

Krista Kaitasuo

SALLITAKOON TUNTEIDEN AUKOT

Henkilöhahmojen sisäisen elämän hahmottuminen *Pelon maantiede-* ja *Juoksuhaudantie-* romaaneissa ja niiden elokuvaversioissa

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma
Tampereen yliopisto

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	2
1.1	Tutkimuksen lähtökohdat	2
1.2	Kohdeteokset	9
2	TEOREETTINEN TAUSTA	21
2.1	Tutkimusongelma ja keskeiset käsitteet	21
2.2	Kerronnallisuus romaania ja elokuvaa yhdistävänä piirteenä	29
3	KERTOJAT JA KERRONNAN NÄKÖKULMAT	36
3.1	Sisäistekijä ja kerronnan arvomaailmat	37
3.2	Elokuvallinen kertoja ja voice-over	41
3.3	Millaiseen kertojaan ei voi luottaa?	44
3.4	Erehtyväiset ja salailevat kertojat	46
3.5	Tie mieleen vie fokalisaation kautta	50
3.6	Minäkertoja menneisyytensä kokijana ja kertojana	52
3.7	Kertoja ja henkilödiskurssin sekoittuminen	55
3.8	Maaru kertojan kaksoisolentona	57
3.9	Sotadiskurssi Mattien mielissä ja kielissä	61
3.10	Näkökulmien esittäminen elokuvassa	64
3.11	Ulkoinen fokalisaatio ja vaihtuvat fokalisaatiot	69
4	HENKILÖHAHMOJEN PINTA JA SYVYYS	75
4.1	Päähenkilöt sisäisen muutoksen kourissa	76
4.2	Päähenkilöiden syvyys kyseenalaistuu	79
4.3	Kouluaikaiset ystävät minuuden etsimisen välineinä	83
4.4	Karikatyyriset miehet	86
4.5	Väkivaltainen naisyhteisö	90
5	HENKILÖHAHMOJEN TOIMINTA	95
5.1	Arjen sukupuolittuneisuus	96

5.2	Työ tunteiden tukahduttajana	99
5.3	Väkivalta henkilökohtaisena ja poliittisena tekona	101
5.4	Taistelevat sankarittaret oikeuden asialla	105
5.5	Sukupuolten välistä sotaa Juoksuhaudantiellä	109
5.6	Peseytymisriittejä ja juoksemisen vapauttavuutta	111
5.7	Ympäristö haltuun tutkimalla	116
6	LOPUKSI	121
	Lähteet ja kirjallisuus	125

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

KAITASUO, Krista: Sallittakoon tunteiden aukot

Henkilöhahmojen sisäisen elämän hahmottuminen *Pelon maantiede-* ja *Juoksuhaudantie-* romaaneissa ja niiden elokuvaversioissa

Pro gradu -tutkielma, 130 s.

Suomen kirjallisuus

Huhtikuu 2007

Tutkielman keskeinen ongelma tiivistettynä on se, miten henkilöhahmot näyttäytyvät kahdessa erilaisessa merkitysjärjestelmässä, joiden ilmaisutavat poikkeavat toisistaan varsinkin henkilöhahmojen ilmentämisessä. Romaanissa henkilöhahmojen ajatukset, tunteet ja asenteet, eli koko sisäinen elämä, sekä ulkomuoto, toiminta ja teot muotoutuvat lukijan havainnoitaviksi sanallisesti. Elokuvassa henkilöhahmojen ominaisuudet ovat pääosin pääteltävissä vain fyysisen olemuksen, dialogin, toiminnan ja elokuvallisten keinojen avulla.

Henkilöhahmojen esittämisessä tapahtuvia muutoksia kuvaan narratologian, adaptaatiotutkimuksen sekä elokuvan estetiikan käsitteistön avulla. Henkilöhahmojen sisäistä elämää lähestyn pääasiassa kerronnan näkökulmien, fokalisaation, kertojavalintojen ja toiminnan esitysten kautta.

Myös feministisiä teorioita hyödynnän siinä määrin, kun ne tulevat aiheeni kannalta oleellisiksi. Elokuvakerronnan suomenkielinen käsitteistö, jota käytän, on peräisin pääasiallisesti Henry Baconin teoksesta *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* (2000) sekä Max Juntusen *Elävän kuvan sanastosta* (1997).

Tutkimuskohteinani ovat Kari Hotakaisen *Juoksuhaudantie* (*Juoksuhaudantie* 2002=J) ja Anja Kaurasen *Pelon maantiede* (*Pelon maantiede* 1995=PM) sekä niiden pohjalta tehdyt elokuvafilmitsoinnit. *Juoksuhaudantien* elokuvaversio (*Juoksuhaudantien* 2004=A) on ohjannut ja käsikirjoittanut Veikko Aaltonen ja *Pelon maantieteen* (*Pelon maantieteen* 1997=M) Auli Mantila.

Keskeinen kiinnostuksen kohteeni ovat teosten päähenkilöt. Tulkintojeni mukaan he ovat teosten syvimmat, ristiriitaisimmat ja muuttuvimmat henkilöhahmot. *Pelon maantieteiden* päähenkilöt, elokuvan Oili ja romaanin minäkertoja (jonka etunimeä ei paljasteta) ovat ulkoisilta piirteiltään varsin erilaiset. Kuitenkin heidän sisäiset elämänsä, tunne-elämän ja sen kehityksen keskeisyys, asettuvat kerronnassa etualalle. Molempien kehitykseen liittyy myös feministisen tietoisuuden kasvu, jota teosten mieshahmot korostavat karikatyyrisen kuvaustapansa vuoksi.

Myös *Juoksuhaudanteissa* päähenkilöt (Matti Virtaset) tarjoavat tutkielmani aiheen kannalta paljon materiaalia. Heidän esittämisen tapojen vertaaminen *Pelon maantieteiden* päähenkilöihin tarjoaa paljon konkreettisia tuloksia adaptaation eri keinoista. Aaltonen pyrkii olemaan Mantilaa huomattavasti uskollisempi alkuperäisteokselle. Hän käyttää henkilöhahmojen tietoisuuden kuvaamisessa enemmän visuaalisia, tarinasta irrallisia elementtejä, siinä kun Mantila luottaa näyttelijätyöhön tunteiden pienten vivahteiden ja tajunnantilojen esille tuojina.

Tutkielman avainsanoja: sisäinen elämä, kerronta, kertoja, henkilöhahmo, fokalisaatio, narratologia, adaptaatio, feministiset teoriat, miestutkimus.

1. JOHDANTO

1.1. Tutkimuksen lähtökohdat

Tutkimuskohteinani ovat Kari Hotakaisen *Juoksuhaudantie* (*Juoksuhaudantie* 2002=J) ja Anja Kaurasen *Pelon maantiede* (*Pelon maantiede* 1995=PM) sekä niiden pohjalta tehdyt elokuvafilmatsoinnit. *Juoksuhaudantien* elokuvaversio (*Juoksuhaudantien* 2004=A) on ohjannut ja käsikirjoittanut Veikko Aaltonen ja *Pelon maantieteen* (*Pelon maantieteen* 1997=M) Auli Mantila.

Tutkin millaisen tulkinnan filmatisointi romaanista ja eritoten sen henkilöahmoista esittää. Selvitän, mitkä henkilöahmoja koskevat seikat on tulkittu filmatisoinneissa tärkeiksi, ja miten ne nostetaan esiin. Pohdin sitä, miten ja millaisina romaanin ja elokuvan henkilöt näyttäytyvät, miten heidän sisäinen maailmansa (tunteet, ajatukset, motiivit jne.) ja toimintansa muodostuvat ja millaisia merkityksiä tekstienväliset kytkennät synnyttävät.

Suomalainen elokuva on perinteisesti ollut vahvasti riippuvainen kotimaisesta kirjallisuudesta (Sevänen & Turunen 1990, 147). Etenkin 60-luvun jälkeen filmatisoijat ovat tehneet runsaasti filmatisointeja kansallisesti tärkeiksi koetuista romaaneista. Tuttuja klassikoita, kuten Antti Tuurin romaaneita ja muita kansallista lähimenneisyyttä luotaavia romaaneita sekä Aleksis Kiven ja Väinö Linnan teoksia, on pyritty saattaa ihmisten läheisyyteen juuri filmatisointien avulla. (Mt., 147.) Kaikkiaan Suomessa on tehty kesään 1994 saakka 932 pitkää filmatisointia. Niistä lähes puolet, 395 kappaletta, on ollut filmatisointeja, joiden pohjana siis on ollut jokin romaani, näytelmä novelli, iskelmä, runo jne. (Uusitalo 1994, 7.)

Henry Baconin mukaan klassikkofilmatisointien tekeminen ja katsominen liittyvät tarpeeseen kohottaa kulttuurista statusta. Tällaisessa sovittamisessa on kyse kulttuurisesta uudistamisesta. Siinä tarinaelementtejä jatkuvasti toistetaan, tulkitaan ja muovataan, jotta yhteys menneisyyteen ja sen tarjoamiin kokemuksiin voitaisiin säilyttää esittämällä elementit uudessa perspektiivissä. (Bacon 2005, 134–135.)

Pelon maantieteen ja *Juoksuhaudantien* teokset viittaavat moderniin, osin postmoderniksikin miellettyihin maailmoihin. Teoksissa menneisyyttä ei luodata itsetarkoituksellisesti tai tyyppillisin realismin keinoin.

Pelon maantieteen romaaniversiossa postmodernistisuus syntyy ennen kaikkea sen itsetietoisesta tekstuaalisuudesta. Teos on kollaasi, jossa teoreettiset katsannot, kirjeet, luentotyypisten tekstit ja minäkertojan kerronta yhtyvät ja paikoin etäännyttävät lukijaa itse tarinasta. Myös postmoderniin liittyvä jäljittelyn eli pastissiin periaate on nähtävissä romaanista: sitähan syytettiin aikanaan jopa plagioinnista.

Luodessaan henkilöhahmojaan ja naisten feminististä ajatusmaailmaa Kauranen ironisoi, parodioi, yksinkertaistaa, liioittelee ja kärjistää. Maire Turunen kirjoittaa Ilkassa *Pelon maantieteen* ytimenä olevan sen, että se parodioinnillaan asettuu modernia feminisimiä vastaan. Varsinkin laajan koulumaailman kuvauksen Turunen näkee parodiana. (Turunen 1995.)

Kaiken kaikkiaan postmoderni on problemaattinen termi ja se on määriteltävä jokaisessa käyttöyhteydessä uudelleen. On olemassa ”monta postmodernismia”. Esimerkiksi ‘anti-moderni postmodernismi’ on kulttuurinen muoto, jolle tyypillisiä piirteitä ovat ironisuus ja skeptisyys, pirstaleisuus, todellisuusvaikutelman kyseenalaistaminen ja metafiktiivisyys (eli kaunokirjallinen itsetietoisuus). Metafiktiivinen teksti voi parodioida muuta kirjallisuutta, esittää kirjallisuusteoreettisia kysymyksiä, leikitellä rakentumisperiaatteillaan, nostaa esiin kielellistä luonnettaan ja lukijan roolia. Postmoderni voi tarkoittaa yhtäläillä yhteiskunnallista tilannetta, ajattelutapaa kuin mentaliteettiäkin. Se ei välttämättä ole mikään ajan tai kulttuurisen tilanteen radikaali katkos, vaan sen voi myös mieltää myöhäismoderniksi, osaksi modernisaatioprosessin jatkumista. (Ojajärvi 2005.)

Myös *Juoksuhaudanteissä* postmoderni tulee esille monin eri tavoin. Teoksen lopussa romaanin maailman todellisuusvaikutelma kyseenalaistuu, kun viimeinen luku on sana sanalta täsmälleen sama kuin teoksen alku. Näin teksti ”tulee tietoiseksi itsestään” ja samalla lukija joutuu pysähtymään ja kyseenalaistamaan lukemaansa. Oliko kaikki vain päähenkilön kuvitelmaa, unelmaa tai päiväunta? Kahden eri maailman kohtaaminen viittaa myös postmodernille tyypilliseen todellisuuden simulointiin.

Nostan katseeni korkeuksiin, irrotan jalat maasta, keinu heivauttaa minut pieneen liikkeeseen. Huimaa. Päivän aherrus on syönyt happea aivoista niin, että pysäyttäessäni liikkeen tuntuu kuin nurmikko lainehtisi hetken. (J 7, 334.)

Postmodernistisuudestaan huolimatta menneisyys, tai pikemminkin sen merkit, ovat selvästi läsnä *Juoksuhaudanteissä*. Molempien versioiden voisi tulkita sijoittuvan eräänlaiseen etäännytettyyn nykyaikaan. Elokuvan ikonografiassa esimoderni ja moderni sekoittuvat; välillä liikutaan maaseudulla tai sen kaltaisissa paikoissa, välillä kaupungin lähiössä.

Luontokuvaus idyllisessä värikkydessään ja puhtaudessaan on selvästi ajastaan jälkeenjäänyttä, mutta sen lisäksi myös monet muut seikat, kuten euroaikana markoista puhuminen viittaavat menneisyyteen.

Kaikista teoksista on löydettävissä myös moderneja piirteitä. Kaikkitietävä kertoja antaa tilaa monikerroksiselle vaihtuvalle näkökulmatekniikalle, ja näkökulma on lähellä keskushenkilöiden tajunnanvirtaa. Myös perinteistä kerrontastruktuuria ja sen kronologisesti etenevää tarinankulkua rikotaan. Postmodernin ja modernin kohtaamiseen teoksissa olisikin mielenkiintoista paneutua laajemmin, mutta tämän tutkielman teeman kannalta syvempi analyysi ei nouse oleelliseksi.

Myös sukupolvien välinen kuilu – suomalaisten nykymiesten eronteko suhteessa vanhempiin sodassa olleisiin – on esillä *Juoksuhaudantien* molemmissa versioissa. Sekoittamalla vanhaa ja uutta keskenään saadaan vaikutelma ”vanhasta hyvästä ajasta”, joka vertautuu nykyaikaisen yhteiskunnan koventuneisiin arvoihin ja ihmisten henkisiin ongelmiin. Menneisyyden piirteiden kuvaamisella ja nykyaikaan vertaamisella on tulkintani mukaan merkitystä ennen kaikkea sukupuoliproblematiikan esille nostajana. Matti vertailee itseään usein sodankäyneeseen Taisto Oksaseen. (Myös etunimi viittaa sotaan, ja tämän kautta vanhaan aikaan.)

Hänellä akka, minulla nainen.
Hänellä elämäkoulu, minulla korkeakoulu.
Hänellä keppi, minulla porkkana.
Hänellä pano, minulla esileikki. (J 173.)

Juuri sukupuolikysymykset nousevat kaikissa neljässä tutkimassani teoksessa niiden keskeisiksi piirteiksi – niin henkilöhahmojen kuin teosten tematiikankin kannalta. *Juoksuhaudantiessa* käsitellään 1990-luvulta alkunsa saanutta käsitystä maskuliinisuuden kriisistä: yhteiskunnan luoma kuva hegemonisesta maskuliinisuudesta osoitetaan keinotekoiseksi. Kuva fyysisesti ja henkisesti vahvasta, yhteiskunnallisesti menestyvästä ”tosimiehestä” ei arkipäivässä kohtaa todellisten lihaa ja verta olevien miesten kanssa.

Myös *Pelon maantieteen* molemmissa versioissa otetaan vahvasti kantaa sukupuoliasioihin ja yhteiskunnassa lisääntyneeseen naisten väkivaltaan ja aggressioon. Varsinkin romaanin maailma on selkeän feministinen. Se sisältää paljon sitaatteja 1990-luvun naistutkimuksen teoreettisista julkaisuista sekä viitteitä aikamme feministiajattelijoihin aina Baader-Meinhof-ryhmästä Simone Weiliin ja Susan Sontagiin. Teokset tuntuvatkin suorastaan tyrkyttävän itseään tarkasteltaviksi sukupuolinäkökulman kautta.

Useimmissa kirjan ilmestymisvuonna tehdyissä kritiikeissä naiskuva otetaan huomioon. Itse asiassa teoksesta kirjoitettujen aikalaiskritiikkien huomiot keskittyvät pääasiassa teoksen arvomaailmaan, sen moraalikäsitteisiin ja käsityksiin miesten ja naisten tasa-arvosta. Kritiikeistä puuttuvat lähes kaikki huomiot teoksen kirjallisista ansioista: tyylistä, rakenteesta ja kielestä. Arvosteluissa pohditaan naisten väkivaltaisuutta ja aggressiota sekä sitä, onko realistista kuvata niiden purkautumista Kaurasen kuvaamalla tavalla. Kimmo Rantasen arvostelu Turun Sanomissa on avoimessa närkästyksessään hyvä esimerkki tästä. Rantasen mukaan teos niputtaa miehet yhdeksi samalla tavalla toimivaksi ja ajattelevaksi joukoksi, ja hän epäilee, ettei ”pornoklubin edestä kidutettavaksi napattujen miesten naisenkaipuu tule koskaan loppumaan penikseen työnnettyyn sukkuuikkoon”.

Kauranen kirjoittaa kuten feministeillä on tapana. Miehet niputetaan yhdeksi joukoksi ikään kuin kyse olisi yhtenäisestä ja yhtäläisestä ajattelevasta ja toimivasta ryhmästä, ei yksilöistä. Romaanin naisten suhtautuminen miehiin on jokseenkin patologista. Jopa Havis Amandan ympärillä olevat hylkeet he tulkitsevat liukkaiksi fallos-symboleiksi. Tarinan minä-kertojan avulla Kauranen sentään repäisee itsensä irti hurjimmista yleistyksistä: ” Että minua alkoi jossain vaiheessa huvittaa miten ne näkivät kaikkialla ympärillään väärinkohdeltuja naisia ja kaltoinkasvatettuja tyttöjä”. (Rantanen 24.9.1995.)

Radikaalifeminististen totuudentorvien kärjistettyjen esitysten ja julistuksellisen yhteiskuntakritiikkinsä vuoksi katson teoksen saavan myös satiirin ja fantasian piirteitä. Tulkintani mukaan teoksen julistuksellisuuden tarkoitus on osoittaa yhteiskunnan vääryydet kääntämällä sukupuoliroolit nurinpäin niin, että teoksen implikoiman patriarkaatin valta siirtyykin naisten käsiin. Väkivaltakuvauksista löytyy paljon symbolisuutta, ja teosten väkivaltapiirteitä voisikin tulkita ”sukupuolten välisen sodan” konkretisoituina merkkeinä.

Kiinnostus naiskuviin tulee esille myös teoksista tehdyissä pro gradu - tutkielmissa. Eeva Jeronen on vuonna 2002 tehnyt Turun yliopistossa tutkielman, jossa hän tarkastelee *Pelon maantieteen* bulimistisia naissubjekteja ja ruumiillisen toimijuuden hahmottumista. Riitta Niinistön vuoden 1999 tutkielmassa keskeistä on naiseus, erityisesti naisen kehityskertomus. Maarit Särkkä taas on tehnyt Jyväskylän yliopistossa pro gradun nimeltä *Mies ja naiskuva Kari Hotakaisen romaanissa Juoksuhaudantie*. Vaikka sukupuolinäkökulma on erittäin keskeinen, sivuan sitä omassa tutkielmassani vain siinä määrin kuin se tulee aiheeni kannalta keskeiseksi.

Myös tilojen ja identiteetin kytkeytyminen toisiinsa näkyy niin *Pelon maantieteen* kuin *Juoksuhaudantienkin* maailmasta. Turussa Anders Vacklin (2001) on tutkinut vallan maantiedettä, tiloja valtaa ja identiteettejä *Pelon maantieteessä* ja muutamassa muussa romaanissa, ja Tampereella Marja Rantämäki merkitysten syntymistä

Juoksuhaudantien tiloissa. Omassa tutkielmassani paikan kuvausten tarkastelemisella on merkitystä eritoten henkilöiden ja varsinkin heidän sisäisen elämänsä esitysten kannalta. *Pelon maantieteissä* sosiaaliset instituutiot limittyvät henkilöhahmojen kuvauksiin. Ne liittyvät myös heidän henkiseen kehitykseensä ja yhteiskuntaan sopeutumiseensa. *Juoksuhaudanteissä* asunnoilla sekä luonnon kuvauksella on vastaavanlainen merkitys.

Yleisesti ottaen aiheittani, romaanin sovittamista elokuvaksi, ei ole tutkittu paljoakaan. Aiheen suosio näyttää kuitenkin olevan kasvussa ainakin pro gradu tutkielmien tekijöiden piirissä. Viime vuosina tutkielmia aiheesta ovat tehneet ainakin suomen kirjallisuuden, yleisen kirjallisuustieteen ja mediakulttuurin opiskelijat. Nämä tutkielmat ovat tapaustutkimuksia, jossa paneudutaan johonkin tiettyyn teospariin jostakin tietystä kerronnallisesta tai temaattisesta näkökulmasta. Teoreettisempaa ja laajempaa tutkimusta, adaptaation ongelmakohtiin paneutumista siis kaivataan, vaikka tällaista tutkimusta löytyy jonkin verran. Esimerkiksi Henry Bacon on lähestynyt aihetta monimediaalisista näkökulmista ansiokkaasti teoksissaan *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* (2004) ja *Seitsemäs taide* (2005). Ensin mainitussa hän paneutuu eritoten elokuvan ja romaanin kerronnallisiin elementteihin huomioiden taiteenlajit niin itsenäisinä teoksina kuin sovittamisenkin näkökulmasta. Jälkimmäisessä Bacon laajentaa taiteenlajien skaalaa aina arkkitehtuuriin ja maalaus- ja teatteritaiteen lajeihin asti.

Taiteiden välisyys, intermediaalisuus, kiinnostaa itseäni paljon, vaikka siihen en tutkielmassa paneudukaan. Baconin teoksissa aiheesta tehdään taitavia tulkintoja ja havaintoja. Esimerkiksi Peter Greenawayn älyllisyyteen pikemmin kuin suuriin tunnekokemuksiin perustuva elokuvataide yhdistelee luovalla ja rohkealla tavalla eri aineksia ja vaikutteita muista taiteista. Baconin siteeraaman Greenawayn mukaan ”elokuva on aivan liian rikas ja pystyvä ilmaisuväline jätettäväksi pelkille tarinankertojille”, ja hän kokeekin olevansa taidemaalari, joka käyttää maalaamiseen elokuvallisia keinoja. Koulutukseltaan Greenaway onkin kuvataiteilija. Elokuva *Kokki, vaimo, varas ja rakastaja* (1989) on osuva esimerkki maalaustaiteen suorasta vaikutuksesta Greenawayn tapaan tehdä ja ymmärtää elokuvaa taiteena. Filmin taustalla on Frans Halsin maalaus *Haarlemin miliisiosaston upseerien juhlapäivällinen*. Sitä sanotaankin yhdeksi Greenawayn visuaalisesti kauneimmista elokuvista. (Bacon 2005, 206–216.)

Laajempaa akateemista adaptaatiotutkimista harrastetaan vähän, sillä avoimia kysymyksiä on yksinkertaisesti liikaa. Adaptaatiota käsitteleviä yhtenäisiä teorioita ei ole. Siksi adaptaatiotutkimuksessa tulee ottaa huomioon, ei vain tarinan, elokuvan ja

kirjallisuuden yksilölliset luonteet, vaan myös akateemisen kirjallisuus- ja elokuvatutkimuksen metodit ja sen ”välttämättömyys” ja tarpeellisuus suhteessa muuhun tutkimukseen. (Andrew 2000, 38.)

Myös teosten arvottaminen on ollut aina adaptaatiotutkimuksen ongelmakohta. Kirjallisuus ja elokuva asettuvat kulttuurisilta arvoiltaan vastakkaisiksi: tutkimuksessa ja kritiikissä kirjallisuus nähdään elokuvaa korkeampana ja ensisijaisempana muotona. Esimerkiksi Ranskan uuden aallon ohjaajat käyttivät usein kirjallisia teoksia lähtökohtinaan, mutta salasivat tämän tarkoituksenaan korostaa ohjaajaa kirjailijaa ylempänä ja tärkeämpänä tekijänä. Erojen korostamiseen liittyy vahvasti myös ajatus, että elokuva olisi erityisen hyvän toiminnan esittämisessä, ja romaani ajatusten. (Naremore 2000, 1-7.) Tosin nykyään elokuvaa ja kirjallisuutta arvottavat ja toisiinsa vertaavat näkökulmat tuntuvat olevan poistumassa. Kirjallisuutta ja elokuvaa ei enää pyritä arvioimaan samoin kriteerein, vaan niitä arvioidaan omina itsenäisinä muotoinaan ja suhteessa oman alansa käsityksiin ”hyvästä” ja ”huonosta” taiteesta.

Eritoten filmatisointeja on kritisoitu siitä, että ne yksinkertaistavat ja latistavat kirjallisen teoksen, sen esteettisen arvon ja eritoten emotionaalisen rikkauden, ja kahlitsevat katsojan mielikuvituksen. (Cook 1994, 133–134). Sanotaan, että elokuvasovitukset eivät pysty tavoittamaan kirjallisuuden kielikuvia, metaforia, metonymiaa tai ironiaa. Jan Simons huomauttaa kuitenkin, että tarinan temaattinen ja symbolinen taso ei ole koskaan identtinen painetun tekstin kanssa, vaan ne ovat lukijan tulkinnan ja ymmärtämisen tulosta. Sama pätee myös elokuvaan ja televisioon. Aivan kuten kirjallisen kuvauksen myös elokuvan kuvan voi ymmärtää kirjaimellisesti tai kuvainnollisesti. (Simons 1994, 151–152.)

Myös Henry Baconin mukaan huoli siitä, että elokuva turruttaisi katsojan mielikuvituksen, on liioiteltu, ”jopa täysin väärä”. Hänen mukaansa ihmisen visuaalis-narratiivinen mielikuvitus voi käyttää hyväkseen mitä erilaisimpia materiaaleja: verbaalia tai audioviduaalista, faktuaalista tai fiktiivistä, representationaalista tai suoraan havainnoinnista lähtöisin olevaa. Bacon kritisoi kahtiajakoa, jonka mukaan elokuva olisi toimintaa ja romaani ajattelua varten. Toisaalta myös jonkin taidelajin *rajoitukset* voivat toimia luovuutta ja mielikuvitusta kirvoittavana materiaalina; ne saattavat kannustaa etsimään keinoja ohittaa rajoitus jollakin epäsuoralla tavalla. Yksi sovittamisen onnistumisen kriteereistä voisikin olla se, miten alkuperäisteoksen vahvuudet on onnistuttu siirtämään tai luomaan uudelleen toisen taidelajin keinojen puitteissa niin, että parhaassa tapauksessa kahden taidelajin vahvuudet ajautuvat keskinäiseen dialogiin. (Bacon 2005, 121–122, 125.)

Usein taidemuotojen binaaristen vastakohta-asettelujen taustalla on ajatus siitä, että kirjallisuus olisi jotenkin elokuvaa omavaraisempi tai itsellisempi muoto. Elokuvaa tutkittaessa sen korostetaan perineen muotonsa muilta merkitysjärjestelmiltä, esimerkiksi valokuvalta, tanssilta, maalaustaiteelta tai arkkitehtuurilta.

Kuitenkin myös kirjallisuus nojaa muihin viestimiin sekä lainaa muille merkitysjärjestelmille tyypillisiä ominaisuuksia omiin tarkoituksiinsa; puhutaan esimerkiksi matkakirjallisuudesta tai journalistisesta ja elokuvallisesta romaanista (Stam 2000, 60–61). Tärkeintä filmatisointien ja romaanien suhteen tutkimisessa on huomioda, että kyse on kahdesta signifikaatiosysteemistä: kirjallisuuden verbaalisesta ja elokuvan visuaalista, verbaalista ja auditiivista yhdistävästä systeemistä. (Ks. McFarlane 1996, 26.) Itse pyrin tutkimuksessani välttämään niin filmatisoinnin kuin romaaninkin arvottamista ja tutkimaan mahdollisimman neutraalisti, millaisen tulkinnan elokuvasovitus romaanista esittää.

Toisiinsa suhteessa olevina teoksina teokset voidaan nähdä myös itsenäisinä taideteoksina, joista voi nauttia ja joita voi tulkita toisistaan riippumatta. Adaptaatioiden toisistaan riippumattomuuden idean on tuonut hyvin esille Pier Paolo Pasolini, joka julkaisi romaaninsa *Teoreema* samaan aikaan *Teoreema*-elokuvansa kanssa. Näin hän kielsi oivaltavasti teosten symbioottisen ja toisiinsa arvomielessä vertautuvan suhteen.

Bacon kritisoi ideaa, jossa kirjallisuuden narratiiviset elementit olisivat jollakin tapaa elokuvan vastaavia keinoja parempia tai tarkempia ilmaisussaan. Hänen mukaansa elokuva kykenee tarjoamaan selkeät vastineet lähes kaikille keskeisille kirjallisille keinoille, ajan ja paikan ilmauksille, näkökulmille ja kertojuudelle. Baconin mukaan elokuva pystyy jopa romaania paremmin esittämään ihmisen osana tiettyä fyysistä ja sosiaalista ympäristöä sen ulkoisten ilmenemismuotojen täydessä rikkaudessa. On jopa esitetty, että elokuva vapautti romaanin pikkutarkkojen kuvausten taakasta. (Bacon 2005, 116–117.)

Myös ranskalaisen uuden romaanin piirissä kehiteltiin kirjallisia keinoja, joille löytyy elokuvallisia vastineita joko klassisen tai sitten uudemman elokuvan keinovaroista. Yksi tällainen on ristikuvan¹ käyttö romaanissa. (Mt. 118).

Adaptaatiotutkimus on kiintoisaa myös siksi, että yli puolen nykyajan kaupallisista elokuvista sanotaan perustuvan romaaniin (Naremore 2000, 9). Sovitusten suosion kasvu on nähtävissä Suomessakin. Tälläkin hetkellä elokuvateattereissa esitettävistä

¹ Ristikuva on leikkaus, jossa otos alkaa häipyä samalla kun seuraava otos alkaa nousta esiin. Ristikuvan käyttö kirjallisuudessa saattoi tarkoittaa esimerkiksi sitä, että kuvattiin peräkkäin lyhyitä lukuja, joissa uusi luku aloitettiin aina samantapaisella lauseella kuin mihin edellinen päättyi. (Bacon 2005, 428.)

elokuvista suuri osa perustuu romaaneihin. Esimerkkeinä mainittakoon vaikkapa *Musta Dahlia*, *Suden vuosi*, *V2 Jäätynyt enkeli*, *Ihmisen pojat*, *Parfyymi* ja *Paholainen pukeutuu Pradaan*.

1.2. Kohdeteokset

Anja Kaurasen (nykyään Snellman) vuonna 1995 ilmestyneestä *Pelon maantiede* -romaanista syntyi suuri kohu ilmestymisensä jälkeen. Kauraseen kohdistuneet plagiointisyytökset toivat teokselle kielteistä julkisuutta. Pelon maantieteen postmoderni yhteys tieteellisiin tutkimuksiin ja niiden tekijöihin nostivat raivoisan keskustelun kirjailijan etiikasta. Juristit päättivät kuitenkin, ettei kenenkään tekijänoikeuksia ollut loukattu. Kauranen käytti teoksessaan monien tutkijoiden töitä hyväkseen joskus vain vähän muuteltuna, ja monet vaativatkin julkisuudessa jonkinlaista kiitosta näille hyväksikäytetyille tutkijoille.

Teoksella oli kuitenkin myönteisetkin seurauksensa. Kirjan vuoksi lehtien sivuilla alettiin keskustella avoimesti naisten aggressioista ja väkivallasta. Romaani osui keskelle vuoden 1995 loppukesällä herännyttä keskustelua raiskauksen uhkaaman naisen oikeudesta puolustautua. Keskusteluissa pohdittiin, miksi yleinen mielipide ja oikeusjärjestelmä leimaavat naisen osasylliseksi tapahtumaan, jossa hän menettää koko minuutensa ja miksi puolustautuja voi saada moninkertaisen rangaistuksen raiskaajaan verrattuna.

Kaurasen julkisuuskuva onkin yksi syy, miksi päätin ottaa toiseksi tutkimuskohteekseni juuri *Pelon maantieteen*. Hän on julkisuudessa erityisen tunnettu ja hänen teoksensa ovat saaneet valtavasti huomiota niin tutkijoilta, opinnäytetyön tekijöiltä kuin lukevalta yleisöltäkin. Hotakainen asettuu mielenkiintoiseksi ”vastinpariksi” Kauraselle, sillä hänen teoksiaan ei ole juuri tutkittu, eikä suuri yleisö ole ollut juurikaan kiinnostunut hänen teoksistaan ennen *Juoksuhaudantien* aikaansaamaa julkisuutta.

Kaurasen menneisyys alkoholisti-isän ja alistuvan äidin pelokkaana tyttärenä on ollut aikoinaan useasti median aiheena. Julkisuudessa hän on ruotinnut avoimesti myös suhteitaan miehiin. Useimmissa *Pelon maantieteestä* kirjoitetuissa arvosteluissa mainitaankin Kaurasen teosten sisältävän runsaasti omaelämäkerrallisia aineksia. Lisäksi Kaurasen aikaisemmat teokset näyttävät olevan arvostelijoille tuttuja. ”Kauranen kehii auki

aikaisemmista kirjoistaan turhankin tutunoloisen Kallion giltsin lapsuutta, koulu-aikaa ja opiskeluvuotia” (Majander 1995). Maire Turunen (1995) löytää *Pelon maantieteestä* yhteyksiä *Sonja O*:hon useammallakin eri tasolla: päähenkilöiden henkisessä hauraudessa, tyylien ironisuudessa, koulukuvauksessa ja tapahtumaympäristön valinnassa. Markku Soikkelin (1995) mukaan *Sonja O* jätti paljon kysymyksiä naisen vapaudesta. Hänen mielestään Kauranen pystyy *Pelon maantieteessä* vastaamaan näihin kysymyksiin. Soikkeli luokittelee Kaurasen naisten elämäkertojen kirjoittajaksi, joissa päähenkilö toistuvasti tunnistaa sen määrätyn paikan yhteiskunnassa, johon hän ei ainakaan halua kuulua. (Mt., 1995.)

Erityisen selvästi Kaurasen julkisuuskuvan tuntemus tulee esille Antti Majanderin (1995) arvostelussa. Majander kutsuu Kaurasta ”mediamonikärkiohjukseksi”. Tällä hän viittaa ironisesti Kaurasen mediamaisemassa laajalle levinneeseen julkisuuteen. Olen kuullut Kaurasta kutsuttavan monilla muillakin leimaa antavilla nimikkeillä; enemmän kuin yhden kerran olen kuullut häntä nimitettävän ”verbaalivirtuoosiksi”. Naisasioista paljon kolumneita kirjoittanut Kauranen onkin luonut oman iskevän ja kuvailevan sanastonsa, joka näkyy myös *Pelon maantieteessä*. Kaurasen kieli on fyysistä, runsasta ja usein avoimen eroottista, ja varmasti juuri siksi hänet on tituleerattu myös ”seksin papittareksi”.

Pelon maantiedettä en valinnut tutkimuskohteekseni kuitenkaan Kaurasen julkisuuskuvan viettelevyyden vuoksi, vaan itse asiassa vastakkaisista syistä: tutkimuksessani tahdon havainnoida teosta Kauraselle ominaisen ”feministiroolin” ja julkisuuskuvan ulkopuolelta ja keskittyä teoksen kirjallisiin elementteihin. Teoksessa on paljon sellaista, varsinkin juuri henkilöhahmojen kohdalla, joka kiinnittää huomion teoksen rakentumisen tapoihin. Esimerkiksi Maila-Katriina Tuominen (2005) kiinnittää kritiikissään huomionsa teoksen esteettisiin elementteihin, sen rakenteeseen ja henkilöhahmoihin.

(...) siinä [*Pelon maantieteessä*] kulkevat rinnakkain nautittavat, suorastaan vietteleviksi rakentuvat tarinat romaanihenkilöistä ja heidän persoonallisuuksistaan ja äärimmäisen kuivat, natisten paikalleen istuvat sitaatit viimeaikaisten teoreettisista julkaisuista.

Feministinen ajatusmaailman ja siihen liittyvän pelon tematiikan keskeisyyttä teoksessa ei voi kuitenkaan kieltää. Kirjan päähenkilö on tarinan minäkertoja, joka tekee aikuisena tiliä menneisyydestään ja etsii syitä peloilleen niin yhteiskunnan rakenteista kuin

henkilökohtaisesta historiastaankin. Päähenkilön ohella pääosassa voidaan pitää naisryhmää, joka ottaa haltuunsa ennen miehille kuuluneen vallan ja alkaa alistaa miehiä niin sanoilla kuin teoillakin. Romaanin minäkertoja pohtii tunteidensa, ihmissuhteidensa ja tekojensa ohella myös suhdettaan naisryhmään, ja syytä miksi liittyi heihin.

Auli Mantilan *Pelon maantiede* (1999) on hänen toinen kokopitkä ohjaustyönsä (hän on myös käsikirjoittaja) *Neitoperhon* jälkeen. Mantila on *Pelon maantieteen* filmatisoinnissaan muuttanut alkuperäisteosta runsaasti. Romaanissa minäkertoja pohtii menneisyyttään, ihmissuhteitaan ja tekojaan, ja pyrkii tätä kautta etsimään syitä kehitykselleen. Tässä itsensä etsimisen prosessissa menneisyyden muistot, perhesuhteet, lapsuus ja koulu-aika ovat keskeisellä sijalla. Elokuvassa Mantila on kuitenkin sivuuttanut tämän menneisyyteen kohdistuvan reflektoinnin ja keskittyy vain päähenkilön (romaanissa minäkertoja-päähenkilöä ei nimetä, elokuvassa hän on Oili) yhteen elämänvaiheeseen. Romaanissa minäkertojalla ei ole lainkaan sisaruksia, vaan hänen suhde vanhempiansa on tärkeä tekijä identiteetin muodostumisen kannalta. Perhetausta on myös tärkeä syy, joka liittyy hänet naisryhmään. Elokuvassa Oilin vanhempiin ei viitata lainkaan.

Oili eroaa romaanin minäkertojasta valtavasti. Häntä ei esitetä yhtenä feministisen naisryhmän jäsenenä, vaan hän on syrjästäkatsoja, joka arvostelee naisten tekoja ja maailmankatsomusta. Oili vaikuttaa kylmältä ja laskelmoivalta, eikä hän romaanin minäkertojan tavoin analysoi tunteitaan tai menneisyyttään. Oilin pikkusisko Laura on yhdessä feministisen ystäväporukkinsa kanssa sekaantunut miehen kuolemaan, ja oikeushammaslääkärin virkansa vuoksi Oili liitetään myös tapauksen tutkimiseen. Oili ei liity naisryhmään, vaan katselee heidän toimintaansa etäältä.

Vaikka Oili ja minäkertoja henkilöahmoina poikkeavatkin toisistaan, yhdistävät heitä heidän sisäisen elämänsä esittämisen tavat. Molempien esityksissä tunteet ja koko sisäinen elämä ovat keskiössä. Heillä on molemmilla vaikeuksia tunnistaa tunteitaan ja hyväksyä niitä. Muihin ihmisiin ja heidän ongelmiinsa he suhtautuvat älyllisesti (vaikkakin minäkertojan lapsuuden kuvauksissa tunteelliset reaktiot ovat vielä keskiössä). Lisäksi feministisen tietoisuuden kasvu on myös Oilin kehityksen kannalta keskeistä, mutta se ei tapahdu hänellä samalla tavalla kuin kirjan päähenkilöllä.

Romaanin minäkertoja liittyy naisryhmään, mutta hän ei kuitenkaan tunne olevansa kokonaisvaltaisesti osa sitä. Hän kuvaa usein yrityksiään osallistua, sitoutua ja olla mukana naisten toiminnassa, mutta niistä huolimatta hän ei osannut puhua ”meistä”. Pohjimmiltaan hän on Oilin tavoin yksineläjä, vaikka pyrkiikin tietoisesti ryhmän osaksi.

Vaikka Mantila on poistanut elokuvassaan lähes kaikki alkuperäisteoksen perustapahtumat, yhteistä teoksissa on paljon. Naistenväliset suhteet, henkilöhahmojen tietoisuus, mieshahmojen luonteiden liioiteltu yksinkertaistaminen ja luonteen syntyminen toiminnan kautta sekä pelon ilmapiiri siirtyvät oman tulkintani mukaan teoksesta toiseen. Niin elokuvan kuin romaaninkin syvimpänä merkityksenä ja kerronnan motiivina ovat pelko ja sen vaikutukset ihmisten elämänvalintoihin, ihmissuhteisiin ja suhtautumiseen omaan itseensä. Elokuva ja romaani rakentuvat molemmat pelon ilmapiirin ja feministisen ideologian ympärille. Pelko ajaa ihmisiä toimintaan ja liittää heidät yhteen.

Romaani tuo heti alussa avoimesti esille ideologisuutensa minäkertojan esitellessä ironisoiden median antamia syitä miesmurhille. Sanomalehdet ja muut mediat pitävät naisten lisääntyneen aggressiivisuuden syinä väkivaltaohjelmien lisääntynyttä määrää, epätasa-arvosta johtuvaa naisten frustraatiota, taloudellisia ongelmia tai yleisesti vain aikakauden luonnetta. Ideologisuus motivoi naisten tekoja. Naisten jakama ideologia ei ole kuitenkaan vaan älyllistä ja abstraktia, vaan siihen sekoittuvat vahvasti tunteet ja henkilökohtainen kokemus.

Ymmärtääksemme ihmisten oireita ja toimintoja on olennaisempaa ymmärtää heidän tuntemuksiaan ja havainnoitejaan ympäröivästä todellisuudesta kuin yrittää hahmottaa oikeaa maailmankuvaa. (PM 212)

Myös sukupuolten väliset tasa-arvoerot ovat selkeästi nähtävissä, esimerkiksi kirjassa esitelty tanskalainen naispsykiatri Jenny Bredesen pitää Suomen tapausta tyypillisenä 90-luvun naisten frustraationa.

Taloudellisissa ongelmissaan painivan Suomen naisten on edelleen hyvin vaikea päästä vallan huipulle ja taannoisesta Estonia-laivan haaverista päätellen naisten on lähes mahdotonta selvitä edes oppoavan laivan yläkannelle. Kaikesta tasa-arvopuheesta huolimatta odotusten ja todellisuuden välinen ristiriita on naisilla, ja varsinkin koulutetuilla nuorilla naisilla edelleen aivan liian suuri. (PM 13.)

Tällaisten suorien kommenttien, joita kirjassa on useita, vuoksi *Pelon maantiedettä* tutkittaessa on ainakin jossakin määrin välttämätöntä esitellä feministisiä teorioita ja tuoda esille niiden vaikutus teoksen teemaan ja (arvo)maailmaan. Lähtökohtana feministisissä teorioissa on, että naisen asema ja asema kulttuurissa ja yhteiskunnassa on tutkimuksen arvoinen kohde. Feministinen tutkimus on aina ollut ideologista. Ideologinen lähtökohta naistutkimuksessa tarkoittaa sitä, että sitoudutaan eri tavoin luonnehdittuihin käsityksiin naisista. Ideologisesti nähdään, että nainen on seksistisen kulttuurin uhri; länsimainen kulttuuri on patriarkaalinen ja se on puristanut naisen marginaaliin, tehnyt hänestä objektin ja Toisen. Tämän seurauksena naisen maailmankuva vääristyy ja hän joutuu toimimaan

yhteisössä vastoin omaa haluaan. Kulttuurin ja yhteiskunnan rakenteet olisikin purettava ja tutkittava sekä ymmärrettävä uudella tavalla, jotta naiset voisivat vapautua vapaasti toimimaan ja ajattelemaan. (Tuohimaa 1988, 20.)

Kauranen pyrkiikin teoksellaan vallitsevien rakenteiden, asetusten ja sukupuolijaotteluiden purkamiseen. Kaurasen nais- ja feministikirjailijuus tulevat esille hänen kyseenalaistaessaan vakiintuneen sukupuolijärjestelmän sisältämiä käsityksiä miehen ja naisen (yhteiskunnallisista) rooleista ja sukupuolten luonteista. Yleisesti ottaen Kaurasen teoksissa näkyvät voimakkaasti ruumiiseen liittyvät aiheet, seksuaalisuus, juokseminen, tanssi ja ruumiillinen väkivalta. Naisen ja ruumiillisuuden aiheita käsitellessään Kauranen kritisoi varsin tarkkanäköisesti myös yhteiskunnan ongelmia, joista hän pääasiassa katsoo naisten ongelmien johtuvan. Tämän lisäksi hän etsii ongelmien syitä kuitenkin myös henkilöhahmojensa elämänhistorioista, eritoten heidän emotionaalisista kokemuksistaan ja ongelmistaan. Yhteiskunnalliset ja tunteelliset ongelmat liittyvät Kaurasen teoksissa tiiviisti toisiinsa.

Myös Kari Hotakainen on tyypillisesti teoksissaan kuvannut yhteiskunnallisia ongelmia: aikamme ontoutta ja naisen ja miehen rooleja yhteiskuntamme rattaissa. *Juoksuhaudantie* voitti ilmestymisvuonna Finlandia-palkinnon ja vuonna 2004 Pohjoismaiden neuvoston kirjallisuuspalkinnon. Palkintolautakunnan mukaan teos on yhteiskuntakriittinen, pohjoismaisen hyvinvointiyhteiskunnan hajoamista kuvaava teos, jonka rakenne on loppuun asti harkittu. Tyylin sanottiin luonnehtivan omaa aikaamme ja miehen roolia parodioivaksi ja ironisoivaksi. Siinä missä Kauranen kuvaa naisten sielunmaisemia ja osallisuutta yhteiskunnassa, Hotakainen kuvaa tavallisen suomalaisen miehen sisäisiä maailmoja, intohimoja ja haluja.

Itse tulkitsisin Hotakaisen parodian suuntautuvan laajemminkin sukupuoliroolien (ja muiden ihmisiä koskevien luokitteluiden) keinotekoisia muodostumistapoja kohtaan, enkä ainoastaan suppeasti vain miehen roolia parodioivaksi. Mielestäni Hotakaisen piikki osuu miehen roolin parodioinnin kautta myös, ja toisaalta ennen kaikkea, emansipoituneen ja itsestään tietoisien nykynaisen roolia vastaan. Näin ollen teoksen voisi katsoa olevan dialogissa sen feministisen ajattelutavan luoman kuvan kanssa, jonka mukaan patriarkaalin yhteiskunta on epätasa-arvoinen hylkiessään naista. Kuvaamalla naisen ”vallan” alle lyyhistynyttä miesparkaa Hotakainen pyrkii siis itse asiassa esittämään mielipiteensä yleisesti sukupuoliroolien keinotekoiseen erotteluun, ja samalla kaikkeen muuhun keinotekoisesti luotuun ajatteluun ja kahtiajakoihin. Kritiikki osuu myös

feminismiin. Kriittisessä naiskirjallisuudessa koti käsitetään naista rajoittavaksi elämisen alueeksi, mutta *Juoksuhaudantiessä* koti esitetään miehen paikkana. Nainen käy töissä ja mies tekee ruoan, hoitaa lapsen ja hieroo väsynyttä naista raskaan työpäivän jälkeen.

Hotakaisen satiirin, kritiikin ja ironian kohteita on itse asiassa vaikea nimetä yksiselitteisesti. Tämä on mielestäni hänen kirjoittamistaan leimaava piirre myös hänen muissa teoksissaan. Hotakaista yritetään usein kategorisoida erilaisiin karsinoihin, joko miesten tai naisten puolestapuhujaksi, kansallisista tai yleisinhimillisistä aiheista kirjoittajaksi tai yhteiskuntakriittiseksi kirjailijaksi. Kuitenkin teoksista on useimmiten kuultavissa monia ääniä, jotka asettuvat vastakkain, rinnakkain ja limittäin toistensa kanssa. Mielestäni näistä vastakkaisista äänistä, ideologioista tai maailmankatsomuksista mikään ei vie voittoa, vaan Hotakainen antaa niiden ikään kuin ”taistella” ja olla vapaasti dialogissa keskenään. Moniäänisyys (dialektiikka) onkin kenties Hotakaisen teosten merkittävin piirre, jonka kautta hän luo omanlaistaan maailmankuvaa. Tätä voisi myös kutsua postmoderniksi piirteeksi, kun teoksista ei löydy yhtä ainoaa elämänmallia tai ajattelukaavaa jota seurata, vaan kaikki näkemykset ja mallit tuntuvat olevan yhtä oikeita tai ”tosia”.

Moninäkökulmaisuuuden kautta Hotakaisen teosten moraaliset kannanotot muuttuvat näennäisiksi tai ainakin hyvin piilotetuiksi. Esimerkiksi *Juoksuhaudantien* väkivallan kuvaus on nähtävä laajemmassa yhteiskunnallisessa merkityksessään eikä ainoastaan yhden miehen moraalittomana tekona. Romaanin moraalit on löydettävissä kerronnan elementtejä, esimerkiksi henkilöiden toimintaa, syvemmillä tasoilla. Voi ajatella, että Hotakaisen piikki osuu sellaista mustavalkoista ajattelua kohtaan, jossa jokin teko tai toiminnan malli olisi itsessään väärin ilman siihen liittyvien muiden tekijöiden huomioonottamista. Kaikenlainen näköalattomuus ja kategorioihin tai binaarisiin oppositiopareihin sulkeminen esitetään taustatekijänä, josta konkreettiset teot, tässä tapauksessa lyönti, ovat seurausta. Moraalittomuutta tulee etsiä siis ensisijaisesti yhteiskunnan ajattelumalleista ja instituutioista eikä yksilön toiminnasta. Tämä tulee hyvin esille *Matin* pohdintojen kautta.

Matin väkivaltaista tekoa ei kritisoida niin rankalla kädellä kuin *Pelon maantieteen* miesten vastaavia tekoja. *Pelon maantieteessä* väkivallalla suorastaan mässäillään, ja miehet esitetään perimmäiseltä luonteeltaan pahoiksi ja naiset hyväiksi. *Juoksuhaudantiessä* puolestaan *Matin* toimintaa kuvataan ennemminkin humoristisesti ja ironisesti, osittain jopa empaattisesti. Teoksesta huokuu ymmärrys enemmän *Mattia* kuin hänen kiireistä uuden sukupolven uravaimoan kohtaan. Hotakaista kritisoidaankin toisinaan

hänen sukupuoliesityksistään, joissa naiset jäävät eri tavoin miesten varjoon tai sitten heitä ei kuvata laisinkaan (Ks. esim. Halinen 2000, 84–87).

Lyhykäisyydessään *Juoksuhaudantien* tarina on tämä: Matti Virtanen lyö vaimoan kyllästyttyään tämän ainaiseen valitukseen ja vaatimuksiin. Vaimo ottaa mukaan pariskunnan yhteisen lapsen Sinin ja muuttaa ystävänsä Sirkun kerrostaloasuntoon. Mies, joka on luopunut unelmistaan ja haaveistaan jättämällä opiskelut kesken, huomaa olevansa tyhjän päällä perheen lähtemisen jälkeen. Matin ainoana elämänsisältönä on ollut varastomiehen työ, makaronilaatikon ja pullataikinan onnistuminen sekä perheen tyytyväisenä pitäminen.

Matti haluaa kuitenkin saada perheensä takaisin – keinolla millä hyvänsä. Hän päättää hankkia oman kodin, rintamamiestalon, sellaisen josta Helena on aina haaveillut. Talo konkreettisena elementtinä on siis Helenan halun kohteena, ja toimii Matin päämäärän saavuttamisen välineenä. Matin halun kuvauksessa talo rakennuksena saa abstrakteja piirteitä. Matti tahtoo talon, ei vain itsensä, vaan sodanjälkeisen itsellisyys-idyllin vuoksi. Talo edustaa Matille sisintä eheyttävää paikkaa, onnellista punaista tupaa, jossa arkiongelmat ja ristiriidat katoavat. Talohaave on jonkinlainen Matin ahdistetun nurkkaan ajetun sielun pakoreaktio, illuusio paremmasta huomisesta. Hankkimalla konkreettisen päämäärän ja toimimalla pakkomielteisesti sen saavuttamiseksi Matin ei tarvitse keskittyä perheen lähdön aiheuttamiin tunteellisiin ongelmiinsa.

Talohaaveen aikaansaama illuusio tai ihannetila tulee esille myös luontokuvauksen ideaalisuudessa. Luonto näyttäytyy puhtaana idyllinä, taivas on aina sininen ja aurinko paistaa. Kaikkialla vallitsee ikuinen kesä. Tämä näkyy myös elokuvassa; sen valaistuksessa, värien käytössä ja intiimeissä luontokuvissa. Lisäksi talohaaveen voisi tulkita toimivan myös vastakohtana kaikelle markkinamelulle, kulutuskulttuurin tarpeettomille tuotteille ja järjettömälle tuhlaamiselle. Parodia nyky-Suomesta, -maailmasta ja -miehestä yltyykin tässä kohdin teosta modernin kehityksen satiiriksi. Matin kriisissä ja rintamamiestalon hankinnassa tiivistyvät keskiluokkaan nousemisen nykyinen problemaattisuus: keskiluokan elämänpiiri on uhattuna, eikä keskiluokkaan ylletä entisin keinoin.

Hotakaisen teokset sijoittuvat usein suoraan suomalaiseen arkeen. Toisaalta niissä eletään usein myös jonkinlaisessa epätodentuntuisessa rinnakkaismaailmassa, kuten esimerkiksi *Bronksissa* (1993). Teoksessa keskeiseksi nousee uusliberalistisen kulttuuriteollisuuden tematisointi. Markkinatalous, kulutuskulttuuri ja kapitalismin valta

konkretisoituvat teoksen päähenkilön Raimo Kallion ruumiissa: ruumiiseen pultattuine jäsenineen Raimo muistuttaa enemmän konetta kuin ihmistä. Äärimmäisessä yhteiskuntakritiikissään *Bronksia* onkin usein tulkittu markkinatalouden nousun allegoriaksi.

Tyypillisesti Hotakainen kertoo tarinoita keskivertosuomalaisista miehistä (tosin yhteiskuntakriittisyys yhdistää lähes kaikkia teoksia). Uusimmassaan tänä vuonna ilmestyneessä *Huolimattomissa* (joka oli myös Finlandia-palkintoehdokkaana) Hotakainen kuvaa yksinäistä keski-ikäistä rikoskomisario Antero Mokkaa. Suomalaismiesten yksinäisyydestä ja läheisyydenpuute on yhteiskunnallisesti tiedostettu aihe, vaikkakaan ei laajalta puhuttu.

Juoksuhaudantiessa keskivertosuomalaisuuteen tähän viittaa jo päähenkilön nimi Matti Virtanen. Silti Hotakaisen teosten päähenkilöissä on useimmiten jotakin poikkeuksellista, joka korostaa heidän yksilöllisyyttään - jopa omituisuuteen saakka. *Juoksuhaudantien* Matti edustavaa suomalaista perusmiestä sosiaaliselta statukseltaan, (Matti on varastotyöläinen) lapsiluvulta ja urheiluhulluudeltaan. Kuitenkin oman elämänsä toimijana ja hahmottajana hän on poikkeava. Matti käyttäytyy ja ajattelee kaikkien normien ja ihanteiden vastaisesti, myy vähäisen omaisuutensa, hankkii lisätuloja seksihierojana, ryhtyy neuroottisen pikkutarkkoihin tutkimuksiin esimerkiksi grillien sähkönkulutuksesta, vakoilee, kiristää ja häiriköi naapureitaan. Samat piirteet tulevat esille myös filmatisoinnissa.

Tyypillisyyden ja poikkeavuuden pohtimista Hotakaisen teoksissa voisi kutsua jo kirjalliseksi elementiksi. *Juoksuhaudantiessa* Matin tavallisuus tai tyypillisuus saa usein myös metafiktiivisiä, kerronnan ja henkilöhaamojen rakentumisen tapaan liittyviä merkityksiä. Matti mainitsee omasta ”tyypillisyydestään” tai epäyksilöllisyydestään useampaankin otteeseen. ”. E.M. Forster (1927) erottaa toisistaan ”litteät” ja ”pyöreät” henkilöhaamot, joista litteät henkilöhaamot ovat temperamentteja, karikatyyrejä tai tyyppejä. Puhtaimmillaan ne rakentuvat yhden idean tai ominaisuuden varaan, ja ovat luonnehdittavissa yhdellä lauseella. Heidät on helppo tunnistaa ja muistaa, sillä he eivät kehity toiminnan edetessä. (Sit. Kantokorpi 2000, 122)

Tajusin, että juuri niin sodan jälkeen tehtiin, annettiin siirtolaisille ja rintamamiehille tontit ja mahdollisuus rakentaa tonteille talot, kaikille samanlaiset. Niitä kutsuttiin tyyppitaloiksi.

Minä olen tyyppi.
Tyyppiesimerkki.
Tyypillinen. (J 121.)

Hotakaisen päähenkilöiden poikkeavuuden saa useimmiten aikaan jokin pakkomielle. Esimerkiksi teos *Iisakin kirkko* (2005) kertoo miehestä, joka saa sairauskohtauksen ja joutuu

sairaalaan toipumaan. Miehellä on mielessään vain yksi tavoite: kertoa pojalleen lopullinen totuus, siis se, ettei Jumalaa ole olemassa.

Myös monissa muissa teoksissa henkilöiden pakkomielteinen toiminta tai ajattelutavat ovat keskeisiä piirteitä heidän luonteidensa hahmottumisessa. *Juoksuhaudantie* onkin Hotakaisen niin sanotun ”pakkomielletrilogian” (arvostelijoiden lisäksi myös Hotakainen on itse käyttänyt tätä nimitystä teossarjastaan) päätösteos. Trilogian aloitti *Sydänkohtauksia, eli kuinka tehtiin Kummisetä* (1999). Teos esittelee työttömän laitospöytämiehen, elokuvaintoilijan, joka väkisin sekaantuu Francis Coppolan *Kummisedän* ensimmäisen teoksen filmauksiin. *Klassikossa* (1997) intohimona ovat autot, varsinkin Alfa Romeo. Teoksissa pakkomielteet ryöstäytyvät surkuhupaisiksi, tragikoomisiksi koko elämää muokkaaviksi tapahtumasarjoiksi. Hotakaiselle tyypillisten keskivertoisten ja tavallisten, mutta omituisella tavalla poikkeavien päähenkilöiden olemukseen viitataan monella tapaa jo ensimmäisessä proosateoksessa *Buster Keaton, elämä ja teot* (1991).

Juoksuhaudantiessä pakkomielleisyys tulee esille kun Matti tarttuu äärimmäisiin keinoihin saadakseen itselleen ja perheelleen hankituksi rintamamiestalon. Talon saamisesta muodostuu Matin ainoa päämäärä kaiken muun, niin syömisen kuin nukkumisen, kustannuksella. Matin toimintaa ja tekoja leimaavat vuoroin koomiset painotukset, vuoroin traagiset. Traagiset ainekset ja tunnelmat ottavat vallan varsinkin kerronnan loppuvaiheilla Matin ajautuessa yhä lähemmäksi lopullista tuhoaan.

Siinä missä Kauranen kuvaa naisten sielunmaisemia ja osallisuutta yhteiskunnassa, kuvaa Hotakainen siis tavallisen suomalaisen miehen sisäisiä maailmoja, intohimoja ja haluja. Hotakaisen teokset asettuvat osaksi 90-luvulta alkanutta mieskirjailijoiden ”aaltoa”, jolle tyypillistä ovat miehiset aiheet, maskuliinisuuden kriisin pohtiminen sekä miesten uudenlaisten roolien etsiminen. Kun naiskirjallisuus representoi naisten irtautumista miesten odotuksista, mieskirjallisuudessa toimitaan päinvastoin.

Sattumaa tai ei, olin itse kotirintamamies, naisten vapaussodan veteraani. Kuuluin siihen ryhmään, joka ensimmäisenä maassamme otti päätehtäväkseen kotirintaman ja naisen vapauttamisen. Voin sanoa tämän kiihtymättä ja sekoittamatta asiaan minkäänlaisia sukupuolten välisiä kahnauksia. (...) Kotirintamamies hoitaa kotityöt ja ymmärtää naista. (...) Pesin pyykkiä, laitoin ruuat, siivosin asunnon, annoin hänelle [Helenalle, Matin vaimolle] omaa aikaa ja pidin meidän puolta yhteiskuntaa vastaan. (...) Kuuntelin, ymmärsin, silitin, esileikin ja tunnelmoitin yhdynnän jälkeen. (J 16.)

Kääntämällä sukupuoliroolit *Juoksuhaudantiessä* pääläelleen Hotakainen parodioi hegemonista maskuliinisuutta ja sen koomisia käytäntöjä ja odotuksia vastaan. Hegemoninen maskuliinisuus tulee *Juoksuhaudantiessä* esille esimerkiksi medioiden diskurssien, lehtien tai TV:n urheiluohjelmien kautta.

Lehti voisi myös tehdä järeää sotapropagandaa ja hyökätä sitä medioissa lellittyä mieslaumaa vastaan, joka samoilee, kiipeää, laskee koskia, tarpoo hankia ja myy tätä miehekästä kuvaa sponsoreille, jotka läiskivät tarrojaan näiden mistään oikeista koettelemuksista tietämättömien maitopartojen persauksiin niin että he pääsevät esittelemään jyhkeitä vuoristoseikkailujaan tv-kanaville. (J 58).

Juoksuhaudanteiden ja *Pelon maantieteiden* sisältämät yhteiskuntakritiikit ovatkin yksi syy kirjailijakuvien kiinnostavuuden ohella miksi tahdoin tehdä tutkimusta juuri kyseisistä teoksista.

Ylipäänsäkin taiteen ja eritoten kirjallisuuden mahdollisuutta vaikuttaa ihmisten maailmankuvaan ja yhteiskunnan epäkohtiin on pohdittu paljon. Taiteen mahdollisuudet synnyttää yhteiskuntaa uudistavaa keskustelua on viime aikoina asetettu kyseenalaiseksi. Sanotaan, että keskustelu taiteen esiintuomista epäkohdista on vaihtunut ongelmaan yhteiskuntakriittisen taiteen uskottavuudesta. Ohjaaja Auli Mantila on asiasta kuitenkin eri mieltä:

Kyllä minä luulen, että elokuvilla on siinä missä teatterillakin mahdollisuus vaikuttaa yhteiskuntaan ympärillään. Vaikka suoria toimintaohjeita ei pystyisikään antamaan, niin kuitenkin tuomalla joitain aiheita julkisen keskustelun piiriin. (Mantilaa haastatteli Juha Rosenqvist 2000)

Sanomalehtien kulttuuripalstoilla käytyjen keskustelujen mukaan uusimmasta kotimaisesta kirjallisuudesta ei ole juurikaan löydettävissä suoraa yhteiskuntakritiikkiä. Asiasta puhuttiin varsinkin viime vuoden Finlandia-palkintoehdokkaista valittaessa. Onkin totta, että uusimmissa teoksissa kuvattu pahuus ei ole osoitettavissa suoraan mihinkään tiettyyn rakenteeseen kuuluvaksi, vaan yhteiskunnan epäkohdat esitetään välillisesti, henkilöiden pohdintojen ja toiminnan kautta.

Tutkimani teokset ovatkin erityisen mielenkiintoisia yhteiskuntakriittisyytensä vuoksi. Sen lisäksi että epäkohdat tulevat esille välillisesti, ne esitetään myös suoraan tiettyihin institutionaalisiin rakenteisiin liittyviksi. *Pelon maantieteissä* epäkohdat ja ihmisten epätasa-arvoisuus näkyvät niin koulumaailmassa kuin virastoissa ja työpaikoillakin. *Juoksuhaudanteissä* yhteiskunnalliset ongelmat esitetään epäsuorasti esimerkiksi vanhan ja uuden sukupolven välisissä mielipide-eroissa ja väärinymmärryksissä. Suoremmin ongelmat näyttäytyvät sosiaaliluokkien ja erilaisten arvomaailmojen, vaikkapa asunnon hankkimiseen liittyvien arvoasetelmien, kuvauksessa.

Yhteiskuntakritiikkiä teoksissa edustavat myös henkilöhahmojen yritykset hallita ympäristöään väkivallalla ja uppoamalla mekaaniseen toimintaan. Väkiältä esitetään

teoksissa selviytymiskeinona, jonka avulla henkilöt yrittävät löytää mielekkyyttä omalle itselleen ja ympäröivälle maailmalle.

Myös romaanifilmatisoinneissa yhteiskuntakriittisyys ja erityisesti perinteisten sukupuoliroolien kyseenalaistaminen tulevat esille: teokset pyrkivät olemaan ennen kaikkea uskollisia alkuperäisteosten maailmankuvulle, niiden arvomaailmoille ja sukupuolten esityksille. Kuitenkin Auli Mantila muuttaa *Pelon maantieteen* romaaniversiota selvästi Veikko Aaltosta enemmän omille tavoitteille ja teemoilleen sopivaksi. Aaltonen pyrkii säilyttämään romaanin teemat, aiheet, tapahtumat sekä paikan- ja ajankuvaukset lähes ennallaan. Hän toteaa itse teostensa aiheista näin:

Se murros, mitä olen muutamassa dokumenttielokuvassanikin käsitellyt, on sodan jälkeen syntyneen yhteiskuntamme hajoamista, mistä miehen roolin etsiminen tai eksyksissä olo on yksi oire. Se ei missään tapauksessa ole oire siitä, että nyt ämmät ovat ottaneet vallan tässä maailmassa.” (Passoja 2004.)

Toki romaania täytyy karsia paljon, kun yli 300-sivuinen romaani muutetaan parituntiseksi elokuvaksi. Aaltosella karsiminen kohdistuu kuitenkin niihin teoksen aineksiin, joiden olemassaolon puuttuminen ei muuta oleellisesti henkilöhahmojen sisäistä elämää, teoksen arvomaailmaa tai tunnelmia.

Myös keskeiset henkilöhahmot näkökulmineen siirtyvät elokuvaan. Tietenkään romaanissa vallitsevaa näkökulmatekniikkaa ei voi sellaisenaan siirtää elokuvaan, vaan romaanin sisäisen monologit täytyy esittää elokuvan näkökulmakeinojen kautta. Niitä esittelen tarkemmin analyysin yhteydessä.

Mielestäni elokuvien ohjaajat Auli Mantila ja Veikko Aaltonen sopivat oivallisesti kyseisten romaanien sovittajiksi. Molemmat ovat tunnettuja yhteiskunnallisesti kantaaottavien elokuvien tekemisestä, jossa ihmiselämän tarkkailu on keskiössä. Ohjaajien kuvaamien henkilöiden yksilölliset luonteet syntyvät usein suhteessa yhteiskuntaan ja siihen liittyviin ongelmiin.

Mantila tarkastelee elokuvissaan usein sitä, millaisina ihmiset näkevät toisensa ja kuinka läheiseen suhteeseen ihmisten on ylipäänsä mahdollista päästä toistensa kanssa. Hänen elokuviensa toistuvina aiheina ovat naiset, lapset ja yhteiskunta. Mantila sanoo tarinoidensa olevan kenties pieniä ja arkisia, mutta ne eivät silti kerro pienistä ihmisistä, vaan ihmisistä isolla i:llä. (Rautakorpi 2004.) Mantilan uusin elokuva *Ystäväni Henry* (2004) on kertomus aikuisten ja lasten välisistä suhteista, ja siitä kuinka vaikeaa on todella tuntea kunnolla edes meille kaikkein läheisimpiä ihmisiä. *Varpunen* (2005) on hänen

esikoisromaaninsa, jossa kuolemaa, surua ja menetystä kuvataan vahvoin tunteellisin elementein.

Myös veikko Aaltonen kuvaa ihmistä yhteiskunnan pihdeissä. Hänen uusin elokuva *Paimenet* (2005) täydentää Aaltosen nyky-Suomea käsittelevien dokumenttien sarjan. Aiemmissä osissa on tarkasteltu rakennemuutoksen vaikutusta maanviljelyyn (Maa, 2001) ja teollisuustyöhön (Työväenluokka, 2004). Elokuvasa papit tekevät työtä pelastaakseen kilpailuyhteiskunnasta syrjäytyneet. (Haapalainen 2005.)

Rakkaudella, Maire -elokuvassa (1999) Aaltonen käsittelee myös nykyaikaa, mutta vie katsojan naisen maailmaan. Siinä päähenkilö Maire asuu yksin suuressa asunnossa miehen viettäessä aikaansa työpaikallaan Japanissa. Maire ryhtyy tutkimaan tuntemattoman naisen Kirsi-Marin miehen surmanneen miehen taustoja, sillä hän on onnistunut välttämään korvausmaksut kuolemantuottamuksesta.

2. TEOREETTINEN TAUSTA

1.2. Tutkimusongelma ja keskeiset käsitteet

Adaptaatiotutkimuksessa erityisen ongelmallisena nähdään sisäisen elämän sovittaminen uuteen mediaan. Sisäisellä elämällä tarkoitan siis kaikkea kognitiivista ainesta (henkilöhahmojen ajatuksia, tunteita, motiiveja ja muistoja), joka kerronnan kautta välittyy lukijan havainnoitavaksi. Elokuvaan siirrettäessä niiden käsitteellinen luonne tuhoutuu, eivätkä ne näin ollen ole enää implisiittisesti läsnä. Elokuvasssa tunteita ei voi abstrahoida tai selittää. George Bluestonen mukaan elokuva saattaa ainoastaan näyttää henkilöhahmot ajattelemassa, tuntemassa tai puhumassa, mutta itse tunnetta tai ajatusta se ei voi esittää. Elokuva voi vain vihjata henkilöhahmojen sisäiseen elämään ja tuoda sen ytimen esille. Kuitenkaan mikään kirjallisuudessa ilmenevä tunne tai ajatus ei voi koskaan siirtyä elokuvaan sellaisenaan, vaan tunteet sävyineen ja nyansseineen köyhtyvät. (Bluestone 1957, 47–48.)

Pro gradu -tutkielmassani keskityn juuri tähän problemaattisena pidettyyn seikkaan: henkilöhahmojen sisäisen elämän esittämisen tapoihin kirjallisuudessa ja elokuvassa. Tutkimuksessani tärkeintä ei kuitenkaan ole osoittaa sisäisen elämän (toisin sanoen sen sisällöllisen ulottuvuuden) siirtymistä mediasta toiseen täysin sellaisenaan, vaan että sisäistä elämää on ylipäänsä mahdollista esittää myös elokuvan maailmassa. Henkilön sisäisen maailman esittäminen mahdollistaa ennen kaikkea sen, että elokuva representoi *miten* henkilöhahmo ajattelee, ei vain *mitä* hän ajattelee tai näkee (Branigan 1996, 145). Näin esimerkiksi romaanissa esitetyt henkilöhahmon ”syvemmät ” tunteet tai vaikkapa unennäkeminen on mahdollista esittää myös elokuvassa niiden syvyyden siitä kärsimättä.

Tutkimukseni kannalta hedelmällistä onkin tuoda esille näkemyksiä ja teoreetikoita, joiden mukaan sisäisen elämän esittäminen elokuvassa on yhtä lailla mahdollista kuin romaanissa. Tässä mielessä erityisen mielenkiintoiseksi osoittautuvat Robert Stammin (2000) näkemykset elokuvan mahdollisuuksista henkilöhahmojen tietoisuuden esittämisessä. Stam kääntää nurin niskoin ajatuksen kirjallisuuden paremmista mahdollisuuksista päästä henkilöhahmojensa tietoisuuteen. Hän esittää näkemyksen, jonka mukaan elokuvalla itse asiassa olisi jopa kirjallisuutta paremmat resurssit ilmentää henkilöhahmojen sisäistä elämää. Stam perustelee näkemystään sillä, että kirjallisuus voi

perustua ainoastaan verbaalisiin merkkeihin, kun elokuvalla on verbaalisuuden lisäksi käytettävinaan myös kuvat ja ääni. Romaanihenkilö on verbaalinen artefakti, kun taas elokuvan henkilö on sekoitus fotogeneettisyyttä, ruumiinliikkeitä, näyttelemistyyliä ja äänenväriä, jotka ovat muun muassa ohjauksen, valaistuksen ja musiikin muokkaamia ja vahvistamia. Elokuvassa toimija ei ole vain henkilöahmo, vaan henkilöahmo muuttuu monien ominaisuuksiensa johdosta myös omien piirteidensä esittäjäksi. (Mt., 58–60.)

Väitteensä tueksi Stam tuo esille erilaisia elokuvia, joissa nimenomaan psykologiset seikat on erityisen taidokkaasti tuotu esille. Monet taide-elokuvat, esimerkiksi Hitchcockin elokuvat tuovat henkilöahmojensa sisäisiä tuntemuksia esille oivaltavasti ja monin kekseliäin tavoin. Subjektiiviset tilat ovat keskeisiä myös surrealistisissa ja ekspressionistisissa elokuvissa. (Mt., 2000, 58.)

Myös Henry Baconin (2005) mukaan elokuvan henkilöahmon voi hahmottaa kaikessa sisäisen elämän rikkaudessaan. Tämän voimme katsojina tehdä siitäkin huolimatta, ettemme elokuvan ollessa ”elokuvallisimmillaan” pääsisi kuulemaan ihmisten tajunnanvirtaa tai kielellisesti resonoivaa dialogia. Elokuvaa katsoessamme joudumme itse asiassa tulkitsemaan sen henkilöahmoja samaan tapaan kuin arkisessa elämässä, kun arvioimme toistemme mielialoja ei-verbaalin kommunikaation tai ulkoisen olemuksen perusteella. Vivahteikkaalla ja ilmaisurikkaalla näyttelijäntyöllä, ilmeiden ja intonaatioiden pienimmillä värähtelyillä voidaan välittää oivaltavasti jotakin sellaista, minkä kuvaamiseen romaanissa menisi vähintään puoli sivua. Baconin mukaan usein ajatellaan virheellisesti, että tajunta on ensisijaisesti verbaalinen ja sen vuoksi se on representoitavissa kielen avulla. Tajunta on kuitenkin myös täynnä kuvia ja ääniä, ja näillä voi myös olla moninaisia symbolisia, metaforisia ja metonymisia merkityksiä. Avantgardistien väite elokuvan erityisestä kyvystä representoida tajuntaa ei tämäntapaisten havaintojen kautta ajateltuna ole lainkaan liioiteltu. Kieli ei ole ainoa tapa käsitellä abstrakteja ja universaaleja asioita. (Mt., 124–125.)

Näkemykseni mukaan henkilöahmojen tietoisuuden ja sisäisen elämän esittäminen - huolimatta sen adaptoinnin yleisenä pidetystä hankaluudesta (ks. myös Chatman 1990, 159–161) - on seikka, jonka molemmat ohjaajat, niin Auli Mantila kuin Veikko Aaltonenkin, pyrkivät ja onnistuvat siirtämään romaaneista elokuvaan. *Juoksuhaudantien* ja *Pelon maantien* molempia versioita yhdistääkin juuri niiden henkilöahmojen sisäisen elämän kuvausten keskeisyys kerronnassa. Keskityn erityisesti teosten päähenkilöiden, *Juoksuhaudantien* Matti Virtasen ja *Pelon maantieteen* minäkertojan ja elokuvaversio Oilin luonteiden esityksiin. Tämä siitä syystä, että tulkintani mukaan he

ovat teosten syvimät henkilöhahmot: he ovat kaikki äärimmäisen ristiriitaisia ja kehittyviä, ja heidän tunteensa ja ajatuksensa tulevat teoksissa esille mitä moninaisimmin keinoin.

Henkilöhahmojen tunne-elämien kuvaukset nousevat romaanien kerronnassa usein keskiöön. Tunteiden pohtiminen ja analysoiminen ovat tyypillisiä piirteitä teosten päähenkilöille. Lisäksi he tekevät tunteistaan yleisiä abstraktioita, joiden avulla raskaat tunnekokemukset saadaan etäännytyiksi välittömän kokemuksen piiristä.

Juoksuhaudantien Matti ymmärtää tunteiden vaikutuksen tekoihinsa: ”Keskityin tunteisiini, leikkasin niiltä terävät kärjet, hioin ne tylpiksi, hain tunnetta (J 162). *Pelon maantieteen* minäkertoja taas kokee tunteiden ja pelkojen hallitsevan koko elämäänsä.

Kotonakin jännitin koko ajan, siitä oli tullut osa luontoani niin etten enää itse huomannut sitä, en ennen kuin vatsakivut ja syömäongelmat alkoivat. Läksyjä tehdessäni huomasin joskus että olin ajatuksissani jyrsynyt melkein koko Faber Castellin puoliväliin saakka. (PM 65.)

Teosten päähenkilöt tuntuvat paikoin luotaavan sisäistä elämäänsä pakkomielteenomaisesti. Tämä johtuu siitä, että he kaikki ajautuvat kriisitilanteisiin, joissa joutuvat kyseenalaistamaan aiemmat toiminta- ja ajattelumallinsa, eikä heillä ole kyvykkyyttä tai sopivaa kieltä ongelmiansa käsittelyyn. He ovat kadottaneet yhteyden todelliseen emotionaalisen maailmaansa ja elävät tämän vuoksi tunteidensa ääri rajoilla. Tunteiden käsittely on muuttunut älylliseksi, todellisesta sisäisestä kokemuksesta irtonaiseksi etäiseksi itsen tarkkailuksi. Kuvaava esimerkki tästä on *Pelon maantieteen* minäkertoja, joka lähestyy rikkonaisia kokemuksiaan tunteita käsitteellistävän kielen kautta:

Minä olen ollut lähellä Abjektia, lähempänä kuin olen osannut kuvitella. Ja kuinka olisin voinut kuvitella, kun en tiennyt mitään Abjektista ennen Rihmaston naisia. (...) Abjektikokemuksessa sielun ja ruumiin kahtiajako kyseenalaistuu, eikä ruumis ole enää objekti-ruumis jota mieli tai henki hallitsee. Abjekti kietoo subjektin itseensä ja tavallaan hävittää sen, sillä subjektia ei ole, ellei ole sellaista objektiä minkä kautta sen voisi määrittää. (...) Abjekti on jotain kammottavaa, kuvottavaa, torjuttua, vastenmielistä, vierasta ja järjestystä rikkovaa. (PM 21.)

Kappaleesta tulee hyvin esille myös minäkertojan tunteiden luonne: niiden kielteinen painotus, joka ajaa minäkertojan myöhemmin toimintaan, jossa hän pyrkii koston avulla vapautumaan kipeistä kokemuksistaan.

Tunteet ohjaavat korostetusti myös sivuhenkilöiden toimintaa. Esimerkiksi *Juoksuhaudanteiden* Helenoiden henkilö hahmot syntyvät oikeastaan ainoastaan Matin teon aiheuttamista negatiivisista tuntemuksista: katkeruudesta, epävarmuudesta ja peloista. Helena ei näe tunteidensa takaa todellisuutta vaan tunteet värjäävät koko todellisuuden; tunkeutuvat niin uniin ja jokapäiväisiin ajatuksiin kuin käyttäytymiseen ja puheeseenkin.

Oikeastaan *Juoksuhaudanteitä* ja *Pelon maantieteitä* voisikin luonnehtia jonkinlaisiksi tutkielmiksi tunteista, niin keskeistä tunteiden ilmeneminen teoksissa on. Tunteet näkyvät kaikkialla: niin teoksen kielessä, rakenteessa, motiiveissa kuin teemoissa ja henkilöhahmojen rakentumisessakin.

Pelon maantieteen molemmat versiot puolestaan keskittyvät naisten pelkojen ja niiden yhteiskunnallisten syiden pohdintaan. Jo teoksen nimi viittaa erilaisiin paikkoihin ja niiden liittyviin mentaaliin vaikutuksiin. ”Pelon maantiede” -käsite perustuu Johanna Louhimiehen (feministisen naisporukan toinen ”johtohahmo” Maarun ohella) piirtämiin mentaalikarttoihin, pelon karttoihin, joissa Helsinki näyttäytyy toisenlaisena kuin virallisissa, miesten suunnittelemissa asemakaavoissa. Pelon maantiede tarkoittaa teoksissa siis ulkoisen todellisuuden eli eri paikkojen, tilojen, kulkureittien jne., tunteellista värityneisyyttä. Naiset eivät voi miesten tavoin ottaa ympäristöä fyysisesti haltuunsa, sillä koko ulkoinen todellisuus, esimerkiksi tietyt paikat tiettyinä aikoina, ovat täynnä vaaroja, jotka aiheuttavat pelkoa.

Juoksuhaudantiet puolestaan keskittyvät yleisemmin tunteiden ja toiminnan tai tunteiden ja järjen vuorovaikutuksen havainnointiin. Esimerkiksi kiinteistövälittäjä Tarmo Kesämaan sisäisissä monologeissa tulee usein esiin järjen ja tunteen vuorovaikutus asunnon ostopäätöksiä tehtäessä. Useimmille Hotakaisen teoksille onkin tyypillistä tällainen tunteen ja järjen asettaminen vastakkain, ja niiden merkityksen pohtiminen eri elämänvalinnoissa.

Tunne-elämien tai yleisemmin henkilöhahmojen sisäisen elämän esittämisen keskeisyyden ohella teoksia yhdistää toisiinsa niiden sivuhenkilöiden sisäisten elämien esittämättä jättäminen. *Pelon maantieteen* romaaniversiossa miehet ovat usein karikatyyrejä, tyyppisiä tai allegorisia henkilöitä. Elokuvasse heidät esitetään useimmiten laajojen kokokuvien tai kokokuvien kautta. Lähikuvat tai muut henkilöhahmon yksilöllisyyttä korostavat seikat ovat erittäin harvinaisia. Teoksissa pinnallisten sivuhenkilöiden tarkoitus onkin vahvistaa päähenkilöiden syvällisyyttä. *Juoksuhaudanteissa* Mattien luonteita korostavia henkilöitä ovat esimerkiksi hänen naapurinsa tai ihmiset, joiden taloja hän pakkomielleisesti himoitsee.

Myös näkökulmatekniikan käyttö, ennen kaikkea minäkertoisuuden hyödyntäminen, henkilöiden sisäisen elämän kuvauksissa yhdistää teoksia. Kaurasen *Pelon maantieteessä* ja Hotakaisen *Juoksuhaudantiessa* subjektiivisuus tuodaan ilmi sisäisten

monologien² avulla. Teoksissa sisäinen monologi kertoo henkilöiden salatuista toiveista, peloista, haluista ja päämääristä, joita ei sanota ääneen. Elokuvassa henkilöfokalisaatio ja sisäinen monologi luodaan pitkälti samoin keinoin (mm. kuva-vastakuva-rinnastusten avulla) Sisäisessä monologissa henkilöihahmon kokemukset avautuvat siten, että elokuvakamera ikään kuin tallentaa henkilön subjektiivisen maailman, jonka perusteella tulkitsemme heitä. Sisäinen puhe näkyy erityisen hyvin kyseisissä elokuvissa, joiden päähenkilöiden tulkinta jää katsojalla heidän vaiteliaisuutensa vuoksi epäsuorien keinojen ymmärtämisen varaan (Branigan 1996, 145.)

Molemmissa romaaniversioissa hyödynnetään näkökulmakerronnan mukanaan tuomaa intiimiyttä - vaikkakin näkökulmia käytetään niissä eri tavoin. *Pelon maantiede* on kerrottu ainoastaan minäkertojan näkökulmasta, hänen sisäisen monologinsa kautta, mutta *Juoksuhaudantiessä* myös muut henkilöt Matin ohella saavat äänensä kuuluviin. Sisällöllisesti Matin ja minäkertojan sisäiset monologit muistuttavat toisiaan: niiden kautta esitetään ne salatut tunteet, motiivit ja halut, joita päähenkilöt eivät kykene tai tahdo lausua ääneen.

Näkökulmatekniikan käsitteen kautta erityisen mielenkiintoiseksi nousee *Juoksuhaudantien* elokuvaversio tapa tuoda esille Matin sisäistä elämää. Elokuvaan on lisätty filmikerronnan katkaisevia ”mainosjaksoja”³ joiden kautta Matin sisäinen elämä tulee muiden elokuvallisten keinojen ohella esille. Mainosjaksot erottuvat muusta kerronnasta esimerkiksi värin käytön ja kerronnan rytmin muutoksina. Ne erottuvat selvästi, sillä ennen niitä Mattia kuvataan useimmiten lähikuvassa, jotta saataisiin osoitettua hänen vajoamisensa omaan sisäiseen elämään. Mainosjaksoissa saattaa esiintyä myös kuvitteellisia, Matin todelliseen elämään kuulumattomia henkilöitä, esimerkiksi yhdessä kohtauksessa Matti kuvittelee itsensä tv: n kokkiohjelmiaan, jota juontaa Teija Sopanen. Joissakin kohtauksissa käytetään Matin ääntä taustalta kuuluvana kertojan äänenä, jonka kautta tuodaan suoraan esille hänen tunteitaan, unelmiaan ja kaipausta perheensä luokse.

Mantilan *Pelon maantieteessä* tällaisia keinoja ei käytetä, vaan sisäistä elämää ilmennetään pääasiassa muunlaisten elokuvallisten keinojen (useimmiten lähikuvien, kameranliikkeiden ja kuvarajausten) kautta. Myös ilmeet, eleet ja näyttelemistyyli ovat keskiössä. Teosten erilaiset tavat ilmentää henkilöihahmojensa sisäistä elämää onkin tärkeä syy miksi tarkastelemani teokset muodostavat tutkimukseni kannalta niin mielenkiintoisen

² Sisäisellä monologilla eli vapaalla epäsuoralla esityksellä tarkoitetaan suoraa esitystä, josta puuttuvat ortografiset merkit (Rimmon-Kenan 1991, 140). Kyseessä on siis repliikin kaltainen ajatusten esitys.

³ Termi on Markku Soikkelin (2004).

teosparin. Teosten kautta pääsen käsittelemään laajemmin erilaisia sisäisen elämän esittelemisen keinoja, jotka jäisivät kapeiksi ja vähäisiksi ainoastaan keskittymällä toiseen teoksista.

Kuitenkin teosparina ja varsinkin adaptaatioversioina suhteessa alkuperäisteoksiin *Juoksuhaudantie* ja *Pelon maantiede* eroavat paljon toisistaan. *Juoksuhaudantien* Matin henkilöhahmon siirtymistä elokuvamaailmaan on huomattavasti helpompi tutkia ja lähestyä, sillä se vastaa suurelta osin romaanin Mattia. *Pelon maantieteissä* tämä on pulmallisempaa, sillä jo yksittäiset henkilöhahmot ja tapahtumat poikkeavat niin paljon toisistaan. Päähenkilöt eivät ole taustoiltaan ja ihmissuhteiltaan samat romaanissa ja elokuvassa. Siitä huolimatta niiden sisäinen merkitys on sama: pelko ja feministisen maailmankuvan kehittyminen päähenkilöille sekä näihin syy- ja seuraussuhteessa kytkeytyvä mieshahmojen karikatyyrisyys ja erityisesti naisryhmän johtohahmon Maarun kompleksisuus siirtyvät romaanista elokuvaan. Tällöin teosten ”sanoma” säilyy samana.

Kyseisten elokuva-adaptaatioiden luonteiden erot, varsinkin niissä ilmentyvien henkilöhahmojen käsittelyn eroavaisuudet, ovat kuitenkin mielestäni tutkimukseni kannalta tärkeitä. Kahden erilaisen teoksen tarkasteleminen rinnakkain sekä niiden yksittäisten erojen ja samankaltaisuuksien löytäminen avaavat laajempia näkökulmia koko adaptaatiokäsitteeseen, sen prosessiin ja tutkimiseen.

Adaptaatioiden tutkimiseen hyvin soveltuva käsite on ”fokalisaatio”. Tämä johtuu siitä, että kirjallisuutta ja elokuvaa sujuvasti yhdistäviä käsitteitä on lähes mahdoton löytää. Fokalisaatiota voikin soveltaa – tosin tietyin varauksin ja täsmennyksin - niin kirjallisuuden kuin elokuvan henkilöhahmojen analyysissä. Tutkin siis sitä, miten fokalisaatiota käytetään kahdessa erilaisessa merkitysjärjestelmässä ja miten se vaikuttaa henkilöhahmojen tietoisuuden hahmottumiseen. Fokalisaatiota käsittelem tarkemmin luvussa 3.

Sisäisen elämän ohella tarkastelen erityisesti myös henkilöhahmojen toiminnan ja luonteen välistä suhdetta, sitä miten ne heijastavat toisiaan. Chatmanin mukaan henkilöhahmojen ajatusten esittäminen elokuvassa on ongelmallista, jos halutaan pysytellä ainoastaan visuaalisessa ilmaisussa ja välttää voice-overia eli kertojan ääntä. (Chatman 1990, 159.) Jotkin romaanin ajattelua tai muita tietoisuuden tiloja kuvaavat kohdat saattavat olla niin vaikeita siirtää elokuvaan vain elokuvallisten keinojen kautta tulkittaviksi, että ne

tahdotaan visualisoida toiminnaksi. Esimerkiksi *Pelon maantiede* -elokuvassa näin on usein ollut välttämätöntä tehdä kuvattaessa Oilin sisäistä maailmaa.

Romaanissa minäkertojan ahkeruus ja päämäärätietoisuus saavat kuvallisen ilmaisunsa elokuvan kohtauksissa, joissa Oilia kuvataan työpaikallaan. Tunteiden ilmaisemisen vaikeus taas kuvataan Oilin pakonomaisen juoksuharrastuksen kautta. Myös *Juoksuhaudantiessä* Matin sisäinen ahdistus esitetään usein juoksemisen ja pakkomielleisen työn teon kautta. Elokuvassa häntä kuvataan lähes aina puuhastelemassa jotakin; jollei työpaikalla ajamassa trukkia niin sitten hieromassa asiakkaitaan, leipomassa, leikkimässä Sinin kanssa tai käymässä katsomassa asuntoja. Matin ahkeruuden lisäksi toiminnan kautta esitetään myös hänen henkinen sairastumisensa. Mitä sekavimmiksi hänen ajatuksensa ja todellisuudentajunsa muuttuu, sitä ahkerammin hän hankkiutuu eri toimintojen pariin. Tekemisen kautta Matin voi ajatella pakenevan sisäistä maailmaansa, pelkoja ja omien tekojen seuraamuksia.

Toimintaan keskityn siis niissä tilanteissa, joissa se asettuu fokalisaation tai dialogien ja sisäisten monologiin kautta saatavan suoran tiedon kanssa ristiriitaiseksi. Toimintaa analysoin myös silloin, kun jokin henkilöahmon tietoisuudessa oleva seikka ilmaistaan tai on ilmaistavissa ainoastaan toiminnan kautta.

Pohdittaessa henkilöahmon luonteen ja toiminnan suhdetta mielenkiintoiseksi nousevat myös lajityypit ja niiden tavat painottaa kerronnassaan toimintaa ja/tai henkilöahmojen psykologista syvyyttä. Tutkimani teokset ovat kiinnostavia myös tässä mielessä, sillä olen kuullut nimitettävän niitä monilla eri lajiniimikkeillä. Esimerkiksi Markku Soikkeli kirjoittaa Satakunnan Kansan⁴ arvostelussa *tunnustuskirjan* muodon pitävän kasassa *Pelon maantiede* -romaanina. Hän valottaa myös tarkasti teoksen kirjallista taustaa, joka syntyy kovaksi keitetystä naisdekkarista, terroristiromantiikasta ja naistutkimuksen tuottamasta tiedosta sukupuolten välisistä eroista ja kaltaisuuksista. Lisäksi teoksessa yhdistyvät tieteellinen teorian ja kollaasi. Elokuvaversio hän puolestaan toteaa olevan tyyllilajiltaan jotakin trillerin ja henkilödraaman väliltä. (Soikkeli 1995.) Tätä hän ei tee kritiikittä.

Sovituksena romaanista elokuvaksi *Pelon maantiede* onkin hyvä esimerkki siitä, miten käsikirjoittajan on nähtävä kaikki tarinan henkilöt teeman ja lajityypin lävitse. Elokuva vain ei löydä lajiaan trillerin ja henkilödraaman väliltä. (...) Löperöin kohtaus on sisääntulo poliisiasemalla, joka on kuin kömpelö jäljitelmä jostain saksalaisesta dekkarisarjasta. (Mt. 1995.)

⁴ Markku Soikkeli : ”*Kaupunki on naiselle dekkari*”. – Satakunnan Kansa 28.9.1995.

Slomith Rimmon-Kenanin mukaan toiminnan ja henkilöhahmon kuvaus ovat yhteydessä kertomustyyppiin. Psykologisissa kertomuksissa keskeistä ovat henkilöhahmot ja apsykologisissa toiminta. Tietenkin näiden ääripäiden välissä on paljon erilaisia asteita, joissa jompikumpi aste hallitsee. (Rimmon-Kenan 1991, 48–49.) Mielenkiintoista *Juoksuhaudanteissa* ja *Pelon maantieteissa* onkin juuri se, että niitä voi luokitella toisaalta toimintakertomuksiksi ja toisaalta psykologisiksi tarinoiksi.

Henkilöhahmojen syvyyden ja pinnan esittämisen, toiminnan ja fokalisaation ohella mielenkiintoista olisi tutustua myös laajemmin henkilöhahmojen luonnehdintojen tapaan. Yleisesti ottaen henkilöhahmo voidaan nähdä luonteenpiirteiden verkostona, ja periaatteessa mikä tahansa tekstin aines voi luonnehtia henkilöhahmoa. Rimmon-Kenanin (1991, 77) mukaan henkilöhahmon luonnehdinta jakaantuu kahteen perustyyppiin: suoraan määrittelyyn ja epäsuoraan esittämiseen. Epäsuorista esittämisen keinoista teoksissa tärkeiksi osoittautuvat eritoten paikan esitykset ja henkilöhahmojen väliset analogiat. Esimerkiksi Tarmo Kesämaa ja teosten Matit asetetaan usein samankaltaisiin tilanteisiin tai ympäristöihin, tarkoituksena tuoda esille heidän luonteidensa erot ja samankaltaisuudet. Talokauppiaan roolissaan Kesämaa konkretisoi Matin halun kohteen.

Myös Oilin ja minäkertojan yhteys teosten Maaruihin on ilmeinen. Maaru on vaikuttanut ratkaisevalla tavalla minäkertojan sisäiseen elämään: auttanut häntä menneisyytensä muistamisessa, tunteidensa ymmärtämisessä sekä elämäkatsomuksen muodostamisessa. Elokuvassa Maarun ja Oilin analoginen suhde näyttäytyy pääasiassa heidän ulkoisten olemustensa voimakkaassa eroavuudessa, jonka kautta heidät asetetaan näennäisesti myös luonteiltaan ja sisäisiltä elämiltään vastakkaisiksi. Toisaalta Maarun voi myös tulkita edustavan Oilin (ja myös romaanin minäkertojan) kadotettua tunne-elämää. Emotionaalisesti sävyttyneen puhetapansa, ”tunneluentojen” sekä korostetun itsetuntemuksensa avulla Maaru auttaa häntä löytämään hukatut tunteensa: kohtaamaan pelon ja epävarmuuden ja kehittymään niiden kautta. Tämän vuoksi Maarujen, Oilin ja minäkertojan suhteen voisi tulkita saavan jopa temaattista merkitystä.

Rajatakseni tutkielmaani jostakin päin olen kuitenkin jättänyt henkilöhahmojen epäsuorien esitysten analyysit pienemmälle huomiolle ja valinnut tarkemman huomion kohteeksi toiminnan esitykset.

2.2. Kerronnallisuus romaania ja elokuvaa yhdistävänä piirteenä

Tutkimukseni perustuu narratologiaan ja adaptaatioon. Kerronnan teorian eli narratologian synty kytkeytyy kirjallisten kertomusten tutkimukseen, mutta viime vuosina se on saavuttanut huomattavan aseman myös elokuvan teoretisoinnissa. Siihen, että kerronnan teorioita on alettu yhdistämään elokuvan teorioihin, on vaikuttanut kaksi seikkaa. Ensinnäkin 1960-luvun puolivälissä elokuvateoria alkoi painottaa epistemologis-psykologisia kysymyksiä, joissa elokuvaa tutkittiin jaettuna osiin. Katsojan tapa katsoa, ymmärtää ja muistaa olivat tutkimuksen keskiössä. Toinen vaikuttava tekijä oli, kun kerronnallisuutta alettiin tutkia omana diskurssinaan, ilman sen liittämistä tiettyyn mediaan. Näin syntyi siis narratologia, jossa kerronnalla ajatellaan olevan omat toimintasääntönsä, ilmaisutapansa ja lait, joita voidaan soveltaa eri merkkijärjestelmiin. (Branigan 1996, johdanto, 48.)

Juha Herkmanin mukaan kerronta soveltuu lähes minkä tahansa audiovisuaalisen mediaesityksen tarkasteluun, mutta monipuolisuudessaan se menettää kuitenkin osan ilmaisuvoimastaan. Ongelma syntyy myös siitä, että vaikka kerronta onkin yksi mediakentän kattokäsitteistä, se sävyttyy vahvasti mediakohtaisista erityispiirteistä. Kerronta on abstraktio: se mitä sillä tarkoitetaan, muotoillaan kulloisessakin käyttöyhteydessä ja kunkin median kohdalla erikseen. (Herkman 2001, 85.)

Pohtiessaan audiovisuaalista kerrontaa Henry Bacon (2000, 27) muistuttaa, että vaikka kirjallisuuden ja elokuvan keinojen vertailu on antoisaa, se ei saisi johtaa mekaaniseen vastineiden etsintään näiden ilmaisun lajien välillä. Baconin mukaan elokuvassa tapahtumista *kertominen* jää median luonteen vuoksi lähes automaattisesti vähemmälle kuin niiden *näyttäminen*. Esimerkiksi jokin aiempi tapahtuma saatetaan visualisoida takaumaksi. Usein pitkiä kertovia (kertojan ääneen perustuvia) tai keskusteluun perustuvia jaksoja pidetään epäelokuvallisina. (Mt., 28.)

Narratologiassa kertomus on tavallisesti jaettu tarinaan ja juoneen. Juonessa tarinan tapahtumat on järjestetty uudelleen, ja se voi rikkoa tarinan kronologian. Juonessa tarinan tapahtumat voidaan esittää siitä poikkeavassa järjestyksessä. Tapahtumien uudelleen järjestämisellä painotetaan useimmiten tiettyjä tarinan elementtejä. (Chatman 1990, 109–110.)

Pelon maantiede -romaanissa tapahtumien järjestystä onkin muutettu paljon. Minäkertoja poukkoilee muistoissaan ja tarinoissaan menneisyyteen ja takaisin, vihjaa tulevaan ja saattaa jo seuraavassa kappaleessa palata takaisin lapsuutensa muistojen

esittelyyn. Näin kerrontaan jää aukkoja, joita kertoja myöhemmin pikkuhiljaa täydentää. Kertoja kuvaa vuoroin tuntemuksiaan lapsenidentiteettinsä ja tiedostavan aikuisemman minänsä lävitse. Tämä vaikuttaa vahvasti päähenkilön motiivien, tekojen syiden sekä tunne-elämän hahmottamiseen. Kertoja etsii läpi romaanin toimintansa syitä lapsuutensa kokemuksista.

Ehkä juuri siksi olen hakenut vierelleni mieluiten viileitä miehiä ja kammonnut tiivistä yhdessäasumista ja kaikenlaisia parisuhteen vuoristatamaisia tunne- ja tunteita. / Näistä syistä voisin hyvin syyttää äitiäni sitoutumisestani johonkin niin marginaaliseen kuin Rihmaston naiset olivat. (...) rakkausromaaneja ahmiva (...) iskelmän sanoituksia ääneen lausuva, linnunluinen opettaja-äitini olisi hyvä syy, hyvä on, äiti oli varmasti yksi syy. (PM 38.)

Juoksuhaudantiessä erityisen mielenkiintoisiksi jäävät aukot, jotka syntyvät eri fokalisoijien kautta. Kukin kertojista saa rajoitetusti tilaa havainnoilleen ja mietteilleen, joten keskeiset tapahtumat ja kunkin henkilön osallisuus niihin paljastuvat pikkuhiljaa tarinan edetessä. Tarinan muodostaminen on kuin palapeliä, joka kokoontuu valmiiksi kerronnan päättyessä - jos sittenkään. Romaani alkaa, kun Matti ryhtyy antamaan selitystä tapahtumille ja sille, miten päätyi tekoihinsa. Koko tarina kerrotaan siis takauman kautta. Elokuva seurailee pääasiassa romaaniversion aikarakennetta.

Tutkielmani edetessä kiinnitän huomiota tarinan järjestyksen seikkoihin siinä määrin kuin ne ovat yhteydessä henkilöhahmojen hahmottamiseen. Kerronnan aukkokohdilla, tiettyjen tapahtumien toistolla ja niihin uudelleen palaamisella on henkilöhahmojen muodostumisen kannalta merkittävä sija jokaisessa neljässä tutkimassani teoksessa.

Mutta jotta romaanin ja elokuvafilmitsoinnin vertailu tulisi ylipäänsä mahdolliseksi, on tutustuttava niihin periaatteisiin, joiden mukaan tarinainformaation siirtäminen välineestä toiseen on mahdollista. Vastausta näihin kysymyksiin ja vastaantuleviin ongelmiin on haettava sovitusta (adaptaatiota) ja erityisesti elokuvallisen sovituksen perustyyppistä käsittelevästä teoreettisesta pohdiskelusta.

Adaptaatiotutkimuksessa sekä elokuva että romaani nähdään kerronnallisina rakenteina, jotka jakavat samat narratiiviset yksiköt, esimerkiksi tapahtumat, henkilöhahmot, ajan, paikan ja yleisöt. Kerronnallisuus on elokuvan ja kirjallisuuden perustekijä, jota nämä kaksi erilaista merkitysjärjestelmää kuitenkin toteuttavat eri tavoin erilaisten ilmaisutapojensa vuoksi. Rimmon-Kenanin (1991, 13–15) mukaan tarina on erotettavissa kulloisellekin tekstille ominaisesta tyylistä, ja juuri eristettävyytensä vuoksi se on sovellettavissa viestintävälineestä toiseen. Teksti ja kerronta eivät kuitenkaan pysy

ennallaan, sillä tekstuaalisia elementtejä on vaikea siirtää sellaisinaan. Elokuva perustuu visuaaliseen kerrontaan ja tämän vuoksi tulkitsemme sitä eri säännöin kuin kirjallisia teoksia. (Mt., 13–15.)

Brian McFarlanen mukaan adaptaatio on kahden eri median narratiivisten elementtien analysoimista. Adaptaation diskurssi on se tapa tai prosessi, jossa elementit muuttavat osin muotoaan ja osin säilyvät siirtyessään uuteen ympäristöön. Adaptaatiossa tutkitaan niitä kerronnallisia elementtejä, jotka on mahdollista siirtää mediasta toiseen ja niitä, jotka tosiasiallisesti on siirretty. Huomionarvoisia ovat myös poisjätetyt elementit, jotka olisi ollut mahdollista siirtää, ja lisätyt elementit, joita alkuperäisteoksessa ei ollut. Lisäksi tulisi tutkia näiden mahdollisten elementtien ilmenemistapojen eroja kahdessa eri merkitysjärjestelmässä. Konkreettisen ja yksityiskohtaisen narratiivisten yksiköiden tutkimisen ohella adaptaatiossa hahmotellaan myös teoreettisemmalla tasolla kahden eri merkkijärjestelmän eriäviä luonteita. Adaptaatio lähestymistapana on hankala siksi, että sille ei ole kyetty luomaan systemaattisia teorioita, eikä yhtäläisiä metodologisia lähestymistapoja. (McFarlane 1996, 195–199.)

Elokuvan ja romaanin samankaltaisuuksista ja eroista on monia eri näkemyksiä. Toisten tutkijoiden mukaan ne ovat medioina niin erilaisia, ettei romaanista mitenkään voi saada aikaiseksi elokuvaversiota tuhoamatta alkuperäisteoksen luonnetta. Toiset taas sanovat niiden perustuvan samanlaisiin elementteihin, joita vain käsitellään eri tavoin. Useimmiten niiden eroja on kuitenkin korostettu viittaamalla kirjallisuuden verbaalisuuteen ja elokuvan visuaalisuuteen. Esimerkiksi McFarlanen (Mt., 26–27) mukaan kirjallisuus toimii vähäisen ikonisuutensa ja valtavan symbolisuuden ja käsitteellisyyden ainoastaan verbaalisten merkkien varassa, kun elokuva perustuu visuaalisiin kuviin ja ulkoisiin havaintoihin. George Bluestone (1957, 5) kärjistää McFarlanen näkemyksen toteamalla radikaalisti, että elokuva ja kirjallisuus ovat estetiikaltaan yhtä erilaiset lajit kuin esimerkiksi baletti ja arkkitehtuuri. Dudley Andrew'n näkemys näiden kahden välineen toimintatavan perustavista eroista on tiivistyksessään erityisen selkeä:

Yleisesti elokuvan on havaittu toimivan havainnosta merkityksellistämisen suuntaan, ulkoisista tosiasioista sisäisiin motiiveihin ja syy-seuraussuhteisiin, maailman annetuista tosiasioista sen tarinan merkitykseen, joka on leikattu erilleen tuosta maailmasta. Kirjallinen fiktio toimii päinvastaisella tavalla. Se alkaa merkeistä, grafeemeista ja sanoista rakentuen väitteiksi, jotka yrittävät luoda aistimuksen. (Andrew 1980, 12.)

Elokuvan ja kirjallisuuden sovittamisen tutkijoista puolestaan Keith Cohen lukeutuu selkeästi niihin, jotka painottavat elokuvan ja kirjallisuuden samankaltaisuuksia. Hänen

mielestään adaptaation tutkimus on painottanut liikaa elokuvan ja kirjallisuuden eroavaisuuksia ja jättänyt samankaltaisuudet huomiotta. Cohenin mukaan molemmat viestimet ovat systeeminä samankaltaisia. Ne toimivat samanlaisten koodien - symbolien, referenttien ja käsitteiden - avulla, mutta käyttävät niitä eri tavoin ja painotuksin. Siinä kun kirjallisuuden ilmaisukieli nojaa enemmän ja suuremmin symboleihin ja käsitteisiin, representoi elokuva todellisuutta referenttien avulla. Molemmissa merkityksen systeemeissä sana ja kuva ovat peruselementtejä, joita käsitellään eri tavoin.

Mustavalkoinen ”joko tai” -ajattelu elokuvan ja romaanin eroista ja samankaltaisuuksista on hedelmätön lähtökohta tutkimukselle. Tutkijoista Roland Barthesin ajattelu sijoittuu sopivasti näiden kahden ääripäisen näkemystavan väliin. Tutkimuskohteeni kannalta hänen teoriansa on erityisen kattava. Barthesin mukaan on olemassa elementtejä, jotka ovat helposti siirrettävissä viestintävälineestä toiseen, ja elementtejä, jotka siirtyvät vaikeammin, ja joita on sovitettava enemmän uuteen kehykseensä sopiviksi. Suoraan siirrettäviä yksiköitä, jotka adaptoijan ajatellaan siirtävän sellaisenaan, ovat suurin osa tapahtumista, toiminnoista ja henkilöhahmojen teoista. (Barthes 1996, 8-9).

Helpommin siirtyvien elementtien lisäksi on olemassa myös vaikeammin siirrettävissä olevia elementtejä, joiden luonne saattaa uudessa viestintäympäristössä vääristyä täysin. Barthesin mukaan tähän ryhmään kuuluvat esimerkiksi kerronnan sävy ja tunnelma, psykologinen tieto joka liittyy henkilöhahmoihin, heidän identiteettiään muodostavat seikat ja paikan esitykset. Henkilöhahmoista helposti siirrettäviä ominaisuuksia ovat lähes ainoastaan nimet, ulkomuoto, iät ja ammatit. (Mt, 9-10.)

Myös Dudley Andrew'n mukaan uskollisuus alkuperäisteoksen hengelle, sanomalle ja tunnelmalle, teoksen sävyille, arvolle ja äänelle on vaikeaa. Hän pidentää Barthesin listaa mainitsemalla vielä romaanien kuvallisuuden, jota verbaalisena elementtinä on vaikea kääntää elokuvan visuaaliselle kielelle. (Mt., 2000, 32)

Kuitenkin juuri nämä vaikeasti sovitettavat seikat aina tunnelmista arvomaailmoihin siirtyvät *Pelon maantieteen* maailmaan. Näistä mainittakoon teosten erinäiset pelon tunnelmat, feministinen ideologia, miesten sovinnainen arvomaailma, pelon käsitteellisyys ja siihen liittyvä tutkimuksellinen ote (esim. Maarun puheen esitykset).

Barthesin näkökulma onkin mielenkiintoinen, sillä juuri *Pelon maantiede* -romaanissa se ei tunnu pätevän millään tavalla. Romaanin minäkertojan nimettömyys ei siirry elokuvaan, vaikka Barthes määrittelee sen helposti siirrettäväksi elementiksi. Minäkertoja muuttuu kokonaan eri henkilöksi elokuvassa; nimensä ohella hänen koko

olemuksensa, luonteenpiirteensä ja käyttäytymistavat muuttuvat. Miestenkään nimet eivät säily sellaisinaan, eikä esimerkiksi naisryhmää esitetä samanlaisten ulkoisten piirteiden kautta kuin romaanissa. Ulkoiselta olemukseltaan romaanin naiset ovat kaikki äärimmäisen laihoja, pukeutuvat samanlaisiin vaatteisiin ja käyttävät silmälaseja. (PM 209) Elokuvan naiset taas ovat kookkaita, eikä heidän elämäntapansa romaanin tavoin perustu ankaraan itsekuriin. He nautiskelevat usein hyvällä ruoalla ja viinillä, sekä asuvat hulppeassa asunnossa. Helposti siirrettävissä olevat ulkoiset seikat, asunnot ja muut ympäristöt henkilöhahmojen ulkonäön ohella, on sivuutettu lähes kokonaan. Adaptaatio keskittyy henkilöhahmojen sisäiseen elämään.

Juoksuhaudantien elokuvaversio poikkeaa *Pelon maantien* filmatisoinnissa siinä, että se pyrkii, kuten aiemmin mainitsin, kaikin tavoin olemaan mahdollisimman uskolliselle alkuperäisteokselle. Matti Virtanen on riutunut ilmestys tummine silmänalusineen ja laihtumisen tuomine poskikuoppineen. Hänen vaaleasilmäinen ja -tukkainen tyttärensä Sini on romaanien kuvauksien mukaisesti kuin suoraan Elovena-mainoksista. Helena on tummempi, minkä kenties on vertauskuvauksellisesti tarkoitus kuvata hänen tulisuuuttaan ja impulsiivisuuttaan Matin asiallista ja hillittyä ulkokuorta vasten.

Ajatus romaanifilmatisointien uskollisuudesta alkuperäisteoksilleen on erittäin keskeistä adaptaatiotutkimukselle. Sekä kritiikissä että tutkimuksessa on pitkään puhuttu siitä, missä määrin ja miten tähän uskollisuuden vaatimukseen tulisi suhtautua. Uskollisuuden idea kytkeytyy aina käsitykseen, että teoksella on jokin oikea, lopullinen merkitys, jonka elokuva voi esittää. Usein elokuvien ajatellaan turmelleen alkuperäisteoksen merkityksen. Adaptoijan oletetaan pysyvän mahdollisimman uskollisena alkuperäisteokselle ja siirtävän narratiiviset elementit autenttisina teoksesta toiseen. Jos yleisö ei pidä romaanin elokuvasovituksesta, se tuomitsee sen sillä perusteella, ettei filmatisointi noudata romaanin ydinsisältöä, kerrontaa ja teemoja (Stam 2000, 54).

Kuitenkaan milloinkaan ei ole mahdollista luoda adaptaatiota, joka olisi kaikkien katsojien mielestä uskollinen alkuperäiselle niin narratiivisten elementtien kuin sanomansakin puolesta. Mahdollisten luentojen määrä on lähes ääretön. (McFarlane 1996, 8-9.) Robert Stamin mukaan sitä, mille filmatisoinnin tulisi olla uskollinen, on vaikea nimetä. Teoksen on mahdollista olla uskollinen alkuperäiselle mitä moninaisimmin tavoin. Se voi pyrkiä sen juonelle, tapahtumille, teemalle, henkilöhahmojen fyysisille tai henkisille piirteille, ajan- ja/tai paikankuvauksille tai kirjailijan intentioille. (Mt., 57–58.) Varsinkin klassikkofilmatisoinneissa pyritään usein maksimaaliseen uskollisuuteen. Tässä kohdin

törmätään kuitenkin jo siihenkin ongelmaan, että alkuperäisteos on saatettu kirjoittaa jo yli sata vuotta sitten, ja näin ollen filmatisoinnin ja alkuperäisteoksen kulttuuriset ja yhteiskunnalliset kehykset eroavat valtavasti toisistaan. Ajan ”henkeä” ja ajattelutapaa on mahdoton kopioida uudesta kontekstista käsin. Lavastajat ja puvustajat etsivätkin apua usein erilaisista lähteistä, kuten historiankirjoituksista. Näin romaanin sovittamiseen tulee väkisinkin mukaan intertekstuaalisia ulottuvuuksia. (Bacon 2005, 126–127.)

Jaan Stamin ja Baconin näkemykset täydellisen uskollisuuden mahdottomuudesta. Mielestäni koko uskollisuuden käsite problemaattisuudessaan on itse asiassa täysin epäoleellinen. Mikään teos ei voi koskaan olla täysin uskollinen alkuperäiselle; jo mediaerot erottavat teokset toisistaan. Esimerkkinä uskollisuuden mahdottomuudesta voisi mainita esimerkiksi Robinson Crusoen monet filmatisoinnit. Filmatisointien kulttuurierot, erimaalaisten ohjaajien näkemykset ja erilaiset aikavälit suhteessa alkuperäiseen ovat omiaan tuottamaan vaikeuksia. Nykytulkinnoille tyypillistä on homoeroottisuuden näkyville nostaminen, mikä tuskin aikalaisten tulkinnoissa tuli useinkaan esille.

Toki uskollisuuskin on yksi aspekti filmatisointien ja kirjallisuuden suhteen tutkimisessa - mutta vain yksi, kuten McFarlanekin (1996, 11) huomauttaa. Filmatisointi voi olla alkuperäiselle uskollinen monin eri tavoin. Adaptaatioita onkin jaoteltu eri luokkiin juuri siinä suhteessa, kuinka uskollisia ne ovat kirjallisille vastineilleen. Monet teoreetikoista ovat muodostaneet kolmiportaisen luokituksen, jossa romaani siirretään valkokankaalle vain hieman sitä muuttaen, esimerkiksi niin, että sen perusrakenne säilyy tai sitten se siirretään sellaisenaan valkokankaalle. Viimeisen luokan mukaan kirjallista teosta käytetään ainoastaan raaka-aineena, jossa uusi teos voi olla esimerkiksi kriittinen kannanotto tai puheenvuoro alkuperäiseen. Näin ollen sillä on aiempaan vain intertekstuaalinen yhteys. (Giddings, Selby & Wensley 1996, 11–12.)

Kun pohditaan romaanifilmatisoinnin ja sen pohjateoksen suhdetta, on hyvä ainakin jossain määrin pohtia, mitä näistä tyypeistä filmatisointi edustaa. Kuitenkaan elokuvat eivät todellisuudessa asetu niin suopeasti ja yksiselitteisesti niille tehtyihin teoreettisiin kategorioihin, niin kuin eivät tutkimani teoksetkaan. Toisaalta *Pelon maantiede* -elokuvan voisi ajatella toimivan kriittisenä kannanottona ja olevan ainoastaan intertekstuaalisessa suhteessa romaaniin, käyttävän alkuperäistä teosta ainoastaan raaka-aineena omien tavoitteiden saavuttamiseksi. Sen voi tulkita ohjaaja Auli Mantilan kannanottona tai puheenvuorona keskusteluun naisten kasvavasta väkivallasta. Tulkinta on

helppo tehdä jo siksi, että Mantila on tunnetusti teoksissaan tietoisien yhteiskuntakriittinen. Lisäksi hänen aikaisempienkin elokuvien näkökulma on usein naisen (esimerkiksi *Neitoperhossa* tai *Varpusessa*) ja teemana aggressiot ja lisääntyvä väkivalta. Omien sanojensa mukaan Mantila tarttuikin kyseisen romaanin adaptointiin nimenomaan sen kiinnostavien teemojen vuoksi:

Luin sen ja sitten vaan jotenkin tajusin sen, että tästä aiheesta teen seuraavan elokuvani. Kun luin sitä kirjaa, niin mietin koko ajan sitä paradoksia, että minut on kuitenkin tehty ihmisenä tavallaan haluista eikä peloista ja silti useimmin valitsen sen, mitä vaan uskallan valita enkä sitä mitä haluan. Ja jotenkin halusin ruveta miettimään sitä mistä se voi johtua ja jotenkin päästä käsiksi tähän problematiikkaan. (Rosenqvist 2000.)

Tämä elokuva on kenties jonkinlainen puheenvuoro tai ehdotus tähän aiheeseen tai niin kuin parannuskeino. Ei niin, että ehdotan tällaista silmä silmästä -käsittelyä, vaan sitä että voisimme miettiä kunnioitamme me ihmisiä ympärillämme ja miksi me niitä kunnioitamme. Tavallaan haluaisin, että jokainen meistä omalta kohdaltaan aloittaisi sekä kunnioittamisen että kunnioituksen vaatimisen välittömästi, koska meillä on siihen oikeus ja meillä on siihen mahdollisuus. (Mt. 2000.)

Minulle henkilökohtaisesti tämä on ehkä elokuva ihmisestä, joka herää tajuamaan sen, että hän ei elä missään saarella vaan osana yhteiskuntaa, jossa pelko ja väkivalta ovat nimenomaan arkipäivää. (Mt. 2000.)

Toisaalta Mantilan versio on kuitenkin myös paikoin hyvinkin uskollinen alkuperäiselle, esimerkiksi Maarun puheen ja ajatusten lainaamisessa tai pelon tunteen käsittelemisessä. Helpompaa olisikin tutkia teosten yksittäisiä kohtia ja suhteuttaa niitä valmiina oleviin kategorioiden, kuin yrittää sulloa kokonaisia teoksia ahtaisiin muotteihin.

Huolimatta uskollisuuden pyrkimyksestään myös *Juoksuhaudantien* elokuvaversiossa on useita kohtia, jotka poikkeavat alkuperäisversiosta: juonta on tiivistetty ja joitakin ja henkilöhahmoja ja henkilöhahmojen välisiä dialogeja on jätetty pois. Näiden poisjätettyjen kohtien analysoimisessa mielenkintoista olisikin pohtia sitä miksi nuo kohdat on jätetty pois. Onko syy kenties elokuvan ilmaisukeinojen rajallisuudessa vai yksinkertaisesti siinä, että ohjaaja tahtoo käyttää tekijän vapauttaan luodessaan itsenäistä taideteosta. Joka tapauksessa adaptaatioluokkien variaatioita on niin paljon kuin teoksia ja tekijöitä, ja siksi elokuvaversioiden yksioikoinen sijoittaminen kapeaan kategoriaan on hedelmätöntä.

3. KERTOJAT JA KERRONNAN NÄKÖKULMAT

Kun kaunokirjallisista kertomuksista puhuttaessa halutaan kuvata kertovan tekstin rakennetta, joudutaan puhumaan henkilöistä, tai keskustelua joudutaan käymään henkilöön viittaavien termien avulla. Romaanianalyysin käsitteistö, ”implisiittinen tekijä”, ”kaikkietävä kertoja” tai ”näkökulma”, kuvaa hyvin tutkijan pyrkimystä tehdä teksti ymmärrettäväksi antamalla sille ihmisestä muistuttavia nimiä. Myös kertojan käsite on tässä mielessä ongelmallinen. Vaikka sen avulla viitataan omat persoonalliset piirteensä omaavaan fiktiiviseen ”henkilöön”, puhutaan samalla rakenteellisesta kategoriasta, kirjallisten keinojen joukosta, josta määrättyjen sääntöjen puitteissa soveltaen on tuotettu kertova teksti. (Tammi 1992, 9.)

Kertomuksen teoria esittää kommunikaatiomallin, jossa joku kertoo jotakin jollekin. Narratologia on kehitelty tähän erilaisia kaavioita, jolla nämä kerronnan suhteet saadaan esille. Eniten keskustelua syntyy näiden kerronnan entiteettien tai agenttien tarpeellisuudesta ja suhteesta toisiinsa. Keskustelun perustaksi sopii hyvin Pekka Tammen yhdistämä Boothin–Chatmanin⁵ malli, joka sisältää seuraavat kertomuksen agentit: fyysinen tekijä, sisäistekijä, kertoja, yleisö, sisäislukija, mahdolliset sisäkkäiset kertojat sekä sisäkkäiset yleisöt ja fyysinen lukija. Klassiseen kertomuksen analyysiin eivät kuulu todellinen kirjailija ja lukija, kuten Tammikin huomauttaa (Mt., 1992, 24).

Narratologinen kertoja on abstrakti rakenne, joka määrittelee millaiselta etäisyydeltä ja näkökulmasta fiktiivistä maailmaa tarkastellaan. Kirjallisuudentutkija Jeremy Hawthornin mukaan kertoja voi sijoittua mihin tahansa jatkumolla i) nimetty ja tietyn henkilöksi tunnistettava kertoja ii) anonyymi kertojaminä iii) kertoja jolla ei ole tunnistettavaa henkilöperspektiiviä. Eri kertojatyyppejä on nimetty yleensä sen mukaan, missä persoonamuodossa ne esiintyvät. Esimerkiksi yksikön ensimmäisessä persoonassa esiintyvistä kertojasta käytetään nimitystä first- person narrator ja Suomessa minäkertoja. (Hawthorn 1992, 58–59.)

Hawthornin tapaan Tammi toteaa, ettei kertojan ja näkökulman suhteita pidä ennalta määritellä ja erottaa toisistaan staattisina systeemeinä. Tammen mukaan

⁵ Ulkomainen tutkimus ei kuitenkaan tunne Tammen muotoilemaa Boothin–Chatmanin mallia, vaan käyttää Chatmanin mallia (ks. esim. Rimmon-Kenan 1991, 110). Alkuperäinen ”Diagram of Narrative Structure” löytyy puolestaan Chatmanilta (1993, 267). Boothin–Chatmanin mallin tarkempi graafinen malli löytyy Tammelta (1992, 23).

näkökulman ja kertojan suhteen säilyttäminen vakiona läpi tekstin ei ole kaunokirjallisen kerronnan luonteenomainen piirre, ja tekstien kertomuksen tutkijan tulisikin kiinnittää huomionsa kertojan ja näkökulman vaihtelun ja yhdistelyn mahdollisuuksiin. Perinteisiä typologioita tyypillisempää teoksissa on erilaisten kertoja-näkökulma-rakennelmien monimutkaistaminen ja ehdollistaminen erilaisten sisäkkäisten rakenteiden kautta. Tammen mukaan hyödyllisintä olisikin formalisoida ne säännöt, joihin tämä vaihtelu perustuu, eikä erotella ainoastaan mustavalkoisia typologioita toisistaan. (Tammi 1992, 18, 21.) Tyypillistä vaihteluille on kertojan ja havainnoijan eriasteinen sekoittuminen, jota käsittelen hieman myöhemmin eri teoreetikkojen näkemysten kautta.

3.1 Sisäistekijä ja kerronnan arvomaailmat

Sisäistekijää pidetään kerrontaa ohjaavana rakenteena. Chatmanin mukaan todellinen kirjailija väistyy merkityksineen ja tarkoituksineen taka-alalle, mutta hänen alkuperäiset tarkoituksensa ja ideansa jäävät elämään tekstiin eräänlaisina periaatteina, jotka ohjaavat ja kontrolloivat sitä miten ja mitä kertoja kertoo. Kertoja esittää siis vain merkkisarjan, josta sisäistekijä vastaa. Chatmanin mukaan kertoja ei koskaan ole *joku* vaan *jotakin*, ja sisäistekijä esittää tarinan käyttäen kertojaa välineenä, joka suodattaa tarinan. (Chatman 1990, 116.)

Jokaisella kaunokirjallisella teoksella on narratologisen ajattelutavan mukaan oma sisäistekijänsä, joka vastaa tekstin kokonaismerkityksestä. Kirjailija ei koskaan voi kadota täysin tekstin maailmasta, ja näin sisäistekijän katsotaankin edustavan tekijän arvomaailmaa. Sisäistekijän voisi siis ajatella olevan tekstin sisälle kirjautunut ohje siitä, miten kirjailija on mahdollisesti tahtonut kirjaansa luettavan ja ymmärrettävän. Tällä tavalla ajateltuna sisäistekijän käsite palautuu tekijän intentioihin ja siihen, kuinka niitä voi etsiä tekstin lomasta.

Toisaalta kaunokirjallinen teksti on liian monimutkainen rakennelma tekijän arvojen, asenteiden ja maailmankuvan kartoittamiseen. Sisäistekijän käsitteen kautta voidaan kuvata kirjailijan ambivalenttia suhdetta teokseensa ja kirjallisuudelle tyypillistä retoriikkaa kiistämättä silti kirjallisen tekstin moraalista ja ideologista merkitystä. (Alanko 2001, 219–220.).

Rimmon-Kenanin mukaan sisäistekijä ja kirjailija eivät ole identtisiä, sillä kirjailija voi teoksessaan tuoda esille itselleen vieraita, jopa vastenmielisiä uskomuksia, aatteita tai tunteita. Tietyn teoksen sisäistekijän on vakaa suure, joka pysyy kautta teoksen johdonmukaisesti samana kun ”todellisen elämän koettelemukset riepottelevat fyysistä kirjailijaa.” (Rimmon-Kenan 1991, 111.) Myöskään Tammen mukaan sisäistekijää ja todellista tekijää ei tule sekoittaa toisiinsa, vaan sisäistekijä on abstrahoitavissa tekstistä jonkinlaisen tekstin normien alkuperänä.

Olen Rimmon-Kenanin ja Tammen kanssa yhtä mieltä siitä, ettei sisäistekijää ja todellista tekijää tulisi sekoittaa toisiinsa. Tietenkään todellinen tekijä ei voi koskaan kadota täysin teoksensa maailmasta, mutta toisaalta en usko hänellä olevan minkäänlaista yhtä ja tiettyä pysyvää tarkoitusta tai sanomaa, jonka hän on kätkenyt riviensä väliin lukijan löydettäväksi. Jo kieli, kulttuuri ja muut yhteiskunnasta opittavat ajattelutavat (esimerkiksi ideologiat) tulevat tekijän tarkoitusten väliin ja ohjaavat kirjoitusvaiheessa hänen tarkoituksiaan eri suuntiin. Sanoilla ja lauseilla ei ole itsessään mitään tiettyä merkitystä, jonka kaikki mahdolliset lukijat voisivat jakaa. Teosta ei voi ajatella palapelinä, jonka osat voisi laskea matemaattisen tarkkaan yhteen niin, että tuloksena olisi jokin tietty merkitys, jonka jonkinlainen täydellinen ja todellinen lihaa ja luuta oleva lukija voisi pelistä löytää.

Kertomuksen teorian kommunikaatiomalleissa sisäistekijän rinnalle oletetaan sisäislukija. Sisäislukija on teoksen mallilukija tai ideaalilukija, joka hallitsee teoksen kokonaisuuden omaamalla vaikkapa riittävän kielitaidon, sivistyksen ja niin edelleen. Sisäistekijä ja sisäislukija kommunikoivat keskenään epäsuorasti. Sisäistekijällä ei ole ”ääntä” laisinkaan, vaan kommunikointi tapahtuu kertojan ja yleisön ”selän takana”. (Tammi 1992, 24; Rimmon-Kenan 1991, 110–112.)

Kertoja puolestaan on eräänlainen sisäistekijän instrumentti, jota Chatman kutsuu tekstin ääneksi (Chatman 1990, 76). Kertoja ei osoita sanojaan todelliselle lukijalle vaan omalle fiktiiviselle yleisölleen. Kertoja ei myöskään vastaa tekstin kokonaismerkityksestä, vaan esimerkiksi tekstistä välittyvän ironian takana on aina sisäistekijä. (Alanko 2001, 220.)

Juoksuhaudantien romaaniversiossa tarinan alku ja loppujakso, jotka ovat identtisesti samanlaiset, ovat mielenkiintoinen esimerkki sisäistekijän ja kertojan risteämispinnasta. Myös Marja Rantamäki on havainnut seikan pro gradu -tutkielmassaan (2005) *Merkki viittaavat Juoksuhaudantielle. Tilan, paikan ja liikkeen semantiikka Kari*

Hotakaisen romaanissa. Rantamäki kysyy, onko Virtanen istunut koko ajan keinussa kuvittelemassa vai onko kaikki kerrottu todella tapahtunut Virtaselle (Mt., 140.)

Tarinan lopettava ja aloittava jakso eroaa muusta kerronnasta sanastoltaan ja lyyriseltä kielenkäytöltään, jotka yhdessä aikaansaavat kerrontaan unelmoivan ja epätodentuntuisen sävyn. Virtasen voi ajatella molemmissa kohdissa siirtyvän jonkinlaiseen toiseen todellisuuteen tai oman mielensä maailmaan – uusille tajunnan tasoille. Tulkintaan kuvitelma viittaa myös toiseksi viimeisen luvun loppu ”Tuuli heilauttaa ison koivun oksan hetkeksi auringon eteen, näen heidät” (J 333), koska seuraava ”unelmoiva” luku tuntuu jatkuvan kielellisesti siitä. Romaanin alussa Matti istuu samassa mielikuvituksen keinussa kuin romaanin lopussakin.

Istun pihakeinussa omenapuiden alla ja liu’utan paljaita jalkoja nurmikolla. On elokuinen iltapäivä, sauna lämpiämässä. Kohta he tulevat autosta, menemme yhdessä löylyyn. Ennen sitä ruokin hänet, joka minulle kaikkensa antoi. Tuolla korkeassa koivussa laulaa lintu, mikä. Koko päivän olen kuunnellut kovaa huutoa ja sydämeni epätahtista rytmii, ja nyt en tunnista sitä joka omalla äänellään viestii. Leuto tuuli suhisee koivuun ja vie linnun. Nostan katseeni korkeuksiin, irrotan jalat maasta, keinu heivauttaa minut pieneen liikkeeseen. huima. Päivän aherrus on syönyt happea aivoista niin, että pysäyttäessäni liikkeen tuntuu kun nurmikko lainehtisi hetken. (J 7, 334.)

Näin ollen kielen keinojen kautta tulisi osoitetuksi koko kerrotun tarinan olevan Matin kuvitelmaa. Kohta, ”koko päivän olen kuunnellut kovaa huutoa ja sydämeni epätahtista rytmii, ja nyt en tunnista sitä joka omalla äänellään viestii”, viittaa suoraan Matin vajonneen omaan sisäiseen todellisuuteensa, jossa hän ei enää tunnista omia mietteitään todellisuudesta.

Tekstissä sisäiskertoja tulee usein esille tekstin sisäisenä ristiriitaisuutena tai erilaisten äänten ja arvomaailmojen leikkinä. Esimerkiksi kerronnan sävyjen, kielen tai ideologioiden kautta sisäistekijä kiinnittää lukijan huomion johonkin seikkaan, joka eroaa muusta kerronnasta. Sisäistekijän voi havaita tekstissä vaikkapa siinä, ettei kerronnasta voi aina päätellä ollaanko siinä Matin puolella vai häntä vastaan. Välillä Matti kuvataan viattomana uhrina, joka yhden lyönnin vuoksi muuttuu hetkessä hyvästä perheen isästä moraalittomaksi taparikolliseksi. Yhteiskunta nähdään syyllisenä, jonka pinttyneiden normien vuoksi Matti joutuu kärsimään. Matti esitetään kuitenkin myös luonteeltaan pahana, päämäärätietoisena eläimellisiä piirteitä saavana rikollisena, joka ei välitä muiden ihmisten tunteista pätkääkään. Sisäistekijä tulee esille myös teosten monien kertojien välityksellä, kun heidän käsityksensä maailmasta ja ihmisistä törmäävät toisiinsa ilman, että yhtäkään niistä asetettaisiin toistansa oikeammaksi.

Hotakaisella on muissakin teoksissaan tapana sisällyttää teoksiinsa ristiriitaisia ja vastakkaisia arvomaailmoja ja ideologioita, kuten jo johdannossa mainitsin. Hänen

pluralismissaan kaikki näkemykset ovat samanaikaisesti totta tai paradoksaalisesti mikään niistä ei ole totta. Esimerkiksi *Bronksiin* sisältyy niin suuri määrä ironiaa ja parodiaa, ettei lopultakaan voida olla varmoja, mihin tai keneen ne suuntautuvat. Toki teos on helposti tulkittavissa kapitalismikriittiseksi markkinatalouden allegoriaksi. Silti myös Raimo Kallion, kapitalistisen talousjärjestelmän alistaman työläisen, henkilöhahmoon suuntautuu paljon kritiikkiä ja huumoria. Hänet esitetään usein (Matin tapaan) eläimellisiä piirteitä saavana olentona, jonka sisäinen todellisuus mekaanisen ruumiin alla muodostuu vain hahmottomista tunteuksista ja vaistoista. Hänellä on vain vähän tietoisuutta itsestään ja ympäröivästä maailmasta. Hän ei myöskään kykene suunnittelemaan tai arvioimaan elämäänsä eteenpäin. Tämän voi tulkita ironiaksi, jossa ulkopuolinen henkisen työn arvokkuutta korostava yhteiskunta asettaa ”tyhjöpäiseksi” tulkitsemansa ruumiillisen työn tekijän itseään alemmaksi. Tulkitsemisen kuitenkin mieluummin moninkertaiseksi (kuten myös *Juoksuhaudantiessä*). Täten nauru osuu samalla Kallion mustavalkoiseen maailmankuvaan. Myöskään hän ei kykene irrottautumaan omasta ruumiillisen työntekijän roolistaan ja yhteiskuntaluokastaan näkemään muuta maailmaa.

Mutta palataan takaisin *Juoksuhaudantiehen*. Tämä Virtanen, joka romaanissa aloittaa ja lopettaa tarinan, on löydettävissä paikoin muualtakin kerronnan lomasta ja hänet tunnistaa siis sanaston ja kerronnan kielen muutoksista.

Panin silmät kiinni ja uin universaaliin virtaan. Tekniikka toimi. Helena ja Sini olivat kanssani tässä hetkessä, tässä tilanteessa. Poissa olivat eripura, ilmassa lentävä nyrkki ja sen tielle eksynyt silmäkulma. (...) Tilalla oli lintujen sirkutusta muistuttava äänien runsaus, kuin olisin seissyt keskellä eksoottisten lintujen pesimäpaikkaa. (...) Kyyhkyt lehahtivat hartioilleni. En saanut niiden kielestä selvää, tärkeintä oli tunnistaa äänen taajuus. (...) Ravistelin itseni takaisin tähän maailmaan, jääkaapin oven eteen. (J 35–36.)

”Universaalin virran” tulkitsemisen viittaavan Matin henkilöhahmon yleistettävyyteen. Kohdassa ”silmien sulkeminen” ja ” itsensä ravistelu” viittaavat suoraan omiin kuvitelmiin uppoamiseen ja niistä heräämiseen.

Elokuvasta romaanin alun kaltaisia irrallisen oloisia osia ei ole löydettävissä. Elokuva loppuu Matin pidätykseen ja alkaa Virtasen työpaikalta, ei siis pihakeinusta. Kuitenkin unelmointiin ja oman tajuntansa sisällä elämiseen viittaa jo Virtasen hiljaisuus ja korostettu yksinelo. ”Katseen kääntyminen sisäänpäin” osoitetaan monilla elokuvallisilla keinoilla, joiden kautta Virtanen jätetään esimerkiksi yksin kuvatilaan haaveilemaan. Näissä kohtauksissa Virtasen perhe ilmestyy kuvatilaan Matin alkaessa ajatella heitä. Toisaalta myös kerronnasta irralliset mainoksia muistuttavat kohdat, jotka viittaavat usein Matin sisäiseen elämään, vastaavat romaanin yhtäkkisiä kielellisiä muutoksia. Molemmissa

kerronnan koko tyyli, rytmi ja henkilöhahmon kuvaamisen tapa muuttuvat. Itse asiassa elokuvan voi tulkita romaanin tapaan tapahtuvaksi Matin mielen sisällä. Siinä missä romaanin voi mieltää Matin mielen matkaksi tai kuvitelmaksiksi, elokuvan tapahtumat voi tulkita Matin muistin kautta esitetyiksi. Tähän analysoin tarkemmin luvussa 3.4 kertojan luotettavuutta tarkastellessani.

3.2 Elokuvallinen kertoja ja voice-over

Seymour Chatmanin mukaan myös ”elokuvallisen kertojan” (cinematic narrator) taustalla vaikuttaa sisäistekijä. Vaihtoehtoisena terminä elokuvalliselle kertojalle hän mainitsee ”esittäjän” (presenter), joka voi toimia joko voice-over kertojana tai näyttäjänä (shower). (Chatman 1990, 113.) Chatmanin systeemissä sisäistekijä on vastuussa elokuvan kokonaisuudesta, sen kerronnallisesta organisaatiosta ja narratiivisista merkityksistä ja totuudesta. Esimerkiksi henkilöiden kertomukset aiemmin tapahtuneista (jotka saatetaan esittää takauman muodossa) ja voice-over kertoja ovat alisteisia elokuvalliselle kertojalle, joka välittää tämän kaiken elokuvallisia keinovaroja käyttäen. Puolestaan elokuvallinen kertoja näyttää vain sen, minkä sisäistekijä on siihen ”ohjelmoinut” esitettäväksi. Kertoja siis *esittää* kaiken sen minkä sisäistekijä on keksinyt ja määrännyt näytettäväksi. Näin elokuvallinen kertoja toimii ainoastaan sisäistekijän sille asettamissa rajoissa (Mt., 130, 134.)

Chatmanin elokuvallinen kertoja on äärimmäisen kompleksinen termi, sillä se laajenee koko kerronnan maailmaan, aina kameran käyttöön ja kaikkeen siihen mitä kuvassa näkyy. Chatmanin mukaan elokuvallinen kertoja ei ole inhimillinen olento, jolla on inhimillinen ääni, vaan se koostuu suuresta määrästä erilaisia elokuvallisia elementtejä. Näihin elementteihin kuuluvat niin elokuvan visuaaliset kuin auditiiivisetkin ulottuvuudet. Visuaalisia elokuvallisien kertojan elementtejä ovat kuvan luonne ja käsittely kaikkine tekijöineen, kameran keinot - liikkeet, kulmat, etäisyydet ja rajaukset - sekä koko näyttämöllepano valaistuksineen ja kompositioineen. (Mt., 133–135.)

Elokuvallisien kertojan käsite on kuitenkin usein kyseenalaistettu. On pohdittu, tarvitaanko tällaista käsitettä muutoin kuin voice-over-kerronnan tai kokonaisuuteen upotettujen tarinoiden osalta. Esimerkiksi Bordwell, joka on antropomorffisointien päävastustaja, käyttää elokuvateorioinneissaan pelkästään sanaa ”kerronta” (narration).

Kuitenkin hän päätyy ilmaisuihin kuten ”kerronta kertoo meille” (the narration tells us), joihin Chatmanin mukaan on itse asiassa sisäänrakennettu ajatus toimijasta, agentista. Chatman toteaa, että ero Bordwellin ja hänen välillään palautuu siihen, käytetäänkö objektinominisointi-muotoa ”-ion” vai *nomina agentis* -ilmaisua ”-or”. (Chatman 1990, 128.) Chatman jatkaa kritiikkiään Bordwellin anti-antropomorfisointia kohtaan huomauttamalla, että esimerkiksi ”kerronnan” tietävyydestä tai kommunikoivuudesta voidaan puhua vain suhteessa johonkin perimmäiseen tietoon tarinamaailmasta. Tätä ei huomioida Bordwellin systeemissä laisinkaan, ja juuri tähän Chatman tarjoaakin sisäistekijän käsitettään. (Mt., 128–131.)

Itse keskityn tässä lyhyessä elokuvan kertojan analyysissäni pääasiassa voice-over-kertojuuteen ja jätän Chatmanin elokuvallisen kertojan käsitteen analyysin vähemmälle huomiolle.

Henry Baconin mukaan voice-over-kertoja, tämä elokuvallisen kertojan yksi ulottuvuus, saattaa vastata täysin kirjallisuuden kaikkitietävää kertojaa. Tällaisen kertojan kaikkitietävyys ei rajoitu pelkästään siihen mitä tapahtuu, vaan hän saattaa yhtä lailla tuntea henkilöiden psykologiset prosessit ja moraaliset tunnot. (Bacon 2004, 224–225.)

Baconin mukaan tavallisinta on käyttää voice-overia ainoastaan elokuvan avauksena. Tämä siitä syystä, että voice-over kertojaa on usein kritisoitu ideologisuudesta, jonka vuoksi katsojan kriittiselle asenteelle ei jää tilaa. Jean-Luc Godard on ironisoinut ideaa laittamalla joihinkin elokuviinsa oman kertojanäänensä, joka ei kuitenkaan kommentoi niinkään tarinaa kuin sen poliittisia ja filosofisia ulottuvuuksia. (Mt., 226.)

Voice-over ääni saattaa kuulua ekstra- tai intradiegeettiselle, homo- tai heterodiegeettiselle kertojalle.⁶ Voice-over saattaa unohtua elokuvan kuluessa, mutta saattaa palata kerrontaan esimerkiksi sen tiivistämiseksi transiiovaiheessa tai jonkin arvoasetelman tai näkökulman painottamiseksi. Toisinaan kertojanääni voi tulla esille vain muistuttaakseen itsestään. Ekstradiegeettinen voice-over-kertoja saattaa olla enemmän tai vähemmän persoonallinen äänensävyistä alkaen. Hän voi olla hupaisa, osanottava, ironinen, kyyninen jne. Valkokankaalla esiintyvä kertoja on kuitenkin aina persoonallinen kertoja, joka puhuttelee katsojia suoraan ja voi olla joko hetero- tai homodiegeettinen. (Mt., 226–227.)

⁶ Kertoja voi olla joko extra- tai intradiegeettinen, eli hän joko kuuluu tai ei kuulu diegeettiseen maailmaan. Jälkimmäiset voivat edelleen olla joko homo- tai heterodiegeettisiä, eli he joko ottavat tai eivät ota osaa tarinaan. Termit ovat peräisin Gerard Genetteltä. (Genette 1972, 244–255.)

Pelon maantiede -elokuva alkaa Oilin sisaren Lauran voice-overilla, jossa hän tuo esille sellaisia seikkoja sisarestaan, jotka eivät muun kerronnan lomasta välity suoraan. ”Minä olen Laura. Minulla on kolme mahdollisuutta. Yksi. Minä muutan ulkomaille. Kaksi. Minä menen naimisiin. Kolme. Minä tapan Oilin.” (M 0.00.14–1.00.27.) Voice-over paljastaa Oilin itsetuntemuksen ja myös sisarensa tuntemisen vähäisyyden, kun Oili olettaa olevansa Lauran tärkeimpiä ihmisiä. Lauran ääni on varma, kylmä ja tunteeton. Se kielii tuskasta ja kyynisyydestä elämää kohtaan, jota Oili ei tiedä sisarensa sisällä olevan. Tarinan edetessä käy kuitenkin selväksi, ettei Laura tahdo tappaa siskoaan konkreettisesti, vaan tappaminen on vertauskuvallista, ja liittyy niihin kielteisiin tunteisiin, joita Laura tuntee määräilevää sisartaan kohtaan.

Lauran näkökulmaan palataan uudelleen kohdassa, jossa Oili on joutunut tilanteiden pakosta olemaan paljastamatta naisten rikosta poliisille. (M 1.23.43–1.25.10). Lauran voice-overit ovat hyvin henkilökohtaisia ja vahvasti tunteellisuuden leimaamia. Päiväkirjaan kuuluvina intiimeinä paljastuksina ne ovat salaisia, ja juuri tämän vuoksi ääneen lausuttuina ne saavat suuren merkityksen Lauran sisimmän paljastajina. Ne ohjaavat myös katsojan tulkintaa Oilista, ja asettavat hänet samalla tarinan kannalta keskeiseen asemaan.

Juoksuhaudantien Matin voice-overit ovat puolestaan usein yhteiskunnallisesti värittyneitä. Niissä tuodaan esille suomalaisen (länsimaisen) kulttuurin, menneisyyden ja elintapojen luonnetta huumorilla maustettuna. Oman talon hankkimisen autuus asettuu koomiseen valoon kohdassa, jossa Matin tarkka taloudellinen suunnitelma talon ostamiseksi kuullaan voice-overina. Hän laskee tarkkaan velkojen ja lainojen suuruuden ja mitä saa omasta talostaan. Päämääräänsä hän aikoo pyrkiä syömällä purkkihernekeittoa, laittamalla ainoastaan vedellä tukkansa, polttamalla sätkätupakkaa. Päivittäinen rahankulutus ei saa ylittää 60:tä markkaa.

Näin talosta tehdään keskiluokkaisen halun kohde. Talon hankkimisesta tulee suoritus, jossa kaikki elämisen nautinnot, spontaanisuus ja sattumanvaraisuus ovat kiellettyjä. Kohtaukseen sisältyy ajatus, että todellinen ja nautinnollinen elämä alkaa vasta sitten, kun talo on ostettu kokonaan omaksi. Virtanen toteaa vakavalla äänellä lainan olevan maksettu vuonna 2024, jolloin he ovat jo vanhoja ja Sini aikuinen. (A 19.12–20.15.)

Myös monet muut romaanin Matin sisäiset monologit tulevat elokuvassa esille voice-overin kautta. Esimerkiksi romaanin ”omakotiasujien”, Kesämaan ja muiden tarinan Matin itselleen viholliseksi kokemien henkilöhahmojen raporttimaiset muistiinpanot

esitetään elokuvassa voice-overina kuvatilan ulkopuolisen äänen kautta. Joskus Matti kirjoittaa havaintojaan henkilöistä konkreettisesti ylös, jolloin hän mutisee kirjoittamaansa ääneen. Myös Matin naapureille kirjoittama uhkaileva kirje kuuluu voice-overina lähes samoin sanankääntein kuin romaanissa.

3.3 Millaiseen kertojaan ei voi luottaa?

Baconin mukaan homodiegeettisten kertojien voice-over äännet voidaan motivoida mieltämällä ne tajunnanvirraksi. Jos tällaista motivaatiota ei anneta, homodiegeettiset kertojat ovat esillä kahdessa tarinan hetkessä: siinä josta he kertovat ja siinä josta käsin he kertovat. Jälkimmäinen voi olla hetki, joka saavutetaan juonen myötä tai sitten se voi olla epämääräinen hetki tulevaisuudessa. Ennen kaikkea intradiegeettinen ja homodiegeettinen kertoja voivat esiintyä varsin subjektiivisina. Kertoessaan he vievät tarinaa eteenpäin, mutta paljastavat samalla paljon itsestään. Tällainen kertoja saattaa olla myös epäluotettava tai epämoraalinen. (Bacon 2004, 228.)

Kertojaa tai kertojia käsiteltäessä onkin syytä paneutua kertojan ”luotettavuuden” tai ”epäluotettavuuden” käsitteisiin. Yleisesti ottaen kysymys kertojan luotettavuudesta nousee esille heti, kun kertojan, extradiegeettisen tai tarinan sisäkkäisen homodiegeettisen, kompetenssi on jollakin tapaa puutteellinen. Epäluotettavan kertojan arvomaailma saattaa olla myös jollakin tavalla ongelmallinen: varsinkin, jos teoksen kertoja on lapsi tai nuori, mentaalisesti sairas tai vajaamielinen ihminen. (Kantokorpi 2000, 157.) Näin ollen esimerkiksi *Juoksuhaudantien* Matin voi tulkita epäluotettavaksi kertojaksi, sillä epäluotettavan kertojan tapauksessa lukijalle tuotetaan jollakin tavalla vaikutelma, että kerrottu on vain osatotuus, valhe tai vääristely. Epäluotettavuuteen saatetaan viitata myös osoittamalla kertojan olevan tiedoiltaan rajoittunut tai kertovan asioita oman etuna perspektiivistä.

Kuitenkin henkilöhahmon luokittelu joko luotettavaksi tai epäluotettavaksi on hedelmätöntä. Luotettavuudessa ja epäluotettavuudessa voi ilmetä erilaisia sävyjä, ja niinpä monet tutkijat ovatkin jaotelleet näitä käsitteitä erilaisiin luokkiin, joita kaikkia leimaa jonkinasteinen epäluotettavuus tai luotettavuus. Esimerkiksi Chatman erottaa toisistaan epäluotettavan ja erehtyvällisen kertojan. Epäluotettavuus tarkoittaa tässä tapauksessa sitä, että kerronnan takaa, sen aukkopaiikkoja tutkimalla, on mahdollista löytää

todellinen, aito ja oikea tieto. Termi epäluotettava sopii siis paremminkin tarinoihin, jossa kerronta itsessään on jollain tapaa problemaattista, esimerkiksi kun kertojan selonteko tapahtumista ei ole yhteneväinen tekstin implikoimien faktojen kanssa. (Chatman 1990, 149.)

Erehtyväisyydellä Chatman puolestaan viittaa kertojan luomiin epätarkkoihin tietoihin, joita kertoja ei tarkoituksella esitä johtaakseen lukijaa harhaan. Epätarkkuus saattaa johtua kertojan tapahtumien väärinmuistamisesta tai itsensä huijaamisesta. Kertojan luoma tieto on puutteellista, mutta ei suorastaan valheellista. Lukija saa tällaiselta kertojalta usein vain vähän vihjeitä kerrotun totuudellisuudesta, sillä kertoja saattaa itsekin uskoa kertomaansa, esimerkiksi jos hän elää itse kertomansa tarinan maailmassa, eikä tarkkaile sitä ulkoapäin. (Chatman 1990, 150–151.)

Greta Olson puolestaan korostaa luotettavuuden aste-eroja yhden kertojan diskurssissa. Olsonin mukaan epäluotettava kertoja ei ole välttämättä epäluotettava kaiken aikaa. Olson jaottelee epäluotettavat kertojat ”erehtyviin” (fallible) ja ”valheellisiin” (untrustworthy).⁷ Ensin mainittu epäluotettavuuden tapa syntyy (vrt. Chatman edellä) kertojan tahattomasta virheellisestä havainnoinnista koskien fiktiivisen todellisuuden ilmiöitä, jälkimmäinen henkisestä epätasapainoisuudesta tai päämäärähakuisesta huijaamisesta. Lukija saattaa havaita kertojan toisinaan erehtyvän, toisinaan kertovan uskottavasti fiktion maailmasta. Tällainen luotettavuuden asteen vaihtelu liittyy Olsonin mukaan kuitenkin vain erehtyviin kertojiin. Hänen mukaansa valheellisuus puolestaan on jatkuva, pysyvästi kertojan luonnetta määrittävä piirre. (Olson 2003, 101–10.)

Mika Rassi kritisoi Poen *William Wilsonia* tarkastelemassaan artikkelissa mielestäni oikeutetusta Olsonin jaottelua. Olson ottaa erehtyvistä kertojasta esimerkiksi Huckleberry Finnin, jonka erehtyväisyys johtuu siitä että hän on lapsi, jonka tajunta ei riitä ymmärtämään ja kuvaamaan aikuisten maailmassa tapahtuvia asioita. Erehtyväisyyden tunnusmerkkinä tarinasta voi lukea sen, että kertojan voi kuvitella joissakin toisessa tilanteessa – tässä tapauksessa kun Finn kasvaa aikuiseksi – esittävän kertomuksensa luotettavasti. Olsonin jaottelu muuttuu epämääräiseksi, kun hän ottaa esimerkiksi valheellisesta kertojasta mielisairaaksi tulkittavan kertojan. Rassi esittää kuitenkin, että myös mielisairaudesta voi parantua, ja täten mielisairas kertojahahmo saattaa saavuttaa luotettavan kertojan aseman. Rassi jakaisikin epäluotettavat kertojat mieluummin erehtyviin, jotka

⁷ Olson soveltaa jaottelussaan Wayne C. Boothin ajatuksia. Boothille kertojan epäluotettavuus on ironian funktio, joka ilmenee kun kertojan arvot ja havainnot eroavat sisäistekijän vastaavista. (ks. Olson 2003, 94.)

tietämättään välittävät väärää informaatiota, ja valehteleviin, jotka yrittävät johtaa yleisöään tietoisesti ja päämäärähakuisesti harhaan. (Rassi 2005, 128–129.)

3.4 Erehtyväiset ja salailevat kertojat

Juoksuhaudantien Matin voi tulkita tällaiseksi erehtyväiseksi kertojaksi, joka kertoo menneisyyttä henkisesti epätasapainoisen mielensä kautta, eikä hän halua tai ymmärrä myöntää tekemiään vääryksiä. Hänen kertomansa tarina on takaumaa, jota hän teoksen alussa mainitsee kertovansa puoli vuotta tapahtumia myöhemmin. Kertomassaan tarinassa Matti on itse kokijana, ja hänen mielenterveytensä horjumisen voi päätellä hänen teoistaan. Kuitenkin tarinan kertomisen aloittavan Matin voi tulkita parantuneen ja saavuttaneen kykynsä arvioida tekojaan: ” En ole penniäkään velkaa, selityksen olen” (J 7).

Elokuvassa Matin epäluotettavuuteen ja mielenterveyden järkkymiseen viitataan suoraan, kun Sirkku kertoo Helenalle Matin muuttuneen. Sirkun kuvauksen kuultuaan Helena toteaa miehensä seonneen. (A 28.47–28.55.) Molemmissa teoksissa muutoksesta kielivät monet seikat: asunnon myynti, eroottiset hieronnat, joita Matti antaa naisille, ilkeys naapureille, perheen valokuvan naulaaminen Sirkun asunnon oveen jne.

Juoksuhaudantien romaaniversiossa vaikutelmaa siitä, että kerrotut seikat ovat vain osatotuksia, tuodaan esille esimerkiksi näkökulmatekniikan kautta. Chatmanin (1990, 149) mukaan kerronnan epäluotettavuus syntyy yleisesti ottaen siitä, kun kertoja asettuu ristiriitaiseksi muun kerronnan aineksen, esimerkiksi toisten kertojien tai henkilöhahmojen kanssa.

Juoksuhaudantien kerronta fokalisoituinkin monen eri kertojan kautta ja eri henkilöhahmojen näkemykset poikkeavat usein toisistaan. Helenalle pahoinpitely on syy muistaa ja tiedostaa Matista vain pahoja asioita. Myös naapureiden Matista ajattelemien pahojen ajatusten todenperäisyys osoittautuvat kerronnan edetessä kyseenalaisiksi, kun heidän yrityksensä saada häätö Matille saa yhä enemmän jonkinlaiseen mielenhäiriöön viittaavia pakkomielteisen neuroottisia piirteitä. Naapurit inhoavat Mattia ainoastaan tupakoinnin vuoksi, ja kun muita konkreettisia todisteita Matin ”inhottavuudesta” ei kerronnasta paljastu, alkaa lukija uskoa enemmän naapurien kuin Matin pahaluonteisuuteen. ”(...)huomasin piirtäväni ruksin sijaan ristejä. Kuolema hänelle.” (J 224–225.)

Matti ja Helena osoittautuvat erehtyväisiksi kertojiksi tulkitessaan tapahtumat mustavalkoisesti vain omien näkemystensä ja etujensa kautta. Näkemykset asettuvat koomisella tavalla vastakkain kohdissa, joissa he arvioivat avioliittonsa luonnetta täysin vastakkaisista näkökulmista.

Helena:

Nelisen vuotta sitten se [Matti] alkoi mennä niihin oloihinsa. Jätti pyykkiläjiä ympäri huonetta, unohti puuron hellalle, hätkähteli lehtensä takaa. Meistä se kyllä huolehti, itsestään ei yhtään. (J 44.)

Hyvä, että löi. Nyt ajattelen näin. Päästiin sieltä, saatiin syy. Ei enää oksennusämpäreitä, tuijotusta, esitelmiä rokista. Ruoanlaitosta ja siitä miksi jonkun jalkaväenkenraalin suu pitäisi tukkia ilmastointiteipillä. (J 43.)

Matti:

Kotirintamamies hoitaa kotityöt ja ymmärtää naista. Liittomme aikana tein kaiken sen, mikä isiltämme oli jäänyt tekemättä. Pesin pyykit, laitoin ruoat, siivosin asunnon, annoin hänelle omaa aikaa(...)Kuuntelin tuntikaudet hänen työhuoliaan, tunne-elämän ailahtuksia ja toiveita hellyyden monipuolisemmista osoituksista. Panin täytöntöön laajamittaisia operaatioita hänen vapauttamiseksi lieden äärestä. Olin herkeämättä muonavalmiudessa, kun hän palasi uupuneena kotiin. (J 16.)

Teoksen loppupuolella Helenan äärimmäinen inho miestänsä kohtaan osoittautuu kuitenkin henkiseksi puolustuskeinoksi lyönnin aiheuttaman shokkitilan vuoksi. Annettuaan anteeksi miehelleen kuva Matista muuttuu erilaiseksi. ”Koko aamun olen ajatellut Matista hellästi ja pyöristellyt asiasta kulmia(...) Olen antanut anteeksi, Matti on antanut anteeksi, olemme tehneet sovintoa vanhan talon makuuhuoneessa koko yön. (J 295–296.)

Elokuvassa epäluotettavuuden tuntu voidaan aikaansaada myös leikkauksilla, esimerkiksi ellipsin kautta joitakin kohtia voidaan jättää kokonaan näyttämättä. Toisaalta henkilöitä voidaan kuvata myös tilanteissa, joissa heidän miellyttävät piirteensä korostuvat. Alussa Matista luodaan rehellistä ja mukavaa kuvaa kuvaamalla häntä työpaikallaan ahkerana työntekijänä. Vaimon pahoinpitelyä ei paljasteta heti, eikä kamera fokusoi lainkaan Helena, jonka kautta kuva Matista muuttuisi. Mutta heti kun kamera siirtyy kuvaamaan bussissa istuvaa mustelmaista ja surkean näköinen Helena, katsoja ottaa uuden position ja kyseenalaistaa Matista saamansa ”kunnon kansalaisen” vaikutelman.

Tällaista visuaalisuuteen perustuvaa tunnevaikutelmaa ei saada romaanissa aikaiseksi. Siksi lukija meneekin helposti Matin puolelle, sillä Matti saa varsinkin teoksen alkupuolella eniten tilaa näkemystensä esittämiseksi. Oikeastaan myös elokuvasta suurimman osan, tai itse asiassa koko kerrotun tarinan, voisi tulkita Matin näkökulmasta esitetyksi ja koetuksi, hänen muistinsa varaan rakennetuksi takaumaksi. Alun työnkuvaus tehtaalla paljastuu lyönnin jälkeiseksi ajanjaksoksi, kun kerronnassa siirrytään työkohtauksen jälkeen takauman kautta menneeseen aikaan. Takaumaan viitataan Heikoin

lenkki -ohjelmalla, jota Matti katselee ilmeettömin katsein kameran zoomatessa pikku hiljaa lähikuvaan hänen kasvoistaan.

Zoomaus antaa olettaa Matin vajoavan ajatuksiinsa. (Muissakin kohdissa samaista keinoa käytetään sisäisen elämän, muistojen ja kuvitelmiä kuvaamisessa.) Kohdasta leikataan nopeasti seuraavaan kohtaukseen, jossa koko perhe on koolla katsomassa Heikointa lenkkiä. Ohjelma toimii siis Matin muistojen assosioijana.

Mainitsin aiemmin, että koko romaanin voisi tulkita Matin mielen matkana vailla todellisia konkreettisia tapahtumia. Tarina alkaa ja loppuu samaan kohtaan, jossa Matti istuu pihakeinussa unisena. Myös elokuvan voisi tulkita samaan tapaan matkaksi Matin ajatuksiin, muistoksi menneestä. Elokuva antaa kuitenkin olettaa tapahtumien tapahtuneen myös todellisuudessa.

Kohtauksessa näyttäytyy selvästi myös Matista ulkopuolinen kertojataso. Tästä selvä esimerkki on esimerkiksi kuvaruudulle ilmestynyt teksti ”Viikkoa aiemmin”, joka viittaa Matin subjektiivisen näkökulman ohella objektiivisempaan kerrontaa kuljettavaan tahoon. Ruudun kuvateksti on yksi osatekijä aiemmin mainitsemastani Chatmanin elokuvallisen kertojan elementeistä. Tämä taso on puolestaan alisteinen sisäistekijälle.

Kohdassa elokuvallinen kertoja näyttäytyy muutoinkin erityisen selvästi kameran, näyttämöllepanon ja muiden elokuvan keinojen kautta. Tämä ”objektiivinen” elokuvallinen kertoja pyrkii kertomaan esimerkiksi valaistuksen selkeällä vaihtumisella tunnelman ja henkilöhahmon sisällä tapahtuvia muutoksia. Ennen takaumaa tapahtuman kohtauksen valaistus on synkkä ja melkein mustavalkoiseen väriskaalaan perustuva, seuraavassa kohtauksessa (jossa koko perhe on koolla) sävyt ovat puolestaan korostetun kirkkaat ja räikeät. Kohtauksen perheidylliin tuotu ironinen sävy vahvistuu entisestään, kun Matti kulkee monivärisessä keittiössä naisellinen ja värikäs essu päällä ja sekoittelee ruokaa mairean itsetietoisesti hymyillen (A 9.09–9.37). Siinä missä todellisuus toisinaan on karua ja arkista, mielikuvissa kaikki on kauniimpaa. Lyönnin jälkeen värit muuttuvat taas harmaammiksi.

Elokuvallisen kertojan luotettavuutta ei ole juuri tutkittu, koska sen käsite on niin laaja ja monisyinen. Esimerkiksi Henry Bacon tuo esille epäluotettavan kertojan käsitettä ainoastaan voice-over kerronnan muodossa. Hänen mukaansa varsinkin intradiegeettinen ja homodiegeettinen kertoja saattavat olla hyvin subjektiivisia ja tämän vuoksi epäluotettavia. Kertoessaan voice-over kertojat eivät vie ainoastaan tarinaa eteenpäin, vaan tulevat samalla paljastaneeksi jotakin itsestään ja näkemyksistään. Baconin mukaan

tällainen kertoja saattaa olla epäluotettava ja epämoraalinen. Baconin esimerkissä Malickin elokuvasta *Julma maa* (1973) varkaan mukaan lähtenyt tyttö kertoo surulliseen sävyyn katsojille matkastaan, mutta ei soita kuitenkaan lainkaan liikutusta murhista, jotka tapahtuivat matkan aikana. (Bacon 2004, 228.)

Esimerkiksi *Pelon maantieteen* elokuvassa epäluotettavuuden vaikutelmaa luodaan asettamalla voice-over kerronnan sisältö ja henkilöhahmon toiminta vastakkain, niin kuin jo aiemmin mainitsin. Elokuvan loppupuolella kuultavassa voice-overissa Laura toteaa Oilin pitävän hänestä vain niin kauan kuin tämä voi korjata hänet mieleisekseen (M 1.23.43–1.25.10). Vaikkakin Lauran näkemystä Oilista vahvistaa monet muut kerronnan esiin nostamat seikat, voidaan Lauran näkemystä pitää varsin yksipuolisena. Elokuvassa Oilista suoria mielipiteitä antavat ainoastaan ne, jotka ovat jollakin tapaa hänen yltiörationaalista elämäntapaansa vastaan. Kaikkein lähimmiltä ihmisiltä, esimerkiksi Oilin miesystävältä, ei kuulla yhtäkään suoraa mielipidettä Oilista.

Yleisesti ottaen elokuvassa jätetään paljon henkilöhahmojen todellisia ajatuksia kertomatta, eikä katsoja pääse myöskään leikkauksen dynaamisuuden vuoksi paneutumaan niihin kunnolla. Nopeat kohtaukset antavat vähän informaatiota kerrallaan, ja lukijan on oltava aktiivinen muodostaessaan elokuvasta yhtenäistä tarinaa; niin juonellisesti kuin henkilöhahmojen tietoisuuksia hahmottaessaankin. Myös *Pelon maantieteen* romaani käyttää tällaista ajasta ja paikasta nopeasti siirtymisen keinoa kerronnan jännitteen synnyttämisen ja juonen hahmottamisen viivästyttämisen tarkoituksiin.

Romaanin minäkertoja siirtyy tarinoissaan nopeasti ajasta ja paikasta toiseen, ja tämän vuoksi tarinaan jää paljon aukkoja. Romaaniversion kertojaa voisikin mielestäni kuvailla erehtyväisyyden tai epäluotettavuuden sijaan ”salaavaksi” kertojaksi, koska hän jättää kertomatta monia asioita, joihin hän kuitenkin viittaa palaavansa myöhemmin. Kerronnan jännite syntyy juuri tällaisten seikkojen vaikutuksesta. Salaavuus liittyy mainitsemaani tekstin aukkoisuuteen, kertomatta jättämisiin tai puoliksi kertomiseen niin, että tärkein kerrotaan vasta tarinan loppumetreillä. Lukijaa ei johdateta tarkoituksella harhaan, mutta tärkeiden kohtien kertomisen viivästyttäminen saa lukijan päättelemään asioita kerronnan vihjeiden perusteella.

Aukkoisuus johtuu siitä, että minäkertoja kertoo tapahtuneita menneestä käsin. Kertojana on aikuinen, jonka elämäntapamustavat ja muut näkemykset värittävät kerrontaa ja antavat tapahtumille niistä riippumattomia subjektiivisia merkityksiä. Havainnot puolestaan tekee minäkertoja lapsena ja nuorena. Kertojan tuntemukset lapsena ja aikuisena

limittyvät ja menevät sekaisin, eikä kertoja näin ollen valehtele tietoisesti. Hän mainitsee useaan otteeseen suoraan, ettei voi muistaa kaikkea oikein. Tietoiseen valehteluun hänellä ei ole mitään syytä, koska hän kirjoittaa kertomaansa itselleen jonkinlaisena terapiapäiväkirjana. Jos kertoja muistaa väärin asioita, hän huijaa siinä pikemminkin itseään kuin lukijaa.

Yksi tärkeä *Pelon maantieteen* kerronnassa toistuva aukkopaikka syntyy, kun kertoja salaa yhden tärkeimmistä motiiveistaan liittyä feministiseen naisryhmään. Naiset kertovat kukin vuorotellen ”oman tarinansa”, joka on vaikuttanut heidän miesvihaansa ja tunne-elämäänsä. Kertoja vihjaa omaan tarinaansa läpi kerronnan, mutta kertoo sen vasta teoksen lopussa. Vihjailu antaa olettaa tapahtuneen olevan jotakin konkreettisesti kamalaa ja traagista, muiden naisten kertomiin raiskaus- ja väkivaltakokemuksiin rinnastettavaa. Tämän vuoksi teoksen lopussa kerrottu tarina isän ja äidin rakastelun näkemisestä koulun maantiedon välinevarastossa tuntuu lukijan (emotionaaliselta) harhaanjohtamiselta.

Erehtyväisyys syntyy siis pääasiassa päähenkilön kertoja- ja kokijaminuukien sekoittumisen vuoksi. Tässä yhteydessä fokalisaation käsite kertojan ohella nousee keskeiseksi. Fokalisaation käsite onkin erityisen hedelmällinen tapa lähestyä päähenkilöä, sillä koko tarina suodattuu vain hänen perspektiivinsä kautta, ja hänen tunteensa, ajatuksensa ja asenteensa tulevat havainnoituiksi erityisen tarkasti. Fokalisaation avulla pääsee käsiksi juuri näihin sisäisen elämän elementteihin. Romaanissa ei ole esimerkiksi dialogeja, jotka paljastaisivat henkilöstä jotakin. Vuoropuhelut ovat kertojan tiivistämiä tai menneisyyden muistojen sävyttämiä, joten ne paljastavat enemmän itse kertojasta kuin muista henkilöahmoista. Teoksissa ei myöskään ole kaikkitietävää kertojaa, joka luonnehtisi suoraan henkilöahmojen luonteenpiirteitä. Elokuvassa fokalisaation tiuhaa vaihtumista hyödynnetään Oilin persoonan hahmottamiseen monen eri näkökulman kautta.

3.5 Tie mieleen vie fokalisaation kautta

Henkilöahmojen tietoisuuden siirtymistä analysoin seuraavaksi fokalisaation käsitteen avulla. Tutkin miten fokalisaatiota käytetään kahdessa erilaisessa merkitysjärjestelmässä, ja miten niiden erilaisuus vaikuttaa henkilöahmojen tietoisuuden hahmottamiseen. Fokalisaatio on ”näkökulma”, jonka kautta tai läpi tarina on esitetty tekstissä. Tarinan ja tekstin yhteys syntyy kerronnan voimalla, mutta kerronta itsessään on fokalisoitunutta, eli

siihen sisältyy jokin perspektiivi. Fokalisaation avulla saadaan eritasoista tietoa henkilöhahmon kokemisen tavoista, aistimisesta, tuntemisesta, ajatuksista ja arvoista. (Rimmon-Kenan 1991, 99–106.).

Fokalisaation käsite on alun perin Gerard Genetteltä. Genette käyttää fokalisaation käsitettä välttääkseen termejä, jotka viittaisivat kapeasti vain visuaalisen näkökulmaan, kuten näkökenttä tai *näkökulma*. Genette toteaa lyhyesti fokalisaation merkitsevän "kerronnan keskusta", jonka läpi tapahtumat kulloinkin suodattuvat. (Genette 1972, 189.)

Fokalisoinnin alueet voidaan myös jakaa ideologiseen, psykologiseen sekä havainnon fasettiin. Fasetin käsite on peräisin Rimmon-Kenanin fokalisaatiota koskevasta teoriasta. Ideologisessa fasetissa fokalisoijan arvojärjestelmä muokkaa havaintoa. Ideologisena fokalisoijana *Pelon maantieteessä* toimii minäkertoja, jonka elämänkatsomustavat ja muut näkemykset värittävät kerrontaa ja antavat tapahtumille niistä riippumattomia subjektiivisia merkityksiä. Psykologisessa fasetissa fokalisoijan mieli ja emootiot vaikuttavat kohteen kokemiseen ja havainnoimiseen. Fokalisaation psykologisessa ulottuvuudessa kertojan lapsena ja aikuisena kokemat tuntemukset limittyvät ja menevät sekaisin. Havainnon fasetti tarkoittaa henkilöhahmon havaintoja ulkomaailmasta. (Rimmon-Kenan 1991, 99–106.)

Seymour Chatmanin käsitteistöä näkökulmasta käytän erityisesti elokuvaa analysoidessasi.⁸

Fokalisaatio on kuitenkin vain käsitteellinen yritys esittää henkilöhahmon tietoisuutta. (Branigan 1996, 106.) Ei ole olemassa käsitteitä, jonka avulla henkilöhahmojen tietoisuutta voisi tulkita tyhjentävästi. Ongelmallista on myös se, että henkilöhahmo on konstruktio, jonka lukija joutuu kokoamaan erilaisista tekstiin sirotelluista viitteistä. Henkilöhahmo ei paikannu yksinkertaisesti tekstin tiettyyn paikkaan, vaan on läsnä useassa eri paikassa. Tekstin eri ainesten avulla lukijan on tarkoitus abstrahoida kokonaiskuva henkilöhahmosta. (Rimmon-Kenan 1991, 49–50.) Henkilöhahmojen sisäisen esittämisen erot huomaa kuitenkin parhaiten juuri siinä, miten fokalisaatiota hyödynnetään elokuvassa ja romaanissa. Fokalisaatio onkin yksi niistä harvoista käsitteistä, jotka ovat yhteisiä molemmille medioille.

⁸ Rimmon-Kenanin ja Chatmanin näkemykset eivät ole täysin yhteneväisiä, mutta molempien tutkijoiden käsitteistöä soveltamalla voi kuitenkin kuvata ja analysoida teosten fokalisoitunutta kerrontaa. Fokalisaatioteorioihinhan liittyy kaikkiin ongelmiin ja avoimiin kysymyksiin, mutta toisaalta, jos Rimmon-Kenanin ja Chatmanin käsitteet ovat *kuvauvoimaisia*, niin niitä pitää voida soveltaa ongelmista huolimatta. Käsitteiden analyysi ja keskinäinen vertailu vaatisi oman artikkelinsa.

3.6 Minäkertoja menneisyytensä kokijana ja kertojana

Pelon maantiede -romaanin minäkertojana on kertoja-fokalisoiija, joka kertoo menneisyyttään myöhemmästä ajankohdasta käsin. Tällaisella ulkoisella fokalisoiijalla on käytössään kaikki ajalliset ulottuvuudet, kun taas tarinan sisäinen fokalisoiija on riippuvainen tarinan nykyhetken ajasta ja paikasta. Kuitenkin *Pelon maantieteen* minäkertoja on samalla sisäinen fokalisoiija, sillä hän on ollut osallisena tarinan tapahtumiin, eikä voi tietää esimerkiksi muiden henkilöihahmojen tunteita ja ajatuksia.

Rimmon-Kenanin (1991) mukaan fokalisointi ja kerronta ovat erillisiä toimintoja. Ne voidaan kuitenkin yhdistää. (Mt., 94–96.) Tämän näkemystavan mukaisesti *Pelon maantieteen* kertojana toimii aikuinen minäkertoja, joka havainnoi menneisyyttään nykyisten ajattelutapojensa ja minäkuvansa lävitse. *Pelon maantiede* -romaanissa filter eli tarinassa elävä ja kokeva hahmo suodattaa kaiken tapahtuman omien pelkojensa sekä niihin kohdistuneen reflektoinnin kautta - tämän kertoja antaa kuulua romaanissa, ja jokainen kerrottu tapahtuma on merkityksellinen juuri tämän pelon tunteen valossa; näin romaaniin rakentuu pelon tematiikka.

Seymour Chatman erottaa kertojan ja kokijan täydellisesti toisistaan, eikä hänen mukaansa kertojan jo kokemat tuntemukset voi näkyä sellaisinaan koskaan tarinan maailmassa. Minäkertoja jakautuu tarinan sisässä olevaksi *kokijahahmoksi* sekä diskurssin ajassa ja paikassa (eli toisessa ulottuvuudessa) olevaksi *kertojaksi*. Chatmanin mukaan kertoja voi ainoastaan raportoida tai muistella menneisyydessä kokemiaan tapahtumia tai tunteita, siinä kun henkilöihahmo kokee tai havainnoi ne tarinan ajassa ja paikassa. Kaiken kerronnan taustalla toimii implisiittinen tekijä, joka valitsee henkilöihahmon tietyt kokemukset kerrottaviksi. Kertojalla on siis ainoastaan muistoja kokemistaan tapahtumista, eikä hänellä voi olla sananmukaisesti ”näkökulmaa” tapahtumiin tarinan ajassa. Kertoja näyttää ja kommentoi menneisyyden tapahtumia, ja näin ollen hän etäännyttää omista kokemuksistaan ja asettuu kertomansa ulkopuolelle siitäkin huolimatta, että hän on ollut osana tarinan maailmaa. Näin henkilöihahmon havainnot ja muisti erotetaan tiukasti toisistaan. (Chatman 1990, 144–146.)

Pelon maantieteen minäkertoja kutsuu usein itseään ”kirjuriksi”. Tässä kokijuuden ja kertojuuden erot tulevat esille, kun kertoja kuvaa olevansa enemmän omien kokemustensa ylöskirjoittaja kuin kokija. Kirjoittamisen etäännyttävän luonteen vuoksi

kokemukset muuttavat muotoaan ja kauempaa katsottuna aiemmin eletty hahmottuu ja saa merkityksensä uudella tavalla. ”Minä palasin saareen vielä kerran, elävänä, lihaa luiden päällä, petturi niin kuin kaikki kirjurit, niin kuin kaikki joiden muodonmuutokset ovat hitaita ja pohjimmiltaan mielenkiinnottomia; ihmisestä hiukan kyynisemmäksi ihmiseksi.” (PM 17.) Toisaalta kertoja uskoo kirjoittamisen olevan ainoa keino saavuttaa menneisyys ja sen elävyyden ja läsnäolon tuntu.

Minä halusin pitää ovea auki, minä pidän sitä yhä vielä auki, Maaru, kirjoittamalla. Se jäi minulta kerran pitämättä ja ehkä on niin että vasta nyt minä todellakin jaksan pitää ovea auki, raollaan, vasta nyt minulla on tarpeeksi voimaa. Kirjoittamalla teen matkaa ovenraosta vuotavaan valoon. (PM 143.)

Etäisyyden tiedostaminen omaan kokevaan minään tulee esille myös kertojan ääneen tunkeutuvien muiden henkilöiden kielenkäyttötapojen kautta. Kertova minä ymmärtää, että Maarun ja muun naisjoukon teoreettiset opit ovat vaikuttaneet häneen tapaansa kokea asioita. Feminististen oppien kautta kertoja on tahtonut tietoisesti vaikuttaa omiin muistoihin ja kokemuksiinsa – siis ennen kaikkea siihen millä tavalla hän ne merkityksellistää. ”Olen hakenut kirjoista ja verkosta jälkiviisautta. Ymmärtääkseni missä olen ollut mukana”, (PM 19.)

Chatmanin ohella myös Dorrit Cohn erottaa kokevan ja kertovan minän toisistaan. Hänen mukaansa on olemassa kahdenlaista retrospektiivistä minäkerrontaa: tasasointuista (consonant self-narration), jossa kertoja sulautuu selvemmin menneisyyteensä ja siellä kokemaansa, ja riitasointuista, jossa kertojahahmo pysyttelee kauempana kokemastaan. (Cohn 1978, 143, 153–154.) Cohnin ajattelu eroaa Chatmanin ajattelusta siinä, ettei hän erota kokijaa ja kertojaa (kun nämä ovat sama henkilö) niin mustavalkoisesti toisistaan, vaan näkee näiden kahden ääripään välillä jatkumon, jolle erilaiset henkilöahmot voivat sijoittua. Modernimpaa narratologista näkemystä soveltaen kertova minä tuleekin luettaessa ymmärrettäväksi menneisyyden minänsä kautta, jolloin menneisyyden minä saattaa olla kertovaan minään samastuva ja läheinen.

Pelon maantieteen minäkertoja edustaa siis jossakin määrin retrospektiivisen kerronnan sulautuvampaa otetta menneeseen minään, sillä hän hahmottaa menneisyyttään voidakseen tutustua paremmin nykyiseen minäänsä. Menneisyys on vahvasti tunteellisesti väritynyt, ja myös tämä vaikuttaa siihen, että mennyt ja nykyinen tuntuvat usein limittyvän toisiinsa. Menneisyys on yhä läsnä kertojan tavoissa ymmärtää ja kokea asioita, ja juuri kirjoittamalla hän pyrkii tekemään eroa nykyisen ja menneen välille, aina kuitenkin siinä

onnistumatta. Kirjoittavan minän havainnot muistuttavatkin enemmän Cohnin mainitsemaa riitasointuista kerrontaa, jossa kertoja etääntyy kokijasta.

Kokevan ja kirjoittavan minä erottaminen muodostuu paikoin ongelmalliseksi, sillä teoksessa liikutaan tiuhaan tahtiin eri aikatasoilla. Esimerkiksi kohdassa, jossa päähenkilö alkaa kertoa lapsuudenystävästään Torsosta, kerronta muuttuu yhtäkkiä imperfektistä preesensiksi, vaikka sitä aiempi ja myös seuraava kappale ovat molemmat tapahtuneet menneisyydessä, eikä aikamuotoa olisi näin ollen ”loogista” muuttaa preesensiksi. (PM 143–146.) Epäloogisella preesensiin siirtymisellä minäkertoja osoittaa kokemuksen yhteyden kertovaan minäänsä, mutta samalla yhtäkkinen imperfektiin siirtyminen luo etäisyyden tuntua. Henkilöhahmon sisäistä elämää kuvatessaan aikamuodon yhtäkkinen muutos korostaa samalla myös teoksen tekstuaalisuutta ja kerronnan itsetietoisuutta.

Dorrit Cohnin mukaan tällainen preesensissä tapahtuva ensimmäisen persoonan retrospektiivinen kerronta jää narratologiseen välitilaan. Menneisyydestä ei voi koskaan kertoa preesensissä. Kuitenkin kohdassa preesensin käyttö on upotettu imperfektin joukkoon, ja siksi sen ymmärtäminen viittauksena menneeseen käy ilmi asiayhteydestä. Tällaisen ”historiallisen preesensin” käytön tarkoitus on usein luoda elävyyttä ja dramaattisuutta kohtaukseen, nykyhetkeistää sitä. (Cohn 2006, 119.) Elävyys syntyy aikamuodon käytön väliaikaisuudesta: jollei preesensia upotettaisi aikamuodollisesti normaaliin ympäristöön, sen poikkeavuus ei erottuisi millään tavalla. Analysoimassani kohdassa preesens erottuikin selvästi ympäristöstään, ja sitä käytetään juuri elävöittämiseen, sen seikan esilletuomiseen, ettei kertoja ole vielä päässyt kokemiensa tapahtumien ylitse.

Joskus tekstin kohdat kannustavat lukijaa kuitenkin ymmärtämään aikamuodon kirjaimellisesti. Menneisyydessä tapahtuneet asiat saatetaan kertoa romaanin alusta loppuun preesensissä, jolloin aikamuotoa ei voi tulkita ainoastaan korostukselliseksi seikaksi. Tällaiselle preesensin käyttötapaa Cohn ehdottaa kutsuttavaksi ”fiktiiviseksi preesensiksi”, koska se korostaa aikamuodon erityistä fiktiivistä luonnetta. Näin kerrotun tekstin ajallisen alkuperän vaatimus poistuu. (Mt., 127–128.)

Monet kieliopit korostavat preesensin monimerkityksisyyttä ja tulkinnallista ongelmallisuutta verrattuna muihin aikamuotoihin. Esimerkiksi ”epärealistinen preesens” on problemaattinen, koska siinä fantasiat ja kuvitellut kohtaukset verhoillaan samaan aikamuotoon kuin todellista maailmaa koskevat havainnot ja kuvaukset. (Mt., 128.)

3.7 Kertoja- ja henkilödiskurssin sekoittuminen

Chatmanin mukaan näkökulmaa tutkittaessa on otettava huomioon myös se, kenen äänellä tarinainformaatiota välitetään vastaanottajalle. Kertoja voi hyvinkin kertoa jonkun toisen henkilöhahmon näkökulman omalla äänellään. Niin kuin aiemmin mainitsin, Chatmanin mukaan henkilöhahmon ja kertojan mentaaliset kokemukset tulisi erottaa toisistaan (Chatman 1990, 143–145).

Kerronnan äänten sekoittumisella viitataan usein vapaaseen epäsuoraan kerrontaan. Se on kerronnan muoto, jossa henkilöhahmon puhe ja ajatukset yhdistyvät vapaasti kertojan kielen kanssa, eikä kertojan ja henkilön kerrontaa voi näin ollen yksiselitteisesti erottaa toisistaan. Vapaassa epäsuorassa kerronnassa eri äänet taistelevat keskenään, eikä tällaista kerrontaa voi identifioida jonkin tietyn yhden äänen paikaksi. Kolmannen persoonan vapaassa epäsuorassa kerronnassa voi säilyä merkkejä henkilöhahmon puhettavasta. Minäkerronnassa puolestaan vapaa epäsuora kerronta saattaa tuoda yhteen kertovan ja kokevan minän. (Cohn 2006, 269.)

Kerronnan äänten sekoittumisessa myös Bahtinin käsite ”hahmovyöhykkeestä” on hyödyllinen. Siinä hahmolle kuuluva diskurssi saattaa sekoittaa tai värittää kertojan diskurssia. Asetelman voi myös laajentaa koskemaan eri henkilödiskurssien sekoittumista toisiinsa.

[Character zones] are formed from the fragments of character speech [polurec], from various forms of hidden transmission of someone else’s word, from scattered words and sayings belonging to someone else’s speech, from those invasions into authorial speech of others’ expressive indicators (ellips, questions, exclamations). Such a character zone is the field of action for a character’s voice, encroaching in one way or another upon the author’s voice. (Bahtin 1981, 316.)

Pelon maantiede-romaanissa Maarun ajatusten sekoittuminen minäkertojan sisäiseen puheeseen on ilmeistä. Esimerkiksi otoksen minäkertojan sisäisestä puheesta ”Ettei syksyä kannata pelätä, eikä miehiä, Maaru, ettei kannata pestä likapyykkiä vieraalla rannalla, Maaru (...)” (PM 425) voi sijoittaa Bahtinin hahmovyöhykkeiden risteyskohtaan. Siinä minäkertoja puhuttelee Maarua suoraan ja osoittaa tietävänsä Maarun ajatusten vaikuttaneen hänen omaan itseilmaisuunsa ja ajatuksiinsa.

Myös Dorrit Cohnin toisen persoonan puheen teoria sopii hyvin lähestymistavaksi kertojan tajuntaan, jossa monenlaiset äänet sekoittuvat. Anne Päivärinta (2005) käyttää artikkelissaan *Poissaoleva toinen, määrittelemätön minä. Apostrofi ja*

muistamisen ongelma Bo Carbelanin romaanin *Urwind* lyrisessä kerronnassa Cohnin teoriaa hyväkseen tulkitessaan päähenkilön tapaa puhutella sisäisissä monologeissaan omaa itseään sinä-muodossa. Päivärinta tulkitsee Danielin minää rakennettavan teoksessa monien eri äänien, useimmiten menneisyyteen kuuluvien äänien, kautta. Hänen sisäisen monologinsa kautta äänen saavat niin hänen ystävänsä kuin vanhemmatkin, mutta tästä huolimatta kaikki nuo äänet ovat Danielin muistin värjäämiä ja sanelemia. (ks. Päivärinta 2005, 68–70.)

Pelon maantieteen minäkertoja hyödyntää Urwindin Danielin tapaan toisen, tässä tapauksessa Maarun ”ääntä”, omien muistojensa käsittelyssä. Hän ei kuitenkaan Danielin tavoin suoraan puhuttele toisia henkilöitä, vaan kommentoidessaan tapahtumia myöhemmästä ajankohdasta käsin antaa Maarun maailmankatsomuksellisten näkemysten ja vahvojen kannanottojen näkyä ajattelussaan.

Maarun lisäksi kertoja siteeraa myös lapsuudenystäviensä ja vanhempiensa puhetta ja kokemuksia. Lapsuudenaikaisissa muistoissa äidin tunteellinen herkkyyks vaikuttaa minäkertojan kokemukseen ja puhetapaan. Puolestaan murrosiässä ääneen tunkeutuvat poikaystävien maailmankatsomukset.

Teksti ei tietenkään romaanissa suodatu suoraan Maarun tietoisuuden lävitse, koska Maarun ei pääse missään vaiheessa tarinan kertojaksi. Siitä huolimatta Maarun mietinnöt ovat kerronnassa keskeisiä. Vaikkei kertoja suoraan sitä implikoikaan, hän kokee Maarun jonkinlaiseksi henkiseksi opettajakseen matkalla itsetuntemukseen.

Liittyttyään naisryhmään kertoja tuntuu aluksi kadottavan oman identiteettinsä ja katsovan maailmaa ja koko fyysistä ja psyykkistä ympäristöään lähes ainoastaan Maarun näkemysten sävyttämänä. Maarun termien lainaamiseen hän viittaa jo teoksen alussa: ”Patriarkaalinen psykomafia, Maarun termiä käyttäkseni, tutkaili hanakasti Keskiyön Instituutin naisten isäsuhteet, (...)” (PM 15). Lisäksi hän kiinnittää huomiota myös Maarun itsetietoiseen tapaan puhua. Vastakohtana hän käyttää omaa arkaa ääntään: ”Äänikin on liian hentoinen ja rapisee kuin hiiri ruokakomerossa. Voiko työlläkin olla äänenmurros, äiti?” (P 55.)

Omaksuttuaan Maarun itsetietoisesta feministisesta asenteesta ja ajatusmaailman kertojan suhtautuminen itseensä muuttuu. Tunteet eivät enää tunnu pelottavilta. Pelko ja ahdistus alkavat väistyä, ja kertoja alkaa lähestyä tunteitaan analyttisemmin. Tunne-elämykset ja tunteiden käsitteellinen analyysi menevät kertojan puheessa sekaisin, ja hänen tajuntaansa muodostuu vanhasta, tunteellisesta itsestä irrallinen ääni. Lapsuuden

haavoittuvuus ja epävarmuuden kokemukset saavat Maarun luentoja kautta verbaalisen muotonsa, syynsä ja merkityksensä. Välillä tuntuu kuin kertojaksi astuisi joku toinen. Kerrontaan muodostuu uudenlainen asetelma, jossa keskushenkilön voi sanoa sekä säilyttävän että samalla monissa paikoin menettävän asemansa kerronnan keskiössä.

Maarun tehtävä on opettaa naisille, ettei heidän tarvitse enää pelätä. Hän järjestää pelon maantieteen kurssin, jonne pääsevät vain ne, joilla on ollut pelko-, suru- tai väkivaltakokemuksia (PM 165). Näitä kauhun kokemuksia hän kutsuu Abjektiksi. Maarun käsitteellinen lähestyminen tunteisiin vastakohtana kokevan minäkertojan tunteiden läsnä elämiselle on ilmeinen. Toisinaan Maarun puhe sulautuu hänen omaansa, toisinaan taas se erottuu siitä erittäin selvästi:

Abjektikokemuksessa sielun ja ruumiin kahtiajako kyseenalaistuu, eikä ruumis ole enää objekti-ruumis jota mieli tai henki hallitsee. Abjekti kietoo subjektin itseensä ja tavallaan hävittää sen, sillä subjektia ei ole, ellei ole samanlaista objektiä jonka kautta se voidaan määrittää. Abjekti on jotain kammottavaa, kuvottavaa, torjuttua, vastenmielistä vierasta ja järjestystä rikkovaa. Abjektin (PM 21)

Minäkertoja hyödyntääkin Maarun Abjektin käsitettä omien kokemustensa käsittelyssä elämällä sen tunteeksi, puhumalla Maarun kautta kuitenkin muuttaen sen merkitystä omiin tarkoituksiinsa soveltuviksi niin, että äännet on helppo erottaa.

Minä olen ollut lähellä Abjektia, lähempänä kuin olen osannut kuvitella. Ja kuinka olisin voinut kuvitella, kun en tiennyt mitään Abjektista ennen Rihmaston naisia. En tiennyt että Abjekti itse on niin kuin Rihmasto, se on meissä kaikissa naisissa sikiävä ja kuolematon. Abjektin käsite liittyy Julia Kristevan ruumiillisuusteoriaan. Maarilta ja Johannalta opin käytännön (PM 20-21.)

Maarun feministinen asenne, hänen käyttämänsä käsitteistö ja kieli kokonaisuudessaan, luo laajemminkin teoksen merkityksiä. Itse asiassa koko teoksen aihepiiri ja tematiikka ovat vahvasti sidoksissa Maarun henkilöhahmoon, ja Maarun voikin sanoa ruumiillistavan teoksen feminististä maailmankuvaa. Minäkertoja ja koko naisryhmä tuntuvat toimivan jonkinlaisena koejoukkona, jonka kautta Maarun yhteiskunnallisia oppeja testataan käytännössä.

3.8 Maarun kertojan kaksoisolentona

Tulkinnassa voidaan mennä pidemmälle, ja tarkastella Maarun ja minäkertojan suhdetta kaksoisolentoteeman kautta. Mika Rassi tulkitsee artikkelissaan *Allegorinen mieli Edgar*

Allan Poen novellissa William Wilson tarinan kertoja-päähenkilön ja hänen kouluvuosien aikaisen ystävänsä samaksi henkilöksi. Novelli on William Wilsoniksi itseään kutsuvan päähenkilön omaelämäkerronnallinen kertomus, jossa hän kuvaa kouluvuosiaan sisäoppilaitoksessa. Päähenkilö ja hänen ystävänsä esitetään teoksessa toisiaan muistuttavina aina nimeä myöten. Wilson on omavaltainen persoona ja moraaliton johtajatyyppeä, jota muut oppilaat hänen kaimaansa lukuun ottamatta eivät uskalla nousta vastustamaan. (Rassi 2005, 126.)

Markku Envall (1988, 212) nimeäisi kyseisen novellin ”maailman tyypillisimmäksi kaksoisolentotariksi”, jos hän joutuisi pakon sanelemana tällaiseen valintatilanteeseen. Envallin mukaan kaksoisolentoteemalla voidaan tuoda osuvasti esille länsimaisen nykyihmisen, samana pysyvän ja itsestään vastuullisen omavaltaisen yksilön ihanteeseen liittyviä ristiriitoja. Kaksoisolentoteeman on nähty pääosin kirjallisuudessa kuvaavan psyykkisiä ääri-ilmiöitä, kuten sivupersoonia ja itsestä vieraantuneisuutta. Tyypillisellä kaksoisolentofraasilla ”Jekyll ja Hyde” kuvataan kaksoisolennon arkisia ilmenemismuotoja. Tarinassa tyyni ja rauhallinen tiedemies vapauttaa kemiallisen aineen avulla itsessään piilevän ”pahan puolen”. (Mt., 34.)

Markku Envall (Envall 1988, 28) on tutkinut paljon teemaa ja havainnut, että kaksoisolentotarinoissa on usein kyse homodiegeettisestä kertojasta, koska ”tällöin lukija jää epätietoisuuteen tapahtumien reaalisuuden asteesta”. Envall soveltaa tutkimuksissaan Tzvetan Todorovin näkemyksiä ja toteaa, että epäluotettavuus on kaksoisolentotarinoiden homodiegeettiselle kertojalle tyypillinen piirre.

En väitä, että *Pelon maantiede* -romaanin (tai elokuva) olisi millään tavalla tyypillinen kaksoisolentokertomus, mutta Maarun ja minäkertoja suhteesta on löydettävissä paljonkin piirteitä, jotka oikeuttavat tällaisen lähestymistavan. Rassi tulkitsee Wilsonin kaksoisolennon edustavan päähenkilön omaatuntoa, sillä kaksoisolento puuttuu toistuvasti päähenkilön moraalisesti arveluttaviin toimiin. Rassin mukaan kaksoisolento on ”personoitunut abstrakti ilmiö”, josta päähenkilö itse ei ole kuitenkaan tietoinen. Kaksoisolento on hänelle salaperäinen ja pelottava hahmo, josta ei pääse eroon. (Rassi 2005, 129.)

Myös Maarujen, minäkertojan ja Oilin suhteista on löydettävissä samankaltaisia piirteitä. Vaikkakin Maarujen esitykset saavat molemmissa teoksissa paljon tilaa, on heidät siitä huolimatta vaikea nähdä todellisuuteen rinnastettavina inhimillisen oloisina henkilöhahmoina. Niin elokuvan kuin romaaninkin Maarut puhuvat paljon

tunteistaan ja tunteiden luonteesta ylipäättään, ja tämän vuoksi heidät olisi helppo tulkita moniulotteisiksi henkilöahmoiksi. Maaru puhuu kyllä tunteistaan, mutta älyllisesti ja teoreettisesti sekä tarkoituksenaan ohjata naiset toimintaan ja sen kautta saavutettavaan itsekunnioitukseen. ”Meidän nöyryytksemme on meidän kunniamme. Meidän häpeämme on meidän voittomme.” (PM 23) Lisäksi Maaru luo omia käsitteitään; hän puhuu usein virtuaalikiimasta tai informaation pornosta.

Elokuvassa Maarua tyypitellään kuvaamalla häntä alituiseen tummien vaatteiden, samanlaisen puhutavan, elehtimisen ja ilmehtimisen kautta. Häntä kuvataan usein puhumassa televisiossa tai luentosalin jättiscreenien kautta. Elokuvan lopussa Maarun hahmon abstraktisuus korostuu hänen puhuessaan ison keltaisella valolla valaistun luentosalin edessä. Samalla hänen dramaattiset ilmeensä ja eleensä näkyvät takana olevalta screeniltä.

Maaru on pukeutunut kaapumaiseen asusteeseen, jonka kaulus nousee korkealle ylös. Puku ja traagillisuutta lähentelevät eleet saavat Maarun näyttämään jonkinlaiselta satuolennolta, noidalta. Myös musta huulipuna, suora ryhti ja liikkeet korostavat Maarun itsevarmuutta. Puhetaidon papittarena, pelon maantieteen oppiin vihkijänä Maaru on ylivoimainen: endorfiinihumalainen yleisö taputtaa kiihkeästi nousten välillä ylös tuoleiltaan osoittamaan arvostustaan. Maaru edustaa feminististä ajatusmaailmaa, jonka kaikkien maailman naisten tulisi sisäistää vapautuakseen patriarkaalisen yhteiskunnan peloistaan. ”Kunnioitus nukkuu pelko kainalossa, ja kun pelko herää, herää kunnioituskin.”(M 1.20.00–1.20.40.)

Romaanin Maaru tuntuu toisinaan olevan olemassa ainoastaan vain minäkertojan luentolehtiön sivuina, luokissa kaikuvina puheina ja tyhjän tietokoneruudun kahinana internetissä. Hän on vain sanoja, äänenpainoja ja aatteita kertojan muistoissa. Hän ei ole kukaan eikä mitään - ainoastaan naamio vaihtuvien nimien, minuuksien ja elinympäristöjen taustalla.

Äärimmäisen radikaaliutensa ja anarkistisuutensa vuoksi tulkitsen Maarut käsitteiksi, teosten feminististen maailmankatsomusten ruumiillistajiksi. Lisäksi Maarut toimivat Oilin ja minäkertojan henkisen kehityksen personoituneita apuvälineitä, joiden kautta he kulkevat kohti itsensä löytämistä ja vahvempaa minuutta.

Romaanissa Maaru ilmestyy kertojan elämään vaiheessa, jossa hänen omat psyykkiset voimat ja kyvyt eivät riitä itsensä löytämiseen. Elokuvassa Oili on etäännytynyt niin miesystävästään, sisarestaan kuin omista syvimmistä haluistaan ja tunteistaan. Laura

raiskataan, ja tämän jälkeen Maaru alkaa lähestyä Oilia yhä intensiivisemmin. Maarua ja Oilia kuvataan usein analogian keinoin; heidät asetetaan esimerkiksi samaan kuvatilaa niin, että jokin heitä yhdistävä piirre (vaatetus, ele, ilme, katse, kuvan kompositio) viittaa heidän samankaltaisuuteensa huolimatta näennäisestä luonteiden vastakohtaisuudesta.

Myös kaksoisolentoteemalle tyypillinen kaksintaistelu-itsemurha-loppukohtaus (Envall 1988, 14) on löydettävissä romaanin maailmasta. Naiset tekevät lopussa itsemurhan, mutta Maaru on ainoa, jota poliisi ei löydä. Seikan voi tulkita niin, että voimakas ja vahvasti oman tiensä kulkija Maaru on päässyt pakoon ja ”pettänyt” muuta naiset. Toisaalta tämä vahvistaa myös kaksoisolentoteemaa, jossa Maarua ei ole koskaan ollutkaan, eikä häntä täten voida luonnollisesti löytää.

Myös kaksoisolennon äänen voidaan tulkita viittaavan metaforiseen tulkintaan (Rassi 2005, 132). Kertoja kuvaa oman äänensä hiljaiseksi ja tuskin muille kuuluvaksi ääneksi. Hän viittaa usein äänensä heikkouteen, mutta puolestaan Maarun äänen hän kuvaa olevan vahva ja itsevarma. Maaru kykenee muuttamaan ääntään myös persoonansa mukaan. Kuunnellessaan Maarun luentoa hän muistaa aikaisemmin nuoruudessaan käymänsä vatsatanssikurssin, jonka vetäjän, ”Ulla-Riikka Kyyhkysen hän oivaltaa Maaruksi.

Ensimmäistä kertaa kuulin Maarulla sellaisen äänensävyyn. Matala, karhea. Tyly. Maan alta. En silloin vielä palauttanut mieleeni Ulria, Ulla-Riikka Kyyhkystä(...) (PM 141.)

Ulrin ääni on niin karhea ja hellä, viettelevä kuin rakastajan ääni, että suljemme automaattisesti silmämme, rentoudumme ja annamme viedä. (PM 228.)

Kertojan etsinnöistä huolimatta, Maaru ei jätä itsestään jäljelle mitään konkreettista, ei esineitä, viestejä paperille tai sähköpostiin, joka todistaisi hänen olemassaolonsa. Ainoa, mikä Maarusta jää jäljelle, on ääni minäkertojan muistissa.

Elokuvassa Maarun ja Oilin ”yhtymiseen” samaksi henkilöksi viittaa rakastelukohtaus, jota ei kuitenkaan kuvata vaan ylitetään ellipsin keinoin. Kohtauksessa naisten voi tulkita yhtyvän symbolisella tasolla: Oilin löytää vihdoinkin tunteellisen puolensa ja vapautuu rationaalisen minänsä vallasta. Tunne ottaa konkreettisestikin vallan, kun naisten kiihtynyttä hengitystä ja kohoilevia rintakehiä kuvataan, eikä kumpikaan puhu sanaakaan. (M 1.23.05–1.23.37).

Niin kuin Rassi (2005, 134) ”hieman yksinkertaistaen” toteaa artikkelissaan Poen novellin olevan ”allegorinen kuvaus persoonan pirstaleisuuden tuntemuksen

äärimmäisestä muodosta”, voidaan *Pelon maantieteidenkin* teosten katsoa kuvaavan, jos ei persoonan täydellistä pirstaleisuutta, niin ainakin persoonan pirstoutumisen ja eheyden välistä rajapintaa sekä persoonan eheytyksen prosessia. Myös *Pelon maantieteissä* kyse persoonan integraatiosta, eli siitä, miten ihminen saattaa kokea vieraiksi, suorastaan ulkopuolisiksi tietyt tajuntansa reaktiota tai prosessit.

Ja vielä Rassa (Mt., 142) mukaillen, myös *Pelon maantieteen* voi katsoa tuovan tajunnan kuvauksen teorialle opetuksen, jonka mukaan ”jokainen todellinen tajunta on risteysalue sekä monien minuuksien, toiseuksien ja kulttuuristen kertomusten taistelujen näyttämö”.

3.9 Sotadiskurssi Mattien mielissä ja kielissä

Äänten sekoittumista voi soveltaa myös *Juoksuhaudantie*-elokuvaan. Tosin äänten sekoittuminen on aivan toisenlaista kuin *Pelon maantieteissä*. *Juoksuhaudanteissä* henkilöiden diskurssit eivät mene sekaisin, vaan päinvastoin erilaisuudessaan tuntuvat usein törmäävän toisiinsa ja muodostavan monenlaisten vastakkaisten äänten joukkion. Sotadiskurssin käyttöön paneudun laajemmin henkilöiden toimijuutta tarkastellessani. Tässä luvussa käsitelen sitä äänten sekoittumisen idean kautta lyhykäisesti.

Mattien sisäisiin monologeihin sulautuu paikoin molemmissa teoksissa jonkinlainen sotadiskurssi. Sotaisan kielenkäytön motivoimina Matit alkavat taistella päämääränsä ja arvojensa edestä yhä tarmokkaammin. He alkavat kutsua itseään ”kotirintamamiehiksi” (ks. esim. J 37).

Elämäni oli kulunut naisten vapaussodassa. Nyt minun oli noustava poterosta ja otettava selvää, mistä kodin ulkopuolinen maailma oli rakennettu. (J 21.)

Kävin läpi omia aseveljiäni.(...)Lähes kaikki olivat eronneet ja muuttaneet toiselle paikkakunnalle.(...) Minun oli selvittävä yksin, kuten tähänkin saakka.(...)Toisaalta se oli minun ja kaltaisten oma vika. Emme olleet koskaan nostaneet asiaa esille, vaan olimme kukin tahoillamme jalkautuneet maastoon ja kaivaneet juoksuhaudat niin syviksi, ettei maastoa kaukaa katsottuna edes arvannut sotatantereeksi. (J 22–23.)

Elokuvassa sota- ja taistelusanastoa sisältävät mahtipontiset monologit ovat kuultavissa Matin voice-overin kautta. Lisäksi sodan ideat visualisoidaan elokuvanmaailmaan myös erilaisten tarinan ulkopuolisten (ei-diegeettisten) kuvasarjojen kautta.

Läpi teosten Mattien ääniin tunkeutuu selvästi jokin niiden tyypillisyydestä poikkeava kielellinen ja ideologinen ulottuvuus, jota siis kutsun sotadiskurssiksi. *Taistelijan*

oppaan mukaan ”taistelijan”, suomalaisen sota-ajan sotilasihanteen tulee olla vastuuntuntoinen, oma-aloitteinen, järjestelmällinen ja päättäväinen (TO, 13). Taistelija ei myöskään koe pelkoa, tai jos kokee, hän kykenee hallitsemaan pelkonsa. Tunteidensa hallitsevasta sotilasta tulee ’hyvä sotilas’, jonka tärkeimpänä piirteenä on pelon hallitseminen. Psykkisestä paineesta huolimatta taistelija kykenee sellaisen sodankäynnin, joka ei ole summittaista sotimista, vaan taisteluun liittyvien tehtävien suorittamista. (Jokinen 2000, 173.)

Matit täyttävätkin kaikki sotilaaseen liittyvät luonteenpiirteet. He alistavat tunteensa järjelle, jotta saavat suoritettua asettamansa tavoitteet. Romaanin Matista tulee kylmä suorittaja, joka alistaa kaiken ”suurelle päämäärälle”. Hän tasapainoilee ”työn, pimeiden hommien ja Sinin tapaamisten kolmiossa. (J 69.) Lisäksi hän tekee järjestelmällisen ”toimintasuunnitelman” (J 26), josta ei aio pienimmässäkään määrin luistaa.

Arto Jokisen mukaan sotilaallisen diskurssin tuoman taistelijan tulee nähdä itsensä koneeksi, jonka voi piiskata yhä kovempiin ponnistuksiin ja pakottaa sodassa tekoihin, joita hän ei siviilissä edes voisi kuvitella tekevänsä. Se kuva, jonka armeija tarjoaa sotilaille heistä itsestään, perustuu toisiin ja omaan itseen kohdistuneeseen väkivallan käyttöön: tätä kutsutaan itsekuriksi, mutta se hipoo paikoin jopa masokismia. (Jokinen 2000, 176.)

Matin toiminta raskaine ”taisteluharjoituksineen” - punnerruksineen ja juoksulenkkeineen - äärimmäisen niukan ruokavalion (maidoton kahvi ja vanhentuneet leivät Alepasta [J 26]) kanssa onkin selvä masokismin ilmaus. Matit näkevät toimintansa kaikesta huolimatta sankarillisena uhrautumisena toisten hyvän tähden.

Militarismia voidaan pitää ajattelutapana, jossa sota nähdään sen ankaruudesta ja kauheudesta huolimatta hohdokkaana ja kunniakkaan miehekkäänä seikkailuna. Perinteiseen miehuuteen liittyvät arvot, kuten kovuus, kompetenssi väkivaltaan, tunteiden hallinta, järkevyys, yksinpärjäämisen eetos ja päättäväisyys, ovat tyypillisiä tällaiselle ajattelulle. Kunnia, rohkeus ja velvollisuudentunto ovat sotilaan ajattelun kolme arvostetuinta hyvettä. Sotilaallisen diskurssin tuottama militaristinen miesihanne on siis keskeisesti patriarkaalinen miesihanne (Jokinen 2000, 185–186.)

Mitä päämäärätietoisemmaksi Matin toiminta muuttuu, sitä enemmän elokuvan maailmaan sisältyy tarinasta irrallisia sotakohtauksia. Matin sotaisia monologi ja muut sotakohtaukset ovat psyykkisiä apuvälineitä painostavassa elämäntilanteessa. Sodankäyntimetaforan suojelevana koettu vaikutus tulee hyvin esille elokuvan kohtauksessa,

jossa Matti istuu alasti kotonaan keskellä lattiaa sotakirjallisuuden ja -lehtien muodostaessaan hänen ympärilleen suljetun pyöreän kehän. Kehä estää symbolisesti muiden pääsyn Matin yksityiseen todellisuuteen. Varsinkin kauhuelokuvissa tällaisella ihmisen ympärille muodostetulla kehällä (esimerkiksi jostakin ”taika-aineesta” muodostetulla) on usein pahalta suojaava vaikutus.

Kohtauksessa Matin voice-over kuuluu taustalta. ”He taistelivat maan minulle. Siihen heidän aikansa meni. Perinnöksi jättivät yksisanaiset lauseet ja naisenpelon. Minä olen kotirintamamies. Olenko minä mies?” Seuraavaksi leikataan musta-valkoiseen kuvasarjaan sodasta, jota Matti kuvittelee käyvänsä. Taustalla taas Matin voice-over ”pyykit, ruoat, siivous oli meidän puolta. Muita vastaan, joka ikinen ilta iltasatu, yhteensä 1500 satua, kaikki tämä vittuuntumatta”. Montaasin avulla sotakuvastosta siirrytään puolestaan kuvaamaan Mattia, joka tekee punnerruksia; ”sotaharjoituksia”, joiden tarkoitus on kasvattaa hänen taistelumielialaansa. Sotakohtauksista siirrytään vuorottaisleikkauksilla otoksiin, joissa Matti vuoroin juoksee, punnertaa tai käy suihkussa.(A 32.16–34.00.) Näin ei jää epäselväksi, että kameran käytön tarkoituksena on alleviivata toimien samankaltaisuutta.

Sotakuvaus vie pois ahdistavasta todellisuudesta myös kohdassa, jossa Matti antaa asiakkaalleen Seijalle eroottista hierontaa. Juuri kun Seija on hekuman huipulla, Matti kääntää ajatuksensa muualle. Siirtymän sisäiseen elämään huomaa Matin katseen muutoksesta ja kameran pienestä etääntyvästä liikkeestä. Otoksesta toiseen siirrytään äänen kautta, kun Seijan nautinnon täyteinen ääni muuttuu seuraavassa otoksessa maassa makaavan pelosta ja tuskasta kärsivän sotilaan uikutukseksi.

Kuvassa olevat sotilaat ovat Matti ja hänen työnantajansa Siikavirta. He puhuvat vaikeasta sotatilanteesta ja ”ryssän” lähestymisestä. Kohtaus korostaa Matin (henkistä) sankarillisuutta, kun tämä lähes varmasta kuolemasta huolimatta päättää hyökätä ryssiä kohti. Matti antaa Siikavirralle kirjeen ja pyytää antamaan sen Sinille ja Helenalle, ”jos jotain sattuu”. (A 54.19–55-25.) Kohtaus päättyy Seijan seksuaaliseen tyydyttymiseen, jonka jälkeen Matti menee pesemään kätensä ja repäisee kylmästi rahat Seijan kourasta.

Romaanissa samainen kohtaus esitetään lyhyemmin, ja tilanteesta pakenemisen henkisenä keinona toimivat seinälle kiinnitetyt talon kuvat.

Hoidin Seijan rutiinilla, laskutin kylmästi hellyyden kaipuusta. Kun hän oli vaahtopäisen vuorensa huipulla, katsoin seinälle kiinnittämäni tyypitalon pohjapiirustusta ja mietin huonejärjestystä. Seijan lähdeyttä pesin käteni(...). (J 201–202.)

3.10 Näkökulmien esittäminen elokuvassa

Rimmon-Kenanin fokalisaation käsitteestä on apua romaanin kerronnan kuvailussa ja analyysissä, mutta elokuvassa se on riittämätön. Elokuvassa näkökulmat vaihtuvat elokuvan luonteen vuoksi tiiviimmin, ja siinä saattaa olla useampiakin näkökulman haltijoita kerralla. Analysoin henkilöihahmoja Chatmanin käsitteistön avulla, sillä se sopii hyvin elokuvan näkökulman tutkimiseen.

Fokalisaation termi jää liian abstraktiksi, kun tahdotaan analysoida esimerkiksi elokuvan kohtauksessa samanaikaisesti esiintyviä toimivia, ajattelevia tai tuntevia henkilöihahmoja. Henkilöihahmo saattaa saman otoksen sisällä paljastaa tunteitaan, ajatuksiaan, motiivejaan tai ideologioitaan, näiden eri kokemusten nyanssien kautta sisäinen elämä välittyy monitasoisesti ja -ulotteisesti, eikä liian abstrakti termi tee kunniaa henkilöihahmon tietoisuuden koko kirjolle. Henkilöihahmo voi myös muuttua saman kohtauksen tai otoksen sisällä vain ulkoisilta piirteiltään kuvattavaksi ja antaa samalla tilaa jonkun toisen henkilöihahmon sisäisen elämän esittämiselle.

Chatmanin mukaan erilaiset mentaaliset käyttäytymiset vaativatkin eri termit henkilöihahmon sisäisen elämän yksinkertaistamisen ja yhdenmukaistamisen välttämiseksi (Chatman 1990, 141). Hänen mielestään fokalisaation käsite on liian laaja, eikä erilaisia asioita tule asettaa saman käsitteen alle. Chatman ei myöskään halua sekoittaa kertojaa ja kokijaa, jotka fokalisaation käsitteen kehyksessä ovat vaikeasti erotettavissa toisistaan. Chatman esitteleekin neljän käsitteen luokittelun, jonka puitteissa henkilöihahmon kokemisen tapoja ja tasoja voidaan hänen mukaansa käsitellä selkeämmin ja nyansoidummin.

Termillä *slant* Chatman viittaa kertojan näkökulmaan, joka sisältää kertojan psykologiset, sosiologiset ja ideologiset asenteet. Kerronta on aina tarinan ulkopuolella ja *slant* siten tarinan ulkopuolinen ilmiö. Kerronnan suodattavaa tahoja hän kutsuu *filteriksi*. Suodattamisen kautta esille tulevat tarinan sisällä olevan henkilöihahmon laajempi mentaalinen maailma. Tähän alueeseen kuuluvat esimerkiksi ymmärrys, asenteet, tunteet, muistot, havainnointi ja kuvitelmat. Kerrotut tapahtumat siivilöityvät siis henkilöihahmon tietoisuuden läpi. (Chatman 1990, 143–147.)

Näkökulmakäsitteistöön lukeutuvat myös *keskuksen* eli *centerin* ja *kiinnostusfokuksen* eli *interestfokuksen* käsitteet. Henkilöihahmo on tarinan keskuksena silloin, kun hän nousee tärkeimmäksi kiinnostuksen kohteeksi kerronnassa. Hänen

tietoisuuteensa ei kuitenkaan välttämättä päästä käsiksi. Kun kyse on kiinnostuskeskuksesta, kerronta liittyy erityisen tiiviisti johonkin tarinan henkilöön. Kiinnostus voi jakaantua myös samanaikaisesti moneen henkilöön. (Chatman 1990, 147–148.)

Chatmanin käsitteistö on toimiva etenkin analysoitaessa ensimmäisen persoonan kerrontaa. Tällainen kerronta on erityisen hankala siirtää elokuvan maailmaan, varsinkin jollei tahdota käyttää kertojan voice-overia. Käsitteistön avulla pääsee huomattavasti laajemmin käsiksi henkilöhahmojen tiheästäkin vaihtuvien tuntemusten ja ajatusten nyansseihin. Kertoja pysyttelee kuitenkin ensimmäisenkin persoonan kerronnassa tarinan ulkopuolella, eikä hänellä siis voi olla tarinan sisäistä näkökulmaa. (Chatman 1990, 144–145.)

Tulkintani mukaan elokuvan Oilin sisäisen elämän kuvaus on yhtä syvää ja moninaista kuin romaanin kertojan. Tämä siitäkin huolimatta, että Oilin tuntemuksia tuodaan esille elokuvallisin keinoin, eikä hän minäkertojan tavoin ole halukas tuomaan tuntemuksiaan esille sanallisesti. Tässä elokuva on haasteen edessä, kun se ei suostu helppojen keinojen, esimerkiksi voice-overin tai suoran dialogin keinoin valottamaan Oilin sisintä.

Elokuvallisten keinojen kautta henkilöhahmojen tunteita on vaikea kuvata verbaalisen tarkasti. Carolyn Andersonin mukaan sovittaminen johtaa usein tarinan ja henkilöhahmojen tiivistämiseen, toiminnan ja dialogin painottamiseen ja tunteisiin keskittymiseen pohdiskelun sijasta. Tämä saattaa usein vaikuttaa myös temaattisiin painotuksiin. Henkilöiden luonteet ja motivaatiot muuttuvat tiivistämisen ja näyttelijävalintojen myötä ja tuottajan käsitys yleisön odotuksista pakottaa muuttamaan romaanin kenties pidättyväisen henkilön fyysisemmäksi, toiminnallisemmaksi ja ekstrovertimmäksi. (Anderson 1988, 99.)

Pelon maantieteessä näin ei kuitenkaan käy, vaan Mantila antaa henkilöhahmojensa sielun elämän olla rauhassa epäselvää ja moninaista. Ehkäpä myös siksi Mantila on valinnut ohjattavakseen teoksen, jossa henkilöiden tunne-elämä on jo valmiiksi epäselvää, joten elokuvan ei tule edes pyrkiäkään tarkkuuteen.

Elokuvassa fokalisaation tiuhaa vaihtumista hyödynnetään Oilin persoonan hahmottamiseen monen eri näkökulman kautta. Vaikkei Oili fyysisesti olekaan läsnä kaikissa kohtauksissa, hänen sisäisillä reaktioillaan on merkitystä lähes kaikissa kohtauksissa. Jokainen tapahtuma ja henkilöhahmo liittyvät jollakin tavalla Oilin elämään. Tavallaan kaikkien kohtausten ja henkilöhahmojen voidaan ajatella olevan heijastamassa

Oilin elämän kriisivaihetta ja sisäistä muutosta. Esimerkiksi naisryhmä kyselee usein Oililta hänen elämästään ja tunteistaan silloin kun hän ei itse tahdo tai ole kyvykäs paljastamaan sitä oma-aloitteisesti.

Oilin sisäisen elämän merkitystä korostetaan myös kuvaamalla häntä yksin otoksissa ja kohtauksissa. Kamera lähestyy Oilin väsyneitä kasvoja, näyttää aktiivisen elämän kääntöpuolen ja vihjaa tulevasta uupumuksesta ja itseriittoisuuden menetyksestä. Häntä kuvataan usein kohtauksien alkutilanteissa suurempien kuvakokojen kautta, mutta kuvakoko muuttuu loppua kohden erikoislähikuviksi Oilin kasvoista. Sisäinen maailma tulee näkyville ilmeiden, katseiden, suupielen jännittyneisyyden ja äänen katkeilun kautta.

Edward Braniganin (1996) mukaan näkökulma muuttuu sitä subjektiivisemmaksi, mitä erikoisempia kuvakulmia kamera kohteeseensa ottaa. Myös oudot kameranliikkeet painottavat emotionaalisia reaktioita. (Mt., 141.) Henkilöhahmon sisäistä elämää voidaan myös kuvata muunlaisin elokuvallisin keinoin kuten lähikuvin, erikoisin kuvakulmin sekä tarkoin rajauksin. Esimerkiksi zoomaus on hyvin subjektiivinen kuvaamisen tapa. Sisäisessä fokalisaatiossa henkilöhahmon tunteet, muistot ja unet ovat keskiössä. (Mt., 103–104.)

Braniganin mainitsemat sisäisen elämän esittämisen erilaiset keinot tulevat kootusti esille kohtauksessa, jossa Oili tapaa raiskatun sisarensa. Kohtaus toimii samalla Oilin elämän käännekohdan ilmaisijana. Oilin tullessa sairaalaan kuva tarkentuu erikoislähikuvaksi hänen jähmettyneisiin kasvoihinsa, auenneeseen suuhunsa ja lasittuneisiin silmiinsä. Shokkia ja syvää järkytystä vahvistetaan voimakkaalla valon käytöllä. Tällaisen niin kutsutun high key -valaistuksen tarkoitus on tuoda elokuvan kohtauksiin kirkkautta. Näin valon runsaus kuvaa Oilin mielen kirkastumista ja sisäisen elämän paljastumista, ja piilossa loikoilleet tunteet alkavat tulla näkyviin. Kohtauksen ja Oilin tunnemaailman muutoksen tärkeyttä korostetaan myös seuraavalla erityisen lyhyellä kohtauksella, jossa hän kiipeää pitkin ylämäkeä, horjahtaa ja joutuu ottamaan tukea maasta. Vahvan naisen itseriittoisuus ja kyseenalaistamaton osoittautuu näennäiseksi. (M 13.09–13.34.)

Shokkiefektiä korostetaan valonkäytön lisäksi myös äänellä; esimerkiksi sairaalakohtauksessa kuvaa hidastetaan, ja ääni pysähtyy kuin seinään Oilin nähdessä sisarensa. Yksi äänen yleisimmistä tehtävissä elokuvissa onkin sen toiminta henkilöhahmon mielentilan tai sisäisten tuntojen ilmentäjänä. Psykologisia vaikutelmia voidaan luoda äänimaailman ylenmääräisellä vaimentamisella tai äänimaailman osatekijöiden balanssin, äänen voimakkuuden ja laadun, muutoksilla. (Bacon 2000, 209.) Kyseisessä kohtauksessa

ääntä käytetään juuri tällä tavoin, kun Oili joutuu täysin yllättävään tilanteeseen nähdessään sairaalapedillä makaavan ruhjotun ja verisen sisarensa. Äänen katoamisella viitataan vertauskuvauksellisesti Oilin ”silmiä avautumiseen” ja ajan ja paikan tajun katoamiseen. Hän ei enää elä maailmassa, joka on järjen avulla kontrolloitavissa, vaan Oili astuu tunteiden ja järkytysten todellisuuteen, jota ei pääse pakoon.

Henry Baconin mukaan elokuvan henkilöihahmojen tulkintaa varten näkökulman vastineeksi olisi hyvä lanseerata *kuulokulman* käsite (point of hearing.) Sen merkitysulottuvuudet olisivat visuaaliseen viittaavan vastineensa laajuiset. Kuulokulmalla voi etäisyyksien hahmottamisen lisäksi olla merkitystä myös tilan hahmottamisessa välittömästä kuvayhteydestä irrallaan. (Bacon 2004, 209.)

Myös *Juoksuhaudantiessä* ääntä käytetään Matin tajunnan esittämisessä. Yleisesti ottaen *Juoksuhaudantiessä* käytetty Mauri Sumenin musiikki on monotonisen kiihkeää ja nopearytmistä marssimusiikkia, jonka sävy ja äänen voimakkuus pysyvät alati turruttavan samanlaisina. Tämä tuo kohtauksiin uhkaavaa ja pelottavaa sävyä sekä kuvastaa Matin aikomuksia ja mielentiloja. Musiikin yksitoikkoisuus ja sen luoma mielikuva eteenpäin suuntaavista sotajoukoista heijastavat Matin asennetta ja toimintaa. Tässä kohdin musiikilla voi sanoa olevan myös kerronnallinen tehtävä, joka paljastaa jotakin pian tapahtuvaksi. Samankaltaisen musiikin vuoksi sen sävyn muutokset ovat tärkeitä elokuvan kohtausten analysoimisessa. Useimmiten musiikin sävy muuttuu pehmeäksi ja tunnelmoivaksi silloin, kun Matti vajoaa omaan sisäiseen haavemaailmaansa.

Pelon maantieteestä vastaavia henkilöihahmojen unelmiinsa vajoamisen kohtia ei juuri löydy. Filmiversiossa henkilöiden sisäistä elämää kuvataan pääosin kameran keinojen ja henkilöiden eleiden ja ilmeiden kautta, siinä kun *Juoksuhaudantiessä* tunteita, unelmia ja ajatuksia tuodaan tiuhaan tahtiin esille erilaisten henkilöiden ajatusten visualisointien kautta.

Juoksuhaudantiessä Helena ja Sini ilmestyvät usein kuvatilaan Matin alkaessa haaveilla heistä. Näin käy jo heti elokuvan alussa kun Matti lähtee ajamaan autolla pois työpaikaltaan. Siirtymien unelmien maailmaan osoitetaan zoomaamalla Matin autuaasti hymyileviä kasvoja. Kuvatilan ulkopuolelta Matin poskea hyväilemään ilmestyy käsi, joka paljastuu seuraavassa otoksessa Helenan kädeksi. Seuraavaksi kuvataan Matin vieressä istuvaa Helenea. Tämän jälkeen kamera siirtyy kuvaamaan takapenkillä nalle kainalossa onnellisen näköisenä nukkuvaa Siniä. (A 3.16–3.40.)

Tällaisten asetelmien kuvitteellisuus osoitetaan keskeyttämällä kohtaus jollakin siihen fyysisesti liittyvällä yllätyksellä, joka herättää Matin äkkinäisesti pois kuvitelmistaan. Kyseisessä kohtauksessa otos keskeytyy, kun Matti on vähällä ajaa tietä ylittävän vanhuksen (joka myöhemmin osoittautuu Taisto Oksaseksi) ylitse.

Toinen unelmointia kuvaava kohtaus syntyy samankaltaisten elokuvallisen keinojen avulla, mutta unelmoinnin intensiteettiä vahvistetaan musiikin avulla. Siinä Matti katsoo unelmoivin katsein keltaista omakotitaloa, jonka kuistille Sini ja Helena pian ilmestyvät. Musiikki muuttuu hitaammaksi ja tunnelmoivaksi, ja samalla sitä hiljennetään huomattavasti. Myös kuva, ilmeet, eleet ja muu liike hidastuvat, ja tuuli hulmuttaa raukealla voimallaan Helenan kesäistä leninkiä. (A 1.4.15–1.4.45.)

Varsin mielenkiintoisia Matin sisäisen elämän kuvauksen kannalta ovat elokuvaan lisätyt filmikerronnan keskeyttävät ”mainoskatkot”, jotka eivät siis kuulu itse tarinaan. Mainoskatkot on erotettu muusta kerronnasta monenlaisin keinoin. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa Matti laittaa yksin ruokaa keittiössään, siirtymä mielikuvituksen maailmaan osoitetaan Matin yllättävällä hymyllä, joka vihjaa hänen ajattelevan jotakin miellyttävää. Seuraavaksi siirrytään kuvaan, jossa Matti laittaa ruokaa kokkiohjelmassa Teija Sopasen (joka elokuvassa myös Teija Sopanen) haastattelemana.

Kohtauksessa Matin olemus on huomattavasti yleisestä poikkeava: hän on ilmeikäs ja hymyileväinen ja puhuu vuolaasti ja rennosti. Valaistus on erityisen kirkas ja värit räikeät. Kohtauksen mielikuvituksellisuus tulee esille myös ikkunasta näkyvän maiseman pysähtyneisyydessä: pilvet eivät liiku, ja muodoltaan ja väritykseltään ne ovat kuin maalatut. Matti maistaa viiniä, ja seuraavaan kohtaukseen siirrytään Matin voice-overin kautta.

Sisäisen elämän kuvauksen ohella mainoskatkoja käytetään *Juoksuhaudantien* romaanin otsikoiden tapaan jakamaan tarinaa erillisiksi osiksi. Romaanin ensimmäisen luvun nimi on ”piirustukset ja salaojat.” Sama väliteksti keskeyttää elokuvan kerronnan heti sen alussa, kun Mattia ja Siikavirtaa kuvataan rakentamassa taloa kuvassa. Jo kohtauksen värien käyttö eroaa selvästi elokuvan muusta värinkäytöstä. Tausta on täysin musta, ja Siikavirran ja Matin kirkkaat vaatteet erottuvat sitä vasten. Siikavirta kertoo Matille talonteosta ja toteaa perustan olevan tärkein. (A 13.49–14.20.)

Tällaisia romaania mukailevia kohtia on elokuvassa enemmänkin. Ne voi tulkita vertauskuviksi Matin parisuhteelle sekä parisuhteille yleisesti, sillä Matti olettaa luovansa kokonaan uuden ”pohjan” ja alun parisuhteelleen rakentamalla talon.

Kohdat voi tulkita myös pinttyneiden sukupuoliroolien kritiikkinä. Niissä miesten on kyllä tarkoitus rakentaa taloa, mutta sen rakentaminen ei näytä edistyvän. Miehet jutustelevat keskenään, heidän vaatetuksensa koostuu tyyppillisesti naisellisiksi miellettyistä väreistä (punainen, keltainen jne.). Tärkeintä tuntuu olevan heidän keskinäisen suhteensa rakentaminen työnteon kustannuksella.

3.11 Ulkoinen fokalisaatio ja vaihtuvat fokalisaatiot

Huolimatta teosten päähenkilöiden luonteiden kuvaamisen keskeisyydestä myös muiden henkilöhahmojen esittämiselle annetaan kerronnassa tilaa. Muiden henkilöhahmojen merkitys korostuu varsinkin elokuvissa, sillä niissä fokalisaation vaihdokset ovat romaania helpommin ilmaistavissa. Siirtymät perspektiivissä ovat yleisiä ja tapahtuvat usein leikkauksen keinoin, alan syvyyden vaihdoksin, keskityksin ja kuvakokojen vaihdoksilla. (Giddings & Selby & Wensley 1996, 15.) Elokuvat erottuvatkin romaaneista siinä, että ne vaihtavat usein näkökulmia. Tiuhaan vaihtuvat näkökulmat tuntuvat leikkauksen dynaamisuuden vuoksi luonteelta.

Elokuvassa käytetään paljon tarkennuksia osoittamaan kenen näkökulmasta asioita kulloinkin tarkkaillaan. Valikoivaa tarkennusta käytetään usein kahden henkilön kommunikaatiotilanteissa, joissa vuoroin kuvataan kummankin henkilön kasvoja ja niille heijastuvia reaktioita. Valon käytöllä on suuri merkitys kohdassa, jossa Maaru ja Oili ovat keskellä metsää, ja Oili on juuri saanut kuulla naisten tappaneen miehen. Tällaisessa low key -valaistuksessa kohtausta on valaistu tummasävyisesti, ja värit ovat ”heikkoja” ja ”murtuneita” (Juntunen 1997, 175).

Värisävyt ilmaisevat symbolisesti Oilin mielentilaa. Valon kohdistuminen Oilin kasvoihin näyttää hänen olevan fokalisoinnin kohteena. Maarun kasvot ovat puolestaan lähes kokonaan varjon peittämät. Puiden äärirajat ovat vaivoin nähtävissä ja valon ja varjon jyrkät vastakohdat ilmaisevat Oilin vahvaa tunteellista reaktiota. Valo siivilöityy useissa muissakin elokuvan kohtauksissa Oilin kasvoihin muiden henkilöhahmojen jäädessä varjoon. Näin tapahtuu useimmiten silloin, kun Oili on henkisesti eniten hämmennyksissä ja hauraimmillaan. Valo ei anna Oilin piiloutua tuntemuksiltaan, ja näin se saa tehtävän Oilin haavoittuvaisen sisimmän paljastajana.

Valon kasvoja vääristävä vaikutus toimii myös elokuvallisena tehokeinona. Näin romaanin minäkertojan suorat herkkyyden ja haurautensa tunnustamiset siirtyvät elokuvan Oilin piirteiksi. Heidän sisäiset maailmansa kuvataan siis samaan tapaan, vaikkakin Oili pyrkii tietoisesti peittämään omaa haavoittuvaisuuttaan.

Kohtaus, jossa raiskattu Riikka makaa lattialla naisten asunnossa, on myös kiinnostava vaihtuvien näkökulmien analysoinnin kannalta. Siinä fokus on aluksi kohdistunut ainoastaan Oiliin. Maaru lähestyy lattialla istuvaa Oilia, johon fokus on vielä sillä hetkellä kiinnittynyt. Otoksessa käytetään taustavaloa, ja Maarun kasvot näkyvät siluettina Oilin näkyessä hänen edessään kokokuvassa. Hetken heitä kuvataan erotellen⁹ niin, että Oili katsoo vasemmalle kokokuvassa ja Maaru oikealle lähikuvassa: molemmat ovat siis samanaikaisesti kiinnostusfokuksen kohteina. Maarun kasvot ovat puoliksi varjon peitossa siihen asti, kunnes hän kävelee Oilin luokse samaan kuvaan. Puhuessaan Maaru on valikoivan tarkennuksen¹⁰ kohteena ja muut kohteet taustalla Oili mukaan lukien ovat epäselviä. Sitten fokus kohdentuu ainoastaan häneen. (M 1.20.00–1.23.00)

Elokuvassa tärkeimpien henkilöiden tunnereaktiot ovat usein keskiössä - niin tässäkin kohtauksessa. Kamera kuvaa Maarun pienemmänkin ilmeenmuutoksen. Hänen silmänsä ovat lasittuneet ja pupillit laajat. Halu ja intohimo ovat kohtauksen syvimmit tuntemukset, mutta myös epävarmuus ja epätoivo ovat näkyvillä. Fokus on näin siirtynyt Maarusta Oiliin ja suodatin Oilista Maaruun.

Siinä missä Mantila pyrkii filmatisoinnissaan uskollisena päähenkilöiden sisäisen elämän esittämiselle uskollisena huolimatta henkilöhahmojen luonteenpiirteiden eroista, pyrkii Aaltonen siirtämään myös sivuhenkilöiden luonteet ja sisäisen elämän kuvaukset mahdollisimman uskollisesti elokuvan maailmaan. Esimerkiksi kiinteistövälittäjä Tarmo Kesämaan kaipuu Pohjanmaan rauhaisille lakeuksille Ylistaroon visualisoidaan elokuvan tauluksi, jota katsoessaan Kesämaa puhuu itsekseen lausuen lähes identtisesti samat repliikit kuin romaanin sisäisessä monologissaan. Kamera zoomaa kohdassa tauluun, ja Kesämaa mutisee: ”Ylistaron taivas on iso ja korkea eikä se lopu koskaan(...).(A 39.56–40.00)

⁹ Erottelu on kuvaustapa, jossa todellisuudessa lähellä olevia kohteita kuvataan erillisissä otoksissa, jossa henkilöt voidaan saattaa keskenään läheisempään suhteeseen kuin kuvattuina samassa kuvassa (Juntunen 1997, 30).

¹⁰ Valikoivassa tarkennuksessa pääkohde on tarkennettu, ja muut kohteet jäävät epäselviksi (Juntunen 1997, 166).

Romaanissa kohtausta esitetään sisäisenä monologina. ”Ylistaron taivas on iso ja korkea eikä se lopu koskaan. Poikasena ajattelin, että taivas alkaa Lapista ja päättyy Hankoon ja meidän talon kohdalla se on korkeimmillaan”.(J 155.) Usein Kesämaan fokalisaation sävyttämät luvut alkavatkin Ylistaron ideaalisella kuvauksella, jonka rauhallisuus ja kiireetön ympäristö asettautuvat vastakkain hänen kiireisen työnkuvansa ja sen aiheuttaman stressin kanssa (ks. esim. J 253, 322).

Varsin mielenkiintoista Kesämaan henkilöahmossa onkin hänen persoonansa kahtalaisuus. Toisaalta hän on selvästikin tunneihminen, joka kaipaa pois kaupungin kiireestä maaseudun rauhaan. Työssään hän käyttää tunteita kuitenkin vain hyötymielessä asiakkaiden metsästyksessä. Kesämaa esittäytyy kylmänä ja laskelmallisena liikemiehenä jaotellessaan muistiinpanoissaan ihmisiä erilaisiin ryhmiin heidän ostokäyttäytymisensä pohjalta. Kesämaan mukaan ”meitä ja asiakkaita yhdistää yksi. Tunne.”(J 232). Hän pyytää unohtamaan järjen ja korostaa asiakkaiden ostopäätösten syntyvän tunteiden perusteella. Tunne on myyntivaltti, jolla Kesämaa ohjailee ostajien haluja ja tunteellisia reaktioita ostokohteisiinsa.

Jos lähdemme kohteeseen valmiiksi ärtyneinä, vain huonot yksityiskohdat mielessämme, teemme kohtalokkaan virheen. Pokat aistivat huonon tunnelman, eikä kotiin koskaan saa liittyä huonoa tunnelmaa. Meidän täytyy muistaa, mitä myymme. Pohjimmiltaan myytävä tuote ei ole asunto, vaan tunnelma, tulevaisuus ja toivo. Myymme pihapiirin tunnelmaa. Myymme luottamusta tulevaisuuteen. Myymme toivoa paremmasta. TTT. Tämä on yksi kolmesta väittämästä, joita nimitän Talokaupan aakkosiksi.(...) Joten älkää tulko väittämään minulle koskaan missään olosuhteissa, että vanhojen kiinteistöjen myynti perustuu järkeen. (J 158, 160.)

Kesämaa on luonut tunteista kokonaisen talokaupan ohjeiston.

Pilko poka osiin ja kokoa osista onnistunut kauppa. Etene hitaasti, älä hypi silmille. Yhdistä järki ja tunne. Väärin. Yhdistä tunne ja järki. Tunne on tärkein. Se on ruusu. (J 182.)

Romaanissa Kesämaa puhuu huomioitaan sanelukoneeseen, ja elokuvaan tämä romaanin sanallisen piirre onkin saatu siirrettyä helposti.

Elokuvan lopussa suodatin siirtyy romaanin rakennetta seurailleen myös Taisto Oksaselle. Romaanissa Taisto kuvataan jääräpäisenä vanhana miehenä, jolle kuollut vaimo Martta, sodassa pelastettu Suomenmaa ja oma koti muodostavat suojelemista vaativan kolmiyhteyden. Ideologiat ja tunteet ovat ne elementit (vrt. Rimmon-Kenanin ideologian ja kognition fasetti tai Chatmanin slant), joiden kautta Oksasen henkilöahmo pääosin hahmottuu. Taiston fokalisaatioissa korostuvat muistot, rakkaus ja kunnioitus niin Marttaan

kuin Suomeen ja sen menneisyyteenkin. Romaanissa Taisto muistelee kaihoisasti Martan tekemiä ruokia ja aikaa, jolloin he saivat oman talon.

Tietoisuuden siirtämisen vaikeudesta huolimatta Oksasen kiintymys näihin kolmeen seikkaan on onnistuttu siirtämään elokuvaan luontaisesti. Taisto puhuu ääneen kuolleen vaimolleen, kertoilee talon myyntiaikeista ja siitä, miten on pärjännyt ilman vaimoaan. Elokuvan kohtauksissa Martta kuvataan toistuvasti istumassa keinuolissa. Hän ei puhu sanaakaan; katselee vain miestään ymmärtäväisesti. Kohtauksiin tuodaan pehmeyttä ja nostalgista etäisyyden tuntua pehmeän kellertävällä valaistuksella ja muusta elokuvan musiikista poikkeavalla hidastempoisella musiikilla. Musiikki luo uneliaista tunnelmaa ja kuvaa samalla Taiston mielen haaveellisuutta.

Kerronnan lempeä sävy muuttuu kuitenkin nopeasti, kun Oksanen alkaa menneisyyden ja nykyajan eroavuuksia.

Tästä maailmasta ei ota selvää, entisestä otti. Enää ei erota vihollista. Ne kaikki pukeutuu samalla tavalla, nämä lenkkeilijät ja puistokävelijät, ei porhoa porarista erota. (J 264–265.)

Minä en pojan ikäisenä saanut elää omaa elämää. Minä elin Suomen elämää. Siltä se ainakin tuntui. Reino on samaa mieltä. Että mikä se semmoinen oma elämä on. Mikä se oma aika on. Kaikki on samaa aikaa. Mutta ei samaa maata. (J 288.)

Itse asiassa koko kirja tuntuu korostavan tunteiden merkityksestä ihmisten teoissa ja toiminnassa. Matti viittaa usein tunteisiinsa toimintansa motiiveina, vaikkei tarkemmin erittelekään niitä. ”Keskityin tunteisiini, leikkasin niiltä terävät kärjet, hioin ne tylpiksi. Hain vastaansanomaton sävyä. Samaa tunnetta, jonka rintamamiestalo herättää katsojassa.”(J 162) Matin sairaaloinen ja järjettömältä vaikuttava toiminta saa näin ainakin jonkintasoisen selityksensä.

Matin henkilöhahmon ”tunteellisuus”, tai tunteiden abstrahointi ja niiden käsitteellinen pohtiminen, ovat myös kerronnan itsetietoisuuteen viittaava elementti.

Laitoin klassisen aseman päälle, etten olisi kuullut yläkerran ääniä. Ne tulivat jousten ja vaskisoittimien läpi. Laitoin radion kiinni ja keskityin näytelmään, joka oli muuttunut kuunnelmaksi. Päähenkilö ei voinut pidätellä yhtään, vaikka ohjaajana olin sitä mieltä, että raivoa pitää annostella ja tunnetta kypsentää. Ei yhtä kauaa kuin juustoja, mutta melkein. Tuollainen tunteen palo ja raivon yksilöimätön esittely kertoo vain siitä, ettei päähenkilö ole asiastaan varma. (J 261.)

Kohdassa mainitun ohjaajan voi ajatella myös kirjailijaksi, tai paremminkin teoksen sisäistekijäksi, joka vihjaa kerronnan valta-asetelmiin ja kerronnan rakenteen eri osatekijöihin.

Yksilöllisten ominaisuuksien lisäksi tunteet hahmottuvat teoksissa sukupuolisina piirteinä. Matti tahtois miehenä saada laajemman vapauden ilmaista itseään tunteellisesti. Hän kokee jatkuvasti, että jokin hänestä ulkopuolinen taho säätelee hänen tunnekäyttäytymistään.

Tunneilmaisu oli kuulunut olennaisena osana minun ikäisteni miesten elämään, ja siksi tuntui epäoikeudenmukaiselta ajatella, että hänellä [Helenalla] ja viranomaisilla oli mittari, jonka avulla voitiin tarkasti osoittaa, milloin tunneilmaisu pysyy hyväksyttävissä rajoissa ja milloin se taas menee punaisen puolelle. (J 19.)

Johdannossa mainitsin, että Helenan hahmo muodostuu lähes ainoastaan katkeruutensa, epävarmuutensa ja pelkojen kautta. Hän ei näe niiden takaa todellisuutta, vaan tunteet heijastuvat koko todellisuuteen, uniin, käyttäytymiseen ja puheeseen. Helena ruumiillistaa henkilöhahmossaan lyönnin aiheuttamaa henkistä ja ruumiillista lamaannusta ja pelkoa. Tunteet leimaavat vahvasti myös Sinin käyttäytymistä. Sini kaipaa alati isäänsä, muistelee tämän tekemiä ruokia ja yhdessäoloa isän kanssa.

Myös elokuvan maailmassa Helenan henkilöhahmo muodostuu hänen vahvojen tunnekokemustensa kautta. Hänen ulkoinen olemuksensa kieli tunteellisen kokemuksen aiheuttamasta stressistä ja väsymyksestä. Hänen eleensä ja ilmeensä ovat kireitä, eikä hän juurikaan koskaan hymyile. Myös ääni on usein kiihtynyt ja hermostunut. Romaanin tavoin hän kertoo elokuvassa näkevänsä unia mustekaloista ja siitä kun Matti lyö (A 7.40-7-51). Hänen sanastonsa on vahvasti tunteellisesti väritynyttä. Kohdassa, jossa Matti lyö häntä, Helena raivoaa miehelleen olevansa ”kuolemanväsynyt ja puhuu ”tarpeistaan” ja muista tunteellisista puutteistaan, joita Matti ei hänen mukaansa osaa täyttää. Helenan henkilöhahmo hahmottuu pääasiassa väkivaltakokemuksen aiheuttaman shokkitilan kautta, josta hän pikku hiljaa pääsemään kauemmas kohti uutta tasapainoa. Luonteenpiirteidensä vähäisyyden vuoksi hänet voi tulkita melko yksiulotteiseksi henkilöhahmoksi.

Seuraavassa luvussa tarkastelenkin henkilöhahmoja niiden pinnan ja syvyyden kautta. Tulkintojeni mukaan teosten päähenkilöt hahmottuvat moniulotteisen syvinä henkilöhahmoina, ja heidän tietoisuuden ja kehityksen annetaan tulla näkyviin kerronnassa. Teoksissa on kuitenkin paljon yksiulotteisia hahmoja, jotka esitetään esimerkiksi vain

toimintansa tai jonkin aatteen ilmentäjänä. Nämä henkilöt ovat usein myös rakentamassa sitä kuvaa, jonka lukijat tai katselijat päähenkilöistä muodostavat. Esimerkiksi *Pelon maantieteiden* karikatyyristen mieshahmojen ja romaanin minäkertoja kouluaikeisten ystävien on tarkoitus heijastaa päähenkilöiden sisäisiä elämiä niiltä osin, miltä ne eivät heidän itsensä kertomana tai muiden kerronnallisten keinojen kautta tule esille. Tarkastelen myös *Pelon maantieteiden* naisyhteisöjä, sillä naisten kuvaamisessa Mantila pysyy eniten uskollisena romaanin vastaaville henkilöille.

4. HENKILÖHAHMOJEN PINTA JA SYVYYS

Henkilöhahmoja on tutkittu jo Aristoteleen runousopista lähtien. Tällöin tragedian henkilöitä tarkasteltiin toisaalta luonteina, toisaalta toiminnan kautta. Kuitenkin systemaattista henkilöhahmojen teoriaa löytyy enimmäkseen vasta 1900-luvun jälkipuoliskolta. John Frow väittää, että syynä tähän on henkilöhahmon *ilmeisyys*, joka kätkee alleen joukon käsitteellisiä ongelmia, ja jonka vuoksi henkilöhahmo on kerronnan peruskategorioista kaikkein vähiten teoretisoitu. (Frow 1986, 227.) Kirjallisuudessa ei enää nykyisin kysytä sitä, *millaista* ihmistä tai millaisia aatteita henkilöhahmo esittää, vaan enemmänkin sitä, *miten* tämä esittäminen tulee mahdolliseksi, eli siis mitkä konventiot ja ehdot esittämistä säätelevät. Tätä muutosta kutsutaan representatiivisesta eli esittävästä tekstuaaliseen henkilöhahmokäsitykseen siirtymiseksi. (Käkelä-Puumala 2001, 245.)

”Psykologinen realismi” liittyy realismin kirjallisuuteen tuomaan ”sisäänpäin kääntymiseen”. (ks. Cohn 1978,8). Sen alku sijoitetaan nykyään 1700-luvun loppupuolelle. Realismilla puolestaan viitataan kirjalliseen periodiin, jonka valtakausi oli 1800-luvun jälkipuoliskolla. Tällöin henkilöhahmo nousi kirjallisuudessa erityisen mielenkiinnon kohteeksi, ja hänestä tuli ainutkertainen yksilö, jonka luonteen ymmärtämisestä riippui ratkaisevasti koko tekstin ymmärtäminen. Henkilöhahmon ”yksilöllistymiseen” vaikuttavat myös monet historialliset ja kulttuuriset prosessit 1700- ja 1800-lukujen vaihteessa, esimerkiksi porvarillisen individualismin historiallinen nousu, jonka vuoksi yksilöllä on yhä enemmän poliittista ja taloudellista merkitystä tai yksityisen ja julkisen elämän eriytyminen ja yksilöllisen persoonallisuusihanteen kehittyminen. (Saariluoma 1999, 14–30.)

Ian Wattin mukaan kirjallisuuden suuntaukseen, jota myöhemmin on alettu kutsua realismiksi, ovat vaikuttaneet uuden ajan filosofit René Descartesista (1596–1650), John Lockesta (1632–1704) ja David Humesta (1711–1776) lähtien. Heidän filosofioissaan todellisuus alkoi hahmoa ihmiselle hänen omien havaintojensa ja tiedostamisensa kautta, eikä menneisyyden auktoriteetteja seuraamalla. ”Todellista” tulivat yksittäiset havaittavat objektit ja asiantilat ja niiden muodostama kokonaisuus, eivätkä enää universaalit ideat tai uskomukset, kuten klassisessa platonistisessa filosofiassa. (Watt 1974, 9-31; Saariluoma 1999, 22–24.)

4.1 Päähenkilöt sisäisen muutoksen kourissa

Rimmon-Kenan (1991) jakaa henkilöhahmot kolmelle eri muuttujan systeemille. Näitä muuttujia ovat kompleksisuus (ristiriitaisuus), kehitys ja tietoisuuden kuvauksen aste. Kompleksisuuden akselilla toisessa päässä sijaitsevat allegoriset henkilöhahmot, karikatyyrit ja tyypit. Allegoristen henkilöhahmojen erisnimi edustaa luonteenpiirrettä. Karikatyyrissä puolestaan jokin henkilöhahmon piirre on liioiteltu ja muita silmiinpistävämpi. Tyypissä henkilöhahmon silmiinpistävän piirteen voi katsoa edustavan enemmän kokonaista ihmisryhmää kuin yksilöllistä ominaisuutta (ks. Rimmon-Kenan 1991, 55.)

Juoksuhaudanteiden Matit sekä *Pelon maantieteiden Oili* ja minäkertoja ovat tulkintani mukaan teosten yksilöllisimmät ja syvimmat henkilöhahmot. Rimmon-Kenanin kompleksisuuden ja kehityksen akselilla he sijoittuvat niiden ääripäihin. He ovat äärimmäisen ristiriitaisia, kehittyviä ja läpinäkyviä. *Juoksuhaudantien* elokuvaversiossa *Matin* luonteen moninaisuus tulee esille jo heti alussa, kun häntä kuvataan lähekkäisissä kohtauksissa tilanteissa, jotka tuovat hänen persoonansa eri puolia esille.

Elokuvan alkukohtauksessa Matti ajaa työpaikallaan trukkia. (A 0.30–1.10). Myöhemmin häntä kuvataan kotonaan laittamassa ruokaa essu päällä ja maistelemassa viiniä sivistyneen viiniasiantuntijan hymy kasvoillaan (A 9.31–10.09). *Matin* aggressiivisuus ja sairaalloisuus puolestaan tulevat esille *Matin* polttaessa Helenan erokirjeen (A 4.26–5.23). Kohtauksessa viitataan samalla *Matin* pehmeämpään puoleen kuvaamalla sohvan toisessa päässä istuvaa nallekarhua. Silmäkulma kostuu liikutuksesta, kun Matti luo nalleen hellän kaipaavan katseen. Näin kovuus on poistunut hetkessä miehen olemuksesta.

Molempien teosten *Matit* ovat myös kehittyviä ja muuttuvia. Elokuvassa *Matin* muutos paikantuu kohtaukseen, jossa hän illan hämärtyessä menee tupakalle parvekkeelleen. Synkkä valaistus paljastaa ahdistuksen ja tunnelman raskauden, ja parvekkeen pienuus tuo klaustrofobista tunnelmaa. Matti kohottaa nyrkkinsä ilmaan, jota kuvataan etualalla erikoislähikuvassa. Hän katselee nyrkkiään pitkään ja eri puolilta; kuin vasta oivaltaen tekonsa seuraukset. Kohtauksen ajallinen lyhyys vahvistaa myös tuntua muutoksesta. (A 0.23.00–0.23.22.)

Tulevissa kohtauksissa muutos on ilmeinen. Se näkyy niin *Matin* käytöksessä kuin ulkoisessa olemuksessakin. Kasvot saavat valaistuksen kautta yhä enemmän varjoja osakseen, ja ennen rentoihin, luonnonvärisiin pukeutuneen miehen pukeutuminen vaihtuu

kireisiin tummiin hihattomiin paitoihin ja juostessa käyttämään kommandopipoa muistuttavaan mustaan päähineeseen. Huolittelematon tukka sliipataan geelillä taakse, katse muuttuu intensiivisemmäksi ja koko olemuksesta tulee itsevarma, jopa röyhkeä. Liikkeet muuttuvat hallitummiksi ja tupakka maistuu yhä enemmän. Elokuvan loppua kohden neuroottisen työtahdin ja liikunnan aiheuttama väsymys vie kuitenkin voiton; Matti laihtuu, posket ovat kuopalla ja silmien alle muodostuvat tummat pussit.

Romaanissa muutos esitetään kaikkea suoraan Matin sisäisten monologiensa kautta. Myös romaanissa muutoksen voi paikantaa kohtaan, jossa Matti elokuvan tavoin kuvaa katselevansa nyrkkiään. Hän havaitsee sen luisevuuden ja kokee, ettei nyrkki ollut hänen omansa. Hän alkaa elää oman kokemuksensa ulkopuolella, minkä voi kokea myös tiedostamattomaksi syyllisyydeksi.

Seuraavan kahden päivän aikana suru ja viha saostuivat, hengitys salpaantui, rintaan pisti, sain outoja huimauskohtauksia(...) Seisoin aamuyöstä parvekkeella ja katsoin nyrkkiäni: kenen on tuo luinen esine. (J 9.)

Myös *Pelon maantieteiden* päähenkilöt muuttuvat teoksissa. Oilin ja minäkertojan kehitysprosessit ovat teosten tematiikan ja henkilöiden sisäisen elämän esittämisen kannalta tärkeitä seikkoja, vaikka heidän kehitysprosessinsa ovatkin luonteiltaan erilaiset. Minäkertoja pyrkii tietoisesti muutokseen ja kehittää itseään eri tavoin. Hänen muuttumisensa on huomattavasti Oilin muutosta hitaampaa. Tätä hidasta muutostaan, joka alkaa Italian kesästä, minäkertoja eksplikoi läpi romaanin. ”Kuukautiset tulivat ensimmäistä kertaa heinäkuussa ja kesän mittaan kytin äidin miedoista vastalauseista huolimatta minimekkoa ja kristus-sandaaleja, myös Riminissä ollessamme.” (PM 82).

Romaanin lopussa muutos tulee esille kertojan ulkoisessa olemuksessa, pitkässä tukassa, jota hän aiemmin tottunut pitämään lyhyeksi kynittynä (PM 440). Kaikessa valtoimuudessaan tukka symboloi sitä, kuinka elämän saa järjestykseen ja kontrolliin vasta siinä vaiheessa, kun sen järjestäytymättömyyttä ei enää pelkää.

Myös elokuvan Oili antaa tukkinsa olla vapaasti ja takussa. Vaikka tämä viittaa Oilin elämänhallinnan menetykseen, sen voi samalla tulkita suuntaviivaksi vapautuneempaan käytökseen. Oili ei kuitenkaan minäkertojan tavoin tiedosta muuttumisen tarvettaan, vaan ulkopuolinen maailma ja sisäinen kriisi ajavat hänet siihen tahtomattaan. Verrattuna romaanin minäkertojan muutokseen Oilin muutos on nopea ja yhtäkkinen. Kuullessaan sisarensa osallistuneen miehen tappoon, Oilin totunnainen minäkuva kyseenalaistuu. Ennen niin järkevää, harkitsevasta ja elämänsä hallitsevasta

työnarkomaanista tulee epävarma ja pelokas nainen, kun hän joutuu kohtaamaan todellisia tunteitaan. Parhaiten Oilin muutos ja kontrollin menetys tulee esille hänen ulkoisessa olemuksessaan. Aikaisemmin naisellisiin juhla-asuihin, huoliteltuun meikkiin ja kireisiin nutturoihin sonnustautunut Oili herää aamulla vaatteet päällä, meikit levinneenä ja hiukset takussa kotinsa lattialta. (M 1.08.19–1.08.40). Häntä kuvataan myös työpaikallaan lenkin jälkeen penkomassa lääkekaappia niin hermostuneena, että hän pudottaa lasiputket lattialle. (M 40.30–40.46).

Niin Oili kuin kirjan päähenkilökin ovat äärimmäisen ristiriitaisia persoonia. Molemmat kaipaavat turvaa, rakkautta ja kuulumista johonkin ryhmään. Samalla he tahtovat kuitenkin olla muista riippumattomia. Heidän ulkokuorensa ja sisäisen maailmansa asetetaan vastakkain, ja ristiriita pyritään poistamaan.

Oilin ambivalentti luonne tulee esille kohtauksessa, jossa naisten välinen solidaarisuus osoittautuu Riikan raiskauksen jälkeen näennäiseksi heidän pohtiessaan pitäisikö Riikka jättää yksin. Oili on ainoa, joka jää lattialla makaavan alastoman ja ruhjotun Riikan lähelle. Kamera zoomaa lähikuvaa Riikasta ja Oilista hänen pyyhkiessään hellin ottein verta pois Riikan kasvoilta. Kohtauksessa käytetään kohdevaloa, joka osuu kimaltelevana Oilin tukkaan. Valaistus on voimakkaan kellertävä ja poikkeaa näin elokuvan yleisestä valaistuksesta. Valaistuksen lisäksi pehmeyttä tuo hidastempoinen jazz-musiikki, jossa torvisoitinten ääni erottuu selvästi. (1.19.20–1.20.40.) Yleisesti ottaen elokuva käyttää musiikkia hillitysti ja tämän vuoksi kohtaaminen on tulkittavissa merkittäväksi. Se tuo esille Oilin sisällä piilossa olevan lämmön ja kiltteyden ja viittaa muutokseen. Näin kovasta ja kylmästä suorittajasta tulee empaattinen ja kiltti hoivaaja.

Teoksissa henkilöhahmojen luonteiden syvyys ei tule aina esille yksittäisissä kohtauksissa, vaan ne ovat tulkittavissa eri tilanteiden kautta. Katsojat ja lukijat joutuvat tekemään synteisiä eri kohtien perusteella ja muodostamaan niiden perusteella kokonaiskuvaa henkilöistä. Esimerkiksi *Juoksuhaudantien* romaanissa muiden kertoja-fokalisoiden kuvaukset Matista vaikuttavat hänestä syntyvään kokonaiskuvaan.

Romaanin monien vaihtuvien fokalisaatioiden haltijoilla tuntuukin olevan huomattavan erilaisia näkemyksiä Matista. Heidän kuvauksensa tarjoavat Matista vain osatotuksia, joiden kautta lukijan olisi onnistuttava kokoamaan Matista jonkinlainen yhtenäinen kuva. Yläkerran pariskunnan mukaan Matti on raivostuttava tupakoija, jolle pitäisi hankkia häätö asunnosta. Sinille Matti on puolestaan rakas isä, jota hän kaipaa paljon.

Myös Helena luo Matista omanlaistaan kuvaa pahoinpitelijänä, mutta toisaalta perheelleen omistautuvana kotimiehenä.

Pelon maantieteiden päähenkilöiden sisäiset elämät eivät tule esille myöskään vain heidän itsensä välittämänä. Romaanin minäkertojasta saadaan kuitenkin hyvin vähän tietoa muiden ihmisten puheiden kautta, sillä suoria kommunikaatiotilanteita ei kuvata ja hän on teoksen ainoa kertoja. Hän tekee paikoin hyvinkin tunnustukselliseksi yltyvää tilitystä omasta tunnehistoriastaan seksi- ja väkivaltakokemuksineen, joiden paljastamiseen muiden henkilöiden sanoja ei tarvita. Kertoja viittaa kuitenkin usein vanhempiansa suhteeseen ja siihen, miten se vaikutti hänen omiin miessuhteisiinsa ja asenteisiin.

Elokuvassa puolestaan muilla henkilöillä on suuri merkitys Oilin tunteiden paljastajana. Koska Oili ei itse kykene tai tahdo tuoda itseään julki emotionaalisesti, tehdään se korostetusti ulkoapäin. Muut henkilöt, varsinkin naisryhmän jäsenet, puhuvat Oilista usein avoimesti hänen läsnä ollessaan. He kyselevät tältä hänen peloistaan ja rakkaudestaan miesystävänsä kohtaan.

4.2 Päähenkilöiden syvyys kyseenalaistuu

Juoksuhaudantien romaani-versiossa Matti keskittyy pääasiassa luotaamaan sisäistä maailmaansa, siinä kun sen muut kertojat luovat kuvaa Matista hänen tekojensa ja toimintansa kautta. Matti hahmottuu melko yksiulotteisena hahmona, kun eri kertojien fokalisaatioita tarkastellaan toisistaan irrallisina. Teosten Matteihin voisikin näin ollen ottaa toisenlaisen, henkilöihahmon syvyyttä kyseenalaistavan näkökulman, ja tulkita heidät äärimmäisen kapeiksi ja pinnallisiksi henkilöihahmoiksi, paikoin jopa temaattista merkitystä saaviksi käsitteiksi. Molemmissa teoksissa Matit kuvataan psykoottisina häirikkösoittelijoina uhkauksineen ja rivouksineen. Romaanissa yläkerran naapurit ottavat elämäntehtäväkseen hädän hankkimisen tälle ärsyttävälle ”tupakoijalle”.

Olisin halunnut tietää psykologin kannan tupakoitsijoihin ihmisryhmänä; kuinka he eroavat tavallisista ihmisistä ja montako prosenttia mielenterveyspotilaista on pintyneitä tupakoitsijoita.(...) Ja kun päivän päätteeksi merkitsin ylös laatukriteereitä ja prosenttilukija, huomasin piirtäväni ruksin sijaan ristejä. Kuolema hänelle. (J 224–225.)

Elokuvan yhdessä kohtauksessa Matti virtsaa tuntemattoman perheen kotipihalle pikkutyön katsellessa tekoa. Aiemmin häntä on kuvattu väijymässä kiikareineen pensaiden takana

perheen arkipäivien viettoa. (A 44.20–45.40.) Kohtaus tyypittelee Matin vaaralliseksi pedofiiliksi, jolla ei ole muuta tekemistä kuin terrorisoida onnellisten perheiden elämiä. Ammatin ohella Matit voisi alistaa myös sosiaaliseen luokkaansa. Tarmo Kesämaa kutsuu Mattia hulluksi, joka edustaa keskiluokkaa, mitä ilman Suomi olisi Albania. (J 255)

Olisin voinut lyödä mistä tahansa vetoa, että niiden häirikkösoittojen takana on katkera ja alkoholisoitunut kaupungin vuokralainen, vaan mitenkäs oli: omistusasuntonsa maksanut keskiluokkainen perheenisä siellä sähköpostitse meitä lähestyi. (J 253.)

Selvimmän Matin luonteen tyypillisyyttä tai yleistettävyyttä tulee kuitenkin esille Matin omista sisäisissä monologeissa.

Olen tavallinen ihminen. En ole vähääkään epätavallinen, yksilöllinen tai persoonallinen. En ole se, joka luulin olevani: räjähtävän, koko maailman pirstaleiksi lyövän rockkappaleen kertosaie. En ole se, jollainen nuorena kuvittelin olevani: kaikista maailman ihmisistä ainutlaatuisin. (J 118).

Myöhemmin Matti toteaa varsin suoraan: ”Minä olen tyyppi. Tyypiesimerkki. Tyypillinen.” (J 121). Tämä on Matin psykologista analysointia omasta itsestään, jolla hän tuo esille oman vaatimattomuutensa ja tavallisuutensa, siis luonteenpiirteensä kaikessa suoruudessaan. Samalla sen voi nähdä olevan myös teoksen metafiktiivinen ominaisuus, jossa tarkastellaan teosten henkilöihahmojen syntymistä nimenomaan tekstuaalisina olentoina, sanoina paperilla.

Tyypittelyjen kautta Matit kaventuvat myös suomalaisen miehen kuviksi. Tähän viittaa jo Suomen yleisin miehen nimi Matti Virtanen: Matti Virtasesta tulee perusmies mattivirtanen. ”Katsoessani pientalojen kuvia, olin erkki, kauko tai pentti, joka istui ensi kertaa omassa tuvassa, omalla luvalla, nuori morsian polvellaan(…)” (J 70). Matit kuvataan suomikuvan mukaisesti sisukkaiksi kodinrakentajamiehiksi, jotka raatavat raatamistaan. Ylpeys ei anna heidän pysähtyä, vaikka mielenterveys jo horjuu. Romaanin Helenan mukaan Matti ”nyhtää vaikka jäisestä maasta ruohoa, jos haluaa.” (J 198).

Matit eivät kuitenkaan edusta ainoastaan suomalaista perusmiestä, vaan tulkitsen heidät myös moderneiksi suomalaisiksi miehiksi kokkaustaitoineen ja vaipanvaihtokykyineen. Hegemonista maskuliinisuutta teoksessa puretaan toisaalta alleviivaamalla perinteisen miehen tyyppiä ja toisaalta purkamalla näitä piirteitä

Romaanin Matti kokee olevansa naisten vapaussodan veteraani (J 15). Tämä vahvistaa tulkintaa Matista uudenlaisen miehen mallina. Helenan mukaan Matilla ei pysy vasara kädestä, vaikka se siihen liimattaisiinkin (J 198). Hänen kuvaamansa Matti uusien

ruokareseptien kokeilijana, hoivaajana ja lapselleen täydellisesti omistautuvana isänä esittäytyy karikatyyrisenä hahmona.

Se oli huippu kun se alkoi niiden erikoisleivonnaisten kanssa pelata. Kuivakakuista, tortuista, korvapuusteista, viinereistä ja tortuista lähtien kaikki piti itse väsäätä. Ja niiden ympärille piti kokoontua ihastelemaan, että miten se meidän jauhopeukalo oikein tämän on osannut värkätä.(J 45.)

Myös elokuvan Matti häärää usein kotonaan essu päällä, maitolasi kädessä tai uunituore pulla huulilla. Suomi-Ruotsi -maaottelua hän katselee vain sivusilmällä. Perheen yhteisen aterian valmistamiseen hän keskittyy hieroen välillä ylitöiden rasittaman vaimonsa niskoja. Matti näyttää koomisessa valossa, jota kasvatetaan elokuvassa äärimmilleen hänen haaveillessaan pääsystä ruoanlaitto-ohjelmaan. (A 9.31–10.09.)

Matit voidaan nähdä myös suurten ikäluokkien sukupolven edustajana. Heidän kauttaan ruumiillistetaan myös suurten ikäluokkien ja vanhemman sukupolven eroja. Tämä tulee esille elokuvassa sen muusta kerronnasta erillisissä mustavalkoisissa sotakohtauksissa. Matti kokee olevansa sankari, vaikka hänen sankaruutensa onkin erilaista verrattuna sodassa olleiden sankaruuteen. Kun vanhemmat ikäpolvet olivat rintamamiehiä, Matit kokevat olevansa kotirintamamiehiä. (esim. J 37.)

Idea sukupolven edustamisesta näyttää myös vastakkaisesti Matti kieltäessä edustavansa yhtään mitään. Tämä on tekstin ironinen ja metafiktiivinen ominaisuus, jossa teksti sisäistekijän kautta ottaa kantaa omaan tulkintaansa.

Sukupolven? Minkä saatanan sukupolven? Enhän ollut koskaan edes miettinyt sitä, että edustaisin yhtään mitään, kaikkein vähiten jotain niin suurta kuin kokonaista sukupolvea. Edustin vain ja ainoastaan itseäni ja kotirintamamiehiä, joita ei yleisesti tunnettu eikä varsinkaan tilastoitu.(J 24)

Myös Matin itselleen keksimät tyypittelevät valenimet vähentävät yksilöllisyyden tuntua. Hän kutsuu itseään muun muassa raha- ja postimieheksi.

Epäinhimillisyyttä korostaa myös ihmiskontaktien puute. Perhettä lukuun ottamatta suhteet eivät perustu aitoon läheisyyteen tai muihin emotionaalisiin tarpeisiin, vaan niitä leimaavat muut päämäärät. Hän luo kontaktinsa ihmisiin, joiden kautta hän uskoo saavuttavansa päämääränsä. Hierojaksikin Matti ryhtyy vain ansaitakseen rahaa asunnon ostamista varten.

Elokuvassa etäisyyttä muihin ihmisiin korostaa se, että Matti saattaa toisinaan puhua muille henkilöille puhelimen välityksellä, vaikka hän olisikin heidän kanssaan samassa fyysisessä tilassa. Samanlaista etäisyyden tai ihmisten kohtaamattomuuden

tunnelmaa luodaan *Pelon maantieteessä*, kun Oilin miesystävä Eero Harakka soittaa kollegalleen viereisestä huoneesta kertoakseen keksineensä Tervasaaresta löytyneen miehen tapolle teorian. Häntä ja kollegaa toisistaan erottaa vain lasipleksi. Tämä tekee Eerosta katsomisen kohteen. Samalla hänet samastetaan muihin työntekijöihin, kun he lopulta kävelevät Eeron työtilaan. Näin kuvauksen keskiöön siirtyy koko miesporukka Eeron yksilöllisen olemuksen kuvaamisen sijaan. (M 59.08–1.00.43.) Elokuvassa käytetään muutoinkin paljon tällaisia symbolisia rajapintoja (seiniä, aitoja, ikkunoita, verhoja) henkilöiden sisäisen ja ulkoisen elämänerottamiseksi. Niitä en kuitenkaan sen syvemmin tässä tutkielmassa tarkastele.

Myös *Pelon maantieteiden* päähenkilöiden syvemmän olemuksensa rinnalla voi havaita kulkevan toisenlaisen, tyypittelevämmän, kuvaustavan. Roland Barthes määrittelee henkilöihahmon sen tekstuaalisen ilmentymisen kautta ja esimerkkiä käyttäen näin:

Henkilö on adjektiivi, attribuutti, predikaatti...Sarrasine on summa, paikka jossa yhtyvät levottomuus, taiteellinen lahjakkuus, itsenäisyys, ylettömyys, naisellisuus, rumuus, moniaineisuus, jumalattomuus, piikittelyn halu, tahto jne. Erisnimi luo illusion, että tuohon summaan on lisätty jokin kallisarvoine ylimäärä (jotain yksilöllisyyden tapaista, jotain kvalitatiivista ja sanomatonta, jonka ansiosta se välttää seipitettyjen henkilöihahmojen vulgaarin laskettavuuden), ja juuri tuo Erisnimi on ero, joka tuottaa sen, mikä henkilössä on erityistä. (Barthes 1974, 190.)

Henkilöihahmon nimeä on perinteisesti pidetty paikkana, jossa henkilöihahmo luonteenpiirteineen muodostuu. Romaanin minäkertojan nimestä ei tiedetä muuta kuin toinen nimi Kyllikki ja sukunimi Lyyra. Nimen puuttuminen pakottaa pohtimaan kertojan henkilöihahmon muodostumisen tapoja ja tietenkin varsinkin sitä, miksei hänen nimeään mainita. Toisaalta nimen puuttuminen antaa hänen olla vapaasti monista ristiriitaisistakin ominaisuuksista muodostuva henkilöihahmo.

Toisaalta sukunimi Lyyra tyypittelee kertojaa. Lyyra on kielisoitin, joka esiintyy usein antiikin Kreikan taideteoksissa, ja jota ennustamisen, lääkintätaidon, runouden ja musiikin jumala Apollon pitelee kädessään. Lyyra viittaa myös kantajansa moninaisiin henkisiin ominaisuuksiin; sitä on pidetty viisauden ja korkeamman ajatuskyvyn symbolina. Juuri tällainenhan romaanin kertoja on. Hänen henkisiä ominaisuuksiaan, tunteitaan ja tapojaan havaita maailmaa syvällisesti korostetaan läpi teoksen. Pelossaan ja yhteiskuntaan sopeutumattomuudessaan hänestä tehdään massasta erottuva poikkeusyksilö, joka näkee syvemmin kuin useimmat muut kanssaihmisistä.

Minäkertojan silmäänpistävin luonteenpiirre onkin pelokkuus, jota hän lapsuudestaan kertoessaan korostaa. Koko lapsuutensa ajan hän on kokenut ”jatkuvaa kauhuntunnetta” (PM 63).

Kotonakin jännitin koko ajan, Siitä oli tullut osa luontoani, niin etten enää itse huomannut sitä, en ennen kuin vatsakivut ja syömäongelmat alkoivat. Läksyjä tehdessäni huomasin joskus että olin ajatuksissani jyrsinyt melkein koko Faber Castellin puoliväliin saakka. (PM 65.)

Hän kertoo puhuneensa vain pakosta ja uskaltaneensa uloskin yksin vasta seitsemänvuotiaana. Lisäksi hän harjoittelee ”ulkona olemista, tarkkailemista ja mukaan menemistä” (PM 34). Tämä viittaa ulkoisen ja sisäisen elämän kahtalaisuuteen: läpi elämänsä minäkertoja on elänyt sisäiselle todellisuudelleen ulkoisen jäätyä toissijaiseksi puoleksi hänen minuutensa muodostumisessa.

Pelokkuudessaan kertojan voi katsoa edustavan kulttuurista tapaa, jossa tytöt kasvatetaan kilteiksi ja hiljaisiksi siinä kun pojat saavat ilmaista itseään niin henkisesti kuin fyysisestikin.

Tytöt ovat tyttöjä, pikku porukoita nurkissa, kaksi vaan ei kolme, mieluiten paraskaverin kanssa parittain, supattelua, juoruilua, kummallisia yrnytteleviä riitoja(...) Tytöt istuivat paljon, tunnolliset tatit, ne oli sidottu pulpettiin siinä missä poikien reviirinä oli koko luokka, koko koulu bändiharjoituskellareineen ja vinttisokkeloineen. (PM 137.)

Kertojan itsearvostus kasvaa tarinassa sitä mukaa kun hän alkaa hahmottaa itseään moninaisemmin. Tunteet ja niiden havainnointi toimivat hänen kehityksensä indikaattoreina. Minäkertojan lapsena kokemat tunteet muuttavat pikkuhiljaa muotoaan, ja niiden merkitys arvokkaana osana minäkertojan henkilö- ja kehityshistoriaa kasvaa.

4.3 Kouluaikaiset ystävät minuuden etsimisen välineinä

Päähenkilöt hahmottuvat teoksissa niin sisäisen elämänsä syvyyden kuin karikatyyrisimpienkin ominaisuuksiensa kautta. Teoksista löytyy kuitenkin myös henkilöahmoja, joiden sisäistä todellisuutta ei hahmotella juuri laisinkaan. Tällaisia ovat *Pelon maantieteiden* miehet ja kertojan lapsuusaikaiset ystävät sekä muutamat *Juoksuhaudanteiden* sivuhenkilöistä.

Pelon maantieteen elokuva jättää kuvaamatta Oilin lapsuusaikaiset suhteet, joilla on romaanissa tärkeä merkitys. Minäkertoja mainitsee suoraan tarvinneensa kouluaikaisia ystäviään vain itsensä löytämiseen.

Juuri siksikö minä olin kipeästi kaivannut läheistä ystävätärtä ja vielä aivan tietynlaista ystävätärtä? Tarvitsinko kouluaikana Annea, Teijaa ja Millaa ja myöhemmin sitten Lauraa – osoittamaan, muistuttamaan mitä kaikkea tunnollista ja epävarmaa, ääriviivatonta, vihasin myös itsessäni? Äidissäni? (PM 191)

Suurin osa lapsuuden tuttavuuksista on tyyppejä, jotka edustavat jotakin ihmisryhmää tai ilmiötä. Heidän vanhempansa ovat lähes poikkeuksetta korkeasti koulutettuja elämässään ”menestyneitä” ihmisiä. Janos, yksi kertojan tärkeimmistä lapsuuden tuttavuuksista, on diplomaatin poika, joka uhmaa koulun kilpailumielisyyteen kannustavan ilmapiirin ohella koko yhteiskuntaa ja länsimaiden tapaa asettaa itsensä muiden kansojen yläpuolelle. Hän perustaa ”Solidaarisen mantsakerhon vastapainoksi kertojan isän imperialistiselle maantieteen opetukselle. Minäkertoja kuvaa Janosin olevan äärivasemmistolaisine ajatusmaailmoineen ”enemmän toimintaa kuin teoriaa” (PM 100).

Kouluaikaisten ystävien tyypittelyihin voi katsoa sisältyvän myös ironiaa ja kritiikkiä kaikkea mustavalkoisuutta ja ihmisten kategorisointia kohtaan.

Banaani, aloitti Janos, on paitsi ruohovartinen kasvi ja hedelmä myös poliittinen symboli(...) Kukaan meistä älköön ostako Chiquitoja, dollaribanskuja. Sitten Janos näytti vaihtoehtoa, pientä oman keskisormensa mittaista vihreä banaania joka oli tuotu Kuubasta. Se oli suositeltava hedelmä. (PM 101.)

Minäkertoja luonnehtii kutakin ystäväänsä lyhyesti. Hänen tapansa suhtautua ja kertoa heistä on raporttimainen. Kuvaukset muistuttavat elokuva- tai teatteri käsikirjoitusten synopsiksia, joissa kutakin näytelmään kuuluvaa hahmoa kuvaillaan lyhyesti ja tiiviisti. Esimerkiksi Anniina B. kuvataan ”kroonikkona”, joka lopulta sairastuu liian suurien paineiden vuoksi.

Kymmenen vuotta myöhemmin Anniina B. sai omissa häissään naurukohtauksen ja vietti kuherruskuukautensa lepositeissä. Pari vuotta siitä eteenpäin ja se oli todettu jo kroonikoksi. (PM 58.)

Myös Helena M: n kautta kertoja ilmentää koulun toimintaa arvoineen ja normeineen, kun Helena M pääsee kouluun, johon vain parhaat pääsevät. Maija O. puolestaan kärsii alkoholistien lasten syndroomasta. Koulun bimbona tunnetun Titan minäkertoja kuvaa prototyyppiksi: ” avomieliseksi avokaulaiseksi avosuiseksi avoreitiseksi”. (PM 114)

Lopulta kertoja yhtenäistää koko koulun opiskelijat, kun heidät asetetaan koulun edustaman kovan ja ihmisiä vertailevan maailmankuvan uhreiksi. Koulu edustaa

kertojalle monenlaisia pelkoja ja sukupuolten eriarvoisuutta, ja koulumaailma todellisuudessa opettajat ovat pahimpia koulukiusaajia.

Kaikki oli odottamista. Kaikki me Kiven lapset odotimme jatkuvasti. Mitä seuraavasi tapahtuu? Millaisella tuulella opettajat tänään ovat? Rangaistaanko vai kehutaanko? Apus kuka saa kantaa opettajan salkkua tunnin jälkeen? Kuka joutuu nurkkaan? Kuka hammaslääkəriin? (PM 62.)

Kouluaikeisten ystävien emootioita ja ajatuksia kuvataan kertojan tunnemaailman ilmaisemisen vuoksi. Näitä toisten henkilöiden tuntemuksia voisikin tulkita myös minäkertojan kuvitelmiiksi, eräänlaisiksi itse seipetyiksi menneisyyden palasiksi, jotka auttavat minäkertojaa jäsentämään elämäntarinaansa ja sitä kautta omaa identiteettiään. Tähän viittaavat mielestäni jo henkilöhaahmojen nimitystytykset eli heidän sukunimiensä korvaaminen yhdellä kirjaimella.

Pelon maantieteen päähenkilön menneisyys rakentuu muistojen ja kirjoittamisen kautta. Muistellessaan lapsuuden kesiään maalla tätiensä luona minäkertoja kysyy itseltään välillä: ”Mitä muuta muistan?” (PM 414) Kouluaikeisten ystävien ohelle myös tädit, Aura ja Hilja, saavat roolin kertojan muistin apuvälineinä. Tulkitseen heidän tematisoivan yleisemmin koko muistamisen luonnetta: tädit tulevat kerronnassa esille ainoastaan kohdissa, joissa minäkertoja hahmottaa omaa luonnettaan muistelemalla menneisyyden kokemuksiin.

Näissä kohdin kerronnan tyyli muuttuu välähdyksenomaiseksi, impressionistiseksi. Kertoja muistaa asioita sieltä täältä ja yrittää muun kerronnan lomassa koota näitä palasia yhteen palaamalla aina uudelleen Hiljaan ja Auraan.

Olitte isän sukulaisia vai olitteko? (...) Oliko äidillä ja isällä juuri meneillään aviokriisi niin kuin aina kesäisin, pitkien lomien aikaan? (PM 70.)

Ja nyt siis muistan tämänkin: (...) Miesten varjot niin terävät hiekkapihalla että luulin minäkin niitä ensin miesten housujen sivusaumoissa kiinni läähättäviksi susikoiriksi”. (PM 389.)

Minäkertoja täydentää muistiaan lapsuutensa kesistä tätiensä luona myös sanomalehtien arkistojen ja poliisin rekisterien kautta. Hän muistaa että tädeillä oli alkoholisoitunut veli, joka lopulta joi tätien koko omaisuuden, ”tappeli kylillä, pörräsi aittoja ja yritti sytyttää seurakuntasalin tuleen”. (PM 388.) Kertoja epäilee tätien tappaneen veljensä, mutta ei saa muistinsa kautta varmuutta asiaan.

Muistikatkokset ovat suuressa roolissa rakentamassa koko minäkertojan lapsuutta, kun lukijakaan ei saa tietää ovatko minän muistamat tapahtumat todella tapahtuneet. Muistikatkoksiaan hän kutsuu ”valkoisiksi läiskiksi”.

Minkä talon portailla, onko se teidän talonne, en osaa sanoa kun en muista kuin pieniä teräväreunaisia yksityiskohtia. Ei siis aavistustakaan. Toinen valkoinen läiskä. Ja niin edespäin ja niin edespäin. Lapsuuteni. (PM 70.)

Myös *Juoksuhaudantiessä* muistamisen voi ajatella olevan oleellinen osa Matin itsensä uudelleenrakentamisen prosessia. Menneisyyden muisteleminen on harvoin kriittistä, eikä minäkertojan Matti tavoin ei kuitenkaan tiedosta ongelmia ja heikkouksiaan. Siirtämällä ajatuksensa itsestä muihin Matti etäännyy kipeistä kokemuksistaan. Hänen ajattelunsa ja muistikuvansa ovat naiivin konkreettisia, usein vailla minkäänlaista itsekritiikkiä ja tilannetajua.

Ajattelin Helenaa ja Siniä siellä jossain Sirkun luona Helsingissä. Miksi ette voi olla minun kanssa tässä rappusilla. Menisimme sisään, katsoisimme Sinille yläkerrasta huoneen, joisimme alakerrassa kahvit, tuumailisimme verhoja ja pienen pihan mahdollisia istutuksia(...) Leikkisimme taas sitä, että isi laittaa kädet naaman eteen ja Sini raottaa sormia nähdäkseen vilauksen isin sinisistä silmistä. (J 121.)

”Siniset silmät” ovat myös selvä viittaus Matin sinisilmäiseen tapaan havainnoida tekonsa aikaan saannosta ja kykyyn uskoa, että kaikki unohtuu, kunhan hän vain saa hankittua talon perheelleen.

Juoksuhaudantiessä muistamisen jaksot eivät siis *Pelon maantieteen* tavoin tule esille tarkkojen analyttisten tulkintojen lävitse, vaan pikemminkin aistikokemusten ja muiden konkreettisten kuvien kautta, jotka vahvistavat tulkintaa Matin etäisyydestä omiin sisäisiin kokemuksiinsa. Toisaalta nämä visuaaliset ja elämäntuntuiset kuvat päästävät lukijan lähemmäksi Mattia kuin mitkään analyttiset itsearviot päästäisivät.

Tunne oli sama kuin silloin Ruisrockissa, kun näin Helenan ensi kertaa. Hän tuli vastavalosta valkoiset hiukset sekaisin ja sateenkaaren värein värjättyssä laamapaidassa suoraan eteeni ja muutti sydämeeni asumaan. Katsoin taloa kuin Helenaa. Talo oli noin viisitoista vuotta vaimoani vanhempi, seinien keltainen väri oli jo hieman varissut nurmikolle, räystäät irvistivät sieltä täältä ja tiilikattoa peittivät sammalmättäät. Asiasta ei ollut epäilystäkään. Tuohon taloon johdattaisin perheeni. (J 170–171.)

4.4 Karikatyyriset miehet

Pelon maantieteen miehet vaikuttavat jäävän vielä kouluaikaisia ystäviäkin yksiulotteisimmiksi henkilöahmoiksi. Heidän tarkoituksensa onkin lähinnä ruumiillistaa

sukupuoliin liittyviä valta-asetelmiä. Romaanin ja elokuvan mieshenkilöt eivät siis ole samoja luonteeltaan, nimiltään tai muiltakaan luonteenpiirteiltään, mutta heidän kuvaustapansa ja edustamansa arvomaailma ovat yhtäläiset.

Sukupuolisten valtasuhteiden ja -rakenteiden keinotekoinen luonne tuodaan kärjistetyksi esille kääntämällä ne nurin niskoin: naiset ottavat miehille kuuluneen vallan toisen sukupuolen ominaisuuksien määrittelyyn ja yleistämiseen. Maarulla on romaanissa oma miestypologiansa, jossa hän jakaa miehet eri koirarotuihin ulkonäön ja luonteenpiirteiden mukaan. Kertojan kiiltäväkasvoinen isä nimetään Bokseriksi, jonka turpeat rokonarpiset posket täyttyvät hikipisaroilla. Hänet esitetään miehenä, jonka elämän tärkeimmät asiat ovat avioliiton ulkopuoliset suhteet ja ura rehtorina. Minäkertojan kouluaikaisen opettajan Mällin voisi puolestaan luokitella allegoriseksi henkilöahmoksi. Nimensä myöten hänet esitetään irstauden perikuvana, kun hänen ainoana tekonaan mainitaan pikkutyttöjen ahdistelu ja karttakepin tunkeminen housuihin.

Myös kertojan miesystävät kuvataan tyypitellen. Esimerkiksi poikaystävä Bono ei paljoa eroa päätoimittamastaan lehdestä Posesta: ”Pose oli yhtä kuin Bono. Ja Bono oli Pose.” (PM 204). Toinen poikaystävä Jerry puolestaan kuvataan väkivaltaisuutensa kautta. (PM 158). Naiset suunnittelevat kostoja, mutta sääli Jerry'n henkisen heikkouden vuoksi pelastaa miehen kidutussessiolta. Kirjassa annetaan lyhyitä selostuksia miesten sovinnisista teoista naisia kohtaan, mutta miesten näkökulmia tai syitä teoille ei esitetä. Henkisen kohtaamisen sijaan minäkertojan miessuhteiden ruumiillisuutta, väkivaltaisuutta ja seksuaalisuutta korostetaan.

Että olit ensimmäinen joka fyysisesti kajosi, ensin viattomasti avokämmenellä poskelle. Totuuden nimissä kerroin myös sen että minäkin satutin sinua, rakastellessakin, vaikka rystyseni olivat murtua, meni sinultakin muutama hammas ja sait verestäviä silmiä. Ja muutoinkin hennot vaaleat kiharasi, niitä jäi usein nyrkkiini, kuin olisin kauhonut linnunpesän pohjalta kellanharmaata nöyhtää. (PM 158.)

Myös elokuvan miehet ovat karkean tyypiteltyjä. Kamera tarkentuu heihin harvoin, eikä heitä myöskään kuvata tarkoin kuvarajauksin. Heidät esitetään usein laajoissa kokokuvissa, joten sisäisen elämän esittämiselle jää vain harvoin tilaa. Näin ympäristöt korostuvat ihmiskuvauksen kustannuksella.

Alun ruumiinnostokuvauksessa miesten päät rajataan kuvan ulkopuolelle, eikä heidän kasvojaan juuri näytetä. Kuvauksen keskiössä on vedestä nostettu ruumis, ja miehiä – poliiseja, naaraajia jne. – kuvataan työskentelemässä sen ympärillä. (A 1.37–2.27.)

Myös muissa kohtauksissa miehet esitetään ryhmissä tai heidät jätetään kuvatilassa taustalle. Poliisinpuvut, sairaalatakit ja sadevaatteet verhoavat ja liittävät heidät persoonattomaan massaan. Elokuvan alkupuolen lääkäriopiskelijajopajat (kohtauksessa on myös muutama naispuolinen henkilö) kuvataan kasvomaskit ja valkoiset myssyt päässään. Heidän liikkeidensä samankaltaisuus, kasvojen eleettömyys ja puhumattomuus alistavat heidät persoonattomiksi ryhmän osiksi. (A 2.27–3.54.)

Miehet esitetään usein analogioiden välityksellä. Elokuvan irstas ja sovinistinen autokoulunopettaja Rainer Auvinen on hyvä esimerkki siitä, miten henkilöhahmo voidaan kuvata lähes ainoastaan analogioiden eli hänen tapauksessaan ulkoisen olemuksen, tekojen ja toiminnan kautta.

Auvinen saa kerronnan keskuksen roolin kohtauksessa, jossa hän seuraa Riikkaa pimeään metsään. Kyseessä on näkökulmaotos, jossa kamera toimii Auvisen silminä. Auvinen pysyy pinnallisena henkilöhahmona, vaikka kohtaus kuvataankin hänen näkökulmansa lävitse. Sitoutuminen henkilöhahmon visuaaliseen näkökulmaan estää henkilön ilmeiden näkemisen ja samastumisen häneen, eikä kohtauksessa pyritä kuvaamaan Auvisen sisäistä todellisuutta. Visuaalisessa näkökulmassa pidättymisen tarkoitus on estää katsojan empaattisten reaktioiden syntymisen. (Bacon 2004, 200.) Kohtaus tapahtuu pimeässä ympäristössä myöhään illalla. Pimeys, kolikko rakennus, sen rautaiset osat ja tiiliseinät luovat pelottavaa tunnelmaa. Ympäristöanalogian kautta Auvisen luonnetta ja aikomusten pahuutta vahvistetaan.

Miehen luhua luonnetta kuvataan myös eleiden avulla. Poistuessaan bussista Auvinen pälyilee moneen kertaan taakseen varmistaakseen, ettei kukaan seuraa häntä. Hän on ilmeetön, ja kohdevalaisun vuoksi hänen silmänsä kiiluvat pimeässä.

Kauhuelokuvissa tällaisia yksittäisiä näkökulmaotoksia käytetään, kun tahdotaan kiinnittyä psykopaatin tai hirviön näkökulmaan ja nähdä hänen uhrinsa kauhistuneet kasvot tai pakenemisyritykset (Bacon 2004, 201). Kauhuelokuvan keinoja käyttämällä kohtaus pyrkiikin kasvattamaan mielikuvan Auvisen epäinhimillisyydestä ja tunteettomuudesta äärimmilleen.

Myös *Juoksuhaudantiessä* Matin elämän muutoskohta – vaimon pahoinpitely – kuvataan näkökulmaotoksen kautta. Tämä on tärkeä seikka, sillä Matin sisäinen elämä on useimmiten keskiössä. Näkökulmaotoksella vihjataankin Matin menettävän yhteyden todelliseen itseensä. Kauhun tunnelmaa ja painostavuutta *Pelon maantieteen* tavoin tuovat hämärtyvä ilta, pimeät ikkunat ja varjot.

Joissakin elokuvan ja romaanin kohtauksissa Mattia kuvataan vain toiminnan tai ulkoisen fokalisaation¹¹ kautta. Hän väijyy ja seuraa perheitä, pariskuntia ja kiinteistönvälittäjä Kesämaata. Elokuvan lopussa toiminta ja juoni nousevat keskiöön. Matin henkilöahmo alistetaan toiminnalle ja juonelle kohdassa, jossa Mattia kuvataan kulkemassa rikollisen elkein ympäri Oksasen asuntoa. Tummassa kireässä asussaan hän hiipii talon seinää myöten ja pälyilee ympärilleen tarkkaavaisesti.

Romaanissa lopun tapahtumallisuuden korostuminen tulee esille aikarakenteen muutoksessa. Romaani kuvaa puolen vuoden tapahtumajaksoa, mutta viimeiset kappaleet kuvaavat vain yhtä päivää. Kappaleiden otsikoita ei nimetä enää henkilöiden nimillä, vaan tarkoilla ajan ilmauksilla, esimerkiksi ”12.26” (J 138). Kappaleet ovat lyhyempiä ja näin jokaiselle fokalisoijalle jää vähemmän tilaa ilmaista ajatuksiaan. Virkkeet ovat lyhyitä, ja henkilöahmojen toiminta ja tekeminen korostuvat.

Hakkaan sipulit ja sekoitan munamaidon. Ruskistan jauhelihan ja maustan sen kevyesti(...) Laskeudun kellariin. Oksanen pihisee, miesrukka. Hellitän naruja ja päästän kädet irti. (J 327.)

Siinä missä moniulotteiset päähenkilöt kuvataan paikoin yksiulotteisina, saatetaan karikatyyristen sivuhenkilöiden piirteitä kasvattaa joissakin kerronnan kohdissa. Tästä hyvä esimerkki on Auvinen, jonka tulkitsin aiemmin karikatyyrisenä henkilöahmona.

Rimmon-Kenanin kompleksisuuden ja läpinäkyvyyden akselilla Auvinen sijoittuu niiden ääripäihin, sillä hänet kuvataan melko ristiriidattomina henkilöahmoina, eikä hänen sisäistä elämänsäkään juuri kuvata. Tästä huolimatta Auvinen on kehittyvä henkilöahmo, vaikkakaan hän ei kehity varsinaisesti sanan positiivisessa merkityksessä. Päinvastoin.

Auvisen hidas muutos irstaasta sovinnistista kohti hysterisesti pelkäävää uhria alkaa kohtauksesta, jossa hän löytää parkkihallista autonsa rikottuna ja törkyviestein merkittynä. Muutosta tuodaan esille kuvan hidastamisella ja äänten vaimentamisella. Vain turvavöistä muistuttava ääni ja Auvisen järkytyksestä maahan putoava avainnippu muodostavat kohtauksen äänimaailman. (M 27.38–27.52.) Auto edustaa Auvisen identiteettiä. Jo pelkkä rekisteritunnus AUV-1 viittaa tähän. Häntä kuvataan usein autossa,

¹¹ Ulkoisessa fokalisaatiossa henkilöahmon tietoisuus kuvataan henkilöahmon ulkopuolelta. Näemme mitä henkilöahmo katsoo hänen ulkopuoleltaan, emmekä tilallisesta asemastaan, josta tietäisimme katseen kohteen. Katsojina joudumme päättämään mitä katsotaan ja miksi.(Branigan 1996, 103.)

ja auton penkkien ja Auvisen vaatteiden yhdenvärisyys liittävät symbolisesti auton ja miehen yhä vahvemmin toisiinsa. (A 22.30–25.00.)

Itsevarman käytöksen muuttuminen vainoharhaisuudeksi korostuu entisestään Auvisen tehdessä rikosilmoitusta poliisilaitoksella. Äärimmäisessä hermostuneisuudessaan Auvinen muistuttaa ”hysteristä naista”. Myös hänen käyttämänsä sanasto viittaa kokemuksiin, joita useimmiten vain naiset joutuvat kokemaan. Hänet on ”raiskattu” ja ”kidnapattu”, ja hän tahtoo ”lähestymiskiellon” ja ”fyysisen koskemattomuuden”(A 1.00.45–1.02.18.) Hänen ilmeensä ja eleensä kielivät pelosta ja häpeästä. Sukupuoliset valta-asetelmat kääntyvät konkreettisesti nurinniskoin.

4.5 Väkivaltainen naisyhteisö

Pelon maantieteissä voi katsoa käytävän sukupuolten välistä sota, jossa hyödynnetään dekkareille tyypillistä koston enkeli -teemaa.¹² Romaanin naisia yhdistävät miehiltä (laajemmin patriarkaalisen yhteisön) saamansa huono kohtelu, siitä seuraavat pelon ja avuttomuuden tunteet sekä lopulta lamaannuksesta herääminen ja määrätietoinen toiminta. Naiset uskovat toimintansa oikeudellisuuteen; siihen, että paha saa palkkansa.

Pelon maantiede -romaanissa ja elokuvassa on paljon toiminnallisia ja dekkarimaisia piirteitä. Tässä luvussa paneudun lyhykäisesti naisdekkareille¹³ tyypillisten naistenvälisten ystävyysuhteiden ja naisyhteisöiden kuvauksiin, ja siihen miten nuo yhteisökuvaukset kyseisissä teoksissa tyypittelevät ja toisaalta syventävät henkilöhahmoja.

Toisin kuin valtaosassa miesdekkarikirjallisuutta, naisdekkareissa on lukuisia naisten välisen ystävyuden kuvauksia. Naisten välinen ystävyys on dekkareissa kahden ja/tai useamman naisen välistä, heteroseksuaalista ja lesbolaista, eri sukupolvien välistä, äitien ja tytärien, sukulaisten ja ei-sukulaisten välistä, saman ja eritujen sekä saman ja eri

¹² Tyypillisin esimerkki tällaisesta koston enkeli -teemasta on Helen Zahavin Dirty Weekend, jossa päähenkilö Bella joutuu naapurinsa seksuaalisen häirinnän kohteeksi ja läpikäy sen aiheuttamat helposti tunnistettavat voimattomuuden ja kasvavan kauhun tunteet. Lopulta hän päättää ryhtyä koston enkeliksi (sarjamurhaajaksi) kaikkien naisten puolesta. Tyypillisesti teemaa hyödyntävissä dekkareissa nainen on samalla (patriarkaalisen systeemin) uhri ja kostaja. (Munt 1994, 203.)

¹³ Useimmiten olen törmännyt määritelmiin, joissa naisdekkariksi luetaan rikoskirjallisuus, jossa sekä kirjoittaja että päähenkilö ovat sukupuoleltaan naisia. Naisdekkari pyrkii murtamaan genren perinteistä miesvaltaisuutta ja perinteistä naiskuvaa esittelemällä uudenlaisen sankarin, aktiivisen naisen, joka ei enää ole pelkkä objekti, vaan toimiva subjekti.

etnisyyksien välistä. Naisten välinen ystävyys on heterogeenista, moninaista, monimuotoista ja usein ongelmallistakin. (Hapuli&Matero 1997, 175.)

Ritva Hapulin ja Johanna Materon mukaan kuvatessaan naisten välisiä ystävyysuhteita naisdekkarit uudistavat ja muuttavat dekkarigenreä sekä niillä on myös emansipatorisia ulottuvuuksia (Mt., 176). Kuitenkin huolimatta lukuisista naisten välisen ystävyuden representaatioista valtavirtakulttuurissa elää tiukasti myytti toisilleen kateellisista, juoruilevista ja toisiaan kohtaan epäsolidaarisista naisista. Tämä johtuu osittain niistä moninaisista tavoista, joilla naiset uusintavat ja itse omaksuvat länsimaisen kulttuurin naisvihaa. Suurempi merkitys on kuitenkin naisten välisten ystävyysuhteiden kulttuurisella aliarvostuksella ja näkymättömyydellä, joita naisten välisten suhteiden kielteisiä piirteitä korostava ja ylipäänsä suhteiden merkitystä vähättelevä myytti tuottaa, uusintaa ja ylläpitää. (Mt., 174–175.)

1960-luvun lopulla ja 1970-luvulla sukupuolirooleja koskevat empiiriset analyysit ja naisten toiminnan ja kokemusten näkyväksi tekeminen luonnehtivat feminististä tutkimusta. Tutkimus osoitti naisten olevan alistettuja ja syrjittyjä, mutta toisaalta myös toimijoita, oman elämänsä muotoilijoita. Näiden oivallusten ja tietojen seurauksena 1970-luvun jälkipuoliskolla ja 1980-luvun alkupuoliskolla kiinnostus pohtia naisten alistamisen syitä ja miesten vallan luonnetta kasvoi huomattavasti. Patriarkaatti-käsite muodostui tässä yhteydessä keskeiseksi analyysin välineeksi. Heidi Hartmann muotoili tästä käsitteestä laajalle levinneen määritelmän:

Voimme parhaiten määritellä patriarkaatin miesten välisten sosiaalisten suhteiden verkostoksi, jolla on materiaallinen perusta ja joka hierarkkisuuudessaan vakiinnuttaa tai luo riippuvuutta ja solidaarisuutta miesten välille. Tämä taas mahdollistaa naisten hallitsemisen (...) Patriarkaatin keskeisenä materiaalisena perustana on miesten valta kontrolloida naisten työvoimaa. Miehet ylläpitävät tätä kontrollia kieltämällä naisilta pääsyn tiettyihin olennaisiin tuotantovälineisiin (...) sekä rajoittamalla naisten seksuaalisuutta. (Hartmann 1981, 14–15.)

Pelon maantieteiden naisyhteisön kuvauksissa on kyse juuri patriarkaatin vallan kyseenalaistamisesta ja sen konkreettisen ja myös instituutioiden sisällä elävän luonteen ja merkitysten purkamisesta. Naiset muodostavat teoksissa patriarkaatin tapaisen yhteisön, jota leimavat solidaarisuus, yhteinen arvomaailma ja halu muuttaa yhteiskuntaa konkreettisten tekojen kautta.

Samalla puolella ”taistelemistaan” romaanin naiset osoittavat ulkoisella olemuksellaan. He pukeutuvat pitkiin sinisiin leninkeihin, silmälaseihin ja Doctor Martenseihin. Naiset kuvataan samalla kärjistetyn yksilöllisinä, voimakastahtoisina

yhteiskunnan normeista piittaamattomina itsetietoisina persoonallisuuksina ja kokemuksilleen yhteiskunnan valtarakenteiden vaikutuksille alistutettuina. Heillä on vahvasti omat maailmankatsomuksensa ja tavoitteensa, mutta toisaalta paljon yhdistäviä piirteitä. Naisten samankaltaisuuteen viitataan rivien välistä kiistämällä heidän koko yksilöllisyytensä.

Meitä on nyt seitsemän viitankantajaa. Ja me luemme tätä kaikki yhtenä naisena, Valkoisessa Rihmastossa, keskiyön reaaliajassa. Painakaa oikea kämmenenne ruutuun ja sanokaa: Siskot, otetaan yö takaisin! (PM 220.)

Näin naiset alistetaan tekstissä toimijoiksi, romaanin feministisen maailman esille tuojiksi. Heitä yhdistää myös korkea koulutus ja heillä on takanaan ”yhteinen peruskokemus”, jonka vuoksi he kostavat. Pelon maantieteen kurssille valitaankin juuri tällaisen yhteisen tunnetaustan perusteella.

Olemme Pelon maantieteen kurssia täyttäessämme ottaneet huomioon paitsi suhteellisen tuoret pelko-, suru-, ja väkivaltakokemukset, aiemmat opinnot ja mahdollisen työkokemuksen, myös muutamia hakijoiden kokonaispersoonallisuuteen liittyviä seikkoja. Hankittuja fyysisiä ominaisuuksia ja soveltuvuutta niin sanottuihin kenttäolosuhteisiin, sanoista tekoihin -valmiuksia, emme ole väheksyneet, päinvastoin. (PM 165.)

Ajatuksessa yhteisessä peruskokemuksessa näkyy standpoint-feminismille tyypillinen ajatusmaailma, jossa on tärkeää korostaa naisten kokemusten yhtäläisyyksiä. Standpoint-feminismin mukaan on olemassa jonkinlainen naiskokemus, joka on vain naisten tiedettävissä ja tunnettavissa (Matero 1996, 258.)¹⁴

Myös autokoulun insijajo kuvataan romaanissa naisia yhdistävänä nöyryyttävänä kokemuksena. ”Kämmentä reidelle, vitsailuja, kommentteja ulkomuodosta,(...)taputus pyllylle, silmänisku(...)(PM 213). Tämä kohta romaanista on visualisoitu elokuvaan Riikan käydessä autokoulua, jossa autokoulunopettaja uhkailee häntä kurssin reputtamisesta, jollei tämä suostu hänen kanssaan yhteiseen hotelliyöhön.

Standpoint-feminismin ohella teoksesta on löydettävissä myös muita feminismin muotoja tai alalajeja. Yhteisen peruskokemuksen ohella naisia yhdistävät omiin kokemuksiin suunnatut teoreettiset katsannot; eli kieli ja sen käyttö ylipäänsä. Tällainen kielen aseman korostaminen tutkittaessa tiedon ja totuuden kriteereitä, subjektiutta, yhteiskuntaa ja valtaa, on keskeistä postmodernille feminismille. Postmodernissa

¹⁴ Standpoint-feminismi on kuitenkin joutunut kohtaamaan monia ongelmia, jotka ovat useimmiten liittyneet naisten välisten erojen minimointiin. Standpoint-feminismi on heikoimmillaan silloin, kun se joutuu käsittelemään samaan aikaan monimutkaisia, samanaikaisia alistuksen muotoja, kuten tilannetta, jossa naisen kokemusta strukturoivat naispuolisuuden lisäksi lesbous, valkoisesta poikkeava rotu ja /tai keskiluokasta poikkeava luokkasorto. (ks. esim. Smith 1986, 170.)

feminismissä puretaan kartesiolaista subjektia ja sen asemaa tiedon ja merkityksenannon ennakkoehtona. Järjen ensisijaisuus tiedon tuottamisen prosessissa kyseenalaistuu, ja voidaankin puhua post-rationaalisuudesta ja postobjektiivisuudesta. Kielen merkitykset eivät rakennu hierarkkisessa suhteessa oleville vastakohtapareille, eikä kieltä ajatella läpinäkyvänä todellisuuden kuvana. (Matero 1996, 261.)

Romaanissa Maaru puhuikin usein ”ratuitiosta”, joka on rationaalisuuden ja intuition yhtymistä toisiinsa kokemuksessa ja maailman merkityksenannossa. Myös minäkertoja kuvaa olevansa ylpeä intuitiostaan ja vaistoistaan, joita miehillä ei ole. Hänen mukaansa naisryhmässä ”harvemmin haudottiin rationaalisuuden puutetta”. (PM 288–289.) Lisäksi Maaru puhuu naistutkimuksen luonnoilla naisille ”Khoran kielestä”, joka on yhteistä vain naisille: kaikki naiset ovat sisällä siinä, vaikeivät sitä tiedostakaan.

Khoran kieli, unohtunut asteikko, rikoskumppanuus ei-sanotussa, sanoinkuvaamattoman, silmäniskun, äänensävyyn, eleen, tuoksujen salainen yhteisymmärrys. Meidän yhteinen cameo-roolimme. (PM 213, ks. myös PM 61.)

Termillä viitataan Julia Kristevan Khoran-käsitteeseen. Se merkitsee juuri kaikkea sitä Maarunkin puheenvuoroissa esiin nostamaa esiverbaalista, mitä ei ole sublimoitu symbolin tason merkeiksi; eleitä, ilmeitä, rytmiä, intonaatiota, tekstin katkos- ja murtumakohtia (Kristeva 1980, 242).

Myös elokuvassa naiset esitetään yhtenä porukkana, jenginä, joita samanlaiset tunnekokemukset yhdistävät. Kuitenkin laajemmat pohdinnat, Maarun luennot ja käsitelmät jäävät pois, ja ryhmähenki syntyy useimmiten yhteisistä teoista ja toiminnasta. Elokuvassa on muutamia kohtia, joissa naiset supistuvat yhdeksi toimijajoukoksi vailla yksilöllisiä ominaisuuksia. Kohtauksessa, jossa Eero Harakka yrittää avata autonsa ovea siinä kuitenkin onnistumatta, pyritään osoittamaan miehen suvereniteetti teknisten asioiden hallinnassa keinotekoisesti luoduksi opituksi piirteeksi. Tätä korostetaan ja ironisoidaan myös naisten miehekkäällä pukeutumisella ja liikkumisella.

Harakan hermostuessa naiset pääsevät tunkeutumaan miehisen kyvykkyuden alueelle onnistuessaan naurettavan yksinkertaisesti avaamaan auton oven. Naisten varjojen ilmestyminen kuvatilaan ennen naisia tuo jännityselokuvan tunnelmaa tähän ”women in black” -tyyppiseen kohtaukseen. Kohtaus erottuu tyylillisesti muusta kerronnasta. Naiset vaikuttavat enemmänkin sarjakuvien taistelijatarhahmoilta kuin lihaa ja verta olevilta ihmisiltä. Kaikilla naisilla on dramaattisesti mustat vaatteet päällä, (tai sitten ne näyttävät

vain mustilta auringon langettaman varjon vuoksi) ja he liikkuvat korostetun itsevarmasti ja hallitusti. (M 45.10–46.28.)

Naisten hahmottuminen toisaalta yksilöinä ja toisaalta osana ryhmää tulee esille myös elokuvan kohtauksessa, he naiset oleilevat yhteisessä kodissaan. Aluksi kamera kuvaa osia heidän vartaloistaan. Selkiä, käsiä tai jalkoja kuvataan naisten kasvojen jäädessä kuvatilauksen ulkopuolelle. Talon säleiverhot ja muut kameran tiellä olevat esteet saavat näkyä. Naiset näkyvät epätarkkoina hahmoina näiden esteiden takana, ja kamera taltioi lasitiilen takaa naisten liikkeitä. Puheesta kuuluu vain yksittäisiä sanoja tai lauseita. Myös feministiset näkökannat tulevat kohdassa rivien välistä esille. Elokuvaan valitut normaalivartaloiset naiset ovat kaukana muotilehtien alle 40-kiloisista malleista: kamera zoomaa naisten paljaita, erikokoisia ja näköisiä ruumiita, reisiä ja käsivarsia. Fyysiset erot korostuvat entisestään, kun naisia kuvataan lopulta samassa kuvassa. (M 25.00–27.01.)

Elokuvan lopun ”pakokohtauksessa” naisten yhteenkuuluvuus saavuttaa maksiminsa, kun naiset pitävät huonokuntoista Riikkaa sylissään juottaen häntä mukista kuin pientä avutonta lasta. Riikka katsoo luottavaisesti naiseen ja hymyilee. Iskuryhmä on taas koossa. (M 1.25.10–1.26.09.)

5. HENKILÖHAHMOJEN TOIMINTA

Keskeinen kysymys henkilöahmoja tutkittaessa jo Aristoteleesta lähtien on ollut ovatko henkilöahmot toiminnalle alisteisia vai siitä suhteellisen riippumattomia. Aristoteleen mukaan henkilöahmot olivat tarpeen ainoastaan toiminnan ”agentteina” tai ”suorittajina”. Samoin ajattelevat myös 1900-luvun strukturalistit ja formalistit, joskin he ajattelevat niin eriyistä. Niin ihmiskeskeisyydestä luopuminen kuin metodologiset lähtökohdatkin ovat johtaneet tähän suuntaan. Sekä formalistinen että strukturalistinen poetiikka kaikkien tieteellisesti orientoituneiden tutkimussuuntien kanssa pitävät reduktiota (yksinkertaistaminen, pelkistäminen) metodologisena välttämättömyytenä varsinkin tutkimuksen varhaisvaiheessa. Koska toiminta on helpompi kohde ”narratiivisten kieliooppien” kehittelylle, henkilö on mukavinta palauttaa toimintaan – ainakin ensi vaiheessa. (Rimmon-Kenan 1991, 34.)

Tässä luvussa tarkastelen henkilöahmojen luonteen ja toiminnan suhdetta, sitä miten ne heijastavat ja vaikuttavat toisiinsa. Nojaan paljolti Rimmon-Kenanin ajatteluun, sillä hän ei ajattele henkilöahmoja *joko* syvällisinä hahmoina *tai* toiminnalle alisteisina kerronnan osasina. Hänen mukaansa henkilöahmoa ei tule alistaa toiminnalle eikä toisinpäin, vaan henkilöahmo ja toiminta ovat riippuvuussuhteessa (Mt. 1991, 48).

Tulkintojeni mukaan tapahtumat ja toiminta vaikuttavat henkilöahmojen persoonaan, ja toisaalta myös persoona ajaa henkilöahmoja tiettyihin tekoihin. Toimintaa ei ole ilman psykologisia syitä ja motivaatioita, eikä henkilöahmojen luonteita ilman toimintaa, tekoja ja osallistumista tapahtumiin. Henkilöahmot ovat niin toimijoita kuin yksilöitäkin.

Slomith Rimmon-Kenanin henkilöahmoja koskevia näkemyksiä hyödyntäen tarkoitukseni on osoittaa, että sama henkilöahmo saattaa tekstin eri kohdissa vuoroin hahmottua yksilöllisten ominaisuuksien kautta, ja vuoroin esimerkiksi jonkin teon, ilmiön, idean tai aatteen heijastajana. Kuitenkin joillakin henkilöahmoilla tuntuvat toimivan lähes ainoastaan jonkin aatteen tai toimintatavan edustajina, kun taas toiset pysyvät ”yksilöinä”. Mielenkiintoisinta tutkimieni teosten näkökulmasta on kuitenkin se, että varsinkin päähenkilöt saattavat teoksen jossakin tiettyssä kohdassa näyttäytyä lähes ainoastaan toimintansa kautta, kun toisaalla he ovat äärimmäisen läpinäkyviä ja paljastavat sisäisen elämänsä suoraan esimerkiksi sisäisen monologin kautta. Toisaalta luonne ja toiminta ovat

myös riippuvaisia toisistaan, esimerkiksi päähenkilöiden pohdiskellessa ahkerasti toimintansa syitä ja motiiveita.

Tuon esille myös henkilöiden tekojen sukupuolittuneisuuden, eli tarkastelen henkilöiden toimintaa suhteessa niihin toiminnan kenttiin ja elämänalueisiin, joihin miehet ja naiset on konventionaalisesti liitetty. Myös henkilöiden tekojen toistuvuus ja rutiinien rikkominen kertovat paljon henkilöihahmoista.

5.1 Arjen sukupuolittuneisuus

Mari Silén toteaa pro gradu -tutkielmassaan *Pesärikosta toiseen. Filmatisointi Orvokki Aution romaanin tulkintana*, että kahden semioottisen järjestelmän erojen vuoksi filmatisointi tyypistää väistämättä romaanin henkilöihahmojen moninaisuutta. Silén kuvaa tutkielmassaan, että ”koska Pesärikko-romaanissa kerronta etenee pääasiassa henkilöiden ajatusten kautta, merkittäviä eroja syntyy, kun hahmoja sovitetaan visuaaliseen muotoon. Ratkaisevin ero on filmatisoinnin hahmojen yksipuolisuus. (Mt. 2002, 75).

Itse en kuitenkaan ajattele filmatisoinnin tyypistävän henkilöihahmoja, vaan mielestäni elokuva saattaa kuvata henkilöihahmoa yhtä rikkaasti ja yhtä monitasoisena kuin romaani, vaikka se käyttääkin tähän eri keinoja. Henkilöihahmojen yksipuolisuus on pikemminkin tulkinnan kuin sovittamisen aikaan saannosta. Elokuvan katsominen vaatii tyystin erilaista lukutaitoa kuin romaani. Siksi katsojilla on usein tapana tehdä henkilöihahmoista yksipuolisempia tulkintoja kuin mitä heistä tarkemmalla ”lukemisella” löytyisi. Koska elokuvissa ei päästä suoraan sisään henkilöihahmojen ajatuksiin, täytyy heidän persoonansa ja sisäinen elämänsä tulkita kuvien ja ennen kaikkea toiminnan kautta.

Yleisesti ottaen toimintaa käytetään henkilöihahmojen kuvaamisessa silloin, kun suora määrittely paljastaisi heistä liikaa tai kun jonkin piirteen kuvaaminen suoraan veisi henkilöihahmosta sen arvauksellisen tai nyansoidun luonteen. Toiminnan tai henkilöihahmon käyttäytymisen kuvaamiseen rajoittuva kerronta saattaa olla myös tyyllittelyn keino. Esimerkiksi ”taide-elokuvat” käyttävät tätä keinoa silloin, kun henkilön toiminnan motiiveita ei tahdota paljastaa. Toisaalta toiminnallisuus viittaa myös vastakkaiseen suuntaan, sitä saatetaan käyttää toimintaelokuvissa tai elokuvan toiminnallisissa kohtauksissa tuomassa jännitystä ja salaperäisyyttä kerrontaan.

Henkilöhahmon toiminnan ajatellaan sisältävän teot, joita henkilö hahmo toistaa usein, sekä ainutkertaiset teot, jotka usein merkitsevät henkilöhahmon muuttumista tai jotakin muuta käännekohtaa. Toimintaan kuuluu myös tekemättä jättäminen. Ainutkertaiset teot kiinnittävät huomiota henkilöhahmon dynaamiseen aspektiin, ja ne merkitsevät usein kertomuksen käännekohtaa. Tavanomaiset toiminnot viittaavat henkilökuvan muuttumattomuuteen tai staattisuuteen: niiden vaikutus on usein koominen tai ironinen. Tämä tarkoittaa sitä, että henkilö saattaa takertua vanhoihin tapoihin tilanteessa, jossa ne eivät enää päde. Ainutkertainen teko ei heijasta pysyviä ominaisuuksia, mutta se on siitä huolimatta henkilölle luonteenomainen. Teon dramaattisuus antaa jopa ymmärtää, että sen paljastamat luonteenpiirteet ovat ratkaisevampia kuin monet henkilöhahmon rutiininomaiset tavat. (Rimmon-Kenan 1991, 79–81.)

Perheen hoivaaminen, kodinhoito, ruoanlaitto ja erilaiset kulttuuriharrastukset kuten lukeminen ja erilaisten muistioiden/päiväkirjojen kirjoittaminen ovat tyypillisiä Mattien arkisia rutiineita. Romaanissa Matin teot ja toiminnan kuvaus jätetään pääasiassa muiden henkilöhahmojen varaan Matin keskittyessä luotaamaan sisäistä maailmaansa. Helenan kuvaamaan Mattiin uusien ruokareseptien kokeilijana, hoivaajana ja lapselleen sisältyy roima annos ironiaa.

Ei toisen pään sisään voi mennä, varsinkaan tomposen. Se oli huippu kun se alkoi niiden erikoisleivonnaisten kanssa pelata. Kuivakakuista, tortuista, korvapuusteista, viinereistä ja tortuista lähtien kaikki piti itse väsäätä. Ja niiden ympärille piti kokoontua ihastelemaan, että miten se meidän jauhopeukalo oikein tämän on osannut värkätä. (J 45.)

Myös elokuvan Matti häärii usein kotonaan essu päällä, maitolasi kädessä tai uunituore pulla huulillaan. Suomi–Ruotsi-maottelua hän katselee vain sivusilmällä.

Perheen yhteisen aterian valmistamiseen hän keskittyy välillä hieroen ylitöiden rasittaman vaimonsa niskoja. Matti esitetään koomisessa valossa, ja tämä yltyy elokuvassa hänen haaveillessaan pääsystä ruoanlaitto-ohjelmaan. Kohtauksessa Matti kokkaa kotonaan essu päällä, kaikesta ympärillä olevasta väreistä, tuoreista yrteistä, verenpunaisesta viinistä huokuu aistillisuus, joka yleensä liitetään naiseuteen. Yhtäkkiä Matti hymyilee itsekseen. Hymy toimii merkinä siirrokselle Matin sisäiseen maailmaan.

Seuraavassa otoksessa Matti laittaa ruokaa Teija Sopasen haastattelemana. Täydellisenä perheen isänä esitetty Matti laittaa ruokaa hymyssä suin kommentoiden samalla haastattelijan väitteitä. Sopasen kommentoissa Matin toimintaan yhdistetään sekä naiselliseksi että miehekkäiksi yhdistettyjä piirteitä: ”Vaikka oletkin kiireinen perheenisä, et

silti stressaa ruoanlaitosta...” Matin puheeseen liittyy paljon aistillisia adjektiiveja ja hänen käyttämänsä sanasto liittyy naisellisiin elämänalueisiin. Puhumalla yllättävistä yrteistä ja kattauksista hän korostaa ruoanlaiton olevan elämänsä suurimpia intohimoja. (A 9.31–10.09.)

Matin luonteenpiirteiden tyypittelyssä ja muissakin hänen henkilökuvansa rakentumisen prosesseissa voi nähdä selvää kritiikkiä länsimaisen yhteiskunnan ylläpitämiä sukupuolikäsityksiä kohtaan. Matin henkilöhahmo uhmaa kaikessa ”epämiehisisyydessään” länsimaiselle ajattelulle tyypillistä binaarista ajattelua. Länsimaisessa sukupuolten hierarkkisessa vastakkainasettelussa mies on saanut edustaa mielen, kulttuurin, järjen, tietoisuuden ja teorian ulottuvuuksia, kun taas ruumis, luonto, tunne, materia ja käytäntö on liitetty naiseen. Myös moderni länsimäinen elämänjakopiiri yksityiseen ja julkiseen kärjistää vastakkainasettelua. (Palin 1996, 226.) Kyseenalaistaminen tehdään useimmiten huumorin keinoin, ei julistuksellisesti kriittisyyttä alleviivaten.

Minä sanoin sille monta kertaa, että ota omaa aikaa, keksi joku harrastus, käy ulkona. Kerran jo luulin, että nyt täppäsi. Lehdessä oli ilmoitus umpihankihiihdon SM-kisoista. Leikkasin sen irti.(...) Erehdyin. Se suuttui ja huusi, että silläkö se olo paranee, että lähtee mustikkasoppaa tuntemattomien miesten kanssa hörppimään. (J 45–46.)

Kaikki nämä vuodet minusta on tuntunut, että olen ainoa, jolla on mies aina kotona.(...) Ei tällöinen tunnu ongelmalta maassa, joka kuhisee alkoholisteja ja perheensä jättäjiä. Mutta kukaan ei osaa kuvitella kuinka vaikeaa on elää 24 tuntia vuorokaudessa paasaajan ja oikeassaolijan kanssa (J 200.)

Ruoanlaiton kautta Matti edustaa selvästi naiselliseksi miellettyä piirrettä, materiaa. Hän on tottunut käytännön tekoihin, siivoamiseen, ruumiilliseen työhön ja ruoanlaittoon. Hänet kuvataan läpi teoksen juuri näiden hellyttävien, mutta toisaalta miehistä valtaa ja voimaa vammauttavien piirteiden kautta.

Toisaalta monet Matin luonteenpiirteistä, kuten päämääränsä suunnitelmallinen toteuttaminen, viittaavat hegemonisiin miehisiin piirteisiin. Hänen halunsa ja aikomuksensa elättää perhe hankkimalla kotirintamamiestalo viittaa kulttuuriseen ajatukseen, jossa mies ei ole mies, jollei hän kykene vastaamaan perheensä elannosta. Matin pakonomaisen toiminnan talon hankkimiseksi voisikin ajatella symbolisella tasolla olevan pelkoa siitä, ettei hän kykene toimimaan roolissa, jota miehiltä odotetaan. Tähän viittaa suoraan myös parisuhdeväkivaltaan johtava kohta, jossa Helena haukkuu miehensä nimenomaan hänen epämiehekkäisiin piirteisiin vedoten. Romaanin Matin ajatukset (sisäinen monologi) on

elokuvassa muutettu lähes sanatarkasti dialogiksi, ja kohta, jossa Matti lyö, esitetään takaumana samalla tavalla kuin se romaanissa kerrotaan tapahtuneeksi.

Hän sanoi [Helena](...) että minä olen nössö kokkaaja, kunnianhimoton luovuttaja, joka vaan kykkii kotona ja hauduttaa huonoa mieltään kuin uunipuuroa, menisit johonkin siitä haisemasta ja rokkia kuuntelemasta, johonkin miesporukkaan! Liittyisit johonkin rintamaan! (J 18.)

Riidan jälkeen Matteja kuvataan katsomassa Suomi–Ruotsi-jääkiekko-ottelua: ele viittaa näin miehisyden haltuunottoon niin henkilökohtaisella kuin koko miehuuden diskurssia koskevalla symbolisella tasollakin.

Matilla on muitakin miehisiä piirteitä perheen elättämisen halun ohella. Esimerkiksi suorituskeskeisyys, puhumattomuus ja tunteiden käsitteleminen tekemisen kautta ovat maskuliinisesti hahmotettuja piirteitä. Miehiset ja naiselliset piirteet tulevat Matin persoonassa esille selvästi vastakkain asetettuina. Tulkinnassani tämän kautta Matti saakin henkilöhahmoaan laajemman roolin sukupuolten välisten historiallisten ja kulttuuristen erojen esille tuojana ja kommentoijana.

5.2 Työ tunteiden tukahduttajana

Myös *Pelon maantieteiden* päähenkilöille tyypillisiä piirteitä ovat kaikenlaiset toiminnot ja teot, jotka viittaavat heidän luonteidensa suorituskeskeisyyteen ja rationaalisuuteen tunteiden kustannuksella. Minäkertoja kuvaa jo lapsuutensa arkipäiväistä elämäänsä ja toimiaan suorituskeskeisiksi. Hän on kymppin tyttö, hikipinko, joka ei suo itsellensä ainoatakaan erehdystä. Myös kaikissa harrastuksissaan, baletissa ja juoksemisessa, hän pyrkii täydellisiin suorituksiin. Päiväkirjan pitäminenkin ei ole itsearvioinnin ulkopuolella, eikä liity tunteisiin ja niiden purkamiseen.

Jo hyvin varhain ryhdyin pitämään päiväkirjaa, samanlaista siistiä ja säntillistä kuin kaikki kymppin tytön kouluvihkonikin olivat. (...) Kirjasin yksityiskohtaisesti päivän tapahtumat, yritin muistaa ulkoa oikean järjestyksen (...) suoritin päiväkirjanpitoa. Sitäkin suoritin. (PM 46.)

Siitä lopusta, kupruista, häiriöistä, en koskaan kirjoittanut mitään. Ne olivat minun karttani valkeita läiskiä. (...) myöskään pihan tyttöjen pilkasta, Kiven kansakoulusta, karttakeppien heivahduksista, vessoista, oksentelusta, karkaamisista, toverikurista, aamujen ja juoksemisen vaikeudesta. Ruumishuoneen ja ratapihan kauhunhiestä en koskaan kirjoittanut mitään (PM 47.)

Elokuvan maailmassa tämä tunteiden tukahduttaminen ja tunteista puhumattomuus tuodaan esille romaanin tavoin tehokkuuden ja järkipärisen toiminnan ylenmääräisellä

korostamisella. Vaikkakaan päähenkilön toiminnan sisältö ei ole sama kuin romaanissa, (hänen kouluaikaista elämäänsä, päiväkirjaharrastuksia jne. ei kuvata elokuvan maailmassa), tulee hänen padottu tunne-elämänsä ja toiminnan rationaalisuus yhtä lailla esille elokuvan toiminnan kuvausten kautta. Elokuvasa henkilöhahmon tuntemukset, motiivit ja luonne päätellään kuvista ja hänen yksilöllisestä toiminnastaan, aikomuksistaan, teoistaan sekä myös tekemättömistä teoista.

Jo heti elokuvan alun kohtaus, jossa Oili tapaa siskonsa Lauran ystävät, kertoo Oilin tunnejäykkyydestä. Oili ja Maaru rajataan kameralla kohtauksen keskipisteiksi muiden naisten häärätessä heidän ympärillään erinäisissä askareissa. Maaru ja Oili istuvat pöydän ääressä vastatusten, ja heidän reaktioitaan ja puhettaan kuvataan kuva-vastakuva-otoksessa. Maaru kysyy Oililta hänen töistään osoittaen selvästi, että hän on kiinnostunut vain Oilin työn tunteellisesta puolesta. Oili kertoo työstään varauksella ja virkakielisesti mainiten ainoastaan sen konkreettisia puolia: vainajantunnistamisen, raiskaustapaukset, konsultoinnin ja purujälkien rekonstruoinnin. Oili sanoo, ettei hänellä ole työssään varaa erehdyksiin. Kaksi vastakkaista puhediskurssia asettuvat mielenkiintoisella tavalla vastakkain, kun Maaru kysyy heti perään, eikö Oililla ole varaa edes inhimillisiin erehdyksiin. ”Sinullako ei ole varaa tunteisiin, ei vihaan, ei rakkauteen, ei suruun, ainoastaan tunteettomuuteen?” Oilin piilotettu tunteellisuus tuodaan esille vaikenemisella ja Oilin lähes huomaamattomalla ryhdin heikentymisellä. Hän vilkaisee Maarua epävarmasti ja laskee katseensa alas pöytään. Maarun tunteiden merkitystä korostavan diskurssin voi katsoa voittavan ja menevän arvoasetelmallisesti Oilin rationaalistetun puheen ohi. Tunnetta vahvistetaan entisestään tuomalla kohtaukseen lämpöä pehmeillä väreillä. Kynttilät pöydässä hohkaavat valoa seiniin ja naisten kasvoille. Värit uppoavat ja sulautuvat toisiinsa, kaikki kirkkaus ja ääriiviivat ovat häivytytetyt kohtauksen maailmasta. (M 5.41–6.09) Kohtauksesta jää lämmin tunnelma. Oilin sisäisen elämän ja padottujen tunteiden avaaminen alkaa.

Oilin korostuneen järkipäistä maailmakuvaa ilmennetään myös työnkuvauksilla. Hänet kuvataan jo heti elokuvan alussa täydessä työn touhussa työpaikallaan. Useissa kohtauksissa Oilin henkilö näyttää ikään kuin ”uppoavan” työympäristönsä sisälle, kun hänen sairaalavaatetuksensa väri vastaa täsmälleen työpaikan sementtiseiniä, valkoisen lattian ja laitteiden sävyä.

Toisaalta näissäkin kohtauksissa elokuva näyttää vain näennäisesti alistavansa henkilönsä toiminnalle. Oilin työteliäisyys tuodaan korostetusti elokuvan eri kohtauksissa esille, ja vieläpä monin eri keinoin, (dialogit, teot, toisten ihmisten katseet ja mielipiteet).

Katsojan on pakko alkaa pohtia toiminnan merkitystä Oilin persoonan muodostumisessa. Miksi Oili on toiminnassaan niin hyperaktiivinen ja mitä hän sillä pyrkii peittämään?

Katsojan rooli Matin tekojen tulkitsijana on keskeinen myös

Juoksuhaudanteissa, joissa Matin alituinen työnteko, matemaattisen tarkat laskelmat rahan riittämisestä ja ihmisten väijyminen eläimellisen vaistonvaraisuuden kautta tuodaan esille komedian rajoja hipoen.

Oilin tavoin *Juoksuhaudantien* filmatisoinnissa myös Matti kuvataan aluksi vain työnsä suorittajana. Hän ajaa trukkia isossa hallissa tuima ilme kasvoillaan. Päämäärätietoisuus tulee esille hänen ilmeistään ja eleiden jäähmydestä. Trukki kulkee eteenpäin vääjäämättömästi: mikään tule sitä pysäyttämään. Toisaalta liikkeen eteneminen on kuitenkin näennäistä. Matti kiertää trukilla hallia ympäri ja saapuu lopulta paikkaan, josta lähti. Tämä vihjaa tuleviin tapahtumiin ja Matin toiminnan tuloksettomuuteen. Kohtauksen lopussa Matti ja trukki yhdistyvät vielä selkeämmin, kun kamera kuvaa Mattia yläkulmasta takaapäin Matin kadotessa kuvatilaa syvyysiin. (A 0.30–1.10.)

5.3 Väkiältä henkilökohtaisena ja poliittisena tekona

Teosten päähenkilöitä määrittelevät monet heille ”tyypilliset” ja rutiininomaiset toiminnot ja piirteet. Kuitenkin heidän yllättävät ja ”epätyypilliset” piirteensä tuntuvat usein saavan tyypillisiä piirteitä tärkeämmän sijan luonteiden kuvaajina. Mattien väkivaltaisuus on tärkein epätyypillinen piirre, joka yllättävyydessään saa lukija/katsojan suhtautumaan päähenkilöihin uudella tavalla. Samalla nyrkiniskut toimivat myös kerronnallisina käännekohtina.

Lyönti tulee yllätyksenä niin Matille itselleen kuin Helenallekin.

Tarkoitus oli lyödä suoraan suuhun, mutta ohi se meni. Nyrkki kolahti ohimon ja poskipään taitekohtaan, Helena horjahti, löi päänsä kaapin kulmaan ja putosi lattialle. Se lyönti jauhoi mieltäni. En ollut elämäntapahakkaaja, vaan yhden erehdyksen tehnyt rivimies. Nyrkki oli kasvanut käteen sekunnin sadasosassa ja lähtenyt sähkökäisenä asuntoa kiertävälle radalle. Täysin tottumattomana väkiältäan huitaisin liian lujaa ja summittaisesti. Saman asian olisi ajanut viaton litsari kämmensyrjällä poskelle. Jos hän olisi lyönyt takaisin. Jos en olisi lyönyt(...) Jos minä en olisi välittänyt niistä mustista pisteistä, jotka paloivat silmissäni. Jos, jos ja jos. (J 18.)

Sen pimeästä tulleen nyrkin se [Sini] näki ja nyt se nyrkki on kasvanut sen mielessä valtavaksi. (...) Matti ei osaa lyödä, siksi siinä sattui niin pahasti. Se osui kaulaan, horjahdin siitä ja löin pääni keittiön kaappiin. Hengitys salpaantui, vähään aikaan en saanut happea. Kerran otit hapen minulta. Toista et. (J 142.)

Myös elokuvan kohtaus antaa olettaa, ettei Matti tajua tekonsa merkityksiä. Nyrkki kuvataan Matista irrallisena ”esineenä”, jota Matti katsoo itsensä ulkopuolelta. Matti nostaa nyrkkinsä pystyyn lyhyessä kohtauksessa, jossa hän on parvekkeella tupakalla. Nyrkkiin zoomataan hitaasti, ja kamera alkaa kiertää sitä Matin intensiivisen katseen seurattessa kätensä liikettä. Kaikkialla ympärillä on pimeää, vain nyrkki hohkaa vaaleaa valoa. Kuvaustapa rajauksineen saa nyrkin näyttämään mustareunaiselta valokuvalta. (A 23.16–23.23)

Kuva nyrkistä eroaa muusta kuvakerronnasta, ja väkivalta saa yllättävyyden ohella myös symbolisia ja yhteiskunnallisia merkityksiä. Tähän viitataan myös romaanissa.

Viranomaiset ottavat mustavalkoisia valokuvia yhteiskunnasta. Heille on olemassa vain kaksi ryhmää: elämäntapahakkaajat ja väkivallattomat humanistit. Toiset hakkaavat aina, toiset eivät ikinä. Minä kuljin heidän välistään valoon ja tein pimeyden. (J 164.)

Lyömisen jälkeen Mattien käytös alkaa muuttua yhä suunnitelmallisemmaksi ja kurinalaisemmaksi. Tämä näkyy niin Mattien ulkonäössä kuin suhteissa muihin henkilöihin.

Yleisesti ottaen väkivalta merkitsee eri asioita eri kulttuureissa ja historiallisissa tilanteissa, ja sen määritelmästä yhteiskunnassa kiistellään jatkuvasti. Myös eri ihmiset kokevat sen eri tavoin. Väkivallan määrittely on osa prosessia, jossa väkivaltaa tuotetaan ja vastustetaan. (Hearn 1999, 250.) Jeff Hearn antaa neljä erilaista näkökulmaa väkivaltaan. Ensinnäkin se voi olla tai sisältää väkivallan tekijän tai tekijöiden voimankäyttöä. Toiseksi sen tarkoitus voi olla vahingoittaa ympäristöä, yksilöä tai omaisuutta. Väkivaltaa on myös toiminta, jonka sen kokija määrittelee itse itselleen vahingolliseksi tai loukkaavaksi. Neljänneksi väkivaltaa ovat teot, toiminnat tai tapahtumat, jotka on nimetty väkivallaksi jonkin kolmannen osapuolen, esimerkiksi laillisen esivallan puolesta. (Mt., 252.) Täytyy kuitenkin muistaa, että myös kaikki nämä neljä väkivallan ulottuvuutta ovat tulkittuja väkivallaksi tietyssä aikana ja tietyssä kulttuurissa.

Erilaiset väkivallan määrittelyt tekevät Matin väkivaltaisen teon tulkinnan problemaattiseksi. Matti tuo esille sisäisessä monologissaan näkemyksen, jonka mukaan hänen tekonsa on väkivaltaa ainoastaan hänen ulkopuolisten tahojen, tässä tapauksessa poliisi-instituution kannalta. Hän ei koe tekoaan voimankäytöksi, sillä hän säikähtää itsekin käyttämänsä voimaa.

Toisaalta kuitenkin Matin muut teot, kuten vakoilu, toisten pihalle virtsaaminen ja taloihin tunkeutuminen ovat väkivaltaa, sillä ne vahingoittavat yksilön omaisuutta. Myös kokijan näkökulmasta teot ovat loukkaavia.

Matit voidaan tulkita myös itse väkivallan kohteiksi, jos väkivallan ajatellaan jakautuvan erikseen henkilöväkivallaksi ja rakenteelliseksi väkivallaksi. Hearnin mukaan instituutioiden sosiaalisten rakenteiden suhteet voivat olla väkivaltaisista, esimerkiksi kapitalismi talousjärjestelmänä sorsii tiettyjä ihmisryhmiä (Mt., 1999, 253). Matin voikin ajatella kapitalismin ja tämän kautta korkeiden asuntohintojen uhriksi, joka sallii keskiluokkaisen onnen vain niille, jolla on siihen taloudellista varaa. Arto Jokisen mukaan väkivalta tällaisena taloudellisena, sosiaalisena ja poliittisena sortona on keino, jolla miehet jakautuvat hierarkkisesti. Kaikilla miehillä ei ole valtaa, jolloin syntyy sosiaalisten ryhmien ääripäitä. Näin väkivalta näyttäytyy jatkuvana kamppailuna keskinäisestä hierarkiasta. (Jokinen 2000, 29–30.)

Pelon maantiede -romaanissa henkilöihahmon ainutkertaista ja yllättävää persoonallisuuden puolta edustaa minäkertojan liittyminen feministiseen naisryhmään. Vaikka filmatisoinnissa Oili ei osallistukaan konkreettisesti naisryhmän toimintaan, on hänen luonteelleen epätyypillistä jo se, että hän jättää ilmiantamatta naisten toiminnan poliisille. Näin Oili hylkää entisen rationaalisen, suorituskeskeisen ja tarkkaan normien ja lakien mukaisen tapansa elää. Voidaankin sanoa, että Oili liittyy henkisesti ja arvomaailmallisesti naisryhmään, vaikka ei osallistukaan heidän rikollisiin tekoihinsa.

Ainutkertaista tekoa kuvastaa Oilin tapauksessa myös hänen tyyppillisten tekojensa tekemättä jättäminen. Aikataulujen ja suunnitelmien varassa elävä nainen saapuu työpaikalleen myöhässä, hän unohtaa tapaamiset ja nukahtelee olohuoneen sohvalle.

Romaanissa minäkertoja liittyy naisjoukkoon ja osallistuu pelon maantieteen kurssille, johon kuuluvat käytännönharjoitukset aiheuttavat miehille niin henkistä kuin fyysistäkin kärsimystä. Ennen niin kiltistä, hiljaisesta ja pelokkaasta tytöstä tulee aktiivinen toimija, joka löytää sisältään aggression, vihan ja katkeruuden, jotka hän kanavoi fyysistä voimaa vaativiin kostotoimenpiteisiin patriarkaalista yhteiskuntaa ja sen ruumiillistajia – miehiä – vastaan.

En olisi kuitenkaan osannut puhua niin kuin ajattelin, en vaikka kuinka harjoittelin. Lauseet mollahtivat aina ulos sellaisina, nurinpäin, kuin ojentaisi ruusukimpun varret ylöspäin, siltä juuri se tuntui. Jähmettynyt ilme, hämmennys.(...) En osaa puhua oikealla tavalla. Äänikin on hentoinen ja rapisee kuin hiiri ruokakomerossa.(...) Miksi tytöt ja naiset puhuvat aina niin hiljaa, suutaan tuskin avaten? (PM 55.)

Velipuolen kalpeaan ja karvattomaan takalistoan olin itse henkilökohtaisesti paria viikkoa aikaisemmin Helsingin yöttömässä yössä selviytynyt kaksi paksua karttaneulaa, joita sen oli varmaankin ollut kohtuullisen tuskallista ja hankalaa poistaa.(PM 418.)

Arto Jokisen on listannut piirteitä, jotka ovat kulttuurissamme miehelle hyväksytympiä ja tavoittelemisen arvoisempia kuin naiselle. Jokisen mukaan miehen tulee olla kooltaan naista suurempi ja fyysisesti voimakas. Hänen tulee olla taloudellisesti ja yhteiskunnallisesti menestynyt ja vaikutusvaltainen sekä kyettävä elättämään perheensä. Muita miehelle tyypillisiä piirteitä ovat vakaus, järkkymättömyys, päättäväisyys, kriisinhallintakyky ja rationaalisuus. Miehen tulee myös kyetä puolustamaan muita ja itseään. (Jokinen 2000, 210.)

Jokisen esittelemät miehiset piirteet tulevat minäkertojan persoonallisuudessa esille hänen muuttuessaan kiltistä kotityöstä aktiiviseksi toimijaksi. Piirteet saavat havainnollisen ilmaisunsa myös koston pyrkivän naisjoukon toiminnassa ja ajattelussa.

Miehen irrationaalisuus! Maaru huudahti. Koska nainen ja feminiinisyyden määrittely miehen ja maskuliinisuuden polaarioppositioiksi, se tarkoittaa sitä, että patriarkalisissa diskursseissa feminiinisyyden määrittely puutteeksi, negaatioksi ja merkityksen poissaoloksi. Myös irrationaalisuudeksi, kaoottisuudeksi ja pimeydeksi. Jeh, Johanna sanoi. Ja jatkoi hitaasti: logosentrismin ja fallosentrismin välinen solidaarisuus, hyvävelikerho, toisin sanoen varmistetaan maskuliinisen järjestyksen järjellistä perustelua. Miehethän ovat voimakkaita ja rationaalisia, vai kuinka? (PM 355.)

Rationaalisuutensa ja päättäväisyytensä lisäksi naiset ovat *Pelon maantieteen* romaaniversiossa kouluttaneet itsensä pitkälle ja saavuttaneet yhteiskunnallisesti korkean aseman. Heidän puheissaan korostuvat teoria ja käsitteet, seikat, jotka valtavirtakulttuurissa on konventionaalisesti liitetty miehisyyteen. Koulutuksen merkitystä korostetaankin yhä uudelleen feministisessä ajattelussa. Sanonnan ”tieto on valtaa” voi tulkita näkyvän naisten ajatusmaailmassa ja toiminnassa. Teoreettinen oppineisuus ja naistutkimuksen käsitykset vallan jakautumisesta epätasaisesti sukupuolien kesken kannustavat naisia kotojenpiirteisiinsä. Koulutus ja tieto toimivat motivoijana, jonka kautta naiset saavat oikeutuksen tekoihinsa. Naiset rikkovat mies/nais -dikotomiaa myös monin muin tavoin.

Elokuvassa naisten asunto kielii hyvästä taloudellisesta asemasta moderneine huonekaluineen, ja kotojenpiirteet viittaavat järkkymättömyyteen ja päättäväisyyteen. He treenaavat itseään ankaran ohjelman avulla huippukuntoon, voimakkaiksi ja kaiken kestäviksi taistelijattariksi. Romaanissa he varmistavat järkkymättömyytensä tositalanteen tullen syömällä pelon tuntemuksia turruttavia myrkkysieniä.

Pelon maantieteiden naisten toiminnassa onkin kyse pelon voittamisesta. Jotta he pystyvät toimimaan, he järjestävät erilaisia tapaamisia, joissa käyvät lävitse

pelkokokemuksiaan. Romaanin naiset istuvat ympäri Helsinkiä erilaisissa ”Motivaatiosuvannoissa”, joissa he kertoilevat toisilleen tarinoita miehistä: ”lemputtajista, parrunpätkestä, puomeista ja kampittajista” ja käyttävät kertomusten aikaansaamia vihan tunteuksia voimavaroina yöllisillä retkillään.

Abjekti. Depressiivinen ylikuormitus jota yhdessä kevennetään. Pelko ja suru joka muutetaan raivoksi. Joka synnyttää itsestään koston. Destruktiofeminismi. (PM 345.)

He synnyttävät raivoa niin henkilökohtaisten tarinoiden kuin myös tuntemattomien tai julkisuudessa esiin tulleiden naisten raiskaus- tai väkivaltatarinoiden kautta. Naiset puhuvat teltoihin miesten raiskaamista naisista, kaatopaikalle viedyistä, rehumyllyissä jauhetuista tai pusseihin paloitelluista naisista. Myös medioiden tunnetut tapaukset kuten Kyllikki Saaren murha tuodaan esille. Näin he kokevat saavansa moraalisen oikeutuksen teoilleen.

Pelon maantieteen ryhmäläiset etsivät elämänpiiristään jatkuvasti kokemuksia, joiden kautta voivat osoittaa vallitsevan patriarkaalisen yhteiskunnan olevan syynä henkilökohtaisille kokemuksilleen. Nämä kokemukset ajavat heitä tekoihin, joilla on vahva poliittinen merkitys.

Tiedekäsityksemme eräänä kantavana ajatuksena on koko ajan ollut valtarakenteiden ja vallankäytön kytkeytyminen henkilökohtaiseen kokemukseen. Feministisessä tieteessä tutkija ei tarkastele muiden subjektiivisi kokemuksia vaan pyrkii tutkijana näkemään omat kokemuksensa osana yhteiskunnallisia prosesseja. Tähän liittyy myös henkilökohtainen suhde tutkimuskohteeseen ja sitoutuminen tutkimustuloksiin, eräänlainen ”committed research”. (PM 251.)

Maarun mahtipontiset ja julistuksenomaiset tunneluennot naisten oikeuksista henkiseen ja fyysiseen tilan haltuunottoon ja pelottomuuteen toimivat jonkinlaisena henkisenä lääkkeenä ja rohkaisun teoille. Elokuvan lopussa Maarun luennon (M 1.13.00–1.16.00) päätyttyä yleisö kiihtyy hänen sanoistaan ja karismaattisesta olemuksestaan hurmukseen saakka. He tömistelivät jalkojaan ja taputtavat, osa nousee seisomaan.

5.4 Taistelevat sankarittaret oikeuden asialla

”Feminismi on sotatila. Miasma. Ei mentaalikosmetiikkaa kymppin tytöille”. (PM 288). Niin *Pelon maantieteiden* naisten kuin *Juoksuhaudanteidenkin* Mattien puheissa toistuvat usein sotaan ja taisteluun liittyvä sanasto. Pelon maantieteen naiset kokevat olevansa osa

”iskuryhmää” toteuttamassa ”suoraa toimintaa”. (PM 279). He ovat sankareita, joilla on tehtävä suoritettavanaan: antaa naisille valtaa itse määrittellä oman minuutensa rajat.

Pelon maantieteen kurssi on kurssi, johon kuuluvat tiiviit teoreettiset osuudet ja niiden kanssa vuorottelevat ”käytännön ryhmätyöt”(PM 163.) Kurssiin kuuluu seitsemän polkua, joista seitsemäs on Keskiyön Instituutti. Pelon maantieteen kurssia täyttäessään kurssin vetäjät Johanna Louhimies ja Maaru Tang ovat ottaneet huomioon hakijoiden ”suhteellisen tuoret pelko-, suru- ja väkivaltakokemukset(...). Myös fyysiset ominaisuudet ja soveltuvuus ”niin sanottuihin kenttäolosuhteisiin, ”sanoista tekoihin” -valmiuksiin otetaan huomioon. (PM 165.) Ryhmän toimintaa motivoi kosto.

1800-luvun naturalistisessa kirjallisuudessa naiset esitetään tyypillisesti miesten hegemonian uhreina. Teoksissa kuvatut lankeavat ja kohtalonomaisesti tuhoon tuomitut naiset kuolevat tai tulevat hulluiksi tehtyään aviorikoksen tai jätettyään lapsensa heitteille. Heitteille jättäminen saattaa merkitä ainoastaan yhtä vahingossa tapahtunutta unohdusta, ei välttämättä lapsen tarkoituksellista unohtamista. Esimerkiksi Minna Canthin teosten naiset tuhoutuvat lähes poikkeuksetta. Myös miehet kärsivät niissä, mutta he harvemmin kuolevat, tulevat hulluiksi tai menettävät elämänhalunsa.

1900-luvun loppua kohden (eritoten 1990-luvulla) eri ilmaisuvälineiden maailmoihin on alkanut ilmestymään yhä enemmän naispuolisia sankareita. Naisten rooli kertomusten sankareina on yleistynyt siinä määrin, että perinteisen sukupuolijärjestelmän ympärikäntäminen tulee esille jopa tietokonepelien maailmassa (esimerkiksi *Tomb Raiderin* Lara Croft). Myös televisiosarjoista ja elokuvista löytyy paljon naissankareita: esimerkiksi Salaisten kansioiden Dana Scully (Gillian Anderson) tai television sarjassa *Xena* taistellut samanniminen päähenkilö (Lucy Lawless).

Naisen muuttunut rooli yhteiskunnassa näkyy myös kirjallisuudessa. Varsinkin rikoskirjallisuus ja dekkarit tarjoavat mielenkiintoisen tutkimuskohteen feministiselle kirjallisuudentutkimukselle. Naispuolisia sankareita on ollut suhteellisen vähän ennen 1990-lukua muissa kuin rakkausromaaneissa, joissa naisen sankaruus on peilautunut aina miehen kautta. Naisdekkareissa naiseen on liitetty uudenlaisiakin ominaisuuksia, kuten aggressiota ja väkivaltaisuutta.

Yrjö Hosiailuoman mukaan viimeaikaisissa jännitysromaaneissa seksi, seksuaalinen väkivalta ja prostituutio ovatkin olleet paljon esillä. Hosiailuoma toivoisi teoksiin kuitenkin enemmän psykologista jännitettä, itsetietoisuutta ja kantaaottavuutta. (Hosiailuoma 2006). Näitä piirteitä *Pelon maantieteistä* totisesti löytyy. En kuitenkaan aio

paneutua sen syvemmin dekkari-genren sisälle. Jo alan terminologia vaatisi laajemman tutustumisen, saati alaan syvällisemmin tutustuminen. Puhutaan salapoliisiromaaneista, jännitysromaaneista, rikosromaaneista, poliisiromaaneista, trillereistä jne. (Mt.).

Kiinnostavaa teoksissa on kuitenkin niihin liittyvä sotakielenkäyttö, jonka tulkitsen viittaavan symbolisesti ja teosten sukupuolten välisen sodankäynnin tematiikkaan.

Kaikissa analysoimissani teoksissa on selvästi löydettävissä jonkinlaisia hyvän ja pahan sekä rikollisen ja sankarimaisen toiminnan kytkentöjä ja vastakkainasetteluja. Pahan ja hyvän taistelu fyysisen ja henkisen tilan oikeudesta tulee esille *Pelon maantieteissä*. Miehet sovinistisine tekoineen esitetään hirviömäisiksi ja naiset feministisine katsantoineen moraaliltaan hyviksi sankarittariksi. Näin väkivallasta tehdään miesten luontainen ominaisuus. ”Raiskaus ei ole yhteiskunnasta irrallinen miehen mielenhäiriö vaan sukupuoliroolin kärjistetty muoto” (PM 356). Naisten päämääränä puolestaan on tehdä maailmasta parempi paikka elää viemällä patriarkaatile niille etuoikeutetusti kuulunut valta.

Elokuvan Maaru puhuu television haastatteluohjelmassa patriarkaalisen vallan roolista, jonka vuoksi naiset joutuvat pelkäämään. Haastattelun alussa hän korostaa pelkoa nimenomaan naisten ominaisuutena. Maarun mukaan naiset elävät jatkuvan väkivallan pelossa, ja kontrolloivat tämän vuoksi jatkuvasti omaa liikkumistaan ja pukeutumistaan. Haastattelija (Peter Nyman, joka esittää itseään kohdassa) siteeraa kohtauksessa Maarun tuoretta väitöskirjaa: ”Tietoisuus vaarasta vaikuttaa asuinpaikkaamme, kulkureittiimme, ostopäätöksiimme, tapaan jolla kasvatamme lapsemme(...) sen sijaan, että muokkaisimme yhteiskuntaa, olemme alkaneet muokkaamaan itseämme”. Maaru jatkaa ajatusta vakavalla, totisen itsevarmalla äänellään: ”[j]ossakin on oltava raja(...) pelkoa ei tarvitse sietää(...)nythän on niin, että pelko- ja konfliktitilanteissa me pyrimme muuttamaan itseämme [naiset] ja tapaamme ajatella, sen sijaan että pyrkisimme muuttamaan sitä yhteiskuntaa, jossa elämme.” (M 15.56–17.30.)

Romaanissa miesten väkivaltaiset teot ryhmän naisia kohtaan kerrotaan yksityiskohtaisesti, ja heidän pahuudellaan suorastaan mässäillään. Minäkertoja esittelee naiset ja heidän piinaajansa yksitellen perä perään, jolloin vaikutelma heidän samankaltaisuudestaan korostuu. Miesten inhottavia piirteitä alleviivataan stereotypioihin asti. Saaran Eno maksattaa siskon tyttären autokoulun oppilasmaksun ”siitä kukkarosta joka ei jää tyttärillä koskaan kotiin. (...) Kristiinan Oppilas ”lähettelee tietynlaisia postikortteja. Odottaa hissinovella(...) Hyökkää lopulta huppu päässä Keskuspuiston metsässä”(...) ”Johannan Exällä on puolestaan ”kahdet kasvot”: (...)hellä illallinen ja päälle rehvakas

väkisinmakaus”. (PM 347.) Leena-Kaisan Velipuolelle ” kaikki naiset olivat vitunkantotelineitä. Myös povekas sisarpuoli. Piste.” (PM 348.)

Elokuvassa tuntemattomat miehet toteuttavat tätä ”luontaista sukupuolirooliaan” heittelemällä naisille seksistisiä ja sovinnistisia kommentteja välittämättä tilanteesta. Esimerkiksi Rainer Auvinen kuvataan elokuvassa lähes ainoastaan sovinnististen piirteiden kautta. Hänen kaikki eleensä ja ilmeensä ilmentävät miehistä ylemmydentunnetta. Autokoululaisia hän kutsuu ”pikkutyöiksi”. Opettaessaan Riikkaa ajamaan hän nostaa kätensä tämän selkänokalle, uhkailee ja kiristää tätä seksisuhteeseen kanssaan sekä korostaa naisten olevan autokoulussa oppimassa ennen kaikkea ”tervettä pelkoa”. (A 4.00–4.26, 14.06–15.56.)

Pelon maantieteiden naisten toimintaa ohjaa halu sukupuolten välisen epätasa-arvon poistamiseen. Tähän toimintaan naisia teoksissa kannustaa feministinen arvomaailma, jonka oppeja naiset toistavat mantran tavoin tarkoituksenaan saada rohkeutta ja oikeutusta teoilleen.

Ennen Atakkeja romaanin naiset psyykkaavat itseään toimintaan katselemalla rikoslehtien värikuvia raiskatuista ja viilletyistä naisista, heidän runneltuista sukuelimistään, pistetyistä rinnoista, polttomerkityistä pakaroista ja rikotuista kalloista (PM 326). Näin he saavat miesten toiminnan näyttämään entistä eläimellisemmältä ja raaemmalta. Toisaalta samalla osallistumalla rikollisiin toimiin naisista tulee itsestään vihollisia. Huolimatta rikoksista ja niiden raakuudesta naiset säilyttävät roolinsa sankareina, sillä heidän tekojensa tarkoitus on hyvä.

[p]iirakkakapula suuhun, huppu päähän ja vatsalleen, housut kinttuihin ja neuloiksi. Nahkaneuloja, räätälinneuloja, silkkineuloja. Palmikkopuikkoja, sormikaspuikkoja, pyöröpuikkoja.(...)Kaveri änsi ja riuhtoi, lopulta Maaru kumautti sitä taitavasti korvan taakse ja se kuukahti. (PM 325.)

Pelon maantieteestä löytyy myös väkivallan elementtejä, jotka tulkitsen mieluummin symbolisina elementteinä kuin todelliseen fyysiseen väkivaltaan liittyvinä piirteinä. Erilaiset kidutusvälineet voisikin nähdä teoksen tematiikkaa ja arvomaailmaa korostavina välineinä. Näin feministinen perintö käännetään ympäri, kun vanhanajan feminiiniset välineet, silkkineulat ja palmikkopuikot, jotka viittaavat passiivisena istumiseen, saavatkin uudenlaisia merkityksiä naisen toiminnallisuuden vahvistajina. Uusiokäytettyinä kynsisakset ja ripsikihartimet toimivat kättä pidempinä välineinä miehiä pahoinpideltäessä. Naisen rooli kauniina ja miehiä miellyttävänä paikallaan istuvana olentona käännetään nurin niskoin, kun

naiset muuttuvat väkivaltaisten tekojen ja halujensa seurauksena ”rumiksi”, pelottaviksi ja luotaantyöntäviksi.

Sukkapuikot, alumiiniset j bambupuiset, viilat ja ompelukoneen neulat, pinnitkin, tulisivat kuitenkin olemaan kevään ja kesän harjoitustöittemme varsinainen bravuuri. (PM 323.)

Piti vähän kiusata miehiä. Piikitellä. Kopeloida. Sorkkia. pelotella. Lopuksi kuonokoppa naamalle. kaulapanta. Ei mitään vakavampaa. (PM 324.)

(...) korviin ob-tamboneja ja suuhun tavallinen teippisiivekkein varustettu yöside. (...) teroitettuja sukkapuikkoja ja pieniä jämäköitä ompelukoneenneuloja uhrien pakaroihin ja virkkuukoukkuja peniksenaukoista sisään. Joskus jopa kynsiviiloja. Se oli nimeltään Ilon Syvyyden Mittaamista. Nimi oli Maarun keksintö.(PM 328.)

Elokuvassa naisten väkivaltaisia tekoja ei kuvata lainkaan. Tieto Tervasaaren miehen taposta kerrotaan ainoastaan verbaalisesti. Jos rikokset olisi kuvattu visuaalisesti, vaikutelma naisten teoista olisi ollut raaempi. Näyttämällä naiset rikoksentehtäjinä heidän sankariroolinsa yhteiskunnallisina hyväntekijöinä olisi voinut kyseenalaistua. Elokuvassa kuvataankin ainoastaan miesten raiskaamia, verisesti runnettuja naisia turvonneine huulineen ja mustelmaisine säärineen naisten tekojen jäädessä pelkiksi sanoiksi ja vihjailuiksi. Maaru muistaa vielä muistuttaa elokuvan lopussa Oilille, etteivät he ole ”mitään hirviöitä”. Samalla lause on osoitettu yleisölle: siihen viittaa lauseen jälkeinen pitkä hiljaisuus ja puolihuolimaton kasvojen kääntäminen kohti kameraa. (M 1.22.03–1.22.07).

5.5 Sukupuolten välistä sotaa Juoksuhaudantiellä

Pelon maantieteessä naiset oikeuttavat ja motivoivat tekonsa feministisellä arvomaailmalla. *Juoksuhaudanteissä* samankaltaisen roolin saa sotadiskurssi, Matin sisäisiin monologeihin ja dialogeihin limittyvä sotakielenkäyttö, jota käsitelin jo luvussa 3.9.

Matti käyttää omasta toiminnastaan nimitystä ”sota”. Monet muutkin termit, poterot, reservit ja muonavarastot, viittaavat Matin hahmottavan omaa sen hetkistä elämäänsä sodankäynnin kautta: kyse on elämästä ja kuolemasta, häviäjistä ja voittajista, hyvistä ja pahoista.

Sotadiskurssin avustuksella Matit psyykkaavat itseään yhä hurjempaan ja itsekuria vaativiin tekoihin. He kokevat aiemman sotasukupolven tavoin olevansa luomassa uudenlaista Suomea; he ovat sotilaita siinä missä Taisto Oksanen ja muut hänen

aikalaisensakin, jotka taistelivat jatko- ja talvisodassa. Toisistaan heidät erottavat erilaiset käsitteet, ympäristö ja arkipäivä.

Hänellä puulämmitys, minulla keskuslämmitys. Hänellä akka, minulla nainen. (...)Hänellä keppi, minulla porkkana. Hän, jos on siirtolainen, lähti sodan takia evakkoon. Minulta tyhjennettiin kylä alta ja näytettiin kaupunki.(...)Hänellä oikea asenne, niin minullakin. Hänellä paha sisu, minulla pelkkä sisu. (J 173-174.)

Sotakielenkäytön kautta Matit asettavat itsensä verrattuna muihin ylempään positioon, jossa kenelläkään ei ole oikeutta kyseenalaistaa heidän toimiaan. Romaanin Matti pitää vastustajinaan kaikkia, jotka jollakin tavalla uhkaavat hänen unelmansa toteutumista.

”Tajusin, että saadakseni talon minun oli ylitettävä itseni ja yllätettävä hankkeen *vastustajat* housut kintuissa”(…) ”Täydelliseen onnistumiseen tarvitaan aina myös vastustajan heikkoutta. (J 53; kursiivi minun.)

Kesämaan ja varsinkin hänen edustamansa porvarillisen maailmankatsomuksen voi ajatella haittaavan Matin ”keskiluokkaisen” haaveen toteutumista.

Heimot kävivät hiljaista sotaansa korkoja vastaan tai niiden verovähennysoikeuden puolesta, he pelkäsivät putkien halkeamista, lähestyvää kattoremonttia, jätemaksujen ja kiinteistöveron äkillistä nousua ja ruohonleikkurin terän rikkoutumista sen törmätessä pihalle jätettyyn terävään kiveen. (J 57.)

Elokuvassa idea Kesämaan vihollisuudesta saa sanallisen ilmaisun Matin katsoessa suoraan kameraan todeten: ”Taistelusuunnitelma, pitää ottaa selville vihollisen reservit, suunnitelmat,(...)Kesämaa ja Kiinteistömaailma, miehitetyleille alueille [viittaa Kesämaalta otettuihin omakotitaloihin] siirretyn siviiliväestön tilanne.”(...) ”Hyökkäyssodan kynnyksellä on löydettävä vihollisen heikot kohdat ja oltava valmis koukkaamaan tämän selusta.” (J 34.55–35.22.)

Rinnastamalla Matin toiminta sodankäyntiin elokuva kuvaa yleisemmälläkin tasolla miehen osaa nykymaailmassa. Niin hegemonisen maskuliinisuuden ylläpitäminen kuin sen purkaminenkin tuntuvat vaikeilta. Toisaalta miehiltä odotetaan miehisiä piirteitä, menestystä ja päämäärätietoisuutta, toisaalta taas naistenlehden ja muut mediat vaativat miehiltä itsevarmuuden ohelle myös herkkyyttä, tunteellisuutta ja kykyä asettua toisten asemaan.

Kerronnallisten tehtävien ohella sotakielenkäyttö toimii oletetun sukupuolten välisen vallankäytöllisen eriarvoisuuden purkajana. Romaanissa Matti toteaa miesten ”kaatuvan tien poskeen, kerrostalon tuulikaappeihin, kapakoiden lattioille, perheneuvontakeskuksen ala-auloihin, peliautomaattien eteen ja uimahallien kahvioihin” (J 123). Sodankäyntikin kuuluu symbolisesti jo naisille. ”Päätin ostaa talon. Elämäni oli

kulunut naisten vapaussodassa, nyt minun oli noustava poterosta ja otettava selvää, mistä kodin ulkopuolinen maailma on rakennettu”. (J 21.) Näin ollen kaikesta sankaruudestaan huolimatta Matista tulee tarinan edetessä uhri, ja hänen roolinsa sankarina kyseenalaistuu. Tämä tulee esille varsinkin muiden teoksen henkilöhahmojen fokalisaatioiden kautta.

Romaanin naapurit pitävät Mattia terroristina, joka myrkyttää heidät tupakansavulla. Myös heidän kielenkäyttönsä sisältyy taisteluvertauksia. Tunnettu yhtenäisenä perheenä nousseemme taisteluun oikeudenmukaisuuden puolesta(...) Leena oli päättänyt seistä rinnallani kamppailussa tupakkaterroristia vastaan”.(J 63.) Mattiin pahana toimijana ja ”häirikkönä” viitataan myös hänen alettuaan välittämään varastettua tavaraa ja pelottelemaan viattomia omakotiasujia. Näin Matista tulee yhteiskunnan lakienkin mukaan rikollinen ja hänen tekemisiään pahalla katsovista naapureista oikeuden puolesta taistelevia kunnan kansalaisia.

Jos häiriköillä on puhelin, numero on salainen. Saattaa ne soittaa yleisöpuhelimista. Tai varastetuista kännyköistä. Tavallisen palkansaajan on mahdoton jäljittää niitä. *Uhreilla* ei ole mitään oikeuksia. Jokaiselle häiritylle pitäisi kustantaa samanlaiset jäljitysvehkeet kuin poliisilla. (J 126.)

Oksasen mukaan Matti ”on iso ja paha ja se tekee minulle mitä tahtoo”. (J 313.) Elokuvasa Oksanen viittaa epäsuorasti kokevansa Matin viholliseksi: ”Minä olen tappanut sodassa miehiä, mutta en minä sinua tapa” (A 1.5.10–1.5.18). Matin oletettu ”pahuus” tulee suorien sitaattien ja toimintakuvausten ohella esille myös hänen vaatetuksensa ja ympäristöjen synkkenemisenä.

5.6 Peseytymisriittejä ja juoksemisen vapauttavuutta

Antiikissa ja keskiajalla uskottiin yli-inhimillisen jumalan kaikkietävyyyteen. Uuden ajan kynnyksellä inhimillinen subjekti alkoi korvata Jumalan tiedon viimekätisenä lähteenä, ja 1600-luvulle tultaessa maailmaa alettiin jäsentää erilaisten dualististen jaottelujen kautta, esimerkiksi erottelemalla sisäinen ja ulkoinen, järki ja tunne, subjekti ja objekti toisistaan.

Nykytieteiden taustalta löytyvätkin ranskalaisfilosofi René Descartesin (1596–1650) ajatukset sisäisen ja ulkoisen, järjen ja ruumiin erottelusta. Moderni subjekti syntyi, kun ihminen alkoi tutkimalla ja tarkkailemalla ottaa ulkomaailmaa haltuunsa. Samaan aikaan renessanssin maalaustaiteessa kehitetty perspektiivioppi täydensi visuaalisessa muodossa

uudenlaisen suhtautumistavan maailmaan. Oppi asemoi ensimmäisen kerran katsojan kaikkivoivan subjektin asemaan, joka hallitsee katseellaan kuvattua kohdetta. Radikaali muutos kieli visuaalisuuden roolista länsimaisten subjekti- ja tietokäsitysten muotoilussa. Erilaiset katsomistavat, tirkistely, 1800-luvun optiset lelut ja katseen kääntyminen sisäänpäin tutkivaksi kertovat kaikki siitä, kuinka näköaisti on ollut ratkaisevassa roolissa länsimaisissa tavoissa ymmärtää todellisuutta. (Herkman 2001, 98.)

Tulkintani mukaan juoksuharrastuksellaan Matti purkaa ja uhmaa tätä kartesiolaista mieli–ruumis-dikotomiaa. Juoksemisen kuvauksissa hengen ja ruumiillisuuden vastakkain asettelu ja toisiinsa limittyminen tulevat esille monin eri tavoin. Jaottelun tiedostamiseen viitataan muun muassa sanastolla. Virtanen puhuu usein juoksemisen ja henkisyyden välisestä yhteydestä. Näin hän tulee ilmaiseeksi epäsuoraan olevansa riippuvainen harrastuksestaan ja sen aiheuttamista voimaantumisen tunteista. ”Olin juoksuharrastuksistani oppinut, että pitkien lenkkien jälkeen ihminen leijuu ja uskoo voivansa tehdä mitä tahansa” (J 34) ”Juoksin puolitoista tuntia, lopun ajan ajattelin (J 33).

Seuraavien päivien aikana venyitin juoksulenkkini niin pitkiksi, etten enää juossut voimilla, vaan hengellä. Lenkkien jälkeen seisoin suihkussa enkä muistanut missä olin käynyt. Jalat olivat tehneet pitkän matkan ja jättäneet minut siksi aikaa asuntoon. (J 11.)

Sama asia tulee esille myös Helenan fokalisaatioista:

Kyllä ihminen puhuu jos sillä on liian vaikeaa. Kaikki minun ystävät ainakin. Kokoonnutaan kerran kuussa ihan vaan juttelemaan. Mutta Matti sellaisesta perusta. Se ottaa voimansa pitkästä juoksusta, neljästä seinästä, yhdestä naisesta ja yhdestä tyttärestä. Eikä pelkästään ota, se imee. (J 144.)

Juoksu on sen ainoa kodin ulkopuolinen juttu. Sitä se on aina tehnyt. Se sanoi, että tavoite on muuttua maata pitkin liikkuvaksi hengeksi. Minusta se teki siitä liian ison jutun, sanoin sen sille. Tuli riita.(...) Hiki on hiki, ei siitä kannata sen isompia jauhaa.(J 143).

Myös elokuvassa Mattia näytetään usein juoksemassa. Loppua kohden hän juoksee yhä enemmän. Juoksemisen yhteys sisäiseen elämään kytkeytyy selkeästi pitkähkössä kohtauksessa, jossa Matti väijyy Kesämaata tämän kodin ulkopuolella. Kesken kiikaroinnin Matin ilme kiristyy ja häntä kuvataan lähikuvassa niin, että katsoja tietää kohta jotakin tapahtuvaksi. Seuraavaksi Matti lyö autonsa peilin rikki. (A 42.46–44.10.) Nopealla leikkauksella siirrytään seuraavaan kohtaukseen, jossa Matti juoksee. (A 44.11–44.30) Montaasi osoittaa, että Matin tunnepurkauksella ja juoksemisella on yhteys: juokseminen helpottaa koettua painetta ja pahaa oloa.

Ruumiillisuus ja henkisyys asettuvat vastakkain myös elokuvan loppupuolen kohtauksessa, jossa Matti tyydyttää itseään seksuaalisesti sängyssä. Kesken kaiken hän kuitenkin purskahtaa äänekkääseen itkuun. Tämä on ainoa kerta, kun Matti itkee elokuvan aikana. (A 1. 27.10–1. 27.38.) Itkun voi tulkita Matin häpeän ja syyllisyyden tuntemiseksi. Oma ruumiillisuus ja sen heikkous kuvottaa ja turhauttaa, koska himo ja halu eivät saa vastakaikua.

Juokseminen ja sen kautta tematisoituva ruumiillisuus liittyvät myös perinteisiin nais–mies-vastakkainasetelmiin. Ruumiin muokkaaminen on yleensä nähty naisellisena ominaisuutensa. Tähän liittyy ruumiin näkeminen vallan kohteena: esimerkiksi 1970-luvun tiedostamistoinnassa feministit ajattelivat ruumiin ennen kaikkea kolonialisoituna alueena.

1980- ja 1990-luvulla ruumis on alkanut merkitä yksilöllisen itsemäärityksen paikkaa (Bordo 1993b, 188; sit. Palin 1996, 234). Naisen seksuaalisuuden uskottiin löytyvän oman ruumiillisuuden tuntemisen kautta. Ajan ”Löydä oma ruumiillisuutesi” -slogan viittasi ajatukseen naisruumiista alueena, joka valloitetaan takaisin. Feministisissä seksioppaissa omaan ruumiiseen saatettiin suhtautua yhtä mekaanisen välineellisesti kuin maskulinistisessa seksologiassa. Ruumista pidettiin kojeena tai koneena, joka on saatava toimimaan tehokkaasti, jotta se tuottaisi tarpeeksi paljon nautintoa ja siitä saataisiin kaikki hyöty tätä kautta irti. (vrt. Segal 1992, 124, sit. Palin 232.)

Naisruumiin muokkaamiseen liittyvät myös 1970- ja 1980-luvulla voimakkaasti lisääntyneet syömishäiriöt. Anoreksiaa ja bulimiaa yritetään selittää siihen sairastuneen henkilön ylikorostuneella itsekontrollilla ja oman ruumiillisuutensa torjunnalla.

Ruumiillisuuden hallinnan, tuntemisen ja muokkaamisen ideat näkyvät myös Matin toiminnassa. Neuroottinen syömättömyys ja päämäärätietoisuus talon hankkimisessa saavat syömishäiriön piirteitä, vaikei Matti sananmukaisesti syömishäiriöön sairastukaan. Toiminnan tarkoitus on ansaita rahaa. Näin ruumiin muokkaamisen halu piiloutuu maskuliiniseen toimintaan.

Purkkihernekeittoa. Puuroa. Viimeisen myyntipäivän maksalaatikkoa. (...)Spagettia tomaattikastikkeella, lisukkeeksi halvinta öljyistä tonnikalaa. Vanhentuneita leipiä Alepasta. Maidotonta kahvia, kerran päivässä(J 26.)

Juoksemisella peitetään myös surun, kaipuun ja pettymyksen tunteita, joiden avoin näyttäminen on perinteisesti mielletty naiselliseksi ominaisuudeksi.

Myös *Pelon maantieteen* molemmissa versioissa juokseminen sisäisen elämän tasapainottajana tulee esille. Elokuvasa juoksemisen ja henkisyiden vastakkain asettumista painotetaan leikkauksella esimerkiksi niin, että ensin Oilia kuvataan työpaikalla paiskimassa töitä ja sitten suoraan juoksemassa keskellä metsää. Työpaikallaan häntä kuvataan usein läheltä. Metsässä kamera kuvaa Oilia puolestaan laajempien kokokuvien kautta. Maiseman ja puiden vihreys ja raikkaus korostuvat työpaikan kalseaa ja steriiliä valkoisuutta vasten.

Juoksemisen kautta päämäärätietoinen kaiken hallitseva nainen saa uusia piirteitä, joka tuodaan esille liikkeiden ja elekielen kautta. Oikeushammaslääkärin työ vaatii matemaattista tarkkuutta, suunnittelua, valtavaa itseuria ja oman psyyken ja ruumiintilojen hallintaa. Juoksukohtauksissa Oili liikkuu kuitenkin kömpelömmiin, hän ei juokse suoraviivaisesti metsän polkua pitkin vaan astuu väliin pientareen ruohomättäiden päälle, kompuroid, huohottaa ja elokuvan loppupuolella vierii piennarta alas.

Romaaniversiossa juoksemisen merkitys pakokeinona tulee esille suoraan minäkertojan fokalisaatioissa. Hän kuvaa olleensa ”kimma, joka oli kuitenkin osannut juosta kuin saatana irrallaan” (PM 30). Pelon maantieteiden juoksukohtauksia erottaa toisistaan se, että romaanin minäkertoja on nuori tyttö juostessaan, Oili puolestaan aikuinen nainen. Tunnesisältö on kuitenkin samankaltainen.

En koskaan oppinut juoksemaan toisten kanssa. Niillä ei ollut silmissä sitä kauhua ja suun pielissä juomuja, sellaisia joita paljon kärsineillä lapsilla on, liian aikaisia juonteita, paljon valehtelun ja kasvilihasten tahallisen jähmettämisen velttoutta poskien alla. En osannut juosta kunnianhimoisesti, sivistyneesti. Hengitys, sekuntikellot, oikeanlaiset kengät ja se muu rekvisiitti. Mieluiten olisin juossut Brakulla, Hippulan pillin lähettämänä ja paljain jaloin. (PM 41.)

Henkisen ja ruumiillisen vastakkaisuutta korostetaan myös kohdassa, jossa minäkertoja päättää lopettaa juoksemisen harrastuksena kesken juoksukilpailuiden.

Juuri ennen juoksumme viimeistä kuulutusta riisuin lioitellun rauhallisesti onnennumeroni seiskan numerolaput rinnastani (...) ja astelin kapeaa varjoisaa käytävä pitkin ulos valoon. Tällä valolla, ulkopuolisella, ei ollut tekemistä ajan ja paikan kanssa, sitä ei pyritty määrittämään, sitä ei kukaan voinut mitata eikä ottaa talteen, se vain oli, sai olla, puiden latvoissa, ihmisten hiuksissa, meren aalloilla. (PM 45.)

Ruumiin vastenmielisyys tulee esille myös päähenkilöiden säännöllisessä peseytymisessä. Hiki joka on saatava pois, jotta henkiset päämäärät eivät häiriytyisi.

Lähdin juoksemaan asunnolleni ja toivoin, että uusi hiki veisi pois kuonan, naisen, miehen ja heidän punaisen talonsa. Käytyäni suihkussa istuin parvekkeelle tupakalle ja näin silmissäni edelleen tuon punaisen talon. (J 14.)

Juoksuhaudantien elokuvan suihkukohtauksissa kamera kuvaa Mattia usein yläkulmasta, mikä lisää vaikutelmaa ruumiillisuuden alemmuudesta suhteessa henkiseen.

Päähenkilöiden puhdistautumisriittien voi ajatella viittaavan juoksemisen tavoin sukupuolten välisten dikotomioiden purkamiseen, sillä naiseuden on katsottu kulttuurissamme edustavan epäjärjestystä, ja naisen ruumis on koodattu likaiseksi ja tahraavaksi. Järjestystä pyritään ylläpitämään yllä sisäisen ja ulkoisen välisillä erotteluilla, tässä tapauksessa ruumiin ja hengen asettamisella vastakkain.

Juokseminen liittyy *Matin* henkilökuvassa ahdistuksen lievittämiseen, ja hikoileminen ja suihkussa käyminen puhdistautumiseen fyysisesti ja sisäisesti. ”Menin kaikuvaan asuntoon, suoraan suihkuun. Väänsin sen kylmäksi ja seisoin vedessä kunnes täräisin ”(J 49). Veden lämpötilaa vaihtamalla *Virtanen* yrittää säädellä sitä, mitä hänen päänsä sisällä tapahtuu. Näin fyysinen ja psyykinen olotila tulevat toisistaan riippuvaisiksi.

Pelon maantiede -romaanissa puhtauden ja likaisuuden kytkökset sukupuoleen ja ruumiiseen puretaan täysin, kuin likaisuus liitetäänkin mieheen ja miehen ruumiillisuuteen.

Voidaan perustellusti väittää, että miesten hävittäminen alkaa mikrobien hävittämisestä, Maaru sanoo lapioonsa nojaten, sillä mies mielentiloineen, intohimoineen, nauruineen, sukupuolineen ja eritteineen on ainoastaan saastainen ja irratiionalinen maailmaa tahriva pikkuotus. Kun kaikki on puhdistettu ja kaikista virusprosesseista, sosiaalisista tartunnoista, rakkaudesta ja bakteerutartunnoistakin on päästy eroon, tappavan puhtaaseen ja kehittyneeseen maailmaan jää jäljelle vain...Surun virus, minä sanon nopeasti. (PM 430.)

Elokuvasta samankaltainen ajatus löytyy takaa-ajokohtauksesta, jossa naisporukka ajaa kauhua ja pelkoa kasvoillaan ilmentävää *Rainer Auvista* takaa kohti kallionjyrkännettä, josta mies ajaa autollaan alas. Naiset juottavat *Auvisen* humalaan, raiskaavat ja jättävät kaatopaikalle. Kaatopaikka toimii analogiana, jossa *Auvisen* yhdistetään roskaan liittyviä arvottomuuden ja likaisuuden merkityksiä. Hän herää aamulla kaatopaikalta ainoastaan alushousut jalassaan. Likaisuus korostuu, kun *Auvisen* vartalo on pörretty mustalla tussilla täyteen erilaisia kuvia. Mies katselee epäuskoisesti ympärilleen, vapisee ja huojuu humalan aiheuttamaa heikkouttaan. *Auvisen* seksuaalinen ja miehinen ylivoimantunne kuvataan sääliäntävänä irstautena. (A 55.30–56.24.)

5.7 Ympäristö haltuun tutkimalla

Kartesiolaisen ”modernin subjektin” tavoin teoksissa ympäristö otetaan haltuun sitä tutkimalla ja tarkastelemalla. Toki *Pelon maantieteissä* tämä tilan haltuun ottaminen viittaa myös feministisiin ajatusmaailmoihin, ja toiminnalla ja niiden ympäristöillä on myös puhdasta poeettista tai draamallista merkitystä henkilöiden luonteiden hahmottajina. Kartesiolaisen subjektin idea on kuitenkin mielenkiintoinen tarkasteltaessa toiminnan ja henkilöiden sisäisen elämän suhteita.

Toimissaan Matit tuntuvat kuitenkin olevan kaukana filosofioiden henkisyydestä. Väijyessään ihmisiä Matit saavat primitiivisiä piirteitä. Käytös muuttuu salakavalaksi, aggressiiviseksi ja vihamieliseksi ympäristöä kohtaan. Mateista tulee lähes eläimellisen vaiston saavuttavia tarkkailijoita, jotka kirjoittavat (henkinen piirre) ylös kaiken kuulemansa ja haistamansa. Jopa tuntoaistin kautta koetut asiat kirjoitetaan ylös.

Tein merkintöjä kaikesta mitä näin ja kuulin. Laajensin kokemusta haistelemalla ja tunnustelemalla. Kirjoitin vihkooni valikoimatta jokaisen vaikutelman. (J 65.)

Matit rekisteröivät asukasryhmät ja kategorisoivat heidät eri ryhmiin kuuluviksi. Ihmiset ja heidän käyttäytymisensä rinnastetaan eläinmaailmaan käyttämällä (romaanissa) muun muassa sanoja reviiri, nisäkäs, hylje tai lajitoveri. ”Katson kun eläimet syövät eläintä” (J 216). Matin ”eläimellisyys” tulee esille myös hänen omien toimiansa kuvailuista.

Aistit herkistyivät. Huomasin sen kaikissa toimissani. Ryömiessäni pusikoissa tunnistin pieneliöitä, joita olen viimeksi kosketellut lapsuudessani. Hiipiessäni paljain jaloin talojen nurmikoilla tunsin kasteen ja pienimmätkin kiven sirut, joita oli tipahdellut lasten jaloista. (J 70.)

Lisäksi Matit valokuvaavat, äänittävät ja mittailevat ympäristöään. Kaikki tämä viittaa eläinkunnalle tyypilliseen reviirin haltuunottoon. He käyvät myös konkreettisesti ”merkitsemässä reviirin” virtsaamalla talon pihalle, jonka olisivat tahtoneet ostaa.

Matit eivät arvioi tekojaan moraalisesti tai ota huomioon muiden ihmisten tunteja tai tekojensa seurauksia. Pahoinpitelyn seurauksena Matit siirtyvät maailmaan, jossa pätevät eläimelliset lait ilman inhimillistä oikeustajua. Tärkeintä on taistelemisen ja henkiinjääminen.

Kuitenkin usein aggressiivisella toimijalla on kannettavanaan jonkinlainen tiedostamaton syyllisyyden taakka. ”[v]aikka ihmisen aggressio olisi kuinka hienostunut, epäsuora, peitelty tai rakennettu, sen alkuperäksi paljastuu aina jokin mikä kaipaa sovitusta. Pienimmässäkin vihassa on eläimellisyyden säie”. (Bachelard 2003, 143–144.) Lisäksi vaikka aggressiiviseen toimintaan liitetään usein häpeä ja syyllisyyden tunteminen, nivoutuvat nämä tuntemukset usein yhteen jonkinlaisen suuruuden ja voimaantumisen tuntemuksen kanssa. Syyllisyyden dynamiikkaan kuuluu se, että negatiivisiin tuntemuksiin, ennen kaikkea syyllisyyteen ja häpeään, liittyy samalla rajojen ylittämisen aikaansaama nautinto. Tästä syntyy lähes hurmoksellinen kokemus sääntöjen yläpuolella olemisesta. (Ronkainen 1999, 139.)

Mattien kohdalla on kyse juuri tästä: aggressio ja fyysinen väkivalta liittyvät vallan tunteeseen ja tilan valtaamiseen aggressiivisen toiminnan välityksellä. Toimittuaan väkivaltaisesti Matit ajautuvat välitilaan, jossa negatiiviset tuntemukset väistyvät vallan- ja suuruudentuntemusten tieltä. ”Toimin kuin keväästä huumaantunut lintubongari, jonka verkkokalvoille tallentuu pieninkin siivenisku (J 65). ”Alistin kaiken suurelle päämäärälle” (J 69.)

Minulla oli loistava yleiskunto ja luja tahto. Minulla oli tietoa kaikista, jotka tavalla tai toisella olivat osallisia tähän kaikkeen. Minulla oli valmius kestää mitä tahansa fyysistä ja psyykkistä painostusta matkalla valoon. (J 251.)

Vallantunnetta kasvattaa se, etteivät Mattien väijymisen kohteet havaitse heitä. Erilaiset raja-aidat, puut, pensaat ja aidat toimivat Mattien piilopaikkoina. Jännitettä elokuvan kohtauksiin saadaan jättämällä Matin katseen ja tarkkailtavana olevan kohteen välille tilaa, jotta katsoja tunnistaa tarkkailun.

Visuaalisuutensa vuoksi elokuva onnistuu mielestäni romaania paremmin valvonnan ja tarkkailun ilmapiirin synnyttämisessä. Kameranliikkeet ja kuvarajaukset saavat romaanin sanallista ilmaisua paremmin esille Matin ja muun maailman erottumisen toisistaan. Aitojen, ikkunoiden ja muiden esteiden konkreettisuus on omiaan korostamaan Matin eristäytyneisyyttä muusta maailmasta. Matti kuvataan usein eri kuvatilassa toisten ihmisten kanssa, vaikka hän olisikin heitä fyysisesti lähellä. Lisäksi kuvanrajaus ja kameran liikkeet tuovat kohtauksiin unenomaisen ahdistavaa tunnelmaa. Toisaalta näiden erilaisten raja-aitojen voi tulkita saavan myös symbolisempia merkityksiä. Rajojen kautta Mattien sisäinen elämä erotetaan ulkoisesta todellisuudesta.

Rajat ilmaisevat myös kulttuurin ja luonnon kohtaamisen aluetta. Elektronisen kielitoimiston sanakirja *Mot* määrittelee rajan paitsi maa-alueita erottavaksi linjaksi maastossa tai kartassa, myös eri henkilöiden omistamia tai hallitsemia alueita erottavaksi linjaksi. Linja voi olla erilaisten sosiaaliryhmien, kuten kieli- tai muiden yhteisöjen välillä. Sen voi hahmottaa myös kahden erillisen kokonaisuuden yhtymäkohtana, ääriiviivana tai reunana.

Romaanin Matti viiپیilee usein nimenomaan tonttien rajoilla, ojien ja pensasaitojen lipeillä tarkkailemassa. Istutukset merkitsevät alueen tai tontin rajat ja näkyvät Matin hankkimassa kartassakin selkeinä linjoina. Ojat ja orapihlaja-aidat kuuluvat merkkeinä sekä kulttuuriin että luontoon, edellinen siksi, että ne viestivät omistussuhteista ja ovat ihmisten aikaansaamia. Ne muodostavat reviirin, jonka sisäpuolelle ulkopuolisten ei ole tarkoitus nähdä eikä päästä. Muita rajoja ovat ikkunat, ovet, lauta-aidat ja postilaatikot (koska ne ovat viimeinen yksityinen alue ennen siirtymistä yleiselle alueelle). (Rantamäki 2005, 109.) Kaiken edellä mainitun rajoihin liittyvän voi löytää myös elokuvan maailmasta.

Myös luonnon fyysinen nähtävyys, sen valot, varjot ja liikkeet lisäävät tuntua Matin ja luonnon ”ylimaallisesta” ja animistisiakin sävyjä saavasta yhteenkuulumisesta. Romaanin tavoin Matti kuvataan usein makaamassa ruohikossa vihreiden pensaiden ja lehtien peittäessä hänen ruumistaan. Kasvot ovat mudan peittämät ja rintakehä kohoilee raskaan fyysisen harjoittelun aja jännityksen johdosta. Matit tekevät retkiä toisten pihamaille. Näin heidän käsityksensä omasta ja toisen omasta, sisäisestä ja ulkoisesta, alkavat hävitä. He eivät kunnioita toisten taloja tai asuinalueita, vaan tunkeutuvat röyhkeästi sisälle ja kiikaroivat perheiden tekemisiä.

Hyvä esimerkki luonnon ja Matin yhtymisestä on kohtaaminen, jossa Matti on jättänyt anteeksipyyntökirjeen perheelle, jonka pihaan virtsasi. Pihassa on kuitenkin itsestään laukeava kamera, joka ottaa tunkeutujasta kuvan. Matti juoksee talon sisältä juoksevia ihmisiä pakoon ja jää istumaan konttausasentoon pimeässä keskelle nurmikkoa ilman paitaa. Jo pelkkä asento tukee tulkintaa vaiston- ja ruumiinvarassa elävästä toimijasta.

Elämellisyys korostuu entisestään Matin kiivetessä puuhun. Varjojen peittämää ruumista on vaikea erottaa puun rungon tummasta pinnasta. Vain silmien kiilunta pimeässä yössä näkyy. (A 1.7.35–1.8.17.)

Tulkinnallisesti herkullisen kohtaamisen voi ajatella myös ilmentävän fyysisesti rousseaulaista ”Paluu luontoon” -ideaan. Metaforan voi tulkita vertauskuvallisena paluuna mielen, tunteiden ja ajatusten aitoon tilaan; siihen tilaan, jossa ympäristön normit ja säännöt

eivät estä mieltä toimimasta pidäkkeettömästi. Matin käytöstä alkavat ohjata alitajuiset virikkeet, jotka ohjaavat häntä toteuttamaan tunteitaan ja tahtoaan antamatta minkään tai kenenkään kyseenalaistaa niitä. Myös Matin muu elämä – hän luopuu kaikesta materiaasta ja tätä kautta teknologiakeskeisestä elämästä sekä unohtaa normittuneet käyttäytymistavat – viittaa samaan ideaan. Toisaalta kamera huomio puussa istuvan Matin kellon, joka toimii viitteenä kulttuuriin. Näin ollen kohtauksessa ilmennetään taasen ruumis/henki-dikotomiaa, vaikkakin ruumiillisuus esityksessä korostuu. Kohtaus todistaa myös elokuvan kyvykkyyden symbolisen ja vertauskuvalliseen ilmaisuun. Itse asiassa symbolisuus toimii mielestäni kohdassa romaania paremmin.

Matti puusta kurkkivana eläimenä saa romaanissa sanallisen ilmaisunsa Kesämaan kuvatessa Matin katselevan häntä ” metsäläisen silmin” (J281). Kohtaus ei kuitenkaan aukene tai kuvallistu samalla tavoin kuin elokuvassa. Metsäläisyydellä viitataan pikemminkin hulluuteen ihmisen ominaisuutena kuin eläimelliseen raivoon tai vaistojen varassa elämiseen.

Romaanissa Matin ajatukset ovat tarkkailunkin korostuessa useimmiten läsnä, kun elokuvassa toiminnallisuus ja tunnelmat korostuvat. Tämän vuoksi romaanin Matti on osittain tulkittavissa ”inhimillisemmäksi” olennoksi kuin elokuvan Matti. Tarkkailutoimiensa jälkeen Matti kirjoittaa henkilöistä ylös psykologisesti hyvin tarkkanäköisiä havaintoja. Esimerkiksi Kesämaata kiikaroidessaan Matti huomioi nopeasti hänen ulkoisen olemuksensa, solmion hikipäissä riuhtaisun löysemmälle, paidan ruttaantuneisuuden takapuolen päällä sekä keltaisen paidan hikilaikut. Lisäksi hän tarkkailee Kesämaan myyntitoimintaa ja kommunikaatiota asiakkaidensa kanssa. Tämän perusteella hän tekee tarkan arvioin Kesämaan profiilista.

Ollut alalla ilmeestä ja eleistä päätellen yli kymmenen vuotta. Stressinsietokyky alhainen, polttaa tupakointityylistä (noin kuusi vetoa per savuke) päätellen ainakin puolitoista askia päivässä(...) Pitää itseään jouhevana huumorimiehenä, mutta ei ole. (...) Keskittymiskyky rajallinen, jopa alhainen, tuskin silti kotirintamamies. Sävelradiotyyppe, kenties Kari Tapio -fani. Löyhästi naimisissa(...) (J 89-90.)

Toisaalta elokuvassa Matti tekee myös arvioita henkilöhahmoista. Tätä ei voida kuitenkaan esittää samaan aikaan toiminnan kanssa, vaan Matti näytetään kirjoittamassa arvioitaan väijymistilanteiden jälkeen. Elokuvassa on myös joitakin kohtauksia, joissa Matti kirjoittaa muistiinpanojaan samanaikaisesti kiikaroinnin kanssa.

Virtasten toiminnan ruumiillisuutta ja toiminnan neuroottista päämäärätietoisuutta korostaa myös säännöllinen sykkeen mittaaminen. (ks. esim. J 89.) Jos

verensokeri ei ole kohdallaan, ei ajatus kulje. Pulssi ja verensokeri ilmaistaan numeroilla, jotka toimivat Mateille signaaleina, joihin on reagoitava välittömästi. He muokkaavat omaa ruumiillista kokemustaan ja ruumiin tiloja juoksuvauhtia lisäämällä tai hidastamalla sekä kylmässä tai kuumassa suihkussa käymällä. Mittaaminen ja lukujen tulkinta on välillistä toimintaa, jonka kautta Matit välttelevät tunteidensa ja sisäisen elämänsä suoraa tarkastelua. Pulssin kasvaminen viittaa pelon tunteen kasvamiseen.

6. LOPUKSI

Tulkintani mukaan tutkimieni teosparien keskeiset henkilöhahmot ovat sisäisen elämän kuvauksiltaan toistensa kaltaisia. Niin *Juoksuhaudanteiden* Mattien kuin *Pelon maantieteiden* Oilin ja minäkertojan tunteet, tekojen motiivit ja asenteet ovat samantyyppisiä. *Pelon maantieteiden* päähenkilöillä on vaikeuksia tunnistaa tunteitaan ja hyväksyä niitä. He ovat kadottaneet yhteyden todellisiin tunteisiinsa ja suhtautuvat muihin ihmisiin älyllisesti. Heidän tarinoitaan voi kutsua kehitystarinoiksi: hyväksytyään negatiiviset tunteensa heidän itsetuntemuksensa kehittyy.

Romaanin minäkertoja on oppinut, että koulussa tärkeintä on tietäminen, tuntemisen kustannuksellakin. Tässä yhteydessä hän esittää keskeisen kysymyksen, jonka pohjalta hän tarkastelee niin itseään kuin yhteiskuntaakin: ”Tiedoissa ei saanut olla aukkoja. Mutta entäpä tunteiden aukot?” (PM 52). Lauseessa tiivistyy analyysini keskeinen sisältö: pelon ilmapiiri ja tunteiden käsittely sekä sitä ilmentävä sisäisen elämän esittäminen ovat keskeisiä *Pelon maantieteen* molemmissa teoksissa. Tunteen aukoilla minäkertoja viittaa nimenomaan negatiivisten tunteiden – kuten pelon, epävarmuuden ja avuttomuuden – opittuun kieltämiseen. Hän kritisoi yhteiskunnan tapaa nähdä ihmiset ensisijaisesti älyllisinä olentoina, jotka ovat oppineet kommunikoimaan toistensa kanssa vain tietojensa ja oppien välityksellä. Esimerkiksi Oilin elämä ja hänen suhde miesystäväänsä perustuu ennen kaikkea älylliseen kanssakäymiseen ja ammatilliseen vuorovaikutukseen.

Henkilöhahmojen sisäisen elämän esittämisen onnistumisen ohella tärkeä johtopäätökseni on myös se, että romaanien tunnelmat ja perussanomat säilyvät elokuvaversioissa. Mielenkiintoisen tästä havainnosta tekee se, että nämä ovat juuri niitä seikkoja, jotka esimerkiksi Barthes määritteli vaikeimmin siirrettäviksi. Pelko tunteena ja taustalla väijyvänä tunnelmana ohjaa varsinkin *Pelon maantieteiden* ihmisten toimintaa ja sävyttää eri kohtauksia. Keskeiset henkilöhahmot elävät tunteidensa ääri rajoilla, ja ulkomaailma rajoittaa heidän toimintaansa. Elokuvan Maarun mukaan ”jokaisella tulisi olla oikeus itse määrittellä oman yksityisalueensa rajat, kyky valita mitä on ja mihin kuuluu, sekä valita ettei enää pelkää”. Paradoksaalisesti teosten miehet menettävät kaikkinaisen valta-asemansa, ja naiset saavuttavat tämän ennen miehille kuuluneen pelottomuuden oikeuden ja alkavat laajentaa liikkumatilaansa – niin tilallisesti, maailmankatsomuksellisesti kuin emotionaalisestikin.

Myös *Juoksuhaudanteissa* tunteet ohjaavat keskeisellä tavalla henkilöhahmojen toimintaa. Negatiiviset tunteet, pelko perheen menettämisestä ja yksin jäämisestä, kaventavat Mattien henkistä elintilaa. Henkisen tilan käydessä yhä pienemmäksi Matit alkavat raivata itselleen lisätilaa fyysisesti. ”Laajensin kokemusta haistelemalla ja tunnustelemalla. Kirjoitin vihkooni valikoimatta jokaisen vaikutelman.(J 65.) Pakonomainen toiminta, juokseminen, työn tekeminen ja oman reviiirin vahtiminen tarjoaa pakotien henkisesti ahtaasta tilanteesta.

Toiminnan ja sisäisen elämän vastakkain asettaminen ja niiden tarkasteleminen toisiinsa liittyvinä *Juoksuhaudanteissa* johdattaa lukijan ja katsojan myös sukupuoliin liittyvien kysymysten äärelle. *Pelon maantieteen* minäkertojan kysymyksen ”Mutta entäpä tunteiden aukot?” voisi ajatella sisään rakentuneeksi *Juoksuhaudanteiden* maailmoihin. *Juoksuhaudantie* laajentaa *Pelon maantieteen* (ohella) esittämiä tuntemiseen liittyviä aukkoja yksilö- ja yhteiskuntatasolta sukupuolirooleihin saakka. Matit pohdiskelevat tuntemisen ja tunteen merkityksiä miehen maailmassa. Juoksemalla, eli siis olemalla hegemonisen maskuliinisuuden ideaalin mukaisesti, Matit pyrkivät hiljentämään sisäisen maailmansa äänet. Toiminnallaan Matit toteuttavat perinteistä sukupuolten välistä kahtiajakoa, jonka mukaan naiset selvittävät negatiiviset tunteensa puhumalla, miehet toimimalla. Tunteiden aukkojen oletetaan kuuluvat luontaisena osana miesten maailmaan.

Teokset pyrkivät kuitenkin rivien välistä purkamaan tätä luutunutta näkemystä. Romaanissa lyömisen aiheuttamat syyllisyyden tunteet eivät katoa toimimalla, päinvastoin. Tunteiden käsittelemättä jättäminen kasvattaa henkistä taakkaa.

Seuraavan kahden päivän aikana suru ja viha saostuivat, rintaan pisti, sain outoja huimauskohtauksia, vapisin horkassa ja hypähtelin pystyyn kesken unien. Seisoin aamuyöstä parvekkeella ja katsoin nyrkkiä: kenen on tuo luinen esine. (J 9.)

Kiinnostavaa teoksissa on myös se, että itse asiassa toiminta, aktiivisena oleminen, kaventaa miesten elinpiiriä ja luonnetta. Toiminta ei toimikaan perinteisten binaaristen oppositioiden hierarkioiden mukaisesti, vaan se kaventaa miehet karikatyyrisiksi hahmoiksi, yhteiskunnallisen vallanjaon kuviksi.

Tutkielmaani aloittaessani en vielä tiennyt, kuinka moniin suuntiin analyysini voisikaan rihmoittua. Henkilöhahmojen sisäiseen elämään voi matkustaa monen eri reitin kautta. Niin narratologia kuin feministiset teorialtkin tarjoavat erilaisia käsitteitä ja välineitä lähestyä kohdetta. Monta osa-aluetta on kuitenkin vielä läpikäymättä. Teokset ovat täynnä

symboleita, joiden kautta henkilöhahmojen ulkoinen ja sisäinen todellisuus asettuvat vastakkain ja dialogiin toistensa kanssa.

Symbolit implikoivat teosten yhteiskunnallista todellisuutta. Ulkoinen todellisuus, sen vaatimat toimintatavat, normit ja arvot, asettuvat vastakkain ihmisen sisäisen todellisuuden kanssa. *Juoksuhaudantien* romaanin voisi tulkita jopa allegoriseksi matkaksi mielen sisimpään. Tätä tulkintaa vahvistavat teoksissa loppua kohden lisääntyvät uskonnolliset symbolit ja kielen muuttuminen abstraktin lyyriseksi. Myös *Juoksuhaudantiessa* yhteiskunnalliset käytännöt ja vaatimukset asettuvat dialogiin ihmisten ”todellisten” arvojen ja halujen kanssa. Matit sairastuvat henkisesti huomattessaan etteivät pysty saavuttamaan yhteiskunnan heille asettamaa paikkaa. Yrityksistään huolimatta Matit eivät saa pidettyä perhettään onnellisena, eikä talon hankkimisen kautta saavutettava sosiaalinen asemakaan tuo kaivattua sisäistä rauhaa. (Ali)tajunta ei taivu sosiaalisten normien manipuloitavaksi.

Myös ympäristöön liittyvät analogiat vahvistavat teosten yhteiskunnallista tematiikkaa. *Pelon maantieteen* sosiaaliset instituutiot, romaanissa eritoten koululaitos ja elokuvassa poliisi, liittyvät tiiviisti henkilöiden identiteetin muodostumiseen. Sisä todellisuus muodostuu suhteessa ulkoiseen. Tätä suhdetta, ja siihen liittyviä vallankäytön tapoja, lähestytään niin kerronnallisten keinojen kuin feminististen painotustenkin kautta. Tutkimusta olisikin mielenkiintoista syventää sukupuolen ja tilan välisten suhteiden havainnointiin. Kaupunkitilan, tilan ja sukupuolen sekä vallan ja kontrollin teorioiden kautta voisi syventyä tarkemmin feministisiin teorioihin. Varsinkin romaanissa viitataan usein kaupunkitilan maskuliinisiin merkkeihin, patsaisiin ja arkkitehtuurin miehisiin käytäntöihin. Nämä lisäävät naisten pelkoja ja kaventavat heidän yhteiskunnallista liikkumatilaansa entisestään. Sukupuolten välinen epätasa-arvo on yhtä lailla instituutioissa piilevää, kuin ulkoisin merkeinkin ylläpidettyä vallankäyttöä.

Myös monista tutkielmani osa-alueista löytyy syventämisen varaa. Varsinkin elokuvallisen kertojuuden analyysit jäivät melko heppoisiksi näkökulmien tutkimisen rinnalla. Chatmanin elokuvallisen kertojuuden käsite osoittautui vaikeasti sovellettavaksi. Pieniä ongelmia ilmeni myös hänen näkökulmakäsiteidensä kanssa: varsinkin keskuksen ja kiinnostusfokuksen välillä tuntui olevan vain veteen piirretty viiva, ja niiden erottaminen toisistaan tuntui hankalalta. Myös neljäs luku, Henkilöhahmojen pinta ja syvyys, jää pintaraapaisuksi. Toisaalta kaikkien osien ei olekaan tarkoitus syventyä, vaan toiset toimivat enemmänkin johdatteluina uusiin aihealueisiin.

Sentimentalisesti on todettava, että myös minä tutkielman tekijänä olen tehnyt matkaa teosten päähenkilöiden kanssa. Tutkielmasta ja teosten henkilöhahmoista on tullut lapsia, joista on vaikea päästää irti. Onneksi lasten kasvatuksen sanotaan olevan elämänpitäinen tehtävä, matka. Ja vaikka kuinka yrittäisi, lapsia ei saa koskaan kasvamaan täsmälleen haluamaansa tapaan. Olen huomannut, että tutkimuksella on tapana kuljettaa tutkijaansa vähintään yhtä paljon kuin tutkija taivuttelee sitä sopimaan valitsemiinsa muotteihin. Tutkielma tekee tutkijaa siinä missä tutkija tutkielmaansa. Hyvä niin. Kaiken parasta tutkielman tekemisessä onkin ollut yhtä lailla omien kiinnostusten ja tietämysten alueiden tietoinen laajentaminen kuin niiden laajentuminen sellaisten sivupolkujen kautta, joihin uuden tiedon löytäminen huomaamatta kuljettaa. Omat intohimon kohteet rajaavat kuitenkin pakostakin tutkielman tuloksia ja tulkintaa. Oma itseään, subjektiivisia näkökulmiaan ja ennakkotietojaan, kun ei pääse pakoon edes tieteellistä tutkielmaa tehdessä.

LÄHTEET

Tutkimuskohteet:

J= Hotakainen, Kari 2002: *Juoksuhaudantie*. Helsinki: WSOY

A=Aaltonen, Veikko 2004: *Juoksuhaudantie* = Elokuva

Käsikirjoitus ja ohjaus: Veikko Aaltonen. Kuvaus: Pekka Uotila. Leikkaus: Kimmo Kohtamäki. Lavastus: Marjaana Rantama. Pukusuunnittelu: Jaana Tamminen. Äänisuunnittelu: Olli Huhtanen. Musiikki: Mauri Sumen. Tuotanto: Lasse Saarinen. Rooleissa: Eero Aho, Tiina Lymi, Kari Väänänen, Aake Kalliala, Esko Pesonen, Eila Roine, Kaija Pakarinen, Katariina Kaitue, Matleena Kuusniemi, Eeva Litmanen, Mikko Nousiainen.

PM= Kauranen, Anja 1995: *Pelon maantiede*. Helsinki: WSOY

M=Mantila, Auli 1999: *Pelon maantiede* = Elokuva

Ohjaus: Auli Mantila. Tuotanto: Tero Kaukoma. Käsikirjoitus: Auli Mantila. - Anja Kaurasen romaani 'Pelon maantiede'. Kuvaus: Heikki Färm. Musiikki: Hilmar Örn Hilmarsson. Lavastus: Jukka Uusitalo, Tiina Tuovinen. Leikkaus: Kimmo Taavila. Äänisuunnittelu: Ville Penttilä. Valaisu: Ville Penttilä. Päärooleissa: Elsa Saisio, Eija Vilpas, Kaarina Hazard, Maaria Rantanen, Irma Junnila, Anna-Elina Lyytikäinen, Heikki Nousiainen, Johan Stårgard.

Painetut lähteet:

Alanko Outi 2001: Lukijasta lukemiseen, tulkinnasta eläytymiseen. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkälä-Puumala. Helsinki: SKS.

Anderson, Carolyn 1988: Film and Literature. *Film and the Arts in Symbiosis: A Resource Guide*. Toim. Gary Edgerton. New York: Greenwood.

- Andrew, Dudley 2000: *Adaptation. Film Adaptation*. Ed. James Naremore. London: The Athlone Press.
- Bahtin, Mihail 1981: *The Dialogic Imagination. Four essays by M.M. Bakhtin*. Toim. Michael Holquist. Käänt. Caryl Emmerson ja Michael Holquist. Austin: Texas UP.
- Barthes, Roland 1996: *Introduction to the Structural Analysis of the Narrative*. Birmingham: CCCS
- Barthes, Roland 1974: *S/Z*. New York: Hill & Wang.
- Branigan, Edward 1996: *Narrative Comprehension and Film*. London: Roudledge.
- Bacon, Henry 2004: *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: SKS.
- Bacon, Henry 2005: *Seitsemäs taide*. Helsinki: SKS.
- Bluestone, George 1957: *Novels into film*. Bergeley: University of California Press.
- Bordwell, David 1985: *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen.
- Chatman Seymour 1990: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Itacha and London : Cornell University Press.
- Chatman, Seymour 1993: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Itacha and London: Cornell University Press.
- Cohen, Keith 1979: *Film and Fiction: the Dynamics of Exchange*. New Haven: Yale Up.
- Cohn, Dorrit 2006: *Fiktio mieli*. Helsinki: Gaudeamus.
- Cohn, Dorrit 1978: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP.
- Cook, Jon 1994, Television and Literature. *Writing for the medium. Television in Transition*. Eds. Thomas Elsaesser, Jan Simons & Lusette Bronk. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Envall, Markku 1988: *Toinen minä*. Porvoo:WSOY.
- Frow, John 1986: Spectacle Binding. *Poetics Today*. Vol 7:2.
- Genette, Gerard 1972: *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell.
- Giddings Robert, Selby Keith ja Wensley Chris 1996: *Screening the Novel. The Theory and Practice of Literary Dramatization*.
- Gross, Elizabeth 1990: The Body of Signification. *Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia Kristeva*. Toim. John Fletcher & Andrew Benjamin. London: Routledge.

- Halinen, Riku 2000: Postmoderni antiutopisti vai totinen humoristi? *Keskusteluja kirjallisuudesta*. Toim. Päivi Koivisto. Helsinki: KKL
- Hapuli, Ritva ja Matero, Johanna 1997: Läheisyyttä, turvaa ja kipua. Naisten välisiä ystävyysuhteita naisdekkareissa. *Murha pukee naista*. Toim. Ritva Hapuli ja Johanna Matero. Helsinki: KSL Kirjat.
- Hartmann, Heidi 1981: *The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union. Women and Revolution: a Discussion of the Unhappy Marriage of Marxism and Leninism*. Toim. Lydia Sargent. London: Pluto Press.
- Hawthorn, Jeremy 1992: *Studying the Novel: An Introduction*. Arnold Edward: London.
- Hearn, Jeff 1999: Miesten tuntemiinsa naisiin kohdistama väkivalta kriittisen tutkimuksen kohteena. *Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Toim. Arto Jokinen. Tampere: Tampere University Press.
- Herkman, Juha 2001: *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino.
- Ikonen, Teemu 2001: Tarina ja juoni. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS.
- Jokinen, Arto 2000: *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere: Tampere University Press.
- Juntunen, Max 1997: *Elävän kuvan sanasto. Elokuva-, televisio-, ja videoalan keskeiset termit ja käsitteet*. Helsinki: Edita.
- Kantokorpi, Mervi, Lyytikäinen, Pirjo ja Viikari, Auli 2000: *Runousopin perusteet*. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- Kristeva, Julia 1980: Motherhood according to Giovanni Bellini. *Desire in Language. A Semiotic Approach to literature and Art*. Toim. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Käkelä-Puumala, Tiina 2001: Persoona, funktio. teksti – henkilöhahmojen tutkimuksesta. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS.
- Matero, Johanna 1996: Tieto. *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- McFarlane, Brian 1996: *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- Munt, Sally R. 1994: *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel*. London and New York: Routledge.

Naremore, James 2000: Introduction: Film and the Reign of Adaptation. *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. London: The Athlone Press.

Offen, Karen 1992: Defining Feminism. A Comparative Historical Approach. *Beyond Fidelity and Difference: Citizenship, Feminist Politics and Female Subjectivity*. Eds. Gisela Bock & Susan James 1992a. New York: Routledge.

Olson, Greta 2003: *Reconsidering Unreliability. Fallible and Untrustworthy Narrators*. – Narrative. Tammikuu 2003.

Palin, Tutta 1996: Ruumis. *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.

Päivärinta, Anne 2005: Poissaoleva toinen, määrittämätön minä. Apostrofi ja muistamisen ongelma Bo Carpelanin romaanin *Urwind* lyyrisessä kerronnassa. *Kertomus ja mieli. Uusia (ja vanhoja) näkökulmia tajunnan esittämiseen kertomakirjallisuudessa*. Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.

Rantanen, Kimmo: *Miehisin aseina naiseuden puolesta*. Kosto elää. – Turun Sanomat 24.9.1995.

Rassi, Mika 2005: Allegorinen mieli Edgar Allan Poen novellissa William Wilson. *Kertomus ja mieli. Uusia (ja vanhoja) näkökulmia tajunnan esittämiseen kertomakirjallisuudessa*. Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.

Rimmon-Kenan, Shlomith 1991: *Kertomuksen poetikka*. Suom. Auli viikari. Helsinki: SKS

Ronkainen, Suvi 1999: Subjektius, häpeä ja syyllisyys parisuhdeväkivallan elementteinä. *Tunteiden sosiologiaa. II Historiaa ja säätelyä*. Helsinki: SKS.

Saariluoma, Liisa 1999: *Modernin minän synty 1700-luvun romaanissa*. Helsinki: SKS.

Sevänen, Erkki & Turunen, Risto 1990: Suomalainen elokuva kirjallisuuden välityskanavana. *Kirjallisuuden tutkimuksen ja opetuksen funktiot*. Toim. Liisa Saariluoma. KTSV 44. Helsinki: SKS

Simons, Jan 1994: Unwritable Films, Unfilmable Texts. *Writing for the Medium. Television in Transition*. Eds. Thomas Elsaesser, Jan Simons & Lucette Bronk. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Stam, Robert 2000: Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. London: The Athlone Press.

Smith, Barbara 1986: Toward a Black Feminist Criticism. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon Books.

Tammi, Pekka 1992: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Jyväskylä: Gaudeamus.

Tuohimaa, Sinikka 1988: *Nainen, kieli ja kirjallisuus*. Helsinki: Gaudeamus.

Tuominen, Maila-Katriina: *Joko nyt on sukupuoliterrorin aika? Anja Kaurasen uusi romaani tunkeutuu nykyhetkeen tehokkaasti ja poleemisesti*. – Aamulehti 20.8.1995.

Turunen, Maire: *Kauranen rävytti jälleen*. – Ilkka 12.9.1995

Uusitalo, Kari 1994: *Hyökyaalloista Harjunpään. Suomalalaiset filmatisoinnit kautta aikojen*. Vammala: Suomen Vanhan kirjallisuuden päivät.

Watt, Ian 1974: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: Chatto & Windus.

Painamattomat lähteet:

Haapalainen, Manu 2005: *Valonkantajat*. Ilmestynyt Kulttuuritorstaissa 21.4.2005. Tieto haettu 10.3.2006.

URL: <http://www.yle.fi/kulttuuritorstai/index.php/elokuvat/47/>

Jeronen, Eeva 2002: *Bulimisia naissubjekteja. Ruumiillisen toimijuuden rakentuminen Anja Kaurasen Pelon maantieteessä, Niina Revon Pimeässä huoneessa ja Vuokko Tolosen Salaisessa keittokirjassa*. Pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos.

Niinistö, Riitta 1999: *Nainen kynnyksellä: Anja Kaurasen Pelon maantieteen nainen valintojen edessä*. Pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos.

Ojajärvi, Jussi 2005: *Sukupuoli, jälkimoderni, kapitalismi – suomalaisen nykykirjallisuuden kenttä*. Luentokurssi. Tampereen yliopisto.

Passoja, Teemu 2004: *Miehen tie yhteiskunnan murroksessa*. Tieto haettu 29.2.2006.

URL: http://www.film-o-holic.com/haastattelut/aaltonen_juoksuhaudantie.htm

Rautakorpi, Esko 2004: *Auli Mantila – vakavahenkinen humoristi*. Tieto haettu 11.3.2006.

URL: http://www.soneraplaza.fi/common/cda/component/articlepageprintable/0,2745,h-2018_a236244,00.html

Rosenqvist, Juha: *Kunnioituksen puute lisää väkivaltaa ja pelkoa, sanoo ohjaaja Auli Mantila*. Tieto haettu 1.4.2006.

URL: http://www.film-o-holic.com/1998-2003/haastattelut/mantila_pelonmaantiede.htm

Mari Silén 2002: *Pesärikosta toiseen. Filmatisointi Orvokki Aution romaanin tulkintana*. Pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos.

Soikkeli, Markku Soikkeli 2004: *Soikkelin arkistosta. Juoksuhaudantie. Aaltonen*. Tieto haettu 10.3.2006.

URL: <http://www.uta.fi/~csmaso/elokuvat/Juoksuhaudantie.htm>

Soikkeli, Markku 1995: *Soikkelin arkistosta. Pelon maantiede. Mantila*. Tieto haettu 10.3.2006. URL: http://www.uta.fi/~csmaso/elokuvat/Pelon_maantiede.htm.)

Särkkä, Maarit 2003: Mies- ja naiskuva Kari Hotakaisen romaanissa *Juoksuhaudantie*. Pro gradu –tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Taiteiden ja kulttuurintutkimuksen laitos.

Tuokko, Ville 2005: ”*Vaikka kaikki näyttää vain tältä vuorokaudelta*”. *Heikki Turusen Kivenpyörittäjän kylän ja Markku Pölösen romaanifilmatisoinnin kerronnan ajan vertailua*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. Taideaineiden laitos.

Rantamäki, Marja: Merkit viittaavat Juoksuhaudantielle. Tilan, paikan ja liikkeen semantiikka Kari Hotakaisen romaanissa. Tampereen yliopisto. Taideaineiden laitos.

Vacklin, Anders 2001: *Vallan maantiedettä. Tiloja, valtaa ja identiteettejä Annuka Idströmin Luonnollisessa ravinnossa sekä Anja Kaurasen Pelon maantieteessä*. Pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos.