välittämisessä visuaalinen kerronta on mahdollisesti verbaalista tehokkaampaa. Tässä luvussa tarkoitukseni on yksittäisten kuvavertailujen avulla havainnollistaa erityisesti sellaisia kerronnallisia keinoja, joiden avulla voidaan rakentaa henkilöahmon luonnetta. Näissä vertailuissa myös kielellinen kerronta on olennainen osa henkilöahmon konstruoimisen tarkastelua. Tarkasti ottaen yksittäinen kuva ei voi esittää liikettä ja liikevaikutelman synnyttämisen keinotkin ovat rajalliset. Kuten Sirke Happonen (2007, 148) korostaa, liike tarvitsee suhteen sekä aikaan että paikkaan: kerronnallisten sisältöjen välittämiseksi

tarvitaan yhteys toisiin kuviin tai tekstiin. Happonen (mt., 146) mukaan liike suhteessa kuvaan ja sanaan on melko epämääräinen ja abstrakti ilmaus. Sanalla liike viitataan pikemminkin liikeilluusiin, jonka syntymistä puolestaan on vaikea täsmällisesti kuvata.

Ruotsalaisen taidehistorioitsijan Gustaf Cavalliuksen (1977, 40–42) jäsenitys on ensimmäisiä systemaattisia esityksiä liikkeen esiintymistavoista kuvakirjassa. Cavalliuksen mukaan kuvakirjassa on viidellä eri tavalla ilmenevää liikettä: hahmoon ja muotoon sidottua liikettä, pakoa ilmaisevaa liikettä, kineettistä liikettä tai liikettä, joka syntyy perspektiivin tai tapahtumapaikkojen vaihtelevuudesta. Itse keskityn analyysissäni henkilöhaamoon sidottuun liikkeeseen. Cavalliuksen jäsenitystä väitöskirjassaan täydentänyt Happonen (2007, 146–147) käyttää synonyymista ilmausta *hahmoon sisältyvä liike*, joka on yhteydessä hahmon visuaaliseen muotoon ja voi syntyä riippumatta siitä, kuvataanko hahmo liikkumassa vai ei. Taustassa kuvatut viivat ja muodot voivat vahvistaa niin hahmoon sisältyvää liikkeen kuin pysähdyksenkin vaikutelmaa. Rudolf Arnheimin (1974, 372, 379. 413) mukaan tällainen liike voidaan mieltää myös *kineettisenä liikkeenä*, koska hahmot eivät sinänsä liiku, mutta ne voidaan esittää sellaisissa asennoissa tai sellaisessa suhteessa toisiinsa, että niiden välille syntyy jännitettä ja tämän myötä edelleen vaikutelma liikkeestä. Kineettinen liike syntyy katsojan toiminnan tuloksena tämän liikuttaessa katsettaan eri hahmojen välillä, jolloin katsojassa herää vaikutelma asennon tai hahmon sijainnin muuttumisesta.

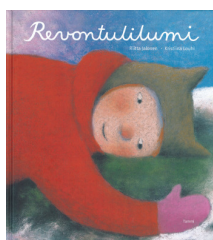
Cavalliuksen esimerkit koskevat saman hahmon liikettä kahden eri kuvan välillä, minkä Happonen (mt., 147) näkee suppeana käsityksenä kineettisestä liikkeestä. Kohdeteoksissani Cavalliuksen määritelmä on riittävä, sillä tarkastelen liikevaikutelmia ensisijaisesti teoksessa *Revontulilumi*, jonka kuvissa tyttö esitetään yksin yhtä poikkeusta lukuun ottamatta. Pohdin erityisesti hahmon muotoa liikeilluusion synnyttäjänä. Kuten Happonen toteaa, hahmo voi olla sommittelullisesti avoin tai sulkeutunut, suunnattu tai passiivinen. Tietyt hahmot luovat sulkeutuneisuuden kautta vaikutelmaa paikallaan pysymisestä, kun taas toiset voivat olla täynnä liikettä useisiin eri suuntiin. Happonen tavoin käytän ilmausta hahmoon *sisältyvä liike* ilmauksen havainnollisuuden ja konkreettisuuden vuoksi. Henkilöhaamoon sisältyvän liikkeen lisäksi perspektiivin vaihtelu liikeilluusion synnyttäjänä on osa teoksen *Revontulilumi* sarjallisuuden analyysia.

Tässä luvussa luen trilogian ääripäitä myös rinnakkain. Teemoja korostava lukutapa vetää yhteen lapsen kokemusta syvintä surun aikaa kuvaavassa teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* ja toipumisesta ja eheytymisestä kertovassa trilogian päätösosassa *Revontulilumi*. Teen kuvavertailuja yksittäisten kuvien välillä tarkoitukseni tavoittaa henkilöhaamoon toipumisen kokemus. Myös kuvavertailuissa tarkastelen liikevaikutelmia; erilaisia verbalisia ja visuaalisia keinoja, joiden avulla luodaan vaikutelmia niin liikkeestä kuin pysähtymisestäkin. Pysähtyneisyyden tilat ovat

vallitsevina *Tyttö ja naakkapuu* kerronnassa, kun taas teokselle *Revontulilumi* ovat ominaisia liikevaikutelmat, joita kuvataan sekä verbaalisessa että visuaalisessa kerronnassa. Tarkastelen lapsen surun, ikävän ja toipumisen välittymistä kerronnassa KOKEMISEN kehyksen kautta siten, että jaottelen lapsen kokemuksen eri aistien kautta tapahtuvaan kokemukseen.

11.2 Mennyt mukana hiihtoretkellä tässä ja nyt

Useimpien *Revontulilumen* kuvien kautta avautuu näkymä fiktiiviseen todellisuuteen sellaisena kuin se on kerrotun ja koetun hetkellä. Teoksen 23 kuvasta ainoastaan kuusi kuvaa vaikuttaa kerronnan ajalliseen rakenteeseen joko takauman tai ennakoinnin muodossa. Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* sen sijaan vain kahdeksan kuvaa esittää kerronnan nyt-hetkeä ja 15 kuvaa avaa näkymiä tytön mieleen joko muistojen tai tytön arkeen ja isän kuolemaan liittyvien mielikuvien muodossa. Teemojen kannalta luettuna *Revontulilumen* kerronta ilmentää tytön elämistä yhä enemmän nykyhetkessä ja yhteydessä omaan sisimpäänsä. Kerronnan ja kokemuksen hetkestä poikkeavista kuudesta kuvasta peräti kolme kuvaa sijoittuu heti kertomuksen ensimmäiseen jaksoon ”LAKANAPURJE”. Kun kerronnan ja kokemuksen lähtötilanne on esitetty (KUVAT 1 ja 2), palataan takauman muodossa yhteisiin muistoihin sekä kielellisessä että kuvallisessa kerronnassa. Muistot liittyvät perheen yhdessäoloon talvisella hiihtoretkellä järven jäällä. Vaikka järvi ei ollut sama kuin nyt Sarin omalla retkellä, samankaltainen ympäristö herättää muistot elävinä tytön mieleen. Tämä kerronnallinen ratkaisu linkittää *Revontulilumen* kertomuksen trilogian aikaisempiin osiin.



1) ”LAKANAPURJE” (RET, 2–11)



1



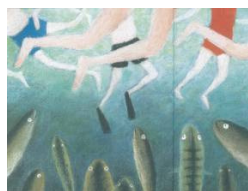
2



3



4



5

Kielellisen kerronnan vaihtuminen minäkerronnasta kolmannen persoonan kerrontaan heijastuu myös kirjan väliotsikoihin. Kuudesta otsikosta vain yksi, ”NIMET NUKKUVAT VIEREKKÄIN” on lauseenomainen ja sellaisena mahdollinen yhdistää kertomuksen kokijahahmon ajatteluun tai puheeseen. Kaikki muut väliotsikot ovat yhdestä tai kahdesta sanasta koostuvia nominatiivimuotoisia lukujen nimiä. Näin otsikoiden osalta jo teoksessa *Minä, äiti ja tunturihärkki* alkanut irtautuminen minäkertojan näkökulmasta jatkuu *Revontulilumen* melko neutraaleissa lukujen nimissä. Kuitenkin myös otsikoiden yksittäiset sanat, kuten ”lakanapurje” tai ”kuusen kello”, liittyvät Sarin muistoihin ja merkitsevät tiettyjä tärkeitä hetkiä hänen elämässään. Osa otsikoista (mm. ”Ainoa ihminen” tai ”Näkymätön suoja”) kytkeytyy Sarin ajatuksiin hiihtoretken aikana ja otsikkotasolle nostettuna ikään kuin kiteyttää kustakin luvusta Sarin mielen keskeisimmän sisällön.

Heti kertomuksen alussa, ensimmäisen aukeaman kuvassa (KUVA 1) tytön subjektiuus ilmaistaan vahvasti. Hymyilevä Sari laskee mäkeä alas lähes suoraan kohti lukijaa. Merkille pantavaa on, että trilogian aiemmissa osissa varsin vakavana, jopa ilmeettömänä kuvattu tyttö on saanut hymyn kasvoilleen. Visuaalisessa kuvassa henkilöahmon asennossa voi nähdä varovaisuutta. Paitsi mäenlaskuun yksittäisenä tapahtumana, myös tytön koko elämäntilanteeseen voi ajatella kuuluvan samanaikaisesti sekä pelkoa että innostusta. Itse asiassa koko hiihtoretki on mahdollista lukea symbolisena kuvauksena Sarin elämästä, joka on muutoksessa isän kuoleman jälkeen. Päätäväisesti tyttö hiihtää eteenpäin, vaikka hän matkalla kauniiden ja innostavien asioiden lisäksi joutuu kohtaamaan myös pelottavia kokemuksia. Kielellinen kerronta täydentää aukeaman kerronnallisen sisällön kokonaisuudeksi:

Lumivallin päältä Sari sai suksilleen hyvän lähdön. Pellolla hän lykki sauvoilla lisää vauhtia ja hiljensi vasta kun junarata lähestyi. [...]
Radan toisen puolen pelloille pääsi tunnelia pitkin. Ennen tunnelia Sari irrotti sukset. Hän ei tahtonut pikkukivien naarmuttavan suksien pohjia. (RET, 3.)

Sanoin kerrottu laajentaa visuaalisen kuvan kertomaa, sillä hahmon hieman varovaisessa asennossa ei olekaan kysymys mäenlaskuun liittyvästä arkuudesta. Päinvastoin Sarin kerrotaan vauhdittaneen sauvoilla laskuaan, mutta lähestyvä junarata ja suksien irrottaminen vaativat hidastamista. Kielellinen kerronta sitoo aukeamia yhteen ja näin aukkoisuus myös visuaalisessa kerronnassa pienenee (KUVAT 1 ja 2). Tässä yhteydessä korostuu *perspektiivin vaihtuminen* liikevaikutelmaa luovana tekijänä. Cavalliuksen (1977, 40–42) mukaan esineiden ja henkilöahmojen näkeminen eri kulmista ja erilaisten etäisyyksien päästä luo liikettä kuvien välille. Tämä ajatus toteutuu kuvien 1 ja 2 välillä, kun henkilöahmon esittämisessä vaihtuu sekä kuvakulma että etäisyys, josta käsin henkilöahmo voidaan havaita.

Ulla Rhedin (1992, 142) puhuu selailusta osana kuvakirjallista teatterielämystä. Rhedinin mukaan kuvakirjan sarjallisuuteen liittyy keskeisesti idea näyttämöiden vaihtumisesta. Eri aukeamilla esitettyjen näkymien välinen vaihtelu on seikka, jonka Cavallius mainitsee niin ikään kuvakirjan liikkeen yhteydessä. Kuvan 2 yhteydessä voidaan puhua myös kineettisestä liikkeestä, joka syntyy kuvassa esitettyjen hahmojen tai objektien välisestä suhteesta. Juna kulkee Sarin ohi vastakkaiseen suuntaan. Lisäksi kuvan rajausta siten, että osa junasta jää kuvan ulkopuolelle, vahvistaa tilassa etenevän liikkeen vaikutelmaa. Kielellinen kerronta vahvistaa liikeilluusiota edelleen:

Sarin ei tarvinnut kauan odottaa, kun juna jo humisi korkealla ratapenkan päällä. Hän nosti sauvat ilmaan. Vaikka juna kiiti äkkiä ohi, joku tuntematon ehti vilkuttaa ikkunasta. Juna katosi kaarteensa ja sen ääni hävisi samantien. (RET, 4.)

Revontulilumen ensimmäisessä jaksossa havainnollistuu kuvakirjan mahdollisuus manipuloida kerronnan ajallisia rakenteita. Jaksossa ”LAKANAPURJE” tämä koskee sekä kerronnan kronologiaa, rytmiä ja tempoa että kuvattujen ajanjakson kestoa. Kuvien 2 ja 3 välillä tapahtuu ajallinen muutos ja kuten pyrin seuraavassa osoittamaan, myös siirtymä *näkökulmasta näkökulmaan*. Jakso on myös siinä mielessä havainnollinen, että Rhedinin (1992, 172–173) mainitsema kuvakirjan sekvenssimäisyys ja eteenpäin vievä liike nousevat esiin tietyn epätasapainon välityksellä, joka vallitsee aukeamilla kuvattujen näkymien välillä. Rhedinin tarkoittama epätasapaino syntyy tässä siitä, että kahdella ensimmäisellä aukeamalla vauhtiin päässyt tapahtuminen jatkuu kolmannella aukeamalla ajallisesti eri tasolla. Kokemisen hetkestä siirrytään muistoista kertovan takauman tasolle, jolloin kielellisen kerronnan aikamuoto vaihtuu imperfektistä pluskvamperfektiin:

Sari hiihti suoraan järvelle, jonka jääkansi oli paksun lumikerroksen peitossa. Hän **oli luistellut** jäällä isän ja äidin kanssa. Järvi **oli** kuitenkin **ollut** toinen. **Silloin** vähäluminen kylmä talvi **oli jättänyt** jään näkyville ja yöllä puhaltanut kova tuuli **oli pyyhkinyt** loput lumet ja **paljastanut** kirkkaan läpinäkyvän kannen. (RET, 4.)

Aikamuodon vaihtuminen sekä hidastaa kerronnan tempoa että vahvistaa vaikutelmaa siitä, että kertomus välittyy Sarin KOKEMISEN kehyksen kautta. Kuva 2 on sidottu kokemisen hetkeen. Seuraavan aukeaman kuva (KUVA 3) esittää fiktiivisessä maailmassa mahdollisesti toteutunutta tapahtumaa, joka kuitenkin kielellisen kerronnan vaikutuksesta näyttäytyy lukijalle tytön mielessä syntyneenä mielikuvana tai muistona. Vaikka kuva 3 irtoaa kokemisen hetkestä, kielellisessä kerronnassa siirtymä tapahtuu ainoastaan minäkertojan mielessä fiktiivisen todellisuuden havainnoinnista muistojen tasolle. Kun kuvan 2 näkökulma sopii ulkopuoliselle kolmannen persoonan havainnoijalle, kuva 3 avaa näkymän kokevan minän mieleen. Toisin sanoen aukeamalla yhdistyy kolmannen persoonan kielellinen kerronta ja ensimmäisen persoonan visuaalinen kerronta,

tosin on kuitenkin syytä huomioida ajallinen ero ”kertovan” ja kokevan minän välillä. Lukija ohjataan tytön muistoihin tämän tajunnan kautta, johon ulkopuolisella kertojalla on esteetön pääsy:

Isä oli aamulla keksinyt, että otetaan lakana mukaan järvelle ja tehdään siitä purje. Oli tuullut sopivasti ja he olivat tehneet niin kuin isä oli ehdottanut. Hän oli luistellut keskellä ja pitänyt lakanan reunasta kovaa kiinni. Isä oli pitänyt toisesta päästä ja äiti toisesta.

[...] Hän oli katsonut lakanaa ja kuvitellut, että heidän kaikkien nimet olivat kirjoitettuina valkoiseen kankaaseen. (RET, 7.)

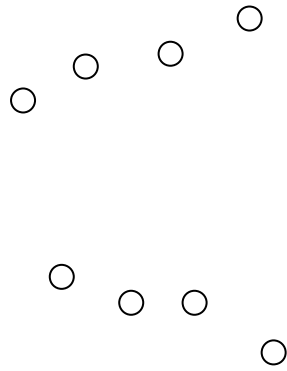
Myös muistoa visualisoivassa kuvassa on näkökulmateknisesti kysymys ulkoisesta fokalisaatiosta. Vaikutelma kokevan minän näkökulmasta syntyy kielellisen ja kuvallisen kerronnan yhteisvaikutuksena. Liike kuvassa on sekä hahmoon ja muotoon sisältyvää liikettä että kineettistä liikettä. Hahmoon liittyvä liike syntyy henkilöahmon asennosta, johon yhdistyy lakanapurjeen ja tytön välisestä jännitteestä syntyvä kineettinen liike. Liikkeen voimakkuuteen vihjaa vaakasuorassa viuhuva hupun tupsu. Kuvakirjakerronnalle tyypillinen rytmien vaihdos havainnollistuu kuvien 3 ja 4 välisessä siirtymässä. Visuaalisen kerronnan tempo hidastuu, jopa pysähtyy, kun siirrytään vedenalaista näkymää visualisoivaan kuvaan. Kuvien välillä on kysymys lähinnä siirtymästä *kohteesta kohteeseen*, joka McCloudin (1994, 70–74) mukaan on tavallinen silloin, kun halutaan korostaa kohtausten tiettyä yksityiskohtaa. Oleellista on, että kyseinen yksityiskohta ei ole edeltävässä ruudussa ainakaan eksplisiittisesti läsnä, mutta joka kuitenkin halutaan esitellä lukijalle. Näiden sarjakuvan siirtymille asetettujen ehtojen voi ajatella toteutuvan tässä kuvakirjallisessa siirtymässä. Kertomuksen tasolla tosin ei ole kyse yksittäisistä, erillisistä kohtauksista, vaan itse asiassa samanaikaisesta tapahtumisesta. Tytön hiihtäessä jäällä hän oli kuvitellut mielessään tilannetta jään alla:

Kun oli kiitännyt jään päällä, Sari oli yhtäkkiä ajatellut kaloja, jotka olivat lasilta näyttävän kannen alla ja miettinyt, että kalat olivat talvisin varmasti paljon lähempänä toisiaan kuin kesällä, että ne lämmittelivät sillä lailla. (RET, 9.)

Mennyttä aikaa kuvaava visuaalisen kerronnan tilanne voidaan havainnollistaa seuraavan kuvion avulla:



KUVA 3



KUVA 4



KUVA 5

Temaattisesti Sarin ajatuksista kaloja lämmittävästä läheisyydestä voi lukea yhtymäkohdan hänen perheensä yhdessäoloon lakanapurjeen reunassa. Tulkintani mukaan Sarin mielessä yhdessätekemiseen liittynyt läheisyys saattoi lämmittää talven tuulessakin. Tärkeä on myös tytön kokemus turvallisuudesta, joka syntyi siitä, että hän sai olla äidin ja isän keskellä. Tämä muisto kiinnittyy fyysiseen kokemukseen lähellä olemisesta aivan samoin kuin muisto yhdessä nukkumisesta teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kertomuksessa: ”Isän puoli sängystä on minun. Keskellä kolossa oli kyllä lämpoisempää silloin, kun isä oli toisella puolella” (TJN, 38.)

Yllä olevaa kuviota voidaan täydentää vielä siten, että kuvio esittää kokonaisuudessaan *Revontulilumen* visuaalisen kerronnan alkuasetelman, jossa nykyhetki ja mennyt aika limittyvät kerroksellisesti. Seuraavasta kuviosta käy ilmi, kuinka moniulotteisesti kuvakirjakerronnassa on mahdollista esittää ajallisia rakenteita ja kerrostumia:



KUVA 1



KUVA 3



KUVA 4



KUVA 5

Olen valinnut kuvan 1 kerronnan ja kokemisen hetkeä esittäväksi kuvaksi. Kuvassa Sari laskee mäkeä vain vähän ennen jäälle hiihtämistä. Jäällä tytön mieli kääntyy menneeseen ja muistot palaavat mieleen (KUVA 3). Kuva 3 on alisteinen kuvalle 1, kuvat 4 ja 5 kuvalle 3. Ensimmäisessä jaksossa visuaalisen kerronnan rytmiä määrittää sarjallisuuden toteutuminen kuvapareittain (KUVAT 1–5). Ensimmäiset kaksi kuvaa muodostavat oman sarjansa, joka jatkaa kannen tehtäviä esittelemällä Sarin tärkeimpänä samastumiskohteena. Tämän kuvaparin avulla luodaan myös se kuvallinen käsitteistö, jonka avulla lukijan mielessä muodostuu käsitys tarinan visuaalisesta maailmasta (vrt. Launis 2001, 60). Lakanapurjetta esittävä kuva toimii kuvien jatkumossa sarjallisuutta jaksottavana, ja Sarin kuvitelmiä vedenalaisista tapahtumista visualisoivat kaksi kuvaa muodostavat jälleen oman pienoissarjansa luvun lopuksi. Kuvasarjan rytmitys yhdistyy luennassani jälleen musiikin ilmaisukeinoihin (Sendak 1988; Huhtamo 1986; Oittinen 2004). Katson, että aukeamien visuaalisessa kerronnassa voi havaita sekä tempon että dynamiikan vaihteluita. Kolmen ensimmäisen kuvan liike pysähtyy, kun takaumassa siirrytään tytön ajatuksia visualisoiviin kuviin. Siirtymä kuvien 3 ja 4 välillä merkitsee muutosta myös kertomuksen äänimaailmassa. Kun lakanapurjetta esittävän kuvan yhteyteen voi liittää auditiivisen kokemuksen tuulen ja jään äänistä, vedenalaiseen kalakuvaan mahdollisesti assosioituu lukijan mielessä kokemus syvästä hiljaisuudesta. Vaikutelman voimakkuutta korostaa kuvien välinen vastakohtaisuus liikkeen esittämisessä. Tässä yhteydessä en puhuisi kuitenkaan kerrontaa tauottavista kuvista vaan kuvista,

jotka merkittävästi hidastavat kerrontaa. Kaikki kuvat voi kielellisen kerronnan avulla käsittää kokevan henkilöihahmon ajatuksia visualisoiviksi näkymiksi:

Isä oli yhtäkkiä pysähtynyt kesken luistelun ja lakanapurje oli laskettu alas isän hartioille. He olivat luistelleet lähelle rantaa ja katselleet jään alle. Kasvit olivat olleet esillä kerroksissa. Sari oli nähnyt heiniä ja ruohoja, ja äiti oli kertonut niiden nimet. (*RET*, 11.)

Katkelmassa Sari muistelee perheen yhteistä hiihtoretkeä. Muistelemisesta huolimatta tapahtuminen jatkuu koetun ja kerrotun nyt-hetkessä, sillä Sarin hiihtoretkeä etenee, vaikka henkilöihahmon mieli liikkuu menneessä. Vastaavanlaiset kerronnalliset tilanteet toistuvat teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*, jossa tytön fyysinen sijainti pysyy samana läpi koko kertomuksen huolimatta tytön mielen liikkumisesta ajallisesti, paikallisesti ja mielentilallisesti eri tasoilla.

Kuten tämän luvun alussa esitin, kuvakirjatrilogia voidaan nähdä paitsi kuvauksena surusta ja siitä toipumisesta, myös tytön itsenäistymiskaaren esittävänä kokonaisuutena. *Revontulilumen* ensimmäisen luvun käsittelyn päätteeksi havainnollistan näitä trilogian ulottuvuuksia vertaamalla kahta kuvaparia (KUVAT a–b ja c–d). Ensimmäinen kuvapari ja kuviin liittyvät tekstikatkelmat esittävät teosten *Tyttö ja naakkapuu* (KUVA a) ja *Revontulilumi* (KUVA b) kerronnallisia alkuasetelmia:



KUVA a, (*TJN*, 2–3)



KUVA b, (*RET*, 2–3)

a) Naakat asuvat rautatieaseman isoissa puissa. Seison puitten alla hiljaa, etteivät ne säikähdä pois. Katselen koko ajan ylös, linnut keinuvat korkealla. (*TJN*, 3.)

b) Lumivallin päältä Sari sai suksilleen hyvän lähdön. Pellolla hän lykki sauvoilla lisää vauhtia ja hiljensi vasta kun junarata lähestyi. (*RET*, 3.)

Kielellisessä kerronnassa tunnelmaa luodaan verbien avulla. Naakkapuun tytön alkutilanteen kuvauksessa verbit ovat staattisia ja niiden luomaa pysähtyneisyyden vaikutelmaa vahvistetaan tapaa ja aikaa ilmaisevilla adverbeilla. Hyvin merkityksellinen rooli vaikutelman välittämisessä on vastakkainasettelulla, joka syntyy tytön ja naakkojen välille: samaan aikaan, kun ”tyttö seisoo hiljaa” puiden alla, ”linnut keinuvat korkealla”. Näin tyttöön liittyvä pysähtyneisyyden tunnelma

syntyy ja vahvistuu suhteessa lintujen liikkeeseen. *Revontulilumen* Sarin liikkumista kuvaavat verbit ovat luonteeltaan dynaamisia. Vauhti ei edes riitä, vaan sitä täytyy lykkiä sauvoilla lisää.

Visuaalisen kerronnan osalta trilogian aloitus- ja päätösoosan ensimmäisillä aukeamilla konkretisoituu sekä muodollisesti että temaattisesti keskeisiä kuvakirjakerronnan piirteitä. Ensinnäkin kuvissa esitetyn henkilöahmon koko havainnollistaa William Moebiuksen (1986, 148–149) koon koodia, jossa on kyse siitä, kuvataanko henkilöahmo kuvakirjan aukeamalla pienenä vai suurena, lähellä vai kaukaisena. Keskeisyys, suuri koko ja sivun tai aukeaman vasemmalla puolella kuvaaminen osoittavat ahmon yleensä olevan kuvatussa tilanteessa turvallisessa asemassa. Moebiuksen (mt., 144–146) mukaan kuvituksen katsotaan olevan tekstin tapaan palvelemissa tarinaa ja sen kertomista nimenomaan henkilökuvaukseen keskittyen. Kun *Tyttö ja naakkapuun* kuvassa kaukaa kuvattu pienikokoinen hahmo seisoo hiljaa paikallaan aavistuksen vasemmalle kääntyneenä, ensivaikutelma *Revontulilumen* Sarista on avoin, iloinen ja luottavainen.

Oikea-vasen -suuntaisuudesta tullaan jälleen Rhedinin (1992, 177) esitykseen merkityksistä, jotka liittyvät aukeaman oikean- ja vasemmanpuoleiseen sivuun. Naakkapuun tytön hieman vasemmalle kääntynyt asento (KUVA a) voidaan Rhedinin ajatteluun nojautuen nähdä henkilöahmon kääntymisenä omaan sisäiseen maailmaansa, jonka kuvaamisen *Tyttö ja naakkapuun* kertomus kokonaisuudessaan keskittyy. Sen sijaan *Revontulilumen* ensimmäisessä kuvassa (KUVA b) hahmon kohti oikeaa sivua suuntautuva liike ilmentää Sarin rohkaistumista lähteä eteenpäin ja halua avautua sisäisyydestään ulospäin paitsi konkreettisesti hiihtoretkellään myös symbolisesti elämässään ylipäätään. Rhedinin ajattelulla on yhtymäkohtia Cavalliuksen (1977, 40–42) jäsenyykseen kuvakirjakerronnan keinoin kuvatusta liikkeestä. Kummassakin kuvassa on kysymys henkilöahmoon ja asentoon sisältyvästä liikkeestä tai liikkumattomuudesta, johon yhdistyy kineettinen liike. Haluan tässä yhteydessä nostaa liikkeen rinnalle hahmon liikkumattomuuden, sillä katson, että myös pysähtyneisyyden vaikutelman luomisessa kuvattujen objektien välisellä suhteella ja siitä syntyvällä jännitteellä on liikkumattomuutta korostava vaikutus. Naakkapuun tytön kuvassa tämä suhde ja jännite vallitsee pienikokoisen henkilöahmon ja suurten puiden välillä, *Revontulilumen* Sarin liike syntyy hahmon asennosta ja tämän suhteesta taustalla kuvattuun mäenrinteeseen.

Toista kuvaparia (KUVAT c ja d) yhdistää paitsi niiden kuuluminen tytön muistoista kertoviin takaumiin, myös kuvien samankaltainen värimaailma. Tematiikan kannalta kuvissa voi nähdä ennen kaikkea tytön toipumisen. Teoksen *Tyttö ja naakkapuun* uintikuvassa tytön hauraus ja hentous korostuvat edessä olevaa avaraa merta vasten. Vaikka tytön muistoa visualisoivassa kuvassa kellukkeet tuovat turvaa, tytön kahlaamisen voi nähdä varovaisena, jopa pelokkaana liikkeenä

rantavedestä syvempään veteen. Arkuus ei välttämättä liity pelkästään uintihetkeen, vaan sen voi nähdä symboloivan tytön elämäntilannetta kokonaisuudessaan:



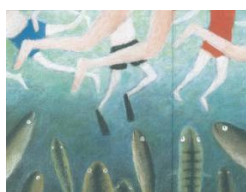
KUVA c, (TJN, 15–16)



KUVA d, (RET, 6–7)

Kuvissa havainnollistuu myös henkilöhaamoon ja muotoon sisältyvä liike. Sekä tytön kellukkeet että lakanapurje ovat muodoltaan pyöreitä. Samantyyppinen muoto toimii kuvissa kuitenkin päinvastaisessa tehtävässä. Kun kellukkeiden on tarkoitus vähentää liikettä tasapainottamalla vedessä liikkuvaa tyttöä, pallomaisen lakanapurjeen avulla pyritään saamaan lisää vauhtia. Vaikka kellukkeiden ja purjeen kokoero on huomattava, tässä havainnollistuu, kuinka myös tietyillä muodoilla voidaan luoda merkityksiä. Tässä yhteydessä objektin muotoon sitoutuvan liikkeen hidastaminen/vauhdittaminen tukee tulkintaani siitä että menetystä ja surua käsittelevän henkilöhaamon muistoihin heijastuu kokijansa sen hetkinen tunnetila. Vastakohtaisuus Naakkapuun tytön tarkasti rajattujen, pienikokoisten kellukkeiden ja rajattomuutta kuvastavan laajan lakanapurjeen välillä on ilmeinen. Symbolisesti tämän voi nähdä vihjaavan suruprosessin etenemiseen: samoin kuin purje jää suurimmaksi osaksi kuvan ulkopuolelle ja avautuu siitä ulos ja oikealle, myös tytön elämässä on alkamassa vaihe, jossa on mahdollista katsoa huomattavasti rohkeammin eteenpäin kuin teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kertomuksessa. Naakkapuun tytön hidas liikkuminen rantavedessä liittyy koko teokselle tyypilliseen pysähtyneisyyden tunnelmaan. Sen sijaan *Revontulilumen* matkantekoa kuvaavassa kertomuksessa myös vauhdikas takauma tukee eteenpäin pyrkimisen ajatusta. Kuvassa tyttö on esitetty luottavaisena ja rohkeana, mikä näkyy hänen asennostaan, kiinni puristetuista silmistä ja ilmeisestä nautinnosta, jonka jäällä kiittäminen tytölle tuo. Teosten aloituskuvien tunnelmien (KUVAT a ja b) voi näin ollen nähdä kertautuvan myös kokemisen hetkestä irtautuvissa, henkilöhaamon muistoja esittävisissä kuvissa.

2) ”PUNAINEN RAITA” (RET, 12–23)



5



6



7



8



9



10



11

Visuaalista siirtymää jaksojen ”LAKANAPURJE” ja ”PUNAINEN RAITA” (KUVAT 5 ja 6) välillä määrittää vahvimmin ajallinen muutos, joka on yksi siirtymätyyppi Pierre Fresnault-Deruellen (1972, 52–54) luokittelussa: takauman tasolta siirrytään jälleen kokemisen hetkeen. McCloudin jäsenystä soveltaen voidaan puhua siirtymästä, jota hallitsee näkökulman muutos. Kokevan henkilöhahmon näkökulma vaihtuu ulkopuolisen, persoonattoman havainnoijan näkökulmaan, joka on vallitseva koko jakson ajan kuvaa 10 lukuun ottamatta. Jakson ensimmäisellä aukeamalla hiihtoretki on edennyt järveltä metsän reunaan. Kuvassa 6 liikkeen suunta poikkeaa perinteisestä kuvakirjakerronnan matkaamista kuvaavasta vasen-oikea -suuntaisuudesta. Edeltävän jakson takaumaa vasten tämän voi ajatella symboloivan Sarin viipymistä menneessä vielä hetken. Kielellisessä kerronnassa tapahtumisen jatkumisen kuvaaminen käynnistyy kuitenkin heti jakson ”PUNAINEN RAITA” alussa. Liikkeen suunta on poikkeuksellinen teoksen kaikkien 23 kuvan joukossa. Seuraavan kerran liike suuntautuu päinvastaiseen suuntaan, kotia ja kuvakirjan kotisivua kohti, vasta kertomuksen viimeisessä luvussa, jossa Sarin kerrotaan aloittavan kotimatkinsa.

Luvun alussa kuvien sarjallisuus lähtee rakentumaan kiintoisalla tavalla. Kielellisen kerronnan välittämän informaation avulla kuvien 6 ja 7 välillä voi nähdä tiettyjä piirteitä vastakuvan ideasta:

Järveltä erotti hyvin metsän reunan. Valkoista lunta vasten metsä näytti oudolta maailmalta. Tuuli oli kaatanut eturivin puita vinoon, ja ne kaikki olivat kallistuneet vasemmalle. (RET, 12.)



KUVA 6 (RET, 12–13)



KUVA 7 (RET, 13–14)

Kielellisessä kerronnassa kuvattu näkymä voidaan kytkeä henkilöhahmon havaintoon. Toimiakseen varsinaisena vastakuvana kuvalle 6, kuvan 7 tulisi esittää tekstissä kuvattua näkymää, jonka Sarin kerrotaan näkevän jo jäältä. Kuvassa 7 tämä ei kuitenkaan toteudu. Kaikki puut eivät kaadu vasemmalle, kuten edeltävän aukeaman tekstissä kerrotaan. Lisäksi näkymää katsellut Sari itse esitetään kuvassa. Tosin Sarin hiihtämisestä järveltä metsään kerrotaan jo edeltävällä aukeamalla. Nähdäkseni vastakuvaidea jää toteutumatta, koska kuvien 6 ja 7 väliltä puuttuu nimenomaan Sarin jäältä tekemää havaintoa esittävä visuaalinen kuva. Kerronnallinen valinta vaikuttaa siihen, että havainto edessä olevasta metsästä jää ikään kuin Sarin mielessä häivähtäväksi kuvaksi, joka synnytetään kielellisen kerronnan keinoin. Tässä mielessä yllä olevaan katkelmaan sisältyvän *kielellisen kuvan* voi ajatella toimivan vastakuvana *visuaaliselle kuvalle*.

Trilogian kahden aikaisemman osan minäkerronnan vaihtuminen kolmannen persoonan kerronnaksi ei tarkoita kokevan subjektin tajunnankuvauksen väistymistä. Henkilökeskeinen kerronta keskittyy *Revontulilumessa* kuvaamaan ensisijaisesti henkilöhahmon kokemusta tämän havaintojen ja ajatusten kautta:

Jos puut puhuvat toisilleen, oma puu saa tietää, että olen tulossa, Sari mielti ja katseli ympärilleen. Puut pidättivät hengitystä. Sen tiesi siitä, että metsässä ei tuullut niin kuin aukealla. (RET, 14.)

Katkelmassa johtolauseen jälkeinen kerronta kytkeytyy tiiviisti henkilöhahmon ajatusten kuvaamiseen. Tähän ei tarvita enää erillistä johdatusta, vaan tekstikonteksti, erityisesti kohta, ”sen tiesi siitä”, ankkuroi kerronnan kokevan henkilön tajuntaan ja ohjaa tulkitsemaan koko katkelman ulkopuolisen kertojan esittämien havaintojen sijaan henkilöhahmon tajunnankuvauksena.

Myös seuraava visuaalinen siirtymä on hyvin kiintoisa (KUVAT 7 ja 8). Jos halutaan soveltaa McCloudin jäsennystä, kysymyksessä on siirtymä *hetkestä hetkeen*, jossa siirtymää määrittää ensisijaisesti ajallisuus ilman että kuvatussa toiminnassa tai asiaintilassa olisi välttämättä tapahtunut merkittäviä sisällöllisiä tai tilallisia muutoksia. Koska tämä siirtymätyyppi on näiden kuvien

kohdalla hyvin ilmeinen, on mielekkäämpää pohtia perspektiivin vaihtumisen merkitystä kuvien sarjassa:



KUVA 7 (RET, 15–16)



KUVA 8 (RET, 16–17)

Cavalliuksen (1977, 40–42) mukaan perspektiivin vaihtuminen on yksi keino synnyttää kuvakirjan kuvaan liikettä. Kuviin 7 ja 8 luodulla liikevaikutelmalla kuvataan ennen kaikkea henkilöahmon matkanteon edistymistä. Liikkumiseen viittaa myös hiihtävän henkilöahmon taakseen jättämä latu. Lisäksi kuvista voi havaita itse henkilöön sitoutuvaa liikettä, mutta tämä jää liikeillusion luomisessa toissijaiseksi. Kuvassa 8 metsässä hiihtävä Sari on kuvattu hyvin korkealle henkilöahmon yläpuolelle sijoittuvasta havaintopisteestä. Lintuperspektiivistä kuvattu näkymä on ainoa laatuaan koko trilogiassa. Samalla kun kuvan perspektiivi vaihtuu, myös kielellisen kerronnan on mahdollista tulkita siirtyvän henkilöahmon tajunnankuvauksesta ulkopuolisen kertojan raportointiin:

Sari oli punainen raita havupuitten ja lumen keskellä. Anorakki oli punainen ja hiihtohousut myös. **Jos joku olisi katsonut metsän sisään korkealta**, oli kuin tuuli olisi kiidättänyt värillistä linnunsulkaa lumista maata pitkin. (RET, 16.)

Modaalinen lause aukeaman kielellisessä kerronnassa kiinnittää erityistä huomiota, koska visuaalisessa kuvassa on toteutettu nimenomaan sanoin esitetty ”jos”. Tämä johdattaa pohtimaan vaihtoehtoista tulkintaa, jonka mukaan kielellinen kerronta kiinnittyisikin henkilöahmon ajatteluun ilman johtolausetta. Kuten hyvin usein kohdeteoksissani, tässäkin esimerkissä tulkinnalle tarjoutuu vaihtoehtoja tai lopullinen tulkinta tuntuu jäävän kerronnallisten hierarkioiden tarkemmin määrittelemättömään välimaastoon. Jos yllä oleva katkelma tulkitaankin ulkopuolisen kertojan diskurssiksi, heti seuraavissa virkkeissä siirrytään jälleen kuvaamaan henkilöahmon tajuntaa ja se, mikä kerronnasta välittyy on nimenomaan henkilöahmon kokemus:

Katsellessaan puita **Sari tunsu itsensä pieneksi**. Puut ylsivät pilvien lävitse taivaaseen, ja niiden latvat näyttivät siirtelevän pilviä paikasta toiseen.

Ei kuulunut kuin suksien kahina lunta vasten ja **oma hengitys, jos sitä jäi kuuntelemaan**. Joku metsän lämpöön talvehtimaan tullut iso lintu kahahti lähellä, mutta Sari ei ehtinyt nähdä, mikä lintu se oli. (RET, 16.)

Sarin pienuuden kokemusta vahvistavat suuret puut, joiden lapsen näkökulmasta katsottuna on mahdollista ulottua taivaaseen asti. Henkilöhahmon näkökulma ja kokemus tulee selkeimmin ilmi jälkimmäisestä lihavoidusta kohdasta. Lapsen kokemus perustuu vahvasti eri aistien kautta välittyvään informaatioon, sillä lyhyt katkelma sisältää sekä näkö- ja kuulokuvia että henkilön fyysisyyteen yhdistyviä havaintoja. Kerronnasta välittyy henkilöhahmon levollisuus, joka muodostuu verbaalisen ja visuaalisen kerronnan yhteisvaikutuksena. Vaikutelma Sarin levollisuudesta syntyy tämän kyvystä elää käsillä olevaa hetkeä tässä ja nyt. Kielellisessä kerronnassa kuvataan lapsen välittömiä havaintoja kokemisen hetkellä, joista päätellen Sarin voi ajatella elävän ja kokevan hyvää hiljaisuutta ja yksinoloa. Aukeaman kuvaan rauhallisuuden ja hiljaisuuden vaikutelmaa tuovat horisontaaliset linjat, jotka syntyvät sekä hiihtoladusta että osittain samansuuntaisesti metsässä liikkuneiden eläinten jäljistä. Kerronnan muodolliset ja temaattiset piirteet toimivat dialogissa. Sarin kokemaa menetystä vasten tämän olemuksesta voidaan lukea turvallisuuden tunnetta, joka välittyy viipymisenä tarinamaailman nyt-hetkessä ilman että mennyt tai tuleva rasittaisi lapsen mieltä. Tässä näkyy selvä ero teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kerrontaan, jossa tytön ajatuksia suuntaa merkittävästi se seikka, että hän merkityksellistää asioita ennen kaikkea suhteessa isänsä kuolemaan.

Jakson seuraavassa *hetkestä hetkeen* -siirtymässä kiintoisinta on jälleen perspektiivin vaihtuminen. Kuvien 8 ja 9 yhteydessä hypoteettisen fokalisoijan käsite tuntuu erityisen toimivalta. Korkealta yläilmoista (KUVA 8) tämä oletettu persoonaton havainnoitsija tulee hyvin lähelle henkilöhahmoa (KUVA 9). Mieke Balin (1997a, 142, 146) määritelmän mukaan fokalisaatiossa on kysymys ennen kaikkea tietyn näkökulman ja havaitun asian välisestä suhteesta. Ulkoinen fokalisaatio tarkoittaa *mitä* ja *miten* asioita nähdään ja sisäinen fokalisaatio vastaa kysymykseen *kuka näkee*. Jälkimmäiseen kysymykseen on kuviin rakennetun näkökulman perusteella mahdotonta löytää vastausta. Juuri fokalisoijan ja fokalisoitun välinen etäisyys muodostuu tässä yhteydessä merkitykselliseksi:



KUVA 8 (RET, 16–17)



KUVA 9 (RET, 18–19)

Kysymys kuvien fokalisaatiosta havainnollistaa käsitteen moniulotteisuutta ja monitulkintaisuutta visuaalisessa kerronnassa. Kun kielellinen kerronta perustuu pääasiassa tytön sisäiseen fokalisaatioon, on kuvan fokalisointi rajattu ulkopuolisen tarkkailijan tai todistajan näkökulmaan. Kuvissa toteutuu melko kirjaimellisesti ajatus hypoteettisesta fokalisaatiosta, siitä, mitä joku olisi voinut nähdä, jos olisi ollut kyseisessä havaintopisteessä näkemässä. Tosin sillä erotuksella, ettei kysymykseen tule ihmisenkaltainen havainnoitsija, vaan jonkinlainen kaikinäkevä olento, jonka liikkumista eivät rajoita ihmiselle mahdottomat esteet. Kielellisessä kerronnassa havainnot välittyvät henkilöhahmon tajunnan kautta. Nyt Sarin ajatuksiin mennään johtolauseen johdattamana. Tosin myös johtolauseetta edeltävä virke on mahdollista lukea Sarin ajatteluna ja/tai havaintona:

Kreppipaperinauhat vilahtelivat oksilla, rusetit opastivat hiihtäjiä. Sari mietti, kuka oli käynyt sitomassa ne oksien ympärille, hiihtänyt aina pienen matkan, pysähtynyt ja ottanut repusta sinisen nauhanpätkän ja kiertänyt solmuun oksalle.

[...] Tuuli tai joku hiihtäjä oli töninyt sauvalla lunta alas yhden kuusen alimmilta oksilta. Sen tähden puu näytti olevan kylmissään. (RET, 19.)

Liike kuvassa 9 on henkilöhahmoon ja tämän asentoon sisältyvää liikettä. Ilman kielellisen kerronnan tukea ("Kreppipaperinauhat vilahtelivat oksilla"), Sarin voisi yhtä hyvin ajatella pysähtyneen katsomaan tuulessa liehuvaa nauhaa. Liikevaikutelman synnyttämiseksi tarvitaan tässä yhteys sekä edeltävään kuvaan että aukeaman tekstiin (vrt. esim. Happonen 2007, 148). Kokevan henkilöhahmon näkökulma säilyy seuraavan aukeaman kielellisessä kerronnassa ja toteutuu myös aukeaman visuaalisessa kuvassa (KUVA 10). Kuvien 9 ja 10 välillä on kysymys siirtymästä *näkökulmasta näkökulmaan*. Ulkoinen fokalisaatio vaihtuu henkilöhahmon näkökulmaan, kun kuvan kautta aukeaa näkymä Sarin mielikuvitukseen. Kuva 10 ei siis ole tarinamaailmassa realisoitunut näkymä. Tähän tulkintaan johdattaa kielellinen kerronta, jossa palataan ajassa niinkin kauas kuin Sarin äidin lapsuuden kokemuksiin.

Äiti oli hiihtänyt lapsena Ladun Majalle. Äidillä oli ollut mehuraha lapsen sisällä, ja aina kun hän oli antanut kolikkonsa, sen mukana oli tullut lapsen villaista nukkaa. Kotona äidillä oli ollut kokonainen rasiallinen erivärisiä nukkapalloja. (RET, 21.)



KUVA 9 (RET, 18–19)



KUVA 10 (RET, 20–21)

Kuva 10 toimii varsin voimakkaasti kuvien sarjallisuutta rikkovassa funktiossa. Sen voi jopa nähdä korostavan hahmollisuutta ja sommittelua tavalla, joka on ominaista abstraktille kuvataiteelle. Sarjallisuutta rikkova tehtävä korostuu myös siksi, että kaikki muut kuvat jaksossa ”PUNAINEN RAITA” kuvaavat ulkoista tapahtumista. Kun kerronnassa siirrytään henkilöahmon muistelun kuvaamiseen, aikamuoto vaihtuu jälleen imperfektistä pluskvamperfektiksi. Siirtyminen eri aikatasolle hidastaa kerrontaa, sillä tarinamaailman ulkoinen tapahtuminen ikään kuin pysähtyy yhden aukeaman ajaksi. Pysähtyminen on näennäistä, sillä fiktiivisessä maailmassa on kysymys henkilöahmon liikkumisesta samanaikaisesti henkilön sisäisen ja ulkoisen todellisuuden välillä. Esimerkki havainnollistaa mentaalisia prosesseja kerronnallisen viestinnän eri tasoilla. Kognitiivisen kerronnan teorian ajatusten mukaisesti voidaan erottaa fiktiivisen maailman henkilöiden mentaaliset prosessit, kertojan mentaalinen toiminta sekä lukija kertomuksen vastaanottajana ja ainoana todellisena mentaalisen toimijana (Fludernik, 1996, 50). Kokemus kerronnan pysähtymisestä tai hidastumisesta toteutuu luonnollisesti vain ainoan todellisen mentaalisen toimijan, todellisen lukijan tasolla.

Visuaalinen kuva on mahdollista luokitella samanlaiseksi ajattomaksi ja tilattomaksi kuvaksi, joita olen aiemmin löytänyt teosten *Tyttö ja naakkapuu* ja *Minä, äiti ja tunturihärkki* kuvituksesta. Näkemykseni mukaan tällainen kuva ei liity yksiselitteisesti kenenkään henkilöahmon tarinamaailmassa toteutuneeseen havaintoon. Kuvassa 10 on kysymys Sarin mielikuvasta, joka on syntynyt äidin kertoman yhdistyessä lapsen kykyyn visualisoida asioita mielessään. Visuaalisessa kerronnassa toteutuu tauko, jonka merkitys erityisesti tässä kuvien sarjassa korostuu paitsi edeltävän myös seuraavan kuvan toiminnallisen luonteen vaikutuksesta. Siirtymässä jakson kahden viimeisen kuvan välillä (KUVAT 10 ja 11) on näkökulman vaihtuminen vallitsevin piirre, kun henkilöahmon näkökulma vaihtuu ulkopuolisen havainnoijan näkökulmaan. Tämän lisäksi henkilöahmon kuvitteleva näkymä vaihtuu tarinamaailman todellisuutta visualisoivaan kuvaan:



KUVA 10 (RET, 20–21)



KUVA 11 (RET, 22–23)

Kuva 11 ja siihen liittyvä kielellinen kerronta havainnollistavat henkilöahmon rakentumista:

Alamäessä **Sari taipui kyyryyn** ja piti sauvoja **tiukasti kylkiä vasten**. **Vauhti tuntui viimana** poskilla **ja mäen kuopat tärisyttivät**. **Kun hän kaatui**, lumi tuntui pehmeältä, **eikä häneen sattunut ollenkaan**. (RET, 22.)

Kuvan 11 liike syntyy suhteessa pysähdykseen. Niin mäenlaskun kuin kaatumisenkin aiheuttama tunnetila välittyy vahvasti henkilöhaahmon KOKEMISEN kehyyksen kautta. Kovassa vauhdissa syntyvän viiman voi tuntea poskilla, ja koko keho aistii mäenlaskun synnyttämän tärinän. Kaatuminen vauhdikkaan laskun jälkeen tuntuu sekin ainoastaan hyvältä, sillä pehmeä lumi ottaa Sarin vastaan. Tämä tunne välittyy myös visuaalisesta kuvasta, jossa henkilöhaahmon avoin asento, ummistetut silmät ja hymyilevä suu kertovat kokonaisvaltaisesta hyvästä olost. Moebiuksen (1986, 148–149) koon koodin mukaisesti myös henkilöhaahmon keskeisyys ja suuri koko kertovat tämän olevan tilanteessa hyvässä ja turvallisessa asemassa.

Henkilöhaahmon liikettä ja asentoa kuvaava vastapari *koonto* (*contraction* eli kurominen) ja ojentuminen ja avautuminen (*release*) toimivat seuraavassa kuvaparissa henkilöhaahmon tunnetilaa indikoivassa tehtävässä:



KUVA 11a (TJN, 10–11)



KUVA 11b (RET, 22–23)

Teoksessa *Tyttö ja naakkapuun* minäkertojatyttö pohtii kuvan aukeamalla ikävän olemusta (KUVA 11a). Ikävä näkyy tytön koontomaisessa asennossa ja apeilla, jopa ilmeettömillä kasvoilla. Tyttö on puristanut kädet tiukasti ympärilleen, minkä voi tulkita haluna suojata kovimman ikävän paikkaa. Kun verrataan Naakkapuun tytön kuvaa Sarin kuvaan teoksessa *Revontulilumi*, voidaan havaita mitä liikkumattomuus ja ennen kaikkea siihen liittyvä asento kertoo henkilöhaahmon tunteista kokemisen hetkellä. Kun Naakkapuun tytön pysähtyneisyys on jähmeää ja itseensä käpertynyttä, Sarin asento kaatumisen jälkeen ilmentää avoimuutta ja vastaanottavuutta, tietynlaista lepotilaa. Kuviin liittyvässä kielellisessä kerronnassa keskeiseksi nousee kokemus kivusta. Naakkapuun tyttö kuvaa sitä, kuinka ikävä tuntuu konkreettisesti fyysisenä kipuna:

Minä tiedän ikävän. [...] Joskus se sattuu kurkkuun ja korviinkin. Kurkusta tulee jotenkin paksu ja korviin pistelee niin kuin olisi pakosta juossut oikein kovaa vaikka ei olisi yhtään jaksanut. (TJN, 11.)

Kun kova ikävä sattuu, voi mäessä kaatua lujastakin vauhdista ilman kipua. Pehmeä lumi, mutta nähdäkseni myös henkilöhahmon kokonaisvaltainen hyvä olo, vaimentavat kivun olemattomiin. Kuvista voi havaita, kuinka ajan myötä tarinamaailman surevan lapsen olo helpottuu. Katson, että juuri tällaiset kohdat kuolemaa ja surua käsittelevissä kirjoissa voivat tarjota merkittävän lohdutuksen kokemuksen lukijalle, joka suree omaa menetystään todellisessa elämässä. Fiktiivinen kohtalotoveri voi toimia tukena surun ollessa syvimmillään, mutta myös kirjallisena kaverina, jonka kanssa iloita, kun olo alkaa helpottaa.

Tämä ajattelutapa puoltaa koko trilogian lukemista, vaikka sen osien on nähty toimivan myös itsenäisinä teoksina. Erityisesti silloin, kun kuolema ja suru koskettavat lukijaa tämän omassa elämässä, *Tyttö ja naakkapuun* jatko-osissa kuvattu surusta toipuminen ja elämän ilon palaaminen voivat luoda uskoa tulevaan. David Lewis (2001a, 36) puhuu synergiasta kuvakirjan lukemisprosessissa. Tällä käsitteellä Lewis viittaa ehjään lukukokemukseen, jonka saavuttamiseksi lukija ei voi lukea sanoja ja kuvia erikseen. Kuva ja sana ovat jatkuvassa vuorovaikutussuhteessa, jossa kumpikin on toinen toisensa ympäristö. Lewisin ajatusta synergiasta on mahdollista soveltaa osista koostuvaan kuvakirjatrilogiaan. Jotta lukija saisi ehjän lukukokemuksen ja fiktiivisen lapsen kokemus avautuisi kokonaisuudessaan, trilogian osia ei voi lukea erikseen. Osat linkittyvät toisiinsa sekä sisällöllisesti että muodollisesti ja ovat näin vuorovaikutussuhteessa toistensa kanssa. Tiettyjen kertomusten välisten yhteyksien löytämiseksi lukija joutuu kenties näkemään jonkin verran vaivaa, mutta kerronnallisten aukkojen täyttäjänä hän voi itse osallistua tarinan kertomiseen ja saada oivaltamalla lisää lukemiseen liittyvää mielihyvää.

3) ”AINOA IHMINEN” (*RET*, 24–31)



11



12



13



14



15

Väliotsikko ”AINOA IHMINEN” aloittaa uuden jakson ja tehostaa siirtymää *kohtauksesta kohtaukseen* kuvien 11 ja 12 välillä. Leikkaus uuteen kerronnalliseen kokonaisuuteen on esimerkiksi elokuvassa usein merkittävä tarinan keskeisimpien muutosten, ydintapahtumien kannalta. Vaikka *Revontulilumen* kertomuksessa ei tapahdu ulkoisesti paljon, voidaan tätä kuvakirjallista leikkausta pitää merkittävänä erityisesti kertomuksen teemojen kannalta. Luku ”AINOA IHMINEN” aloittaa temaattisesti rikkaan kokonaisuuden, joka jatkuu edelleen luvussa 4, ”NIMET NUKKUVAT

VIEREKKÄIN”. Sekä verbaalinen että visuaalinen kerronta sisältävät runsaasti tarinamaailman lapsen elämänvaiheeseen ja kokemuksiin liittyvää vertauskuvallisuutta, mikä kytkee *Revontulilumen* kertomuksen trilogian aiempiin osiin. Siirtymän merkittävyyttä korostetaan myös visuaalisesti suurella siirtymällä, kun kuvan 11 tarkasti tyttöön kohdennettu kuvakulma vaihtuu kuvan 12 laajaan perspektiiviin.

Teoksen *Revontulilumi* visuaaliselle kerronnalle tyypillinen piirre kuvata nimenomaan tapahtumista kokemisen hetkellä vaikuttaa selvästi kuvien välisiin siirtymiin. Valtaosaa siirtymistä määrittää ensisijaisesti ajallisuus ilman että kuvatussa toiminnassa tai asiaintilassa olisi välttämättä tapahtunut merkittäviä sisällöllisiä tai tilallisia muutoksia. Tätä McCloudin (1994, 70–74) *hetkestä hetkeen* -siirtymää vastaa Pierre Fresnault-Deruelen (1972, 52–54) ja Juha Herkmanin (1998, 99) ajallista muutosta ilmaiseva siirtymä, johon liittyy lisäksi paikallinen tai tilallinen muutos. Jaksot 3 ja 4 muodostavat *Revontulilumen* tarinaan kerronnallisen kokonaisuuden, jossa kaikki kuvat esittävät kokemisen hetkeä. Tässä kuuden kuvan sarjassa, (KUVAT 12–17), tapahtuu vain yksi varsinainen siirtymä *näkökulmasta näkökulmaan* kuvien 14 ja 15 välillä. Tarkoitan *varsinaisella* näkökulmasta näkökulmaan -siirtymällä tilannetta, jossa ulkoinen näkökulma vaihtuu kokevan henkilöahmon näkökulmaan. Teoksen *Revontulilumi* siirtymien samankaltaisuuden vuoksi näen siirtymätyyppien toteamisen lisäksi mielekkääksi tarkastella muun muassa perspektiivin vaihtumisen merkitystä sarjallisuuden rakentumisessa. Lisäksi luen kahta seuraavaa jaksoa erityisesti suruun, kaipaukseen ja toipumiseen liittyvien teemojen kannalta.

Jakson vaihtuessa kielellinen kerronta sitoo tuttuun tapaan aukeamia yhteen. Näin ei pääse syntymään varsinaista kerronnallista aukkoa, jollainen kuvakirjassa muodostuu Maria Nikolajevan ja Carole Scottin (2001, 2, 17) mukaan silloin, kun kertomuksesta jää pois jotakin sellaista johon kumpikaan, ei kuva eikä sana puutu. Kielellinen kerronta pienentää myös paikallista siirtymää, kun mäenlaskua esittävän kuva-aukeaman jälkeen uuden jakson ensimmäisen virke kiinnittää tapahtumisen paikallisesti: ”Harmaa mökki kyyhötti notkelmassa heti mäen alla.” (*RET*, 24.) Aukeaman kuvassa (KUVA 12) Sarista näkyy vain osa päähinettä kuvan oikeassa alareunassa. Kai Mikkonen (2010, 313) esittää, että samalla tavalla kuin konkreettinen havaintopiste ja kuvissa toistuva hahmo rakentavat kertomusta, kuvassa esitetyn henkilön katseen suunta, kohde tai näkökenttä voi ohjata kuvan katsomista. Sarjakuvassa henkilöahmon sijoittaminen ruudun laitaan luo vaikutelmaa tämän katseesta. Kun kuvakirjan yksittäistä kuvaa ajatellaan sarjakuvaruutuna, voi kuvan 12 sommittelun nähdä toimivan Mikkosen kuvaamassa funktiossa. Lukija katsoo näkymää Sarin yläpuolelta ja hieman sivusta, joten lukijan näkökulma on laajempi kuin kuvassa näkyvän Sarin. Voi myös ajatella, että lukijan katse vain kohdistuu eri tavalla: esimerkiksi jos lukija katsoo enemmän alaviistoon kuin Sari, se päinvastoin rajaakin näkökulmaa.

Siirtymä kuvien 12 ja 13 välillä havainnollistaa sitä, kuinka kuvakirjakerronnassa merkitsee myös se, mitä ei ole kuvattu ja aivan erityisesti aukeamien väliin jäävät kohdat:



KUVA 12 (RET, 24–25)



KUVA 13 (RET, 26–27)

Konkreettisuudestaan huolimatta kuvakirjan sivunkääntäminen toteuttaa vastaavaa funktiota kuin kaunokirjallisten teosten aukkoisuus (vrt. Happonen 2007, 88). Molemmissa on kysymys lukijan tehtävästä täydentää se, mikä kerronnassa jätetään avoimeksi. Kun katsotaan pelkkiä kuvia (KUVAT 12 ja 13), visuaalisen kerronnan aukeamien välisessä aukossa ehtii tapahtua suhteellisen paljon: Sari on laskeutunut mäeltä notkelmaan, ottanut sukset pois jalastaan ja siirtynyt mökin ovelle katsomaan näkymää mökin sisältä. Myös lukijan katsomisasema on vaihtunut, tämä on ikään kuin siirtynyt Sarin takaa mökin sisälle, josta kohtaa Sarin katseen. Kuva esittää Sarin oviaukossa, kielellisessä kerronnassa hänen kerrotaan astuneen taloon sisään. Tähän katsomistapahtumaa esittävään kuvaan on mahdollista sovittaa vastakuvan ideaa, tosin siten, että rakenne toteutuu kuvan ja sanan yhteistoiminnan vaikutuksesta. Kuvassa 13 Sarin katse kiinnittyy johonkin, josta pelkän visuaalisen kuvan kertomana lukija ei saa täsmällistä tietoa. Sarin katsomisen kohde, jota elokuvan vastakuvarakenteessa edustaisi Sarin katseen kautta avautuva näkökulmaotos, ilmaistaan sanojen avulla:

Lattia oli vino ja lunta oli kasassa nurkassa. Mökin katto oli luhistunut toisesta päästä ja **näytti kuin kaikki pimeä olisi kannettu sisälle yhteen nurkaan.** (RET, 27.)

Kielellisessä näkökulmaotoksessa henkilöhahmon keskeisin näkemisen kohde tiivistyy yllä olevassa katkelmassa lihavoinnilla korostettuun kohtaan. Hajoamistilassa oleva talo luo ikään kuin kehykset Sarin kokemusmaailman kannalta merkittävimmälle havaitsemisen kohteelle, talon sisälle yhteen nurkkaan kannetulle pimeälle. Kun ajatellaan lukukokemusta lineaarisena prosessina, voi olettaa, että lukija palaa vielä kielellisestä kerronnasta visuaaliseen kuvaan. Tässä prosessissa kuva Sarista talon oviaukossa edustaa näin vastakuvaa, josta voi tehdä tiettyjä päätelmiä henkilöhahmon subjektiivisesta reaktiosta näkemäänsä. (Vrt. Bacon 2000, 202.)

Sekä visuaalisesti että verbaalisesti kerrottu näkymä talon sisältä on mahdollista lukea symbolisena kuvauksena Sarin kokemuksesta isän kuolemasta. Talo tai huone ovat runoudessa yleisiä ihmisen mielen metaforia. Raili Elovaaran (1992, 53–54) mukaan ”huone” tarkoittaa joko ihmisen minuutta tai laajemmin ymmärrettynä sitä paikkaa, joka ihmiselle on ennalta määrätty maailmassa. Tämä käsitys avaa tulkintamahdollisuuden, jonka mukaan tyhjä, pimeä ja rikkinäinen talo symboloi Sarin kokemusta hänen omasta sisäisyydestään isän kuoleman jälkeen. Gaston Bachelardin (2003, 80) mukaan ihmisen oleminen on asumista, ennen kaikkea onnellista asumista, jolloin koti karkottaa ihmiselämästä satunnaisuutta kehottamalla ja rohkaisemalla jatkuvuuteen. Ilman kotia ihminen on hajanainen, sillä koti pitää ihmisen pystyssä niin rajuilmalla kuin elämän myrskyissäkin. Bachelardin ajatteluun tukeutuen luen Sarin säikähdysten yllä olevassa katkelmassa johtuvan paitsi lapsille tavallisesta pimeään pelosta, myös isän kuolemaan liittyvän mielentilan muistosta. Kielellinen kerronta välittyy henkilöhahmon tajunnan kautta. Kohta, jossa kuvataan, kuinka [...] ”näytti kuin kaikki pimeä olisi kannettu sisälle yhteen nurkkaan” [...], kuvaa nimenomaan Sarin kokemusta talon pimeydestä. Kuvauksen yhteen nurkkaan kannetusta pimeästä voi Sarin menetyksen kokemuksesta vasten tulkita symboloivan surua. Pimeä muistuttaa tämän luennan mukaan Saria synkimmistä ajoista, ja koska Sari on jo pitkällä toipumisen tiellä, mahdollinen paluu tuohon pimeään säikäyttää ja saa pyrkimään pois päin siitä.

Talo, jota Sari katselee on paitsi pimeä, myös rikkinäinen. Luhistunut katto ja vino lattia kertovat, että talo on ollut kauan asumaton. Taloon vailla ehjää kattoa on vaikea liittää ajatusta suojaa antavasta kodista. Tässä mielessä Bachelardin ajatus rakennuksesta tunteilla ladattujen mielikuvien luojana toimii Sarin kohdalla siten, että asumaton, luhistunut talo rakentaa siltaa lapsen kokemukseen perheen hajoamisesta isän kuoltua. Kontrasti jo eheytyneeseen nykyhetkeen tuntuu mahdollisesti niin suurelta, että uteliaisuuden sijaan Sari haluaa perääntyä nopeasti pois. Olen löytänyt vastaavanlaista ehjään kotiin ja kodin särkymiseen liittyvää vertauskuvallisuutta teoksesta *Tyttö ja naakkapuu*. Yhtenä muistona tytön muistojen joukossa on mieleen jäänyt kuva maahan pudonneista harakanpesistä, joita tyttö muistelee seuraavasti:

Harakanpesiä oli neljä. Pesät oli pudotettu maahan vanhasta kuusesta, joka piti kaataa. Minä en uskaltanut mennä kovin lähelle pesiä, vaikka ei niissä tietenkään lintuja ollut. [...] En minä tiedä, mitä oikeasti pelkäsin: ehkä en olisi halunnut nähdä lintujen kotia niin rumasti maata vasten pudotettuna. (*TJN*, 25.)

Puusta pudotettu linnunpesä symboloi kodin hajoamista ja rakentaa mielikuvan kautta yhteyttä tytön omaan elämään. Näin *Tyttö ja naakkapuun* kerronnassa syntyy Bachelardin kuvaama mielentila, jonka tyttö on halunnut torjua, vaikkei itsekään osaa ilmaista, mikä häntä lintujen pesissä on pelottanut.

Sarjallisuutta tai yhtenäisyyttä voidaan visuaalisessa kerronnassa rikkoa muutenkin kuin liikkumalla kerronnassa eri aikatasoilla tai henkilöhahmon sisäisen ja ulkoisen todellisuuden kuvaamisen välillä. Siirtymä kuvien 13 ja 14 välillä havainnollistaa näitä visuaalisia keinoja:



KUVA 13 (RET, 26–27)



KUVA 14 (RET, 28–29)

Ratkaiseva ero on kuvien tunnelman vaihtumisessa, mikä syntyy sivun kääntämisen aikana. Talon ovella seisova arka ja pelokas tyttö on seuraavassa kuvassa esitetty ilmeisen hyvässä ja turvallisessa tunnetilassa. Kuvan värimaailma kirkastuu, lisäksi henkilöhahmo on jälkimmäisessä kuvassa esitetty lähietäisyydeltä. Myös henkilön varautunut ja jännittynyt asento on vaihtunut levollisuutta ilmentävään asentoon. Tämä siirtymä on havainnollinen esimerkki muun muassa Haposen (2007, 12) tutkimuksessaan käyttämästä lähestymistavasta, jonka mukaan 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 kokonaisuasettelua, jossa kuvien koko, kuvien kehykset, aukeaman sommittelu ja värimaailma tukevat kerrontaa. Nähdäkseni on mielekästä pohtia näiden tekijöiden merkittävyyttä kerronnassa. Jäävätkö ne ainoastaan kerrontaa tukeviksi tekijöiksi, vai voiko ne nähdä myös itsenäisinä kertovina elementteinä?

Kuva 14 on yksi *Revontulilumen* avainkuvista. Vastaavanlainen avainkuva teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* on kuva, jossa tyttö haluaa puuta. Molemmat kuvat on valittu myös teosten kansikuviksi. Se, mikä kuvista välittyy voimakkaimmin, on henkilöhahmon kokemus. Jo pelkän visuaalisen kuvan keinoin synnytetään kokemuksen hetken tunnelma. Kun toimitaan Lewisin (2001a, 36) ohjeen mukaan, eikä lueta kuvia ja sanoja erikseen, toteutuu lukutapa, joka kurkottaa hyvin lähelle henkilöhahmon kokemusta:

Minä olen ainoa ihminen metsässä, Sari mietti ja ajatus tuntui hyvältä.

Missään muussa paikassa ei saanut olla ainoana olemassa, ei koulussa, ei kotona, ei kaupungilla. Unessa sai olla yksin, mutta ei sekään ollut ollenkaan varmaa, koska hän näki paljon unia ja melkein aina niissäkin oli ihmisiä.

[...] Sari pyyhki lapasella lunta kiven pinnalta niin, että vihreä sammal paljastui. Sammalpeitto oli kiveä lämmittävä turkki tai sen esiliina. (RET, 28.)



KUVA 14 (RET, 28–29)

Henkilöhahmon tunteukset välittyvät KOKEMISEN, KERTOMISEN ja REFLEKTOINNIN kehysten kautta. Ajan jatkumon kuvaamisen sijaan lapsen kokemus tavoitetaan impressionistisesti yksittäisessä hetkessä. Kielellisessä kerronnassa suoran esityksen ja johtolauseen yhdistelmällä siirrytään kuvaamaan Sarin tajuntaa. Hyvän olon kokemus välittyy eri aistien välityksellä. Metsä on hiljainen, sillä muita ihmisiä ei näy, ja kiven turkkina toimivan sammalpeiton voi tuntea pehmeänä poskea vasten. Näin syntyy kuva lapsen kokonaisvaltaisesta kokemuksesta, jossa metsä tuntuu olevan vain häntä varten. Samalla lailla luonto toimii kokemuksen ja kokemuksen perustana teoksen *Tyttö ja naakkapuu* tarinassa. Naakkapuun tytön puun halaamista esittävästä kuvasta löytyy samoja kerronnallisia elementtejä kuin yllä olevasta *Revontulilumen* kuvasta. Näkyvin yhteys kuvien välillä on se, että ne kumpikin kuvaavat lasta voimaannuttavaa luontokokemusta. Naakkapuun tytöllä menetys on vielä hyvin lähellä ja siksi hän tavoittelee ikään kuin vielä kerran kokemusta isän läsnäolosta:

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

Puun sisällä lyö sydän. (TJN, 43.)



TJN, 38–39

Myös Naakkapuun tytön kertomuksessa pysähdytään kuvaamaan lapsen kokemusta yksittäisessä hetkessä. Kerronnallisessa tilanteessa on keskeisintä lapsen tunne, että hän voi olla isän lähellä. Isä on mahdollista kuulla ja tuntea puuta halaamalla. Kuvat toimivat havainnollisina esimerkkeinä siitä, että henkilöhahmon koontomainen asento ei ilmaise yksiselitteisesti negatiivista tunnetilaa. Kun henkilöhahmon koonto ja ojennus tapahtuvat peränjälkeen tai erilaisin yhdistelmin esimerkiksi päänliikkeiden kanssa, saadaan Happonen (2007, 166) mukaan luotua vaihtelevia vaikutelmia henkilön tunnetiloista. Teoksessa *Revontulilumi* Sarin varautunut asento autiotalon ovella (KUVA 13) vaihtuu koontomaiseen, mutta ilmeistä tyytyväisyyttä ja hyvää oloa ilmaisevaan asentoon kuvassa 14. Jakson viimeisessä visuaalisessa siirtymässä (KUVAT 14 ja 15) ulkoinen näkökulma vaihtuu kokevan henkilöhahmon näkökulmaksi. Kuva-aukeaman kerronnan temaattisia ulottuvuuksia olen tarkastellut edellä teoksen *Minä, äiti ja tunturihärkki* sarjallisuuden analyysissä. Tapahtumista eteenpäin kuljettavassa kuvien sarjassa kuva 15 toimii kerrontaa tauottavassa tai hiljentävässä funktiossa ennen seuraavan jakson alkua.

4) ”NIMET NUKKUVAT VIEREKKÄIN” (RET, 32–35)



15



16



17

Väliotsikoiden avulla luotu jaksollisuus toimii jakson 3 ja 4 siirtymäkohdassa (KUVAT 15 ja 16) visuaalisen kerronnan rytmiä rikkovasti tavalla, joka saattaa jopa häiritä kerronnan rakentumista. Jakson 4, ”NIMET NUKKUVAT VIEREKKÄIN” aloittavassa kuvassa (KUVA 16) paljon ajatuksia herättänyt kivi jää Sarin taakse, kun matka etenee. Visuaalisesti edellisen jakson viimeinen kuva (KUVA 15) tuntuu liittyvän kiinteämmin jakson 4 alkuun. Sen sijaan aukeaman kielellinen kerronta sitoo sen ennen kaikkea temaattisesti edelliseen jaksoon. Tämä kerronnallinen tilanne havainnollistaa, kuinka väliotsikoihin perustuva jaksottaminen voi korostaa esityksen ei-kertovuutta ja rytmittää visuaalista kerrontaa osin keinotekoisiltakin tuntuviin jaksoihin. Esityksen kokonaisuus rakentuu kuitenkin jatkuvuuden ja muutoksen välille, jotka vuorottelevat ja tukevat toisiaan tai mahdollisesti tarjoavat erilaisia tulkintavaihtoehtoja.

Sekä jakso 4 että jakso 5 muodostuvat kumpikin vain kahdesta aukeamasta. Lyhydestään huolimatta varsinkin neljäs jakso on temaattisesti erittäin merkityksellinen osa

kertomuskokonaisuutta. Näkisin jopa, että se sisältää yhden teoksen kerronnallisista huippukohdista. Keskeistä kerronnassa on Sarin paluu muistoihin ja oman rohkeuden löytäminen uudelleen edellisessä jaksossa kuvatun säikähdysten jälkeen:

Latu kulki kohtisuorana kohoavan kallion vierestä. Kallion seinämän alareunassa oli luola. Iso kivi oli joskus kauan sitten peittänyt luola-aukon suun. [...]

Sari tuijotti aukkoa. Luolassa oli ison eläimen koti. Joku omalta luokalta olisi pelännyt olla siinä, hän ajatteli. Kerran Leena oli sanonut pelkäävänsä metsää. Ehkä hän pyytäisi Leenan seuraavalla kerralla mukaansa hiihtämään. Leena näkisi, ettei metsässä ollut mitään pelkäämistä. (RET, 32.)

Pohtiessaan pelkäämistä Sari voi tuntea itsensä jälleen rohkeaksi, jopa niin, että hän uskoo voivansa toimia esimerkkinä ja näyttää myös kaverilleen, ettei metsää tarvitse pelätä. Merkillepantavaa on myönnytys, joka paljastaa Sarin pystyvän hyväksymään myös negatiivisetkin tunteensa. Kuin ohimennen hän toteaa: ”Hylätyn talon ohi voisi kiittää vauhdilla, eikä luolastakaan tarvitsisi mitään puhua.” (RET, 32.) Näin Sarin rohkeus saa totuudenmukaisemmat raamit. Aution talon herättämä varovaisuus kerrotaan kokevan henkilöihahmon ajatuksena, joka paljastaa, että metsässä sittenkin saattaa olla jotakin pelottavaa, mutta jonka hallitsemiseen lapsella on kuitenkin omat keinonsa. Kun Sari on käsitellyt pelkonsa, hän siirtyy muistelemaan isäänsä. Tässä kohtaa kertomusta muistoja käsitellään ainoastaan kielellisessä kerronnassa:

Isä oli ollut Ranskassa Pyreneitten vuoristossa ja päässyt katsomaan kuuluisaa luolaa. Sen vaikean nimen saattoi aina tarkistaa postikortista, jonka isä oli lähettänyt hänelle. Kortti oli suuren kirjekuoren kokoinen, ja keltaisenruskeassa kuvassa oli Niauxin luolan biisonin kuva. (RET, 32.)

Muisto on häivähdyksenomainen välähdys Sarin mielessä. Hän oikeastaan tyytyy vain toteamaan varsin tarkan yksityiskohtaisen tosiasian, jonka muistaa isästään. Kuvien välisessä siirtymässä (KUVAT 16 ja 17) tapahtuu ajallis-paikallinen muutos, jossa paikallinen muutos on ajallista suurempi:



KUVA 16 (RET, 33–34)



KUVA 17 (RET, 34–35)

Aukeamien väliin jäävässä visuaalisessa aukkokohdassa Sari ehtii hiihtää luolan suuaukolle, fiktiiviseen maailmaan sijoittuva mahdollinen ulkopuolinen havainnoija vastaavasti siirtyisi Sarin

takaa metsästä luolan sisälle. Kokokuvasta zoomataan lähikuvaan henkilöahmon kasvoista. Surun ja kaipauksen teemojen kannalta kertomuksessa seuraa hyvin merkityksellinen kohta, joka voidaan lukea fiktiivisen lapsen toipumisprosessin yhtenä käännekohtana. Visuaalinen kuva esittää henkilöahmon huutamassa jotakin luolan suulla, kielellinen kerronta laajentaa edelleen kuvan kertomaa:

Hän huusi omaa nimeään luolan sisään, odotti kaiun vastausta, mutta sitä ei tullut. Sitten hän huusi isän nimen: Sakarii, Sakariiii. Mutta sekään ei kaikunut takaisin.

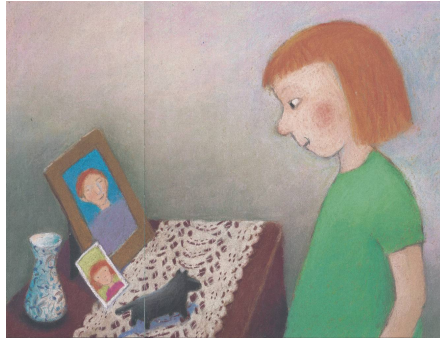
Luola otti molemmat nimet talteen. Luolan perälle jäi hänen oma nimensä ja isän nimi. Ne jäivät sinne nukkumaan vieretysten. (*RET*, 35.)

Katson, että tässä kohdassa *Revontulilumen* kertomus sivuaa kahta kognitiivisen kerronnan teorian ideaa, jotka koskevat fiktiivisen henkilöahmon mentaalisia prosesseja. Esimerkkikatkelman kohdalla toimii ensinnäkin Monika Fludernikin (2003, 398–408) esittämä teoria tajunnankuvauksesta tyypillistämisenä ja skematisaationa. Kysymys on siitä, millainen puhe tai ajattelu on odotuksenmukaista tietyissä tilanteellisissa ja diskursiivisissa tai kerronnallisissa kehyksissä. Kaiun kokeilu huutamalla voidaan nähdä lapselle hyvin tyypillisenä ja siten Fludernikin mainitsemana odotuksenmukaisena tapana toimia. Temaattisesti, henkilöahmon menetyksen ja surun kokemusta vasten, kysymys on paljon enemmästä. Sarin voidaan tulkita suorittavan rituaalinomaisen toimituksen lapsen maailmaan sopivalla tavalla. Sarille hänen nimensä tarina on tuttu: Sari-nimi on osa isän Sakari-nimestä, aivan samoin kuin tyttö on osa isäänsä.

Kielellinen kerronta fokuoitoiu kuvaamaan lapsen mentaalista maailmaa, sitä kuinka tämän mieli valikoi ympäröivästä todellisuudesta informaatiota ja tulkitsee sitä omalla tavallaan. Tämän seurauksena lapsen mieleen syntyy kuva nimien nukkumisesta vierekkäin. Uri Margolin (2003, 282–283) on rinnastanut tällaisen fiktiivisen mielen prosessin todellisen ihmisen tapaan muokata tietoa. Ympäröivästä todellisuudesta tehdyt havainnot eivät koskaan ole yksinkertaisia ja välittömiä, vaan niihin liittyy aina valintaa, tulkintaa ja tiedon järjestelyä. Tässä kohdassa kertomusta tarinamaailman lapsen aistien ja mielikuvituksen voi ajatella toimivan niin, että lapsi voi saada (toivomansa) kokemuksen nimien jäämisestä talteen luolan perälle, sillä edes luonnonlait eivät päde, kun kaiku ei vastaa Sarille. Mielikuva vierekkäin nukkuvista nimistä on mahdollista lukea lapsen kokemana symbolisena yhdessäolona kaivatun isän kanssa. On myös mahdollista tulkita, että tässä kertomuksen kohdassa teos viestii hyvin voimakkaasti lukijalle osittain henkilöahmosta välittämättä tai tämän ohi. Kysymys on tällöin jonkinlaisesta viestinnän ylimäärästä, jolla pyritään tavoittamaan lukija ja kertomaan, että Sari – ja samoin lukija – voivat päästä yli vaikeista asioista ja jättää ne taakseen.

Vastaavanlaisia kerronnallisia sisältöjä välittävä esimerkki löytyy *Tyttö ja naakkapuun* kerronnasta. Näköaistin kautta syntyvästä yhteisyyden kokemuksesta on kysymys kohdassa, jossa tyttö vertailee itsensä ja isänsä yhdennäköisyyttä:

Minä olen enemmän isän näköinen. **Olen pannut isän kuvan ja oman kuvani vierekkäin** ja katsellut: olen minä isän näköinen. (*TJN*, 26.)



TJN, 26–27⁶⁴

Valokuva konkreettisenä siirtymäesineenä auttaa tyttöä tämän kaipauksessa vaiheessa, jossa suru on vielä läsnä lähes jokaisessa hetkessä. Kuvan kautta isä voi olla ikään kuin mukana seuraamassa tytön arkea. Teoksen *Revontulilumi* kertomuksessa Sari on edennyt jo hyvän matkaa suruprosessissaan. Hänelle riittää abstrakti mielen kuva nimistä, jotka hän voi jättää nukkumaan vierekkäin luolan perälle. Tämä rituaalinomaisen⁶⁵ toiminnan kautta syntyvä kuva on lohdullinen, samoin kuin kerronnasta välittyvä lapsen kokemus siitä, että on jo turvallista myös päästää irti. Osan kaipauksesta voi jättää nimien kanssa luolaan nukkumaan.

5) ”KUUSEN KELLO” (*RET*, 36–39)



17



18



19

Toinen vain kahdesta aukeamasta muodostuva luku ”KUUSEN KELLO” on eräänlainen tuokiokuva ennen koko teoksen ja trilogian viimeistä lukua. Teoksen kokonaisuudessa luku toimii sarjallisuutta rikkovassa funktiossa sekä lyhyytensä että ajallisen rakenteensa vuoksi. Tämä rikkonaisuus tulee

⁶⁴ Kuva valokuvia katselevasta työstä on tarkastelun kohteena myös luvuissa 3.1, ”Lapsen kokemus ja sen välittyminen” ja luvussa 7.3, ”Kuva kuvassa -rakenne”.

⁶⁵ Vastaavanlainen rituaalinomainen toiminto voidaan löytää äidin suorittamana teoksesta *Minä, äiti ja tunturihärkki*. Äidin meren ylle lähettämään lennokkiin voi liittää samanlaista irtipäästämisen symboliikkaa. Ks. luku 10.1, ”Tapahtumisen tauot ja jatkumot”.

havainnollisesti esiin, kun sarjaan liitetään edellisen jakson viimeinen kuva (KUVA 17). Pelkästään visuaalisen kerronnan perusteella olisi mahdollista päätyä luentaan, jossa kuvien välillä ei voi nähdä mitään seuraussuhdetta (*non sequitur*, McCloud 1994, 70–74). Kielellinen kerronta sitoo kuitenkin aukeamia yhteen, kun koetun hetkestä siirrytään takaumaan (KUVAT 17 ja 18). Kuvien välillä voidaan nähdä ajallis-paikallinen muutos sekä siirtymä *näkökulmasta näkökulmaan*. Viimeksi mainittu toteutuu sillä ajatuksella, että kuva 18 esittää näkymää kokevan henkilöahmon mielestä tilanteessa, jossa tämä siirtyy muistelemaan menneitä tapahtumia. Teknisesti kummassakin kuvassa on kysymys ulkoisesta fokalisaatiosta, mutta kielellisen ja kuvallisen kerronnan vuorovaikutuksessa kuvan 18 kohdalla voi ajatella toteutuvan henkilöahmon sisäisen fokalisaation.

Kielellisessä kerronnassa kokevan henkilöahmon muistoa kuvittava näkymä aukeaa vasta, kun Sari tunnistaa oikean puun muiden joukosta. Luvun alussa Sari on hiihtänyt saman kuusen luokse, jonka alla hänet on kuvattu istumassa kuvassa 18:

Puun tunnisti toisten joukosta heti. [...] Hän oli löytänyt sen jo syksyllä, kun he äidin kanssa olivat olleet sieniä keräämässä. Äitikin oli huomannut kuusen mutta ei ollut tullut maata viistävien oksien alle sateensuojaan.” (RET, 37.)

Kuten kaikissa *Revontulilumen* takaumissa, menneeseen aikaan siirtyminen muuttaa tässäkin kielellisen kerronnan aikamuodon imperfektistä pluskvamperfektiin, mikä saa aikaan vaikutelman kerronnan hidastumisesta. Rytmin vaihdos tässä kohtaa kertomusta voi näkemykseni mukaan toimia lukijaa herättelevänä ratkaisuna. Takauman avulla kertomukseen saadaan ikään kuin lisää tapahtumista ja ennen kaikkea kytketään Sarin kokemiseen äidin kanssa yhdessä aiemmin koettu.

Samoin kuin jakson alussa, myös jakson sisällä tapahtuu ajallis-paikallinen muutos sekä siirtymä *näkökulmasta näkökulmaan*. Tosin siirtymä toteutuu nyt päinvastaisessa järjestyksessä. Sari saavuttaa hiihtoretkensä konkreettisen tavoitteen ja lahjoittaa kuuselle joulukellon. Kun edellinen aukeama esitti tuokiokuvan menneestä, kuvan 19 aukeamalla kuvataan lyhyttä hetkeä ennen kotimatkan alkua. Kuvauksessa on samankaltaisia impressionistisia piirteitä kuin aiemmin luvun 4, ”AINOA IHMINEN” kerronnassa. Tapahtumien jatkumosta on valittu yksittäinen hetki, jossa hyvän olon kokemus välittyy välittyy Sarin KOKEMISEN kehyksen kautta eri aistien välityksellä: puun lähellä tuntuu lämpimältä ja hiljaisuus oksien alla on niin rikkumaton, ettei edes tuulen huminaa voi kuulla. Tuokiokuva täydentyy jouluiseksi elämykseksi, kun Sari antaa lahjansa kuuselle: ”Hän nousi varpailleen, ripusti kellon kullanvärisestä nauhasta kuusen oksaan ja heilautti kelloa. Se kilahti yhden kerran.” (RET, 38.) Kun tehtävät on suoritettu, nimet nukkuvat luolassa ja kuusi on saanut koristeensa, Sari on valmis aloittamaan kotimatkinsa.

6) ”NÄKYMÄTÖN SUOJA” (RET, 40–47)



19



20



21



22



23

Kuvien välisessä siirtymässä viimeisen luvun alkaessa tapahtuu siirtymä *toiminnasta toimintaan*, kun kuvassa 19 hetkeksi pysähtynyt matkanteko jatkuu luvussa ”NÄKYMÄTÖN SUOJA”. Henkilöhahmon liikkeen suunta vasemmalta oikealle implikoi kotiinpaluuta, lisäksi henkilö on esitetty kuvakirjan kotisivuksi kutsutulla aukeaman vasemmanpuoleisella sivulla. Kielellisessä keronnassa paluumatkalla olosta kerrotaan vain epäsuorasti toteamalla, että isolla kivellä lumen valo oli jo muuttunut siniseksi (RET, 41). Lyhyt virke kertoo Sarin saapumisesta jo menomatalla ohittamalleen paikalle sekä ajan kulumisesta.

Jakson ensimmäinen kuva (KUVA 20) on hyvä esimerkki satukuvasta. Ylimartimo (1998, 39) määrittelee satukuvan kuvaksi, joka on vihkiytynyt hahmottamaan toista todellisuutta, mielikuvien maailmaa. Satukuvassa aistien ulkopuolelta peräisin oleva tulee visuaalisena aistittavaksi. Ylimartimon mukaan satukuva kuuluu irrationaalien kokemuksen piiriin ja siinä sekoittuvat niin satu, myytti kuin uskonnollinen ja muukin katsomuksellinen aines. Ylimartimon määritelmä sopii erittäin hyvin luonnehtimaan kuvaa 20. Kun ajatellaan, että teoksen koettua ja kerrottua hetkeä esittävät kuvat kuvaavat niin sanotusti fiktiivistä todellisuutta, Sarin paluumatkaa esittävässä kuvassa hahmottuu Ylimartimon määrittelemä mielikuvien maailmaa edustava toinen todellisuus. Kielellinen kerronta liittyy visuaalisen kuvan henkilöhahmon kokemukseen:

Sarista tuntui, että kuusi kulki hänen mukanaan. Se liikkui takana näkymättömänä suojana. Kun hän pysähtyi, kuusikin pysähtyi. Kun hän lähti taas matkaan, kuusi seurasi perässä.” (RET, 41.)

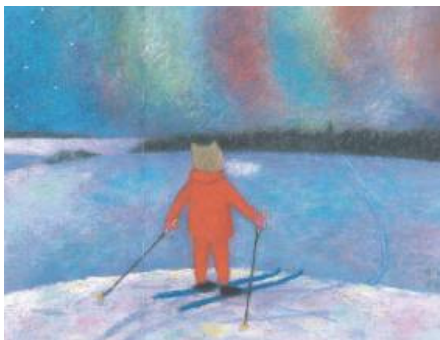
Kuvan ulkopuolisesta näkökulmasta huolimatta kuvan 20 voi ajatella visualisoivan Sarin tajuntaa, kun lukijalle kerrotaan visuaalisen kuvan keinoin samanaikaisesti sekä Sarin ulkoisesta että sisäisestä todellisuudesta.

Kuvitellun kuusen antama näkymätön suoja muuttuu henkilöhahmon mielen kuvaksi oman sängyn konkreettisesti antamasta turvasta kuvassa 21⁶⁶. Kuvan näkökulma voidaan yhä kytkeä henkilöhahmon näkökulmaan. Tosin jälkimmäisellä aukeamalla kuvassa 21 visualisoidaan

⁶⁶ Olen käsitellyt tätä kuvaa aiemmin eri yhteyksissä. Katso luku 7.3, ”Kuva kuvassa -rakenne” ja luku 10.2, ”Kokemuksesta kehityskertomukseksi”.

ainoastaan henkilöihahmon sisäistä todellisuutta eli niitä ajatuksia, joita Sarin mielessä liikkuu hänen hiihtäessään kotia kohti. Kuvien 20 ja 21 välillä toteutuu siirtyminen aikatasolta toiselle, kun koetun hetkestä siirrytään henkilöihahmon ennakoiviin ajatuksiin tulevan illan tapahtumista. Sarin on metsässä hiihtäessään mahdollista nähdä itsensä turvallisesti omassa sängyssään peiton alla. Näin ennakointi kuvakirjakerronnan keinoin ilmaistuna havainnollistaa esitystavan monipuolisuutta, kun sekä verbaalisessa että visuaalisessa kerronnassa voidaan esittää välähdyksenomaisia kuvia henkilöihahmon tajunnasta. Lewis (2001a, 46–60) puhuu kuvakirjojen ekologisuudesta, joka koostuu elävöittämisestä, joustavuudesta ja moninaisuudesta. Lewisin (mt., 55, 57) mukaan ekologisuus on toimiva näkökulma kuvakirjojen tarkastelussa, koska sen avulla on helppo havaita kuvan ja sanan jatkuva vuorovaikutussuhde. Tässä suhteessa kumpikin on toinen toisensa ympäristö. Ekosysteemin käsitteeseen liittyvä dynaamisuus puolestaan merkitsee sitä, että kuvan ja sanan välinen suhde vaihtelee kirjan sisällä kertomuksen tarkoituksiperiä tukevalla tavalla.

Koko teoksen kaksi viimeistä kuvaa muodostavat oman sarjansa. Visuaaliselta ilmeeltään kuvat eroavat paljonkin toisistaan. Perspektiivin vaihtuminen, muutos henkilöihahmon asennossa ja kuvakoon vaihtuminen kokokuvasta lähikuvaksi ovat keskeisimpiä eroavaisuuksia kuvien välillä. Lisäksi kuvan katsojan asema vaihtuu. Kun kuvassa 22 lukija katsoo kuvattua näkymää henkilöihahmon selän takaa hieman takaviistosta, kuvassa 23 henkilöihahmo esitetään lukijaan päin kääntyneenä. Tytön katsetta ei kuitenkaan pysty tavoittamaan, sillä tämä katsoo hieman sivuun, jonnekin tai jotakin, mikä jää lukijan katseen ulottumattomiin:



KUVA 22 (RET, 44–45)

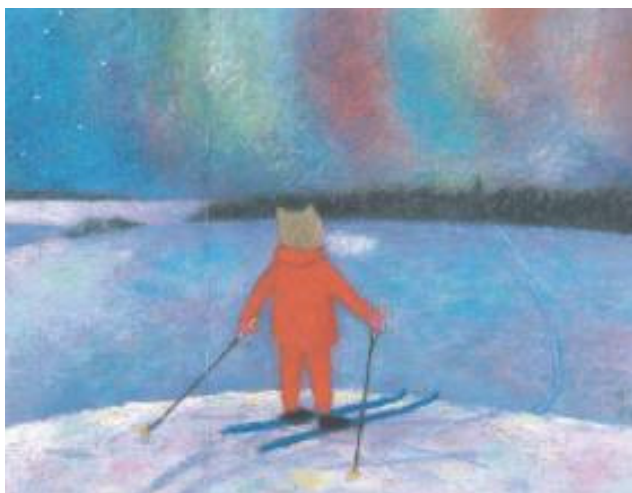


KUVA 23 (RET, 46–47)

Kaikista kuvien välisistä eroista huolimatta luen niiden muodostavan kerronnallisesti kiinteän kuvaparin. Kuvassa 22 Sari on esitetty pysähtyneenä katselemassa revontulia, jotka tuntuvat valtaavan koko maiseman. Aukeaman kielellisestä kerronnasta nousevat esiin erilaisia näkyviä tai näkymättömiä rajoja kuvaavat ilmaisu:

Mäen toisella puolella värit levisivät lumiselle peltoaukealle. Hanki hohti **eikä Sari pystynyt heti erottamaan, mistä alkoi taivas ja mistä lumen peittämä maa.** (RET, 44.)

Luonnossa rajat limittyvät toistensa lomaan. Samalla lailla henkilöhahmo tuntuu häilyvän omassa kokemuksessaan toden ja kuvitellun rajalla. Kun värit katoavat yhdessä hetkessä, Sarin täytyy nipistää itseään varmistuakseen, ettei näkymä ole ollut unta. Matkan jatkuessa metsän rajana olevat puut muuttuvat sitä pienemmiksi, mitä kauemmas ne jäävät. Visuaalisessa kuvassa (KUVA 22) henkilöhahmo on niin ikään sijoitettu kuvan kokonaissommittelussa luonnon muotojen muodostamalle rajalle. Sarin suksen kärjet ovat aivan mäen reunalla, johon hän on pysähtynyt:



KUVA 22 (RET, 44–45)

Tulkitsen tässä kiteytyvän koko trilogiaan liittyvää vertauskuvallisuutta, joka symboloi henkilöhahmon kokemusta kokonaisvaltaisesti. Sarille isän kuolema on ollut raja, joka jakaa hänen tähänastisen elämänsä kahtia, on aika ennen ja aika jälkeen. Sarin oman tarinan rakentumisessa on ollut kysymys kasvusta ja itsenäistymisestä, jonka voi ajatella vaatineen tarinamaailman lapselta aivan erityisiä ponnisteluja suuren menetyksen jälkeen. Revontulia katselevan Sarin asennosta voi nähdä välittyvän tunteen haltioituneesta kokemisen hetkestä: hän on nojautunut hieman taaksepäin ja suksisauvoja pitelevät kädet ovat ikään kuin pudonneet rentoina vartalon sivuille. Koko trilogian sisältämää kertomuskokonaisuutta vasten Sarin voi ajatella pysähtyneen hyvin tärkeälle rajalle, minkä jälkeen hän on valmis elämään yhden voimaannuttavimmista kokemuksistaan isänsä kuoleman jälkeen. Tätä tulkintaa vahvistaa *Revontulilumen* viimeisen aukeaman kielellinen kerronta, jossa Sari lopulta tekee hyvin tärkeän yhteenvedonomaisten tilinpäätöksensä sen hetkisestä mielentilastaan:

Sari pysähtyi ja piirsi nimensä ensimmäisen kirjaimen lumeen. Oli ollut vaikeaa oppia lausumaan s-kirjain. [...] Minä olen olemassa, Sari ajatteli katsoessaan omaa kirjaintaan hangella, joka juuri äsken oli ollut värjättyä revontulilunta. (RET, 47.)



KUVA 23 (RET, 46–47)

Sarin kokemus, jonka hän tuntee katsellessaan nimikirjaintaan hangella, on yhtä todellinen kuin luonnon tarjoama, lähes pyhä kokemus revontulilumesta. Tarina ja koko trilogia päättyy näin vahvaan kokemukseen olemassaolosta. Isän kuolemasta huolimatta Sari on olemassa erillisenä yksilönä, joka voi itse piirtää oman merkkinsä valkoiseen lumeen. Myös aukeaman kuva (KUVA 23) kertoo henkilöhahmon tasapainosta. Sari sijoittuu aukeamalla lähes kokonaan kuvakirjan vasemmanpuoleiselle kotisivulle, minkä voi lukea kertovan vertauskuvallisesta kotiinpaluusta kesken hiihtoretken. Hahmo on kuvattu hieman vasemmalle kääntyneessä asennossa, ikään kuin suuntautuneena takaisin kirjaan ja kertomukseen. Myös tytön katse suuntautuu hieman vasemmalle ja vahvistaa osaltaan vaikutelmaa paluusta. Muun muassa Rhedin (1992, 172–173) ja Nodelman (1988, 126, 245) puhuvat harmoniasta, joka saavutetaan yleensä vasta kuvakirjan viimeisellä aukeamalla. Tätä ilmaistaan sillä, että liike, tässä henkilön asento, suuntautuu takaisin. Henkilöhahmon saavuttamaa tasapainoa ilmentää myös tämän sijoittaminen aukeaman sommittelussa keskelle kuvatilaa. Teoksessa *Revontulilumi* nämä kerronnalliset ratkaisut ilmaisevat sekä yksittäisen trilogian osan että koko trilogian sisältämän kertomuksen päättymistä.

11.3 Sarjallisuuden ja jaksollisuuden dialogi kuvakirjassa

Kuvien sarjallisuuden tarkastelussa lähtökohtanani on ollut Kibédi Vargan (1989a) jaottelu. Vargan mukaan kuvien sarjasta muodostuva kertomus voi rakentua yksittäisistä kuvista, joissa on kuvattu yksi hetki. Toisentyyppinen sarjallisuuteen perustuva kertomus muodostuu sarjasta yksittäisiä kuvia, joissa on kuvattu useita hetkiä. Näistä ensin mainittu visuaalisen kerronnan tilanne toteutuu läpi koko kuvakirjatrilogian, sen sijaan Vargan toisesta vaihtoehdosta ei aineistossani esiinny lainkaan esimerkkejä. Sarjallisuuden analyysin tärkeimmäksi työvälineeksi olen valinnut sarjakuvakerronnasta tutun siirtymän käsitteen ajatuksenani rinnastaa kuvakirjan kokoaukeama yksittäiseen sarjakuvaruutuun. Siirtymien analyysin olen perustanut Scott McCloudin (1994)

siirtymätyyppinen lisäksi Juha Herkmanin (1998) ja Pierre Fresnault-Deruelen (1972) sarjakuvaruutujen välisiä muutoksia kuvaaviin luokitteluihin.

Sarjakuvaruutujen välisten siirtymätyyppien soveltaminen kuvakirjaan vaikuttaa melko mekaaniselta tavalta tarkastella visuaalisia siirtymiä kuvakirjan kuvien välillä. Sarjakuvatutkijoiden sekä sarjakuvallisia siirtymiä kuvakirjakerrontaan soveltaneen Jane Doonanin (2003) käsitykseen siirtymätyyppien päällekkäisyydestä on helppo yhtyä, sillä vain hyvin harvoin kuvien välillä toteutui ainoastaan yhtä siirtymän ulottuvuutta kuvaava muutos. Lisäksi useat siirtymät olivat melko ilmeisiä. Esimerkiksi luvun vaihtuessa uuden kerronnallisen kokonaisuuden aloittava *kohtauksesta kohtaukseen* -siirtymä esiintyi toistuvasti erityisesti teoksessa *Minä, äiti ja tunturihärkki*, jonka kerronnassa kuvataan hyvin runsaasti ulkoista tapahtumista ja toimintaa. Toinen taajaan toistuva siirtymätyyppi oli *hetkestä hetkeen* -siirtymä, jota määrittää ensisijaisesti ajallisuus ilman että kuvatussa toiminnassa tai asiointilassa olisi välttämättä tapahtunut merkittäviä sisällöllisiä tai tilallisia muutoksia. Tämä tyyppi oli vallitseva koetun ja kerrotun hetkeä kuvaavan *Revontulilumen* visuaalisissa siirtymissä. Sen sijaan Herkmanin (1998, 98–99) ajatus, että jonkinasteinen *näkökulman muutos* on tavallinen lähes kaikissa ruutujen välisissä siirtymissä, ei kuvakirjan kohdalla toteudu näin taajaan. Tähän vaikuttaa nähdäkseni voimakkaimmin kuvakirjakerronnalle tyypillinen tapa esittää kokeva ja kertova henkilöahmo sekä kielellisessä että kuvallisessa kerronnassa. Tällöin kuvan näkökulma asettuu ulkoisen fokalisaation luokkaan. Siirtymät näkökulmien välillä asettavat kohdeaineistossani erityisiä haasteita analyysille kerronnallisissa tilanteissa, joissa liikutaan henkilöahmon sisäisen ja ulkoisen todellisuuden välillä, tai vaihtoehtoisesti silloin, kun siirtymä tapahtuu eri henkilöahmojen sisäisyyttä visualisoivien kuvien välillä.

Sarjallisuuden analyysin toteuttamisen arvioinnissa on olennaista tiedostaa, että McCloudin typologia on luotu osana sarjakuvan teoriaa. Valmiiden luokittelujen ongelmallisuus korostuu erityisesti silloin, kun alunperin tietyn median analyysiin kehitettyä typologiaa sovelletaan jossakin toisessa mediassa. Olen pohtinut useissa kohdissa tutkimustani valmiiden luokittelujen ongelmallisuutta ylipäättään muun muassa siksi, että ne toimivat harvoin puhtaina, toisistaan erottuvina kategorioina. Kuvakirja- ja sarjakuvakerronnan keinojen tarkastelussa olisi ollut mahdollista myös vertailla ilmaisumuotojen välisiä eroja ja yhdistäviä tekijöitä tarkastelemalla väliotsikoiden, sivun tai aukeaman luomaa jaksottamisen tapaa ruutujen välisten suhteiden sijaan. Kun tavoitteena on käyttää erilaisia valmiita typologioita nimenomaan analyysin tukena eikä tulkintaa rajoittavina, ehdottomina kategorioina, on kriittinen ja arvioiva suhtautuminen pyrittävä säilyttämään läpi koko analyysin. Yksi keino tämän tavoitteen saavuttamiseksi on arvioida käytetyn typologian toimivuutta systemaattisesti analyysin eri vaiheissa.

Edellä mainituista rajoituksista huolimatta kuvakirjan sarjallisuuden tarkastelu sarjakuva-analyysin välinein toimii aineistossani monia uusia ajatuksia herättävänä kokeiluna. Sarjakuva-analogian hallitsevuudesta johtuvaa käsittelyn mekaanista etenemistä tasapainottavat osittain tapahtumien ja tapahtumisen jatkumoista tekemäni havainnot. Myös henkilöhahmojen tajuntojen dialogisuuden tarkastelu erityisesti teoksen *Minä, äiti ja tunturihärkki* kerronnassa laajentaa analyysia McCloudin typologian ulkopuolelle. *Tyttö*-trilogian eri osien kuvitusten rinnastaminen sekä yksittäisten kuvien että kuvien sarjojen osalta pitää tutkimuksen temaattisen ulottuvuuden mukana analyysissa. *Tyttö ja naakkapuussa* kuvatun välittömän surun ajan tunteet ja tunnelmat vaihtuvat teoksessa *Minä, äiti ja tunturihärkki* sekä trilogian päättävässä *Revontulilumessa* lapsen toipumisen ja eheytyksen kuvaamiseksi. Tutkimuksen varsinaisen aiheen, lapsen surukokemuksen esittämisen kannalta sarjallisuusosion antia ovat havainnot lapsen toipumisen kokemuksesta, jota esitetään sekä kuvan että sanan keinoin.

Yhtenä merkittävimmistä havainnoistani pidän sitä, että tarkastelun keskittyessä kuvien sarjallisuuteen, myös sen vastapari, kerronnan jaksollisuus, nousee korostetusti esille. Toteuttamani käytäntö, jossa kunkin kuvakirjan luvun aluksi avaan sen sisältämän kuvien sarjan esille kokonaisuudessaan, on tutkijaluennan väline, joka ei luonnollisestikaan noudata tavallisen lukijan tapaa lukea kuvakirjaa. Se kuitenkin palvelee analyysiani sekä kerronnan sarjallisuuden että jaksollisuuden osalta. Visuaaliseen kerrontaan jaksollisuutta tuovat ajattomiksi ja tilattomiksi nimeämäni kuvat, joita esiintyy trilogian kaikkien osien kerronnassa. Kuvista hahmottamani ajattomuuden ulottuvuus rikkoo visuaalisen kerronnan ajallista rakennetta. Kysymys ei ole kertomuksen kronologian rikkomisesta ennakoinnin tai takauman keinoin, vaan pikemminkin nämä kuvat tauottavat kerrontaa synnyttäen joskus jopa vaikutelman tapahtumisen pysähtymisestä. Tilattomuus kuvia määrittävänä piirteenä tarkoittaa tulkinnassani sitä, että tietty kuva ei ole liitettävissä kenenkään fiktiivisen maailman henkilön näkökulmaan. Tämä pätee sekä henkilöhahmon sisäisen että ulkoisen todellisuuden kuvaamisessa. Yhteistä ajattomille ja tilattomille kuville on niiden dekoratiivinen, tekstiä koristava luonne, johon ei sisälly kertomuksen tapahtumia eteenpäin kuljettavaa funktiota. Havaintoni perusteella voin yhtyä käsitykseen kuvakirjoille tyypillisistä kuvista, joiden tarkoitus on olla kiinnostavia sinänsä ilman mitään oletusta kuvien sarjasta tai kuvallisesta kertomuksesta (vrt. Mikkonen 2005, 378).

Jaksottaminen väliotsikoiden avulla korostaa esityksen ei-kertovuutta. Katson, että väliotsikot tukevat kuvakirjan episodimaista luonnetta, joka syntyy siitä, että aukeamat edustavat nimenomaan valittuja näkymiä kertomuksen fiktiiviseen maailmaan. Tämä episodimaisuus vahvistaa edelleen kerronnan lyyrisiä piirteitä. Selvimmin kerronnan lyyrisyys tulee esille teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*, jonka kerrontaa luonnehtii James Phelanin (2005, 162) määritelmä lyyrisestä

kertomuksesta: kommunikaatio esitetään rajattuna, sillä kertoa voi myös itselleen tai sitten henkilölle, joka ei välttämättä ole edes paikalla. Myöskään tapahtuminen ei ole kertomisen edellytys, vaan on mahdollista kertoa tapahtumisen sijaan jostakin asiain- tai mielentilasta. Parateksteinä väliotsikot jaksottavat Naakkapuun tytön tajunnankuvaukseen perustuvaa kerrontaa, mutta yhtä hyvin voi sanoa, että ne toimivat myös kertovina rakenneosina. Erityisesti sitoutuminen minäkertojan näkökulmaan lisää kertovuutta, sillä teoksen kaikki väliotsikot löytyvät sellaisinaan minäkertojan sisäisestä puheesta varsinaisesta tekstistä. Väliotsikot tiivistävät, kiteyttävät ja nostavat otsikkotasolle pieniä välähdyksiä kokevan ja kertovan minän sisäisyydestä. Voidaan ajatella, että Naakkapuun tytön mielestä valikoituu tiettyjä avainkokemuksia, jotka ovat erityisen merkityksellisiä kokevan ja kertovan minän kokemusmaailmassa. Fiktiivisen henkilöahmon sisäisessä puheessa toteutuu ajatus asioiden ja kokemusten niputtamisesta, jonka avulla tämä ottaa haltuun ja jäsentää uusia kokemuksia suhteessa jo olemassa olevaan.⁶⁷ Näin muoto ja sisältö toimivat dialogissa, kun fiktiivisen mielen kognitiivista kerroksellisuutta korostetaan väliotsikoiden avulla.

Väliotsikoiden ilmaisuvoimaa käytetään palvelemaan myös kertomuksen kokonaisuutta. Teoksen *Minä, äiti ja tunturihärkki* kertomuksessa keskeistä on tytön suuntautuminen yhä enemmän omasta sisäisyydestä ulospäin. Väliotsikoiden tasolla tämä näkyy siinä, että otsikot alkavat vähitellen irtautua minäkertojan näkökulmasta. Lähtökohtana ei ole ainoastaan kertovan minän sisäinen kokemus, vaan yhä useammin otsikko perustuu johonkin, mitä tyttö havaitsee häntä ympäröivästä ulkoisesta todellisuudesta. Trilogian toisessa osassa väliotsikot ovat vielä yhtä poikkeusta lukuun ottamatta lauseen muodossa ja kertovuudessaan varsin hyvin ymmärrettäviä myös ilman varsinaisen kielellisen kerronnan kontekstia. Sen sijaan trilogian päättävässä *Revontulilumessa* otsikot ovat nominatiivimuotoisia yhdestä tai kahdesta sanasta muodostuvia lukujen nimiä. Sellaisenaan ne eivät näkemykseni mukaan aukea lukijalle yhtä hyvin kuin aiemmat, varsinaisesta kertomuksesta otsikoiksi nostetut lauseet, vaan vaativat avautuakseen kulloisenkin jakson lukemisen. Näin ollen väliotsikoiden ensisijainen funktio on kertomisen sijaan nimenomaan luoda jaksollisuutta. Teoksen *Revontulilumi* otsikoita voi luonnehtia eräänlaisina semanttisina tiivistyminä, joissa kiteytyy jotakin oleellista jaksossa kerrottua. Tietynlaisessa arvoituksellisuudessaan tämänkaltaiset otsikot voivat houkutella lukijaa lukemaan lisää ja selvittämään, mihin asioihin ja tilanteisiin otsikoilla viitataan.

⁶⁷ Ks. luku 1.4, ”Kenen kirja?... ja kuka lukee”, jossa käsitelen David Hermanin (2003b) teoriaa kertomuksista ajattelun välineinä ja apukeinoina kokemusten jäsentämiseksi. Herman (mt., 172–175) esittelee tapoja, joilla asioita ja kokemuksia niputetaan (*chunking experience*) yhteen niiden ymmärtämiseksi ja jäsentämiseksi.

Koska kuvakirjan kuvat liittyvät aina edellisiin ja tuleviin kuviin ja kaikista näistä muodostuvaan kokonaisuuteen, ne eivät ole sellaisinaan tasapainoisia kokonaisuuksia ja näin mahdollisia tarkasteltaviksi itsenäisinä taidekuvien tapaan (Happonen 2007, 152). Itse en näe mitään estettä kuvien sarjasta irrotetun yksittäisen kuvakirjakuvan kuvan tarkastelulle. Silloin kun keskitytään yksittäisen kuvan kertoviin keinoihin, on kuitenkin tärkeää tiedostaa, miten kuvan irrottaminen muiden kuvien luomasta visuaalisesta kontekstista mahdollisesti vaikuttaa tulkintaan. Lisäksi väitän, että myös kuvien sarjallisuuden tarkastelussa yksittäinen kuva sellaisenaan on olennainen osa analyysia. Tämä toteutuu lähes väistämättä tutkijaluennassa, mutta oletan, että myös niin sanotun tavallisen lukijan lukutapahtuma perustuu sekä yksittäiseen kuvaan että kuvien sarjaan, siitakin huolimatta, että sarjallisuuden kokemusta vahvistava sivunkääntämisen draama on olennainen osa kuvakirjan lukemisprosessia. Käsitystäni tukee Mika Launiksen (2001, 69) esitys kuvituksen funktioista. Launiksen mukaan kuvat osallistuvat tarinan lineaariseen kulkuun vain osittain tukemalla sen kehittelyä. Kuvat avaavat näkymiä kertomuksen visuaaliseen maailmaan ja ovat verrattavissa elokuvan otoksista tehtyihin still-kuviin. Vaikka lukijan mentaalista toimintaa lukemisen aikana on mahdotonta jäljittää, Launis esittää, että lukija käy kuvissa kertomusta läpi omassa suhteellisessa aikakehyksessään ”riippumatta kirjainmerkkien vimmatusta vilinästä, sivujen kääntämisestä ja kertojan äänen kulusta.”

Tutkimuksessani yksittäisen kuvan tarkastelu ja sarjallisuuden analyysi täydentävät toisiaan. Erityisen toimivana näen työskentelytapani, jossa olen ensin keskittynyt yksittäisen kuvan kertoviin keinoihin ja edennyt vasta sen jälkeen tarkastelemaan kuvien sarjaa kertomuksena. Sarjallisuuden analyysin keskeisintä antia on kuvakirjakerronnan rakentumisen periaatteiden avautuminen. Merkittävää lisäarvoa tutkimukselleni tuovat uudet tulkinnat, jotka ovat syntyneet kuvien sarjallisessa analyysissä. Näiden tulkintojen perustana ovat jo edellä mainitut yhteydet kuvien välillä. Kun analyysissä irtaudutaan yksittäisestä kuvasta kohti laajempaa kuvallista materiaalia, muiden kuvien muodostaman visuaalisen kontekstin merkitys kasvaa. Kuva saa tulkintansa ja merkityksellistyy suhteessa edeltäviin ja myös seuraaviin kuviin. Näin tullaan Lewisin (2001a, 55, 57) käsitykseen kuvakirjan ekologisuudesta, jonka mukaan kuva ja sana ovat kumpikin toinen toisensa ympäristö. Itse näen, että kuvien sarjallisessa jatkumossa myös yksittäiset kuvat toimivat toinen toistensa ympäristöinä. Oman lisänsä ajalliseen kerroksellisuuteen tuovat lyhyet, usein vain kahdesta tai kolmesta aukeamasta muodostuvat kuvakirjan jaksot. Myös kokonainen jakso voi edustaa tiettyä siirtymätyyppiä teoksen kokonaisuudessa.

Kuvien sarjallisuuteen perustuva lukutapa tarjoaa järjestelmällisen tavan analysoida kertomuksen ajallisia rakenteita. Kuvat on toisinaan sidottu kokemisen hetkeen esittämään joko ulkoista todellisuutta tai henkilöihahmon sisäistä maailmaa kokemisen hetkellä. Sekä yksittäinen

kuva kuvien sarjassa tai useammasta kuvasta muodostuva kokonaisuus kuvakirjan luvun sisällä voi rikkoa kertomuksen ajallista rakennetta joko takauman tai ennakkoinnin muodossa. Näiden ajallisten kerrostumien tai upotusten luomisessa kuva ja sana toimivat kiinteässä vuorovaikutuksessa. Ajallisten rakenteiden toteutuminen vaihtelee trilogian eri osissa. *Tyttö ja naakkapuussa* muistoista kertova visuaalis-verbaalinen takauma muodostuu kahdesta peräkkäisestä aukeamasta. Teoksessa *Minä, äiti ja tunturihärkki* visuaaliset takaumat eivät ulotu lainkaan yhteiseen aikaan isän eläessä, kun taas *Revontulilumessa* tuohon vaiheeseen palataan sekä kielellisen että kuvallisen kerronnan keinoin kolmella aukeamalla heti teoksen ensimmäisessä luvussa. Vahvimmin tulevaan suuntaudutaan teoksessa *Minä, äiti ja tunturihärkki*. Kirjan viimeinen luku sisältää kolmen aukeaman jakson, jossa sekä sanan että kuvan keinoin rikotaan kerronnan kronologiaa ennakkoinnin muodossa. Käsitys ekologisuudesta yhtenä näkökulmana kuvakirjan tarkasteluun toimii myös ajallisten kerrostumien rakentumisessa, sillä kuva ja sana yhdessä tarjoavat joustavan ja dynaamisen tavan konstruoida kerronnallisia aikatasoja.

Kuvakirjan yhteydet muihin medioihin konkretisoituvat kuvien sarjallisuuteen perustuvassa lukutavassa. Näitä yhteyksiä on käsittääkseni varsin vaikea havaita silloin, kun keskitytään tarkastelemaan yksittäistä kuvaa. Teatteriesitykseen liittyvä näyttämöiden vaihtuminen, musiikillinen rytmi, elokuvamaiset leikkaukset ja näkökulmatekniikat sekä sarjakuvan sarjallinen esitystapa toimivat kuvakirjakerrontaan sovitetulla tavalla. Antina ei ole pelkästään eri medioiden välisten yhteyksien ja erojen todentaminen, vaan kuvakirjan tutkimukselle avautuu myös mahdollisuus lainata analyysin tarpeisiin käsitteitä ja välineitä soveltuvien osien. On syytä muistaa huomioida kerronnan erityispiirteiden lisäksi esitysmuoto ja genre. Kuten David Herman (2007, 257) korostaa, mitä omintakeisempaa kerronta on, sitä useampia teorioita se haastaa. Hermanin mukaan uusia välineitä tarvitaan jo olemassa olevien avuksi, kun vaikkapa tajunnankuvausta käsitellään eri medioissa. Näkisin, että tietylle genrelle ja esitysmuodolle tyypillisten välineiden soveltaminen tavanomaisesta poikkeavassa kerronnallisessa ympäristössä voi parhaimmillaan toimia eteenpäin vievänä voimana myös kokonaan uusien välineiden kehittämisessä.

11.4 Olemassa oleva minä...

Naakkapuun tytön ulkoinen olemus muodostuu useista osatekijöistä, joista keskeisimpiä on Kristiina Louhen käyttämä pastelliliitutekniikka. Pastellien avulla syntyy kielellisen kerronnan lyyrisiä sävyjä myötäilevä herkkä ja osin sadunomainen kuvitus. Pehmeät, utuiset rajaukset saavat henkilöt ja yksityiskohdat asettumaan hillityksi osaksi kuvien kokonaissommitelua. Turhista yksityiskohdista riisuttu kuvitus korostaa värien merkitystä. Herkät ja ilmaisuvoimaiset kuvat saavat

voimaa juuri väreistä. Kuvien värikkyys luo kontrastia kertomuksen hauraudelle, mutta samalla vahvistaa sen temaattista sanomaa. Surusta huolimatta värit ovat tallella lapsen maailmassa, mikä tukee ajatusta selviytymisestä ja siitä, että surun kanssa voi oppia elämään.

Päähenkilön kuvaaminen hyvin pelkistetyksi, jopa karikatyyrimaisena hahmona, palvelee erityisesti lukijan samastumisprosessia. Tähän päätelmään sarjakuvahahmojen kohdalla on tullut McCloud (1994, 31). Mitä vähemmän yksityiskohtaisia piirteitä sarjakuvahahmossa on, sitä ”universaalimpi” McCloudin mukaan on hahmon tarjoama samastumismahdollisuus: lukijalle jää kirjaimellisesti enemmän tilaa sisällyttää henkilöahmoon omaa subjektiviteettiaan. Tämä selittää muun muassa sen, miksi lukijat samastuvat voimakkaasti piirretyn hahmon hymyileviin kasvoihin, jotka kuitenkin lopulta ovat vain kahdesta pisteestä ja kaarevasta viivasta koostuva sommitelma.⁶⁸

Kuvakirjan väreillä on Riitta Oittisen (2004, 69) mukaan varsinaisesti kaksi tehtävää: yhtäältä väreillä rakennetaan uskottava fyysinen maailma, toisaalta niiden avulla luodaan tarinaan erilaisia tunnelmia. Väreillä voi myös yksittäisessä teoksessa olla jokin erityinen tehtävä. *Tyttö*-trilogiassa tällainen erityistehtävä on Naakkapuun tytön värien vaihtumisella trilogian eri osissa. Kokemisen hetkestä kertovissa kuvissa tyttö on esitetty kussakin teoksessa tietyssä samanvärisessä asussa muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta. Paitsi että väreille voi löytää symbolisia merkityksiä, niiden toistuminen kuvasta kuvaan lisää osaltaan kuvien kertovuutta. Tytön samanvärisessä vaatetuksessa yksittäisen teoksen sisällä toteutuu Oittisen (mt., 68) ajatus, jonka mukaan väreillä voidaan yhdistää asioita ja henkilöitä ja ilmaista näiden kuuluminen yhteen tai samaan ”perheeseen”.

Tytön väreiksi valitut päävärit, sininen, keltainen ja punainen, ovat pigmenttejä, joilla on kaikkein suurin intensiteetti ja kylläisyys. Lapsen värien havaitsemiskyvyssä on kysymys eriytymisprosessista, jossa päävärit erotetaan ennen välivärien havaitsemista.⁶⁹ Värisävyt ja kylläisyys vaikuttavat voimakkaasti tunteisiin, usein värit myös rytmittävät kerrontaa, mistä *Tyttö ja naakkapuu* toimii esimerkkinä. Naakkapuun tytön tarinassa värien avulla ilmaistaan muun muassa henkilöahmon tunnetiloja ja luodaan eroa tarinamaailman lapsen surua kuvaavan kerronnan nytketken ja valoisampien muistoja kuvittavien aukeamien välille. Tytön omat värit muodostuvat

⁶⁸ Art Spiegelmanin *Maus* on yksi tunnetuimmista esimerkeistä karikatyyrien käytöstä nykysarjakuvassa. *Maus* on omaelämäkerrallinen kertomus toisen maailmansodan juutalaisvainoista, joka kerrotaan perinteisen eläinsarjakuvan keinoin. Jeanne C. Ewertin (2000, 95) mukaan olennaista on, että karikoitujen eläinhahmojen käyttäminen ei suinkaan vähennä, vaan pikemminkin lisää realismin vaikutelmaa. Ewert esittää myös, että karikatyyrihahmot lisäävät lukijan samastumismahdollisuuksia. (Vrt. McCloud)

⁶⁹ Riitta Oittisen (2004, 69) mukaan kuvakirjojen kohdalla on kiinnostavaa pohtia, miten lapset näkevät värejä. Oittinen viittaa Kurt Koffkaan, joka pitää lapsen värien havaitsemista eriytymisprosessina. Ensimmäinen lapsi erottaa värillisen ja ei-värillisen, seuraavaksi lämpimät värit kylmistä. Yksittäisistä väreistä ensimmäisinä erottuvat punainen, keltainen, sininen ja vihreä. Havaintokykyyn vaikuttaa paitsi luonnollinen kypsyminen myös harjaantuminen. Esimerkkinä Koffka mainitsee, että yksivuotias lapsi valitsee värien joukosta useimmiten punaisen ja keltaisen.

turkoosinsinisestä takista ja mustasta baskerista. Hatun värin tulkinta surun symboliksi on hyvin ilmeinen. Laajemmin ajatellen siinä voidaan nähdä esitettyä kulttuurinen käytäntö ilmaista surua myös pukeutumisessa. Lähes täysin kadonnut tapa kantaa surunappia, -nauhaa tai -huntua ilmaisemassa henkilön suruaikaa on tehty näkyväksi Naakkapuun tytön kohdalla tämän päähineen kautta. Värien symbolisten merkitysten tulkinnassa on otettava huomioon niiden kulttuurisidonnaisuus. Doonanin (1993, 55–56) jäsennyksessä värit on jaoteltu luonnollisiin ja konventionaalisiin assosiaatioihin sekä assosiaatioihin, jotka liittyvät suoraan johonkin tiettyyn katsomistilanteeseen kuten kuvakirjan lukemiseen. Luonnolliset assosiaatiot viittaavat fyysisessä maailmassa esiintyviin väreihin, esimerkiksi keltainen on auringon ja punainen tulen väri. Konventionaalisisissa assosiaatioissa on kysymys kulttuurisista, sopimuksenvaraisista asioista, jollaisia ovat esimerkiksi surua symboloivat rituaalivärit.

Kuten Oittinen (2004, 68) esittää, värejä voidaan käyttää myös asioiden ja esineiden korostamiseen tai häivyttämiseen. Taustan väriä lähellä oleva hahmo pakenee katsojan silmää. Tästä ei varsinaisesti ole kysymys Naakkapuun tytön kohdalla, mutta kun luetaan trilogiaa kokonaisuutena voidaan havaita, että syvintä surua kuvaavaan teokseen henkilöahmolle on valittu sävyltään kylmä turkoosinsininen väri. Tästä on mahdollista lukea kaipaukseen ja suruun liittyvä kokemus kylmyydestä, joka jähmettää henkilöä sekä sisäisesti että ulkoapäin. Näin henkilöahmon staattisten asentojen lisäksi pysähtyneisyyden vaikutelmaa luodaan myös väreillä. Taustasta selvästi poikkeava väri vastaavasti nostaa hahmon esille. Tätä seikkaa on hyödynnetty henkilöahmon keltaisella asulla teoksessa *Minä, äiti ja tunturihärkki* ja punaisella trilogian päätösosassa *Revontulilumi*. Tulkitsen tytön näkyvyyden lisääntymisen kertovan tämän vahvistumisesta ja toipumisesta, mutta myös korostavan henkilön tuleamista ulos sisäisyydestään.

Erityisesti trilogian päätösosassa henkilöahmon subjektiivisuus tuodaan vahvasti esille. Kirkkaanpunaiseen anorakkiin pukeutunut Sari nousee lumenvalkoisesta maisemasta esiin korostetun voimakkaasti. Värien lisäksi henkilöahmon rakentumisessa on olennaista tämän asennot, liikkeet ja ilmeet tai ilmeettömyys, jotka ilmaisevat tehokkaasti henkilöahmon tunteita ja kulloistakin mielentilaa. Myös värin intensiteetin vaihtelulla on mahdollista kuvata tunnetilojen vaihtumista. Tästä löytyy esimerkki teoksesta *Revontulilumi*. Kuvassa, jossa Sari seisoo autiotalon ovella, henkilöahmo ei nouse esille samalla tavoin kuin valkoista hankea vasten kuvattuna (*RET*, 26–27, 28–29). Värien himmenemiselle löytyy luonnollinen selitys talon pimeydestä, mutta voidaan ajatella, että värillä ilmaistaan tässä yhteydessä myös pelokkaan henkilöahmon halua ollakin mahdollisimman näkymätön.

Kunkin teoksen ominaislaadulla on tärkeä merkitys kuvakirjatrilogian rakentumisessa. *Tyttö ja naakkapuun* kertomuksessa tytön sisäisyyttä visualisoivat kuvat ovat keskeisessä roolissa.

Revontulilumessa erityisesti visuaalinen kerronta keskittyy kuvaamaan ulkoista tapahtumista koetun hetkellä. Teoksessa *Minä, äiti ja tunturihärkki* tietyt kuvat on mahdollista nähdä eräänlaisina turistivalokuvien kuvakirjaversioina. Tätä rinnastusta vaikeuttaa kysymys kuvien näkökulmasta. Toisin kuin tosielämän valokuvissa, useimmille kertomuksen otoksille ei löydy fiktiivisestä maailmasta potentiaalista kuvaajaa, vaan ”kamera” jää samanaikaisesti läsnä- ja poissaolevan valokuvaajan käteen.

...ja selittämätön poissaoleva kuvakirjan kuvassa

Edellä esitetystä oudon tai epäluonnollisen valokuvaajan ajatuksesta rakentuu silta kuvallisen esityksen erityispiirteitä käsitteleviin pohdintoihin. Useimmat kuvien vaikuttavuudesta esitetyt teoriat yhtyvät Mikkosen (2005, 392) mukaan ajatukseen siitä, että kuvien avulla voidaan luoda illuusio poissaolevan läsnäolosta. Kuvat edustavat kuolleita keskuudessamme. Tämä ajatus toteutuu konkreettisesti ainoastaan teoksen *Tyttö ja naakkapuu* fiktiivisessä maailmassa, jossa valokuva isästä merkitsee tytölle paitsi tämän symbolista läsnäoloa tytön arjessa, myös tärkeää keinoa ylläpitää muistosuhdetta isään. Myös teoksen *Revontulilumi* kertomuksessa isän läsnäolo toteutuu kuvan avulla. Isän lähettämä postikortti tytön sängyn yläpuolella toimii siirtymäesineenä, jonka kautta isän on mahdollista olla läsnä tytön elämässä.

Valokuvan vaikutusvoima on ennen kaikkea sen autenttisuudessa; kuten Mikkonen (mt.) esittää, siihen liittyy tunne kokemuksellisuudesta ja todistajan läsnäolosta. Kuvakirjatriologian fiktiivisessä maailmassa ennen kaikkea läsnäolevan todistajan puuttuminen jättää kuviin tietyn outouden tai selittämättömyyden vaikutelman. Tämä kuvien näkökulmakysymyksiin liittyvä seikka palvelee fiktiivisen maailman rakentumista. Erityisesti kuolema-aiheisessa kuvakirjassa kuviin jäävä selittämätön tukee lopulta aina arvoitukseksi jäävän kuoleman käsittelyä. Hypoteettinen fokalisoija, persoonaton kameranäkökulma tai epäluonnollinen ulkopuolinen havainnoija – millä termillä kuvien näkökulmaa sitten luonnehditaankin – on näiden kertomusten kontekstissa keino, jonka avulla syntyy nimenomaan vaikutelma poissaolevan isän läsnäolosta. Kertomusten fiktiivisessä maailmassa toteutuu tunnelma, jota määrittää selittämätön tunne siitä, että isä olisi ikään kuin edelleen mukana seuraamassa tytön ja äidin elämää.

Samaa poissaolon ja läsnäolon tematiikkaa pohtii myös Ylimartimo (1998, 68) keskittyen uskonnollisille taiteilijoille ja satukuvittajille yhteiseen kuvallisen esittämisen ongelmaan: kuinka kuvata ei-näkyvä näkyvässä ja henkinen visuaalisin keinoin. Ylimartimo (mt., 77) esittää tiettyjä teknisiä ratkaisuja, joiden avulla edellä mainittuihin tavoitteisiin on mahdollista pyrkiä. Kompositio ja väri ovat keinoja, joilla on mahdollista ilmaista kohteen ja katsojan läheisyyden tunnetta.

Lähentymistä voidaan saada aikaan värin voimakkuudella, terävöittämisellä ja objektin koon suurentamisella, näkymättömyyteen ja poissaolevaan liittyvää vieraantumista puolestaan värin hentoudella ja häivyttämisellä sekä pienentämällä objektin kokoa. Myös Uri Shulevitz (1985, 167) käsittää näkyvän ja näkymättömän kuvan ulottuvuuksina. Näkymätön kuuluu kätkeytyyn alusrakenteeseen (*understructure*), jonka tehtävän on organisoida kuvan kaikki näkyvät elementit. Alusrakenne jakautuu sommitteluun ja kuvatilaan, joista jälkimmäinen käsittää kuvassa esitetyt objektit ja niiden välissä olevan tilan. Tyhjä tila objektien välillä on merkitsevää olemattomuutta (*nothingness*).

Kysymys metakuvasta kuva kuvassa -rakenteen erikoistapauksena on kohdeteosteni kuoleman teeman kannalta kiintoisa. Ylimartimo (1998, 72) mainitsee metakuvasta esimerkkinä tilanteen, jossa kuvatun kohtauksen ja siihen sisältyvän kuva kuvassa -esityksen rajat häviävät. Tällöin kuva ja transsendsin maailman kuvaus sulautuvat metaforisella tavalla toisiinsa eikä ole tarkoituskaan, että katsoja erottaisi niitä toisistaan. Kohdeteoksistani löytyy kaksi esimerkkiä, joihin ajatusta metakuvasta voisi sovittaa. Ensimmäinen kuva esittää luolapiirroksia teoksessa *Minä, äiti ja tunturihärkki*:



KUVA 10.4.1 (*MÄT*, 26–27)⁷⁰

Kuvassa on visualisoitu tytön mielikuva siitä, millaiset kasvopiirroksiset hän piirtäisi itsestään ja äidistään kallioseinänsä muiden piirrosten joukkoon. Kuvassa yhdistyy fiktiivisessä maailmassa olemassa oleva kallioseinä ja karhupiirroksineen ja ainoastaan tytön mielessä olevat kuvat hänen ja äidin kasvoista. Kuva kuvassa -rakenteessa yhdistyy näin näkymätön, ei olemassa oleva ja fiktiivisessä maailmassa todellinen ja olemassa oleva. Kuvan vasemmassa alareunassa esitetty lintu kuvitellun kuvan katsojana on osaltaan luomassa visuaalisen kerronnan tilannetta, jossa kuvatun näkymän ja siihen sisältyvän kuva kuvassa -esityksen rajat häviävät. Pohdittavaksi jää, kumpaan

⁷⁰ Tätä Naakkapuun tytön mielikuvitusta visualisoivaa kuvaa olen analysoinut myös luvussa 7.3, ”Kuva kuvassa - rakenne”.

”todellisuuteen” lintu sijoittuu: onko se osa tytön mielikuvituksessa syntynyttä näkymää vai fiktiivisessä maailmassa olemassa olevan luolan seinällä havaittavissa oleva olento.

Toinen esimerkki löytyy teoksen *Revontulilumi* viimeisestä jaksosta (KUVA 10.4.2). Olen edellä luokitellut tämän kuvan satukuvaksi, jossa näkymättömien kuvasisältöjen, esimerkikuvassa Sarin ajatusten esittäminen, toteutuu kuva kuvassa -rakenteen keinoin. Termin metakuvasta Ylimartimo (mt., 72) perustaa ensisijaisesti siihen, että kun kuvatun kohtauksen ja siihen sisällytetyn kuva kuvassa -rakenteen rajat häviävät. Tällöin kysymyksessä ei ole enää kaksi erillistä kuvaa vaan kuvat ovat sulautuneet toisiinsa yhdeksi kuvaksi:



KUVA 10.4.2 (*RET*, 40–41)

Tämä ajatus toteutuu yllä olevassa kuvassa, jonka voi nähdä mielikuvituksellisena satukuvana, mutta myös kuvana, joka esittää samanaikaisesti henkilöhaamon ulkoista ja sisäistä maailmaa. Tämä toteutuu siten, että näiden kahden esityksen rajat on häivytetty ja tuloksena on kuva, jossa fiktiivisen maailman todellisuutta esittävään kuvaan on sisällytetty kuva henkilöhaamon mielikuvituksesta. Syntynyt kuva voidaan nähdä visuaalisena tajunnankuvauksena, jossa kuitenkin henkilön tajuntaa esittävä kuva on upotettu fiktiivisessä maailmassa tapahtumista esittävään kuvaan.

Ylimartimo (mt., 73) toteaa, että mitä symbolisemmalle tasolle mennään, sitä enemmän taiteilija käyttää metakuvaa kuva kuvassa -sommitteluna. Puihin liittyvä symboliikka kytkee yllä olevaan kuvaan myyttisen ulottuvuuden. Jouluaatto hiihtoretken ajankohtana liittyy kuuseen assosiaation joulupuusta. Keskiajan mysteerinäytelmistä lähtöisin olevan joulupuun on tulkittu kuvaavan paratiisin elämänpuuta (Lempiäinen 2002, 270). Pitkäikäisyytensä ja ikivihreytensä vuoksi kuusta on pidetty ikuisen voiman, onnen ja uskollisuuden vertauskuvana. Näin myös *Revontulilumen* kertomuksessa Sarin mukana kulkevan kuusen voi tulkita symboloivan jatkuvuutta ja pysyvyyttä, joihin menetyksen kokeneen lapsen toipuminen perustuu.

Kohdeteoksissani metakuvan ideaan sovitettavia esimerkkejä on vain muutama. Laajemmin ajatellen surua ja kuolemaa käsittelevissä kuvakirjoissa metakuvan kaltaisen kuva kuvassa -

rakenteen voisi ajatella toimivaksi ratkaisuksi nimenomaan näkyvän ja näkymättömän välistä rajaa häivyttävänä visuaalisena esityksenä. Yhtäältä keinona, jonka avulla voidaan esittää samanaikaisesti surevan henkilöhahmon sisäistä ja ulkoista todellisuutta. Toisaalta rakenteena, jonka voi ajatella häivyttävän nimenomaan näkyvän ja näkymättömän välistä rajaa, kuoleman kohdalla hetkeä, joka todellisuudessa jää näkymättömäksi leikkauksiksi kahden eri olomuodon välillä.

12 LOPUKSI

Olen tutkinut lapsen surun ja ikävän esittämistä teoksissa, joissa lähtökohtana on suuri menetys. Kuvitetussa lastenkirjassa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* pieni Elisabet on menettänyt vauvapikkuväljensä, kuvakirjan *Tyttö ja naakkapuu* haikean tarinan muodostaa isänsä kuolemaa surevan tytön yksinpuhelu. Näiden kahden lyyrisen ja hiljaisen kertomuksen pinnan alla vaikuttavat moninaiset kielellisen ja kuvallisen kerronnan keinot, joiden avulla esitys lapsen surusta ja kaipaudesta muodostuu. Inhimillisessä kokemuksellisuudessa suru ja ikävä ovat kokonaisvaltaisia tunteita ja tuntemuksia, joilla on vaikutuksensa niin lapsen tajuntaan kuin fyysiseen kokemuksellisuuteenkin. Naakkapuun tyttö osaa tämän kuvata ilman narratologisia malleja tai kirjallisuuden tutkimuksen käsitteitä: ”Minä tiedän ikävän. Se on sellaista, jonka tuntee joka puolella itsessään. Eniten se tuntuu vaatteiden sisällä, mutta minä en tarkalleen tiedä missä.”

Juuri tästä syystä lapsen suru on temaattisesti erittäin haastava tutkimuskohde: surun voi tuntea kaikkialla hahmottamatta kuitenkaan ikävälle tarkkaa paikkaa. Itse olen etsinyt surua ja ikävää pääasiassa lapsen mielestä, ja siksi tajunnankuvaus on yksi tutkimukseni painopistealueista. Naakkapuun tytön minäkertojan ajatuspuhe mahdollistaa pääsyn seuraamaan lapsen mielenliikkeitä. Elisabetin surussa vierailu fiktiivisen henkilön rakentamassa vaihtoehtoisessa maailmassa näyttää tutkijalle pienen lapsen tavan leikkiä itsensä surusta irti. Molemmille lapsille toisten mielten lukeminen on yksi keino muodostaa käsitystä kuolemasta. Elisabet soveltaa omaa mielen teoriaansa pääasiassa nalleensa, Naakkapuun tyttö äitiinsä, jolta hän voi saada myös rakennusaineita ajattelulleen.

Teoksen *Tyttö ja naakkapuu* jatko-osat *Minä, äiti ja tunturihärkki* ja *Revontulilumi* ovat tuoneet lohdutuksen ulottuvuuden mukaan tarkasteluun. Lapsen kyky lohduttaa itseään eri tavoin nousee esiin jo varsinaisesta surun ajasta kertovissa teoksissa. Pikkuväljensä menettäneelle Elisabetille leikki nalleveljen kanssa antaa mahdollisuuden elää toiseksi menetettyä isosiskon roolia tytön itse luomassa vaihtoehtoisessa maailmassaan. Oman itsen sisällä olevat leikkikaverit, kuviteltu jutteluhetki kuolleen isän kanssa sekä äidin syli ja läheisyys tarjoavat Naakkapuun tytölle lohtua hänen surussaan. Olennaista molempien lasten surun kuvauksessa on lapsen kyky elää toiveikasta ja hyvää arkea surun ja ikävän keskellä, ilman että surua pitäisi yrittää selittää pois. Muiston merkitys korostuu sekä Elisabetin että Naakkapuun tytön ikävän kokemuksessa. Vaikka muistot satuttavat, ajan kuluminen voi tehdä muistoista hyviä muistoja, joissa myös kaivattu läheinen ihminen elää mukana.

Tutkimukseni rakentumista on ohjannut dialogisuuden periaate, jonka työni johdannossa oletin toimivan kuudella eri tasolla. Nämä tasot muodostuvat seuraavista vastapareista: 1) teoria ja

tulkinta, 2) muodolliset ja temaattiset piirteet, 3) sana ja kuva, 4) taiteenmuodon ja tosielämän skriptit (kerronnallistaminen taiteen konventioiden ja luonnollistamisen välillä liikkuvana toimintana), 5) kuvakirjan sarjallisuus ja jaksollisuus sekä 6) lapsen surua kuvaava teos ja ympäröivä todellisuus. Teoksissa käytetyt erilaiset kerronnan keinot, niiden moninaisuus ja kerronnan kognitiivinen kerroksellisuus heijastelevat surun hahmottomuutta ja hallitsemattomuutta. Tässä mielessä näen dialogin *muodon ja temaattisten* piirteiden välillä toimivana. Aivan samaan tapaan kuin kohdeteosten monitasoiset kerronnalliset ratkaisut vastustavat ja testaavat luokittelua ja lokerointia eivätkä asetu siististi valmiisiin kategorioihin tai kerronnan laatikkomalleihin, temaattisesti suru ja sen kuvaaminen kertovassa fiktiossa on hyvin moniulotteista. Erityisesti kielellisen kerronnan analyysin lopputuloksena on syntynyt usein tulkinta, joka jää eri kategorioiden ja kehysten välitilaan edustamatta yhtä tiettyä kerronnallista strategiaa. Sen sijaan, että olisin systemaattisesti luokitellut ja tyytellyt kerronnan muotoja, olen nähnyt mielekkäämmäksi pohtia, *miksi* kerronta on rakentunut niin kuin on ja *mihin* näillä kerronnallisilla ratkaisuilla mahdollisesti on pyritty.

Kuolema ja siihen liittyvä suru ovat lastenkirjan aiheina erittäin vaativia. Riitta Jalosen kerronnalle tyyppillinen aukkoisuus ja Kristiina Louhen pelkistetty kuvitus jättävät runsaasti tilaa lukijan tulkinnoille. Katson, että tämä on tarkoituksenmukainen ratkaisu erityisesti kuolema-aiheen käsittelyssä. Suru on aina surijansa näköinen, eikä oikeita tapoja surra ja ikävöidä ole mahdollista osoittaa. Tämän vuoksi on tärkeää, että selittämisen ja vastausten antamisen sijaan kohdeteoksissa kysellään ja pohditaan paljon. Tarinamaailman lapset pohtivat kuoleman arvoitusta kysyen mikä kuolema on, miltä se tuntuu ja mitä ihmiselle tapahtuu kuoleman jälkeen. Kertomuksissa useimmat kysymykset jäävät ilman vastausta, ja lasten on yksinkertaisesti suostuttava epätietoisuuteen ja siihen, että kuoleman arvoitus jää vaille ratkaisua. Päähenkilölasten kysely ja pohdinta voivat kuitenkin antaa todelliselle lukijalle arvokkaan mallin siitä, että kyseleminen ja pohtiminen on vastausten puuttumisesta huolimatta tärkeää.

Kerronnan aukkoisuus edistää dialogia *surua kuvaavan teoksen ja yksittäisen lukijan tulkinnan* välillä. Se, että lukijalle ei esitetä yhtä ainoaa totuutta asioista, vaan tarjotaan useita mahdollisia tulkintapositioneja, joista valita, toimii lukijaa aktivoivana keinona. Tällaisissa kysymyksiä herättävissä kohdissa kirja voi toimia välineenä ja välittäjänä, joka johdattaa keskusteluun vaikeasta ja ahdistavastakin aiheesta. Esimerkiksi suruperheessä sekä perheen lasten että aikuisten saattaa olla vaikea ilmaista tunteitaan ja puhua ylivoimaiselta tuntuvasta aiheesta. Kun kuolemaa käsitellään fiktiivisessä tarinamaailmassa, vaikea aihe etäännyy vähän kauemmas lapsen arjen todellisuudesta ja ahdistavaa asiaa voi olla helpompi lähestyä. Niin verbaalisen kuin visuaalisen kerronnan aukkoapaikkoja täyttäessään lukija voi ikään kuin myös itse osallistua tarinan kertomiseen.

Kohdeteoksissani fiktiivisen maailman lapset surevat oman perheenjäsenensä kuolemaa. Todellisessa elämässä lapsi kohtaa ensimmäisenä todennäköisimmin isovanhempiensa kuoleman, ja kokemus tästä menetyksestä saattaa olla suhteellisen yleinen lapsen kaveripiirissä. Sen sijaan sisaruksen tai oman vanhemman kuolema on paljon harvinaisempaa, ja saman kokenutta vertaistoveria saattaa olla vaikea löytää. Voidaankin pohtia oman perheenjäsenen kuolemaa käsittelevän kirjan ja tarinamaailman surevan lapsen mahdollisuutta toimia eräänlaisena kirjallisena ja kuvallisena vertaistukena. Omaa menetystään sureva lapsi voi peilata tunteitaan lukemaansa. Samastuessaan fiktiivisen henkilön suruun lapsi oppii ymmärtämään paremmin sekä omia että toisen ihmisen tunteita. Fiktiivinen ”kohtalotoveri” ja tämän surun, ikävän ja toipumisen seuraaminen tarinamaailmassa voi tarjota lohduttavan kokemuksen siitä, että tällaisen kuvitteellisen kaverin surusta voi löytää monia omasta surusta tuttuja piirteitä.

Tutkimuksessani kohtaavat klassisen narratologian taiteen erityisyyttä ja vieraannuttavaa tehtävää korostavaa lukutapa, ja jälkiklassiselle narratologialle tyypillinen, yhteyksiä arkikommunikaatioon ja elämän merkityksellistämiseen korostava, luonnollisuutta tavoitteleva lukutapa. Painotus vaihtelee työn eri osissa. Näkemykseni mukaan kumpikaan ei sulje toista pois, vaan aivan samoin kuin teoria ja yksittäisen tekstin tulkinta voivat rikastaa toinen toisiaan, myös erilaiset, tietyiltä osin jopa vastakkaisia näkemyksiä edustavat teoriat voivat nostaa esiin tai korostaa teorioiden keskeisiä ulottuvuuksia. Yhtäältä tarkoitus on kiinnittää huomiota sellaisiin kielellisiin ja kuvallisiin keinoihin, jotka helpottavat kertomusten lukemista luotettavina ja luonnollisina kuvauksina surevan lapsen maailmasta. Toisaalta mielenkiinnon kohteena ovat myös fiktion mahdollistamat kerronnalliset tilanteet, joiden voi olettaa palvelevan erityisesti kuolema-aiheen käsittelyä. Kerronnan ”ei-luonnollista” ulottuvuutta pohtiessani tiedostan kuvakirjakerronnan ominaislaadun sanallisia ja kuvallisia elementtejä yhdistelevänä ilmaisumuotona.

Kertovan fiktion erityisiä keinoja tarkastellessani olen pohtinut käsityksiä lukijan johdonmukaisesta pyrkimyksestä luonnollistaa epäluonnollinen. Tämä käsitys voidaan kyseenalaistaa jo kohdeaineistoni ominaispiirteiden vuoksi. Kysymyksessä ovat kirjat, joiden aihe on vaikea ja joka saattaa ahdistaa niin lasta kuin aikuistakin. On tärkeää kysyä, onko lapsilukijalla kompetenssia tai edes tarvetta palauttaa lukemaansa arjen kokemuksiin. Abstraktin kuolema-aiheen kohdalla on myös mielenkiintoista pohtia, voidaanko fiktion keinoin jopa tukea aiheen käsittelyä näyttämällä ja kertomalla joka tapauksessa tuntemattomaksi jäävästä kuolemasta sellaista, mitä ihmiselämän kokemuksellisuudessa ei ole mahdollista välittää. Tutkimukseni johdannossa esittelemäni luonnollinen lähestymistapa sisältää kaksi puolta, mikä näkyy kaksisuuntaisena liikkeenä todellisuuden ja taiteen välillä (Hatavara & al., 2010, 14). Kertomuksien luonnollistamiseen pyrkivä teoria syventää lukijan ymmärrystä kirjallisten mielten ja

tarinamaailmoiden rakentumisesta. Vastavuoroisesti kirjallisuuden oudoimmatkin kerronnan muodot voivat ilmaista jotain olennaista ihmisen tavasta olla ja toimia todellisessa elämässä. Katson, että tämä käsitys soveltuu erityisen hyvin kertomuksiin kuoleman ja surun kohtaamisen kokemuksesta inhimillisen kokemuksellisuuden ytimessä.

Kertova fiktio antaa mahdollisuuden päästä kuvitteellisesti kokemaan asioita, joihin ihmisellä ei tosielämässä ole pääsyä. Tässä toteutuu ajatus *kvalian* käsitteestä, jonka avulla mielenfilosofiassa on kuvattu, miltä tuntuisi kokea erilaisia tunteita ja mielentiloja. Sekä *Tyttö ja naakkapuun* että teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kerronnassa avautuu sellaisia mahdollisia maailmoja, joihin tosielämässä kukaan ei pääse katsomaan. Oman aineistoni kohdalla olennainen kysymys on, viekö menetyksen kokeneen lapsen tajunnankuvaus lukijaa yhtään lähemmäksi sitä, miltä fiktiivisen maailman surevasta lapsesta tuntuu ja mitä hän kaipauksessaan kokee. Visuaalisissa kuvissa kuolemaan liittyvät ei-näkyvät, epäluonnolliset ja aineettomat sisällöt konkretisoituvat. Samastuminen taivaalla lentävään tyttöön tai vilkuttaminen tuonpuoleiseen matkaavalle isälle ovat kirjan kuvituksen katsojalle mahdollistamia tilanteita. *Kvaliaan* liittyy suuria kysymyksiä niin kielellisen kuin kuvallisen kerronnan kohdalla erityisesti teosten kuolema- ja surutematikan näkökulmasta. Mahdollisuus nähdä surevan lapsen mieleen syntyy *kuvan* ja *sanan* kiinteässä vuorovaikutuksessa ja yhteistoiminnassa. Visuaalisen kerronnan osalta analyysi keskittyy sekä yksittäisen kuvan kertoviin keinoihin että kuvien sarjaan kertomuksena. Näyttämällä fiktiivisen maailman ulkoiset tilanteet ja tapahtumat kuvitus auttaa lukijaa asemoimaan itsensä suhteessa tarinamaailman ajallisiin, tilallisiin ja paikallisiin kehyksiin. Teoksessa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kuvat esittävät suurimmaksi osaksi yksittäisiä tapahtumia Elisabetin ja nallen yhteiselosta. Elisabet myös rakentaa leikillään konkreettista kuvaa kuolemasta. Näitä kuvia lukija pääsee käytetyn näkökulmatekniikan avulla katsomaan yhdessä Elisabetin kanssa.

Kuvakirjan *Tyttö ja naakkapuun* kuvitus liikkuu ajallisesti eri tasoilla. Osa kuvista kuvaa tilannetta rautatieaseman naakkapuiden alla tarinan tapahtumahetkellä. Toinen taso nousee todellisuuden yläpuolelle kuvittamaan tytön muistoja, taivasajatuksia ja tunnelmia yksinäisinä hetkinä tytön kotoa. Minäkertojatyön pääasiassa preesensmuotoinen kerronta mahdollistaa fiktiivisen mielen esittämisen välittömässä nykyhetkessä. Visuaaliset kuvat kertovat omilla keinoillaan tytön ajatusten virrasta. Visuaalisen kerronnan vaihtuvat ja oivaltavat näkökulmat yhdistettynä kielelliseen kerrontaan luovat pääsyn katsomaan tytön sisäisyyttä ja kokemaan asioita *yhdessä tytön kanssa*. Näin lukija voi kuvan ja sanan ilmaisukeinojen yhteistoiminnan tuloksena saada mahdollisimman paljon tietoa henkilöhahmon tajunnasta.

Kuvien sarjallisuuden analyysi osoittautuu tarkoituksenmukaiseksi tavaksi tutkia kuvakirjan kokonaisuuden rakentumista. Erityisesti kertomusten ajallisten tasojen hahmottamisessa

sarjallisuuteen perustuva lukutapa on toimiva metodi. Yhtenä merkittävimmistä havainnoistani pidän sitä, että tarkastelun keskittyessä kuvien sarjallisuuteen, myös sen vastapari, kerronnan jaksollisuus, nousee korostetusti esille. Jaksottaminen väliotsikoiden avulla korostaa tavallaan esityksen ei-kertovuutta. Katson, että väliotsikot tukevat kuvakirjan episodimaista luonnetta, joka syntyy siitä, että aukeamat edustavat valittuja näkymiä kertomuksen fiktiiviseen maailmaan. Tämä episodimaisuus vahvistaa edelleen kerronnan lyyrisiä piirteitä. Merkittävää lisäarvoa tutkimukselleni tuovat uudet tulkinnat, jotka ovat syntyneet kuvien sarjallisessa analyysissä. Näiden tulkintojen perustana ovat yhteydet kuvien välillä. Kun analyysissä irtaudutaan yksittäisestä kuvasta kohti laajempaa kuvallista materiaalia, muiden kuvien muodostaman visuaalisen kontekstin merkitys kasvaa. Kuva saa tulkintansa ja merkityksellistyy suhteessa edeltäviin ja myös seuraaviin kuviin. Kuvien sarjallisuuden tarkastelussa paitsi jäsentyy kuvakirjan kokonaisuus, myös havainnollistuu kuvakirjan moniulotteisuus ja sen yhteydet muihin medioihin: sarjakuvaan, elokuvaan, musiikkiin ja teatteriin.

Näkemykseni mukaan tietyt narratologian peruskäsitteet vaativat tarkistamista ja uudelleen arviointia nimenomaan visuaalisen kerronnan kohdalla. Idea vapaasta epäsuorasta näkökulmasta osoittautuu hyvinkin toimivaksi kuva-aineistoni analyysissä. Sen sijaan visuaalisen kertojan käsite on ainakin tämän tutkimuksen valossa ongelmallinen. Teoksen *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole* kielellinen kerronta perustuu pääasiassa henkilökeskeiseen kerrontatilanteeseen, jossa ulkopuolinen kertoja kuvaa henkilöhahmojen tajuntaa ja tarinamaamaailmaa sen kautta. Tämän teoksen kohdalla visuaalisen kertojan käsite toimi analyysissä kohtuullisen tarkoituksenmukaisesti. Sen sijaan *Tyttö ja naakkapuun* kielelliseen minäkerrontaan visuaalisen kertojan käsitteen yhdistäminen tuntuu keinotekoiselta. Oletan, että tämä on seurausta modernin kuvakirjan tavasta yhdistää ensimmäisen persoonan kielellinen kerronta kuvien ulkopuoliseen kolmannen persoonan näkökulmaan.

Tutkimukseni teoreettisella kehyksellä ja tutkimusasetelmalla olen halunnut osoittaa, että lastenkirjallisuuden tutkimuksessa toimivat samat välineet kuin kirjallisuuden valtavirtaa edustavia teoksia analysoitaessa. Siksi lastenkirjoja koskeva tutkimus ei ole määrännyt käsittelyä. En esimerkiksi ole nähnyt kohdeteoksissani kaksoisyleisöproblematiikan käsittelyä mielekkääksi, koska näihin ei selkeästi ole rakennettu erikseen aikuis- ja lapsiyleisön positiota. Oli lukija sitten lapsi tai aikuinen, hän voi löytää kertomuksista erilaisia ulottuvuuksia oman tulkintakehyksensä puitteissa. Erilaisilla tulkinnoilla on tärkeä rooli kertomuksen analyysissä. Vuorovaikutus *teorian* ja *tulkinnan* välillä toimii molempiin suuntiin. Ei pelkästään niin, että teoria ratkaisisi kertomuksen tulkinnalliset ongelmat, vaan myös vastavuoroisesti yksittäisellä kertomuksella on keinonsa, joiden avulla se James Phelanin ajatusta mukaillen kutsuu lukijan emotionaaliseen ja eettiseen

kommunikaatioon ja näin rikastaa teoriaa. Parhaimmillaan nämä tulkinnat voivat saada lukijan näkemään kertomuksen uudella tavalla tai uudesta näkökulmasta. Tutkimukseni antina näen sen, että käytännön tasolle ulotettuna erilaiset tulkinnat voivat ehdottaa uusia, vaihtoehtoisia tapoja hyödyntää kuolema-aiheen käsittelyä kirjallisuuden avulla. Konkreettista hyötyä tästä voi olla esimerkiksi vanhemmille, opettajille ja muille lasten kanssa työskenteleville.

Teoksen *Tyttö ja naakkapuu* jatko-osat *Minä, äiti ja tunturihärkki* ja *Revontulilumi* antavat mahdollisuuden tarkastella, kuinka läheisensä menettäneen lapsen selviytymistä kuvataan pitemmällä aikajänteellä. Tarinan jatkuminen konkreettisesti tytön ja äidin arjen kuvauksena tuo kuolema- ja suruaiheen temaattiseen tarkasteluun sisältöjä, joiden uskon luovan lukijalle luottamusta siihen, että surusta ja ikävästä huolimatta elämä kulkee eteenpäin. Saduissa voidaan elää elämä onnellisesti loppuun asti. Vaikka tätä takuuta ei todellisessa elämässä kukaan voi antaa, kuolemaa ja surua käsittelevä kirja voi kertoa lapselle, että onnellista ja hyvää elämää voi elää myös suuren menetyksen jälkeen.

KIRJALLISUUS

Kohdeteokset

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

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

MÄT = JALONEN, RIITTA 2005: *Minä, äiti ja tunturihärkki*. (Kristiina Louhi, kuv.). Helsinki: Tammi.

RET = JALONEN, RIITTA 2006: *Revontulilumi*. (Kristiina Louhi, kuv.). Helsinki: Tammi.

Tutkimuskirjallisuus

AALTO, MINNA 2000: *Vapauden ja velvollisuuden ristiriita. Kehitysromaanin mahdollisuudet 1890-luvun lopun ja 1900-luvun alun naiskirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.

ACHTÉ, KALLE & al. 1985: ”Vanha suomalainen kuolemankulttuuri”, teoksessa: *Kuolema elämän keskellä* (Jan-Erik Ruth ja Pirkko Heiskanen, toim.). Helsinki: Otava, 58–71.

ACZEL, RICHARD 1998: “Hearing Voices in Narrative Texts”. *New Literary History* 29:3, 467–500.

ALBER, JAN, IVERSEN, STEFAN, HENRIK SKOV NIELSEN & BRIAN RICHARDSON 2010: “Unnatural Narratives, Unnatural Narratology. Beyond Mimetic Models”, *Narrative* 18: 2, 113–136.

ANDERSSON, CLAES 2006: ”Taivaasta ja helvetistä”, teoksessa: *Mikään ei häviä. Kirjoituksia kuolemankulttuurista* (Tiina Huttunen, Cia Kiiskinen ja Riitta Tuominen, toim.). Helsinki: WSOY, 203–222.

ANDREWS, LEW 1995: *Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative*. Cambridge University Press.

ARNHEIM, RUDOLF 1974: *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley and Los Angeles. University of California Press.

BACHELARD, GASTON 2003: *Tilan poetiikka* (Tarja Roinila, suom.). Helsinki: Nemo. (Alkuteos: *La poétique de l'espace*, 1957.)

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

- BACON, HENRY 2010: ”Elokuvakerronnan luonnolliset ja luovat ulottuvuudet”, teoksessa: *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia* (Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi, toim.). Helsinki: Gaudeamus, 255–276.
- BAHTIN, MIHAIL 1981: *The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M Bkahtin* (Michael Holquist, toim.) Texas University Press: Austin. (Alkuteos: *Voprosy literatury i estetiki*, 1975.)
- BAHTIN, MIHAIL 1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia* (Paula Nieminen ja Tapani Laine, suom.). Helsinki: Orient Express. (Alkuteos: *Problemy poetiki dostojevskogo*, 1963.)
- BAL, MIEKE 1991a: *On Story-Telling. Essays in Narratology*. (David Jobling, toim.). Sonoma: Polebridge Press.
- BAL, MIEKE 1991b: *Reading ‘Rembrandt’. Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BAL, MIEKE 1997a [1985]: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press. (2. uudistettu painos.)
- BAL, MIEKE 1997b: *The Mottled Screen. Reading Proust Visually* (Anna-Louise Milne, käänt.). Stanford California: California University Press. (Alkuteos: *Images proustiennes, ou comment lire visuellement.*)
- BANFIELD, ANN 1982: *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge & Kegan, Paul.
- BARTHES, ROLAND 1991 [1982]: *Responsibility of Forms: Critical Essays on music, Art, and Representation*. (Richard Howard, transl.). Berkeley: University of California Press. (Alkuteos: *L’obvie et l’obtus*)
- BETTELHEIM, BRUNO 1984: *Satujen lumous. Merkitys ja arvo* (Mirja Rutanen, suom.). Helsinki: WSOY. (Alkuteos: *The Uses of Enchantment.*)
- BIEDERMANN, HANS 1993: *Suuri symbolikirja* (Pentti Lempiäinen, suom. & toim.). Helsinki: WSOY. (Alkuteos: *Knaurs Lexikon der Symbole.*)
- BRANIGAN, EDWARD 1992: *Narrative Comprehension and Film*. New York & Lontoo: Routledge.
- BRUNER, JEROME 1991: ”The Narrative Construction of Reality”. *Critical Inquiry* 18:1, 1–21.
- CAPDEVILLE, SOPHIE 1995: Elämän kiertokulku. *Tyyris Tyllerö* 2/1995, 31–36.
- CAVALLIUS, GUSTAF 1977: ”Bilderbok och bildanalys”, teoksessa: *Bilden i barnboken*. (Lena Fridell, toim.). Göteborg: Stegeland, 31–60.
- CHATMAN, SEYMOUR 1978: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca & London: Cornell University Press.

- CHATMAN, SEYMOUR 1980: "What Novels Can do that Films Can't (and vice versa)" *Critical Inquiry* 7: 1, 121–140.
- CHATMAN, SEYMOUR 1990: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- COHN, DORRIT 1978: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*: Princeton: Princeton University Press.
- COHN, DORRIT 2006: *Fiktioin mieli* (Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki, suom.). Helsinki: Gaudeamus. (Alkuteos: *The Distinction of Fiction*, 1999.)
- CULLER, JONATHAN 1975: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca & New York: Cornell University Press.
- CULLER, JONATHAN 2004: "Omniscience". *Narrative* 12:1, 22–34.
- DOLEŽEL, LUBOMIR 1976: "Narrative Modalities." *Journal of Literary Semantics* 5:1, 5–14.
- DOONAN, JANE 1993: *Looking at Pictures in Picture Books*. South Woodchester: Thimble Press.
- DOONAN, JANE 2003: "Defining Edges and Closing Gaps. Notes on Structural Features in the Sequential Art of the Picturebook". *Signal* 100, Sept. 2003, 27–
- DRUKER, ELINA 2008: *Modernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden*. Göteborg: Makadam.
- DYREGROV, ATLE 1996: *Lapsen suru* (Mirja Makkonen, suom.). Jyväskylä: Gummerus. (Alkuteos: *Barn i sorg*, 1989.)
- DÄLLENBACH, LUCIEN 1989: *The Mirror in the Text* (Jeremy Whiteley ja Emma Hughes, käänt.). Oxford: Polity Press. (Alkuteos: *Le récit spéculaire*, 1977.)
- EAKIN, PAUL JOHN 2004: "What are We Reading When We Read Autobiography?". *Narrative* 12:2, 121–132.
- ECO, UMBERTO 1981: *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of texts*. Lontoo: Hutchinson.
- EISENSTEIN, SERGEI 1978 [1929]: "Dialektinen tapa lähestyä elokuvan muotoa", teoksessa: *Elokuvan muoto* (Sakari Toiviainen, suom.). Helsinki: Love Kustannus, 105–135.
- ELIADE, MIRCEA 1975: *Myth and Reality* (Willard R. Trask, käänt.). New York: Harper & Row.
- ELOVAARA, RAILI 1992: *Olen tyhjä huone. Sanataiteen metaforista ja symboleista*. Helsinki: Yliopistopaino.
- ERKKILÄ, JAAKKO 2003: "Musiikkiterapian mahdollisuudet lapsen surussa", teoksessa: *Surevan lapsen kanssa*. Tuettu suru -projekti. Suomen mielenterveysseura. Helsinki: SMS-tuotanto, 15–55.

- EVERT, JEANNE C. 2000: "Reading Visual Narrative. Art Spiegelman's *Maus*". *Narrative*: 8:1, 87–103.
- EWERS, HANS HEINO 1995 (toim.): "Kinder- und Jugendliteratur – Entwurf eines Lexikonartikels, 13–24.
- FLUDERNIK, MONIKA 1993: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Routledge.
- FLUDERNIK, MONIKA 1996: *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge.
- FLUDERNIK, MONIKA 2003: "Natural Narratology and Cognitive Parameters", teoksessa: *Narrative Theory and Cognitive Sciences* (David Herman, toim.), 243–267.
- FLUDERNIK, MONIKA 2010: "Mediacy, Mediation, and Focalization", teoksessa: *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses* (Jan Alber and Monika Fuldernik, toim.). The Ohio State University Press: Columbus, 105–133.
- FRESNAULT-DERUELLE, PIERRE 1972: *La bande dessinée. Essai d'analyse sémiotique*. Paris: Librairie Hachette.
- GAFFRON, MERCEDES 1950: "Right and Left in Pictures." *Art Quarterly* 13, 312–331.
- GENETTE, GÉRARD 1980: *Narrative Discourse. An Essay in Method* (Jane E. Lewin, känt.). Oxford: Basil Blackwell. (Alkuteos: *Discourse du récit*, 1972.)
- GENETTE, GÉRARD 1988: *Narrative Discourse Revisited*. (Jane E. Lewin, känt.). Ithaca, New York: Cornell UP. (Alkuteos: *Nouveau discours du récit*, 1983.)
- GENETTE, GÉRARD 1997: *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. (Jane E. Lewin, känt.; foreword by Richard Macksey). Cambridge: Cambridge University Press. (Alkuteos: *Seuils*, 1987.)
- GRAHAM, MARTHA 1991: "Modernin tanssin toimijan aakkoset", teoksessa: *Hetken vangit – koreografien ja tanssikriitikkojen kirjoituksia* (Tiina Suhonen, toim.). Helsinki: VAPK-kustannus. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 12, 101–113. (Alkuteksti: "A Modern Dancer's Primer for Action", teoksessa *A Basic Educational Technique*, 1941.)
- HALLBERG, KRISTIN 1982: "Litteraturvetenskapen och bilderbokforskningen". *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 3:4, 163–168.
- HAMBURGER, KÄTE 1993: *The Logic of Literature* (Marilynn Rose, känt.). Bloomington: Indiana University Press. (Alkuteos: *Die Logik der Dichtung*, 1957.)
- HAPPONEN, SIRKE 2007: *Vilijonkka ikkunassa. Tove Janssonin muumiteosten kuva, sana ja liike*. Helsinki: WSOY.
- HATAVARA, MARI 2010: "Mahdollinen ja mahdoton kerronta historiallisessa romaanissa", teoksessa: *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia* (Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi, toim.). Helsinki: Gaudeamus, 158–186.

- HATAVARA, MARI, LEHTIMÄKI, MARKKU & TAMMI, PEKKA 2010: ”Johdanto”, teoksessa: *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia* (Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi, toim.). Helsinki: Gaudeamus, 7–14.
- HATVA, ANJA 1997: ”Satu ja sen kuvat”, teoksessa: *Sadun voimat II. Polunpäitä sadun maailmaan* (Johanna Jokipaltio, toim.). Jyväskylä: Maaseudun sivistysliitto, 29–43.
- HEFFERNAN, JAMES A.W. 1993: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press.
- HEIKKILÄ-HALTTUNEN, PÄIVI 2008: ”2000-luvun lasten- ja nuortenkirjoissa uutena trendinä on tunteiden korostaminen.” Taina Latvalan artikkelissa Isä-Nalle riehuu, veitsi viuhuu, pommi uhkaa. *Helsingin Sanomat* 2.8.2008.
- HEIKKILÄ-HALTTUNEN, PÄIVI 2010: *Minttu, Jason ja peikonhäntä. Lasten kuvakirjoja kipeistä aiheista*. Helsinki: Avain.
- HERKMAN JUHA 1998: *Sarjakuvan kieli ja mieli*. Tampere: Vastapaino.
- HERMAN, DAVID 1999: ”Introduction, Narratologies”, teoksessa: *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. (David Herman, toim.). Columbus: Ohio State University Press, 1–30.
- HERMAN, DAVID 2002: *Story logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln & London. University of Nebraska Press.
- HERMAN, DAVID 2003a: ”Introduction”, teoksessa: *Narrative Theory and the Cognitive Sciences* (David Herman, toim.). CSLI Publications. Stanford, 1–30.
- HERMAN, DAVID 2003b: ”Stories as a Tool for Thinking”, teoksessa: *Narrative Theory and the Cognitive Sciences* (David Herman, toim.). CSLI Publications. Stanford, 163–192.
- HERMAN, DAVID & JAHN, MANFRED & RYAN, MARIE-LAURE (toim.) 2005: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.
- HERMAN, DAVID 2007: ”Cognition, Emotion, and Consciousness”, teoksessa: *The Cambridge Companion to Narrative* (David Herman, toim.). Cambridge University Press. New York. Cambridge, 245–259.
- HIRSCH, MARIANNE 1997: *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press. Cambridge.
- HUHTAMO, ERKKI 1986 (toim.): *Puhekuvia. Kirjoituksia sarjakuvasta*. Kemin kulttuurilautakunta.
- HUHTAMO, ERKKI 1986: ”Umberto Eco ja sarjakuva”, teoksessa: *Puhekuvia. Kirjoituksia sarjakuvasta*. Kemin kulttuurilautakunta, 30–49.
- HUNT, PETER 1990: *Children’s Literature. The Development of Criticism*. London and New York: Routledge.

- HUNT, PETER 1991: *Criticism, Theory and Children's Literature*. Oxford: Blackwell.
- HÜHN, PETER 2005: "Plotting the Lyric. Forms of Narration in Poetry", teoksessa: *Theory into Poetry. New Approaches to Poetry* (Eva Muller-Zetzelman ja Margarete Rubik, toim.). New York: Rodopi.
- HÄGGLUND, TOR-BJÖRN 1994: "Luonnon ja mielen metsä", teoksessa: *Metsä ja metsänviljaa. Kalevalaseuran vuosikirja 73* (Pekka Laaksonen ja Sirkka-Liisa Mettomäki, toim.). SKS: Helsinki, 164–176.
- IVERSEN, STEFAN (2011) "In Flaming Flames": Crises of Experientiality in Non-Fictional Narratives", teoksessa *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology* (Jan Alber ja Rüdiger Heinze, toim.). Berlin and New York: de Gruyter, 89–103.
- JAHN, MANFRED 1996: "The Windows of Focalization. Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept". *Style* 30:2, 241–267.
- JAHN, MANFRED 2007: "Focalization", teoksessa: *The Cambridge Companion to Narrative* (David Herman, toim.). Cambridge University Press. Cambridge, 94–108.
- JALONEN RIITTA 2006: "Kuoleman tuntu ja kertomuksen verho". *Suomen Lääkärilehti* 25. 23.6.2006, 2772–2775.
- JALONEN, RIITTA 2007: "Kirjoihin sidotut", teoksessa: *Kirjailijan työmaat* (Kari Levola, toim.). Helsinki: Tammi, 44–52.
- KARTTUNEN, LAURA 2010: "Hypoteettinen puhe ja suoran esityksen iluusio", teoksessa: *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia* (Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi, toim.). Helsinki: Gaudeamus, 220–252.
- KAUNONEN, LEENA 2009: *Jakamattoman avaruuden alla. Tilojen merkityksiä Antti Hyryn proosassa*. Helsinki: SKS.
- KESKINEN, MIKKO 1993: "Fiktion talon eteiset ja kynnykset. Periteksti kirjallisuuden kommentaarina ja tulkintana", teoksessa : *Toiseuden politikat* (Pirjo Ahokas ja Lea Rojola, toim.). Helsinki: SKS, 146–162.
- KESKINEN MIKKO 2000: "Kuultava kirjoitus. Ääni ja puhe kirjallisuudessa", teoksessa: *Kirjallisuus, kieli ja kognitio. Kognitiivisesta kirjallisuuden- ja kielentutkimuksesta* (Katriina Kajannes ja Leena Kirstinä, toim.). Helsinki: University Press, 159–193.
- KIRSTINÄ, LEENA 1988: *Halkeamia. Tutkielmia lukijasta tekstin rakenteissa*. Helsinki: SKS.
- KITULA, SEIJA 2003: "Riitta Jalonen", teoksessa: *Kotimaisia nykykertojia* (Ismo Loivamaa, toim.). Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy, 101–104.
- KOIVUNEN, HANNELE 1998 [1997]: *Hiljainen tieto*. Otava: Helsinki.

- KOKKO, MIRJA 2009: ”Muistoista kuviksi. Surevan miehen mieli Juha Mannerkorven romaanissa *Jälkikuva*”, teoksessa: *Vaikeita fiktioita* (Liisa Ahlava ja Pekka Tammi, toim.). Tampereen yliopiston taideaineiden laitos, 135–165.
- KOKKOLA, LYDIA 2003: *Representing the Holocaust in Children’s Literature*. New York and London: Routledge.
- KOSKIMIES-HELLMAN, ANNA-MAIJA 2008: *Inre landskap i text och bild. Dröm, lek och fantasi i svenska och finska bilderböcker*. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- KRESS, GUNTHER & THEO VAN LEEUWEN 1996: *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- KUIVASMÄKI, RIITTA 1990: *Siiwollisuuden tuntoa ja ylewätä kauneuden mieltä. Suomenkielinen nuorisokirjallisuus 1851–1899*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- KUNNAS, TARMO 1989: ”Kuoleman teema kirjallisuudessa”, teoksessa: *Synty ja kuolema*. Tampereen taidemuseon julkaisuja XXVI (Tapani Pennanen & al., toim.). Tampere: Tampereen taidemuseo, 70–74.
- KUUSAMO, ALTTI 1996: *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki: Gaudeamus.
- LAKOFF, GEORGE & JOHNSON, MARK 1980: *Metaphors We Live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- LANSER, SUSAN 2010: ”Sapphic Dialogics. Historical Narratology and the Sexuality of Form”, teoksessa *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses* (Jan Alber & Monika Fludernik, ed.). The Ohio University Press: Cloulumbus, 186–205.
- LATVALA, TAINA 2008: ”Isä-Nalle riehuu, veitsi viuhuu, pommi uhkaa. Lasten- ja nuortenkirjallisuus on muuttunut rankemmaksi yhteiskunnan mukana. Onnellinen loppu ei ole nuorisokirjoissa enää välttämätön”. *Helsingin Sanomat* 3.8.2008.
- LAUKKA, MARIA 2010: ”Tutkimus suremisesta ja sen kuvaamisesta”. *Onnimanni* 4/2010, 44–45.
- LAUNIS, MIKA 2001: ”Kuvituksentutkimus, taiteen funktio ja identiteetti”, teoksessa: *Tutkiva katse kuvakirjaan* (Kaisu Rättyä ja Raija Raussi, toim.). SNI:n julkaisuja nro 23, Tampere: BTJ Kirjastopalvelu, 57–77.
- LECERCLE, JEAN JAQUES 1994: *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*. London and New York: Routledge.
- LEHTINEN, PÄIVI 2004: ”Lemmikit lentävät, isä katsoo pilven päältä. Lastenkirjoissa kuolemaa käsitellään yhä avoimemmin ja monipuolisemmin”. *Helsingin Sanomat* 29. 9. 2004.
- LEHTONEN, MAIJA 2002: *Aaveita ja enkeleitä, lapsia ja sankareita. Näkökulmia Topeliukseen*. Tampere: Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutti.
- LEMPIÄINEN, PENTTI 2002: *Kuvien kieli. Vertauskuvat uskossa ja elämässä*. Helsinki: WSOY.

- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM 1984: *Laocoön. An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. (Edward Allen McCormick, käänt.). Baltimore. The Johns Hopkins University Press. (saks. alkuteos, 1766).
- LEWIS, DAVID 2001a: *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing Text*. London Routledge: Falmer.
- LEWIS, DAVID 2001b: "Showing and Telling. The Difference That Makes a Difference." *Reading literacy and language* 35:3, 94–98.
- MAKKONEN, ANNA 1991: *Romaani katsoo peiliin. Mise en abyme -rakenteet ja tekstienvälisyys* Marko Tapion *Aapo Heiskasen Viikatetanssissa*. SKS 546. Helsinki: SKS.
- MAKKONEN, ANNA 1997: "Paljastuksia kaikilta vuosilta", teoksessa: *Muodotonta menoa. Kirjoituksia nykykirjallisuudesta*. (Mervi Kantokorpi, toim.). Helsinki: WSOY, 98–115.
- MARGOLIN, URI 2003: "Cognitive Science, The Thinking Mind, and Literary Narrative", teoksessa: *Narrative Theory and the Cognitive Sciences* (David Herman, toim.). CSLI Publications. Stanford, 271–294.
- McCLOUD, SCOTT 1994: *Sarjakuva – näkymätön taide*. Helsinki: The Good Fellows. (Alkuperäisteos: *Understanding Comics. The Invisible Art*, 1994.)
- McHALE, BRIAN 1978: "Free Indirect Discourse. A Survey of Recent Accounts". *Poetics and Theory of Literature*. 3:1978.
- McHALE, BRIAN 1983: "Unspeakable Sentences, Unnatural Acts. Linguistics and Poetics revisited." *Poetics Today* 4:1, 17–45.
- McHALE, BRIAN 2001: "Weak Narrativity. The Case of Avant-Garde Narrative Poetry." *Narrative* 9:2, 161–167.
- McHALE, BRIAN 2009: "Beginning to Think about Narrative in Poetry". *Narrative* 17:1, 11–30.
- MEZEI, KATHY 1996: "Who is speaking here? Free Indirect Discourse, Gender, and Authority in *Emma*, *Howards End*, and *Mrs. Dalloway*", teoksessa: *Ambiguous Discourse, Feminist Narratology & British Women Writers* (Kathy Mezei, toim.). Chapel Hill. The University of North Carolina Press, 66–92.
- MIKKONEN, KAI 2005: *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- MIKKONEN, KAI 2008: "Presenting Minds in Graphic Narratives". *Partial Answers* 6:2, 301–321.
- MIKKONEN, KAI 2010: "Kuvat ilman sanoja, sarja ilman kuvia. Sarjakuvakertomuksen ainutlaatuinen ja "luonnollinen" fokalisaatio", teoksessa: *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia* (Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi, toim.). Helsinki: Gaudeamus, 303–330.
- MIKKONEN, KAI 2011: "Tekstianalyysin ja lukukokemuksen mahdoton yhtälö". *Avain* 1, 38–53.

- MITCHELL, W.J.T. 1994: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- MOEBIUS, WILLIAM 1986: "Introduction to Picturebook Codes." *Word & Image*, 2:2, 141–158.
- MOEBIUS, WILLIAM 1991: "Room with a View. Bedroom Scenes in Picture Books", *Children's Literature* 19, 53–74.
- MORSON, GARY SAUL 1994: *Narrative and Freedom. The Shadows of Time*. New Haven: Yale University Press.
- MÄKELÄ, MARIA 2009: "Välttämättömyyden kehä ja muita kerrotun mielen oireita", teoksessa: *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen* (Samuli Hägg, Markku Lehtimäki ja Liisa Steinby, toim.). SKS: Helsinki, 111–139.
- MÄKELÄ, MARIA 2010: "Medialukija romaanin opissa. Tapaus Clinton–Lewinsky ja kirjallisesti välittynyt kokemuksellisuus", teoksessa: *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia* (Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi, toim.). Helsinki: Gaudeamus, 187–219.
- MÄKELÄ, MARIA 2011: *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. Tampere: Tampere University Press.
- NAGEL, THOMAS 1974: "What is it Like to Be a Bat?" *The Philosophical Review* 83:4, 435–450.
- NELLES, WILLIAM 2006: "Omniscience for Atheists. Or, Jane Austen's Infallible Narrator". *Narrative* 2:14, 118–131.
- NIELSEN, HENRIK SKOV 2004: "The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction". *Narrative* 12:2, 133–150.
- NIELSEN, HENRIK SKOV 2010: "Natural Authors, Unnatural Narration", teoksessa: *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses* (Jan Alber and Monika Fuldernik, toim.). The Ohio State University Press: Columbus, 275–301.
- NIKOLAJEVA, MARIA & SCOTT, CAROLE 2001: *How Picturebooks Work*. New York and London: Garland.
- NIKOLAJEVA, MARIA 2002: "Imprints of the Mind. The Depiction of Consciousness in Children's Fiction." *Children's Literature Association Quarterly*. 26:4, 173–187.
- NODELMAN, PERRY 1988: *Words About Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens, Georgia: University of Georgia Press.
- NODELMAN, PERRY 1991: "The Eye and I. Identification and First-person Narratives in Picture Books." *Children's Literature* 19:2, 1–30.
- NODELMAN, PERRY 1999: "Decoding the Images. Illustration and Picture Books", teoksessa: *Understanding Children's Literature*, (Peter Hunt, toim.), 69–80.

- NYSTRÖM, MARJAANA 2007: *Nallekarhu*. Helsinki: Otava.
- OITTINEN, RIITTA 2004: *Kuvakirja kääntäjän kädessä*. Helsinki: Lasten Keskus.
- OJANEN, SINIKKA 1980: ”Mitä sadut merkitsevät lapselle. Psykodynaaminen teoriatausta ja kansansadun merkitys”, teoksessa: *Sadun avara maailma. Sadut varhaiskasvatuksen tukena* (Sinikka Ojanen, toim.). Helsinki: Otava, 9–43.
- OLSON, GRETA 2003: ”Reconsidering Unreliability. Fallible and Untrustworthy Narrators”. *Narrative* 1:11, 93–109.
- PALLASMAA, JUHANI 2006: ”Kuoleman kuvat arkkitehtuurissa”, teoksessa: *Mikään ei häviä. Kirjoituksia kuoleman kulttuurista* (Tiina Huttunen, Cia Kiiskinen ja Riitta Tuominen, toim.). Helsinki: WSOY, 114–133.
- PALMER, ALAN 2004: *Fictional Minds*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- PALMER, ALAN 2005: “Intermental Thought in the Novel. The Middlemarch Mind”. *Style* 39:4, 427–439.
- PALMER, ALAN 2010: “Large Intermental Units in *Middlemarch*”, teoksessa *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses* (Jan Alber & Monika Fludernik, toim.). The Ohio University Press: Cloulumbus, 83–104.
- PANOFSKY, ERWIN 1939: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row.
- PAVEL, THOMAS 1986: *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- PEETERS, BENÔIT 1991: *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée. Tournai; Cassterman*.
- PHELAN, JAMES 1989: *Reading People, Reading Plots. Character, Progression and the Interpretation of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- PHELAN, JAMES 1996: *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press.
- PHELAN, JAMES 2001: “Why Narrators Can Be Focalizers – And Why It Matters, teoksessa *New Perspectives on Narrative Perspective* (Willie van Peer & Seymour Chatman, toim.). Albany: State University of New York Press, 51–66.
- PHELAN, JAMES 2005: *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca ja Lontoo: Cornell University Press.
- POIJULA, SOILI 2002: *Surutyö*. Helsinki: Kirjapaja.
- POIJULA, SOILI 2007: *Lapsi ja kriisi. Selviytymisen tukeminen*. Helsinki: Kirjapaja.

- PRINCE, GERALD 1987: *A Dictionary of Narratology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- PRINCE, GERALD 2001: "A Point of View on Point of View or Refocusing Focalization", teoksessa: *New Perspectives on Narrative Perspective* (Willie van Peer & Seymour Chatman, toim.). Albany: State University of New York Press.
- RABINOWITZ, PETER J. 1977: "Truth in Fiction. A Reexamination of Audiences". *Critical Inquiry* 4:1, 121–141.
- RABINOWITZ, PETER J. 1987: *Before Reading. Narrative Constructions and the Politics of Interpretation*. Ithaca: Cornell University Press.
- RHEDIN, ULLA 1992: *Bilderboken. På väg mot en teori*. Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet 45. Stockholm: Alfabet.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1991: *Kertomuksen poetiikka* (Auli Viikari, suom.). Helsinki: SKS. (Alkuperäisteos: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, 1983.)
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH 2002: "The Story of 'I'. Illness and Narrative Identity". *Narrative* 10:1, 9–27.
- ROINILA, TARJA 2003: "Gaston Bachelard, tilan ja poetiikan filosofi", teoksessa: *Tilan poetiikka*. Helsinki: Nemo, 7–30.
- RUUSKA, HELENA 2001: "Kuoleman varjossa", teoksessa: *Kirjaseikkailu. Lasten ja nuortenkirjallisuuden opas* (Tuula Korolainen, toim.). Helsinki: Tammi, 305–312.
- RYAN, MARIE-LAURE 1991: *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- RYAN, MARIE-LAURE 1992: "Modes of Narrativity and their Visual Metaphors". *Style* 26:3, 368–387.
- RYAN, MARIE-LAURE (ed.) 2004: *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press
- RÄTTYÄ, KAISU 2001: "Kirjan kansikuva peritekstinä.", teoksessa: *Tutkiva katse kuvakirjaan* (Kaisu Rättyä ja Raija Raussi, toim.). Tampere: SNI:n julkaisu nro 23, 177–193.
- SARMELA, MATTI 2006: "Karhu ihmisen ympäristössä", teoksessa: *Karhun kannoilla: In the footsteps of the bear* (Clive Tolley, toim.). Pori : Turun yliopisto, kulttuurituotannon ja maisemantutkimuksen laitos, Satakunnan Museo, 42–83.
- SCHWARCZ, JOSEPH H. 1982: *Ways of the Illustrator. Visual Communication in Children's Literature*. Chicago: American Library Association.
- SENDAK, MAURICE 1988 (1964): "The Space of Music" *Calcedott & Co. Notes on Books & Pictures*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 3–9. (Originally published in *Book Week, The Sunday Herald Tribune*, November 1, 1964.)

- SHAVIT, ZOHAR 1986: *Poetics of Children's Literature*. Athens, Georgia. University of Georgia Press.
- SHAVIT, ZOHAR 1980: "The Ambivalent Status of Texts. The Case of Children's Literature". *Poetics Today* 1:3, 75–86.
- SHULEVITZ, URI 1985: *Writing with Pictures. How to Write and Illustrate Children's Books*. New York.
- SONESSON, GÖRAN 1997: "Mute Narratives. New Issues in the Study of Pictorial Texts", teoksessa: *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media* (Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund ja Erik Hedling, toim.). Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 243–251.
- STANZEL, FRANZ K. 1984: *A Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press. (Alkuteos: *Theorie des Erzählens*.)
- STEINER, WENDY 1982: *Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago: University of Chicago Press.
- STEINER, WENDY 1988: *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature*. Chicago: The University of Chicago Press.
- STEINER WENDY 2004: "Pictorial Narrativity", teoksessa *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, (Marie-Laure Ryan, toim.). Lincoln: University of Nebraska Press, 145–177.
- STEPHENS, JOHN 2000: "Modality and Space in Picture Book Art. Allen Say's 'Emma's Rug'". *CREArTA*, 1:1, 45–59.
- STERNBERG, MEIR 2005: "Self-consciousness as a Narrative Feature and Force. Tellers vs. Informants in Generic Design.", teoksessa: *A Companion to Narrative Theory* (James Phelan and Peter J. Rabinowitz, toim.), 232–252.
- STRAWSON, GALEN 2004: "Against Narrativity". *Ratio* 17:4, 428–452.
- SUOMINEN, TAPIO & PENNANEN TAPANI 1989: "Syntymän ja kuoleman esitystavoista Suomen taiteessa.", teoksessa: *Synty ja kuolema*. Tampereen taidemuseon julkaisuja XXVII (Tapani Pennanen & al., toim.). Tampere: Tampereen taidemuseo, 174–208.
- SÖDERBERG, EVA 1995: "Frågetecken och livstecken – om döden i svenska bilderböcker", teoksessa: *Myter och motiv. Essäer om litteratur* (Susanne Larsson-Krieg, toim.). Svenskläraryöreningen: Stockholm, 217–248.
- TAGG, JOHN 2003: "Melancholy Realism. Walker Evan's Resistance to Meaning". *Narrative* 11:1, 3–77.
- TAMMI, PEKKA 1992: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.

- TAMMI, PEKKA 2006: "Exploring *Terra Incognita*", teoksessa: *FREElanguage INDIRECTtranslation DISCOURSEnarratology* (Pekka Tammi & Hannu Tommola, toim.). Tampere: UP (= Tampere Studies in Language, Translation and Culture 2), 159–173.
- TAMMI, PEKKA & MÄKELÄ, MARIA 2007: "Dialogi linnuista. Kokemuksellisuus, kerronnallisuus, luotettavuus ja Maria-Liisa Vartion *Hänen olivat linnut*", teoksessa: *Kirjallisia elämyksiä. Alkukivistä toiseen elämään* (Yrjö Hosiaislouma & al. toim.). Helsinki: SKS, 227–251.
- TAMMI, PEKKA 2009: "Kertomusta vastaan ("Ikävä tarina")", teoksessa: *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen* (Samuli Hägg, Markku Lehtimäki ja Liisa Steinby toim.). SKS: Helsinki, 140–166.
- TAMMI, PEKKA 2010: "Kertomusta vastaan ja ei-vastaan", teoksessa: *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia* (Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi, toim.). Helsinki: Gaudeamus, 65–88.
- TURJA, ANNE 1995: "Riitta Jalonen", teoksessa: *Kotimaisia lasten- ja nuortenkirjailijoita* (Ismo Loivamaa, toim.). Helsinki: Kirjastopalvelu Oy, 55–58.
- TURUNEN, MIKKO 2010: *Haarautuvat merkitykset. Puukuvasto Lassi Nummen lyriikassa*. Tampere: Tampere University Press.
- USPENSKI, BORIS 1991 [1970]: *Komposition poetiikka. Taideteoksen sommittelun periaatteet*. (Marja-Leena Vainionpää-Palmgren, suom.). Helsinki: Orient Express.
- UTRIAINEN, TERHI 1994: "Kulttuuri ja kuolema", teoksessa *Ihmiselämän rajat* (Katriina Jalonen et. al., toim.). Studia mortis. Helsingin yliopisto, 6–15.
- VAIJÄRVI, KARI 1974: "Surun ja kuoleman laaksot." *Helsingin Sanomat* 29.9.1974.
- VAIJÄRVI, KARI 1995: "Lastenkirjojen kriisit", teoksessa: *Lapsi ja kriisit* (Marjatta Jakobsen et. al., toim.). Turku: Cultura, 14–17.
- VARGA, A. KIBÈDI 1989a: "Criteria for describing Word-and-Image Relations". *Poetics Today* 10:1, 31–53.
- VARGA, A. KIBÈDI 1989b: *Discours, récit, image*. Liege- Bruxelles: Pierre Margada.
- WALL, BARBARA 1991: *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*. Lontoo. Macmillian.
- WESTIN, BOEL 1998: "Kuin katsoisi kuningasrubiinin sydämeen. Taidemuotojen yhteisvaikutus muumitarinoissa", teoksessa: *Muumilaakso. Tarinoista museokokoelmaksi*. Originaalikuvitukset: Tove Jansson; tekstit ja kirjan toimitus: Mirja Kivi. Tampere: Tampereen taidemuseon Muumilaakso, 70–73.
- WHITEHEAD, ANNE 2004: *Trauma Fiction*. Edinburgh University Press. Edinburgh.

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

YLIMARTIMO, SSKO 2001: ”Kanssa ja lisää, vaiko ohi tai jopa vastaan? Lastenkirjan kuvittaja myötä- ja mielikuvittelijana”, teoksessa: *Tutkiva katse kuvakirjaan* (Kaisu Rättyä ja Raija Raussi, toim.). Tampere: SNI:n julkaisu nro 23. Tampere: BTJ Kirjastopalvelu, 79–100.

ZUNSHINE, LISA 2003: “Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness”. *Narrative* 11:3, 270–291.

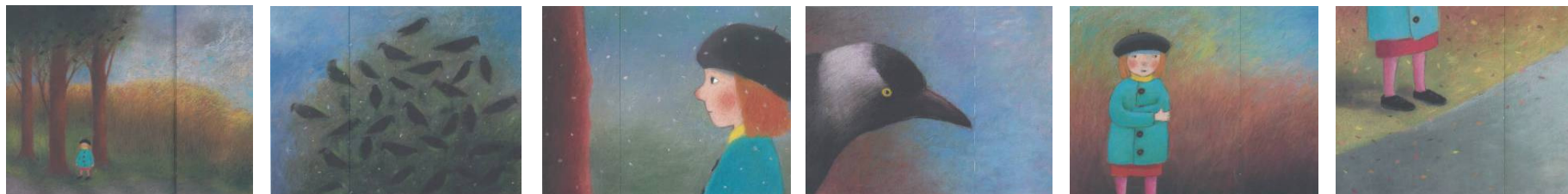
ZUNSHINE, LISA 2006: *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State University Press.

Painamattomat lähteet

JALONEN, RIITTA 2008: ”Miten lastenkirjani ovat syntyneet”. Luento Tampereen yliopiston luentosarjassa ”Miten lastenkirjani ovat syntyneet? Luentosarja lasten- ja nuortenkirjallisuudesta” 24.11.2008. Suomen nuorisokirjallisuuden instituutti.

KUVALIITE 1: Kerronnalliset ketjut teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*

ASEMALLA:

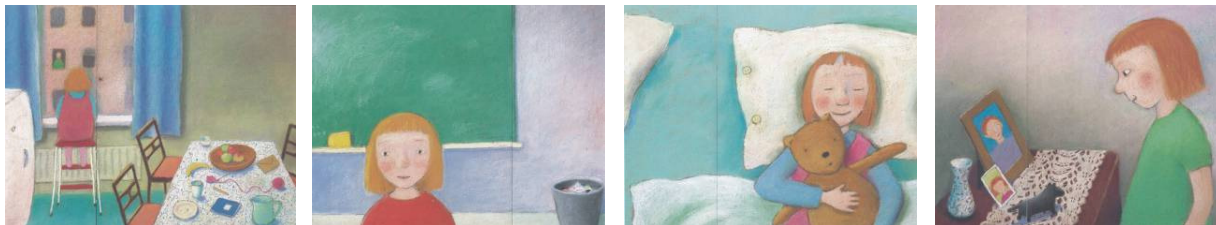


MUISTOT:

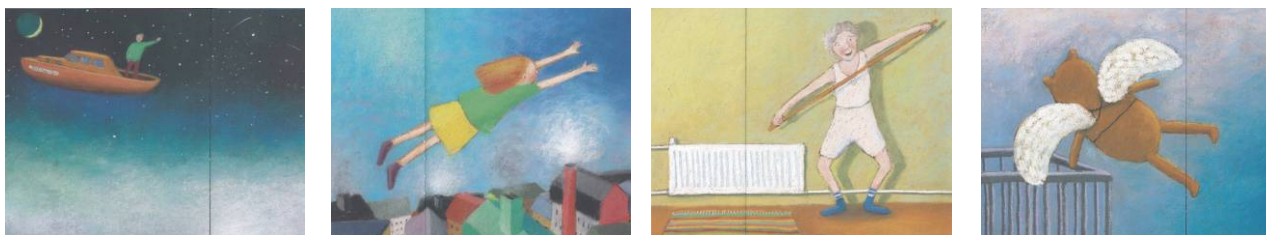


KUVALIITE 1: Kerronnalliset ketjut teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*

MUUTTUNUT NYKYISYYS KOTONA JA KOULUSSA:



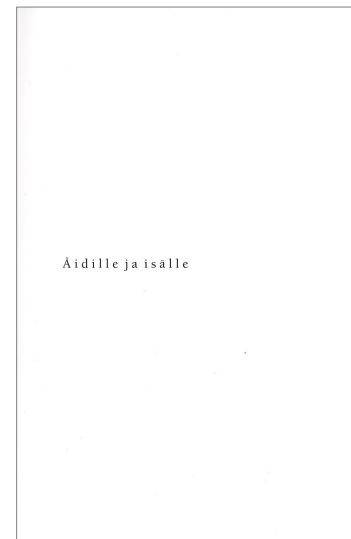
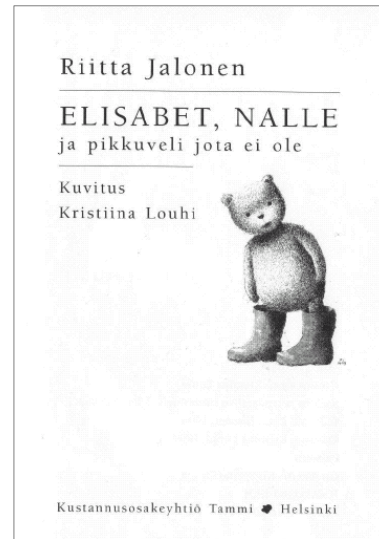
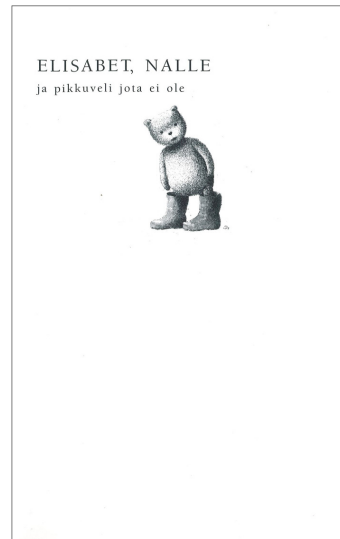
KUVITELMIEN TASO:



KUVALIITE 2: "Ajatuskuplia"



KUVALIITE 3: Paratekstit, *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei ole*



KUVALIITE 4: Paratekstit, Tyttö-trilogia

